

A flauta doce em Portinari: uma mirada complexa

Luciana Gifoni

Universidade de São Paulo / Universidade Estadual do Ceará

luciana.gifoni@usp.br

Resumo: O olhar acerca da temática musical representada nas artes visuais pode contribuir com novas abordagens para se pensar a música e suas práticas culturais. Este artigo resalta a problemática da flauta doce no século XX enquanto um objeto histórico, simbólico e cultural, a partir da análise de sua representação no *Retrato de João Candido*, obra de 1943 do pintor Candido Portinari (1903-1962) em que ele retrata seu filho de 04 anos soprando uma flauta doce, com trajes de arlequim. Que sentidos são construídos com a presença deste instrumento musical na obra? Como compreender a flauta doce representada nas mãos da criança frente ao contexto da ausência de sua prática no Brasil na primeira metade do século XX? A discussão dessas questões busca tecer uma aproximação entre os estudos musicológicos sobre o ressurgimento da prática de flauta doce no século XX e uma investigação sobre as características intrínsecas do retrato de Portinari à luz dos contextos profissional e pessoal do artista. As hipóteses são elaboradas e confrontadas a partir de dois caminhos: da existência ou não do instrumento na vida familiar dos Portinari. Como referências principais, a pesquisa se baseia em Josep Català (2005) e Roland Barthes (1984) para a análise da imagem; Patrícia Aguilar (2017) e Robert Ehrlich (2021) para a contextualização da flauta doce; Annateresa Fabris (1990) para a obra de Portinari. As fontes documentais foram obtidas através do acervo do Projeto Portinari (2018).

Palavras-chave: Flauta doce, Representação, Candido Portinari, Retrato de João Candido, Musicologia e Estudos Visuais.

The recorder in Portinari: a complex view

Abstract: Taking a look on musical themes represented in the visual arts can contribute to new approaches into thinking about music and its cultural practices. This article reinforces the problematic of the recorder in the 20th century as a historical, symbolic and cultural object, by analysing its representation in *Portrait of João Candido*, a 1943 painting by Cândido Portinari (1903-1962) in which he depicts his four-year-old son blowing a recorder, in harlequin costumes. What meanings are constructed with the presence of this musical instrument in the work? How to understand the recorder represented in the child's hands in the context of the absence of its practice in Brazil in the first half of the 20th century? The discussion about issues brings together musicological studies on the revival of recorder practice in the 20th century, and an investigation into the intrinsic characteristics of the work in the light of the artist's professional and personal contexts. The hypotheses are elaborated and confronted considering two possibilities: the real existence of the musical instrument in Portinari's family life, or not. As main references, the research is based on Josep Català (2005) and Roland Barthes (1984) for image analysis; Patrícia Aguilar (2017) and Robert Ehrlich (2021) for the context of the recorder; Annateresa Fabris (1990) for Portinari's work. The documentary sources were obtained through the Portinari Project collection (2018).

Keywords: Recorder, Representation, Candido Portinari, Portrait of João Candido, Musicology and Visual Studies.

Introdução

A aproximação dos estudos musicológicos com os estudos visuais permite ao pesquisador construir novos modelos interpretativos acerca dos fenômenos musicais, ampliar a visão sobre antigas temáticas e propor questões sobre assuntos ainda pouco abordados. É o caso do pintor Candido Portinari (1903-1962) e sua relação com a música, seja no âmbito interpessoal de amizades e afetos familiares, seja por seu proeminente legado artístico, cujo catálogo se compõe de mais de cinco mil obras.

As pesquisas sobre Portinari e a temática musical são bastante tímidas frente ao potencial imagético presente em sua obra. Na área da Música, a pesquisa de Sheila Franceschini (2010) figura praticamente isolada no contexto brasileiro. Ela aborda a relação entre experiência multissensorial e interpretação musical, por meio da análise do *Ciclo Portinari* do compositor João Guilherme Ripper. No campo da Antropologia Social, o artigo de Luis Felipe Hirano (2009) traz uma análise interpretativa da série *Os Músicos*, encomendada a Portinari pela rádio Tupi, em 1942. No campo da História da Arte, encontra-se uma breve incursão acerca da temática da música popular em Portinari, no artigo de Marcelo Téó (2005), com análise das obras *Flautista* (1934), *Favela com músicos* (1961) e *Chorinho* (1942)

Nesta pesquisa, o primeiro contato com uma pequena mostra do universo portinariano deu-se a partir de um levantamento iconográfico da flauta doce para uma investigação sobre as imagens e representações deste instrumento nas artes visuais (GIFONI, 2017). Ao buscar imagens do século XX pela base de dados do RIDIM Brasil¹, chegou-se à pintura *Retrato de João Candido*, de 1943, em que Portinari retratou seu filho aos 04 anos de idade, soprando uma flauta doce, vestido de arlequim. Desde então, instalou-se uma inquietação no sentido de aprofundar os estudos acerca desta obra, tendo como norte a problemática das representações da flauta doce no século XX, enquanto um objeto simbólico, histórico e cultural. Assim, neste artigo, busca-se evidenciar tais aspectos do instrumento, tomando como objeto de estudo a referida obra de Portinari.

A questão nuclear consiste em compreender a escolha da flauta doce no referido retrato de seu filho e analisar sua presença na criação e na expressão do artista. Para desenlaçar esse objetivo, perfaz-se um caminho de análise interpretativa que ressalta o diálogo entre os aspectos intrínsecos e extrínsecos da obra, com o contexto histórico-cultural da flauta doce

¹ Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, um projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil. Disponível em: < <http://www.ridim-br.mus.ufba.br/#:~:text=Projeto%20nacional%20de%20indexa%C3%A7%C3%A3o%2C%20cataloga%C3%A7%C3%A3o%2C%20pesquisa%20e%20divulga%C3%A7%C3%A3o> >

até início dos anos 1940. O ponto instigante se refere, justamente, à ausência de informações sobre a prática – e até mesmo, sobre a presença - do instrumento neste período, no Brasil.

Desta forma, a combinação dessas esferas de conhecimento – a arte de Portinari e a prática da flauta doce -, aparentemente tão distintas, abrange a chave de leitura aqui proposta. A problemática se constrói sobre duas frentes de hipóteses para a utilização da flauta doce em *Retrato de João Cândido*: (a) a existência da flauta doce no ambiente familiar do artista; ou (b) o instrumento integra uma invenção criada pelo artista sem a prática real em seu núcleo familiar.

A pesquisa toma como fundamento teórico a proposta de Josep Català para investigar a representação complexa da imagem na realidade contemporânea. Para o autor, não cabe a este tipo de representação o reducionismo ou a simplificação, de modo que a realidade possa ser melhor entendida ao conectar entre si seus diversos níveis de expressão. Ele defende, portanto, que “cada fenômeno, para fazer-se compreensível em toda a sua magnitude, deve ser iluminado a partir de diferentes ângulos e deve mostrar a ramificação em que se projetam todas as suas potencialidades”². (CATALÀ, 2005, p. 57) Assim, explora-se o universo da tela de Portinari, objeto desta análise, buscando trazer suas diversas entradas e conexões, a fim de oferecer algumas chaves de leitura possíveis que vão constituir aquilo que Català denomina de uma *mirada complexa*. Conforme aponta Dulcilia Buitoni (2015, n.p) ao analisar o pensamento de Català, “a complexidade se refere a uma forma de interrogar as imagens”. Trata-se, portanto, não apenas de pensar as imagens, mas de pensar *com* as imagens, expondo a complexidade visual por uma *mirada*³ que leva em conta a combinação entre o interno e o externo, o fixo e o móvel, o espaço e o tempo, o subjetivo e o objetivo (CATALÀ, op. cit., grifos nossos)

Em primeiro lugar, apresenta-se uma breve trajetória pessoal e profissional de Portinari, com ênfase para suas realizações artísticas no momento do nascimento de seu filho João Cândido até seus 04 anos de idade, quando o artista pintou o retrato aqui analisado. A relação pai e filho é explorada através da leitura e da cobertura feita pelos jornais na época em que o *Retrato de João Cândido* foi exposto pela primeira vez. Após esta primeira entrada, pelo viés duplo do *artista-pai*, destacam-se as nuances e singularidades de Portinari enquanto

² Livre tradução de: “Cada fenómeno, para hacerse comprensible en toda su magnitud, debe ser iluminado desde diferentes ángulos y debe mostrar la ramificación en la que se proyectan todas sus potencialidades”.

³ Mantém-se o termo em catalão em concordância com Buitoni (ibid.) que observa: “a decisão de não traduzir para o português a palavra *mirada* foi devida a uma não correspondência com olhar ou ver, embora alguns autores façam essa diferença”.

retratista, especialmente nos casos em que não o artista não recebe encomenda e possui vínculo afetivo com a pessoa retratada.

Em seguida, faz-se uma breve contextualização da prática da flauta doce no século XX, com ênfase para sua presença em atividades culturais até a década de 1940. A partir dessa problemática, apontam-se possíveis conexões entre a trajetória familiar e artística de Portinari e alguns pontos de acesso ou conhecimento acerca da flauta doce. Para tanto, incorpora-se à discussão o depoimento do próprio retratado, João Candido Portinari, concedido a esta pesquisadora por mensagens privadas de texto em rede social durante os meses de julho e agosto de 2021, ano em que completara 82 anos de idade.

Por fim, eis que se chega a obra em si, tecendo um caminho analítico que se apropria da noção de *punctum* de Barthes (1984). Mesmo que tenha sido originalmente aplicada em análise de fotografias, considera-se adequado e profícuo para a compreensão desta obra, posto que o retrato se refere a um instante posado, que traz ao observador questões bastante similares à teoria fotográfica de Barthes. Assim, se por um lado, a análise ressalta as características técnicas e os aspectos culturais da obra; por outro, o caráter subjetivo em que se alinha a noção de *punctum* permite ao pesquisador abordar o interesse que lhe *punge* na tela, o detalhe que lhe desperta emoção e lhe estimula a investigar com profundidade todos os contornos dessa produção artística: neste caso, a representação da flauta doce. Parafraseando Barthes (id.), o *punctum* é aquilo que o observador acrescenta à imagem e que, no entanto, já está lá. A partir desta imersão na flauta doce da pintura, a análise vai se aprofundando de modo a destacar singularidades e articulações entre: Portinari em relação a ele mesmo, em suas outras representações de seu filho; e Portinari em relação a outros artistas que pintaram temáticas parecidas.

Arte e paternidade

Filho de imigrantes italianos advindos da região do Vêneto, na grande imigração ocorrida no final do século XIX, Candido Portinari nasceu em 1903, numa pequena fazenda de café chamada Santa Rosa, localizada no noroeste do Estado de São Paulo, e viveu sua infância na pequena cidade de Brodowski. Viveu no Rio de Janeiro quase toda a sua vida, mas esteve em muitos países e, de forma recorrente e contínua, retornava à sua cidade natal em São Paulo. Ele faleceu aos 59 anos, em 1962, por complicações de saúde resultantes do contato com as substâncias tóxicas das tintas que usava, especialmente o chumbo⁴.

⁴ Não é objetivo deste artigo realizar uma descrição minuciosa da vida de Portinari, apenas levantar aspectos que venham a estabelecer conexões com a obra que é objeto desta pesquisa. As informações biográficas

Era o segundo em um grupo de doze filhos e também convivia com seus avós maternos e sua avó paterna e alguns tios em Brodowski. Seu pai era comerciante e tocava tuba na Banda de Música da pequena cidade⁵. Ao perceber sua vocação para a pintura, organizou a ida de Candinho – apelido de infância - para o Rio de Janeiro, em 1918, quando ele tinha 15 anos, para que aprimorasse os estudos de arte. Em 1921, ele ingressou na Escola Nacional de Belas-Artes e, ao final do curso, recebeu uma bolsa e foi residir em Paris entre 1928 e 1930. Na Europa, ele visitou os principais museus, galerias e centros de arte, viajando para Inglaterra, Itália e Espanha. Fabris (1990, p. 6) ressalta que, nessa jornada, ele “faz duas descobertas fundamentais para sua evolução artística”: os pintores renascentistas italianos – Giotto, Piero della Francesca, Fra Angelico – e os pintores da Moderna Escola de Paris – sobretudo Matisse, Modigliani e Picasso. Nessa viagem, ele também conhece a uruguaia Maria Martinelli, que se tornou sua companheira e esposa.

Nascido em 1939, João Candido é filho único do casal. O período de seu nascimento foi de grande prosperidade também para a carreira artística do pintor, que já possuía renome internacional. O reconhecimento surgira, sobretudo, após a sua tela *Café* (1935), um marco na linguagem e posição intelectual do artista em favor dos ideais modernistas, de engajamento com questões sociais profundas do povo brasileiro⁶. A obra rendeu-lhe a menção honrosa na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, nos Estados Unidos.

Conforme aponta Fabris (id., p. 10), “a crítica norte-americana saúda unânime o sopro renovador da obra de Portinari”. A partir de então, ele recebe convites para exposições individuais em diversas cidades norte-americanas e também para realizar uma série de obras murais. Assim, durante os primeiros anos de vida do menino João Candido, a família viajava constantemente, entre Estados Unidos e Brasil, e seus pais se desdobravam, com uma agenda intensa de compromissos e de produção de obras encomendadas ao pai. Para melhor situar o objeto de pesquisa frente a esta dinâmica pessoal e profissional, apresenta-se (quadro 1) uma breve linha do tempo – entre 1939 e 1943 - com acontecimentos relevantes ao contexto de realização do *Retrato de João Candido* em 1943:

foram levantadas a partir de um cotejamento de estudos e escritos diversos sobre o artista, tais como as pesquisas de: Thais Bovo (2018), Annateresa Fabris (1990), Marília Balbi (2003), Antônio Callado [1956;1978] (2013) e textos de fontes primárias extraídos do site do acervo Portinari (2018).

⁵ Em 1933, Portinari pinta *Praça de Brodowski*, onde a banda de música aparece no canto esquerdo inferior. Em 1956, o artista pinta *A Banda*, em que retrata os músicos da banda de Brodowski com seus instrumentos, dentre eles, seu pai com a tuba.

⁶ Ao retornar da Europa, Portinari inicia um vínculo de amizade com Mario de Andrade forte e duradouro. Além do convívio no ambiente familiar, Mario de Andrade tornou-se “um dos maiores promotores das realizações do pintor”. (FABRIS, id., p. 28) Balbi (2003, p. 63) considera que, por ser dez anos mais velho que o artista, Mario de Andrade “parece ter se colocado no papel de irmão protetor”.

Quadro 1 – Alguns eventos da vida de Portinari entre 1939 e 1943.

- 1939.** • Nasce o filho, João Candido Portinari, em 23 de janeiro.
• Pinta 03 painéis para o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque: *Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* e *Noite de São João*.
• Inaugura sua maior exposição individual, com 269 obras, no Museu Nacional de Belas Artes (RJ), com apresentação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira.
- 1940.** • Participa, com 35 obras, da *Latin American Exhibition of Fine Arts*, do Museu Riverside de Nova Iorque.
• Inaugura a exposição *Portinari of Brazil*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), com 180 obras, que depois se realiza em outras cidades, como Detroit, Pittsburg, Chicago e San Francisco.
- 1941.** • A Universidade de Chicago publica o álbum *Portinari, his life and art*, de Rockwell Kent.
• Em Brodowski, pinta o *Retrato de Seu Baptista*, seu pai; o *Retrato de Dona Dominga*, sua mãe; e o mural *Capelinha da Nonna*, para sua avó Pellegrina, na parede da casa da família.
• Em Washington, inaugura exposição na Galeria de Arte da Universidade de Howard.
- 1942.** • Finaliza, em janeiro, ciclo de murais – *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese dos Índios*, *Garimpo do Ouro* – para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington (EUA).
• Em Nova Iorque, vê a obra *Guernica* de Pablo Picasso, que terá grande impacto em sua linguagem artística.
• No Rio de Janeiro, inicia a série de painéis *Os Músicos*⁷, para a rádio Tupi, inspirada na música popular brasileira.
- 1943.** • No prédio do Ministério da Educação (RJ), desenha os azulejos para a decoração exterior e pinta o mural *Jogos Infantis* para a sala de espera, e outro com a temática da exploração da carnaúba para a sala dos ciclos econômicos⁸.
• Realiza exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes, com 168 obras, dentre as quais o *Retrato de João Candido*.
• Ilustra o romance *Memórias Postumas de Braz Cubas*, de Machado de Assis, edição publicada pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Fonte: Elaboração da autora.

Durante este período, em plena Segunda Guerra Mundial, Portinari é recebido com entusiasmo pela crítica norteamericana⁹, que destaca, conforme Fabris (id., p. 14), “a unidade

⁷ Infelizmente, os 06 painéis desta série foram perdidos num incêndio ocorrido em 1949, no prédio da rádio. (HIRANO, 2009)

⁸ Portinari iniciou trabalhos no Ministério da Educação da então capital federal do Rio de Janeiro em 1936. Após a repercussão internacional de sua arte, recebeu encomenda do ministro Gustavo Capanema para fazer uma série de afrescos, tendo como tema os ciclos econômicos brasileiros: pau-brasil, cana-de-açúcar, gado, ouro, fumo, algodão, erva-mate, café, cacau, ferro, borracha e, por fim, a carnaúba. (FABRIS, op. cit.)

⁹ Depois de ingressar no Partido Comunista em 1945, a relação com o governo norteamericano fica tensa e Portinari tem seu visto negado em diversos momentos. No entanto, continua a receber convites e ser apreciado nos círculos artísticos. Com perseguições políticas também no Brasil, a família acaba se mudando para o Uruguai, onde vivem entre 1947 e 1948.

que o artista consegue através da ‘disparidade’ estilística”. A autora cita o seguinte comentário de John Morse, do Museu de Detroit:

Portinari é um desses raros indivíduos com imaginação e talento. Ele não pode ser classificado como surrealista, primitivo, expressionista ou pertencente a qualquer dos movimentos de arte de hoje. Ele pertence a todos e a nenhum. Seja numa cena direta ou num vôo selvagem da fantasia, há sempre em suas figuras a qualidade de profunda humanidade que tem distinguido outros mestres anteriores, Van Gogh, por exemplo. E também o desenho experimentado que deve haver no fundo de toda boa pintura.

O retrato de João Candido com a flauta doce foi pintado na primeira metade de 1943, e integrou o catálogo da exposição individual de Candido Portinari no Museu Nacional de Belas Artes¹⁰, com ampla repercussão da imprensa. Exibido na entrada da exposição (figura 1), o quadro dava boas-vindas aos visitantes, e sua imagem foi reproduzida em diversas matérias de cobertura do evento pela imprensa. Nos textos, as avaliações não escondiam o entusiasmo diante da obra. Na resenha de C. Walmor (29 jun. 1943) para o jornal *Correio da Noite*¹¹, ele destaca o impacto de encontrar esta obra, logo na entrada: “(...) Bastava a figura de João Candido, que se vê ao entrar nas galerias do Museu Nacional de Belas Artes, para se consagrar um mestre. Fino de côr [sic], composição admirável, o filho de Portinari vive naquela tela”.

Figura 1 – Detalhes do salão de entrada da exposição individual de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes (RJ, 1943).



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/historico/315/detalhes>. Fotos de Kazys Vosylius.

A crônica de Manuel Bandeira (24 jun. 1943) para o jornal *A Manhã*, após enumerar uma série de retratos de personalidades políticas e do meio cultural brasileiro, detém-se nos retratos de João Candido:

(...) E toda a ciência, todas as qualidades mais pessoais e ainda ternura, encantamento e ‘sense of humour’, estão presentes nestas três deliciosas obras-primas que são os

¹⁰ No Rio de Janeiro, entre 19 de junho e 11 de julho, a exposição contou com 168 obras, dentre as quais haviam 43 retratos, sendo 07 do seu filho. (Projeto Portinari, 2018)

¹¹ As fontes documentais de jornais aqui citados foram todas retiradas do site do acervo Projeto Portinari (2018), e os respectivos links estão disponibilizados nas referências bibliográficas.

retratos clownescos de João Candido, o da flautinha dando o acorde de cadência mais perfeita por sobre aquele mundo tumultuoso da criação do artista.

De fato, a presença do seu filho nos retratos causou bastante comoção na imprensa, e a utilização do *Retrato de João Candido* na entrada demarca o grau de relevância que o artista desejava afirmar para o seu público, acerca da sua própria vivência da paternidade (figura 2). A matéria *Portinari, pintor bíblico!* do jornal *A Noite* (18 jun.1943) evidencia esta relação afetuosa entre arte e paternidade em Portinari, com uma seção específica intitulada *João Candido, um modelo especial*: “De seu filho – um lindo garoto de olhos claros e vivos – fez Portinari seis retratos. Não são apenas a figurinha graciosa do filho. São composições bem lançadas, são flagrantes da vida infantil, são instantâneos expressivos de uma criança, que o artista adora sobre todas as coisas”.

Figura 2 - Portinari com seu filho João Candido em seu ateliê. Rio de Janeiro, 1943.



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/6420/detalhes>. Foto de Jean Manzon.

Por sua vez, a resenha de Puck (09 jul. 1943) no mesmo jornal (09 jul. 1943), intitulada *Portinari, o humano*, também enfatiza a obra com elogios curiosos que abordam a presença da flauta. Ele parece conectá-la a uma possível musicalidade da raça brasileira, desprovida de recursos financeiros, mas divertida e tranquila:

É difícil conceber maior encanto, maior lirismo, num quadro, que naqueles deliciosos retratos de João Candido, onde o garoto nos aparece em toda a sua meninice, através o [sic] prisma da fantasia e da graça, que acompanham todas as infâncias. O ‘tocador de flauta’ é, contudo, onde o pintor atinge o máximo, transportando para a tela toda a alma musical de uma raça indolente e emotiva, incapaz de grandes esforços materiais, mais inclinada aos prazeres e divertimentos compatíveis com a sua inata tranquilidade.

Enquanto os textos citados enaltecem o trabalho de Portinari em si, a matéria do Diário da Noite (13 jul. 1943) traz uma notícia da cobertura da exposição que indica o prestígio social que a tela alcançara, provocando até disputas entre compradores interessados, chegando a uma soma que, de acordo com o veículo, não teria sido ofertada a nenhuma outra obra até aquele momento. Conforme o jornal, cuja matéria se intitulava *Um quadro brasileiro atinge a quantia de 100 mil cruzeiros*:

Na exposição de Portinari, que acaba de encerrar-se no Museu Nacional de Belas-Artes, centralizou as atenções dos visitantes e a admiração dos mais ilustres colecionadores o quadro no qual, ainda uma vez, o grande artista patricio fixára (sic) o retrato de seu filho João Candido. De imediato, apesar a rubrica de que o quadro não se achava á (sic) venda e pertencia á (sic) família do artista, surgiram numerosos pretendentes, entre os quais o senhor Octales Marcondes, da Empresa Editora Nacional, que pagou setenta mil cruzeiros. Admirando, porém, o notável retrato infantil, a sra. Dulce Martinez de Hoz teria se declarado disposta a cobrir a oferta do diretor da Editora Nacional, lançando a quantia de cem mil cruzeiros, jamais atingida por um quadro brasileiro.

Em breve levantamento realizado por consulta ao acervo do Projeto Portinari, foram encontradas as seguintes matérias que traziam a reprodução da imagem (figura 3) do Retrato de João Candido para a cobertura do evento em meados de 1943, de jornais do Rio de Janeiro e uma da Revista O Cruzeiro: (a) Portinari, pintor bíblico! do jornal A Noite (18 jun.); (b) Inaugura-se hoje a exposição de Portinari, de O Jornal (19 jun.); (c) Portinari, o maior pintor da América do Sul, do Correio da Noite (29 jun.); (d) Um quadro brasileiro atinge a quantia de 100 mil cruzeiros, do Diário da Noite (13 jul.); (e) Na exposição de Candido Portinari: retratos e composições da revista O Cruzeiro (17 jul.); (f) Diabruras de um pintor, do Diário de Notícias (08 ago.).

Figura 3 – Páginas de coberturas jornalísticas com reprodução do *Retrato de João Candido*.



Fonte: da esquerda para a direita, (a)

- <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1276/detalhes>;
- (b) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1282/detalhes>;
- (c) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1317/detalhes>;
- (d) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1358/detalhes>;
- (e) e (f) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1372/detalhes>.

Além da sua estreia nesta exposição, a tela de Portinari também participou de outras mostras de arte importantes, sendo cedida do acervo de Octales Marcondes. Assim, em 1949, a pintura esteve na grande exposição itinerante da Sul America; em 1954, fez parte de uma mostra no Museu de Arte de São Paulo (MASP); e em 1959, integrou a Bienal de São Paulo, ocorrida no Parque Ibirapuera. A imagem do retrato também se perdurou em cartões postais que a família Portinari enviou para alguns amigos como Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 1946, por ocasião do Natal. A imagem também foi reproduzida em matérias e artigos da imprensa em outras ocasiões e outras cidades, após o evento de 1943, tais como: (a) *Portinari o la hora de America*, do jornal La Nacion (03 fev. 1946, Buenos Aires); (b) *Nem dois centímetros, nem cinco metros*, do Diário de notícias, (08 ago. 1948, Salvador); (c) *Vernissage de Portinari*, do jornal Folha da Manhã (14 fev. 1954, São Paulo); (d) *Entrevista com Portinari*, do *Correio Paulistano/ Leitura Crítica e Informação Bibliográfica* (27 dez. 1960, São Paulo).

Portinari, o retratista

No campo da iconografia musical, Richard Leppert (1979) defende a importância de um olhar crítico ao se analisar o significado do instrumento musical no gênero retrato, pois afirma que aqueles que posam para um retrato, seja comissionado ou não, em geral, estão buscando demarcar uma imagem de sucesso, saúde ou refinamento. Ele observa que o resultado da obra, muitas vezes, revela uma negociação entre o artista e o retratado, tolhendo, em parte, a liberdade criativa do primeiro. O autor defende que é preciso, então, levar em conta esta problemática na análise iconográfica de instrumentos musicais presentes neste tipo de produção.

A prolífica produção retratista de Portinari é percebida como um ponto distinto diante de sua obra que, de modo geral, recebe mais atenção pelo engajamento com a justiça social. Além disso, ficou mais reconhecido por seu legado de pinturas monumentais muralistas¹². Fabris (op. cit.) afirma que, nos retratos, ele desenvolve sua expressão seguindo diretrizes clássicas do gênero, sem buscar inovações. A autora acompanha, neste ponto, a avaliação feita por intelectuais como Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

Comentando a exposição de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes de 1943 em crônica jornalística, Manuel Bandeira (op. cit.) destaca que “a galeria dos retratos nos revela um Portinari mais acessível, um Portinari que pode emparelhar com os mestres retratistas do Renascimento” e, em seguida, enumera vários exemplos daquela exposição. Na resenha

¹² A exemplo de Guerra e Paz (1953-1956), feito para a sede da ONU em Nova Iorque.

assinada por C. Walmor (op. cit.), por ocasião do mesmo evento, também há a mesma perspectiva: “na coleção de retratos mostra Portinari ser, também, mestre da arte ‘conservadora’ e dá uma verdadeira lição de pintura dos [sic] artistas chamados ‘clássicos’.” Para Mário de Andrade (1963 apud Fabris, op. cit., p. 67):

Como artesão humilde, como um renascentista que não se envergonha falsamente de repetir uma solução justa, evitando os valores lotéricos do expressionismo e os perigosos palpites da interpretação fantasista, o pintor brasileiro policiou a sua concepção do retrato, lhe proibindo os jogos de azar. [...] O retrato é assim reconduzido a um problema exclusivo de plástica. E surgem esses acabamentos de uma sutileza infinita, as carícias, as relações, os equilíbrios, as fantasias de cores, de tons, de esbatidos, de luzes tão múltiplos, tão infinitamente variados. Realmente Cândido Portinari nos reconduz à grande tradição renascentista do retrato.

Tal vertente mais realista ou conservadora, como apontaram os críticos, talvez se justifique pelo aspecto de negociação da natureza deste gênero, como Leppert (op. cit.) evidencia em seu pensamento. Por outro lado, Fabris destaca que a relação de Portinari com o retratado dá-se de duas maneiras: afetuosa ou irônica¹³. O tratamento afetuoso da imagem se verifica nos retratos de familiares e de amigos. Quanto ao irônico, a autora aponta a série de retratos da família do pianista Arthur Rubinstein, “em que Portinari parece evocar alguns traços daquela expressividade que Goya persegue na *Família de Carlos IV*”. (FABRIS, op. cit., p. 66) Nessa categoria dos afetuosos, além de retratar seu filho, Portinari realizou retratos de diversos familiares, dentre eles: sua esposa, seus pais, avós, tios, irmãos, sobrinhos, e sua neta Denise. Filha de João Candido, nascida em 1960, quando o artista já se encontrava com a doença avançada pelo envenenamento das tintas, deprimido com a proibição médica de pintar, a alegria da presença da netinha ressignificou sua vida naquele momento. Callado faz um paralelo do entusiasmo artístico de Portinari entre a neta e o filho:

Denise, que já anda pela casa, sabe que tem um avô do qual pode fazer o que bem entender. O que só vai saber mais tarde é que esse avô a imortalizou no berço: da grande galeria que Portinari pintou de Denise já há exemplares em coleções particulares. Denise se transformou em grande força na arte portinaresca, como foi outrora grande força João Candido, o filho único, pai da musa Denise. (CALLADO [1956;1978] 2013, p. 177)

É importante destacar que Portinari também pintou retratos de diversos músicos brasileiros de seu tempo, boa parte dos quais ele tecia relações de amizade e convívio social. Como exemplos, são apontados O Violinista (1931) e os retratos de: Camargo Guarnieri (em 1935); Jayme Ovalle (em 1928 e 1931); Joubert de Carvalho (em 1928); Luiz Cosme (em 1932);

¹³ Embora se esteja de acordo com a existência destes dois tratamentos distintos em algumas obras, considera-se que haja também uma série de retratos em que não se possa observar qualquer sentimento de afeto ou ironia em relação ao retratado.

Mário de Andrade (em 1935 e 1940); Radamés Gnattali (em 1933); Vinicius de Moraes (em 1938); Francisco Braga (em 1931); Leonidas Autuori (em 1935); Oscar Lorenzo Fernández (em 1931); Alda Caminha (1931); para citar alguns. Um fato digno de menção é que a obra que se considera o seu primeiro desenho, trata-se de um retrato de Carlos Gomes, que ele fez aos 10 anos de idade, para dedicar ao seu pai e homenagear à banda de Brodowski.

Quanto ao estilo, Fabris classifica a produção retratista de Portinari em três grupos: clássico, moderno e de notação impressionista. No estilo clássico, ela destaca que se sobressai o realismo – “um agudo sentimento realista, não dissociado, entretanto, da busca de tonalidades sutis, de certas luminosidades” (FABRIS, op. cit., p. 67) – e inclui, como exemplos, os retratos da mãe do artista, de 1938, e de Carlos Drummond de Andrade, de 1936. No estilo moderno, ela considera o retrato de sua esposa Maria, de 1932, com influências de Modigliani, e o retrato de Mário de Andrade (s.d) pelo “recurso da deformação expressiva” (ibid.). Na tendência impressionista, a autora destaca “o instantâneo psicológico, a fluidez da execução [que] aproximam alguns retratos mais do esboço que da obra acabada” (ibid.). Nesta vertente, ela cita o retrato de seu pai e de seu filho, ambos de 1939, e também os da família Rubinstein, de 1940.

Embora a autora não aprofunde tais categorias, observando as linhas gerais de cada uma, considera-se a pintura do João Candido, objeto desta pesquisa, inserida predominantemente no estilo moderno, embora também apresente características realistas e impressionistas também. Trata-se de uma imagem complexa, na acepção de Català (op. cit.).

Problemática da flauta doce e hipóteses do caso Portinari

Em paralelo à efervescência da rotina de Portinari durante este início dos anos 1940, há uma tímida presença do instrumento musical que ele representa nas mãos de seu filho. Pode-se inferir que Portinari busca associar a flauta doce a um imaginário lúdico e infantil. Porém, tal alusão não é nada evidente, nem no momento histórico, nem no lugar em que o artista realizou a obra. No Brasil, as atividades de performance e ensino da flauta doce, as quais se tem registros até o momento, iniciaram-se somente a partir da década de 1950. (Aguilar, 2017) Portanto, a escolha do instrumento no retrato de seu filho é, no mínimo, intrigante.

A origem da flauta doce remonta a Idade Média europeia, porém, houve um declínio substancial na sua prática ao longo do século XIX, tendo ressurgido ao final deste século, em alguns ambientes musicais na Bélgica e na Inglaterra, por exemplo. A flauta doce passa a despertar mais interesse como parte do movimento da Música Antiga, que instituiu uma nova

prática no século XX, que busca recuperar e reconstruir repertórios, sonoridades e modos de se pensar e de se fazer música anteriores ao século XIX¹⁴.

No final do século XIX, inauguram-se os primeiros concertos chamados históricos, com exemplares de instrumentos preservados de acervos familiares, antiquários, museus, igrejas, dentre outros espaços. Inicia-se a busca de repertório em manuscritos de arquivos de bibliotecas e centros culturais. Formam-se pequenos grupos camerísticos com flauta doce, viola da gamba, cravo ou espineta, ou alaúde. Nos anos 1920, surgiram as primeiras réplicas de instrumentos, feitas modernamente com ajustes a partir do estudo físico e organológico e com base em anotações de construtores antigos, no caso da flauta doce, o construtor Peter Bressan (1663-1732) recuperado pela família Dolmetsch, na Inglaterra. (EHRlich, 2021)

Na Alemanha, o ressurgimento da flauta doce esteve ligado ao meio universitário, através do movimento Collegium Musicum, iniciado por Hugo Riemann em Leipzig, em 1908, que estimulava a pesquisa e a performance da Música Antiga. Contudo, até o final dos anos 1920, sua utilização foi completamente reinventada como um *instrumento do povo* (*Volksinstrument*). Na terminologia do movimento Juventude¹⁵ (*Jugendbewegung*), no que concernia a suas atividades musicais (*Jugendmusikbewegung*), conforme observa Ehrlich (id., p. 10), a flauta doce passou a ser percebida como o instrumento *orgânico* por excelência, isto é: “livre de tradições de repertório ou práticas de performance, e de conexões com a vida profissional de concerto. Aparentemente simples, fácil de tocar, e feita de forma artesanal, a flauta doce era vista como a antítese de um piano Steinway, por assim dizer”¹⁶.

Em 1929, observa-se nos países de língua alemã uma expansão da flauta doce, sendo apreciada e praticada com entusiasmo nos círculos musicais, nas escolas e no ambiente familiar e amador. Tais práticas ficaram conhecidas como *Hausmusik*. Havia uma disposição

¹⁴ A ideia de redescobrir a música do passado não é prerrogativa do século XX e está presente em diversos momentos históricos. Refere-se, aqui, ao chamado movimento da Música Antiga, que consistiu em um interesse e empenho de descobrir como os instrumentos pré-clássicos europeus eram construídos e tocados, buscando conhecimentos e estudos de forma sistemática, consistente e contínua. Este movimento foi a culminância de um processo de investigação e catalogação de instrumentos antigos ao final do século XIX e a realização de alguns “concertos históricos” utilizando exemplares daqueles instrumentos. Posteriormente, o interesse pela performance historicamente informada da música antiga incorporou também o repertório dos períodos clássico e romântico.

¹⁵ Expandido por toda a Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, o Juventude foi desenvolvido a partir de outro movimento, Wandervogel, iniciado em Berlim, em 1901. Com ideais românticos em relação à vida no campo (escapando dos grandes centros urbanos), incentivava a autonomia dos jovens em relação aos adultos, a crítica a instituições oficiais como a escola, e a abstinência quanto ao consumo de bebidas alcoólicas e cigarro. Para estimular o contato com a natureza, promovia atividades de acampamentos coletivos no interior, exercícios físicos, danças e músicas folclóricas. Ao assumir o poder em 1933, Hitler se apropriou do movimento Juventude para promover os valores nazistas, descaracterizando sua proposta antiautoritária e de crítica social. (ibid.)

¹⁶ Tradução nossa de: “unencumbered by traditions of repertoire or performance practice and by connections to professional concert life. Apparently simple, easy to play, and handmade, the recorder was seen as the antithesis to, say, a Steinway piano”.

crescente, alinhada ao espírito do movimento *Wandervogel*, de valorizar danças e músicas folclóricas e a criação musical. Erlich (ibid.) aponta que essa postura despreziosa do fazer musical continha, em visão mais ampla, uma forte crítica aos padrões estabelecidos, como a rejeição ao consumo passivo de músicas da chamada alta cultura; às tradições de grandes orquestras e casas de ópera, consideradas “decadentes”; à comercialização de produtos culturais pela nascente indústria fonográfica e do cinema; ao culto do virtuosismo no ensino promovido pelas escolas de arte e de música.

Com a ascensão do nazismo, a flauta doce foi apropriada pelo – também incorporado - movimento Juventude Hitlerista (*Hitlerjugend*), e passou a ser instrumento obrigatório nas escolas primárias. A flauta soprano se sobressaiu, por conta de sua pequena dimensão, mais apropriada para as crianças. Houve uma demanda por instrumentos mais baratos, com confecção simplificada, o que também comprometeu a qualidade do som, da afinação e dos recursos técnico-expressivos como um todo.

Músico e empreendedor com interesses de êxito comercial, o multi-instrumentista e fabricante de instrumentos musicais Peter Harlan (1898-1966) investiu na criação da flauta doce com um dedilhado diferente das referências históricas e facilitado para tocar a escala diatônica maior a partir da nota Dó 3 (no caso da flauta soprano), que recebeu a denominação de *flauta germânica*, em contraposição às flautas que vinham sendo produzidas e tocadas na Inglaterra, chamadas de *flautas barrocas*. O modelo inglês buscava desenvolver instrumentos com dedilhados similares¹⁷ aos contidos em tratados históricos dos séculos XVII e XVIII. Por sua vez, a flauta germânica atendia à prática musical de nível iniciante e básico, assim como à interpretação de repertório de hinos religiosos e canções folclóricas. Com seu acurado tino comercial, Harlan nomeou o instrumento mais barato de seu catálogo de *flauta do povo* (*Volksflöte*), transformando um artigo considerado caro e de luxo, para poucos entendidos em música antiga, num instrumento amplamente acessível, na esteira do exemplo da Volkswagen e seu carro popular. (EHRlich, 2021)

Enquanto o ateliê da família Dolmestch, na Inglaterra, produziu cerca de 1.800 flautas doces entre 1919 e 1945, o total anual de produção na Alemanha, ao final dos anos 1930, já ultrapassava um milhão de instrumentos. Ao longo dos anos 1930, embora as autoridades nazistas também buscassem o controle das atividades musicais no meio amador, a prática da flauta doce no movimento da *Hausmusik* permaneceu, de algum modo, um tanto livre de interferências políticas. Os músicos amadores se encontravam em cursos de fim de semana

¹⁷ Também houve uma pequena adaptação, que ficou conhecida modernamente como dedilhado inglês.

e acampamentos de verão, oportunidades em que também podiam discutir os assuntos censurados daquele momento. (ibid.)

Com a ascensão do nazismo e o prenúncio da guerra, milhares de refugiados migraram da Alemanha. A diáspora da flauta doce para os outros continentes se deu muito pelos músicos refugiados que traziam seus pertences. Grande parte refugiou-se nos Estados Unidos, na América Latina e na América do Sul. Patrícia Aguilar (2017) aponta que os imigrantes alemães, dentre os quais músicos e professores, foram pioneiros em trazer a flauta doce para o Brasil, possivelmente entre os anos 1920 e 1950. Como vimos, o instrumento era um objeto popular na cultura e educação alemãs, além de ser leve e fácil de transportar, então era bastante plausível que as famílias trouxessem em suas bagagens definitivas para o continente americano. Mesmo assim, pouco se sabe, em registros documentais, da presença de flautas doces pertencentes a acervos familiares deste período.

Conforme destaca a pesquisa de Aguilar, chegou ao Rio de Janeiro, em 1896, juntamente com outros instrumentos antigos, uma flauta doce baixo de modelo do construtor Johann Christoph Denner (1655-1707) ao acervo do recém-fundado Instituto Nacional de Música, adquirida da Europa por seu primeiro diretor, o compositor Leopoldo Miguez. Em sua pesquisa detalhada sobre este instrumento, Aguilar (id., p. 125) avalia que a obtenção dos instrumentos antigos não se dava pelo interesse em ressurgir a prática da música antiga: “a flauta doce e qualquer outro instrumento do passado eram vistos como objetos de museu, sujeitos à dissecação física, à análise da sonoridade, que na maior parte das vezes era considerada curiosa”. Em todo caso, a autora ressalta que “a presença física de uma flauta doce no Rio de Janeiro ao final do séc. XIX é fato único e instigante”.

Minhas hipóteses sobre a flauta doce de Portinari se constituem, assim, a partir desse pano de fundo. Se a flauta tivesse existido, de fato, poderia ter entrado na casa da família de duas maneiras: como uma herança do acervo da família ou como um presente (ou aquisição) direcionado ao filho após o seu nascimento.

Conforme relatado, ao longo do século XIX muitos instrumentos antigos se preservaram em antiquários, museus e também círculos familiares. Sabendo que o pai de Portinari era músico e tocava um instrumento de sopro, não é de todo implausível especular a possibilidade da flauta ser uma herança da família e ter sido trazida com os imigrantes italianos das gerações anteriores. Conforme exposto, seus pais são originários do Vêneto, região que tem uma ligação forte com a prática da flauta doce, a qual remonta o período renascentista. Neste caso, a flauta doce de João Candido seria um instrumento histórico, sobrevivente ao tempo.

De acordo com a pesquisa de Thaís Bovo (2018), o pai de Portinari é natural de Chiampo e a mãe, de Bassano. A autora aponta o trajeto da imigração da família:

Uma parte da família dos Portinaris, que no norte da Itália residia em Chiampo, província de Vicenza, chegou ao Brasil em 1894, tendo desembarcado no Rio de Janeiro, seguindo para Juiz de Fora, e depois para a Fazenda Visconde do Parnaíba, município de Jardinópolis onde esteve um ano em cada lugar. Em 1896, estabeleceram-se, como colonos, na Fazenda Santa Rosa, em Brodowski: Pellegrina, já viúva de Candido Portinari, e seus filhos: Giovan Baptista (1877-1958), Bepe, Angela, Catarina, Rosina e Luiza. (Berardo 1983 apud Bovo 2018, p. 46)

Outra possibilidade seria a flauta ter sido adquirida ou ser um presente para a criança. Como já explanado, a família viajou intensamente entre os Estados Unidos e o Brasil, desde o nascimento de João Candido até seus 04 anos de idade. A divulgação da flauta doce nos Estados Unidos era ainda tímida, a American Recorder Society¹⁸ havia sido fundada em 1939, mas, durante a Grande Guerra, teve pouca atividade. Por outro lado, o país já havia recebido uma grande leva de imigrantes, refugiados da Alemanha. Portinari viajou por muitas cidades e conheceu distintas figuras do mundo artístico, político e intelectual que participavam dos circuitos de arte naquele momento, apesar da situação de guerra. Certamente, ele teceu novos vínculos de amizade.

Na hipótese de João Candido ter recebido a flauta doce como um presente, em uma dessas viagens aos Estados Unidos, o instrumento seria, provavelmente, um modelo de réplica moderna, confeccionado com dedilhado germânico e voltado para este universo musical folclórico e de educação escolar primária. Seria, assim, um dos primeiros modelos de flauta doce produzidos no século XX.

No intuito de vislumbrar os caminhos possíveis para compreender a flauta doce de Portinari, buscou-se, desde o princípio, a saída que parecia ser mais imediata e fundamental, aquela resposta que poderia encerrar o mistério e esclarecer a escolha do instrumento no retrato: uma interlocução com o próprio retratado, João Candido Portinari. O menino João da pintura completou 82 anos no ano de 2021. Doutor com formação na área de Matemática e Engenharia de Telecomunicações, João Candido Portinari tornou-se professor, escritor e pesquisador. Após 17 anos da morte de seu pai, em 1979, ele funda o Projeto Portinari, com o objetivo de preservar e divulgar o legado artístico de seu pai.

¹⁸ Associação civil sem fins lucrativos em atuação há mais de 80 anos, voltada para promover a flauta doce e sua música, e apoiar seus praticantes, tanto no meio amador quanto profissional. (AMERICAN RECORDER SOCIETY, 2022)

Sua resposta, no entanto, foi desanimadora: “Infelizmente não consigo me lembrar dessa flauta, vou pesquisar... Comecei com o violão por volta dos 13 anos”¹⁹. A inesperada manifestação de incerteza da memória, da figura que não apenas teve o convívio de filho, mas que continua, em sua atuação profissional como diretor-geral do Projeto Portinari, em constante contato com tudo o que diz respeito à vida e à obra de seu pai, não deixa de ser surpreendente. Além disso, João Candido manteve uma estreita afinidade com a música ao longo de sua vida, e tocar violão continua sendo uma atividade significativa para ele²⁰. Então, a princípio, sua resposta provocou um sentimento de estagnação na pesquisa, por não poder elucidar, de um modo definitivo, as questões que mais pungem esta pesquisadora em relação ao objeto.

Por outro lado, o trabalho que o próprio filho João Candido e sua equipe vêm desenvolvendo no Projeto Portinari permite a qualquer interessado o garimpo quase completo de tudo o que Portinari realizou e de suas repercussões. Em 2004, o Projeto lançou o Catálogo Raisoné da Obra Completa de Candido Portinari, acessível por meio de página eletrônica. Graças a este trabalho, foi possível aprofundar esta pesquisa, colhendo e analisando fontes primárias, para apontar algumas perspectivas sobre a presença do instrumento.

Há, ainda, uma outra hipótese, a flauta como invenção criativa do autor. Neste caso, é necessário compreender a unicidade dessa representação frente aos outros retratos de seu filho. Além disso, considera-se fundamental promover uma articulação do artista com seu repertório imagético particular, ou seja, com as referências de mundo que ele vivenciou e com as quais pôde dialogar através de sua obra. Neste olhar acerca da obra e seus elementos intrínsecos, buscam-se aproximações com artistas relevantes para seu próprio amadurecimento artístico e seus próprios experimentos. Tal percurso analítico, inclusive, pode contribuir na solidificação de alguma das hipóteses anteriores, como se verá adiante.

Representação da flauta doce no *Retrato de João Candido* (1943)

Pintado na residência familiar dos Portinari no bairro do Leme, no Rio de Janeiro, o *Retrato de João Candido* (figura 4) é o último, numa sequência de 12 retratos que o artista fez de seu

¹⁹ A conversa se deu via mensagem privada de texto pela rede social Instagram, e este seu depoimento foi recebido no dia 22 de julho de 2021.

²⁰ Em continuidade da conversa (em 05 de agosto de 2021), pontuou-se que na biografia *Retrato de Portinari* (1ª edição de 1956), Antonio Callado (op. cit., p. 103) menciona que o adolescente João passava o dia tocando violão na época em que ele frequentava a casa dos Portinari. Callado escreveu: “quando voltava do colégio, João Candido, como sempre, atirava-se ao violão e punha-se a segoviar”. Após provocar essa lembrança, ele respondeu, entusiasmado: “Sim, o violão sempre foi, e ainda é, uma paixão para mim!”

filho desde seu nascimento, em 1939, até os 04 anos de idade. Após essa fase, ele pintaria ainda 02 retratos de seu filho em 1959, quando ele estava com 20 anos de idade²¹. A descrição da obra, conforme o Projeto Portinari (op.cit.), destaca os seguintes elementos:

Composição nos tons terras, ocres, verdes, branco e preto. Textura lisa. Retrato de corpo inteiro de menino, tocando flauta, contra fundo escuro. O retratado está de frente, com a cabeça ligeiramente voltada para a esquerda, cabelos com franja, olhos claros, bem delineados e amendoados, sem traços de nariz e boca levemente representada, o pé direito está de frente e o esquerdo voltado para a direita, com pernas afastadas. Veste fantasia de arlequim, gola sanfonada, blusa estampada de losangos verdes e brancos e calças com risquinhos pretos verticais e calça sapatilhas verdes. Segura com as duas mãos, flauta que está na boca.

Figura 4 - *Retrato de João Candido*. Rio de Janeiro, 1943, óleo sobre tela, 100 x 81 cm.



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4085/detalhes>

A partir desta descrição objetiva, com fins de documentação, observa-se a base técnico-expressiva que o artista utiliza. A figura do menino se sobressai do fundo escuro, como se estivesse recebendo um foco de luz. Em sua maneira de retratar, o artista parece buscar um equilíbrio entre dois olhares: um externo à cena, de cuidado, zelo, atenção e afeto de quem convive com ele; e um interno, da subjetividade do menino, de sua espontaneidade e de sua maneira própria de se expressar. Sua franja lisa, por exemplo, está bem penteada para o lado

²¹ Ele também desenhou 04 caricaturas do rosto de João Candido em 1945 e mais outra em 1946.

esquerdo e levemente bagunçada no lado direito. Além do penteado quase controlado, integra-se ao visual a bela fantasia carnavalesca e a flauta doce. Estes dois elementos configuram os objetos que sedimentam no menino João Candido o seu imaginário infantil. Retomando a visão de Leppert (op. cit.), sejam reais ou inventados para a obra, o traje de arlequim e o instrumento musical foram escolhidos – por sua mãe e/ou seu pai, que neste caso, é o próprio artista - para que o menino posasse com eles.

Porém, sua pose está longe de ser estática, ao contrário, a energia do seu corpo inteiro encontra-se a serviço da produção do som. Em cada detalhe corporal (figuras 5 e 6), a criança se apresenta com movimentos espontâneos que se direcionam ao ato de soprar a flauta doce: a forma como suas pernas estão posicionadas alude a uma postura ao mesmo tempo relaxada e ativa; a representação de seus olhos bem abertos e cílios grandes e pronunciados e a ausência de representação de um nariz; as bochechas relaxadas, levemente arredondadas, como se nelas houvesse um pouco de ar e os lábios delineados de modo quase imperceptível; a orelha que se visibiliza ao acompanhar o rosto, que se posiciona discretamente virado para o lado esquerdo; com os ombros relaxados, os braços e as mãos do menino seguram o instrumento com bastante dedicação, quase o abraçando. Seu corpo está a tocar e a ouvir o som, seus olhos parecem fixar alguém que está do outro lado da tela, como se estivesse pedindo aprovação. (GIFONI, 2021)

O traçado de inspiração cubista nas mãos e nos dedos da criança apontam para o esforço do menino em acertar os furinhos, e gesticular um toque junto com o sopro. A mão esquerda segura o corpo da flauta na parte inferior, enquanto a direita se posiciona acima, e os dedos parecem se movimentar mais. Um praticante de flauta doce, ao olhar com atenção para a imagem, logo perceberia que as mãos estão inversas ao posicionamento correto do instrumento. O conjunto de todos estes signos nos conduz a compartilhar um sentimento empático com o menino, na sua brincadeira de explorar o som da flauta.

Figura 5 – Detalhe da cabeça de João Candido na pintura de Portinari.



Fonte: Edição elaborada pela autora a partir da imagem disponível em:
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4085/detalhes>

Figura 6 – Detalhe das mãos e da flauta doce de João Candido na pintura de Portinari



Fonte: edição elaborada pela autora a partir da imagem disponível em:
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4085/detalhes>

Acerca da flauta doce representada, é possível inferir que se trata de um instrumento soprano fabricado em madeira. Seu formato lembra os modelos renascentistas, pois apresenta um tubo cônico, com o pé bem alargado. Contudo, o bocal é estreitado e, logo abaixo dele, seguem-se os furos, não havendo, portanto, a representação da janela de ar na cabeça da flauta²². (ibid.)

Representações do menino João em Portinari

Os últimos retratos de seu filho que Portinari pintou, nesta fase da infância, entre 02 e 04 anos, possuem uma característica em comum: em todos, a criança está com uma fantasia de arlequim. (figuras 7 e 8)

Afora este importante vínculo entre as obras, percebe-se que as outras quatro possuem características similares entre si, enquanto que o retrato com a flauta doce destoa do conjunto em vários aspectos. Por exemplo, em relação às cores, observa-se nos outros retratos uma predominância dos tons vermelhos, brancos e azuis; na pintura da flauta doce, por outro lado, sobressaem os tons terrosos, verdes e ocres. Além disso, é a única pintura com o fundo escuro e homogêneo; as demais possuem um fundo claro, trazendo formas irregulares, sinuosas ou geométricas. Outra curiosa peculiaridade no retrato com a flauta doce é a ausência de representação do nariz do menino, o que não ocorre nas outras obras. (GIFONI, op. cit.)

²² É digno de menção que esta descrição em torno da verossimilhança da flauta doce tem sua validade apenas para questões de iconografia musical, e não possuem relevância alguma sob a perspectiva expressiva do artista ou de mérito artístico da obra.

Figura 7 - Retratos do filho de Portinari em 1941. À esquerda, *Retrato de João Candido* e à direita, *Retrato de João Candido com cavalo*. Ambas: óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Rio de Janeiro.



Fonte: (a) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2260/detalhes>;
(b) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/19/detalhes>

Dos 05 retratos, apenas o de 1942 (figura 8a) não apresenta o menino de corpo inteiro. O suporte e o tamanho da pintura também são diferentes das demais, visto que a família se encontrava nos Estados Unidos²³. As outras obras (figuras 7 e 8b) foram feitas no ateliê do artista, em sua casa, possuindo suporte técnico e tamanho idênticos. É curioso que, ainda sobre a pintura de 1942, o artista tenha registrado a data exata: primeiro dia daquele ano.

Figura 8 - Retratos do filho de Portinari em 1942 e 1943. À esquerda: *Retrato de João Candido*, 01 de janeiro de 1942, Washington, óleo sobre cartão, 41,5 x 35 cm. À direita: *Retrato de João Candido*, 1943, Rio de Janeiro, óleo sobre tela, 100 x 81 cm.



Fonte: (a) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3401/detalhes>;
(b) <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2694/detalhes>

Em todas as pinturas, Portinari busca envolver o menino com objetos que estabelecem um vínculo simbólico com a infância. Em ordem de exibição das figuras 7 e 8, tem-se: a bola, o balão e as pipas; o cavalinho; pipa e peixinhos; máscara. Esses elementos combinam com o imaginário da infância presente em outras obras de Portinari, de uma forma geral, numa perspectiva de valorização da cultura brasileira²⁴. Nestas obras, o artista explora o universo

²³ Entre dezembro de 1941 e janeiro de 1942, Portinari trabalhou na execução dos 04 murais para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington.

²⁴ O artista trabalha com os mesmos objetos em obras de temática infantil como: *Crianças soltando pipas* (1932); *Meninos soltando pipas* (1943); *Espantinho, pipas e balões* (1940); *Meninos com balões* (1951);

de brincadeiras e jogos infantis, a partir de suas próprias lembranças e experiências no interior paulista. Tais representações situam a criança em um espaço de ludicidade, espontaneidade e de brincadeiras ligadas ao ato da criação (SILVESTRE; MARTHA, 2015). Nesse contexto, a flauta doce destoa das outras representações do mundo infantil exploradas no universo portinariano como um todo, aparecendo unicamente neste retrato de 1943.

Os meninos arlequins

Sobre a recorrência da fantasia de arlequim nas representações de João Candido, não podemos deixar de notar uma semelhança temática com o pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973). A fixação de Picasso pela figura do arlequim intensificou-se durante sua fase rosa²⁵ (1904-1906). Porém, ainda em sua fase azul (1901), ele já representara um arlequim de ar melancólico em memória e pela dor da perda prematura de seu grande amigo, o pintor espanhol Carlos Casagemas (1880-1901).

Personagem da Comedia dell'Arte italiana, a figura do arlequim permite aos artistas representarem um indivíduo multifacetado, com uma personalidade complexa. O potencial desse personagem foi explorado, nas artes visuais, por sua ambivalência de humores e estados psicológicos²⁶. (MUSÉE NATIONAL PICASSO-PARIS, s.d.)

Em geral, os escritos sobre Portinari apontam esta aproximação com a obra picassiana²⁷ pelo impacto que a visão de *Guernica* (1937) causou na linguagem do artista brasileiro. Ele teve a oportunidade de observá-la, ao vivo, em Nova Iorque, durante o período em que estava trabalhando nos murais da Fundação Hispânica do Congresso americano, entre 1941 e 1942. O impacto se fará notar, fortemente, no ciclo bíblico que realiza para a Rádio Tupi de São Paulo, em 1944. (FABRIS, op. cit.) A representação de seu filho com a flauta doce encontra-se no contexto deste turbilhão artístico.

No entanto, a admiração de Portinari pelo trabalho de Picasso se inicia desde sua primeira viagem para a Europa (1928-1930), com o prêmio que obteve do Salão Nacional de Belas-

Futebol (1935); *Peixes* (1941); *Denise a cavalo* (1960); *Máscara* (1941).

²⁵ A classificação das fases de Picasso dizem respeito à cor do pigmento predominante nas obras daquele período, que possui também uma relação com seu estado de espírito e vivências pessoais. A fase rosa corresponde à mudança de Picasso para Montmartre e ao seu relacionamento amoroso com Fernande Olivier. Nas obras, representa mulheres e figuras de circo de forma recorrente, como saltimbancos, acrobatas e arlequins.

²⁶ Como exemplos, o Musée National Picasso-Paris destaca os arlequins de Paul Cézanne (tela de 1888) e de Joan Miro (em 1924 e 1925).

²⁷ As aproximações artísticas entre Picasso e Portinari merecem ser mais estudadas, por exemplo, seus interesses temáticos como o próprio arlequim, mas também o circo e o imaginário ligado às infâncias de ambos.

Artes, conforme indicado anteriormente. Quando esteve em Paris, Portinari frequentava o Museu do Louvre diariamente, bem como as exposições ligadas ao ciclo de artistas da Moderna Escola de Paris, do qual Picasso era um dos mais significantes expoentes. Nesta ocasião, dentre muitas outras obras, Portinari poderia ter visto *Paul vestido de arlequim* (figura 9).

Figura 9 - *Paul en Arlequin*, de Pablo Picasso, 1924.
Óleo sobre tela, 130 x 975 cm, Museu Nacional Picasso, Paris.



Fonte: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/paul-en-arlequin>

Depois de já ter representado o arlequim em diversas pinturas, em 1924, Picasso faz um retrato de seu filho Paul, aos 03 anos de idade, com a típica fantasia losangular do personagem. Esta obra se insere numa série de retratos de arlequins que Picasso realiza entre 1923 e 1924, na qual ele toma como modelos, pessoas próximas do seu convívio, as quais são representadas com poses muito semelhantes. (MUSÉE NACIONAL PICASSO-PARIS, s.d.)

Além desta similaridade na série de arlequins e nas idades aproximadas de seus filhos retratados, observa-se o predomínio da vertente realista tanto no retrato de Paul quanto de João Candido. Em ambos, também há o fundo homogêneo, sem qualquer ornamento. Enquanto Portinari projeta os movimentos de dedos da criança, Picasso evidencia o movimento das pernas de seu modelo.

No comentário sobre a obra, presente no site do Museu Nacional Picasso-Paris, pondera-se que *Paul en Arlequin* não seja apenas um simples retrato de criança, mas, implicitamente, pode ser considerado um autorretrato do artista, que se encontra tanto na figura do Arlequim, complexa em suas múltiplas facetas, quanto na figura de seu próprio filho. (ibid.)

Os meninos flautistas

Além da referência do arlequim no retrato de Picasso, pontua-se um diálogo do *Retrato de João Candido* com retratos de outros artistas, com o tema da criança tocando flauta, cujas obras Portinari teve acesso²⁸. Conforme mencionado, Portinari visitava o Museu do Louvre, diariamente, quando residiu em Paris ao final dos anos 1920. É plausível que ele tenha conhecido de perto o famoso retrato de Édouard Manet (1832-1883), *Le Fifre* (1866), que ficou exposto no Louvre de 1914 até 1947. (figura 10)

Figura 10 - *Le fifre*, 1866, Paris, óleo sobre tela, 160 x 97 cm, Musée d'Orsay.



Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-fifre-709>

Conhecida em português como *O Flautista* ou *O Tocador de Pífaro*, a tela retrata um menino anônimo, vestido com um uniforme de banda marcial, tocando uma flauta transversal, típica neste tipo de formação instrumental. Manet fez essa pintura após o forte impacto que sentiu ao conhecer o retrato de Pablo de Valadollid, do pintor espanhol Diego Velasquez (1599-1660), no Museu do Prado²⁹. Manet utiliza princípios similares, tendo como retratado não uma pessoa pública e famosa, mas um simples e desconhecido jovem músico contemporâneo. Conforme o comentário sobre a obra no site do Musée d'Orsay (2021, n. p), com essa

²⁸ Salienta-se que tais aproximações são uma proposta de leitura e de interpretação da obra realizada por esta autora. Não se pretende afirmar que houve uma utilização explícita e calculada de Portinari dessas referências. Apontamos apenas que, ao ter acesso a elas num momento de vida em que estudava intensamente um repertório artístico do qual elas faziam parte, enquanto ainda era um artista em consolidação, é possível se propor uma articulação de suas linguagens e tradições artísticas com o artista mais amadurecido.

²⁹ "É a obra mais surpreendente que já se fez ... o fundo desaparece: é o ar que circunda o sujeito, todo vestido de preto e cheio de vida", escrevera Manet ao amigo Fantin-Latour. Tradução extraída de: <https://www.arteeblog.com/2019/01/a-historia-da-pintura-de-edouard-manet.html>

abordagem “não apenas Manet revoluciona a hierarquia das representações, como ele acompanha igualmente a escolha de uma linguagem audaciosamente simplificada”³⁰.

Em seu estágio europeu, Portinari também foi ao Museu do Prado e conheceu as obras de Velasquez³¹. Entre o flautista de Manet e o retrato de Portinari, pode-se observar uma certa semelhança no tratamento entre a figura e o fundo, em que se distingue apenas uma linha tênue entre o plano horizontal do solo e o plano vertical do fundo, um pouco mais escurecido. Embora haja uma diferença entre os tipos de flauta – transversal e doce -, percebe-se também uma semelhança na pose dos meninos, com os pés levemente abertos e a perna direita voltada para frente³².

Contudo, enquanto a perna direita de João Candido está flexionada, e seu corpo e seu olhar voltados discretamente para a esquerda, o flautista de Manet posa com a perna direita estendida, enquanto seu corpo se apoia sobre a perna esquerda e seu olhar está centralizado. Além disso, ao contrário de Portinari e Picasso, a ideia de Manet não era representar um menino fantasiado, mas o próprio jovem flautista, em trajes formais de músico da banda. Por outro lado, há fortes indícios de que ele tenha usado seu próprio filho Leon Édouard como modelo³³.

Destoante dos padrões acadêmicos de sua época, *Le fifre* foi recusada pelo júri do Salão de Paris de 1866 e ridicularizada por sua suposta falta de técnica. Encantou, porém, o escritor Emile Zola, que passou a considerar em Manet a expressão de um sentimento verdadeiramente moderno. (MUSÉE D'ORSAY, op. cit.) Manet também é apontado, pelos historiadores e críticos de arte, como um precursor do impressionismo.

³⁰ Tradução livre de: “Non seulement, Manet bouleverse les hiérarchies de la représentation, mais il accompagne également ce choix d'un langage audacieusement simplifié”.

³¹ Callado ([1956;1978] 2013, p. 44) relata a seguinte fala de Portinari, ao recapitular sua experiência em Madri: “— Quando vi os Ticianos do Museu do Prado fiquei com vontade de ir para a porta da rua e gritar: ‘Vocês já viram?!’”

³² Utiliza-se a perspectiva do observador da tela para as posições direita e esquerda, assim como foi feito na descrição do Projeto Portinari para o Retrato de João Candido, citada anteriormente.

³³ Nascido em 1852, ele teria 14 anos de idade. Criado como afilhado, o filho nunca foi reconhecido por Manet. Foi registrado como Leon Édouard Koëlla, um sobrenome inventado. A mentira foi sustentada pois a criança nasceu antes do casamento de Manet e sua mãe, Suzanne Leenhoff. Leon era um dos modelos favoritos do pintor e foi retratado 17 vezes por ele. Nunca se confirmou, de fato, a paternidade de Manet sobre Leon. Em todo caso, em 1866, Leon era, oficialmente, seu enteado, e o seu rosto se assemelha muito ao do flautista retratado, o que se pode verificar ao conferir a pintura *As bolhas de sabão* (1867). (MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN, 2020)

Considerações finais: o mistério e a mirada

Infelizmente, não é possível confirmar, até o momento, se a flauta doce de Portinari, de fato, existiu e pertenceu ao menino João Candido. Contudo, a resposta obtida do próprio retratado, ao acusar uma ausência de lembrança, possibilitou um avanço em alguns aspectos interpretativos acerca do objeto de pesquisa.

Por um lado, o fato de João Candido Portinari não se lembrar da flauta doce é um indício que diminui bastante a primeira hipótese, do instrumento pertencer ao acervo familiar advindo da Itália. Sendo profundo conhecedor e pesquisador da vida de seu pai, dificilmente, este artefato teria ficado esquecido ou desconhecido de João Candido, no caso de ter alguma relação com seu avô músico ou com seus bisavôs que migraram. Além do mais, haveria um componente de apego emocional que poderia, mais facilmente, trazer-lhe o reforço da memória. No entanto, a pesquisa ainda não se voltou para as origens da avó materna, advinda de Bassano del Grappa, curiosamente, o mesmo lugar de origem da reconhecida família de músicos e construtores de flautas doces, dentre outros instrumentos, radicada em Veneza, no século XVI: a família Bassano. Em todo o caso, não se pode deixar de acentuar que as origens de Portinari eram de famílias muito humildes, que trabalhavam com agricultura, no meio rural, e que foram se estabelecendo no Brasil de uma maneira muito precária, com trabalho duro e muito esforço. Tais aspectos também contribuem para enfraquecer a hipótese da flauta doce como herança familiar.

Por outro lado, é bastante plausível que Portinari tenha se inspirado nessas obras que viu em seu período formativo, que lhe causaram impacto. É possível que ele fizesse estudos e anotações, e que depois se lembrou delas, motivado pela presença inspiradora do filho. Mesmo com estas influências, se a flauta doce tiver sido um elemento exclusivo de invenção do artista, trata-se de um feito de grande originalidade. O *Retrato de João Candido* é pioneiro neste aspecto, portanto, configura-se de extrema relevância para a iconografia musical brasileira da flauta doce no século XX. Outras artistas brasileiras viriam a trabalhar com representações do instrumento, como Clara Pechansky (1936-) e Sandra Cinto (1968-).

Um outro caminho investigativo aponta para que seja mais plausível a ideia da *não invenção* da flauta doce, ou seja, que ela tenha existido de fato, embora houvesse passado como um brinquedo fortuito pela infância de João Candido. Para aprofundar esta hipótese, aplicou-se o mesmo raciocínio aos outros objetos representados nos outros retratos da criança. Seriam, assim, também brinquedos reais do menino João? Destes objetos, considera-se um dos menos óbvios o cavalinho, da pintura *Retrato de João Candido com cavalo* (1941). Ele destoava dos outros objetos, assim como a flauta doce. O título da tela, inclusive, enfatiza a

presença do cavalo (figura 7), ao contrário dos outros títulos, que se chamam apenas *Retrato de João Candido*. Em uma fase mais avançada da pesquisa, ao observar fotografias da família entre 1939 e 1943, contidas no acervo do Projeto Portinari (op. cit.), a ação deste levantamento se deparou com a imagem de João Candido montado em seu cavalinho de madeira. (figura 11)

Figura 11 - João Candido com seu cavalinho de madeira, em 1943, no Rio de Janeiro.



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/21044/detalhes>. Foto sem crédito.

A existência do cavalinho, nesta avaliação, reforça que houvesse, também, a flauta doce. Outra observação bastante curiosa, que pode remeter, de forma indicial, à existência da flauta, consiste na ausência de qualquer estranhamento do instrumento nos textos na imprensa. Na ocasião da cobertura da exposição em que a obra estreou, não houve nenhuma menção no sentido de considerar a flauta exótica ou diferente. Embora não houvesse a nomeação explícita de flauta doce, parecia que o instrumento era habitual ou fazia parte um imaginário compartilhado. De certo modo, tal constatação aponta para outras investigações em torno da prática amadora e informal de flauta doce no Brasil dos anos 1940.

Numa perspectiva simbólico-cultural mais ampla, é importante situar o Retrato de João Candido nas representações da flauta doce nas artes visuais, vinculando esta obra, ao mesmo tempo, a uma tradição retratista de crianças com instrumentos musicais e a outra tradição retratista de filhos de artistas, bem como a um vasto campo simbólico ligado ao afeto, à ludicidade, à teatralidade, ao circo, à infância e à brincadeira.

Portinari exercia um domínio amplo de sua arte, o que lhe conferia uma versatilidade na manipulação de técnicas e suportes distintos, e também uma aplicação extremamente consciente e refletida de sua sensibilidade artística. Antônio Callado escreveu uma biografia de Portinari a partir de conversas com o artista enquanto este fazia o retrato do escritor. Nessas conversas, Callado (op. cit, p. 43) mostra-se surpreso por Portinari ter defendido uma

visão pessimista sobre a arte como atividade humana: “Ele acha que a arte está se extinguindo, que já não tem a importância que teve para o homem. É incrível ouvir-se isto de Portinari, que pinta sem cessar, com fúria, com entusiasmo (...). Ele é um desmentido vivo da sua teoria”. O autor também tece uma comparação entre o fazer artístico do pintor brasileiro com a música de Johann Sebastian Bach:

Aliás, eu gostaria aqui de frisar que nos *retratos*, nas favelas, como não importa em que, a pintura de Portinari tem uma qualidade de música de Bach: podia continuar indefinidamente. Portinari simplifica, aprofunda, complica, volta à tona do seu assunto ou nele se submerge com a pura alegria da criação. Ele acaba os quadros porque está há muito tempo convencido que tais coisas chegam ao fim. Mas é a vida que ele pinta e essa não acaba. (ibid., p. 108, grifo nosso)

Por fim, considera-se que a seguinte reflexão de Català (op. cit., p. 66) serve de inspiração para pensar a obra de Portinari e suas representações musicais como um todo:

O fenômeno da imagem complexa, sua possibilidade, move-se tanto entre uma mirada complexa quanto uma plasmação complexa. A primeira é o resultado de uma hermenêutica aplicada sobre a imagem e sobre o real, ao passo que a segunda é uma resposta sintomática do social e da imagem. Realidade, mirada e representação formam, assim, uma determinada ecologia que produz fenômenos incontrovertidamente complexos³⁴.

Pintor de engajamento com a justiça social, com o pensamento modernista brasileiro e com ideais humanistas, a relação mais ampla de Portinari com a música merece ser melhor investigada. Pondera-se que o campo da musicologia tem muito a ganhar com uma abordagem que evidencie a dimensão da contribuição imagético-musical de sua obra na cultura brasileira. Uma abordagem que interrogue os traços, as obras, os sujeitos e as dinâmicas socioculturais em uma mesma mirada: uma mirada complexa.

Referências

AGUILAR, Patrícia. *A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970*. 257f. Orientadora: Monica Isabel Lucas. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A HISTÓRIA da pintura de Édouard Manet – Le Fife. *Arteeblog*. 23 jan. 2019. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2019/01/a-historia-da-pintura-de-edouard-manet.html> Acesso em: 09 ago. 2021.

³⁴ Livre tradução de: “El fenómeno de la imagen compleja, su posibilidad, se mueve por tanto entre una mirada compleja y una plasmación compleja. La primera es el resultado de una hermenêutica aplicada sobre la imagen y sobre lo real, en tanto que la segunda es una respuesta sintomática de lo social y de la imagen. Realidad, mirada y representación forman así una determinada ecología que produce fenómenos incontrovertiblemente complejos”.

- AMERICAN Recorder Society. Charlotte, 2022. Disponível em: <https://americanrecorder.org>. Acesso em: dez. 2022.
- BALBI, Marília. *Portinari: o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. Artes plásticas. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 24 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1299/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- BARROS, J. Diabruras de um pintor. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 08 ago. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1372/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOVO, Thaís. *Arte religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o sagrado*. 238f. Orientadora: Daisy Valle Machado Peccinini. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BUITONI, Dulcília. Imagem: uma mirada complexa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CULTURA, 5., 2015, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Faculdade Cásper Libero, 2015. Não paginado. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/dulcilia_schroeder_buitoni.pdf. Acesso em: 20 out. 2022. Acesso em: 20 ago. 2021.
- CALLADO, Antônio. *Retrato de Portinari*. 3. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, 2013.
- CATALÀ, Josep. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- CHEFS d'oeuvre de la collection: Paul em arlequin 1924. *Musée National Picasso-Paris*. Paris, s.d. Disponível em: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/paul-en-arlequin>. Acesso em: 08 ago. 2021.
- ÉDOUARD Manet (1832-1883): Le Fifre. *Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing*. Paris, s.d. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-fifre-709>. Acesso em: 08 ago., 2021.
- EHRlich, Robert. *The Great German Recorder Epidemic: Reinventing the Recorder, 1925-1950*. Portland: Instant Harmony, 2021.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FRANCESCHINI, Sheila. *A experiência multissensorial e a interpretação musical: um estudo do Ciclo Portinari de João Guilherme Ripper*. 173f. Orientadora: Martha Herr. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.
- FREITAS, Geraldo de. Na exposição de Candido Portinari: retratos e composições. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/3982/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- GIFONI, Luciana. A flauta doce nas artes visuais: imagens e representações de um instrumento musical. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 4., 2017, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017. p. 487-520. Disponível em: http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/viewFile/158/166. Acesso em: ago. 2021.
- GIFONI, Luciana. O mistério de João: a flauta doce de Portinari. *Jornal da USP*. São Paulo, 16 jul. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-misterio-de-joao-a-flauta-doce-de-portinari> Acesso em: 16 jul. 2021.
- HIRANO, Luis Felipe. A cor e o som: Os músicos na pintura de Portinari. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*. Campinas, v. 1, n. 1, p. 120-158, 2009. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2396/1809>. Acesso em: 03 ago. 2021.

- INAUGURA-SE hoje a exposição de Portinari. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1282/detalhes>. Acesso em: mai. 2021
- LEPPERT, Richard. Concert in a House: Musical Iconography and Musical Thought. *Early Music*. London, vol. 7, n. 1, p. 3-17, Jan. 1979. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/3126378.pdf?refreqid=excelsior%3Ab33e131ccc07d010e89dd72eb29bfec1&ab_segments=&origin=&acceptTC=1. Acesso em: 03 ago. 2021.
- LÉON Édouard Koëlla. *Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa, 26 jun. 2020. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-com-historias/leon-edouard-koella/>. Acesso em: 08 ago. 2021.
- MARANCA, Paolo. Entrevista com Portinari. *Correio Paulistano, Leitura Crítica e Informação Bibliográfica*. São Paulo, 27 dez. 1960. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/3151/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- PORTINARI, o maior pintor da América do Sul. *Correio da Noite*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1317/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- PORTINARI, pintor bíblico! *A Noite*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1276/detalhes>. Acesso em: mai. 2021
- PROJETO Portinari. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.portinari.org.br>. Acesso em: mai.-ago. 2021.
- PUCK. Portinari, o humano. *A Noite*. Rio de Janeiro, 09 jul. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1348/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- REPERTÓRIO Internacional de Iconografia Musical - Brasil. Salvador, 2008-2019. Disponível em: <http://www.ridim-br.mus.ufba.br>. Acesso em: mai.-jun. 2017.
- SABINO, Fernando. Conversa com Portinari - I: Nem dois centímetros, nem cinco metros. *Diário de notícias*. Salvador, 08 ago. 1948. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1801/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- SAYONS, Alfonso de. Portinari o la hora de America. *La Nacion*. Buenos Aires, 03 fev. 1946. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/4043/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- TÉO, Marcelo. O tocador pelo pincel: imagens da música popular na obra de Cândido Portinari. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 1., Campinas, 2005. *Anais...* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005, p. 580-587. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3610/3488>. Acesso em: 17 dez. 2022.
- UM QUADRO brasileiro atinge a quantia de 100 mil cruzeiros. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 13 jul. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1358/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- VERNISSAGE de Portinari. *Folha da Manhã*. São Paulo, 14 fev. 1954. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/2254/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.
- WALMOR, C. Portinari, o maior pintor da América do Sul, *Correio da Noite*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1943. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1317/detalhes>. Acesso em: mai. 2021.