

PORTINARI
RAROS

PORTINARI
RARIOS

Banco do Brasil apresenta e patrocina a exposição

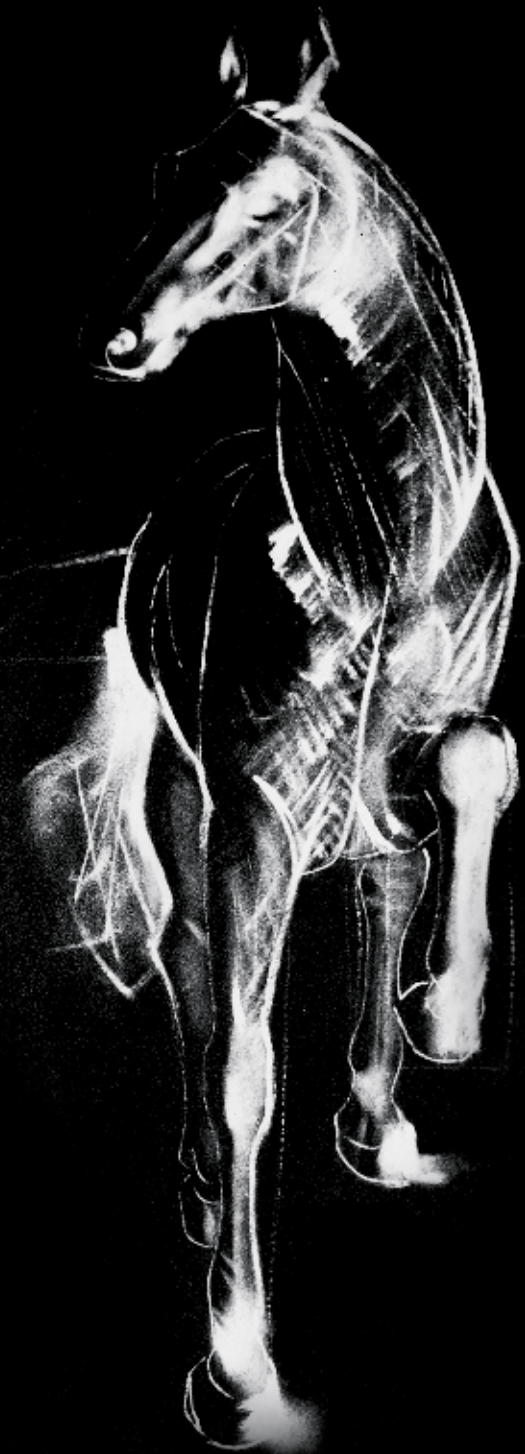
PORTINARI RAROS

CURADORIA | CURATED BY MARCELLO DANTAS

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

29 JUNHO _ 12 SETEMBRO 2022

29 JUNE _ 12 SEPTEMBER 2022



Banco do Brasil apresenta e patrocina *Portinari Raros*, exposição inédita com mais de 45 obras pouco ou nunca vistas de Candido Portinari (1903-1962), um dos mais importantes artistas brasileiros.

Portinari Raros oferece ao público a oportunidade de contato com uma parte da produção pouco conhecida do artista, e revela a diversidade de sua obra, com variação de linguagens e suportes.

Ocupando o primeiro andar do CCBB RJ, a mostra será dividida em nove núcleos temáticos – “Fauna”, “Paisagens”, “Desenhos”, “Infância”, “Carajá”, “Balé”, “Gráfica”, “Fora de Série” e “Flores” –, que darão um panorama das diversas facetas e linguagens exploradas por Portinari, revelando um artista eclético, pesquisador, capaz de se arriscar em outras formas de expressão, como figurino, cenários, ilustrações e novos suportes.

Ao realizar esta exposição, o **Centro Cultural Banco do Brasil** reafirma o seu apoio às artes plásticas e à valorização da produção artística nacional, bem como o seu compromisso com a promoção do acesso à cultura.

Centro Cultural Banco do Brasil

Banco do Brasil presents and sponsors *Portinari Rares*, an unprecedented exhibition with more than 45 little or never seen works by Candido Portinari (1903-1962), one of the most important Brazilian artists.

Portinari Rares offers the public the opportunity to have contact with the artist's little-known work and reveals the diversity of his art which uses a variety of languages and mediums.

Occupying the first floor of the CCBB RJ, the show will be divided into nine thematic nuclei – “Fauna,” “Landscapes,” “Drawings,” “Childhood,” “Carajá,” “Ballet,” “Prints,” “Outliers,” and “Flowers” – which will give an overview of the various facets and languages explored by Portinari, revealing an eclectic artist and researcher, capable of taking risks in other forms of expression, such as costumes, sets, illustrations and new mediums.

With this exhibition, the **Centro Cultural Banco do Brasil** reaffirms its support for the visual arts and appreciation of national artistic production, as well as its commitment to promoting access to culture.

Centro Cultural Banco do Brasil

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Raros Portinaris <i>Rare Portinaris</i> MARCELLO DANTAS	10
Alceu Amoroso Lima	14
Athos Bulcão	15
Assis Chateaubriand	16
Carlos Drummond de Andrade	18
Enrico Bianco	20
Israel Pedrosa	21
Luis Carlos Prestes	22
Manuel Bandeira	23
Maria Portinari	24
Mário Pedrosa	26
Rachel de Queiroz	28
Roberto Burle Marx	29
RAROS RARE	30
Fauna <i>Fauna</i>	32
Paisagens <i>Landscapes</i>	44
Gráfica <i>Prints</i>	54
Desenhos <i>Drawings</i>	64
Infância <i>Childhood</i>	78
Carajá <i>Carajá</i>	90
Balé Iara <i>Ballet Iara</i>	96
Flores <i>Flowers</i>	108
Fora de série <i>Outliers</i>	116
Carrossel Raisonné <i>Carousel Raisonné</i>	124
Imagens da exposição <i>Images of the exhibition</i>	128
Biografia de Candido Portinari <i>Candido Portinari's biography</i>	134
Sobre o curador <i>About the curator</i>	138
Autores e referências <i>Authors and references</i>	139
Lista de obras expostas <i>List of exhibited works</i>	140
Créditos <i>Credits</i>	142

“Passaram os acontecimentos; só não passam os sonhos.”

“The events passed; only the dreams do not pass.”

CANDIDO PORTINARI



MARCELLO DANTAS

CURADOR | CURATOR

RAROS PORTINARIS

Candido Portinari (1903-1962) foi talvez o mais profícuo artista brasileiro do século XX. Em seus quase 40 anos de prática, criou mais de 5 mil obras e exercitou um virtuosismo nos pincéis que até hoje surpreende quem estuda sua obra.

Esta mostra nasce do desejo de complementar uma outra exposição que fizemos sobre Portinari, na qual relacionamos suas obras mais notórias em linguagem digital.

Portinari Raros é resultado do cruzamento de informações e imagens, provenientes de nossa pesquisa no portal do Projeto Portinari, utilizando técnicas de inteligência artificial em busca por correlações inusitadas, reveladoras de senhas ou marcas da obra de Portinari. Seja no conteúdo das obras – como suas cordas, baús e moringas –, seja na identidade de suas pinceladas – espécie de digital que imprime em suas telas –, há uma diversidade de assinaturas cifradas do artista.

Ao se debruçar sobre sua trajetória, descobre-se o domínio de um artista que se desafiou

RARE PORTINARIS

Candido Portinari (1903-1962) was perhaps the most prolific Brazilian artist of the 20th century. In his almost 40 years of practice, he created more than 5,000 works and exercised a virtuosity with paintbrushes that until today surprises those who study his work.

This exhibition was born out of the desire to complement another exhibition we produced about Portinari, in which we list his most notorious works in digital language.

Portinari Rares is the result of cross referencing the information and images from our research on the Portinari Project portal, using artificial intelligence techniques to search for unusual correlations that reveal keys to, or marks of, Portinari's work. Whether in the content of the works – such as his ropes, trunks and jugs – or in the identity of his brushstrokes – a kind of fingerprint he prints on his canvases –, the artist uses a diversity of encrypted signatures.

When looking at his trajectory, one discovers the mastery of an artist who challenged himself to understand the architecture of painting in

a entender a arquitetura da pintura de forma profunda e eloquente, e que usava o desenho como uma espécie de porto sobre o qual suas cores poderiam pousar.

Portinari é, sem dúvida, um dos ícones da brasilidade e forma, ao lado de Villa-Lobos e Oscar Niemeyer, uma das mais importantes matrizes de identidade e originalidade do Brasil moderno da primeira metade do século XX.

Associado a certos matizes de cor e a um conteúdo figurativo levemente geométrico, existe um “estilo Portinari” que se fixou no imaginário popular brasileiro. Poucos tiveram a oportunidade de se impressionar com o conjunto de técnicas e linguagens que atravessam a diversidade de sua obra, revelado em imagens tridimensionais, abstratas, realistas e até em cenários e figurinos.

É nesse lugar mais investigativo que aparece um outro Portinari, que se distancia do muralista, dos azulejos, das pinturas épicas e do retratista de notórios contemporâneos. Surge, por exemplo, o homem político firme, capaz de, em 1942, desenhar uma desconcertante suástica sangrando sobre o Brasil. Uma linguagem comunicativa de Portinari que mostra outros lados de sua veia antifascista.

Para entender Portinari é preciso identificar a origem do seu traço: seu método de desenhar antes de pintar revela uma capacidade de trabalhar a forma antes das cores de maneira contundente. Alguns dos seus desenhos na exposição demonstram essa liberdade virtuosa. A mostra também contesta alguns falsos mitos de que Portinari não havia pintado nus, nem paisagens ou imagens abstratas. Mesmo que discretamente, toda essa variedade está presente em sua obra e nesta mostra.

a profound and eloquent way and who used drawing as a kind of harbor in which his colors could land.

Portinari is undoubtedly one of the icons of Brazilianness and form, alongside Villa-Lobos and Oscar Niemeyer, one of the most important matrices of identity and originality of modern Brazil in the first half of the 20th century.

Associated with certain shades of color and a slightly geometric figurative content, there is a “Portinari style” that has established itself in the Brazilian popular imagination. Few have had the opportunity to be impressed by the set of techniques and languages that permeate the diversity of his work, revealed in three-dimensional, abstract, realistic images and even in sets and costumes.

It is in this more investigative space that another Portinari appears, one who distances himself from the muralist, the tiles, the epic paintings and the portraitist of notorious contemporaries. For example, the unwavering politician in him appears in 1942, capable of drawing a disconcerting swastika bleeding over Brazil. A use of communicative language by Portinari that shows other sides of his anti-fascist vein.

To understand Portinari, it is necessary to identify the origin of his stroke: his method of drawing before painting reveals an ability to work with form before colors in a forceful way. Some of his drawings in the exhibition demonstrate this virtuous freedom. The exhibition also contests some false myths that Portinari had not painted nudes, nor landscapes or abstract images. Even if discreetly, all this variety is present in his work and in this exhibition.

Desenvolvemos alguns eixos para a exposição para trazer à tona esses aspectos mais raros de sua produção, como sua paixão pela fauna, pela flora, pela infância, seu flerte com a abstração e a fascinação que teve no final de sua vida pela imagem simbólica de uma indígena Carajá; além da sua incursão nos palcos, assinando cenários e figurinos para o balé *lara*, que teve a música composta pelo maestro Francisco Mignone e estreou no Theatro Municipal de São Paulo, em 1944. Nessas salas, trouxemos à luz obras singulares, que permaneceram por décadas inacessíveis.

Conclui a mostra o *Carrossel Raisonné*, uma instalação que criei em 2004 para apresentar a totalidade da obra do artista na forma de uma projeção contínua e cronológica, desfilando linearmente suas 5 mil obras por mais de oito horas consecutivas. Ver essa evolução, quadro a quadro, permite entender como diferentes estilos e ideias povoaram a mente de Portinari ao longo de sua vida.

Portinari teve um caminho de muito reconhecimento em vida, mas, paradoxalmente, grande parte de sua obra permanece inacessível em acervos privados ou públicos, fazendo com que poucos ícones se repitam sistematicamente em suas exposições.

Esta mostra tenta fazer jus à enorme diversidade criativa que esse artista produziu, mas que não teve visibilidade através dos tempos.

We developed some themes for the exhibition to bring to light these rarer aspects of his production, such as his passion for fauna, flora, childhood, his flirtation with abstraction and the fascination he had at the end of his life with the symbolic image of an indigenous Carajá; in addition to his incursion on the stage, designing sets and costumes for the ballet *lara*, whose music was composed by maestro Francisco Mignone and premiered at the Theatro Municipal de São Paulo, in 1944. In these rooms we brought to light unique works that have remained inaccessible for decades.

The *Carousel Raisonné* concludes the exhibition, an installation I created in 2004 to present the entirety of the artist’s work in the form of a continuous and chronological projection, displaying his 5,000 works linearly for more than eight consecutive hours. Seeing this evolution, frame by frame, allows us to understand how different styles and ideas populated Portinari’s mind throughout his life.

During his life, Portinari had much recognition, but, paradoxically, much of his work is in private or public collections and remains inaccessible, causing only a few iconic works to be systematically repeated in his exhibitions.

This exhibition tries to do justice to the enormous creative diversity of the artist that has, until now, not had visibility.

ALCEU AMOROSO LIMA

“Portinari pode tomar todas as liberdades, no manejo do pincel e da cor, porque não se serviu de licenciosidade, mas tratou de superar todas as regras impostas, depois de se ter assenhorado da mais perfeita técnica. Partiu da liberdade de intenção até chegar à liberdade de criação, mas através de uma rigorosa disciplina de instrumentação. Daí a riqueza de seu polimorfismo, que vai desde a arte religiosa mais pura, em sua objetividade litúrgica, como na capelinha particular de sua *nonna* em Brodowski, até as composições históricas, sociológicas, culturais, como o seu admirável ciclo de Dom Quixote, ou então nacionais, como os seus incedíveis *Retirantes*. Em tudo que fez em pintura, deixou estampada sua inconfundível personalidade, tão inconfundível como inimitável. Pois só os gênios são tão inimitáveis como irreprodutíveis.”

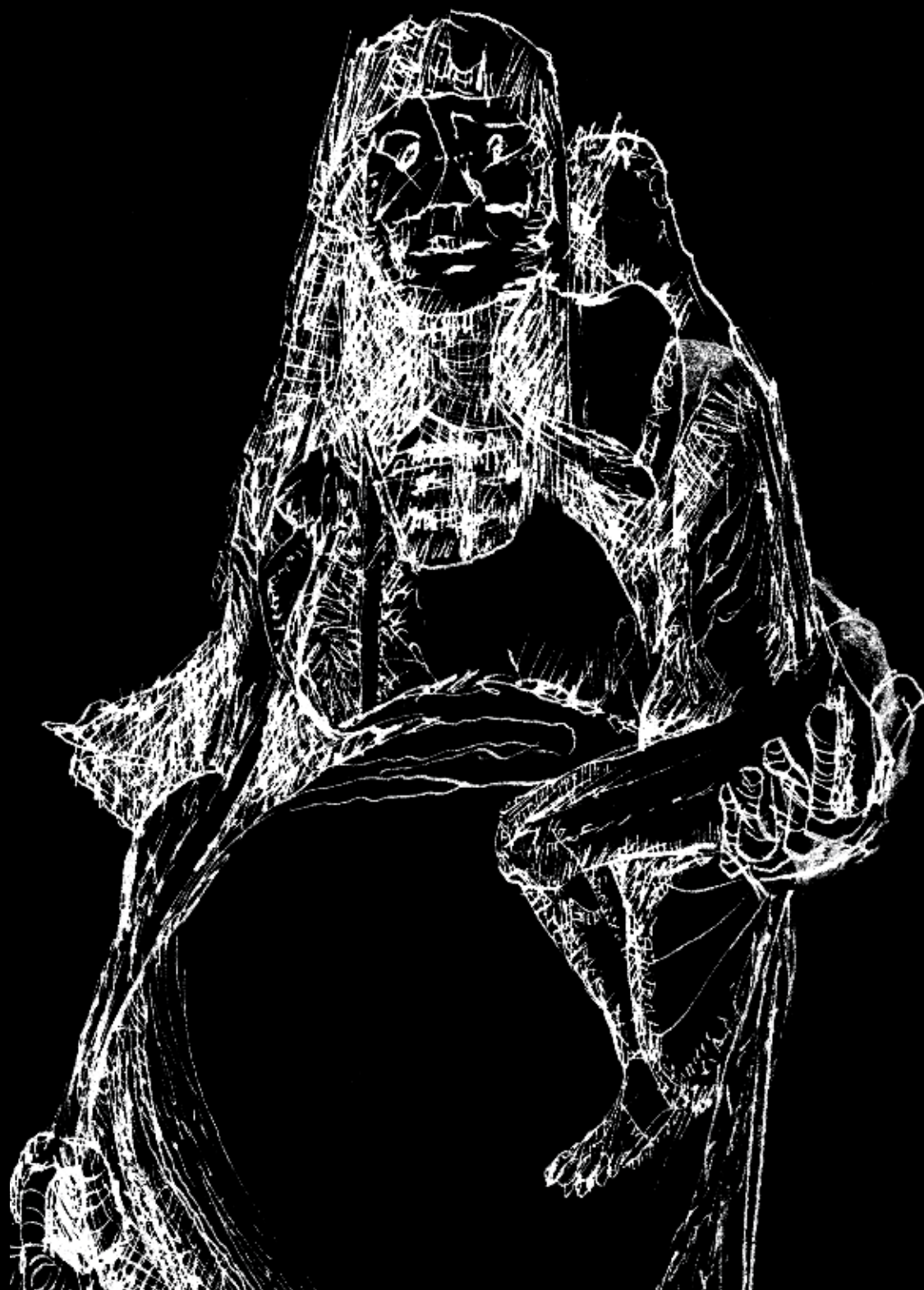
“Portinari can take all liberties in handling the brush and color, because he did not use license, but tried to overcome all the imposed rules after having mastered the most perfect technique. He went from freedom of intention to freedom of creation, but through a rigorous discipline of instrumentation. Hence the richness of his polymorphism, which ranges from the purest religious art, in its liturgical objectivity, as in the private chapel of his grandmother in Brodowski, to historical, sociological, cultural compositions, such as his admirable cycle of Don Quixote, or national, such as his unsurpassed *Migrants*. He left his unmistakable personality stamped on everything he did in painting, as unmistakable as it is inimitable. For only geniuses are as inimitable as they are unreproducible.”

ATHOS BULCÃO



“Portinari tinha um desenho fantástico. A primeira fileitada de pincel marcava o lugar, depois ia acrescentando as manchas que davam volumes. E a figura ia ficando forte, um negócio realmente incrível. Insiste-se muito no lado muralista dele, mas é uma poesia enorme o que existe nos quadros de evocação à infância, nas pequeninas cenas de Brodowski, *Menina com baú...*, *Boizinho...*”

“Portinari drew fantastically well. The first stroke of a brush marked the place, then he added the smears that gave volume. And the figure got stronger, a really incredible thing. There is a lot of insistence on his muralist side, but what exists in the paintings evoking childhood, in the tiny scenes of Brodowski, *Girl with Chest...*, *Small Ox...*”



“Seu estilo não tem sombra de artifício. Ficou por conta do demônio interior que o possui, e compôs essas fábulas que sobem pelas paredes acima como labaredas de fogo do gênio infernal que o devora. Portinari é o maior e o mais fantástico pintor de negros que ainda viu a espécie humana. Ele sente a África com sua magia, os seus mistérios, a sua volúpia, como nenhum outro artista do pincel. O gênio puro e universal de Florença enterrou olhos, alma, coração nas raízes negras e amarelas do povo brasileiro. Mas não são só o negro e o mulato que ele viu. Viu também o jangadeiro e viu o gaúcho, isto é, viu o Norte e o Sul do Brasil, na serena unidade dos materiais que lhe alimentam a força com as suas peculiaridades e o seu rutilante colorido humano.”

“His style has no shadow of artifice. That was left to the demon within that possessed him, and composed these fables that climb the walls above like the flaming fire of the infernal genius that devours him. Portinari is the greatest and most fantastic painter of black people that the human species has seen. He feels Africa with its magic, its mysteries, its voluptuousness, like no other artist with the brush. The pure and universal genius of Florence buried eyes, soul and heart in the black and yellow roots of the Brazilian people. But it's not just the black and the mulatto that he saw. He also saw the jangadeiro and the gaucho, that is, he saw the North and the South of Brazil, in the serene unity of the materials that feed its strength with its peculiarities and its brilliant human color.”

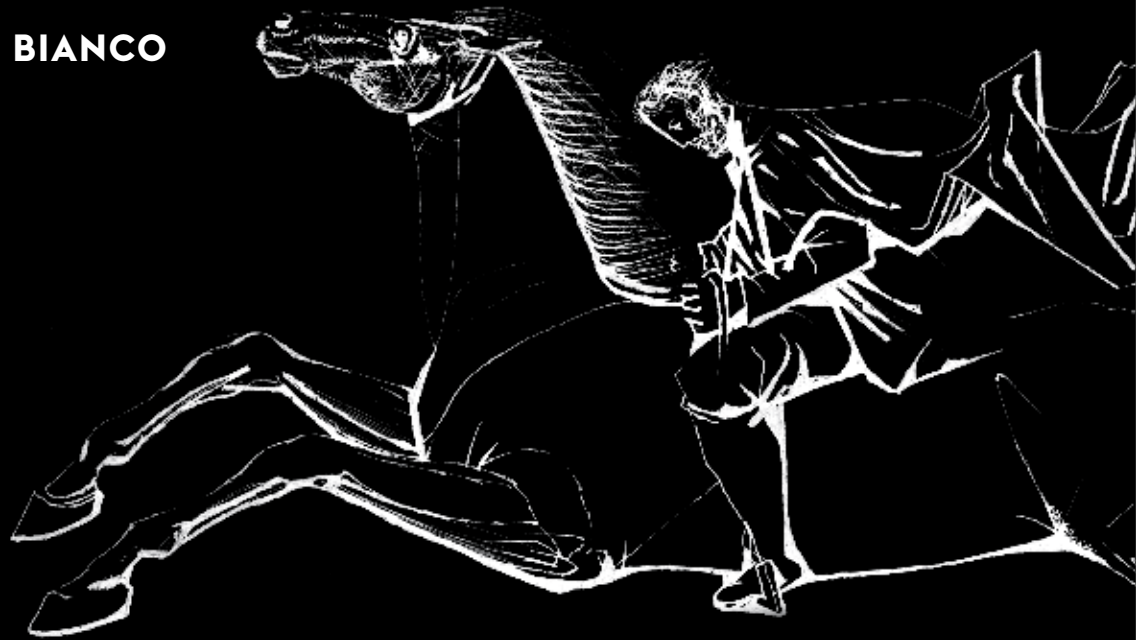
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

“Portinari tinha alma de poeta. Não só fez versos, isso não é o mais importante, o que acho mais importante é a própria concepção de vida de Portinari, o sentido poético de suas criações. Qualquer dos quadros de grupos sociais que ele pintava, os quadros em que apareciam crianças brincando, os retratos de meninas, os quadros de flores, de tudo nesses quadros emanava como um fluido poético, ao qual nós éramos muito sensíveis. O que o caracterizava era, sobretudo, ser um desenhista extraordinário.”

“Portinari had the soul of a poet. Not only did he write verses, that’s not the most important thing, what I think is most important is Portinari’s own conception of life, the poetic meaning of his creations. Any of the pictures of social groups he painted, the pictures in which children appeared at play, the portraits of girls, the pictures of flowers, everything in these pictures emanated like a poetic fluid, to which we were very sensitive. What characterized him was, above all, that he was an extraordinary draftsman.”



ENRICO BIANCO



“Portinari chegou para mim e disse: ‘Desenho não existe, é um traço arbitrário, porque é uma coisa em quarta dimensão. No desenho você faz um traço absolutamente arbitrário, mas você deve sentir o que tem por trás.’ Portinari era um pintor antes de mais nada, um pintor da Renascença. Imprevistamente, estourou nele 500 ou 400 anos depois, um grande artista da Renascença. Portinari era aquele homem de enxada na mão; seu pincel era uma arma.”

“Portinari came to me and said: ‘– Drawing does not exist, it is an arbitrary stroke, because it is a fourth-dimensional thing. In drawing you make an absolutely arbitrary line, but you must feel what is behind it.’ Portinari was a painter first and foremost, a Renaissance painter. Unexpectedly, it burst into him 500 or 400 years later, a great artist of the Renaissance. Portinari was that man with a hoe in his hand; his brush was a weapon.”

ISRAEL PEDROSA

“Portinari foi um verdadeiro apaixonado pelos grandes coloristas venezianos e os entendia muito, tanto que nós podemos afirmar hoje, sem sombra de dúvida, que Portinari foi um dos maiores coloristas de seu tempo. A forma que Portinari usou foi tão múltipla, tão desdobrada e servindo de caminho para tantas coisas, que não se esgota nele. Sabia navegar em várias águas.

Racional e cognitivo, ninguém conheceu melhor o que a gente chama de ‘cozinha’ da pintura acadêmica do que o Portinari. Ele foi quem talvez tenha apreendido melhor tudo que a Escola de Belas Artes produziu, tudo que a Missão Francesa trouxe e deixou aqui. O seu desenho conjugava-se perfeitamente com a visão cromática. Ele via o desenho como uma disciplina independente; seus desenhos não são traços ou estudos para uma pintura em cor, têm vida independente.”

“Portinari was truly passionate about the great Venetian colorists and really understood them, so much so that we can say today, without a shadow of a doubt, that Portinari was one of the greatest colorists of his time. The form that Portinari used was so multiple, so unfolded and served as a path for so many things, that it didn’t end there. He knew how to navigate various waters.

Rational and cognitive, no one knew better what we call the ‘kitchen’ of academic painting than Portinari. He was perhaps the one who best understood everything that the School of Fine Arts produced, everything that the French Mission brought and left here. His design matched the chromatic vision perfectly. He saw drawing as an independent discipline; his drawings are not traces or studies for a painting in color, they have an independent life.”

LUÍS CARLOS PRESTES

“As cores de Portinari impressionam, são especificamente brasileiras. No Brasil, a luminosidade é muito diferente de qualquer outro lugar. E ele sabia dar essa luminosidade: a vegetação verde, o mar azul e aquela listra branca, de areia branca. Não conheço outros pintores latino-americanos que tenham feito coisa parecida.”

“Portinari’s colors are impressive, they are specifically Brazilian. In Brazil, the luminosity is very different from anywhere else. And he knew how to give that luminosity. And the green vegetation, the blue sea and that white stripe of white sand. I don’t know of other Latin American painters who have done something similar.”



MANUEL BANDEIRA

“De vez em quando, Portinari se vira para um certo setor de sua paleta, onde se esbalda. Os temas são os mesmos: músicos, espantalhos, enterros, casamentos, meninos brincando (há entre estes um de bodoque, que é uma de suas obras-primas). Nenhuma figura bonita. Ao contrário, todas são pungentemente feias, que é assim que Portinari vê ou se lembra da nossa população do interior ou das favelas: subnutrida, raquítica, opilada, escanifrada. Toda essa miséria esplende, porém, em tonalidades ricas, em jogos de volumes de fazer inveja aos mais ousados concretistas.”

“Every now and then, Portinari turns to a certain sector of his palette, where he revels. The themes are the same: musicians, scarecrows, funerals, weddings, children playing (among these there is one of a slingshot, which is one of his masterpieces). No pretty figures. On the contrary, they are all poignantly ugly, which is how Portinari sees or remembers our population from the interior or the slums – undernourished, stunted, sick, scarred. All this misery shines, however, in rich tones, in bouts of volumes to make the most daring concretists envious.”

MARIA PORTINARI



“Portinari achava que a Semana de Arte Moderna não tinha a importância que lhe davam. No estrangeiro não era nada de novo, aquilo já estava até de barba, e aqui estavam apresentando como uma coisa novíssima. Ele não tirava o valor das pessoas que fizeram parte, porque respeitava a Anita Malfatti, a Tarsila e todo esse pessoal como artistas. Mas achava que os que faziam aquela onda toda exageravam na importância, porque na realidade pouco se falava, pouco movimento teve.

O Oswald de Andrade com Portinari foi assim: primeiro se aproximou, depois gostou muito e, de repente, quando viu que o Portinari se fez amigo do Mário de Andrade, cortou e começou a atacar a pintura dele. Oswald era um sujeito apaixonado e inteligentíssimo. O Portinari achava o Oswald extremamente inteligente.”

“Portinari thought that the Modern Art Week did not have the importance that it was given. Abroad it was nothing new, that was even a bit passé, and here they were presenting it as something brand new. He didn’t put down the people who took part, because he respected Anita Malfatti, Tarsila, and all these people as artists. But he thought that those who made all those waves exaggerated the importance, because in reality little was said, there was little movement.

Oswald de Andrade was like this with Portinari: first he got close, then he liked him a lot and, suddenly, when he saw that Portinari became friends with Mário de Andrade, he cut him off and started attacking his painting. Oswald was a passionate and highly intelligent guy. Portinari thought Oswald was extremely intelligent.”

MÁRIO PEDROSA

“Ele bateu em todas as portas antigas e modernas. Aos velhos clássicos italianos, para a fatura dos retratos das damas da alta sociedade. Dos mestres antigos holandeses aprendeu a pastosidade das tintas, utilizou-se de grande parte dos componentes do ideal pictórico deles: elementos de atmosfera, elementos cósmicos, elementos de paisagem e com isso tudo fez também um tema sentimental repousante. Correu a Chirico, apanhou-lhe certos tons claros, certo desembaraço de fatura, certos jogos de sombras produzidas para dar a distância, formular o espaço, isolar as coisas. Chegou-se a Picasso e assimilou o segredo de seu modelado ciclópico. Rivera e a amplidão para o afresco. Etc. Não é imitação, não é cópia. Influências, sim, mas assimiláveis, assimiladas. Não é falta de personalidade (que vem a ser isso concretamente?). É o contrário: é desenvolvimento orgânico da personalidade. De tudo isso é que nascem as condições técnicas propícias à unidade metódica para o estilo e a criação.”

“He knocked on every door, ancient and modern. The old Italian classics, for the portraits of the ladies of high society. From the old Dutch masters he learned the pastiness of paints, he used most of the components of their pictorial ideal: elements of atmosphere, cosmic elements, elements of landscape and with all this he also created a restful sentimental theme. He ran to Chirico, picked up certain light tones, a certain ease of production, certain games of shadows produced to give distance, formulate space, isolate things. He came close to Picasso and assimilated the secret of his Cyclopean modeling. Rivera, and the expanse for the fresco. Etc. It's not imitation, it's not copying. Influences, yes, but assimilable, assimilated. It's not a lack of personality (what is that concretely?). It's the opposite: it's the organic development of personality. It is from all this that the technical conditions conducive to methodical unity for style and creation are born.”



RACHEL DE QUEIROZ

“Quando nós, intelectuais brasileiros, desanimamos de fazer alguma coisa que atravesse a grande muralha de silêncio atrás da qual vivemos confinados, devemos pensar em Portinari.”

“When we, Brazilian intellectuals, get discouraged from doing something that crosses the great wall of silence behind which we live confined, we must think of Portinari.”



ROBERTO BURLE MARX

“Não há dúvida de que no convívio com Portinari absorvi uma série de conhecimentos que tiveram grande importância na minha vida de artista. Quando vim de Pernambuco, no período do Estado Novo, o Portinari me convidou: ‘Vou pintar os afrescos lá do Ministério; você não quer trabalhar? Quanto você vai querer?’ Respondi: ‘Não quero coisa alguma, quero aprender.’ Mas em vez de ficar três meses como imaginava, trabalhei com ele durante um ano e meio. A importância foi, sobretudo, por ter presenciado a luta de Portinari para encontrar uma expressão em arte, para chegar a um resultado. ‘Essa cor vai bem, essa não vai, o que você acha?’ Ele se modificava, com aquele caráter irascível que ele tinha em certos momentos. Eu estava muito preso ao modelo, e ele dizia: ‘Se você tem uma natureza-morta e não gosta da cor, pinte com a cor que julgar boa para você.’”

“There is no doubt that living with Portinari I absorbed a lot of knowledge that was of great importance in my life as an artist. When I came from Pernambuco, during the Estado Novo period, Portinari made me an invitation: ‘ – I’m going to paint the frescoes at the Ministry; don’t you want to work? How much do you want?’ I replied, “I don’t want anything, I want to learn.” But instead of staying three months as I imagined, I worked with him for a year and a half. The important thing was, above all, to have witnessed Portinari’s struggle to find expression in Art, to reach a result. ‘ – This color goes well, this one doesn’t, what do you think?’ He modified things with that irascible character he had at certain times. I was very attached to the model, and he said, ‘If you have a still life and you don’t like the color, paint it whatever color you think is good.’”



RAROS

/ RARES /

FAUNA

/ FAUNA /

Um dos tesouros escondidos no universo portinariano é o seu olhar encantado para a natureza. De um curioso peru a araras exuberantes, da ira de uma fera à simpatia de uma lebre, como retratista, Portinari eternizou homens e mulheres em telas consagradas, mas extraordinárias são as representações que fez da diversidade da vida na Terra.

One of the hidden treasures in Portinari's universe is his enchanted look at nature. From a curious turkey to exuberant macaws, from the rage of a wild beast to the congeniality of a hare, as a portraitist, Portinari immortalized men and women in consecrated canvases, but his representations of the diversity of life on Earth are extraordinary.



Flora e fauna brasileiras
Brazilian Flora and Fauna, 1934
óleo/madeira | oil/wood | 80 x 160 cm



Fera | *Wild Beast*, 1954
grafite/papel | lead pencil/paper | 28,5 x 17,5 cm

Lebre | *Hare*, 1942
ponta seca e guache/papel
dry point and gouache/paper | 25 x 19 cm



A morte cavalgando | *Death as Rider*, 1955
grafite e guache/papel | lead pencil and
gouache/paper | 19,8 x 32,3 cm

A imagem da morte cavalgando foi concebida por Portinari como um estudo para o painel *Guerra*, instalado na entrada da Assembleia Geral da ONU, em Nova York, em 1956. A imagem da morte a cavalo pode ser reconhecida na parte superior da obra, que mede 14 m de altura x 10 m de largura.

Naseção “Gráfica” deste catálogo (ver págs. 62-63) é possível reconhecer uma variação sobre o mesmo tema, em que a Morte reaparece cavalgando, porém em sentido contrário e junto a uma pomba da paz. Essa obra homônima foi projetada em 1952, quando Portinari já fazia os primeiros estudos para os painéis *Guerra e Paz*. A convite do comitê de organização do Congresso dos Povos pela Paz, que conclamou artistas de todo o mundo a enviar obras que pudessem ser divulgadas como cartazes, a proposta de Portinari sugeria uma inversão da imagem da morte para uma mensagem de paz contra a guerra.

Consagrado como a última grande obra finalizada de Portinari, a pintura dos painéis *Guerra e Paz* foi realizada com o apoio dos pintores Enrico Bianco e Maria Luiza Leão, e feita em óleo sobre madeira. Com a saúde condenada pela intoxicação das tintas, que continham metais pesados, Portinari deu a vida para concluir os painéis monumentais, os quais apresentou com a seguinte frase:

“Os painéis *Guerra e Paz* representam sem dúvida o melhor trabalho que eu já fiz. Dedico-os à humanidade.”

The image of *Death as Rider* was conceived by Portinari as a study for the panel *War*, installed at the entrance of the UN General Assembly, in New York, in 1956. The image of Death on horseback can be seen in the upper part of the work, which is 14 meters high x 10 meters wide.

In the “Graphics” section of this catalogue (see pages 62-63), it is possible to recognize a variation on the same theme, in which Death reappears riding, but in the opposite direction and together with a dove of peace. This homonymous work was designed in 1952, when Portinari was already doing his first studies for the panels *War and Peace*. At the invitation of the organizing committee of the Congress of Peoples for Peace, which invited artists from all over the world to send works that could be disseminated as posters, Portinari’s proposal suggested an inversion of the image of Death into a message of peace, against war.

Recognized as Portinari’s last great finished work, the painting of the *War and Peace* panels was carried out with the support of painters Enrico Bianco and Maria Luiza Leão, and done in oil on wood. With his health harmed by intoxication from the paints, which contained heavy metals, Portinari gave his life to complete the monumental panels, which he presented with the following sentence:

“The *War and Peace* panels represent, without a doubt, the best work I’ve ever done. I dedicate them to humanity.”





O cemitério | *The Cemetery*, 1955
óleo/papel | oil/paper | 22 x 16,6 cm

Um capítulo à parte na história de Portinari pode ser contado por sua trajetória como ilustrador de livros. Essa faceta pouco conhecida de seu trabalho fala também da amizade que cultivou ao longo da vida com o mundo das letras, sempre convivendo no círculo dos mais importantes poetas e escritores modernistas do Brasil. Valendo-se de gravuras, desenhos e pinturas, entre as páginas de algumas obras-primas da literatura nacional e estrangeira – como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *O alienista*, de Machado de Assis, ou *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes –, encontra-se um Portinari que, além de ilustrar, investiga a alma humana com seu traço minucioso, e soma-se como linha de força ao enredo literário sobre o qual se debruça.

A pintura *O cemitério* integra uma série de 12 ilustrações de Portinari para a publicação comemorativa dos 25 anos da primeira edição do romance *A selva*. O livro, de 1930, considerado a obra prima do escritor português Ferreira de Castro, é um romance autobiográfico inspirado por sua vivência como garimpeiro na Amazônia.

A separate chapter in Portinari's story can be told through his trajectory as a book illustrator. This little-known facet of his work also speaks of the friendships he cultivated throughout his life with the world of literature, always living in the circle of the most important modernist poets and writers in Brazil. Using engravings, drawings and paintings, among the pages of some masterpieces of national and foreign literature – such as *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* and *The Alienist*, by Machado de Assis, or *Don Quixote*, by Miguel de Cervantes –, we find a Portinari who, in addition to illustrating, investigates the human soul with his meticulous strokes, and adds to the lines of force on the literary plot on which he focuses.

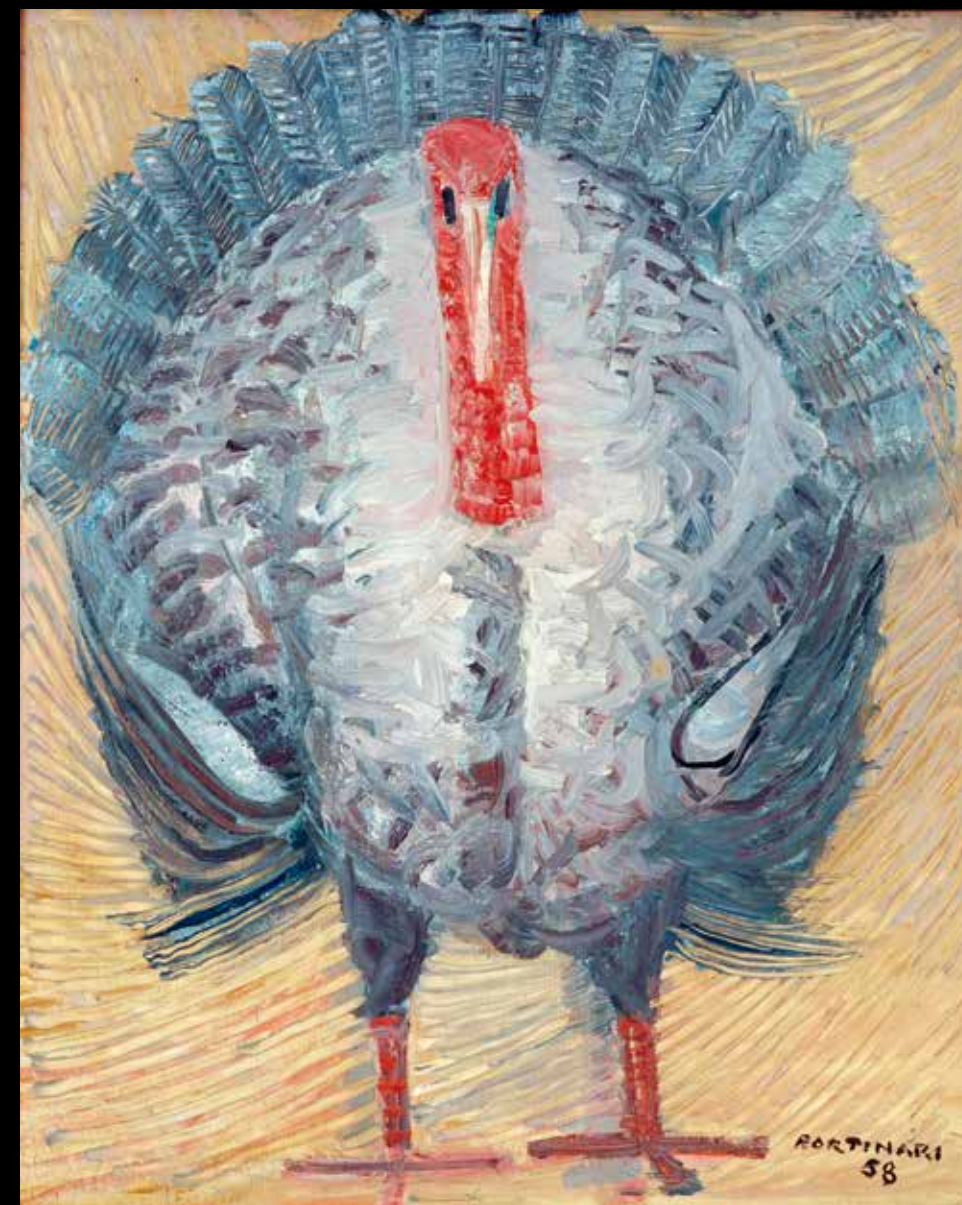
The painting *The Cemetery* is part of a series of 12 illustrations by Portinari for the publication commemorating the 25th anniversary of the first edition of the novel *Jungle: A Tale of the Amazon Rubber-tappers*. The 1930 book, considered the masterpiece of Portuguese writer Ferreira de Castro, is an autobiographical novel inspired by his experience as a prospector in the Amazon.

A propósito de uma exposição relâmpago das ilustrações originais de Portinari para *A selva*, realizada no Pen Club em 1955, o jornal *Correio Radical* publicou uma notícia reveladora das intenções dele com essas pinturas. A matéria registra que o pintor Enrico Bianco, presente ao evento, teria mostrado ao público “quatro desenhos em lápis preto e carmim.” Segundo ele, seriam “obras inéditas que não foram publicadas porque Portinari, após tê-las realizado, achou que não interpretavam suficientemente a floresta amazônica cheia de cores e luzes. Resolveu então se expressar em cores, preocupando-se mais em transmitir o espírito do romance do que fazer fria ilustração de trechos do texto. Saiu assim a soberba coleção de grandes quadros de pequenas dimensões que serviram, reproduzidos, para ilustrar *A selva*.”

A matéria prossegue afirmando que, na opinião de Bianco, as 12 pinturas não seriam “ilustrações no sentido restrito da palavra, mas obras realizadas e completas, cada uma de per si, unidas apenas pelo fio ideológico do espírito do romance de Ferreira de Castro. Razão pela qual achava que, ilustrações, não era o nome que mereciam, e que mais próprio seria chamá-las ‘quadros’, como de fato são.”

In connection with an impromptu exhibition of Portinari’s original illustrations for *Jungle*, held at the Pen Club in 1955, the newspaper *Correio Radical* published an article revealing the painter’s intentions with these works. The article points out that the painter Enrico Bianco, present at the event, showed the public “four drawings in black and carmine pencil.” According to him, they would be “unique works that were not published because Portinari, after having produced them, felt that they did not sufficiently interpret the Amazon forest, full of colors and lights. He then decided to express himself in color, more concerned with conveying the spirit of the novel than with cold illustrations of excerpts from the text. This is how the superb collection of large paintings of small dimensions emerged that, reproduced, served to illustrate *Jungle*.”

The article goes on to state that, in Bianco’s opinion, the 12 paintings would not be “illustrations in the strict sense of the word, but realized and complete works in and of themselves, united only by the ideological thread of the spirit of Ferreira de Castro’s novel. Which is why he felt that they didn’t deserve the name illustrations, and that it would be more proper to call them ‘paintings,’ as they really are.”



Peru | Turkey, 1958
óleo/madeira | oil/wood | 61 x 50 cm

PAISAGENS

/ LANDSCAPES /

“Entre nós, principalmente, deve ser intenso o desenvolvimento da paisagem. País de largos horizontes, de variado colorido, de natureza maravilhosa, o Brasil apresenta, por todos os cantos, motivos dos mais interessantes para o cultivo da boa paisagem.”

Candido Portinari. “O momento na pintura”.
A Manhã, Rio de Janeiro, 1926.

As paisagens, rurais ou urbanas, sempre se impuseram aos olhos do pintor do interior paulista, que revisitou obsessivamente a Brodowski de sua infância em inúmeras telas conhecidas de sua carreira. Mimetizadas nas múltiplas fases da obra de Portinari, nem sempre foram as mesmas cenas do campo que lhe interessavam. Vivendo no Leme, no Rio de Janeiro, Portinari assumiu a vista para o mar, explorando, de forma única, o colorido tropical, o cenário cotidiano da praia, a gama de luz do sol e as intempéries.

“Between us, above all, the development of the landscape must be intense. A country of wide horizons, of varied colors, of wonderful nature, in every corner of Brazil presents the most interesting reasons for the cultivation of a good landscape.”

Candido Portinari. “The moment in painting.”
A Manhã, Rio de Janeiro, 1926.

Landscapes, rural or urban, always prevailed in the eyes of the painter from the interior of São Paulo, who obsessively revisited the town of Brodowski from his childhood in the countless of renowned canvases of his career. Mimicked in the multiple phases of Portinari’s work, it was not always the same countryside scenes that interested him. Living in Leme, in Rio de Janeiro, Portinari took on the view of the sea, exploring the tropical color, the everyday scenery of the beach, the range of sunlight and the weather in a unique way.



Marinha | Seascape, 1951
óleo/madeira | oil/wood 36 x 45 cm

Marinha | Seascape, 1953
óleo/tela | oil/canvas 50 x 60,5 cm

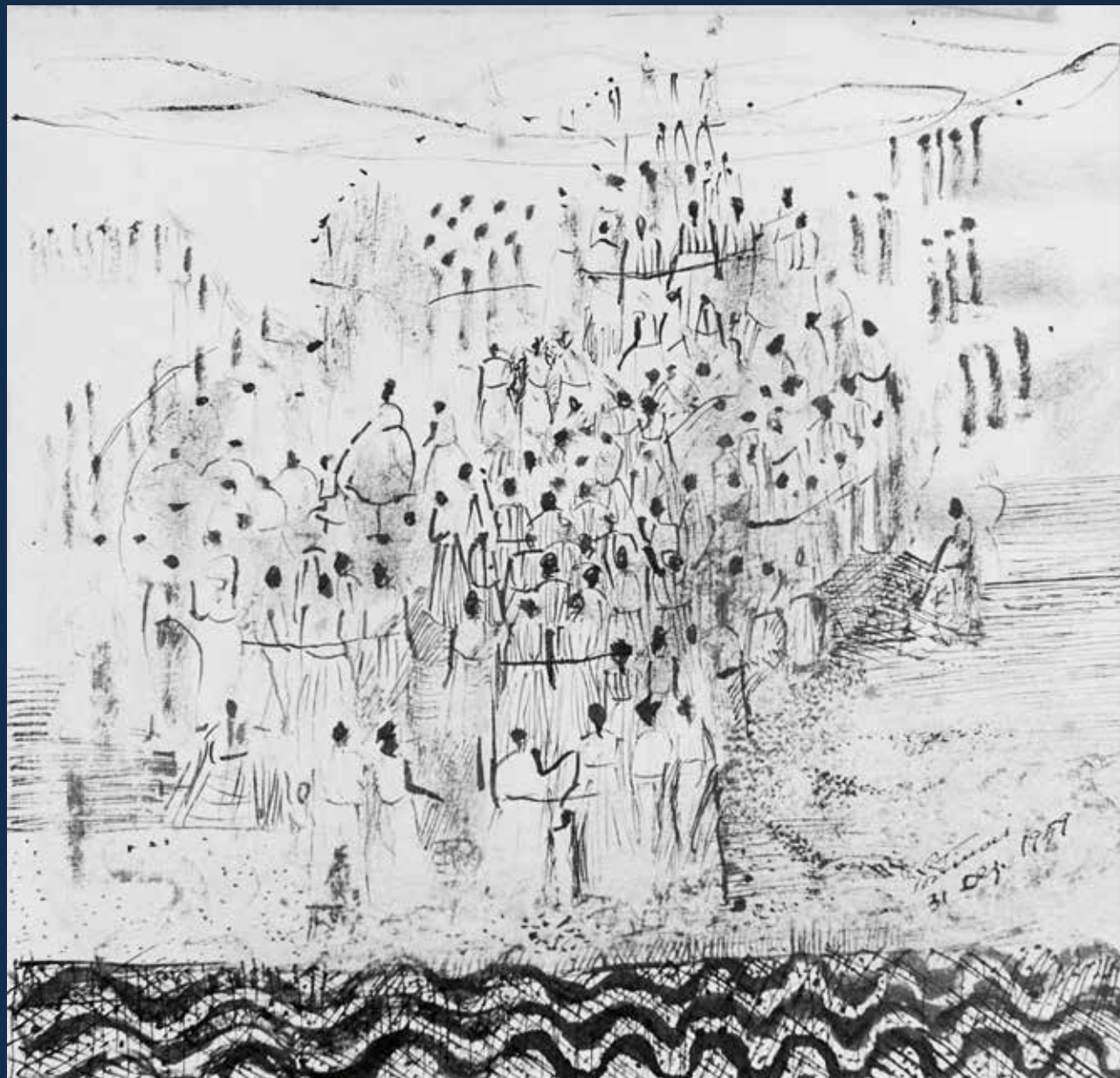


Tempestade | Storm, 1943
óleo/tela | oil/canvas | 61,5 x 74 cm

Obra encomendada por Assis Chateaubriand. Quando Chateaubriand viu a obra “Tempestade” e quis adquiri-la, o artista disse-lhe que ela já estava reservada para um amigo, prometendo-lhe fazer outra semelhante para ele.

Work commissioned by Assis Chateaubriand. When Chateaubriand saw the work “Storm” and wanted to purchase it, the artist explained that it was reserved for a friend, but promised to make a similar one for him.





lemanjá | *lemanjá*, 1959
nanquim bico-de-pena e pincel/papel
India ink pen and India ink brush/paper | 18 x 18 cm

Em 1940, com a carreira já consagrada no Brasil e no exterior, Candido e Maria Portinari deixam o antigo endereço onde viviam em Laranjeiras, para se instalarem no Leme, em uma casa com vista para o mar. Os novos ares da praia e a mudança de cotidiano inspiram também novos horizontes na pintura de Portinari.

Nessa época, Portinari dizia que gostava de economizar modelos, desenhando de binóculo na janela a meia nudez das banhistas. Vez por outra podia ser também encontrado na areia, não necessariamente em traje de banho, mas vestido com seu típico colete inglês, como observador do mar, dos corpos, da paisagem. Em contraste com as cenas do interior paulista que trazia na memória, e que tantas vezes fixou em suas telas, o panorama da praia começa a ser aproveitado em sua produção. Após dois anos nessa casa do Leme, a família Portinari viveu um período no Cosme Velho, para depois regressar ao Leme, em novo endereço. É nesse período, dos anos 1950, que surgem as suas paisagens marinhas, e o desenho lemanjá.

Noticiado em 7 de janeiro de 1960 pelo *Correio da Manhã*, o registro em desenho dessa cena típica das praias cariocas tornou-se crônica da coluna ocupada pelos redatores do jornal e as-

In 1940, with their careers already established in Brazil and abroad, Candido and Maria Portinari leave the old address where they lived in the neighborhood of Laranjeiras, to settle in Leme, in a house overlooking the sea. The new air on the beach and the change in everyday life also inspired new horizons in Portinari's painting.

At that time, Portinari said that he liked to save on models, drawing the half nakedness of the bathers with binoculars from the window. From time to time, he could also be found on the sand, not necessarily in a bathing suit, but dressed in his typical English waistcoat, as an observer of the sea, of bodies, of the landscape. In contrast to the scenes from the countryside of São Paulo that he brought back to his memory, and which he so often fixed on his canvases, the panorama of the beach begins to be used in his work. It is during this period that his seascapes and the lemanjá drawing appear. After two years in Leme, the Portinari family lived in Cosme Velho for a time, after which they returned to a new address in Leme. It is in this period, in the 1950's, that the lemanjá drawing and the sea appears in his work.

Reported on January 7, 1960 in the newspaper *Correio da Manhã*, the record of this typical scene of Rio's beaches in a drawing became a chronicle in the

sinada pelo pseudônimo coletivo C.M. As iniciais indicam o nome do jornal, mas mais frequentemente era escrita por seu próprio diretor, Paulo Bittencourt.

“Retrato de lemanjá no Leme

Dia 31 de dezembro, à noite, deu-se o encontro de Cândido Portinari com... lemanjá. Acontece que o pintor mora no Leme, num segundo andar de muitas janelas voltadas para a praia (inclusive a do seu ateliê) e lá pelas tantas começou a ver chegar a gente de branco, com suas velas, seus ramos de flores alvas, seus pontos cantados em surdina. Seriam principalmente negros e mulatos, mas nem tanto assim. Havia igualmente muita gente branca, loura até, e foi chegando mais e mais gente.

Quando Portinari realmente fixou a atenção na noite de lemanjá viu não tanto a cena como o quadro! ... mosaico lusitano da calçada de Copacabana, faixa de areia creme plantada de gente de branco e de flores brancas e de braços negros erguidos em prece, mar verde-negro picado de espuma branca, de cristas brancas, nuvens velas e círios abrindo todo um naipe ardente de ouros na noite escura.

Candinho, que só sabe conversar consigo mesmo com um papel na frente e um lápis ou tintas na mão, em poucos traços esboçou a cena da espera de lemanjá. Esboçou-a densa, cheia de fatos e símbolos, em traços breves, para consulta futura: tal como um escritor toma suas notas para depois desobrá-las. Assistiu, do camarote da sua janela, à estranha missa marinha da sereia da Umbanda, e tomou seus apontamentos em vinte centímetros de cartão.

lemanjá, que já teve escritores a celebrá-la, vai ter seu primeiro grande pintor. Das praias do Haiti às últimas areias do Brasil há uma espera: lemanjá aguarda o seu retrato.

C.M.”

column by the newspaper's editors and signed with the collective pseudonym C.M. The initials indicate the name of the newspaper, but more often than not the writer was the director, Paulo Bittencourt.

“Portrait of lemanjá in Leme

On December 31, at night, Candido Portinari met... lemanjá. It so happens that the painter lives in Leme, on a second floor with many windows facing the beach (including the one in his studio) and at some point he began to see people in white, with their candles, their bouquets of white flowers, their quiet singing. They would be mostly black and mulatto, but not entirely. There were also a lot of white people, even blondes, and more and more people arrived.

When Portinari really focused on the night of lemanjá he saw not so much the scene as the painting! ... a Lusitanian mosaic of the Copacabana sidewalk, a strip of cream sand planted with people in white and white flowers and black arms raised in prayer, a green-black sea chopped with white foam, white crests, clouds, candles and tapers opening a whole suit of burning diamonds in the dark night.

Candinho, who only knows how to talk to himself with a piece of paper in front of him and a pencil or paint in his hand, in a few strokes sketched the scene of those waiting for lemanjá. He sketched it densely, full of facts and symbols, in brief strokes, for future reference: as a writer takes his notes and then unfolds them. He watched, from his window, the strange sea mass of the Umbanda mermaid, and took his notes on twenty centimeters of cardboard.

lemanjá, who has already had writers to celebrate her, will have her first great painter. From the beaches of Haiti to the last sands of Brazil there is anticipation: lemanjá awaits her portrait.

C.M.”



GRÁFICA

/ PRINTS /

“É preciso haver uma mudança, o homem merece uma existência mais digna. Minha arma é a pintura.”

Candido Portinari, em entrevista à revista *Diretrizes*, 1945.

A eficiência comunicativa da arte de Portinari se reflete de modo imediato em seus cartazes políticos, produzidos durante o período da Segunda Guerra Mundial. Inicialmente compostos para campanhas da Legião Brasileira de Assistência – órgão criado pela primeira-dama Darcy Vargas em apoio à população afetada pela guerra –, tornaram-se contundentes exercícios de resposta, de insubordinação ao fascismo e de engajamento pela paz.

“There needs to be a change, man deserves a more dignified existence. My weapon is paint.”

Candido Portinari, in an interview with *Diretrizes* magazine, 1945.

The communicative efficiency of Portinari’s art is immediately reflected in his political posters, produced during the Second World War. Initially composed for campaigns of the Brazilian Legion of Assistance – an organization created by the first lady Darcy Vargas in support of the population affected by the war –, they became forceful exercises of reaction, insubordination to fascism and engagement for peace.

Nascido em 1903, Portinari atravessou as primeiras décadas do século XX praticamente alheio aos assuntos políticos, concentrado apenas no mundo da pintura. É somente a partir dos anos 1940, testemunhando o impacto do avanço nazista sobre a Europa, que o pintor se engaja politicamente. Os anos da Segunda Guerra Mundial têm profundo impacto na obra de Portinari, que busca se expressar em novos termos estéticos e adere a novos meios de comunicação.

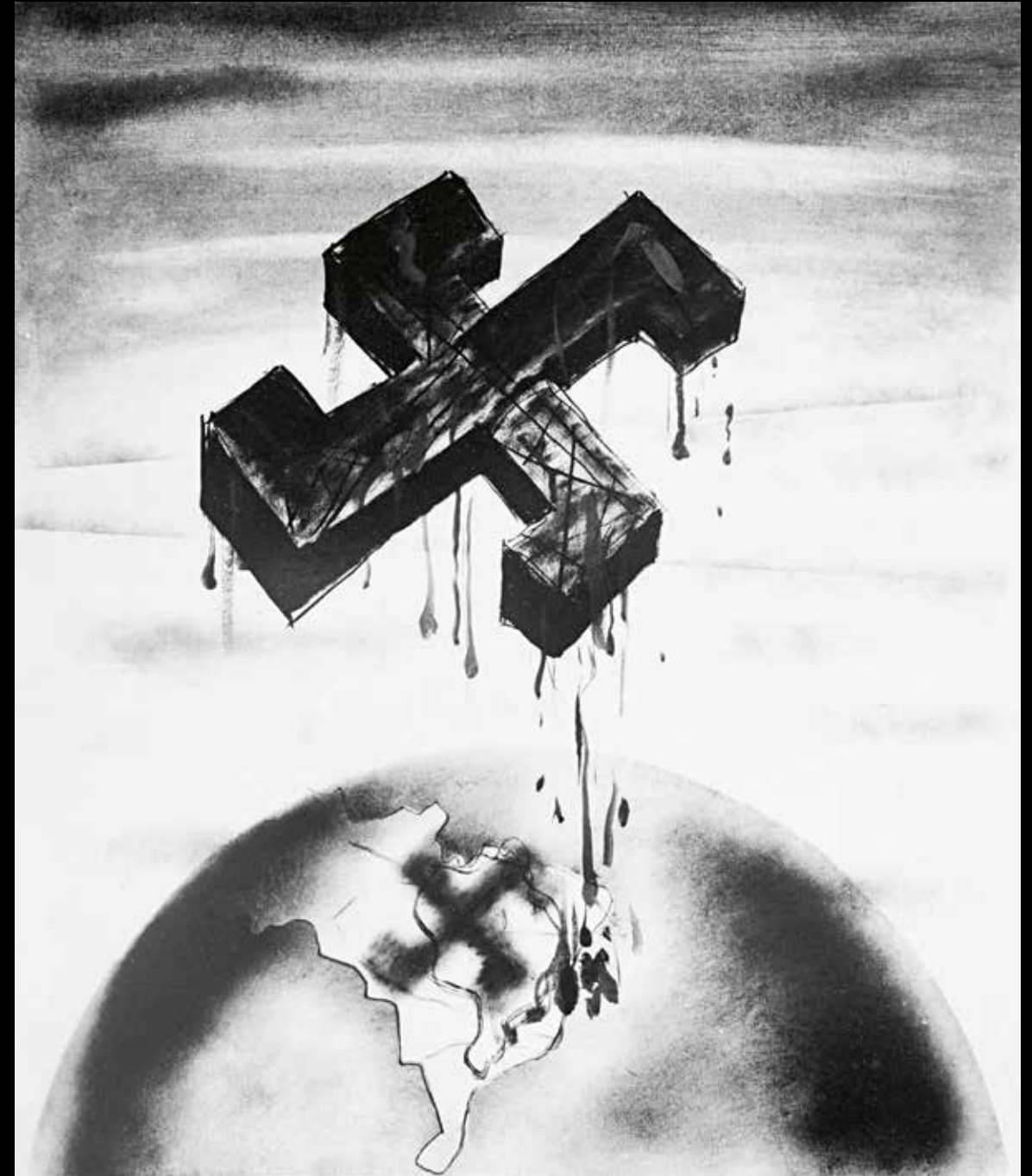
Os cartazes de Portinari falam desse engajamento e da evidente preocupação social e humana que constituíram a temática central de seu trabalho. Sempre tendo produzido uma arte comunicativa e não hermética, os cartazes mostram-se uma experiência de linguagem atrativa para o pintor, por seu amplo poder de alcance e capacidade de transmissão direta de uma mensagem.

O início desta produção se dá em 1942, ano em que ocorre a intensificação das vitórias de Hitler, e quando o presidente Getúlio Vargas, apesar de acompanhar os EUA no rompimento das relações com os países do Eixo, cede à pressão de membros da cúpula do governo, e troca de mãos o poder decisório sobre a política de imigração, que sofre diversas restrições sob o novo comando do Ministério da Justiça. É nesse contexto que a primeira-dama, Darcy Vargas, em agosto de 1942, funda a Legião Brasi-

Born in 1903, Portinari went through the first decades of the 20th century practically oblivious to political matters, solely concentrating on the world of painting. It is only from the 1940s, while witnessing the impact of the Nazi advance on Europe, that the painter engages in politics. The years of the Second World War have a profound impact on Portinari's work, which seeks to express itself in new aesthetic terms and adheres to new means of communication.

Portinari's posters speak of this engagement and the evident social and human concern that constituted the central theme of his work. Having always produced a communicative and non-hermetic art, posters prove to be an attractive language for the painter, due to their wide reach and ability to transmit a message directly.

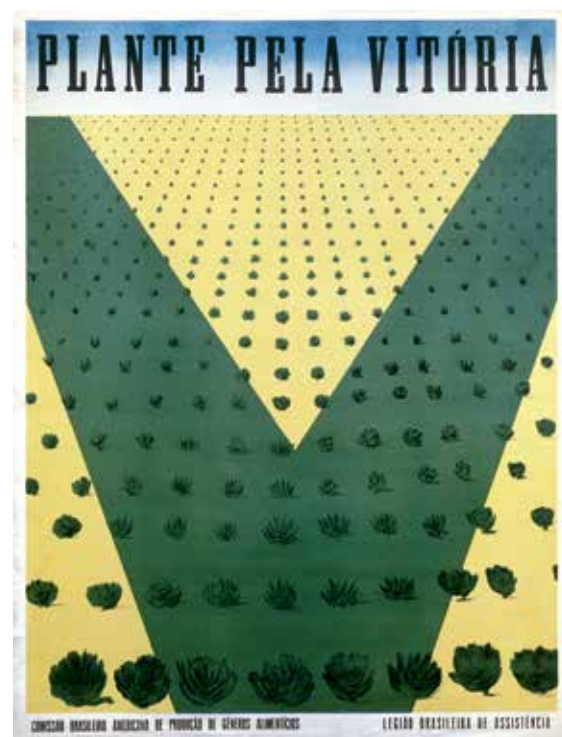
The beginning of this work takes place in 1942, the year in which Hitler's victories intensified, and when President Getúlio Vargas, despite accompanying the USA in the rupture of relations with the Axis countries, gave in to pressure from members of the government, and changes the responsibility for decision-making over immigration policy, which is subject to several restrictions under the new command of the Ministry of Justice. It is in this context that the first lady, Darcy Vargas, in August 1942, founded the Brazilian Legion of



Horta da vitória | *Victory Garden*, 1942
projeto para o cartaz “Plante pela vitória!”
design for the poster “Plante Pela Vitória!”

Plante pela vitória! | *Plant for Victory!*, 1942
projeto para o cartaz “Plante pela vitória!”
design for the poster “Plante Pela Vitória!”

Combate ao inimigo | *Fighting the Enemy*, 1942
projeto para o cartaz “Combate ao inimigo”
design for the poster “Combate ao Inimigo”



leira de Assistência (LBA), organização que prestava auxílio à população brasileira no período da Segunda Guerra Mundial, e convida Candido Portinari para assinar os cartazes de suas campanhas.

Portinari dá início à produção de uma série de cartazes com temas associados à guerra, em grande parte compostos para campanhas da LBA, e que passam a ser divulgados pela revista *Sombra*.

O primeiro cartaz que a revista anuncia é parte da campanha *Cuidado!*. Em novembro, o cartaz *Horta da vitória*, de autoria de Portinari, estampou a capa da mesma revista, divulgando nova ação da LBA, que tinha como objetivo dar apoio ao governo no combate à escassez de comida, incentivando o cultivo de alimentos em hortas residenciais.

Ao final do ano, em dezembro de 1942, em jornal de maior circulação, um novo cartaz de Portinari é

Assistance (LBA), an organization that provided assistance to the Brazilian population during the Second World War, and invited Candido Portinari to sign the posters of its campaigns.

Portinari begins the production of a series of posters with themes associated with the war, largely composed for LBA campaigns, which are published by *Sombra* magazine.

The first poster that the magazine announces is part of the *Careful!* campaign. In November, the poster *Victory Garden*, authored by Portinari, was on the cover of the same magazine, publicizing a new action by the LBA, which aimed to support the government in the fight against food shortages, encouraging the cultivation of food in home gardens.

At the end of the year, in December 1942, in a newspaper with larger circulation, a new poster by



divulgado, dessa vez por fora das campanhas institucionais. A impactante imagem do cartaz intitulado *Guerra* traz a suástica sangrando sobre o mapa do Brasil. A imagem é divulgada junto à manchete “O NAZISMO ENSANGUENTA O BRASIL”, e uma nota editorial anuncia a inserção de Portinari na produção de cartazes de orientação democrática.

A veia política de Portinari continuaria pulsando mesmo com o fim da Guerra. Em 1945, filiou-se ao Partido Comunista, lançando-se candidato a deputado federal. Em 1952, quando Portinari desenvolvia o projeto dos painéis *Guerra e Paz* para a ONU, realizaria ainda, a convite do Congresso dos Povos pela Paz, um cartaz em que aproveita a imagem da *Morte cavalgando* no sentido do seu retorno e um marco vertical pontuado ao centro da composição por uma pomba, símbolo da paz.



Portinari was published, this time outside of the institutional campaigns. The striking image of the poster entitled *War*, shows a swastika bleeding over the map of Brazil. The image is published next to the headline “NAZISM BLOODIES BRAZIL,” and an editorial announces Portinari’s inclusion in the production of democratically oriented posters.

Portinari’s political vein would continue to pulsate even after the end of the war. In 1945, he joined the Communist Party, running as a candidate for federal deputy. In 1952, when Portinari was developing the project for the *War and Peace* panels for the UN, he would also create, at the invitation of the Peoples’ Congress for Peace, a poster in which he took advantage of the image of Death returning and a vertical frame punctuated in the center of the composition by a dove, the symbol of peace.

Cuidado! | Carefull, 1942
ilustração para cartaz | illustration for poster

na página ao lado | on the next page

Ataque aéreo | Air Strike

Bombardeio na rua | Bombing in the Street

Extinção de bomba incendiária | Extinguishing Incendiary Bomb

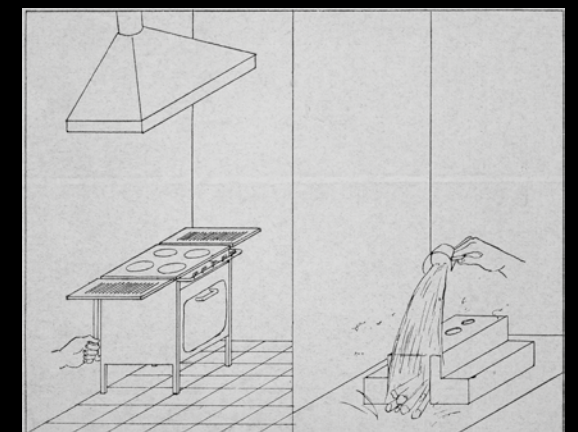
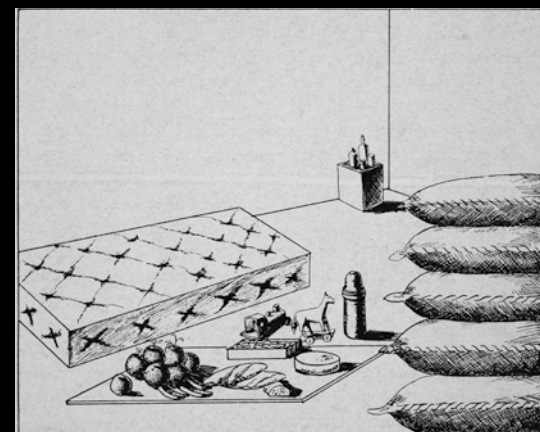
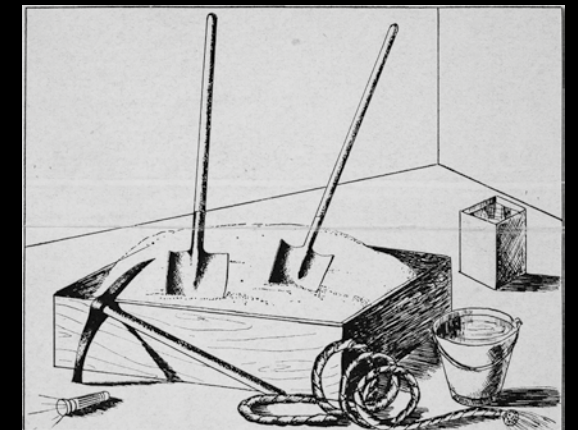
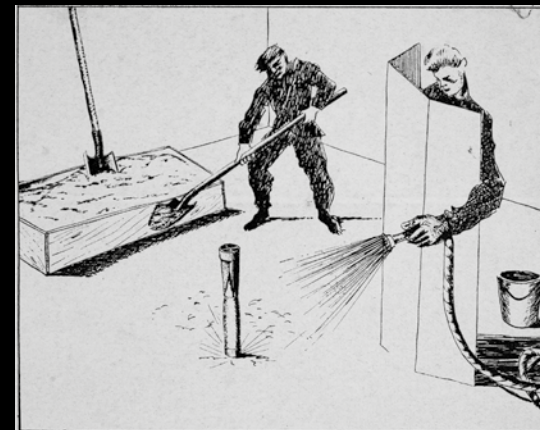
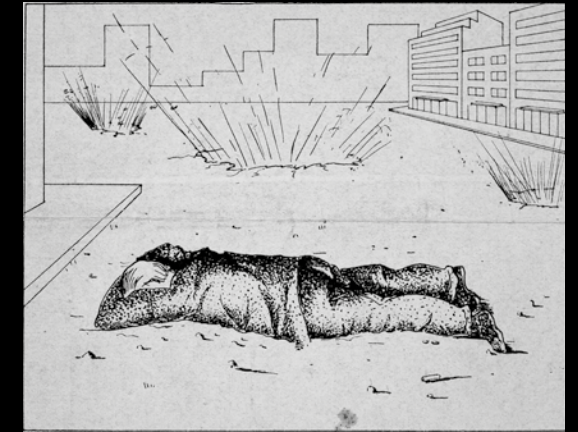
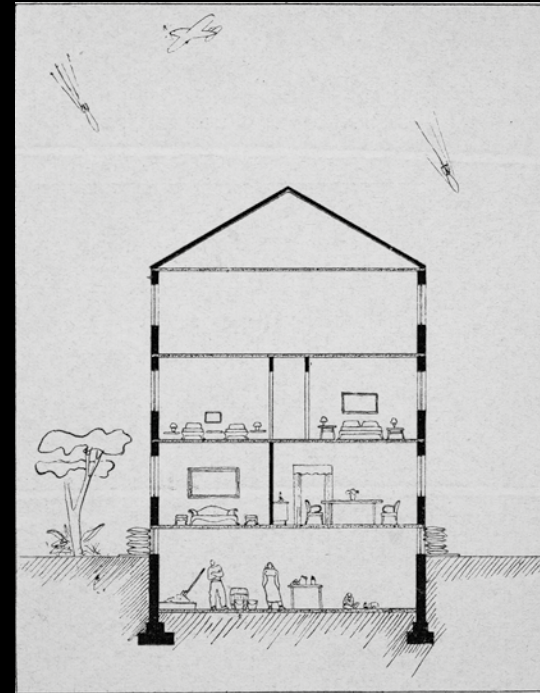
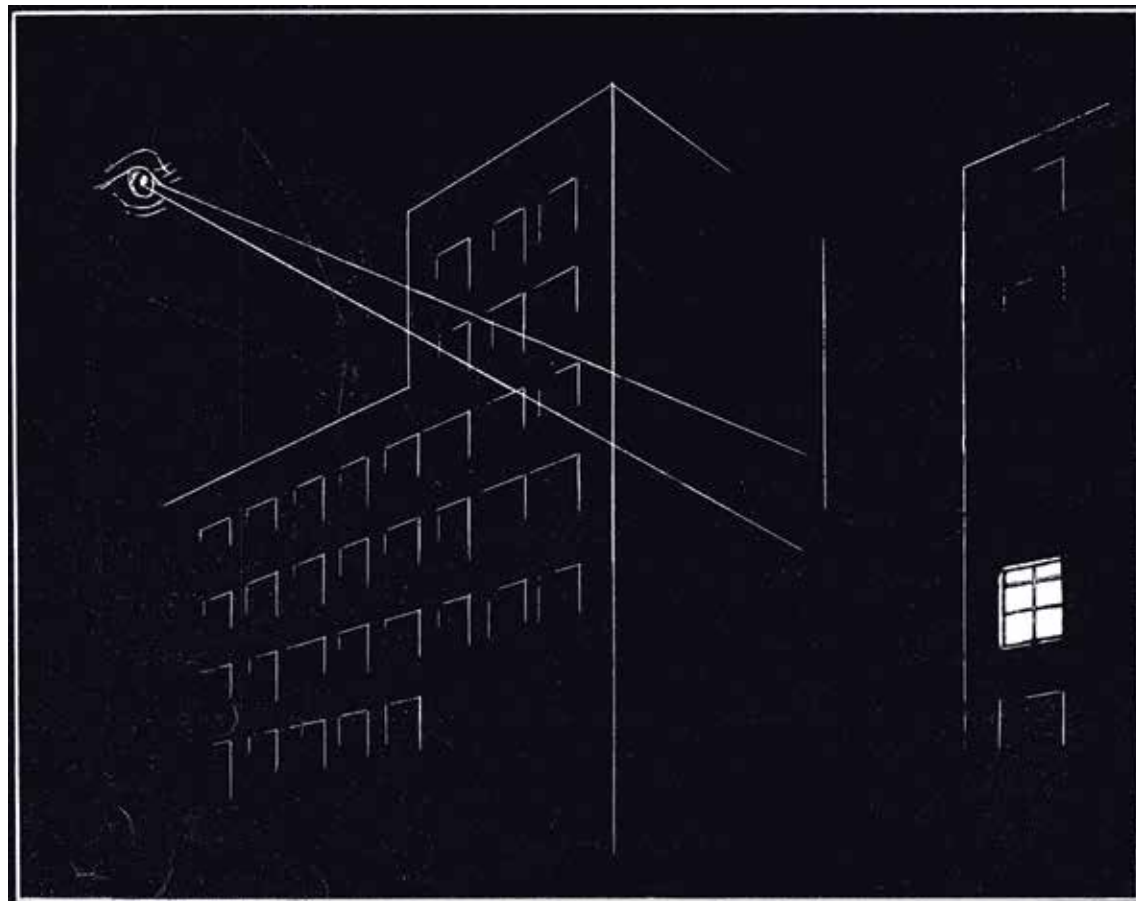
Combate a incêndio | Fighting Fire

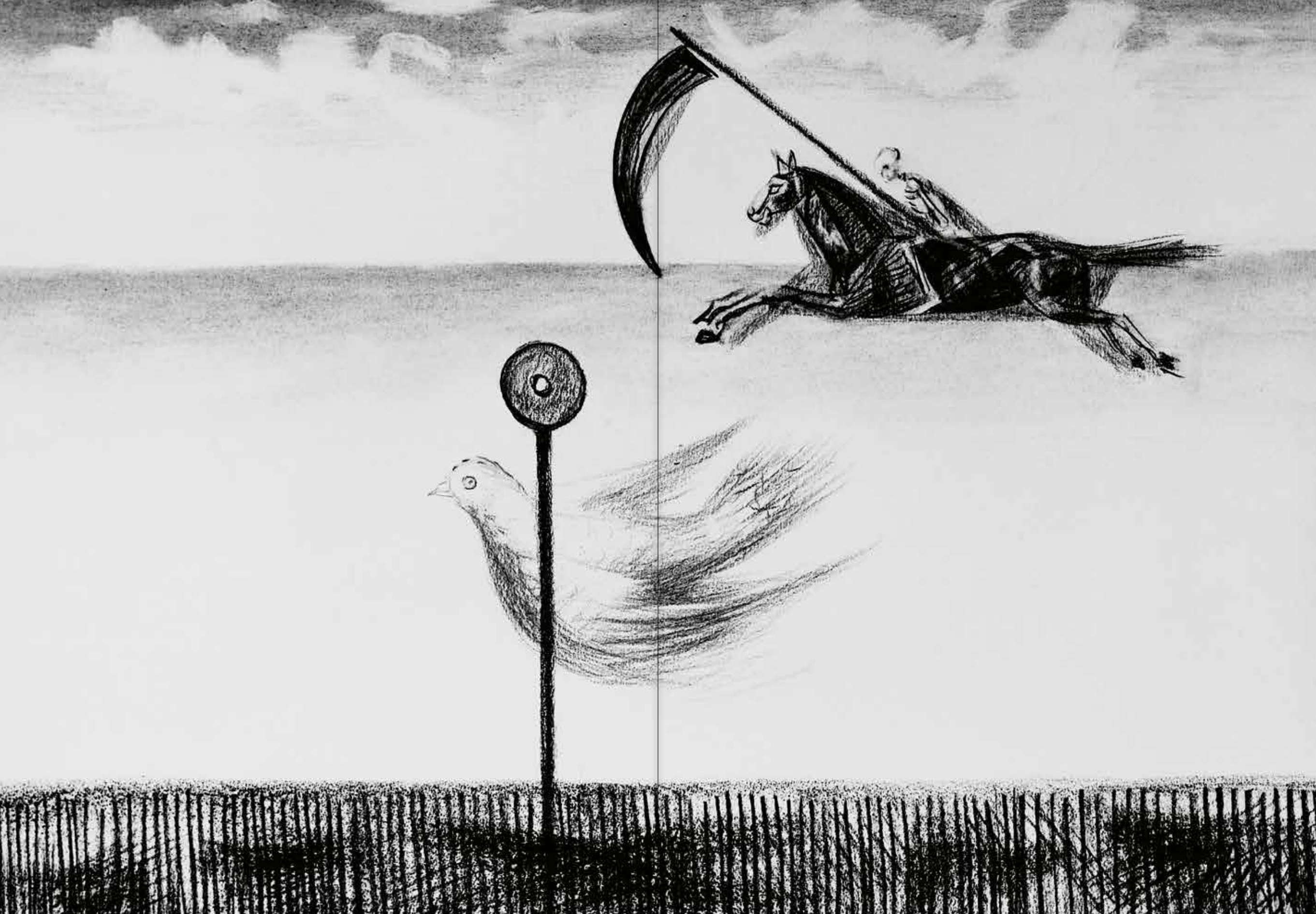
Abrigo | Shelter

Escutando um alarme... | Hearing an Alarm...

ilustrações para cartaz | illustrations for poster

p. 64/65 | A morte cavalgando | Death as Rider, 1952
projeto para cartaz do "Congresso dos Povos pela Paz"
design for a "Peoples for Peace Congress poster"





DESENHOS

/ DRAWINGS /

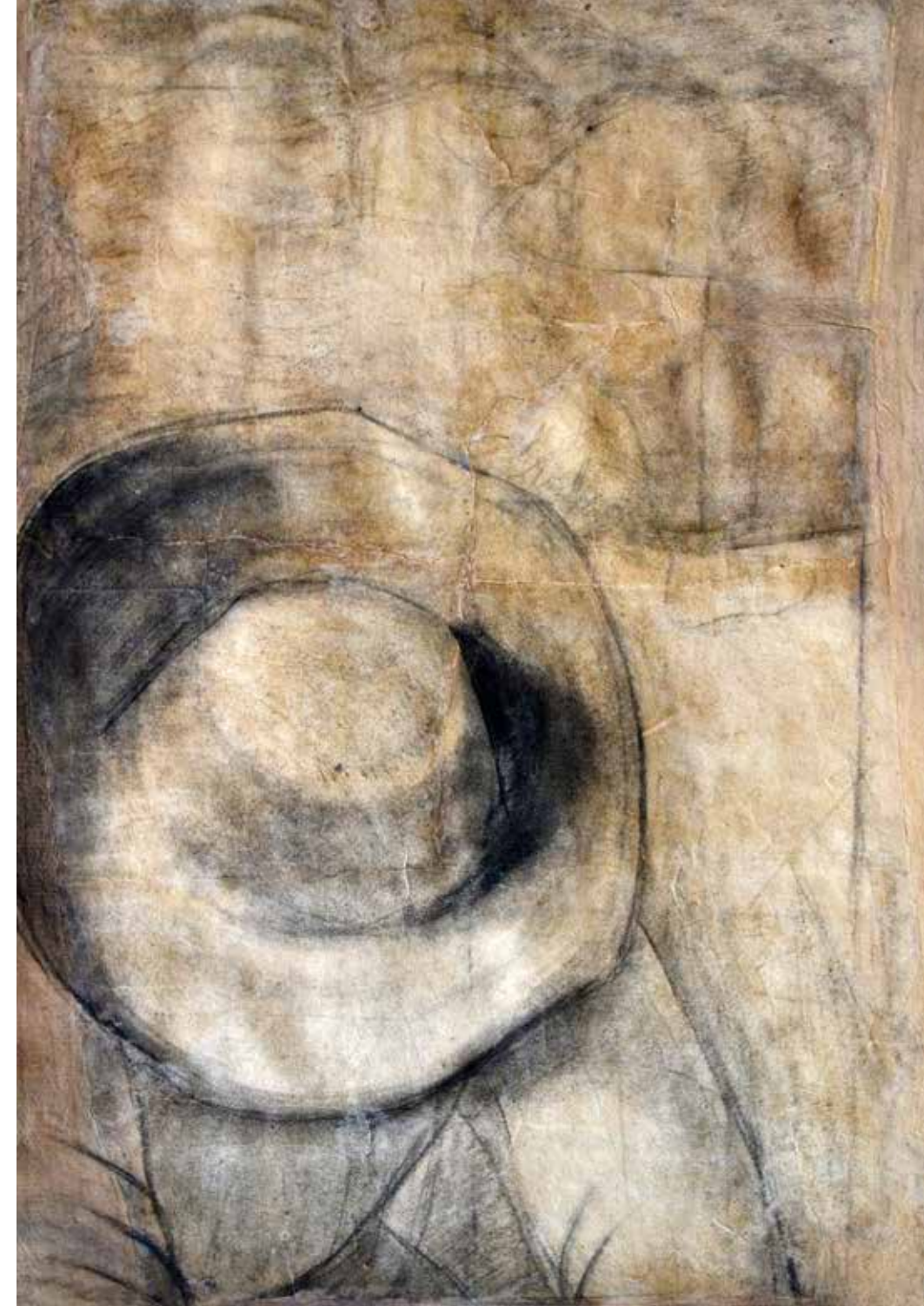
O desenho está para a obra de Portinari como a língua materna para um poliglota: era no desenho que ele dava vazão aos fluxos criativos de seu imaginário. Ofuscados como estudos para obras maiores, é lá onde se encontram as imagens frescas, o primeiro original, a arte em forma bruta de Portinari.

Durante um período já doente, quando teve que se afastar das tintas a óleo, Portinari voltou ainda mais intenso ao desenho, compondo os traços fortes da segunda metade dos anos 1950. Seja a prática de estudos ou as refinadas composições a bicos de pena e nanquim, os desenhos de Portinari compõem expressões de genialidade, em plena liberdade criativa.

In Portinari's work, drawing is like the mother tongue for a polyglot: it was in drawing that he gave vent to the creative flows of his imagination. Overshadowed as studies for larger works, this is where we find the fresh images, the first original, art in raw form.

During a period of illness, when he had to move away from oil paints, Portinari returned to drawing even more intensely, conceiving the strong lines of the second half of the 1950s. Be it through studies or through refined compositions using a feather and China ink, Portinari's drawings compose expressions of genius, in full creative freedom.

Café | *Coffee*, 1938
crayon e grafite/cartão
crayon and lead pencil/cardboard | 45 x 45 cm
Maquete para a pintura mural *Café*.
Small-scale color sketch for the mural painting *Coffee*.



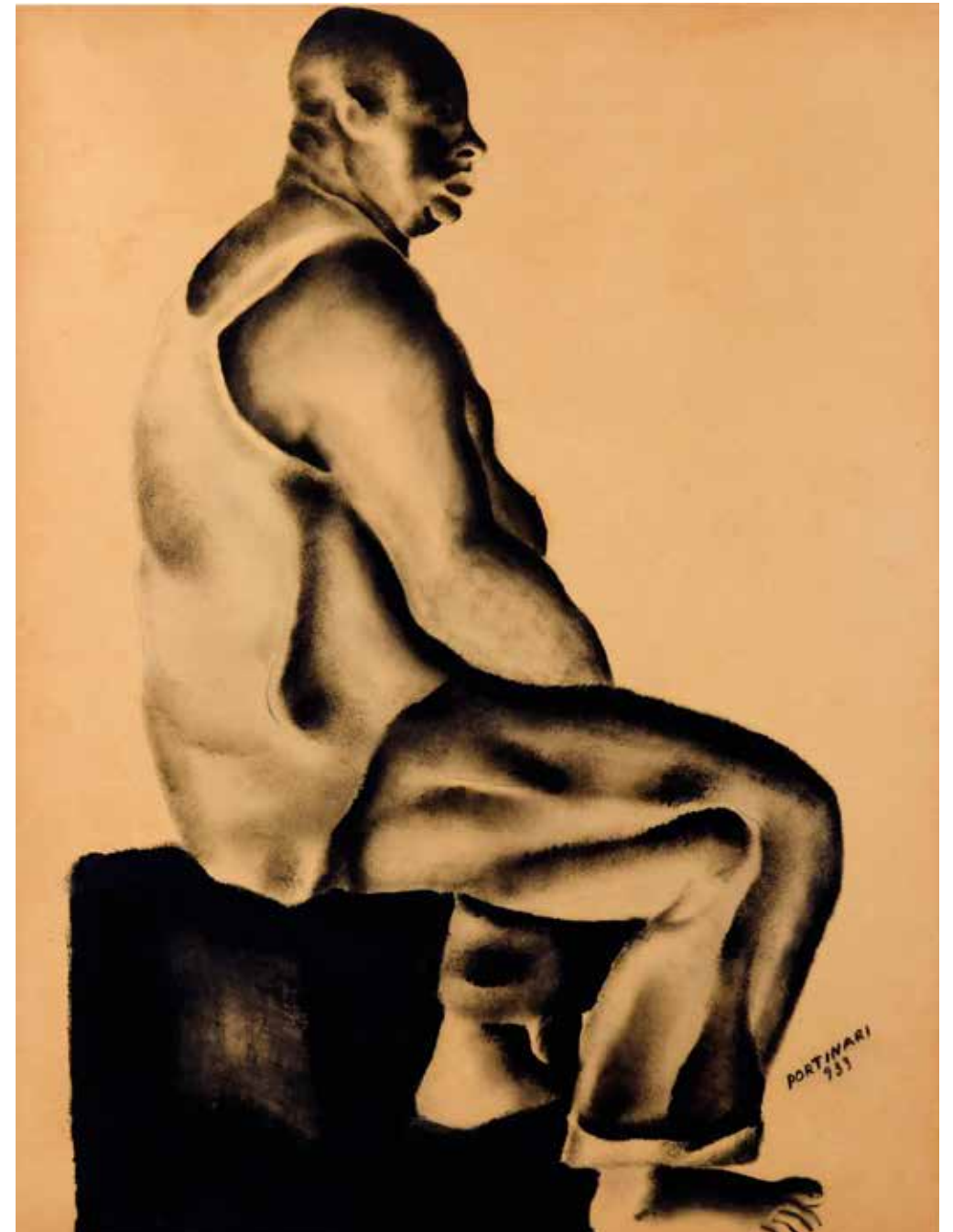
Chapéu | *Hat*, 1938
carvão/papel | charcoal/paper | 63,5 x 44 cm
Estudo para a pintura mural *Café*.
Study for the mural painting *Café*.

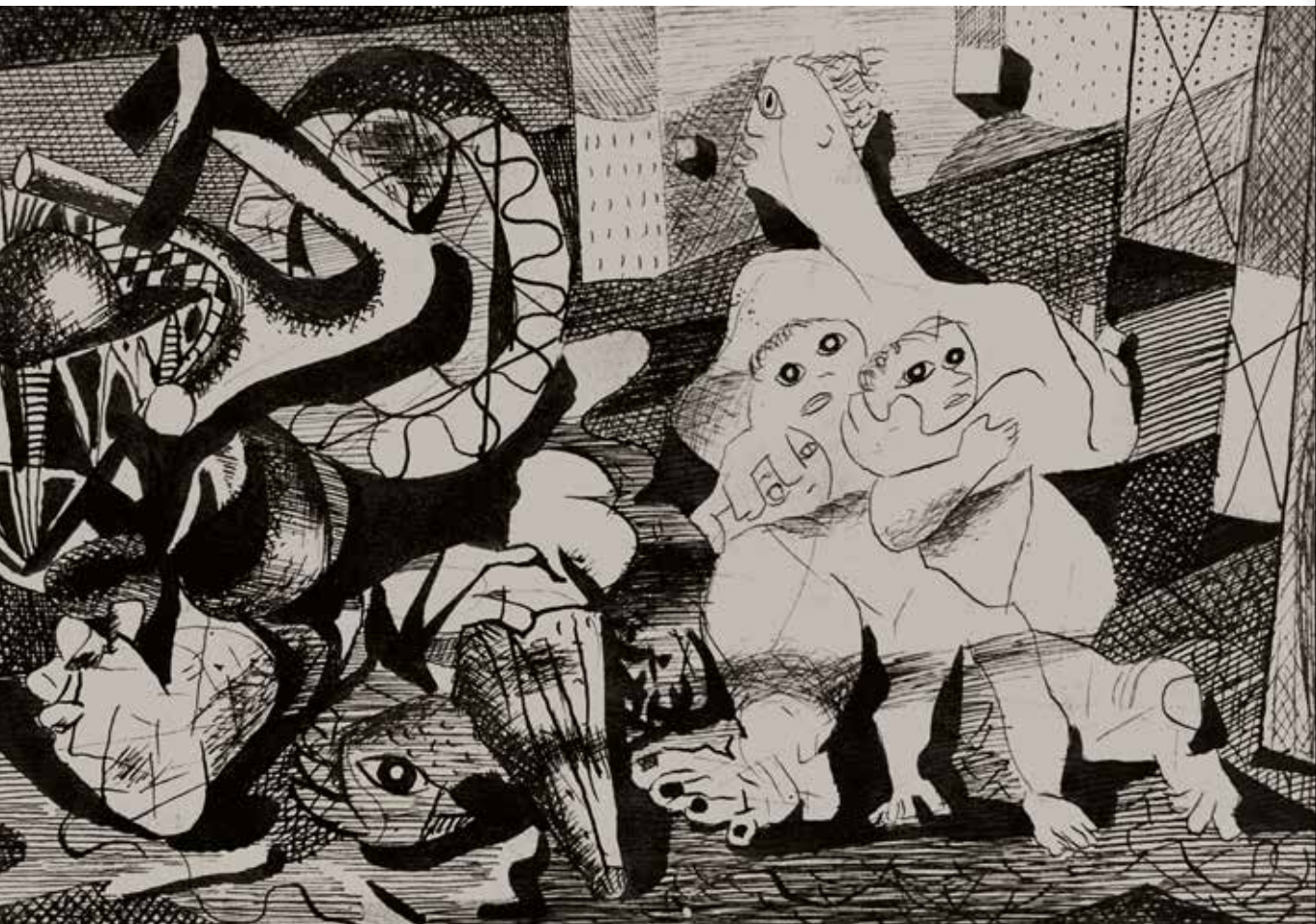


Trabalhadores | *Workers*, 1938
carvão/papel kraft | charcoal/kraft paper | 110 x 80 cm

Fragmento do desenho *Cana*, realizado para compor o afresco *Ciclos Econômicos* executado para decorar o salão de audiências do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ. | *Fragment of the cartoon Sugar Cane, work executed to paint the afresco Economic Cycles that decorates the meeting room at the Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.*

Estivador | *Stevedore*, 1933
nanquim, pincel e grafite/papel
India ink brush and lead pencil/paper | 35 x 25 cm





Stalingrado | *Stalingrad*, 1942

nanquim bico-de-pena e pincel, aguada de sépia/papel
India ink pen, India ink brush, sepia wash/paper | 18 x 26 cm

De início realista e apaziguado, a partir dos anos 1940, com o advento da Guerra, o estilo de Portinari passa a assemelhar-se ao de *Guernica*, de Picasso, pela violência expressionista. *Stalingrado* é um desenho composto como estudo para o painel *O último baluarte*, que integra a série bíblica, executada durante o período da Segunda Guerra Mundial, entre 1942 e 1944, por encomenda de Assis Chateaubriand. Composta por oito telas de grandes dimensões que ilustram passagens do Velho e do Novo Testamento, a série foi alvo de algumas críticas estéticas, que o julgavam por ter emulado o cubismo de Picasso sem, contudo, tê-lo assimilado gramaticalmente, sem reproduzir sua síntese geométrica. Em visível diálogo com a icônica obra espanhola, Portinari criou uma dicção própria para se inserir no diálogo com Picasso, expressando sua revolta contra a ação destrutiva da Guerra, por meio da decomposição das deformações que até os anos 1930 vinham sendo trabalhadas de forma controlada em suas telas.

At first realistic and calm, from the 1940s onwards, with the advent of the War, Portinari's style starts to resemble Picasso's *Guernica*, through expressionist violence. *Stalingrad* is a drawing composed as a study for the panel *The Last Bulwark*, which is part of the biblical series, created during the Second World War, between 1942 and 1944, commissioned by Assis Chateaubriand. Comprising eight large canvases illustrating passages from the Old and New Testaments, the series was the target of some aesthetic critics, who judged it for having emulated Picasso's Cubism without, however, having assimilated it grammatically, and without reproducing its geometric synthesis. In a visible dialogue with the iconic Spanish work, Portinari created his own diction to enter in dialogue with Picasso, expressing his revolt against the destructive action of the War, through the decomposition of the deformations that, until the 1930s, had been worked on in a controlled way in his paintings.

Em maio de 1946, a revista portuguesa *Vértice* publicou entrevista de Portinari, na qual o pintor afirmou:

“ – Tenho sofrido muitas influências, nem posso com precisão indicá-las todas. Toda a escola italiana, Goya... Tenho uma fase meio goyesca. (...) E Picasso! (...) Picasso anda, com efeito, por detrás de algumas destas coisas admiráveis. *O último baluarte* é o caso mais evidente, não? Sim, Picasso fulmina-me. Eu tinha de fazer *O último baluarte*. Se o não tivesse feito, isso teria sido muito mau. Era preciso fazê-lo e esperar o que acontecesse. Ou me afundaria ou conseguiria dar o salto...”

E a revista acrescenta que o salto, Portinari indicou com as mãos apontando uma tela da série *Os retirantes*.

Se, ao intitular os painéis da série bíblica, Portinari fez referência a episódios como *Jó, O sacrifício de Abraão* ou *Jeremias*, o estudo para o painel *O último baluarte* evidencia a narrativa subliminar dessa série, o motivo da guerra. Seus desenhos ganham títulos particulares, sublinhando o caráter de obra final que os estudos tinham. Assim aparece o nome da cidade de Stalingrado, palco da mais sangrenta batalha da Segunda Guerra Mundial, com custo de 2 milhões de vidas, importante derrota de Hitler para a União Soviética, e marco da virada da Guerra.

Assim como *Stalingrado*, a pintura *Mãe*, na seção *Infância* (ver pág. 89), compõe estudo para o mesmo painel *O último baluarte*.

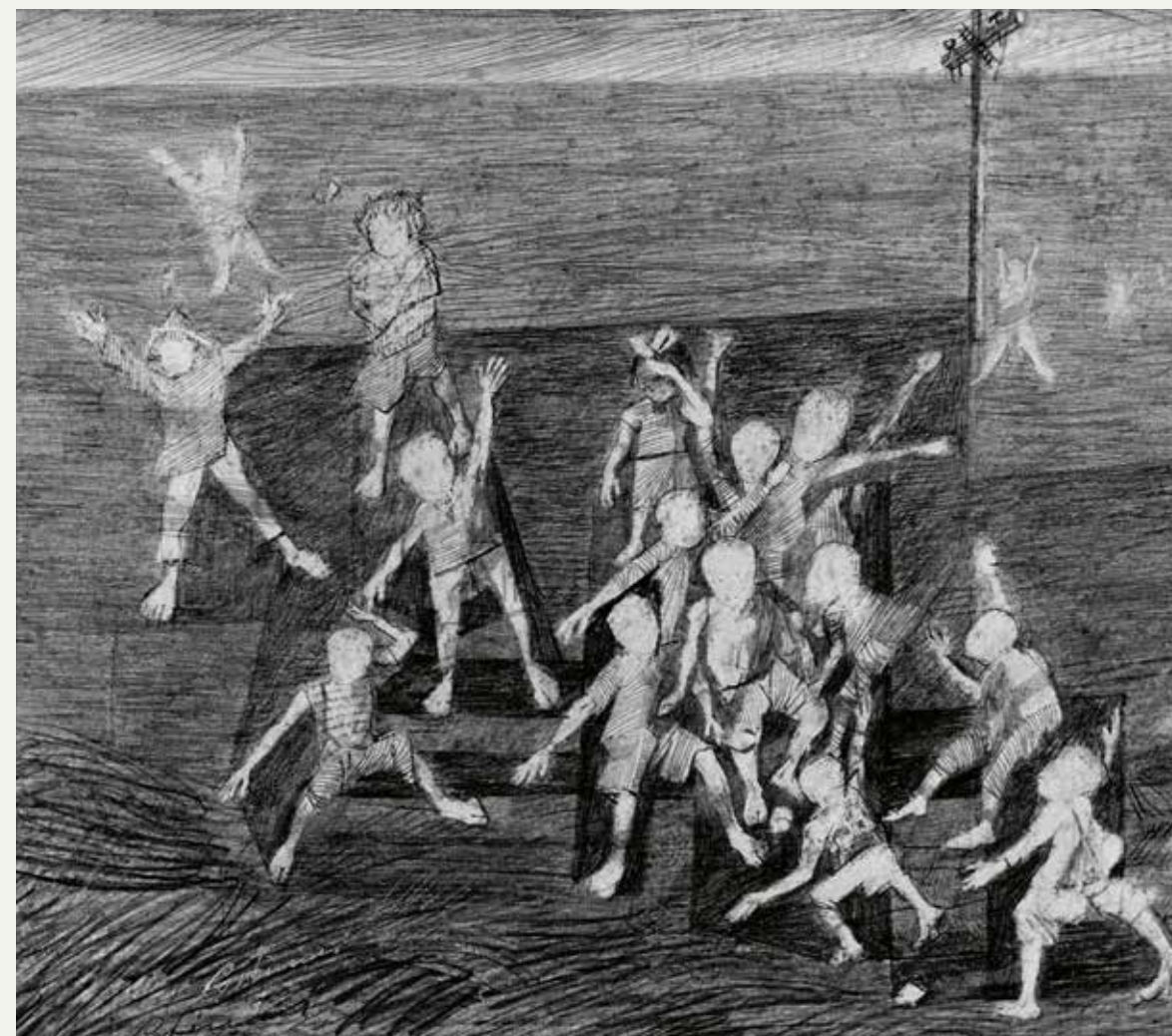
In May 1946, the Portuguese magazine *Vértice* published an interview with Portinari, in which the painter stated:

“I have suffered many influences, I can't even accurately indicate them all. The whole Italian school, Goya... I have a half-Goyesque phase. (...) And Picasso! (...) Picasso is, in fact, behind some of these admirable things. *The Last Bulwark* is the most obvious case, isn't it? Yes, Picasso knocks me out. I had to do *The Last Bulwark*. If I hadn't, that would have been very bad. It had to do it and wait for what happened. Either I would sink or I would make the leap...”

And the magazine adds that when he mentioned this leap, Portinari pointing to a painting from the series *Migrants*.

If, in the title of the panels of the biblical series, Portinari referred to episodes such as *Job*, *Abraham's Sacrifice* or *Jeremiah*, this study for the panel *The Last Bulwark* highlights the subliminal narrative of this series, the reason for the war. His drawings gain distinctive titles, underlining the character of the final work of the studies. It is in this context that the name of the city of Stalingrad appears, the scene of the bloodiest battle of the Second World War, which cost two million lives, an important defeat of Hitler by the Soviet Union, and a mark of the turn of the War.

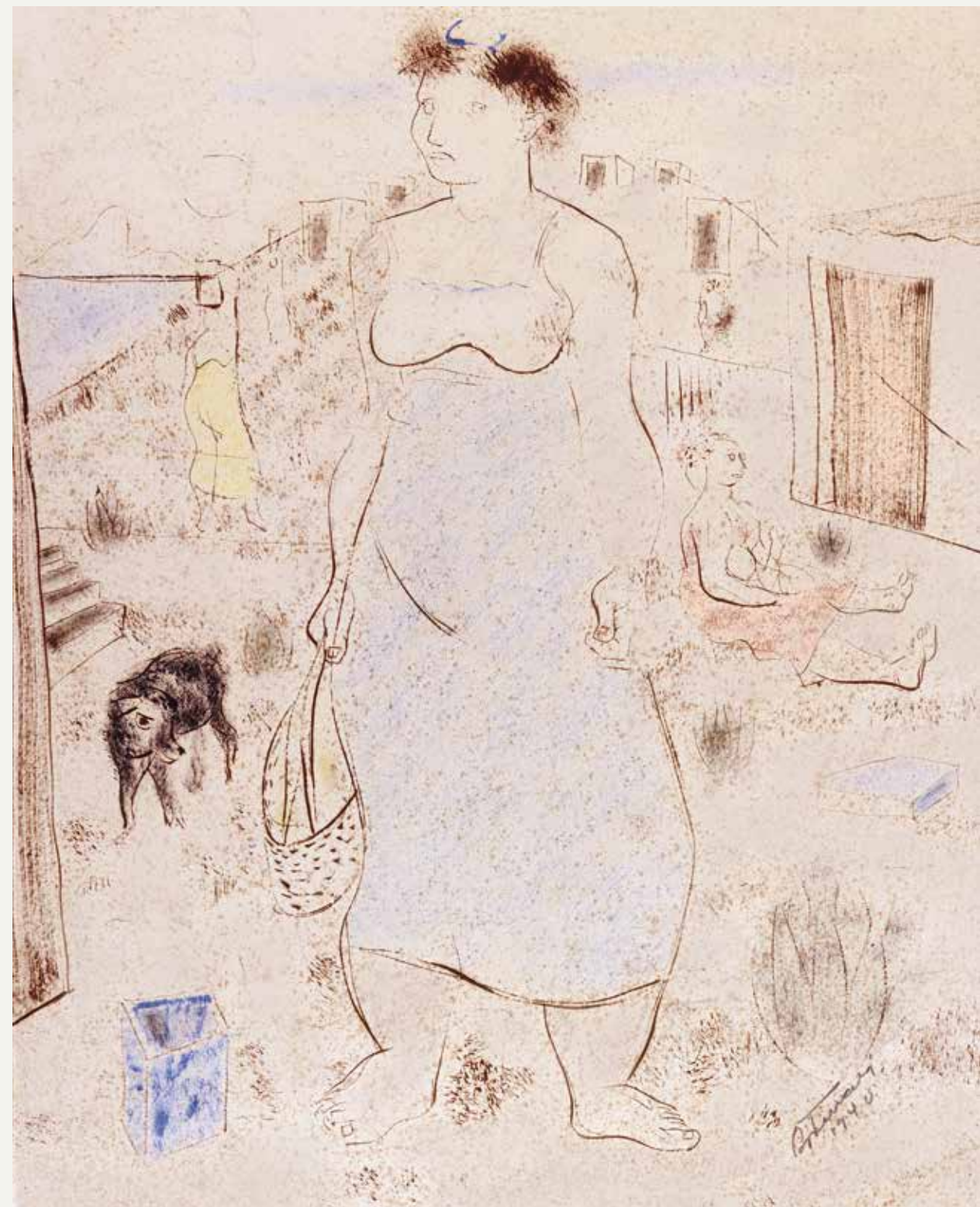
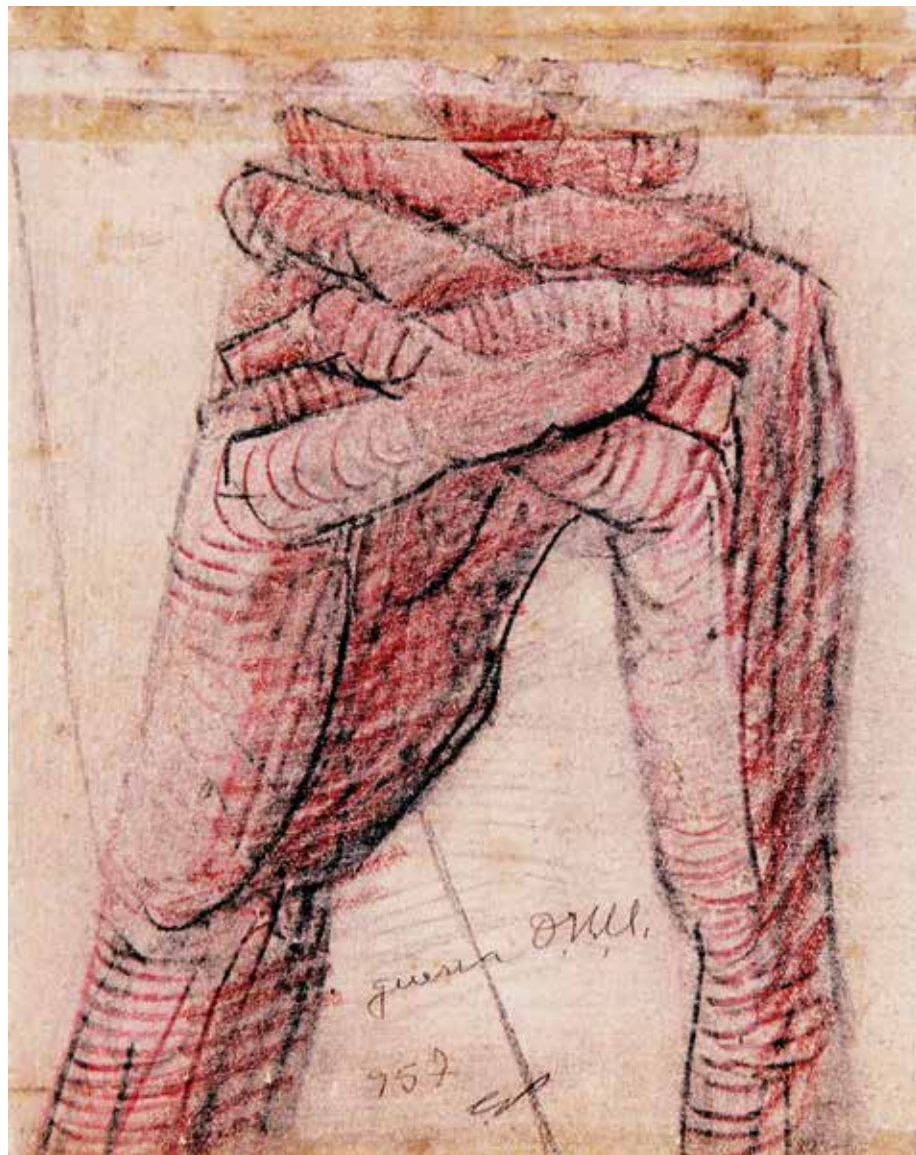
Like *Stalingrad*, the painting *Mother*, in the *Childhood* section (see page 89), is part of a study for the same panel *The Last Bulwark*.



Meninos brincando | *Boys Playing*, 1958
grafite/papel | lead pencil/paper | 29,3 x 33,5 cm

Mãos entrelaçadas | *Interlaced Hands*, 1955
lápiz de cor e grafite/papel | *colored pencil and lead pencil/paper* | 14 x 11 cm
Estudo para o painel *Guerra* | *Study for the panel War*.

Moça | *Young Woman*, 1940
sépia, pincel seco, crayon e guache/papel
sepia, dry brush and crayon, gouache/paper | 65 x 49,5 cm

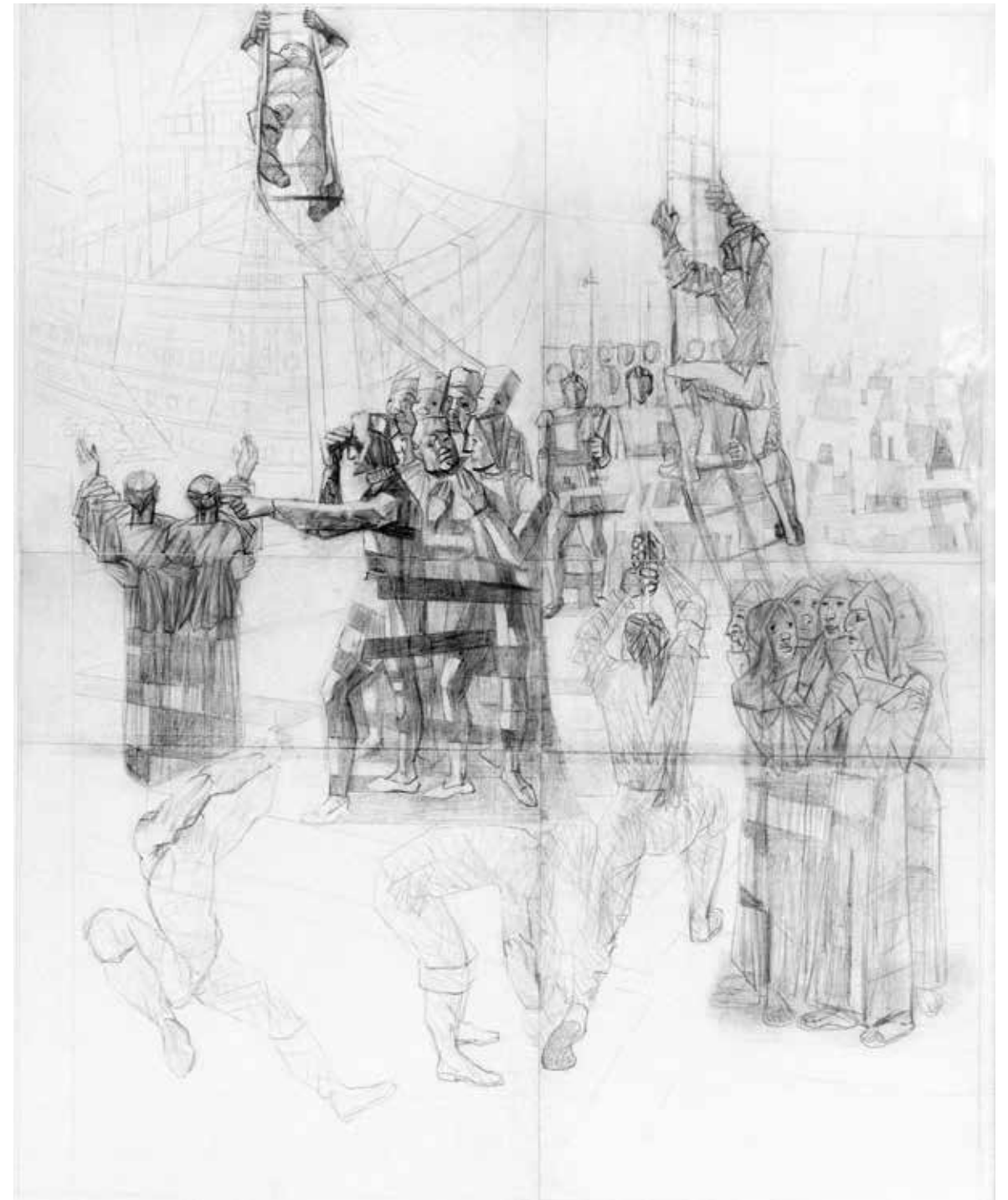


Os despejados | *The Evicted*, 1934
nanquim pincel e grafite/papel | *India ink brush
and lead pencil/paper* | 21,5 x 28,5 cm (aprox.)

Ilustração para a revista *Espírito Novo*
Illustration for the Espírito Novo magazine

Descobrimiento do Brasil | *Discovery of Brazil*, 1955
grafite/papel | *lead pencil/paper* | 100 x 80 cm

Estudo para o painel *Descobrimiento do Brasil*.
Obra executada para decorar a sede do
Banco Português do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.
Study for the panel Discovery of Brazil.
*Work executed to decorate the headquarters
of the Banco Português do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.*



INFÂNCIA

/ CHILDHOOD /

“Sabem por que eu pinto tanto menino e menina em balanço e gangorra? Para botá-los no ar, feito anjos.”

Candido Portinari. *Retrato de Portinari*.
Antonio Callado. Rio de Janeiro, 1978.

Uma das características centrais da obra de Portinari, as memórias de infância são definitivas em sua sensibilidade visual e formação humanista. Interpretando a maternidade, tomada, sobretudo, na imagem da mulher negra como arquétipo maternal da sociedade brasileira, são estas memórias também que norteiam seu imaginário lírico, compondo obras de forte sentimento lúdico em torno das brincadeiras de criança, quase sempre interpretadas pelo artista em cenas de Brodowski.

“Do you know why I paint so many boys and girls on swings and seesaws? To put them in the air, like angels.”

Candido Portinari. *Portrait of Portinari*.
Antonio Callado. Rio de Janeiro, 1978.

One of the central features of Portinari’s work, childhood memories are decisive in his visual and humanistic sensibility. Interpreting motherhood, above all taking form in the image of the black woman as the maternal archetype of Brazilian society, these memories are also the ones that guide his lyrical imagination, composing works of a strong playful feeling around children’s games, almost always interpreted by the artist in scenes from the town of Brodowski.



Meninos com balões | *Boys with Balloons*, 1951
óleo/tela | oil/canvas | 26,5 x 45,5 cm

Menino soltando pipa | *Boy Flying Kite*, 1958
óleo/cerâmica | *oil/ceramics*

Meninos soltando pipas | *Boys Flying Kites*, 1941
óleo/tela | *oil/canvas* | 71 x 57,8 cm





acima | above
Menino com carneiro | *Boy with Sheep*, 1954
 óleo/tela | oil/canvas | 50 x 65 cm

abaixo | below
Menino com carneiros | *Boy with Sheep*, 1954
 óleo/tela | oil/canvas | 54,5 x 65,5 cm



Meninos no balanço | *Boys Swinging*, 1960
 óleo/tela | oil/canvas | 61 x 49 cm



Meninos na gangorra | *Boys on Seesaw*, 1944
óleo/tela | oil/canvas | 45 x 56 cm

Mulher e criança | *Woman and Child*, 1936
óleo/tela | oil/canvas | 100 x 81 cm



Mãe preta | *Black Mother*, 1940
óleo/tela | oil/canvas | 100 x 80 cm



Mãe | *Mother*, 1942
óleo/tela | oil/canvas | 100 x 80 cm
Estudo para o painel *O último baluarte*.
Study for the panel The Last Bulwark.



CARAJÁ

/ CARAJÁ /

“A cerâmica dos carajás é digna de suscitar hoje um grande movimento de renovação e exploração de formas novas e originais, assim como fizera a arte negra sobre a pintura europeia da primeira metade do século.

Foi uma grande alegria voltar a me inspirar na arte dos nossos, pois ela tem uma grande beleza plástica. É um filão a ser aproveitado pela pintura artística brasileira.”

Candido Portinari sobre a pintura da nova *Bailarina Carajá*, realizada para a exposição internacional do MAM-Rio. *Diário Carioca*, 20 de dezembro de 1958.

Considerada por Portinari um dos elementos mais profundos das raízes brasileiras, a cerâmica do povo indígena Carajá inspira a sua produção nos anos 1950 e 1960. Em mais de 30 obras, entre óleos e desenhos, Portinari se apropriou recorrentemente da figura da mulher indígena, a quem cabia a autoria da arte cerâmica na divisão de trabalho típica, e também a representou em movimento artístico, como a bailarina carajá.

Simbolicamente, foi à imagem desta mulher carajá que Portinari dedicou sua última obra, deixada inacabada no cavalete.

“The ceramics of the Carajás are worthy of provoking a great movement of renewal and exploration of new and original forms today, just as black art impacted European painting in the first half of the century.

It was a great joy to be inspired again by the art of our forest people, because it has a great visual beauty. It is a large seam to be taken advantage of by Brazilian artistic painting.”

Candido Portinari on the new painting *Bailarina Carajá*, created for the international exhibition of MAM-Rio. *Diário Carioca*, December 20, 1958.

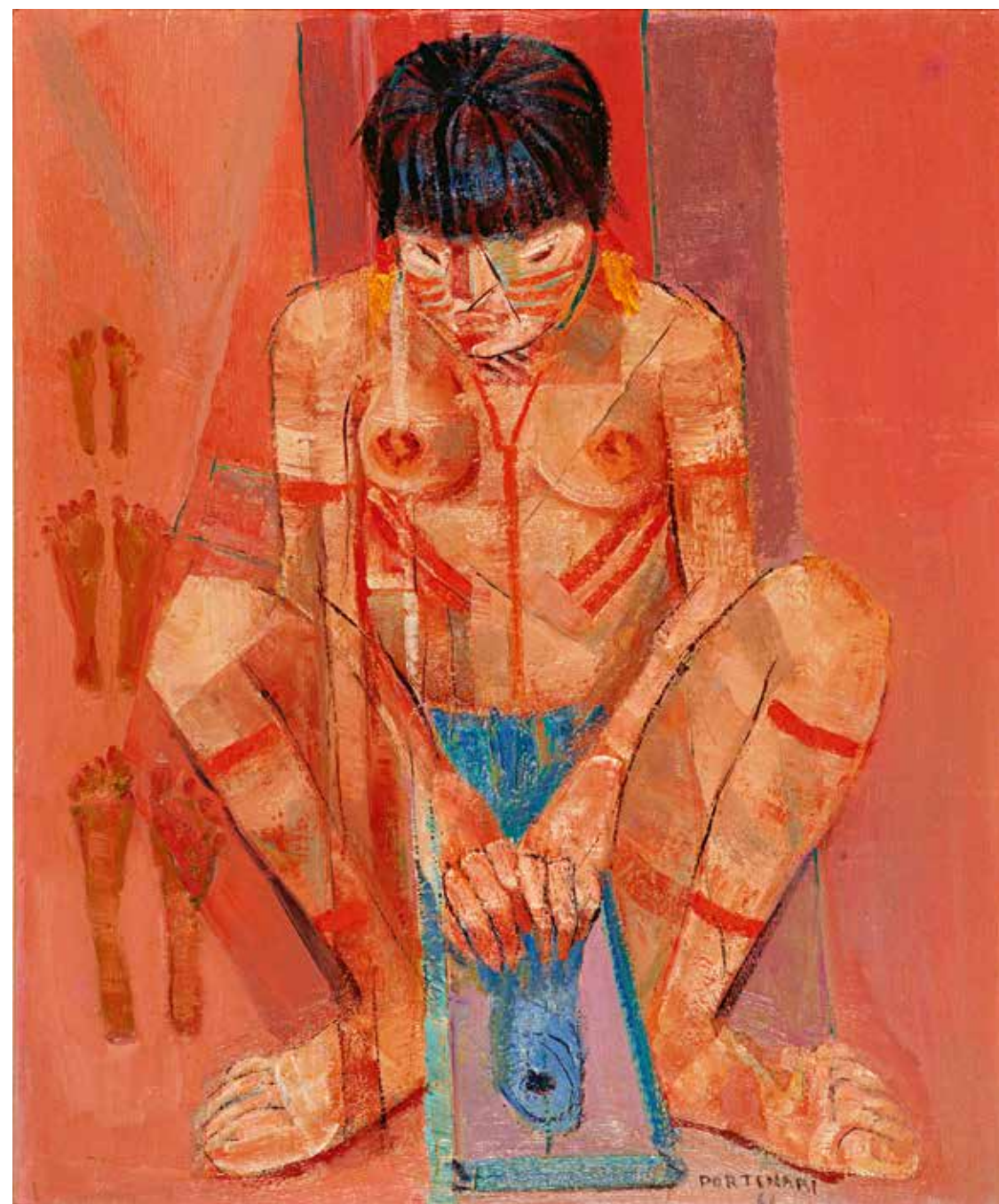
Considered by Portinari to be one of the deepest elements of Brazilian roots, the ceramics of the Carajá indigenous people inspired his work in the 1950s and 1960s. In more than 30 works, including oil paintings and drawings, Portinari recurrently used the figure of the indigenous woman, who was responsible for the creation of ceramic art in the typical division of labor, and also represented her in an artistic movement, as the Carajá dancer.

Symbolically, he dedicated his last work, left unfinished on the easel, to the image of this Carajá woman.

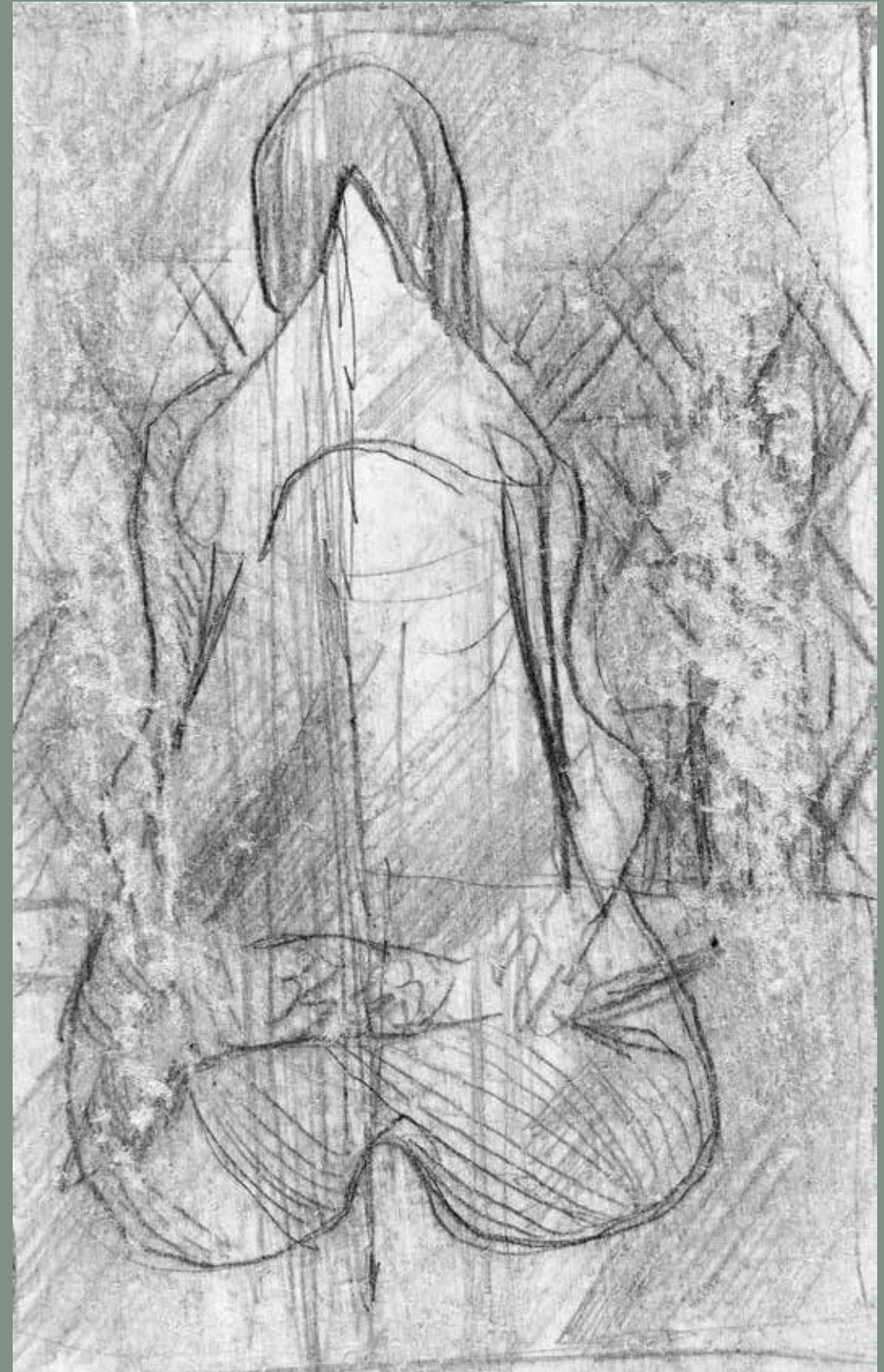


na página anterior | on the previous page
Bailarina Carajá | Carajá Dancer, 1958
óleo/madeira | oil/wood | 165 x 113,5 cm

Índia Carajá | Carajá Indian Woman, 1961
óleo/madeira | oil/wood | 65 x 42,5 cm



Índia Carajá | *Carajá Indian Woman*, 1962
grafite/papel | *lead pencil/paper* | 18 x 11 cm
Estudo para a pintura *Carajá*, última e inacabada obra do artista.
Study for the painting Carajá, the artist's last and unfinished work.



BALÉ IARA

/ BALLET IARA /

Em 1942, Candido Portinari receberia um convite inédito do poeta modernista Guilherme de Almeida: criar cenários e figurinos para o balé *Iara*, do Original Ballet Russe. O poeta havia conhecido o diretor da companhia, Colonel Wassily de Basil, em turnê pela América Latina à época, e desse encontro surgiu a ideia do que viria a se tornar o primeiro balé brasileiro a entrar definitivamente para o circuito internacional. O argumento, Guilherme de Almeida buscou na lenda indígena de Iara. Para compor a música, convidaram o maestro Francisco Mignone. Para os cenários e figurinos, Candido Portinari.

O espetáculo teve sua estreia oficial, em 1946, no Theatro Municipal de São Paulo. O argumento de Guilherme de Almeida aqui reproduzido foi extraído do folheto original da época.

In 1942, Candido Portinari received an unprecedented invitation from the modernist poet Guilherme de Almeida: to create sets and costumes for the ballet *Iara*, by the Original Ballet Russe. The poet had met the director of the company, Colonel Wassily de Basil, on tour in Latin America at the time, and from that meeting came the idea of what would be the first Brazilian ballet to definitively enter the international circuit. Guilherme de Almeida created the script from the indigenous legend of Iara. To compose the music, they invited conductor Francisco Mignone. For the sets and costumes, Candido Portinari.

The show had its official premiere in 1946 at the Theatro Municipal de São Paulo. Guilherme de Almeida's script reproduced here was extracted from the original theatre program at the time.

A LENDA

Bem antes do descobrimento do Brasil, os índios da Região Nordeste já desciam do interior para o litoral, fugindo aos horrores da seca. Os crônicas do início da colonização fazem referência ao êxodo dos silvícolas em busca de terras úmidas durante os longos períodos de estiagem. Foram eles nossos primeiros retirantes. Na visão mítica e poética dos nossos indígenas, Iara, o espírito das águas, sucumbe ao amor violento de Guaraci, o Sol, dando início ao flagelo da seca.

ATO I

CENA I

Recanto típico do Nordeste brasileiro. Época de fartura. As ÁGUAS correm, fáceis e livres, pelos rios e seus afluentes. É noite e faz luar. IARA repousa. JACI, a Lua, desperta-a e dança com ela uma dança de sedução. A noite empalidece. Vai amanhecer. E eis que surge, onipotente, desferrindo seus RAIOS, GUARACI, o Sol. IARA, amedrontada, recusa-se à corte do astro-rei e foge com JACI.

CENA II

Dia claro. Folgam as crianças à luz mediterrânea. Toda a natureza é uma festa alegre e farta. O povo trabalhador celebra a abundância feliz. De forma sintética, mas completa, é exposto todo o tema fundamental do “Bumba-meu-boi” (a chegada do BOI, o pacto com o VAQUEIRO, a matança, o esquartejamento, a ressurreição e a vinda da BURRINHA e dos NOIVOS pretinhos...), evoluindo a trama rítmica até culminar no alvoreço colorido do “frevo” final.

THE LEGEND

Long before the discovery of Brazil, the Indians of the Northeast Region were already descending from the interior to the coast, fleeing the horrors of drought. The chroniclers of the beginning of colonization make reference to the exodus of people from the forest in search of wetlands during long periods of drought. They were our first migrants. In the mythical and poetic vision of our indigenous people, Iara, the spirit of the waters, succumbs to the violent love of Guaraci, the Sun, initiating the scourge of drought.

ACT I

SCENE I

A typical corner of the Brazilian Northeast. A time of plenty. The WATERS flow easily and freely through the rivers and their tributaries. It is night illuminated by the moonlight. IARA rests. JACI, the Moon, wakes her up and dances a dance of seduction with her. The night turns pale. The sun is going to rise. And behold, he appears, omnipotent, hurling his RAYS, GUARACI, the Sun. IARA, frightened, refuses the court of the star king and runs away with JACI.

SCENE II

A clear day. Children enjoy the Mediterranean light. All of nature is a joyous and full feast. Working people celebrate happy abundance. In a synthetic but complete way, the entire fundamental theme of “Bumba-meu-boi” is presented (the arrival of the OX, the pact with the COW HERD, the slaughter, the dismemberment, the resurrection and the arrival of the DONKEY and the black GROOM AND BRIDEGROOM...), the rhythmic plot evolving until it culminates in the colorful uproar of the final “frevo.”

ATO II

CENA I

Eis que GUARACI, enamorado de IARA, entra, dardante e triunfal, oferecendo ao flexível espírito das águas as joias do íris, que o seu reflexo acende nas escamas líquidas. E IARA se entrega docemente a GUARACI, que, pouco a pouco, vai dominando-a, até aniquilá-la.

CENA II

O apavorante prenúncio da seca. Aterrorizados, vão desertar os primeiros bandos de RETIRANTES. Mas ainda resistem. E vem a precissão precatória, rogando clemência ao céu. Uma figura de iluminado – o MÍSTICO – concita o povo a ficar, a ter fé, a crer na volta da fartura, na generosidade da terra, na piedade de Deus. O MÍSTICO promete e, miraculosamente, uma esperança se esboça no espaço, sob a forma de um arco-íris, que logo se desvanece. E vem então a descrença, a revolta da turba e o martírio do MÍSTICO. Dá-se, afinal, a desolante debandada. Partem os RETIRANTES. Mas, no delírio do MÍSTICO, que fica, ferido de insolação e colado à terra flagelada, IARA reaparece, em miragem, e, pelas mãos côncavas do mártir, ainda dá de beber aos que têm fé.

ACT II

SCENE I

Behold, GUARACI, in love with IARA, enters, darting and triumphant, offering to the flexible spirit of the waters the jewels of the iris, which his reflection lights up in the liquid scales. And IARA gently surrenders to GUARACI, who, little by little, dominates her until he annihilates her.

SCENE II

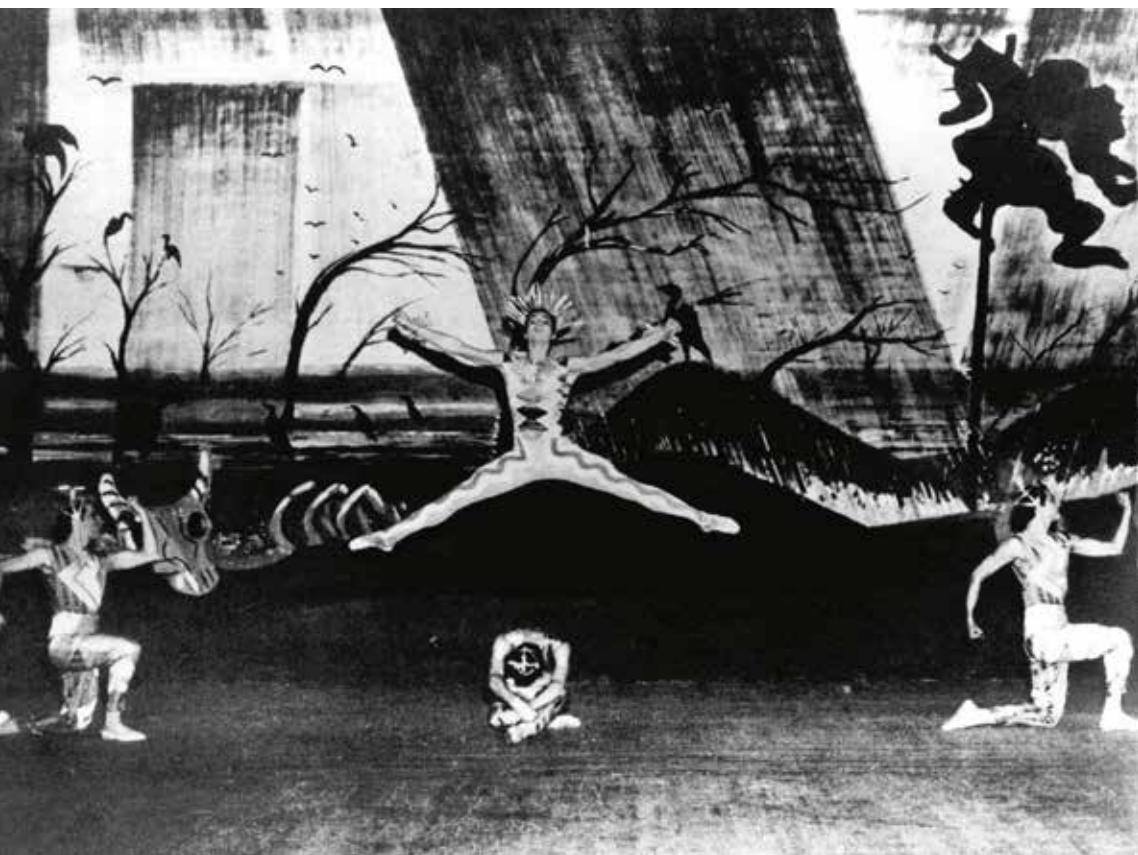
The terrifying harbinger of drought. Terrified, the first bands of MIGRANTS will desert. But they still resist. And the precatory procession comes, begging heaven for mercy. An enlightened figure – the MYSTIC – encourages the people to stay, to have faith, to believe in the return of plenty, in the generosity of the earth, in the mercy of God. THE MYSTIC makes his promise and, miraculously, a hope appears in the form of a rainbow, which soon disappears. And then comes disbelief, the revolt of the mob and the martyrdom of the MYSTIC. At last, the desolate stampede takes place. The MIGRANTS leave. But, in the delirium of the MYSTIC, who remains, wounded by heatstroke and glued to the scourged earth, IARA reappears, in a mirage, and, through the concave hands of the martyr, still gives something to drink to those who have faith.

Vídeoanimação | Video animation, dur. 5'36"
Figurinos Balé Iara | Ballet Iara Costumes, 1944
aquarela e grafite/papel | watercolor and lead pencil/paper

p.102 | fotografias de cena | scene photos
Thomas J. Farkas, 1946

p.103 | Iara, 1944







na página anterior | on the previous page

Paisagem com urubus | *Landscape with Vultures*, 1944
gouache/cartão | *gouache/cardboard* | 32,5 x 48 cm

Paisagem com arco-íris | *Landscape with Rainbow*, 1944
gouache/cartão | *gouache/cardboard* | 32,5 x 48 cm

Projetos para cenário do Balé Iara
Set designs for the Iara Ballet

Com a Europa em guerra, o Original Ballet Russe distanciou-se dos palcos europeus e iniciou uma turnê de sucesso pelos Estados Unidos, que depois passaria por todos os países da América Latina, chegando ao Brasil em 1942. Mantendo sua tradição, a companhia aproveitava o contato com a arte local de cada país visitado para renovar seu repertório, incorporando dos músicos, pintores e escritores modernistas suas pesquisas de linguagem e estética arrojadas.

Em São Paulo, o encontro do diretor da companhia russa, Colonel Wassily de Basil, com o poeta modernista Guilherme de Almeida se deu numa frisa do Theatro Municipal. Dali surgiu a ideia do espetáculo que viria a render o convite a Candido Portinari para compor os cenários e figurinos do balé *Iara*.

Com coreografia de Vania Psota – russo de nascimento e autor da primeira produção de *Romeu e Julieta*, de Prokofiev, em 1938 –, *Iara* foi provavelmente o primeiro balé a levar a miséria da seca e o folclore indígena para os palcos do Theatro Municipal.

Situado em algum lugar do Ceará, o enredo narra o embate entre o Sol e a Água, um cenário de abundância que se transforma quando Iara, a deusa das águas, atrai o Sol para a morte, mas acaba sendo transmutada na mais completa seca. Com

With Europe at war, the Original Ballet Russe distanced itself from the European stages and began a successful tour of the United States, which would later pass through all Latin American countries, arriving in Brazil in 1942. In keeping with its tradition, the company took advantage of contact with the local art of each country it visited to renew its repertoire, incorporating modernist musicians, painters and writers into their bold research into language and aesthetics.

In São Paulo, the meeting of the director of the Russian company, Colonel Wassily de Basil, with the modernist poet Guilherme de Almeida took place in a box at the Municipal Theater. From there came the idea of the show that would lead to the invitation of Candido Portinari to compose the sets and costumes for the ballet *Iara*.

With choreography by Vania Psota – Russian by birth and author of the first production of *Romeo and Juliet*, by Prokofiev, in 1938 –, *Iara* was probably the first ballet to bring the misery of drought and indigenous folklore to the stages of the Municipal Theater.

Set somewhere in Ceará, the plot narrates the clash between the Sun and Water, a scenario of abundance that is transformed when Iara, the goddess of water, attracts the Sun to death, but ends up being transmuted in the most complete drought.



o fim da água, instala-se a miséria, a mortandade infantil e surgem os primeiros retirantes.

Na representação de Portinari, a paisagem seca é saturada, vazia, pontuada apenas com carcaças sobre terra árida, e os figurinos de colorido intenso se parecem com leves fantasias de carnaval, que retratam de forma lúdica os personagens típicos ou folclóricos como bumba-meu-boi, crianças, místicos, beatos e os próprios retirantes.

No Brasil, o espetáculo estreou no Theatro Municipal de São Paulo, em 1946, e em seguida foi encenado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A estreia internacional ocorreu no mesmo ano, no Metropolitan Opera House, em Nova York.

Totalizando 40 croquis para figurinos e cinco para cenários, entre aquarelas e pinturas a gouache, os originais de Portinari tiveram seu paradeiro perdido por 40 anos. A pesquisa por sua localização durou até 1991, quando foram anunciados à venda na Alemanha e hoje encontram-se em coleção particular no Brasil.

O balé *Iara* não foi a única incursão de Portinari nos palcos. Em 1941, o pintor assinou também cenários e figurinos para o balé *Serenade*, do American Ballet, com músicas de Tchaikovsky e coreografias de Balanchine; e colaborou, junto a outros artistas, com os cenários e figurinos do balé *Passacaglia*, dedicado ao IV centenário de São Paulo, em 1954.

With the end of water, poverty and infant mortality ensues, and the first migrants appear.

In Portinari's representation, the dry landscape is saturated, empty, punctuated only with carcasses on arid land and the intensely colored costumes resemble light carnival costumes, which playfully portray typical or folkloric characters such as bumba-meu-boi, children, mystics, the beatified and the migrants themselves.

In Brazil, the show premiered at the Municipal Theatre in São Paulo, in 1946, and was then staged at the Municipal Theatre in Rio de Janeiro. The international premiere took place the same year at the Metropolitan Opera House in New York.

Totaling 40 sketches for costumes and 5 for sets, including watercolors and gouache paintings, Portinari's originals were lost for 40 years. The search lasted until 1991, when they were announced for sale in Germany and today they are held in a private collection in Brazil.

The ballet *Iara* was not Portinari's only foray onto the stage. In 1941, the painter also created sets and costumes for the American Ballet's *Serenade*, with music by Tchaikovsky and choreography by Balanchine; and collaborated, along with other artists, on the sets and costumes for the ballet *Passacaglia*, dedicated to the 4th centenary of São Paulo, in 1954.

FLORES

/ FLOWERS /

“Se você tem uma natureza-morta e não gosta da cor, pinte com a cor que julgar boa para você.”

Candido Portinari em conversa com Roberto Burle Marx.

Como um alívio dramático em meio a uma obra épica, caracterizada por formatos monumentais e pelo peso dos temas históricos, da guerra e da miséria humana, Portinari também pintou flores.

Revistando o gênero clássico da natureza-morta, que muitas vezes sublinhou a efemeridade da vida, suas flores falam diretamente às cores, não pela representação decorativa, que não o interessava, mas pela linguagem da pintura, pelo uso da roda cromática. Contrastando com as figuras robustas da maior parte de seus quadros, Portinari pintou vasos de folhas e flores quase sempre sem volume, dedilhando uma paleta poética, concentrada e delicada.

“If you have a still life and you don’t like the color, paint it with whatever color you think is right for you.”

Candido Portinari in conversation with Roberto Burle Marx.

As a dramatic relief in the midst of an epic work, characterized by monumental formats and the weight of historical themes, war and human misery, Portinari also painted flowers.

Revisiting the classic genre of still life, which often emphasized the ephemerality of life, his flowers speak directly to colors, not through decorative representation, which did not interest him, but through the language of painting, through the use of the chromatic wheel. Contrasting with the robust figures of most of his paintings, Portinari painted vases of leaves and flowers, almost always without volume, strumming a poetic, concentrated and delicate palette.



Vaso de flores | *Flower Pot*, 1940
óleo/tela | oil/canvas | 41,3 x 33 cm

na página ao lado | *on the next page*
Vaso de flores | *Flower Pot*, 1940
óleo/tela | oil/canvas | 73,5 x 60,5 cm



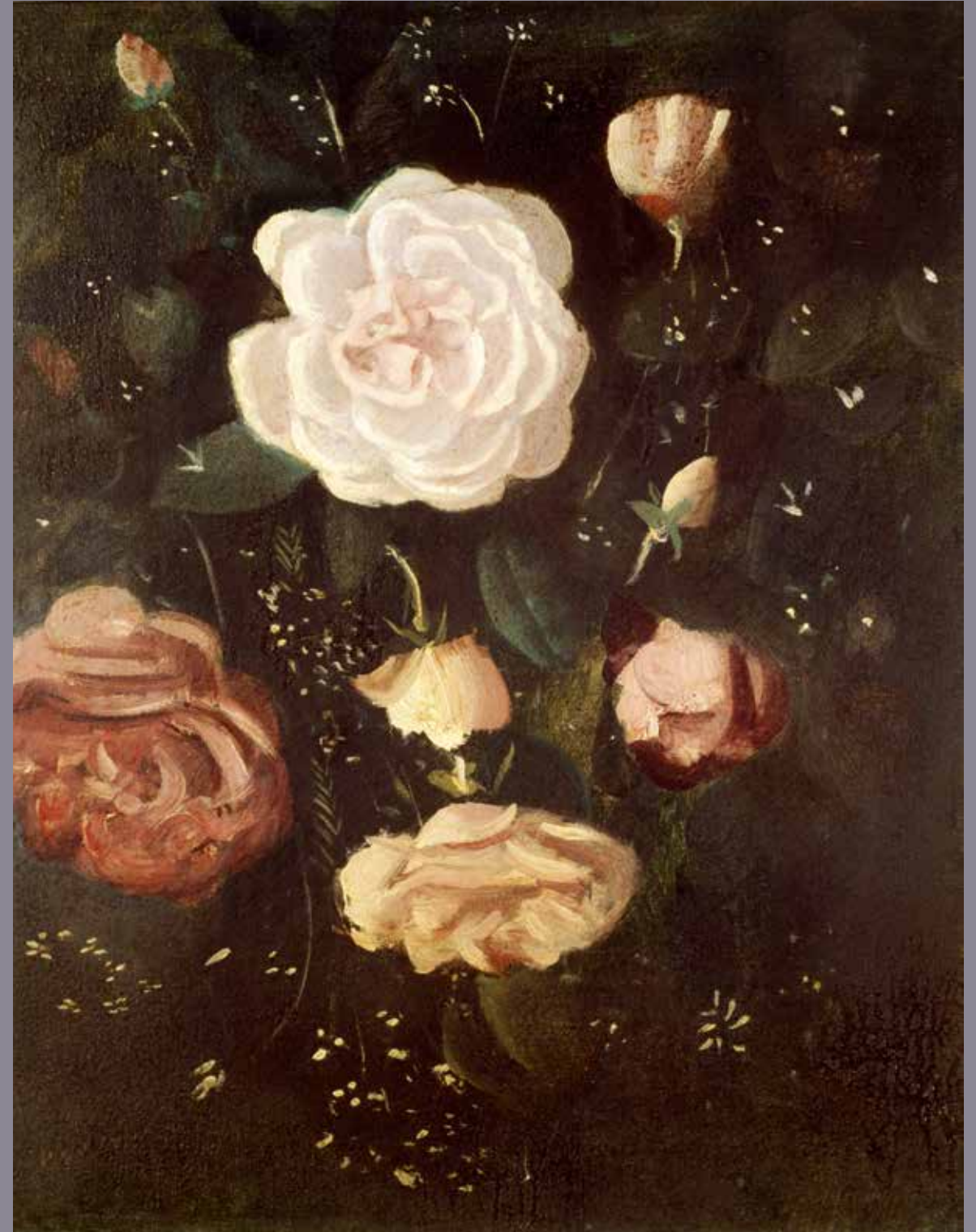
Vaso de flores | *Flower Pot*, 1940
óleo/tela | oil/canvas | 54 x 45 cm



Flores | *Flowers*, 1944
óleo/tela | oil/canvas | 74 x 60 cm



Vaso de flores | *Flower Pot*, 1947
óleo/tela | *oil/canvas* | 73 x 60 cm



FORA DE SÉRIE

/ OUTLIERS /

As composições abstracionistas de Portinari situam um espaço de experimentação de sua expressão modernista e de inflexão, em uma obra predominantemente figurativa. É a partir dos anos 1940 que ele passa a compor telas e murais, que parecem montados como quebra-cabeças cromáticos ou como elementos formais modulares. Rearticulando critérios do abstracionismo geométrico, seus movimentos não vão, no entanto, abandonar totalmente o referencial exterior. O lugar intermediário do abstracionismo na obra de Portinari constitui seu inerente espírito investigativo e demonstra a busca por superar suas próprias raízes acadêmicas e por encontrar uma imagem moderna.

Portinari's abstractionist compositions create a space for experimenting with his modernist expression and inflection, in a predominantly figurative body of work. It is from the 1940s onwards that he begins to compose canvases and murals that seem assembled as chromatic puzzles or as modular formal elements. Rearticulating the criteria of geometric abstractionism, his movements will not, however, completely abandon the external referential. The intermediary place of abstractionism in Portinari's work constitutes his inherent investigative spirit and demonstrates his quest to overcome his own academic roots and to find a modern image.

Fogo | Fire, 1937
óleo/cartão | oil/card | 11,1 x 17,2 cm

Maquete não utilizada para o painel *Fogo*, uma das obras da série *Quatro elementos*, executada para decorar uma das salas de despachos do gabinete do ministro no Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ. | *Small-scale color sketch, not used, for the panel Fire, one of the works of Four Elements's serie, executed to decorate a clearing room in the minister's office at the Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.*



Conchas e hipocampos | *Shells and Sea Horses*, 1941
guache/papel | gouache/paper | 137 x 177 cm

Maquete para o painel de azulejos *Conchas e hipocampos*, executado para uma das fachadas do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ. A estampagem dos azulejos foi realizada por Paulo Rossi Osir, em seu ateliê, em São Paulo. Paulo Rossi fez inúmeros testes até chegar no tom de azul que Portinari queria, o tom da azulejaria portuguesa, trazida para o Brasil no período do Brasil Colônia. Ambos sabiam que o tom azul buscado pelo artista era obtido por meio de técnica com segredos vindos da Idade Média. Mas, após muito tentar, Paulo Rossi conseguiu obter o resultado desejado. | *Small-scale color sketch for the tile panel Shells and Seahorses, work executed for a façade at the Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ. The stamping of the tiles was carried out by Paulo Rossi Osir in his studio in São Paulo. Paulo Rossi did numerous tests until he arrived at the shade of blue that Portinari wanted, which was the shade of Portuguese tiles, brought to Brazil during the Colonial period. Both knew that the blue tone sought by the artist was obtained through a technique which used secrets from the Middle Ages. But, after a lot of effort, Paulo Rossi managed to get the desired result.*



Praça | Square, 1939
óleo e areia/tela | oil and sand/canvas | 145 x 177 cm

Aos 25 anos de idade, após cursar por oito anos a tradicional Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, Portinari conquista o Prêmio de Viagem à Europa com o *Retrato de Olegário Mariano*, que consistia numa bolsa de estudos oferecida ao vencedor da Exposição Geral de Belas Artes, que patrocinava a formação de estudantes de pintura no exterior.

Em 1929, ao chegar a Paris, Portinari decide montar uma programação de estudos na qual pintaria nada e veria tudo. Apesar de sua formação no Brasil ter coincido com o período modernista, é nesses dois anos em Paris que Portinari expande e amadurece seu olhar, destrinchando desde os antigos até a arte experimental de vanguarda e o surrealismo.

At the age of 25, after attending the traditional Escola Nacional de Belas-Artes, in Rio de Janeiro, for eight years, Portinari won the European Travel Award with *The Portrait of Olegário Mariano*, which consisted of a scholarship offered to the winner of the General Exhibition of Fine Arts, which sponsored the training of painting students abroad.

In 1929, when he arrived in Paris, Portinari decided to set up a study program in which he would paint nothing and see everything. Although his training in Brazil coincided with the modernist period, it was in these two years in Paris that Portinari expanded and ripened his gaze, delving into the ancients to experimental avant-garde art and Surrealism.

Em depoimento para Antonio Callado, Portinari rememora seus dias na cidade luz:

“Eu me levantava cedo, no meu hotel da rue du Dragon, entre o Louvre e o Luxemburgo. O quarto me custava 300 francos por mês. Depois do meu café com leite e *croissants* eu simplesmente me metia no Louvre pela manhã e no Luxemburgo à tarde, ou vice-versa. Depois ia às galerias dos *marchands de tableaux*. Meus amigos eram todos pintores, muitos deles portugueses, como o Eduardo Viana. Passávamos a tarde em algum café discutindo pintura como uns demônios, sem prestar atenção a mais nada. No *Dôme* continuava a discussão, que continuava pelo jantar adentro – um jantar que custava 6 ou 7 francos, *vin compris*. Aí pelas 11 horas eu ia dormir.”

Portinari voltou ao Brasil em 1931 e retratou em suas telas o povo brasileiro, superando aos poucos sua formação acadêmica e fundindo a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadêmica moderna.

A *Praça*, de 1939, reflete essa prática experimental de Portinari, como exercício da técnica por meio do domínio dos mais diferentes estilos. Remetendo-se à chamada “pintura metafísica”, do italiano Giorgio De Chirico, Portinari constrói uma praça silenciosa e cheia de vazios a partir de uma composição arquitetônica geométrica, atravessada pela projeção de sombras fortes, marcadas pelo uso do preto intenso. A presença distante de crianças brincando, elemento recorrente em suas telas sobre a infância, reforçam o teor onírico da imagem e integram a obra à unidade plural do universo portinariano.

In a statement to Antonio Callado, Portinari recalls his days in the city of light:

– “I got up early in my hotel on the rue du Dragon, between the Louvre and Luxembourg. The room cost me 300 francs a month. After my *café au lait* and *croissants* I’d just pop into the Louvre in the morning and the Luxembourg in the afternoon, or vice versa. Then I would go to the galleries of the *tableaux* dealers. My friends were all painters, many of them Portuguese, like Eduardo Viana. We spent the afternoon in some cafe discussing painting like devils, not paying attention to anything else. In the *Dôme* the discussion continued, which continued through dinner – a dinner that cost 6 or 7 francs, *vin compris*. Then at 11 o’clock I went to sleep.”

Portinari returned to Brazil in 1931 and portrayed the Brazilian people in his canvases, gradually overcoming his academic training and merging the ancient science of painting with an experimentalist and modern anti-academic personality.

The Square, from 1939, reflects this experimental practice by Portinari, as an exercise in technique through the mastery of the most different styles. Referring to the so-called “metaphysical painting,” by the Italian Giorgio De Chirico, Portinari builds a silent square full of spaces from a geometric architectural composition, traversed by the projection of strong shadows, marked by the use of intense black. The distant presence of children playing, a recurring element in his paintings about childhood, reinforces the dreamlike content of the image and integrates the work into the plural unity of the Portinarian universe.

Industrialização do Brasil | *Industrialization of Brazil*, 1960
óleo/madeira | oil/wood | 239 x 123 cm

Obra executada para decorar a sede do BankBoston, São Paulo, SP.
Work executed to decorate the headquarters of the BankBoston, São Paulo, SP.



CARROSSEL RAISONNÉ / CAROUSEL RAISONNÉ /

“Prefiro não pintar a deixar de fazer os motivos maravilhosos que há no Brasil. Tenho certeza que se os pintores de laboratório que existem em Paris estivessem no Brasil, largariam tudo pelos motivos daqui. É certo que, no quadro, o motivo não tem importância, mas no Brasil ele é tão expressivo, que sugere uma pintura nova.”

Candido Portinari. Carta a Mário de Andrade.
Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1936.

O *Carrossel Raisonné* foi criado por Marcello Dantas para uma sala especial na Bienal de São Paulo, em 2004. Na época, o *Catálogo Raisonné* do artista estava sendo finalizado para publicação e todas as obras já haviam sido fotografadas. Surge, então, a ideia de como seria ver a totalidade da obra de Portinari sequencialmente, de forma cronológica, olhar para todas as direções que ele explorou simultaneamente e entender como cada caminho tomou forma.

Na Bienal daquele ano, assim como nesta exposição, a primeira edição do *Raisonné* foi apresentada ao público em sua versão impressa, em cinco volumes.

“I’d rather not paint than stop making the wonderful motifs that exist in Brazil. I’m sure that if the laboratory painters that exist in Paris were in Brazil, they would drop everything for this reason. Admittedly, the motif in the painting is unimportant – but in Brazil it is so expressive, that it suggests a new painting.”

Candido Portinari. Letter to Mário de Andrade.
Rio de Janeiro, August 4, 1936.

The work *Carousel Raisonné* was created by Marcello Dantas for a special room at the Bienal de São Paulo, in 2004. At the time, the artist’s *Raisonné Catalog* was being finalized for publication, and all the works had already been photographed. The idea arose from imagining what it would be like to see the entirety of Portinari’s work sequentially, in a chronological way, to look at all the directions that Portinari explored simultaneously and to understand how each path took shape.

In the Bienal of that year, as well as in this exhibition, the first edition of *Raisonné* was presented to the public in its printed version, in five volumes.



IMAGENS DA EXPOSIÇÃO
IMAGES OF THE EXHIBITION







CANDIDO PORTINARI nasce em 29 de dezembro de 1903, numa fazenda de café perto do pequeno povoado de Brodowski, no estado de São Paulo. Filho de imigrantes italianos, de origem humilde, tem uma infância pobre. Recebe apenas a instrução primária. Desde criança, manifesta sua vocação artística. Começa a pintar aos 9 anos. E – do cafezal às Nações Unidas – ele se torna um dos maiores pintores do seu tempo.

Aos 15 anos parte para o Rio de Janeiro. Matricula-se na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1928, conquista o Prêmio de Viagem à Europa, com o Retrato de Olegário Mariano. Esse fato é um marco decisivo na trajetória artística e existencial do jovem pintor. Permanece em Paris durante todo o ano de 1930. À distância, pode ver melhor a sua terra.

Portinari retorna, saudoso de sua pátria, em 1931. Põe em prática a decisão de retratar, nas suas telas, o Brasil – a história, o povo, a cultura, a flora, a fauna... Seus quadros, gravuras, murais revelam a alma brasileira. Preocupado, também, com aqueles que sofrem, Portinari mostra em cores fortes a pobreza, as dificuldades, a dor. Sua expressão plástica, aos poucos, vai superando o academicismo de sua formação, fundindo a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista moderna. Segundo o escritor Antonio Callado, sua obra

CANDIDO PORTINARI was born on December 30, 1903 on a coffee plantation near the small town of Brodowski, São Paulo. He grew up poor, the son of Italian immigrants of modest means. He received only an elementary school education. He showed talent for art even as a child. He began painting when he was 9 years old. And – from the coffee plantation to the United Nations – he became one of the greatest painters of his time.

At age 15, he left for Rio de Janeiro. He enrolled at the National School of Fine Arts. In 1928, he won the European Travel Prize with his Portrait of Olegário Mariano. This was a milestone in the young painter's artistic and existential development. He stayed in Paris for all of 1930. He could see his homeland better from a distance.

Missing his own country, Portinari returned in 1931. He put into practice his resolution to depict Brazil in his paintings – the history, the people, the culture, the flora, the fauna... His paintings, prints and murals reflect the Brazilian soul. Also concerned about the suffering, Portinari used strong colors to depict the poverty, the hardships, the pain. Little by little, his visual expression transcended the academic art of his training, melting the old science of painting into a modern experimentalist spirit.

constitui um monumental livro de arte que ensina os brasileiros a amarem mais sua terra.

Companheiro de poetas, escritores, jornalistas, diplomatas, Candido Portinari participa da elite intelectual brasileira numa época em que se verifica uma notável mudança na atitude estética e na cultura do país. Este seleto grupo reflete, ainda, sobre os problemas do mundo e da realidade nacional. A escalada do nazifascismo e os horrores da guerra, bem como o contato próximo com as históricas mazelas do Brasil, reforçam o caráter trágico da vertente social da obra de Portinari e o conduzem à militância política. Filia-se ao Partido Comunista. Candidata-se a deputado federal, a seguir a senador, não se elegendo, porém, em nenhuma das duas candidaturas. Mais tarde, com o acirramento da repressão política, exila-se por certo tempo no Uruguai.

O tema essencial da obra de Candido Portinari é o Homem. Seu aspecto mais conhecido do grande público é a força de sua temática social. Embora menos conhecido, há também o Portinari lírico. Essa outra vertente é povoada por elementos das reminiscências de infância na sua terra natal: os meninos de Brodowski com suas brincadeiras, suas danças, seus cantos; o circo; os namorados; os camponeses... o ser humano em situações de ternura, solidariedade, paz.

Pela importância de sua produção estética e pela atuação consciente na vida cultural e política brasileira, Candido Portinari alcança reconhecimento dentro e fora do seu país. Essa afirmação de seu valor se expressa nos diversos convites recebidos de instituições culturais, políticas, religiosas, para realização de exposições e criação de obras; nos prêmios e honrarias obtidos nas mais diferentes partes do mundo; na

Writer Antonio Callado said that his work was a monumental book of art that teaches Brazilians to love their homeland more.

Companion to poets, writers, journalists, diplomats, Candido Portinari was part of Brazil's intellectual elite in an era of sweeping changes in the country's cultural and aesthetic understanding. This select group also reflected on the world's problems and the country's situation. The escalation of Nazi-Fascism and the horrors of war, as well as close contact with Brazil's troubled past reinforced the tragic sense of the social messages in Portinari's work and led him into political activism. He joined the Communist Party. He ran for the House and then the Senate, but was not elected for either. Later, as political repression tightened, he went into exile in Uruguay for a time.

The essential theme of Candido Portinari's work is Mankind. The greater public knew him most for the power of his social themes. Perhaps less well-known was Portinari's lyrical side. This other dimension was populated by elements from his childhood memories: the children from Brodowski with their games, dances and songs; the circus; the lovers; the peasants... human beings expressing tenderness, solidarity, peace.

The importance of his aesthetic production and conscientious involvement in Brazilian political and cultural life earned Candido Portinari recognition in and beyond his country. His value is reflected in the multitude of invitations he received from cultural, political and religious institutions to have exhibitions and to create works; in the awards and honors he won in many different parts of the world; in the aura of friendship and respect surrounding his image; in

aura de amizade e respeito construída em torno de sua imagem; no orgulho do povo brasileiro, tão bem representado em sua obra.

Candido Portinari morre no dia 6 de fevereiro de 1962, vítima de intoxicação pelas tintas. Na última década de sua existência cria, para a sede da Organização das Nações Unidas, os painéis *Guerra e Paz*. Na concepção do diretor do Projeto Portinari, João Candido, essa obra-síntese constitui o trabalho maior de toda a vida do pintor. O mais universal, o mais profundo também, em seu majestoso diálogo entre o trágico e o lírico, entre a fúria e a ternura, entre o drama e a poesia. Na avaliação do artista Enrico Bianco, *Guerra e Paz* são as duas grandes páginas da emocionante comunicação que o filósofo/pintor entrega à humanidade.

the pride of the Brazilian people that his work portrayed so well.

Candido Portinari died on February 6, 1962, poisoned by his paints. In his final decade of life, he created the *War and Peace* panels for the United Nations headquarters. In the view of Portinari Project director João Candido, this culminating work is the most important of the painter's lifetime. The most universal, the most profound as well, in its majestic dialogue between the tragic and the lyrical, between the fury and the tenderness, between the drama and the poetry. Artist Enrico Bianco sees *War and Peace* as two great pages from the moving message the philosopher/painter sends to humanity.

SOBRE O CURADOR ABOUT THE CURATOR

MARCELLO DANTAS | 1968 | Curador e diretor artístico, premiado criador interdisciplinar com ampla atividade no Brasil e no exterior. Trabalha na fronteira entre a arte e a tecnologia, produzindo exposições, museus e múltiplos projetos que buscam proporcionar experiências de imersão por meio dos sentidos e da percepção. Colaborou com a concepção de diversos museus, entre os quais o Museu da Língua Portuguesa e a Japan House, em São Paulo, o Museu do Homem Americano e o Museu da Natureza, no Piauí, e o Museu do Caribe, na Colômbia. Assinou a curadoria de exposições de relevantes artistas como Ai Weiwei, Anish Kapoor, Jenny Holzer, Michelangelo Pistoletto, Peter Greenaway, Rebecca Horn, Bill Viola e Laurie Anderson. Foi também diretor artístico do Pavilhão do Brasil na Expo Shanghai 2010, do Pavilhão do Brasil na Rio+20, da Estação Pelé, em Berlim, na Copa do Mundo de 2006. Integra o corpo de curadoria da Bienal de Vancouver desde 2014, e assina a curadoria da 13ª Bienal do Mercosul (2022).

MARCELLO DANTAS | 1968 | Curator and artistic director, awarded interdisciplinary creator with extensive activity in Brazil and abroad. Works on the border between art and technology, producing exhibitions, museums and multiple projects that seek to provide immersion experiences through senses and perception. He collaborated with the conception of several museums, including the Museum of the Portuguese Language and the Japan House, in São Paulo, the Museum of American Man and the Museum of Nature, in Piauí, and the Caribbean Museum, in Colombia. He has curated exhibitions by relevant artists such as Ai Weiwei, Anish Kapoor, Jenny Holzer, Michelangelo Pistoletto, Peter Greenaway, Rebecca Horn, Bill Viola and Laurie Anderson. He was also artistic director of the Brazil Pavilion at Expo Shanghai 2010, the Brazil Pavilion at Rio+20, Pelé Station, in Berlin, at the 2006 World Cup. He has been a member of the curatorship of the Vancouver Biennial since 2014, and is the curator of the 13th Mercosul Biennial (2022).

AUTORES E REFERÊNCIAS AUTHORS AND REFERENCES

ALCEU AMOROSO LIMA | 1893-1983 | Escritor e crítico literário. Excerto do texto de apresentação do livro *Arte Sacra Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1982. | Writer and literary critic. Excerpt from Introduction to *Arte Sacra Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1982.

ATHOS BULCÃO | 1918-2008 | Pintor e artista plástico. Excerto de depoimento ao Projeto Portinari, dezembro de 1983. | Painter and visual artist. Excerpt from testimony to Projeto Portinari, December 1983.

ASSIS CHATEAUBRIAND | 1892-1968 | Jornalista, empresário e político. Excerto de discurso proferido na Rádio Tupi, Rio de Janeiro, RJ, em dezembro de 1942. | Journalist, businessman and politician. Excerpt from a speech given on Rádio Tupi, Rio de Janeiro, RJ, December 1942.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE | 1902-1987 | Poeta e chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema. Excerto de depoimento ao Projeto Portinari, novembro de 1983. | Poet and minister Gustavo Capanema's chief of staff. Excerpt from testimony to Projeto Portinari, November 1983.

ENRICO BIANCO | 1918-2013 | Pintor e gravador. Excerto de depoimento ao Projeto Portinari, dezembro de 1982. | Painter and engraver. Excerpt from testimony to Projeto Portinari, December 1982.

ISRAEL PEDROSA | 1926-2016 | Pintor e escritor. Foi aluno de Portinari. Excerto de depoimento ao Projeto Portinari, dezembro 1983. | Painter and writer. He was a student of Portinari. Testimony to the Portinari Project, December 1983.

LUÍS CARLOS PRESTES | 1898-1990 | Político e militar. Excerto de depoimento ao Projeto Portinari, 1983. | Politician and military serviceman. Excerpt from testimony to the Portinari Project, 1983.

MANUEL BANDEIRA | 1886-1968 | Poeta, tradutor e crítico de literatura e de arte. Excerto da crônica “Cores da miséria”, de 30 de junho de 1958. In: *Andorinha, andorinha*. Org. Carlos Drummond de Andrade, São Paulo: Global Editora, 2015, p. 81. | Poet, translator and critic of literature and art. Excerpt from the Chronicle “Cores da miséria”, from 30 June 1958. In: *Andorinha, andorinha*. Org. Carlos Drummond de Andrade, São Paulo: Global editora, 2015, p. 81.

MARIA PORTINARI | 1912-2006 | Gestora da obra e esposa de Candido Portinari. Excerto de depoimento ao Projeto Portinari, novembro 1982 a fevereiro 1983. | Project manager and wife of Candido Portinari. Excerpt from testimony to Projeto Portinari, November 1982 to February 1983.

MÁRIO PEDROSA | 1900-1981 | Crítico de arte e político. Excerto do artigo “Painting and Portinari”. *Espelho: Revista da vida moderna*, Rio de Janeiro, mar. 1935, p. 62. | Art critic and politician. Excerpt from the article “Painting and Portinari”. *Espelho: Revista da vida moderna*, Rio de Janeiro, mar. 1935, p. 62.

RACHEL DE QUEIROZ | 1910-2003 | Escritora e tradutora. Excerto de depoimento originalmente publicado em *Exposição Portinari: Catálogo*. Textos de André Lentin et al. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. | Writer and translator. Excerpt from testimony originally published in *Exposição Portinari: Catálogo*. Texts by André Lentin et al. Rio de Janeiro: Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, 1953.

ROBERTO BURLE MARX | 1909-1994 | Paisagista, arquiteto e artista plástico. Excerto de depoimento ao Projeto Portinari, novembro de 1983. | Landscaper, architect and artist. Excerpt from testimony to Projeto Portinari, November 1983.

LISTA DE OBRAS EXPOSTAS

LIST OF EXHIBITED WORKS

Os títulos seguidos da abreviação “graf.” indicam cartazes, peças destinadas à reprodução gráfica; aqueles seguidos da abreviação “fig.” indicam figurinos e croquis, e “cen.” designa cenários expostos apenas em animação digital. A abreviação “repr.” foi aplicada para reproduções que compuseram o espaço expositivo ampliadas em grande escala diretamente sobre as paredes, e que neste catálogo ilustram as frases de autores. | Titles followed by the abbreviation “graf.” indicate posters, pieces designed for graphic reproduction; those followed by the abbreviation “fig.” indicate costumes, sketches, and “cen.” designates sets exposed only in digital animation. The abbreviation “repr.” indicates reproductions that made up the exhibition space enlarged on a large scale directly on the walls, and which, in this catalog, illustrate the authors’ phrases. “fig.” indicate costumes, sketches, and “cen.” designates sets exposed only in digital animation. The abbreviation “repr.” indicates reproductions that made up the exhibition space enlarged on a large scale directly on the walls, and which, in this catalog, illustrate the authors’ phrases.

Arara , 1941 (repr.) nanquim bico-de-pena/papel, 15,5 x 7 cm CR 1534 FCO 736	Chapéu , 1938 carvão/papel, 63,5 x 44 cm CR 5032 FCO 6094 Coleção Max Perlingeiro	Figurino feminino , 1944 (fig.) aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 CR 2142, 2144, e 2145 FCO 4987, 4992 e 4993 Coleção particular
A morte cavalgando , 1952 (graf./repr.) CR 3099 FCO 4268	Conchas e hipocampos , 1941 guache/papel, 137 x 177 cm CR 1463 FCO 58 Coleção Maria Edina O. C. Portinari	Fotografias históricas , 1946 (fig.) Thomas J. Farkas AFRH 291, 310, 776, 777, 906, 907, 926, 928, 931, 937, 2389 e 2391
A morte cavalgando , 1955 grafite e guache/papel, 19,8 x 32,3 cm CR 3622 FCO 693 Coleção Dom Quixote	Combate a incêndio , 1942 (graf.) CR 1733 FCO 5109	Flora e fauna brasileiras , 1934 óleo/madeira, 80 x 160 cm CR 468 FCO 3379 Coleção Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho
Abriço , 1942 (graf.) CR 1735 FCO 5111	Combate ao inimigo , 1942 (graf.) CR 1726 FCO 4219	Flores , 1944 óleo/tela, 74 x 60 cm CR 2110 FCO 986 Coleção Ivani e Jorge Yunes
Ataque aéreo , 1942 (graf.) CR 1730 FCO 5106	Cuidado! , 1942 (graf.) CR 1729 FCO 5105	Flores , 1945 têmpera/madeira, 54 x 45 cm CR 2343 FCO 2804 Coleção Acervo Galeria Frente
Bailarina Carajá , 1958 óleo/madeira, 165 x 113,5 cm CR 4397 FCO 2081 Coleção Acervo Galeria Frente	Crianças brincando , 1957 (repr.) grafite/papel, 29 x 42 cm CR 4230 FCO 531	Floresta II , 1938 (repr.) Óleo/tela, 159 x 139cm CR 919 FCO 1694
Bailarina Carajá , 1958 (repr.) grafite/papel, 30,5 x 16cm CR 4396 FCO 619	Descobrimnto do Brasil , 1955 grafite/papel, 100 x 80 cm CR 3367 FCO 2974 Coleção Acervo Galeria Frente	Fogo , 1937 óleo/cartão, 11,1 x 17,2 cm CR 781 FCO 5472 Coleção Acervo Galeria Frente
Briga de galos , 1943 (repr.) nanquim bico-de-pena/ papel, 21 x 28cm CR 1918 FCO 4277	Escutando um alarme... , 1942 (graf.) CR 1734 FCO 5110	Guerra , 1942 (graf.) CR 1728 FCO 4221
Bombardeio na rua , 1942 (graf.) CR 1732 FCO 5108	Espantalho, pipas e balões , 1944 (repr.) guache/cartão, 32,5 x 48 cm CR 2158 FCO 4099	Horta da vitória , 1942 (graf.) CR 1725 FCO 4218
Bois , 1954 (repr.) grafite/cartolina, 36 x 51 cm CR 3280 FCO 648	Estivador , 1933 nanquim, pincel e grafite/papel, 35 x 25 cm CR 5099 FCO 6206 Coleção Acervo Galeria Frente	Iara , 1944 (fig.) aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 CR 2128 FCO 4991 Coleção particular
Burrinha , 1944 (fig.) aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 cm CR 2126 FCO 4989 Coleção particular	Extinção de bomba incendiária , 1942 (graf.) CR 1731 FCO 5107	Iemanjá , 1959 nanquim com bico-de-pena e pincel/papel, 18 x 18 cm FCO 1233 CR 4669 Coleção Acervo Museu Castro Maya-IBRAM
Café , 1938 crayon e grafite/cartão, 45 x 45 cm CR 895 FCO 5508 Coleção Alfredo Turbay	Fera , 1954 grafite/papel, 28,5 x 17,5 cm CR 3261 FCO 4091 Coleção Ivani e Jorge Yunes	Índia Carajá , 1961 óleo/madeira, 65 x 42,5 cm CR 4830 FCO 2573 Coleção Luís Paulo Montenegro
Cangaceiro , 1944 (fig.) aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 cm CR 2116 FCO 4983 Coleção particular	Fera , 1955 (repr.) técnica não identificada CR 3639 FCO 4090	
Cavalo , 1952 (repr.) técnica não identificada, 62 x 47,5cm CR 3045 FCO 4332		

Índia Carajá, 1962
grafite/papel, 18 x 11 cm
CR 4880 | FCO 621
Coleção Ivani e Jorge Yunes

Industrialização do Brasil, 1960
óleo/madeira, 239 x 123 cm
CR 4738 | FCO 2731
Coleção Acervo Banco Itaú

Jangada e carcaça, 1940
óleo/tela, 59,5 x 73 cm
CR 1125 | FCO 2838
Coleção particular

Jumento, 1944 (fig.)
aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 cm
CR 2151 | FCO 4990 | Coleção particular

Lebre, 1942
ponta seca e guache/papel, 25 x 19 cm
Matriz feita de latão, 25 x 19 cm.
Edição limitada de 15 exemplares e exemplares HC, coloridas a guache.
CR 1691 | FCO 2256 |
Coleção Acervo Galeria Frente

Mãe, 1942
óleo/tela, 100 x 80 cm
CR 1742 | FCO 1119 | Coleção Airton Queiroz

Mãe brasileira, 1960 (repr.)
nanquim bico-de-pena/papel, 23,8 x 10cm
CR 4684 | FCO 1117

Mãe preta, 1940
óleo/tela, 100 x 80 cm
CR 1252 | FCO 980 | Coleção Airton Queiroz

Mãos entrelaçadas, 1955
lápis de cor e grafite/papel, 14 x 11 cm
CR 3573 | FCO 1612
Coleção Ivani e Jorge Yunes

Marinha, 1951
óleo/madeira, 36 x 45 cm
CR 2946 | FCO 2626
Coleção Ivani José Kechfi Yunes

Marinha, 1953
óleo/tela, 50 x 60,5 cm
CR 3244 | FCO 1711
Coleção Acervo Galeria Carybé

Menino com carneiro, 1954
óleo/tela, 50 x 65 cm
CR 5004 | FCO 6029
Coleção Luiz Carlos Ritter

Menino com carneiro, 1959 (repr.)
água-forte/papel, 36 x 28cm
Ilustração nº 21 do livro *Menino de engenho*, de José Lins do Rego

CR 4638 FCO 824
Menino com carneiros, 1954
óleo/tela, 54,5 x 65,5 cm
CR 3298 | FCO 2017 | Coleção Ivani José Kechfi Yunes

Menino soltando pipa, 1958
óleo/cerâmica, 24,5 x 17 cm
CR 4318 | FCO 5489
Coleção Max Perlingeiro

Meninos brincando, 1958
grafite/papel, 29,3 x 33,5 cm
CR 4308 | FCO 3006
Coleção Acervo Galeria Frente

Meninos com balões, 1951
óleo/tela, 26,5 x 45,5 cm
CR 3030 | FCO 1476
Coleção Luiz Carlos Ritter

Meninos na gangorra, 1944
óleo/tela, 45 x 56 cm
CR 2071 | FCO 3493 | Coleção particular

Meninos no balanço, 1960
óleo/tela, 61 x 49 cm
CR 4701 | FCO 1419
Coleção Ivani José Kechfi Yunes

Meninos soltando pipas, 1941
óleo/tela, 71 x 57,8 cm
CR 1557 | FCO 5457
Coleção Ronaldo Cezar Coelho

Moça, 1940
sépia, pincel seco, crayon e guache/papel, 65 x 49,5 cm | CR 1262 | FCO 1913
Coleção Max Perlingeiro

Mulher e criança, 1936
óleo/tela, 100 x 81 cm
CR 597 | FCO 2837
Coleção Ronaldo Cezar Coelho

O cavaleiro da esperança, 1948 (repr.)
nanquim bico-de-pena/papel, 21 x 39 cm
CR 2765 | FCO 4839

O cemitério, 1955
óleo/papel, 22 x 16,6 cm
CR 3438 | FCO 4446
Coleção Ivani e Jorge Yunes

Os despejados, 1934
nanquim pincel e grafite/papel, 21,5 x 28,5 cm
CR 442 | FCO 2274
Coleção Max Perlingeiro

Paisagem com arco-íris, 1944
guache/cartão, 32,5 x 48 cm
CR 2156 | FCO 4408
Coleção particular

Paisagem com urubus, 1944
guache/cartão, 32,5 x 48 cm
CR 2155 | FCO 4409
Coleção particular

Pássaro, 1944 (repr.)
guache/papel, 29 x 29 cm
CR 2011 | FCO 1163

Peru, 1958
óleo/madeira, 61 x 50 cm
CR 4390 | FCO 3517
Coleção Acervo Galeria Frente

Plante pela vitória!, 1942 (graf.)
CR 1727 |FCO 4220

Povo, 1944 (fig.)
aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 cm
CR 2118, 2119, 2120, 2143, 2147
FCO 4988, 4995, 4996, 5004, 5005
Coleção particular

Praça, 1939
óleo e areia/tela, 145 x 177 cm
CR 1002 | FCO 2497 | Coleção particular

Retirante, 1944 (fig.)
aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 cm
CR 2136 |FCO 4976 | Coleção particular

Stalingrado, 1942
nanquim bico-de-pena e pincel,
aguada de sépia/papel, 18 x 26 cm
CR 1741 | FCO 1933 | Coleção Max Perlingeiro

Trabalhadores, 1938
carvão/papel kraft, 110 x 80 cm
CR 830 | FCO 4291
Coleção Acervo Galeria Frente

Tempestade, 1943
óleo/tela, 61,5 x 74 cm
CR 1964 | FCO 1827 | Coleção Max Perlingeiro

Vaso de flores, 1940
óleo/tela, 73,5 x 60,5 cm
CR 1230 | FCO 2055
Coleção Luiz Carlos Ritter

Vaso de flores, 1940
óleo/tela, 41,3 x 33 cm
CR 1228 | FCO 1714
Coleção Acervo Galeria Frente

Vaso de flores, 1947
óleo/tela, 73 x 60 cm
CR 2580 | FCO 2378
Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo

Vendedor de perus, 1959 (repr.)
água-forte, água-tinta/ papel, 36 x 28cm
CR 4654 | FCO 831

CRÉDITOS

CREDITS

PATROCÍNIO | SPONSORSHIP

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO | REALIZATION

Centro Cultural Banco do Brasil

APOIO | SUPPORT

Projeto Portinari

CURADORIA | CURATOR

Marcello Dantas

PRODUÇÃO | PRODUCTION

Magnetoscópio

PRODUÇÃO EXECUTIVA | EXECUTIVE PRODUCTION

Madai Art | Angela Magdalena

PROJETO EXPOGRÁFICO | EXHIBITION DESIGN

LICAAA | Lilian Sampaio

DESENVOLVIMENTO DE PROJETO

PROJECT DEVELOPMENT

Aline Carrer

COMUNICAÇÃO VISUAL E PROJETO GRÁFICO

VISUAL COMMUNICATION AND GRAPHIC DESIGN

19 Design | Heloisa Faria

Elisa Janowitz

PRODUÇÃO | PRODUCTION

Izabel Campello

Tatiana Belli

Aurea Rosa

COORDENAÇÃO TÉCNICA | TECHNICAL COORDINATOR

Sergio Santos

IDENTIDADE VISUAL | VISUAL IDENTITY

Aline Carrer

Laura Brandão

COORDENAÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL COORDINATOR

Maria de Andrade

CONSERVAÇÃO | CONSERVATION

Angela Freitas

Katia Salvo

Sandra Sautter

Victor Lima

TRADUÇÃO | TRANSLATION

Mark Philipp

REVISÃO | PROOFREADING

Cícero Oliveira

Vanessa Gouveia

FOTOGRAFIA | PHOTOGRAPHY

Jaime Acioli

MONTAGEM | INSTALLATION

KBedim Montagem e Produção Cultural

ASSISTENTE DE MONTAGEM | INSTALLATION ASSISTANT

Eloá Tavares

ASSISTENTE PROJETO EXPOGRÁFICO

EXHIBITION DESIGN ASSISTANT

Leticia Nasser

EQUIPAMENTOS | EQUIPMENT

Maxxi Audio

ILUMINAÇÃO | LIGHTNING

Belight

CENOGRAFIA | SCENOGRAPHY

Gabarito Cenografia

VÍDEOANIMAÇÃO | VIDEO ANIMATION

Dani Ferrari

ARTISTA FLORAL | FLORAL ARTIST

Gizele Menezes

SEGURO | INSURANCE

Affinité

TRANSPORTE | TRANSPORTATION

Millenium Transportes

ASSESSORIA JURÍDICA | LEGAL CONSULTATION

Olivieri Associados

GESTÃO FINANCEIRA | FINANCIAL MANAGEMENT

Dário Francisco

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGMENT

Alfredo Turbay

Almeida & Dale Galeria de Arte

Beatriz Pimenta Camargo

Bruna Araújo

Casa Roberto Marinho

Dan Galeria

Galeria Carybé

Galeria Dom Quixote

Galeria Frente

Itamar Musse

Instituto Itaú Cultural

Ivani Yunes

James Lisboa

Jorge Yunes

Juliana Rego Ripoli

Luís Paulo Montenegro

Luiz Carlos Ritter

Max Perlingeiro

Michelle Guedes

Museus Castro Maya

Pinakothek

Ronaldo Cezar Coelho

PROJETO PORTINARI | PORTINARI PROJECT

DIRETOR-GERAL E FUNDADOR

GENERAL DIRECTOR AND FOUNDER

João Candido Portinari

DIRETORA JURÍDICA | LEGAL DIRECTOR

Maria Edina de O. Carvalho Portinari

DIRETORA EXECUTIVA | EXECUTIVE DIRECTOR

Eliza Seoud

COORDENADORA DO ACERVO DOCUMENTAL

COORDINATOR OF DOCUMENTARY ARCHIVE

Noélia Coutinho

COORDENADOR DO NÚCLEO DE ARTE E EDUCAÇÃO

COORDINATOR OF THE CENTER OF ART AND EDUCATION

Guilherme de Almeida

COORDENADOR DE TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

INFORMATION TECHNOLOGY COORDINATOR

Rafael Pereira

COORDENADORA ADMINISTRATIVA

ADMINISTRATIVE COORDINATOR

Roseane Macedo

COORDENADORA FINANCEIRA | FINANCIAL COORDINATOR

Vera Bendia

© Imagens cedidas pelo Projeto Portinari, 2022

Use of images authorized by the Portinari Project, 2022

PRODUÇÃO

Magnetoscópio

APOIO

PROJETO PORTINARI

REALIZAÇÃO



capa | cover
Praça | *Square*, 1939
óleo e areia/tela
oil and sand/canvas
145 x 177 cm

Esta obra foi publicada por ocasião da exposição *Portinari Raros* realizada no Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, de 29 de junho a 12 de setembro de 2022.

Foram utilizados as fontes Euclid Flex e Brando Sans. Impresso em papel Munken Linx Rough 120g/m², pela Ipsis Gráfica e Editora, em julho de 2022.

This book was published on the occasion of the *Portinari Rares* exhibition held at Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, from 29 June to 12 September, 2022.

Types Euclid Flex and Brando Sans were used. Printed on Munken Linx Rough 120g/m² paper, by Ipsis Gráfica e Editora, in July 2022.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Portinari Raros = Rare Portinaris / curadoria/curated
by Marcello Dantas ; [tradução Mark Philipp]. -- São Paulo, SP :
MAG + Rede Cultural Produções e Edições, 2022.

Ed. bilíngue: português/inglês.
ISBN 978-85-60169-13-9

1. Artes plásticas - Brasil 2. Artes plásticas - Exposições -
Catálogos 3. Artistas plásticos - Brasil - Apreciação 4.
Portinari, Candido, 1903-1962 - Catálogos I. Dantas, Marcello.
II. Título: Rare Portinaris.

22-121286

CDD-730.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes plásticas : Brasil : Exposições : Catálogos
730.0981
Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380



ISBN 978-85-60169-13-9



9 788560 169139

PRODUÇÃO

Magnetoscópi©

APOIO

PROJETO PORTINARI

REALIZAÇÃO

