

Os traços modernistas da pintura de Candido Portinari¹

Ana Carolina Machado Arêdes
Bacharel e Licenciada em História - Universidade Federal Viçosa
Pós-Graduanda em Brasil, Estado e Sociedade - Universidade Federal de Juiz de
Fera

Resumo

O presente artigo almeja entender como foi a relação do artista Candido Portinari com o movimento modernista brasileiro, tanto em sua vida, quanto em sua pintura. Para tanto, foram utilizadas como instrumento de análise crítica uma parte da obra do pintor e algumas missivas trocadas por ele com seu círculo mais íntimo de amigos. O recorte cronológico deste trabalho abrange o período de 1920 a 1945, que foi aqui interpretado como sendo o de consolidação e intensa atividade do modernismo no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Portinari, Modernismo, Obras, Cartas, Brasilidade.

*“Quanta coisa eu contaria se pudesse
E soubesse ao menos a língua como a cor...”
Candido Portinari*

¹ Artigo adaptado do primeiro capítulo da monografia: *A valorização do elemento nacional na pintura de Portinari e a relação do pintor e de sua obra com o Movimento Modernista Brasileiro e com o Estado Vargasista*. Monografia de conclusão de curso de História. Universidade Federal de Viçosa, 2007.



Auto-retrato, 1957. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.
Cultural Pinakotheke, Rio de Janeiro, RJ.

Candido Portinari nasceu em uma fazenda de café na cidadezinha de Brodowski, interior de São Paulo, no dia 30 de dezembro de 1903. Foi o segundo dos doze filhos de um casal de imigrantes italianos que veio para o Brasil engrossar a mão-de-obra da lavoura cafeeira. (PROJETO PORTINARI, 2004).

Entre 1906 e 1918, seus pais deixaram a fazenda e se estabeleceram em Brodowski como comerciantes. Portinari passou então a frequentar a escola, mas não foi além do terceiro ano primário. (PROJETO PORTINARI, 2004). O crítico de arte Mário Pedrosa afirma que apesar de pobre, a infância do pintor foi agitada e feliz. Desde cedo Portinari foi educado ao ar livre, tanto para as brincadeiras quanto para o contato com o duro trabalho de colono nos cafezais da terra roxa. A fase de criança em Brodowski marcaria a vida e a obra portinariana, que nutria uma simpatia pelo homem do povo, pelo trabalhador braçal e pela cidadezinha caipira. (PEDROSA, 1981).

Aos dez anos, Portinari desenhou o poeta Carlos Gomes, seu primeiro trabalho que ficou conhecido. Poucos anos depois, em 1918, um grupo itinerante de pintores e escultores italianos, que viviam de decorar igrejas de pequenas cidades do interior, passou por Brodowski e o convidou a ajudar nas obras da igreja do vilarejo. A função de Candido seria pintar as estrelas na abóbada da igreja. (PROJETO PORTINARI, 2004).

No ano seguinte, decidido a ser pintor, partiu para o Rio de Janeiro. Lá conseguiu entrar na Escola Nacional de Belas Artes, matriculando-se como aluno livre nas aulas de desenho figurado. Esta instituição era conhecida pelo tradicionalismo acadêmico e Portinari permaneceu neste ambiente de ensino formal, que valorizava e ensinava a estética clássica, durante oito anos. (PROJETO PORTINARI, 2004). Enquanto isso, um movimento que se pretendia moderno e modernizante vinha agitando a Europa e já se difundia pela América Latina e, conseqüentemente, pelo Brasil.

O movimento modernista teve suas raízes na Europa e surgiu da necessidade que os intelectuais e artistas encontraram de expressar as transformações do mundo em suas produções. A sociedade vivia uma época de profundas mudanças culturais, tecnológicas, políticas e sociais, havia passado pela Primeira Guerra Mundial, pela Revolução Russa e ainda presenciaria a ascensão dos governos totalitários que desembocariam na Segunda Grande Guerra. Estes conflitos geraram destruição e morte por toda a parte.

A ensaísta norte-americana Marjorie Perloff sustenta que a modernidade misturou a arte e a vida de forma ubíqua. O protagonista da cultura não podia ser uma categoria abstrata, mas a realidade concreta da população. Este tipo de arte, que valorizava a sociedade de massas, estava rompendo com a estética passadista, de moldes acadêmicos, que não se importava em produzir temas desligados da vida social. (PERLOFF, 1993).

Como bem aponta Perloff, estas mudanças indubitavelmente revolucionaram a produção artística, todavia, também contribuíram para a solidificação do nacionalismo exacerbado, que acabava por alimentar o ódio e a intolerância do conflito mundial. (IDEM).

A historiadora Maria Helena Rolim Capelato afirma que os absurdos e a violência da guerra despertaram nos intelectuais uma crise de consciência e a vontade de produzir uma arte militante, voltada para os problemas da sociedade. Dessa forma, surgiram os movimentos de vanguarda europeus, que se fizeram acompanhar por uma série de escritos sobre a natureza da arte, sua finalidade e o papel social do artista. (CAPELATO, 2005).

Segundo o pesquisador Jorge Schwartz, o termo “vanguarda” foi apropriado do vocabulário militar por estes artistas e intelectuais, adquirindo um sentido político-social e gerando a oposição entre uma “arte pela arte” e uma “arte engajada”. (SCHWARTZ, 1995).

Surgiram então, vários movimentos artísticos de vanguarda na Europa, popularmente conhecidos como os “ismos” europeus. Na pintura e na escultura destacaram-se tendências artísticas como o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Abstracionismo, o Surrealismo e o Futurismo, que apesar de apresentarem propostas diferentes, convergiam no ataque a arte passadista.

Para o crítico de arte Meyer Schapiro, os ismos vieram revolucionar os padrões estéticos das artes plásticas. O autor aponta três inovações que caracterizam a pintura moderna: a ausência de imagens, o abuso das formas e das cores e o relaxamento da técnica. (SCHAPIRO, 1996).

Schapiro sustenta que durante anos os artistas estudaram as técnicas utilizadas pelos pintores da antiguidade. Nas telas predominavam a representação de motivos religiosos, míticos e históricos, paisagens, naturezas mortas e retratos de aristocratas. (SCHAPIRO, 1996) Contudo, em meados do século XIX, a arte já dava sinais de transformação, devido ao declínio das instituições aristocráticas e religiosas. Os temas representados nas pinturas passaram a ser pessoas comuns, objetos, coisas e lugares. (SCHAPIRO, 1996)

Daí, as artes plásticas começaram a inovar ilimitadamente. Ao longo do século XIX, os novos artistas que estavam surgindo propõem que o verdadeiro objetivo da pintura não deveria ser o de contar uma história ou imitar um aspecto natural, mas exprimir um estado de alma, uma idéia ou uma fantasia. A pintura poderia e deveria acentuar os elementos artísticos operantes – a pincelada, a linha, a mancha, a superfície da tela – e desconectar os da forma familiar do objeto representado, ou mesmo eliminar este objeto. Assim, as telas assumiam uma aparência mais ativamente processada, o aspecto de coisa produzida mais que o de coisa reproduzida. A pintura passaria a revelar mais da alma do artista. (SCHAPIRO, 1996)

Como bem define Schapiro “A velha concepção da pintura como arte mágica, fonte de uma superfície recamada, misteriosamente luminosa de pigmentos e esmaltes, foi abandonada por meios mais simples e diretos.” (SCHAPIRO, 1996) Os modernos banalizaram as técnicas da pintura e os materiais empregados. Os cubistas, por exemplo, utilizavam colagens de jornal e areia nas telas, que durante anos foram pintadas com a

clássica tinta à óleo. Os escultores trocaram o refinado mármore e o luminoso bronze, por pedra, gesso, madeira, cobre, peças industriais e utensílios cotidianos. (SCHAPIRO, 1996).

Para Schapiro, na história da arte as novas expressões sempre encontraram resistência, mas nunca como no caso da vanguarda modernista. Os críticos denunciavam a divergência da nova arte em relação à passada, apontando mais diretamente para novidade essencial: “a imagem era distorcida, ou simplesmente desaparecera, as cores e formas eram de uma intensidade insuportável; e a execução, tão livre que parecia completamente desprovida de arte.” (SCHAPIRO, 1996).

Os pintores conservadores, já estabelecidos, temiam pela expansão do novo conceito. Tinham a impressão de que trilhavam o caminho errado, pois defendiam e utilizavam técnicas que não haviam criado, apenas aprenderam a reproduzir. (SCHAPIRO, 1996).

Capelato sustenta que mesmo com a nova e intensa produção cultural moderna, o continente europeu era visto como um lugar decadente graças aos horrores revelados pelas guerras que o assolaram. A Europa representaria o “velho mundo”, decadente, enquanto a América era associada a um “novo mundo”, com um futuro promissor. (CAPELATO, 2005).

A elite letrada européia passou a voltar suas atenções para o “primitivo” continente americano em busca de novas e exóticas formas de inspiração. Os artistas e intelectuais americanos, por sua vez, que costumavam copiar modelos culturais europeus, também passaram a observar as riquezas culturais do seu continente. Grande parte dos intelectuais americanos estava viajando pela Europa na época destas inovações e pôde absorver alguns conceitos artísticos para utilizá-los em suas produções. Sendo assim, houve um intenso intercâmbio de idéias e imagens entre Europa e América. (CAPELATO, 2005)..

Capelato estudou a penetração do modernismo na América Latina e para tanto procurou entender o contexto sócio-político do início do século XX. De acordo com a autora, nos anos 1920 a latino América foi palco de variados e conturbados conflitos, alguns de caráter mais específico, outros de cunho generalizado. Em diversos países foi fundado o Partido Comunista e intensificou-se a ocorrência de movimentos operários e estudantis, além de movimentos nacionalistas de esquerda e de direita. Foi neste período de

revoluções que os movimentos de vanguarda europeus chegaram a América Latina, ganhando novas colorações. Os estilos foram adaptados às condições de cada lugar e ao espírito de cada artista. (CAPELATO, 2005).

A chegada do modernismo coincidiu com o centenário de Independência de muitos países latinos. O Brasil, por exemplo, completou cem anos de emancipação no ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo. As comemorações motivaram a reflexão em torno dos problemas da nação e a busca de soluções para eles. As identidades nacionais foram questionadas, uma vez que haviam sido construídas com base em modelos europeus. Os intelectuais e artistas demonstraram a vontade de resgatar ou reconstruir a identidade de seus países sobre novos alicerces. A cultura e a tradição popular, outrora desprezadas, passaram a ser valorizadas como elementos definidores do caráter nacional. (CAPELATO, 2005).

Apesar de criticarem as identidades construídas de acordo com padrões importados, os modernistas latino-americanos buscaram inspiração na Europa para formar a nova identidade nacional. Portanto, eles fizeram uma releitura da produção externa, adaptando os novos valores de acordo com a realidade e a situação de seus países. (CAPELATO, 2005).

No Brasil, o movimento modernista ganhou contornos bem nacionais. A maioria dos historiadores do período adota a Semana de 1922 como marco oficial do movimento no país. Todavia, há quem defenda que o modernismo começou ainda na década de 1910, com a exposição de pintura expressionista da artista Anita Malfatti, em dezembro de 1917. (SCHWARTZ, 1995).

Anita Malfatti estudou arte em Berlim e em Nova Iorque, onde assimilou as novas tendências e os traços do expressionismo. A artista teve contato com as vanguardas européias e se adiantou àquilo que aconteceria em 1922. Esta antecipação iria custar caro a Anita. (BECCARI *apud* SCHWARTZ, 1995). Ela organizou uma exposição de pintura em São Paulo, cidade que depois se tornaria o principal pólo da cultura moderna. A exposição de Anita, com características bem inovadoras, causou um verdadeiro rebuliço no pacato ambiente cultural brasileiro. (SCHWARTZ, 1995).

O sentido plástico e dramático das pinturas apresentadas causou uma revolução na crítica local. O motivo do embate foi o artigo Do escritor Monteiro Lobato “Paranóia ou Mistificação?” (BECCARI *apud* SCHWARTZ, 1995).

Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós ‘sentimos’; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em ‘pane’ por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente do homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato poderá ‘sentir’ senão um gato, e é falsa a ‘interpretação’ que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes. (LOBATO *apud* BRITO *apud* MORAES, 1978).

Monteiro Lobato se mostrou um fiel defensor do academicismo, da pintura representativista, dos moldes naturalistas do século XX. O filósofo Eduardo Jardim de Moraes afirma que para um crítico atual estas concepções parecem infundadas e extremamente conservadoras, mas para um contemporâneo de Lobato, seus argumentos eram bastante lógicos. (MORAES, 1978).

Em meio as críticas que lhe atacavam, Malfatti recebeu o apoio de intelectuais modernistas, tais como Oswald de Andrade, que havia viajado pela Europa e acompanhado as transformações das artes plásticas. Oswald defendeu a artista e denunciou o preconceito fotográfico e o passadismo de Lobato, assim como de outros conservadores, na passagem abaixo (MORAES, 1978).

Era natural que elas (as mais irritadas e as mais contrariantes hostilidades) surgissem no acampamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia... Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir. (ANDRADE *apud* BRITO *apud* MORAES, 1978).

Mesmo com os transtornos decorrentes da crítica conservadora, a arte moderna, através da linguagem expressionista, foi assim definitivamente introduzida no Brasil. (BECCARI *apud* SCHWARTZ, 1995). Primeiro com a pintura de Anita e, depois, com a escultura de Víctor Brecheret, descoberto na mesma época pelos literatos modernistas Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia. Tanto Anita Malfatti quanto Víctor Brecheret realizaram suas exposições em São Paulo. Sendo assim, as primeiras manifestações da modernidade iam conquistando seu espaço na cidade que seria o centro da transformação da arte contemporânea do país. (SCHWARTZ, 1995).

No ano do centenário da Independência do Brasil, aconteceu de 13 a 18 de fevereiro, a Semana de Arte Moderna de São Paulo, da qual participaram grandes personalidades, tais como os literatos Graça Aranha, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e Oswald de Andrade, o músico Heitor Villa-Lobos, o escultor Víctor Brecheret, os pintores Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, entre outros intelectuais.

Segundo Maria Helena Capelato, São Paulo foi escolhida para sediar a Semana, em detrimento do Rio de Janeiro, capital federal, porque o desenvolvimento cafeeiro do final do século XIX incentivou o progresso material, favoreceu o crescimento industrial e a urbanização acelerada. Em suma, São Paulo representava um grande centro irradiador de progresso. (CAPELATO, 2005).

Durante esta Semana, que foi considerada por Mário da Silva Brito como o “estopim do modernismo” (BRITO *apud* SCHWARTZ, 1995), foram realizados concertos musicais, declamações de poesia e exposições de pintura pelos artistas e intelectuais simpatizantes e adeptos do modernismo. Grande parte da elite letrada que organizou a Semana de 1922 havia tido contato com os movimentos de vanguarda europeus que agitavam a cultura e a arte naquele continente. No exterior, os letrados brasileiros escolheram as armas que iriam usar na querela contra o passadismo. (MORAES, 1978).

A elite, em geral, não aceitava as manifestações culturais populares, pois acreditava que o povo, por seu caráter mestiço, era o culpado pelo atraso e pelas mazelas do Brasil. Esta atitude acarretou na falta de integração da sociedade brasileira, tanto territorial quanto racial, social e cultural. Preocupados com esta desintegração, os modernistas buscaram

reconstruir a identidade cultural sobre bases nacionais, visando unificar o país. (CAPELATO, 2005).

Segundo Eduardo Jardim, os modernos diagnosticaram o desenraizamento da produção cultural nacional, uma vez que as elites rejeitaram o verdadeiro substrato brasileiro. Esta atitude das elites gerou uma ausência de cultura, por isso, era necessário integrar a produção ao solo nacional. Esta integração se fazia de extrema importância para a participação do Brasil no todo universal. Só quando o brasileiro recuperasse suas origens e se enraizasse à sua nação, o país poderia se destacar e participar ativamente do cenário mundial. (MORAES, 1978).

Na busca pela valorização do elemento brasileiro, o índio e o negro ganharam destaque. O “tipo nacional”, até então depreciado frente ao estrangeiro, tornou-se alvo de interesse, tanto da Europa quanto da América, e sua incorporação à sociedade, vinculada à proposta de construção de uma nova forma de identidade, se inseria nos debates modernistas sobre a nacionalidade. (MORAES, 1978).

Enquanto aconteciam estas transformações no campo cultural e artístico, tanto nacional quanto mundial, Candido Portinari estava matriculado na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, aprendendo as técnicas da pintura clássica. O artista começou a se destacar nesta instituição participando das exposições de telas. Mesmo envolvido neste ambiente acadêmico, Portinari não estava tão alheio ao Movimento Moderno, pois em 1924 pintou *Baile na Roça*, seu primeiro quadro que evocava elementos da cultura nacional. Ele submeteu esta tela e mais sete retratos ao júri de seleção do salão da Escola. Os sete retratos foram selecionados para a exposição, mas o quadro *Baile na Roça* foi recusado e ficou desaparecido durante muitos anos. (PROJETO PORTINARI, 2004).





Baile na Roça, 1924. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.

O quadro apresenta personagens inspirados na gente da cidadezinha de Brodowski e tem uma leveza e uma combinação de cores e luzes que são marcantes na pintura clássica. Contudo, notamos que o pintor deixa à mostra a sua pincelada, a aparência processada da pintura, o que confere a obra uma característica moderna. Percebe-se, então, que a Escola Nacional de Belas Artes reprimiu a pintura de Portinari que apresentava traços modernizantes e não se adequava aos padrões estéticos que ela pregava.

Após este episódio, o pintor continuou a participar das exposições organizadas pela instituição, ganhando cada vez mais destaque, inclusive na imprensa, veja-se o que o *Jornal do Brasil* escreveu sobre ele:

Ora, se há em São Paulo um pintor de grande e verdadeiro mérito, que honra a inteligência e a arte do Estado, esse é Candido Portinari. Criança, quase – Portinari tem apenas 20 anos - , já tem obtido prêmios que a Escola Nacional de Belas-Artes só usa conceder aos artistas velhos, ou pelo menos, longamente consagrados. [...] E, não obstante as extremas dificuldades de vida com que luta, dia a dia aperfeiçoa a sua arte,

tornando-a cada vez mais forte, mais vibrante, mais eloqüente, mais completa [...].² (JORNAL DO BRASIL, 1925 *apud* PROJETO PORTINARI, 2004).

Com o trabalho elogiado e destacado pela imprensa, Portinari continuou participando das exposições organizadas nos salões da ENBA. Em 1928 participou da XXXV Exposição Geral de Belas Artes com um retrato do poeta e amigo Olegário Mariano. Este retrato foi apreciadíssimo pelo júri da exposição e lhe rendeu o maior prêmio que a instituição oferecia a um aluno: o de viagem a Europa.

Nesta obra, Portinari reproduz a figura de Olegário Mariano, com pretensões bem realistas. O pintor utiliza um jogo de luz e sombra e trabalha cuidadosamente com as cores, obtendo um efeito apreciado pelos defensores do classicismo. Por isso, esta pintura foi tão elogiada pela rígida Escola Nacional de Belas Artes.

Manuel Bandeira, no jornal pernambucano *A Província*, fez uma observação sobre esta premiação:

Já concorreu mais de uma vez ao Prêmio de Viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio [...]. (BANDEIRA *apud* A PROVÍNCIA, 1928 *apud* PROJETO PORTINARI, 2004).

² O Jornal do Brasil apela ao estado de São Paulo que ajude Portinari, jovem pintor de Brodowski, a ir para Europa aprender pintura, uma vez que este mesmo governo mantinha diversos pintores como pensionistas em Paris. Projeto Portinari (org.) *Catálogo Raisoné de Portinari*. V volume, 2004. p. 214.



Retrato de Olegário Mariano, 1928. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Desse modo, podemos perceber que a crítica já notava “tendências modernizantes” em Portinari, mesmo quando ele ainda estava vivendo em um ambiente excessivamente conservador e acadêmico.

Com a premiação, o jovem pintor visitou a França, a Itália, a Espanha e a Inglaterra. Na Europa, teve contato com os movimentos culturais de vanguarda. Mas, para escândalo de seus colegas e professores da Escola Nacional de Belas Artes, Portinari voltou da viagem, que durou quase dois anos, com apenas seis telas: três naturezas mortas, um nu, um auto-retrato e um retrato de Maria, uruguaia que ele conheceu na viagem e trouxe para o Brasil como sua esposa. (PROJETO PORTINARI, 2004).

Portinari justificou a baixíssima produtividade afirmando que ficou a observar as técnicas de pintura dos principais mestres e a visitar todos os museus possíveis. Ele afirmava que ao agir desta forma aprenderia muito mais. (PROJETO PORTINARI, 2004). Em carta ao amigo Olegário Mariano, quando ainda estava na Europa, o pintor escreveu:

Continuo a visitar os museus. Não tive ainda vontade de começar a trabalhar. Cada vez acredito mais nos antigos. Entretanto há muitos

modernos esplêndidos. Infelizmente, nós aqui, copiamos o que eles têm de mau.³

Durante esta viagem, Portinari começou a se afastar dos ditames acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes. O pintor se encantou com a técnica moderna de pintura e do continente além do Atlântico se inspirava nos motivos de Brodowski para compor as novas produções que estariam por vir. Em carta a Rosalita Mendes, Portinari desabafa:

Daqui fiquei vendo melhor a minha terra [...] fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o “Baile na Roça”. Depois desviaram-me e comecei a [tatear] e a pintar tudo de cor – fiz um monte de retratos, mas eu nunca tinha vontade de trabalhar e toda gente me chamava preguiçoso – eu não tinha vontade de pintar porque me botaram dentro duma sala cheia de tapetes com gente vestida à última moda.⁴

Note-se, portanto, o desconforto de Portinari em freqüentar a elitizada academia e pintar temáticas que não lhe agradavam. O artista queria pintar a sua gente, a cidadezinha caipira em que nasceu, os seus costumes e tradições. Palaninho era de Brodowski, gente simples e típica da roça

[...] Palaninho é da minha terra, de Brodowski. Palaninho é baixo, muito magro com a cara mole esbranquiçado pelo amarelão; tem o aspecto duma criança seca e doente. Ele não tem expressão, mas a gente olhando para ele vê que é o Palaninho. Vê que é o Palaninho porque ele tem o bigode empoeirado e ralo e com algumas falhas; e só tem um dente. Usa umas calças brancas feitas de saco de farinha de trigo cheia de remendos escuros de pano listrado; ainda se nota o carimbo da marca da farinha. Embaixo ele amarra as calças com palha de milho para não apanhar lama não usa botina dia de semana. Aos domingos ele vai à missa com calça feita do mesmo pano e passada a ferro ao contrário. Usa paletó escuro listado com uma golinha muito pequena e quatro botões: três pretos e um branco. Palaninho vai calçado de botinas de elástico ele fura um buraco no lado do joanete. As calças ficam engastadas nas botinas. Só usa colarinho, não se ajeita com gravata. Palaninho é beira corgo e dono dum

³ Portinari, Candido. [Carta] 1929 set. 12, Paris [para] Olegário Mariano, Rio de Janeiro, RJ. 3 f. p. 1. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

⁴ Portinari, Candido. [Carta] 1930 jul. 12, Paris [para] Rosalita Mendes de Almeida, Rio de Janeiro, RJ. 10 f. p.3 Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

sítio. Ele diz uma porção de coisas geniais que eu não sou capaz de escrever só sei arremedá-lo. O Palaninho é muito engraçado; honesto por necessidade, acredita em Deus e em todos os santos porque tem medo; às vezes mente. É casado com a Biela, uma mulher muito alta, magra e aloirada que usa dentadura postiça que custou oitocentos mil réis, ela diz a todo mundo. Tem cabelos compridos e coque. Saem do pescoço umas penugens compridas encaracoladas. Usa uma blusa fechada até em cima e governa o Palaninho. Vim conhecer aqui em Paris o Palaninho, depois de ter visto tantos museus e tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho⁵



Palaninho, 1930. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.⁶

Quando retorna da Europa Portinari vai descobrir efetivamente o modernismo e se tornar um artista com traços mais independentes. (PEDROSA, 1981). Para a historiadora da arte Annateresa Fabris, foi no continente europeu que ele passou a questionar o ensino recebido, a repensar a arte em sua expressão específica, a partir em busca de suas raízes. Sendo assim, contrariou o hábito dos bolsistas brasileiros, empenhados em produzir telas

⁵ IDEM.

⁶ Obra feita em Paris, durante a viagem que ganhou na premiação da ENBA. Disponível na Internet via WWW. URL:

<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/obrasCompl.asp?notacao=3673&ind=8&NomeRS=rsObras&Mo do=C>

acadêmicas, não fazendo de sua estada na Europa uma prolongação da Escola Nacional de Belas Artes. Portinari não produziu no afã de visitar os museus e poder ver de perto a arte do presente e do passado, livre de rótulos e receitas. Esta atitude, esta sua nova maneira de encarar a arte, marcaria toda sua produção posterior. (FABRIS, 1990).

Enquanto Portinari estava na Europa, durante o ano de 1930, o gaúcho Getúlio Dornelles Vargas ascendeu à Presidência da República através de um golpe que rompeu com a República do Café-com-Leite e prometia mudança e progresso para o país. Vargas tomou para o governo responsabilidades que antes não lhe cabiam, como a educação, a cultura e a saúde. O novo presidente criou o Ministério da Educação e Saúde Pública em novembro de 1930 e renovou algumas instituições artísticas e culturais, tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico e a Escola Nacional de Belas Artes. Nesta última, Vargas nomeou o arquiteto moderno Lúcio Costa como diretor.⁷ (PROJETO PORTINARI, 2004).

Lúcio Costa decidiu não só modernizar, como também democratizar, alguns aspectos da instituição. Ele organizou o XXXVIII Salão Nacional, que ficou conhecido como Salão Revolucionário ou Salão Lúcio Costa. Nesta edição, o Salão não ofereceria prêmios e nem selecionaria os trabalhos, todos poderiam expor. (PROJETO PORTINARI, 2004). Em 1931, já de volta ao Brasil, Portinari participou desta exposição, que foi pela primeira vez aberta a trabalhos modernos.

Mário de Andrade visitou este Salão e se encantou com o quadro *O Violinista*, de autoria de Candido Portinari, pintor desconhecido por ele até então. O literato pediu aos organizadores da exposição para ser apresentado ao jovem pintor, os dois se conheceram e se tornaram grandes amigos. (FABRIS, 1995).

Neste quadro Portinari não se preocupou em esconder a aparência processada da pintura e abusou de tons fortes e vibrantes. O artista deixou seus traços revelados na composição. Este relaxamento da técnica estava sendo amplamente difundido e utilizado

⁷ Lúcio Costa permanece como diretor da ENBA por pouco tempo, pois não agüenta a pressão dos setores conservadores da Instituição. Projeto Portinari (org.) *Catálogo Raisonné de Portinari*. V volume, 2004. p. 218.

pelos artistas modernos europeus que queriam romper com a pretensão realista da pintura clássica.



O Violinista, 1931. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.

Anos mais tarde, Mário escreveu em um artigo as impressões que teve deste trabalho:

[...] '*O Violinista*' era já uma obra admirável pela composição e a firmeza extraordinária do desenho, e me deixei arrastar pelo entusiasmo. [...] Havia nela uma 'necessidade' interior impossível de confundir-se com o prazer da novidade e as preocupações de originalidade. E depusitei no pintor uma confiança sem reservas...⁸

A amizade com Mário de Andrade marcou profundamente a vida do artista de Brodowski. Segundo Annateresa Fabris, Mário se orgulhava por ter sido o descobridor de Portinari, que era para ele o ideal do artista brasileiro, muito necessário àquele momento do modernismo. (FABRIS, 1995). Sendo assim, o literato ajudou o pintor a engrenar na

⁸ Disponível na Internet via WWW. URL:

<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/obrasCompl.asp?notacao=3561&ind=49&NomeRS=rsObras&Modo=C>

carreira, quando apresentou a ele grandes nomes do movimento moderno, ampliando seu círculo de contatos influentes.

As missivas trocadas entre Portinari e Mário de Andrade foram freqüentes. Os dois tratavam de assuntos pessoais e profissionais. O pintor falava da família, pedia conselhos para a execução de seus quadros e comentava sobre seus trabalhos com o amigo:

Fiquei todo esse tempo sem escrever porque comecei uma colheita de café com 50 figuras – 2 metros e tal. Em tamanho é o maior que já fiz.[...] A colheita tá me dando um trabalho [...]. Vou ser convidado para expor em uma Exposição nos E.Unidos – Carnegie Institute.⁹

Mário de Andrade também comentava sobre assuntos familiares e profissionais, além de encomendar diversos trabalhos ao pintor, tanto para si, quanto para o Departamento de Cultura que presidia na Prefeitura de São Paulo:

Preciso sua colaboração pro Congresso da Língua Nacional Cantada!!! Em que um pintor pode cantar no Congresso? [...] O Congresso vai dar vários concertos na semana dele, pelo menos três. Ora os programas devem ter capa, uma capa única, que quero firmada pelo maior pintor e maior desenhista do Brasil: você.¹⁰

Candido Portinari, tratado por Candinho pelos amigos mais próximos, manteve a troca de missivas não só com Mário de Andrade, mas com um grande grupo de artistas e intelectuais modernos. Entre eles o Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, os letrados Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, Murilo Mendes, Celso Kelly e Raul Bopp, os arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, os artistas plásticos Carlos de Lima Cavalcanti, Santa Rosa, Waldemar da Costa e Paulo Rossi Osir, entre outros nomes. Estas correspondências nos revelam muito sobre o ambiente cultural da época e sobre a personalidade artística de Portinari.

Depois que chegou da Europa, casado com Maria, o pintor passou a produzir intensamente para garantir o sustento do casal. Seus amigos, os artistas e intelectuais da

⁹ Portinari, Candido. [Carta] 1935 abr. 10, Rio de Janeiro, RJ [para] Mário de Andrade, São Paulo, SP. 3 f. p. 1. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

¹⁰ Andrade, Mário de. [Carta] 1937 abr. 30, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 f. p. 1. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

época, lhe ajudavam adquirindo seus quadros, encomendando retratos e recomendando as telas a outras pessoas.

Em carta, o intelectual Menotti Del Picchia agradece Portinari por um quadro e pede a foto de uma obra do pintor para expor na revista São Paulo, organizada por ele e por Cassiano Ricardo:

Devo à arte do maior pintor nosso, que é Portinari, um maravilhoso desenho, que honra hoje a humilde casa deste seu admirador. Não agradei antes a gentileza por ter perdido seu endereço. Brecheret me trouxe, com a fotografia do “Café”, a indicação da sua morada. Cassiano e eu precisamos da foto do quadro para publicá-la na “S.Paulo”, a qual aparecerá trabalhos notáveis de representantes da cultura paulista. Muito obrigado por tudo.¹¹

Carlos Drummond de Andrade, poeta e chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde (gestão Gustavo Capanema), também agradece Portinari por um retrato de sua filha Maria Julieta:

O retrato de Maria Julieta é uma coisa admirável como pintura. Ele mostra Você na plena posse de suas recusas técnicas e da sua capacidade de criar a obra de arte. É um trabalho realmente sério, pela concentração de valores puramente pictóricos, que Você realizou nele.¹²

Foi quando entrou para o importante e influente círculo de amizades da alta intelectualidade da época que Portinari deslanchou na carreira e assumiu gradativamente o estilo moderno. Mário Pedrosa afirma que a passagem do pintor para o modernismo e sua ruptura com o academicismo foi lenta e gradual, feita de forma segura. A prova disto 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. (PEDROSA, 1981).

¹¹ Del Picchia, Menotti. [Carta] 1936 abr. 29, São Paulo, SP [para] Candido Portinari, [Rio de Janeiro, RJ]. 1 f. p. 1. Acervo Digital do Projeto Portinari. Del Picchia se refere ao escultor Victor Brecheret e ao Cassiano Ricardo. Ele solicita uma figura de Portinari para publicar na revista *São Paulo*.

¹² Andrade, Carlos Drummond de. [Carta] 1939 ago. 4, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 4 f. p. 1. Acervo Digital do Projeto Portinari.



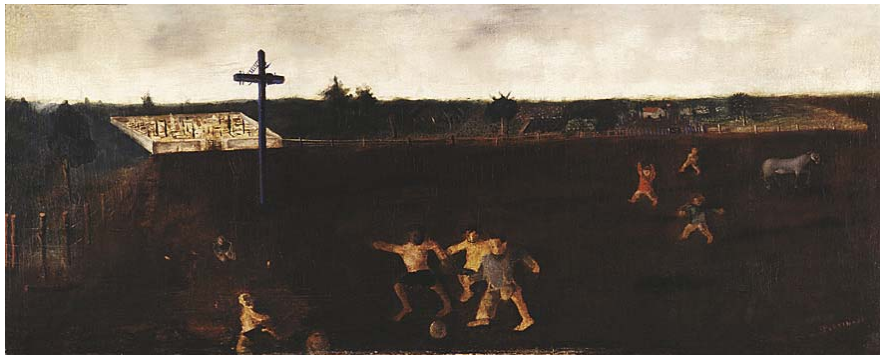
Retrato de Maria Julieta, 1939. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.

Cada vez mais Portinari foi aperfeiçoando sua técnica e lhe conferindo características modernas. A participação do artista no movimento modernista era importante, uma vez que as pinturas modernas sofriam duras críticas dos acadêmicos. Estes últimos acusavam os artistas modernos de empregarem o traçado livre e as deformações no desenho para esconder a falta de conhecimento técnico. Todavia, de Portinari, que estudou pintura na instituição mais tradicional e conservadora do país, recebendo destaque e ganhando muitos prêmios, não se poderia dizer que desconhecia as técnicas de pintura. O que os modernos faziam era somente uma escolha estética diferente. (FABRIS, 1990).

Por volta de 1933-1934, o pintor produziu uma série de telas que o crítico Mário Pedrosa definiu como pertencentes à fase marrom ou brodowskiana de sua produção artística. Nesta fase, Portinari recordou os tempos que viveu em Brodowski, por isso, os quadros têm um forte apelo sentimental. As telas deste período se caracterizam por uma superfície marrom dominante, que simboliza a terra roxa da cidadezinha paulista.

Os céus das paisagens são turvos e o artista abusa dos contrastes de claro-escuro e dos efeitos de luz. A pastosidade das tintas também é um componente marcante. Os

exemplares mais representativos desta fase são o *Circo*, o *Futebol* (primeira versão), *Casamento em Brodowski* e o *Morro* - hoje no Museu de Arte Moderna de Nova York. (PEDROSA, 1981).



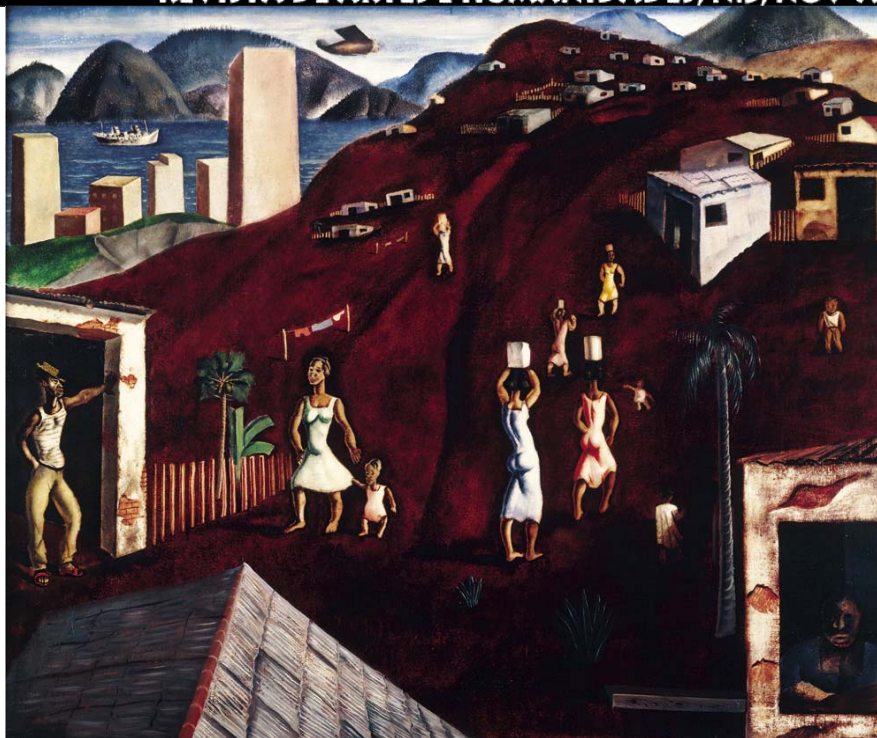
Jogo de Futebol em Brodowski, 1933. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari. Banco Bradesco, Osasco,SP.



Circo e Casamento, 1933. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari. Coleções particulares, Rio de Janeiro,RJ.

Nestas obras fica latente a admiração de Portinari pela cidadezinha paulista em que nasceu. O artista revive cenas do cotidiano de Brodowski nesses quadros, recordando as suas raízes, as tradições, as brincadeiras e os momentos que deram vida à sua infância.

O modernismo brasileiro defendia o retorno ao nacional, às origens genuínas da brasilidade, e Portinari faz isso de uma maneira bem pessoal, revelando ao seu público o que fez parte do seu passado, o que consolidou o seu caráter e a sua personalidade como homem e como artista.



Morro, 1933. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.¹³
Museum of Modern Art, New York, NY.

Passada a fase marrom, Portinari se entrega a uma exaustiva pesquisa das técnicas e dos materiais utilizados na pintura. Os problemas do espaço e da perspectiva o atormentam neste momento. Abandona então a pastosidade satisfeita das tintas da fase anterior para entregar-se a uma enorme tensão analítica, procurando traduzir a realidade plástica por uma abstração geométrica de planos e dimensões. Esta fase data de 1934 a 1935. As principais obras são o *Estivador* e o *Sorveteiro*. (PEDROSA, 1981).

Estas telas já demonstram um traço marcante da produção pictórica portinariana: a deformação dos personagens, especialmente o exagero dos pés e das mãos. Esta característica confere uma pincelada expressionista aos trabalhos do pintor, uma vez que visa chamar a atenção de seus observadores para as inquietações das figuras representadas, especialmente o trabalhador. (PROENÇA, 2005).

¹³ De acordo com o que está catalogado no site do Projeto Portinari, esta obra marca a fase em que o pintor registra com muito lirismo o cotidiano carioca. Em 1938, esta obra estava para ser destruída por Portinari, que não se sentia satisfeito com sua realização, quando o historiador de arte francês René Huyghe, em visita ao seu ateliê, manifestou sua opinião de crítico e fez o artista mudar de idéia.





Sorveteiro e Estivador, 1934. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.
Coleção desconhecida / Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.

Em 1935 Portinari foi agraciado com a menção honrosa do Instituto Carnegie, em Pittsburg, na Pensilvânia, com a tela *Café*. Este foi o primeiro prêmio estrangeiro do pintor. O Brasil e outros países da América Latina, como a Argentina, o México e o Chile, haviam sido convidados para participar deste concurso pela primeira vez. A pintura de Portinari chamou a atenção dos críticos de arte presentes na exposição, o que conferiu grande destaque internacional tanto para o pintor quanto para o seu país. (FABRIS, 1990).

O Serviço de Cooperação Intelectual desta Secretaria de Estado havendo tido notícia do belo triunfo artístico que Vossa Senhoria acaba de obter na Exposição Internacional do Instituto Carnegie, em Pittsburg, na Pensilvânia, com a sua tela “Café”, apressa-se em felicitá-lo na certeza de que, do nosso modo, o faz à nova geração de pintores brasileiros, naturalmente orgulhosos por esse acontecimento incomum. O seu nome já vitorioso no Brasil pelo arrojo de suas criações pictóricas em que tipos e aspectos de nossa terra espontam com um relevo singular, foi, pelo seu merecido êxito, abrir caminho para outros artistas brasileiros do nosso vigor. Assim, parece-me de maior significação o benefício que, pelo seu talento, proporcionou ao nosso ambiente de arte, por isso que ele aproveitará aos que tiverem mérito para secundá-lo, valendo ainda pelo melhor estímulo aos demais artistas patrícios.¹⁴

¹⁴ Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores; Falcão, Ildelfonso. [Carta] 1935 nov. 13, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 f. pp. 1-2. Acervo Digital do Projeto Portinari.



A tela *Café* traz a atividade agrícola que movimentava o país no final do século XIX e início do XX. Os personagens, lavradores de café, apresentam deformações nos pés e nas mãos, que são retratadas com grande habilidade pelo pintor, transmitindo uma sensação de desgaste físico e ao mesmo tempo imponência e monumentalidade. *Café* foi adquirido por Gustavo Capanema antes mesmo do seu destaque na exposição do Instituto Carnegie. O intelectual mineiro comprou a tela para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, onde ela pode ser vista até os dias atuais. (PROJETO PORTINARI, 2004).



Café, 1935. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Após esta premiação, o pintor recebeu uma série de encomendas de colecionadores privados e de instituições de arte moderna norte-americanas, tais como o Museu de Arte Moderna de Nova York, o Museu de Arte Moderna de São Francisco, a Universidade de Chicago, a Universidade da Carolina do Norte e a Biblioteca do Congresso. (PROJETO PORTINARI, 2004).

Meyer Schapiro afirma que entre as décadas de 1930 e 1980, Nova York substituiu Paris como centro da arte moderna (SCHAPIRO, 1996) e Portinari foi o artista brasileiro de maior projeção nos Estados Unidos. Sua correspondência pessoal é repleta de contatos norte-americanos, sendo a grande parte deles mulheres. Schapiro sustenta que as mulheres, não só as norte-americanas, tiveram uma grande receptividade com relação à arte moderna devido ao feminismo. Elas tinham idéias de emancipação, por isso estavam abertas às novidades e ao que gerasse polêmica. (SCHAPIRO, 1996). As principais correspondentes de Portinari foram Florence Horn, Carmem de Saavedra, Helena Rubinstein, Ruth Leão e Maria Sermolino. Os assuntos tratados entre o artista e estas missivistas eram profissionais e diziam respeito, sobretudo, às encomendas e negociações de compra e venda de quadros.

Por volta de 1936, Portinari deu início a uma nova fase na sua pintura. Segundo Mário Pedrosa, ele iria buscar a densidade dos corpos e dos objetos. O modelado tomou uma forma bruta, as figuras ganharam força monumental e estatuária. O objetivo foi a integração da composição e da massa, coisa que ainda não havia conseguido na sua evolução antiacadêmica. São deste período o *Preto da Enxada*, *Índia e Mulata*. (PEDROSA, 1981).

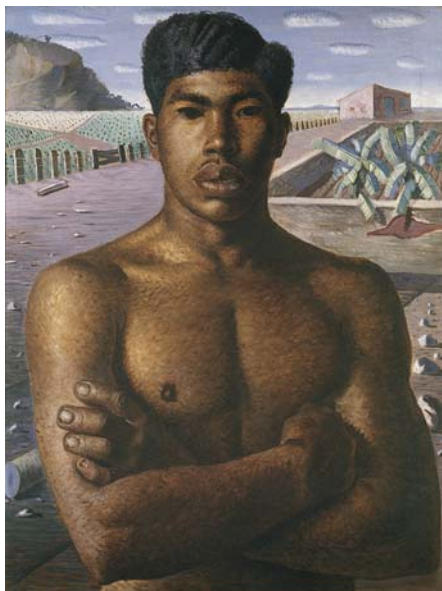


Índia e Mulata e Preto da Enxada, 1934. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari. Coleções particulares, Rio de Janeiro, RJ.

O pintor introduziu um elemento novo em suas telas, a sensualidade, elemento esse que não é muito rico em sua obra. As figuras de então passaram a ocupar quase todo o primeiro plano da tela, fazendo estalar os limites do quadro a óleo. O artista violou os limites do quadro, pois enquanto a figura central parece ser projetada para fora da tela, o plano de fundo ganha uma imensidão profunda. (PEDROSA, 1981). A paisagem dos quadros tem uma função de moldura (FABRIS, 1990), fica em segundo plano, estrategicamente posicionada, garantindo destaque à figura que o pintor pretendia enfocar.

O que passou a interessar Portinari foi o homem e o trabalho. Através das obras desta época podemos ver a evolução do ambiente social do homem: a terra era primitiva, mergulhada em sombras e passou a ser uma terra cultivada, bem delimitada pelas linhas e perspectivas, repartidas geometricamente pelas carreiras dos cafezais numa gradação progressiva de planos e de cores na profundeza dos horizontes claros e iluminados. (PEDROSA, 1981).

Annateresa Fabris, em *Portinari, pintor social*, procurou demonstrar o engajamento social do artista. Para Fabris, a arte de Portinari poderia se resumir a uma única preocupação: o homem. (FABRIS, 1990). Este era o elemento que o pintor priorizava em suas telas, principalmente o trabalhador braçal, negro ou mulato.



Mestiço, 1934. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP.

O *Mestiço* representa bem o valor que Portinari dava ao negro e ao mulato, como sendo os principais formadores da nação, como a mão-de-obra da colônia e do império. Nesta tela, o pintor enegreceu as unhas do seu monumental personagem, representando a mão do trabalhador que lidava na terra.

Fabris sustenta que o fato do trabalhador escolhido por Portinari ser negro ou mestiço soava como uma denúncia da escravidão disfarçada que ainda imperava no Brasil. O trabalhador era alheio aos meios de produção e aos frutos de seu trabalho, que executava por necessidade de sobrevivência e não por vontade. O negro também era o símbolo do proletariado e a figura que se opunha à elite branca. Fica claro em suas obras que o negro era, para Portinari, o grande agente responsável pelo desenvolvimento nacional. (FABRIS, 1990).

Emília Vicente Lourenço, fazendo uma análise iconográfica da pintura de Portinari, percebe que a realidade e a sentimentalidade que nela transbordam são conferidas pela sensação de desgaste físico pelo trabalho que o pintor conseguia transpor para o rosto de seus personagens. (LOURENÇO, s/d). O corpo do trabalhador é escultórico, e as mãos e pés são poderosos. Talvez o componente mais marcante da obra portinariana seja a deformação dos pés e das mãos das figuras representadas. O pé do trabalhador é grande e quase sempre está plantado no solo, o que significa para Fabris, que o homem se integra à natureza e parece brotar da terra. As mãos são fortes e demonstram que adquiriram esta marca através do trabalho árduo. (FABRIS, 1990).

Dessa forma, através dos personagens enfocados pela sua pintura, e das suas correspondências pessoais, percebemos o envolvimento de Candido Portinari com o movimento modernista. O pintor esteve cercado pelos principais nomes do modernismo brasileiro, recebendo deles um grande apoio e espaço para divulgar seus trabalhos. Em troca, o artista reforçava a corrente modernizante, colaborando na luta pelo reconhecimento da nova forma de expressão artística, livre das receitas acadêmicas, no Brasil. Como artista, o pintor tratou de destacar figuras bem brasileiras, cercadas de simbolismo, tradição e cultura popular. Portinari possuía uma inspiração e uma forma de pintar que lhe eram muito particulares, que diziam respeito às suas experiências pessoais. Suas obras revelavam sua alma, suas indignações e seus sentimentos. Os personagens de seus quadros lhe eram

familiares. Sendo assim, pode se dizer que o artista de Brodowski fez uma leitura bem peculiar do modernismo, com cores e deformações que marcaram e consagraram sua pintura.

Referências Bibliográficas

FABRIS, Annateresa. (organização, introdução e notas) *Portinari, amigo mio*. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados / Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

_____. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1990.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy. (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora USP, 1993.

PROENÇA, Graça. *Descobrendo a História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2005.

Projeto Portinari (org.) *Catálogo Raisonné de Portinari*. V volume, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna – Séculos XIX e XX*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da USP, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1994.

Artigos de Revista:

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. *Revista de História (USP)*, v. n°153, 2005.

Artigos Eletrônicos:

LOURENÇO, Emília Vicente. O engajamento social em Candido Portinari visto através da análise iconográfica da série de trabalhadores urbanos. Disponível na Internet via WWW.

URL:

http://www.propp.ufu.br/revistaeletronica/edicao2005/humanas2005/o_engajamento.PDF,
ultima visualização dia 04/08/2008.

Fontes Documentais e Iconográficas:

Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.portinari.org.br>, última visualização dia 05/08/2008.