

PORTINARI
RARI

Banco do Brasil e BB Asset apresentam e patrocinam

PORTINARI RAROS

CURADORIA | CURATED BY MARCELLO DANTAS

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

BH / 14 JUNHO _ 07 AGOSTO 2023

DF / 29 AGOSTO _ 05 NOVEMBRO 2023



Banco do Brasil e a gestora de fundos de investimento **BB Asset** apresentam e patrocinam *Portinari Raros*, exposição inédita com mais de 45 trabalhos pouco ou nunca vistos de Candido Portinari (1903-1962), que revela a diversidade da obra de um dos mais importantes pintores brasileiros.

A mostra é dividida em núcleos, que dão um panorama das múltiplas facetas e linguagens exploradas por um artista eclético, pesquisador, capaz de se arriscar em outras formas de expressão, como figurino, cenários, ilustrações e novos suportes.

As projeções em grande escala das obras são um dos destaques da exibição, distribuídas nas temáticas “Infância”, “Brasil”, “Arte sacra” e “Guerra e Paz”.

Ao realizar esta exposição, o **Centro Cultural Banco do Brasil** reafirma o compromisso de ampliar a conexão dos brasileiros com a cultura e a valorização da produção artística nacional.

Centro Cultural Banco do Brasil

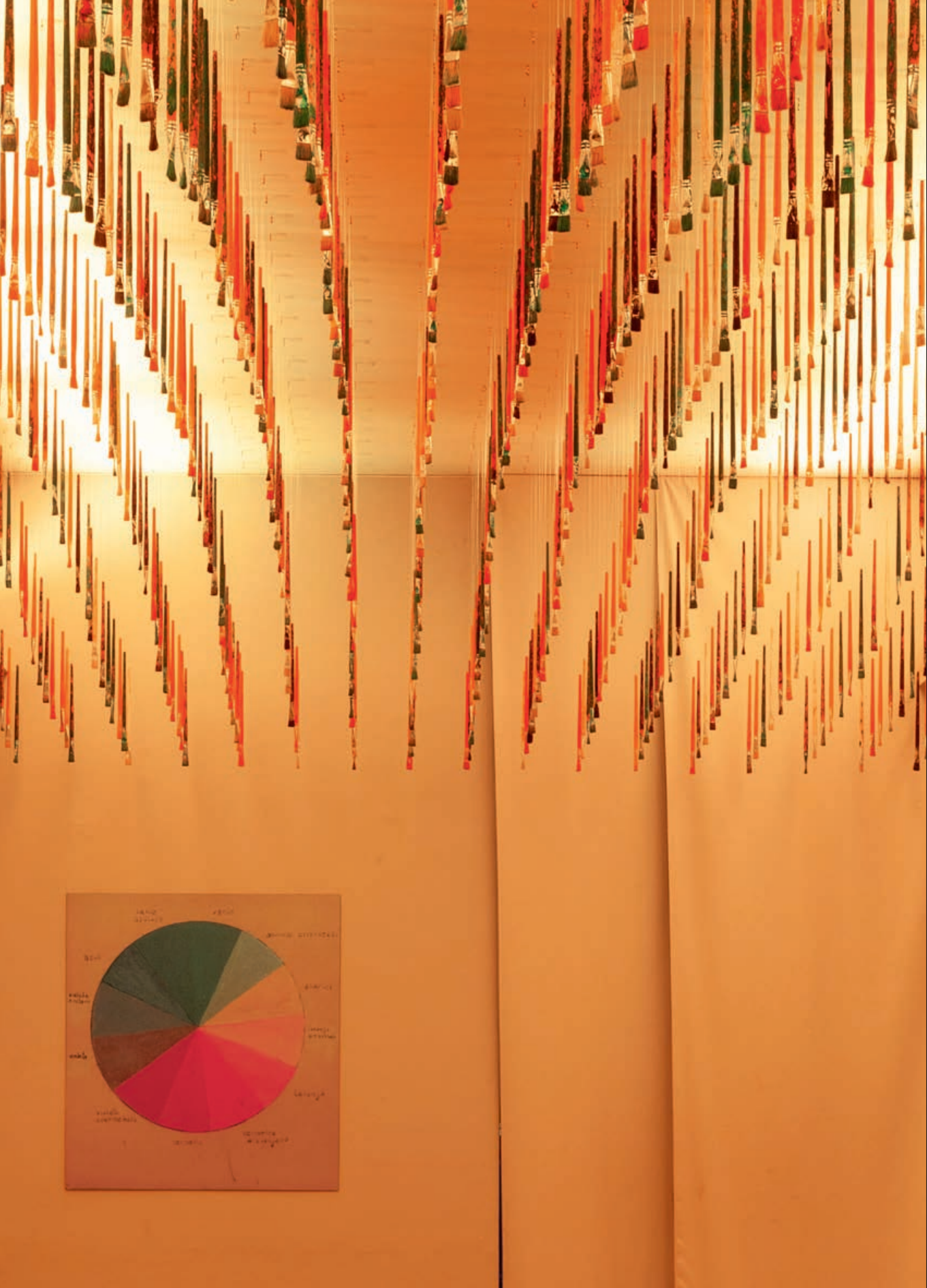
Banco do Brasil and **BB Asset Management** are proud to present and sponsor *Rare Portinari*, a brand new exhibition with over 45 lesser known and never-before-seen works by Candido Portinari (1903-1962), revealing the diversity of the work of one of Brazil's most important artists.

The exhibition is divided into sections that provide an overview of the multiple facets and languages explored by an eclectic artist and researcher capable of venturing into other forms of expression, such as costumes, set design, illustration and new media.

One of the exhibition's highlights are the large-scale projections distributed among the themes “Childhood,” “Brazil,” “Sacred Art” and “War and Peace.”

By realizing this exhibition, **Centro Cultural Banco do Brasil** reaffirms its commitment to expanding the Brazilian people's connection to culture and the appreciation of national artistic production.

Centro Cultural Banco do Brasil



sumário | contents

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Raros Portinaris | *Rare Portinaris* | 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

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Fauna <i>Fauna</i>	32
Paisagens <i>Landscapes</i>	50
Gráfica <i>Prints</i>	60
Desenhos <i>Drawings</i>	72
Infância <i>Childhood</i>	88
Carajá <i>Carajá</i>	104
Balé Iara <i>Ballet Iara</i>	112
Flores <i>Flowers</i>	122
Fora de série <i>Outliers</i>	132
Baile na roça <i>Country Ball</i>	142
Portinari Imenso <i>Immense Portinari</i>	146
Cidade imaginária <i>The Imaginary City</i>	154
Todos por um <i>All for One</i>	162
A Maria de Portinari <i>Portinari's Maria</i>	168

Cronologia <i>Cronology</i>	174
Projeto Portinari <i>Project Portinari</i>	182
Sobre o curador <i>About the Curator</i>	186
Autores e referências <i>Authors and References</i>	187
Lista de obras expostas <i>List of Exhibited Works</i>	188
Créditos <i>Credits</i>	190

“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. Das fazendas de café ao redor de Brodowski, interior de São Paulo, ao reconhecimento e prestígio internacional, ele deixou um legado tanto para a história da arte quanto para a cultura brasileira. Em quase 40 anos de prática, criou mais de 5 mil obras e exercitou um virtuosismo nos pincéis que até hoje surpreende quem estuda seus trabalhos.

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

Associado a certos matizes 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 tridi-

RARE PORTINARIS

Candido Portinari (1903-1962) was perhaps the most prolific Brazilian artist of the 20th century. From the coffee farms outside Brodowski in rural São Paulo to international recognition and prestige, he left a legacy for art history and Brazilian culture. In almost 40 years of practice, he created over 5,000 works and expressed a virtuosity through his brushes that continues to surprise those who study his work to this day.

When delving into his trajectory, we discover the mastery of an artist who challenged himself to understand the architecture of painting in a profound, eloquent manner, and who used drawing as a kind of port where his colors could dock.

Associated with certain shades of color and slightly geometric figurative content, there is a “Portinari style” that has become established in the popular Brazilian imagination. Few individuals have had the opportunity to marvel at the set of techniques and languages that span the diversity of his work, revealed in three-

mensionais, 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. Para entendê-lo, é preciso identificar a origem de seu traço: seu método de desenhar antes de pintar revela uma capacidade de trabalhar a forma antes das cores de maneira contundente.

Para trazer à tona esses aspectos mais raros de sua produção, desenvolvemos alguns eixos, como sua paixão pela fauna e pela flora, imagens de sua 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 *Iara*.

Outras faces do artista que revelamos aqui é seu engajamento e participação na arquitetura modernista do Brasil, seu viés político firme e sua veia antifascista, além de propiciarmos uma oportunidade de conhecer um pouco da vida de Candido Portinari pelas palavras de sua companheira de vida, Maria, de seus amigos, e de seu próprio pensamento. É um presente que nos ajuda a dimensionar o ser humano por trás do artista.

Junto às obras singulares que permaneceram por décadas inacessíveis, trazemos um Portinari contemporâneo em *Portinari Imenso*. Convidamos para um mergulho na criação do artista, que retratou a formação da identidade brasileira de maneira universal e original. Seu desejo popular, a imersão em seus murais, a música que dialoga com o movimento insinuado em seus quadros já sugeria, desde sempre, uma experiência multidisciplinar.

dimensional, abstract, realistic images and even in set designs and costumes.

It is in this more investigative place that a different Portinari appears, one who distances himself from the muralist, the tiles, the epic paintings and the portraitist of his notorious contemporaries. To understand him, we need to identify the origin of his characteristic stroke: his method of drawing before painting reveals an ability to work with form before color in a poignant manner.

To bring out these rarer aspects of his production, we developed some thematic axes, such as his passion for fauna and flora, images from his childhood, his flirtation with abstraction and the fascination he had, toward the end of his life, for the symbolic image of an indigenous woman of the Carajá People, as well as his foray into the performing arts, designing sets and costumes for the ballet *Iara*.

We reveal other sides of the artist here, such as his engagement and participation in the modernist architecture of Brazil, his firm political beliefs and his anti-fascist vein, and also provide an opportunity to get to know a little of Candido Portinari's life through the words of his life partner, Maria, his friends, and his own thoughts. It is a gift that helps us see the dimensions of the human being behind the artist.

Along with singular works that have remained inaccessible for decades, we bring a contemporary Portinari in *Portinari Imenso* [*Immense Portinari*]. We invite you to submerge yourself in the creations of the artist who portrayed the formation of Brazilian identity in a universal, original way. His popular desire, the immersion in his murals and the music that dialogues with the movement insinuated

Com a evolução da linguagem expográfica e do surgimento de novas tecnologias nos últimos anos, podemos, agora, enxergar o processo de formação de um quadro, sua iluminação, o modo como um esboço surge dentro de uma pintura e, acima de tudo, como é possível gerar composições inusitadas a partir da reunião de quadros de diferentes dimensões, suportes e origens. A mudança de escala das projeções provoca no visitante a impressão de não apenas tê-las observado, mas de ter estado dentro delas. Esse jogo com a percepção produz uma experiência nova de algo familiar.

A nova costura traz para as atuais gerações a possibilidade de descobrir como chegamos aqui e com que signos nos construímos. *Portinari Raros* oferece uma perspectiva contemporânea sobre o legado de um artista cuja memória deve ser celebrada e cultivada muito além do tempo de sua vida. Portinari iluminou a brasilidade e conectou múltiplas gerações a partir de um universo gerado em um grão de café.

in his paintings have always suggested a multidisciplinary experience.

With the evolution of the language of exhibit design due to the emergence of new technologies in recent years, we can now see the process of forming a painting, its light, the way in which a sketch emerges from inside a painting and, overall, the possibilities of generating unusual compositions from the combination of paintings that vary in dimension, media and origin. The change in scale of the projections gives visitors the impression of not only having observed them, but of having been inside them. This play with perception gives way to a brand new experience of something familiar.

This new thread allows today's generations the possibility to discover how we got here and what signs were used to construct who we are. *Rare Portinari* offers a contemporary perspective on the legacy of an artist whose memory should be celebrated and cultivated far beyond his lifetime. Portinari illuminated what it means to be Brazilian and connected multiple generations through a universe generated from a single coffee bean.

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 inextinguíveis *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”.

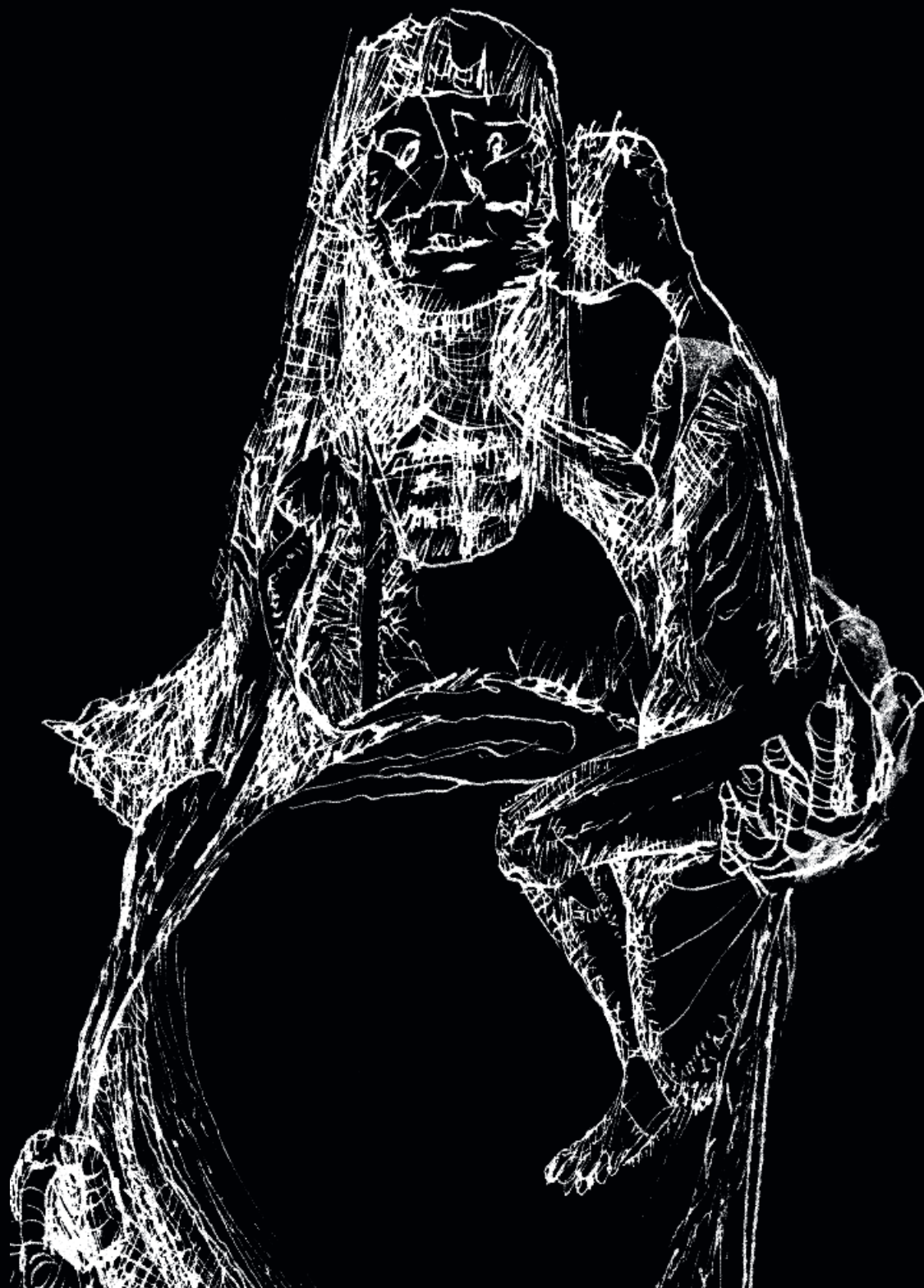
“Portinari can take all liberties in handling the brush and color, because he did not use license, but tried to overcome all the imposed rules after having mastered the most perfect technique. He went from freedom of intention to freedom of creation, but through a rigorous discipline of instrumentation. 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 *gaúcho*, 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.”

“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.”





“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.”

“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.”

“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.’”

EXPOSIÇÃO

/ EXHIBITION /



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





Mata | *Forest*, 1957
 óleo/cartão | oil/card | 12 x 48,5 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 metros de altura x 10 metros de largura.

Naseção “Gráfica” deste catálogo (ver págs. 70-71) 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 70-71), 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.”





Cavalos correndo | *Horses Running*, 1943
 óleo/tela | oil/canvas | 47 x 55 cm

Dois cabritos | *Two Kids*, 1958
 grafite e lápis de cor/papel pardo
 lead pencil and colored pencil/kraft paper | 29 x 16 cm





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 interessaram. 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.

PAISAGENS

"Entre nós, principalmente, deve ser intensa o desenvolvimento das paisagens. Países de longos horizontes, de vastidão colossais, de natureza maravilhosa, o Brasil apresenta, por todos os contos, motivos dos mais interessantes para o culto da boa paisagem".

Candido Portinari. O momento na pintura. A Manhã, Rio de Janeiro, 1936.

As paisagens, rurais ou urbanas, sempre se impuseram aos olhos do pintor do interior paulista, que revelou abertamente a Broadway de sua infância em inúmeras telas conhecidas de sua coleção. Manifestadas nas múltiplas fases da obra de Portinari, nem sempre fazem as mesmas cenas do campo que lhe interessaram. Vivendo na Leme, no Rio de Janeiro, Portinari assumiu o visto para o mar, explorando, de forma única, o colorido tropical, o cenário cotidiano do praia, a gama de luz do sol e as intempéries.

Landscape

"Between us, above all, the development of the landscape must be intense. A country of wide horizons, of vast expanse, of wonderful nature - in every corner of Brazil presents the most interesting motifs for the cult of good landscape".

Candido Portinari. The moment in painting, A Manhã, Rio de Janeiro, 1936.

Landscape, rural or urban, always prevailed in the eye of the painter from the interior of São Paulo, who abundantly revealed his broad Broadway from his childhood in the countless of numerous canvases of his career. Manifested in the multiple phases of Portinari's work, it was not always the same identifiable scenes that interested him. Living in Leme, in Rio de Janeiro, Portinari took on the view of the sea, exploring the tropical colors, 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 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.



Jangada e carcaça | *Raft and Carcass*, 1940
óleo/tela | *oil/canvas* | 59,5 x 73 cm



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.

GRÁFICA

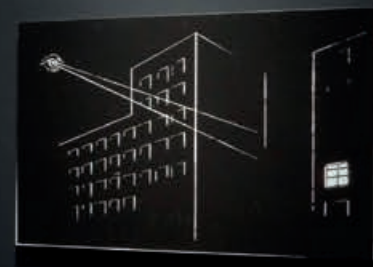
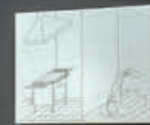
*"If provided horses used soundings, a human source was
essentially made illegal. Making sense of it is pleasant."*
Cassidy Pearson, an author & reader Director, 1945.

Follett

"There needs to be a change, with America's most dignified politician. My weapon is pen!"

A eficiência comunicativa do texto de Portinari se reflete de modo inconfundível em suas cartazes políticos, produzidos durante o período da Segunda Guerra Mundial, inicialmente compostos para combater os Lagistas Resistentes de Aachenbach - Águia alçada pelo primeiro-almeida Harvey Vargas em apoio à população afetada pela guerra -, tornando-se combatentes exemplares de resistência, de lucidatológica se fustigam a de angustiantes pelo país.

The communicative efficiency of Posthumus' art is immediately reflected in his political potency, produced during the Second World War. Initially composed for members of the American League of Nations - an organisation created by the first lady, Eleanor Roosevelt, in support of the population affected by the war - they became powerful means of reaction, involvement in the American war effort 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.

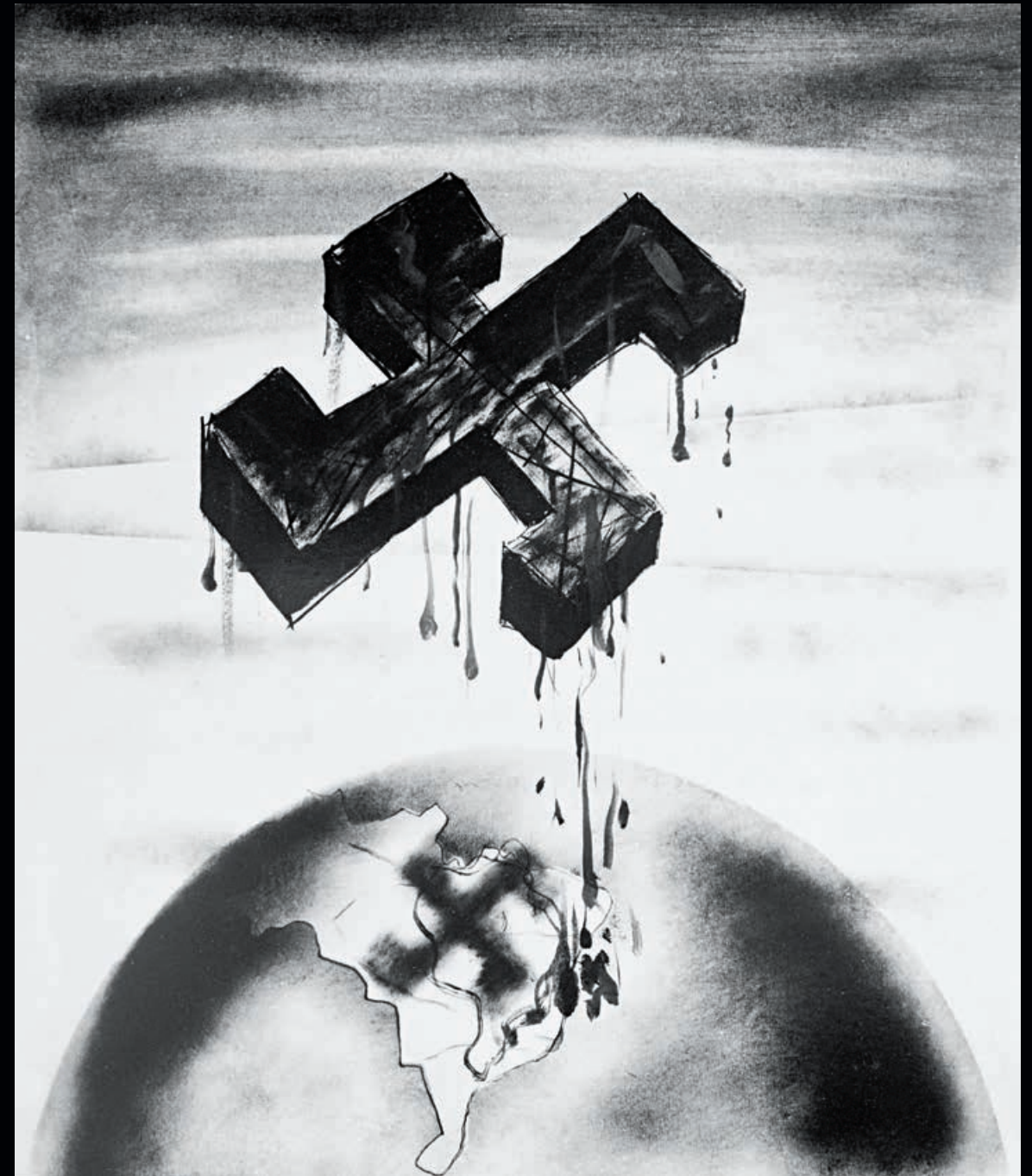
Os cartazes de Portinari falam desse engajamento e da evidente preocupação social e humana que constituíram a temática central de seu trabalho. Sempre tendo produzido uma arte comunicativa e não hermética, os cartazes mostram-se uma experiência de linguagem atrativa para o pintor, por seu amplo poder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

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.

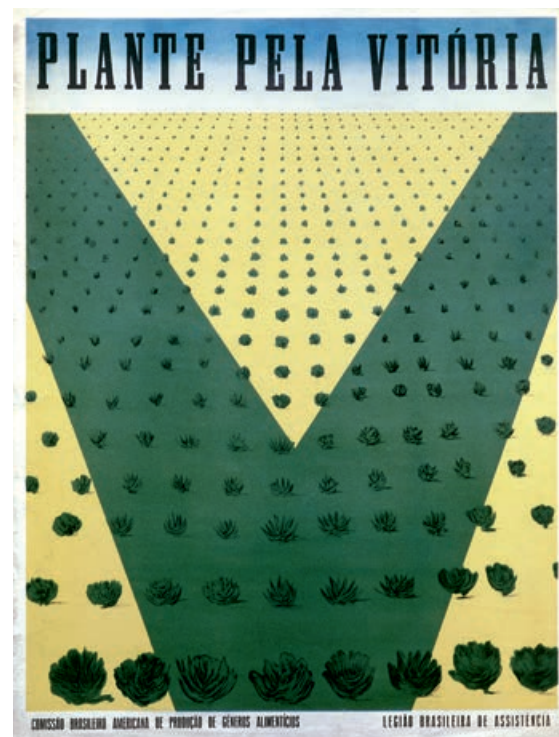
The beginning of this work takes place in 1942, the year in which Hitler's victories intensified, and when President Getúlio Vargas, despite accompanying the USA in the rupture of relations with the Axis countries, gave in to pressure from members of the government, and changes the responsibility for 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”



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 cavalcando* 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*

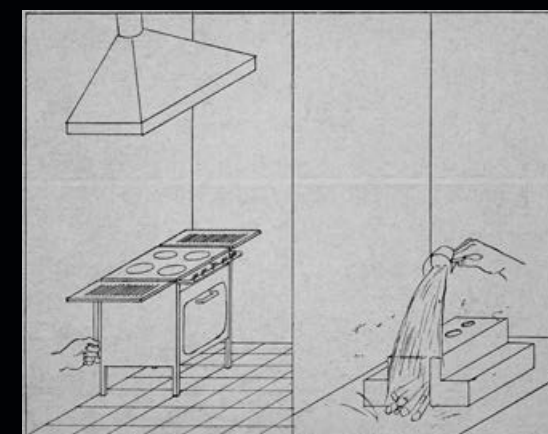
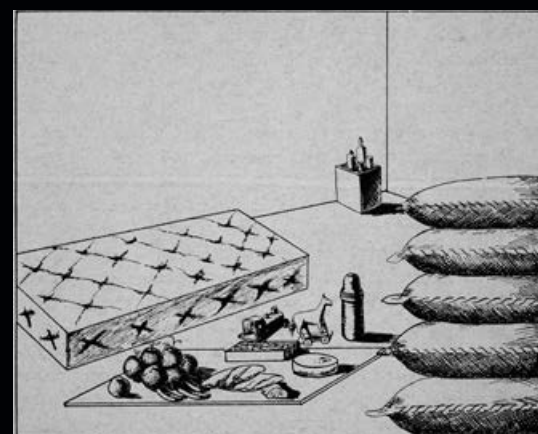
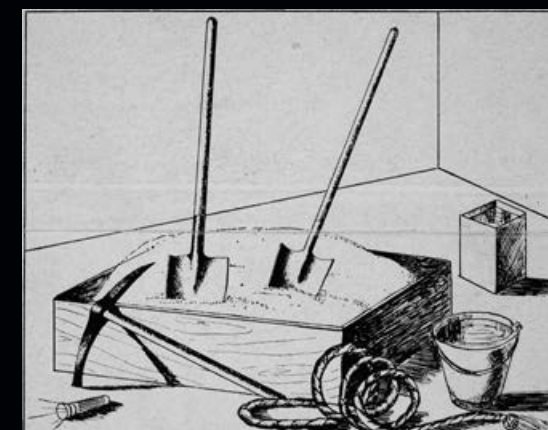
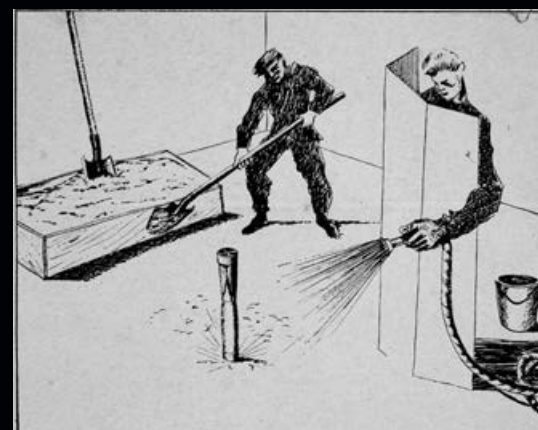
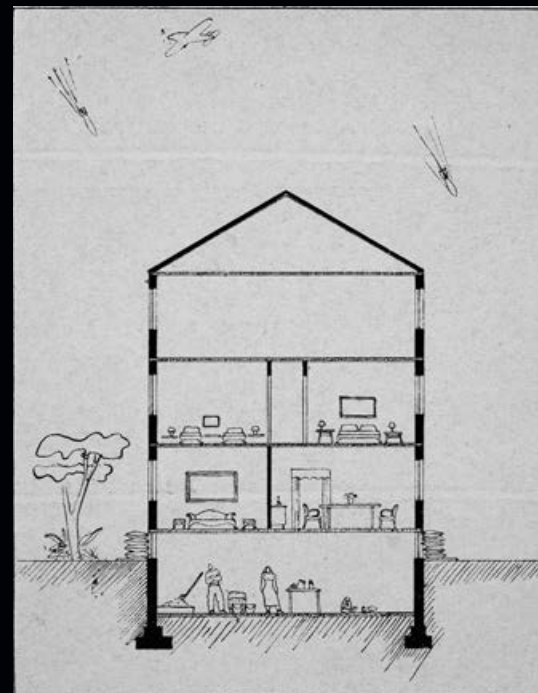
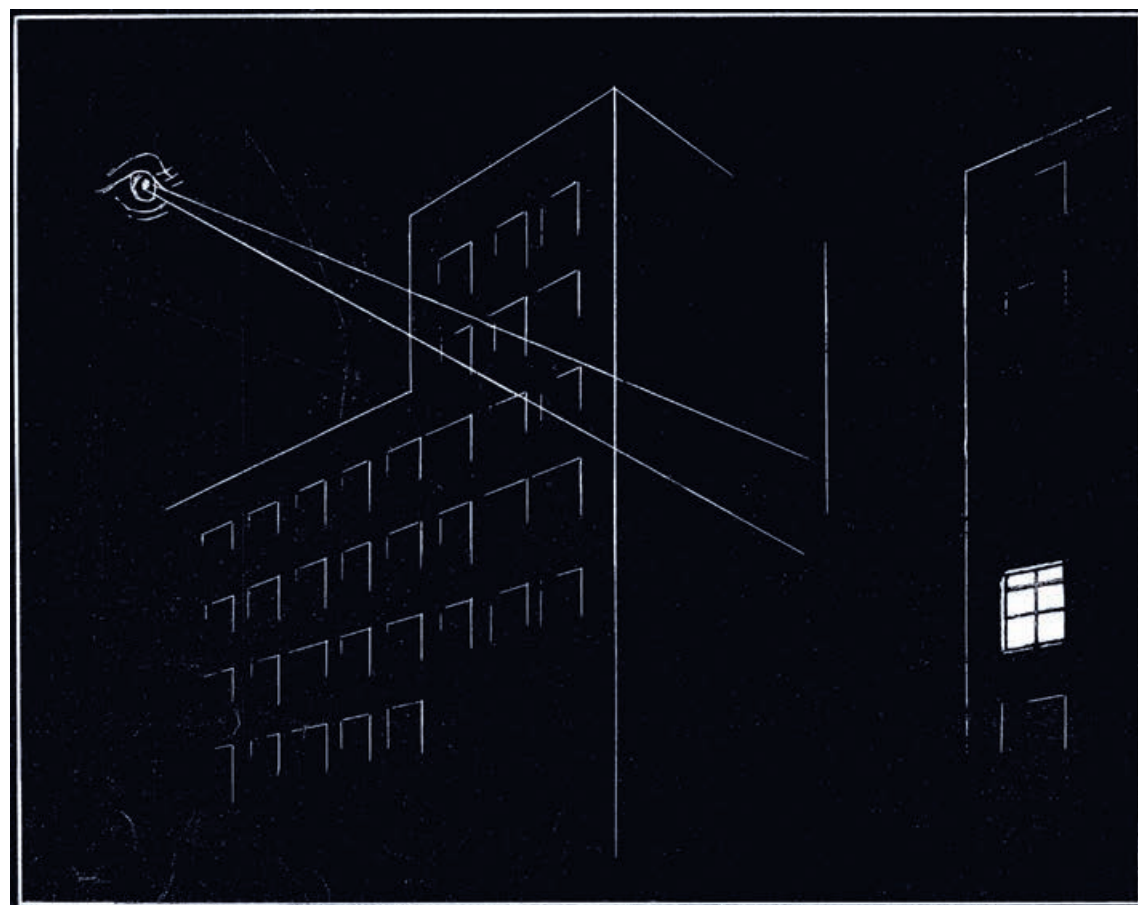
Combate a incêndio | *Fighting Fire*

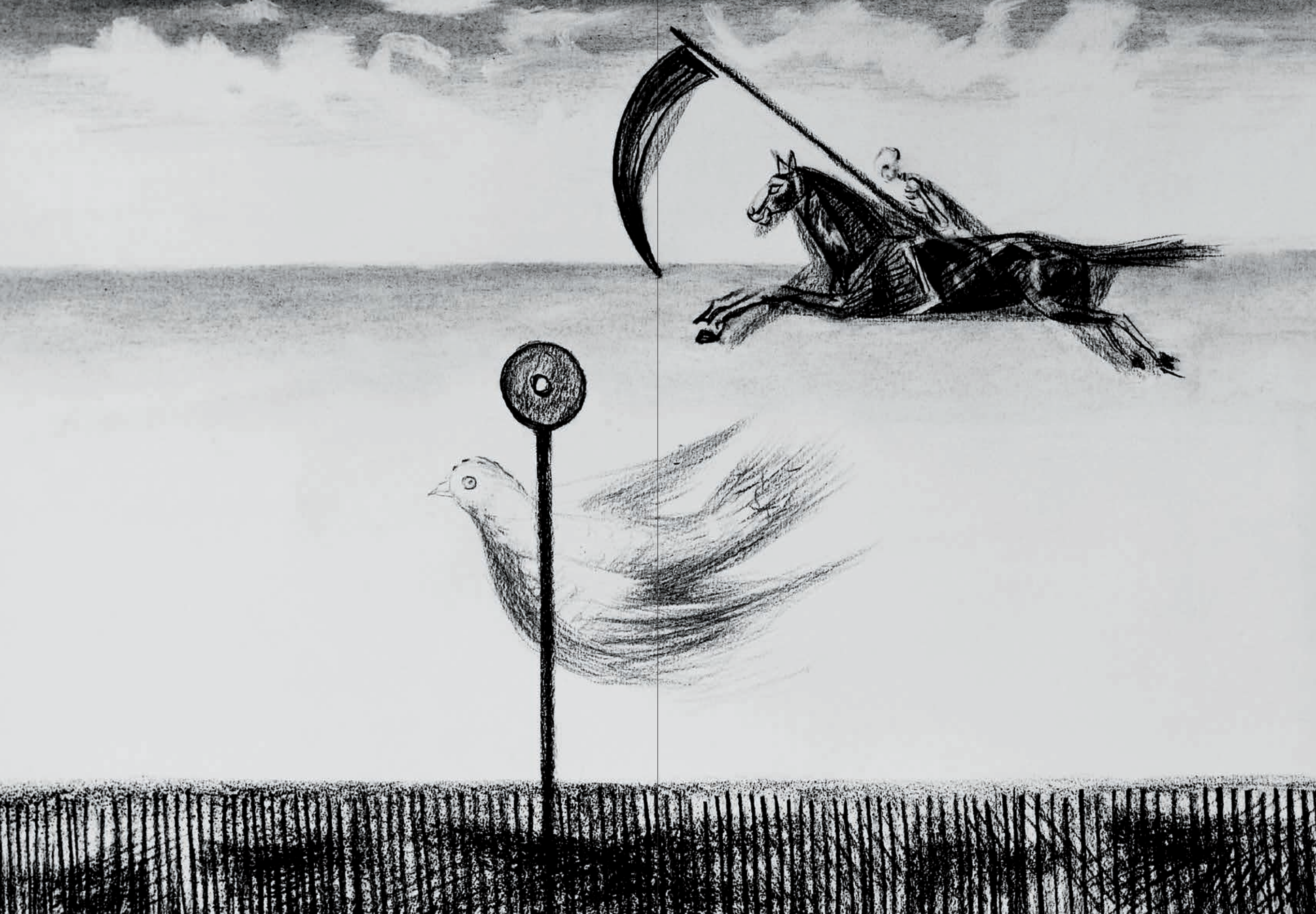
Abrigo | *Shelter*

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

ilustrações para cartaz | *illustrations for poster*

p. 70/71 | **A morte cavalgando** | *Death as Rider*, 1952
 projeto para cartaz do "Congresso dos Povos pela Paz"
design for the poster "Peoples for Peace Congress"





DESENHOS

/ DRAWINGS /

O desenho está para a obra de Portinari como a língua materna para um poliglota: era ali que ele dava vazão aos fluxos criativos de seu imaginário. Ofuscados como estudos para obras maiores, neles se encontram as imagens frescas, o primeiro original, a arte em forma bruta.

Durante um período já doente, quando teve que se afastar das tintas a óleo, Portinari voltou ainda mais intenso ao desenho, concebendo 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 India ink, Portinari's drawings compose expressions of genius, in full creative freedom.



Café | *Coffee*, 1938
 têmpera, pastel, crayon e lápis de cor/papel
 tempera, pastel, crayon and colored pencil/paper | 42 x 42 cm
 Maquete para a pintura mural *Café*.
 Small-scale color sketch for the mural painting *Coffee*.



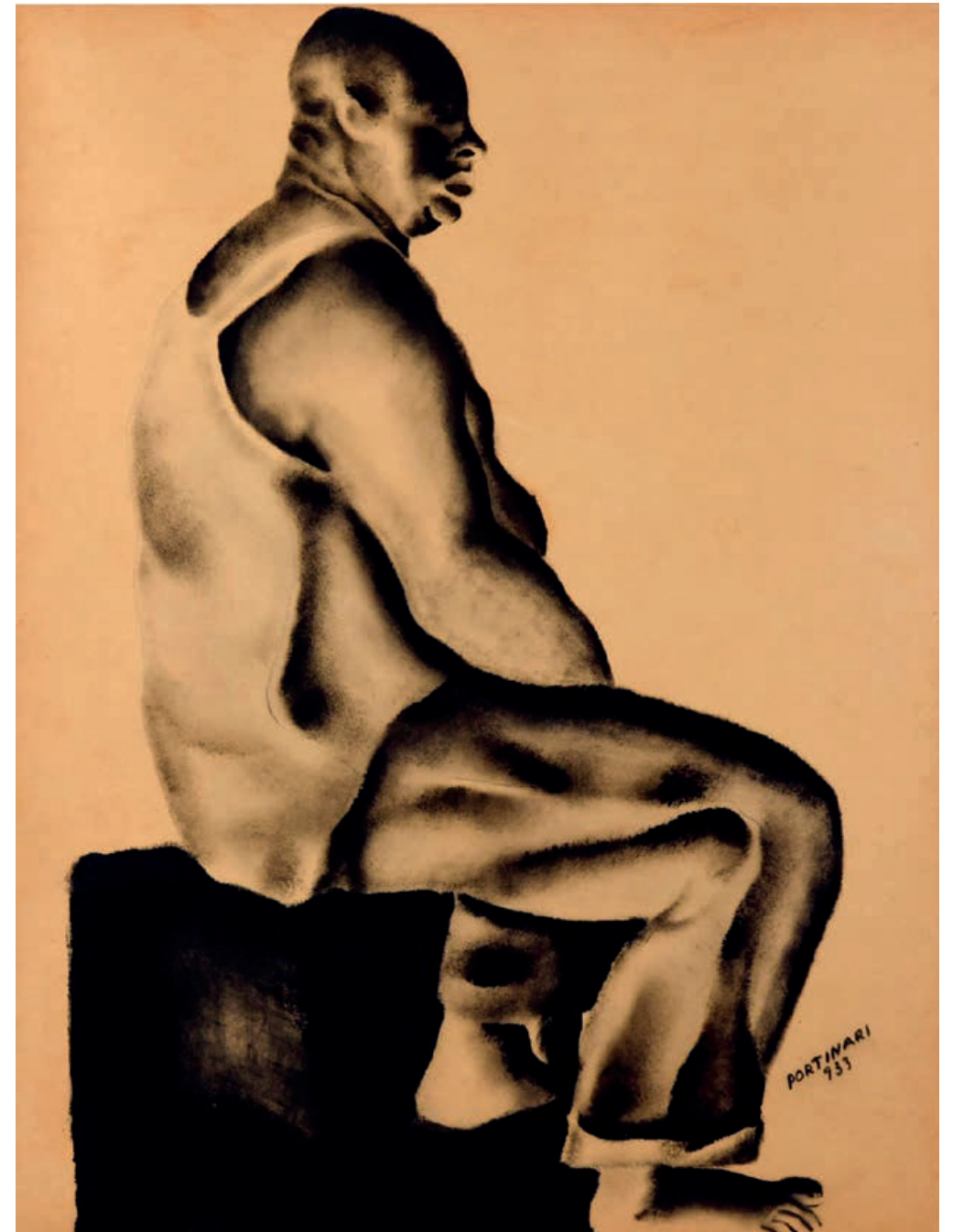
Chapéu | *Hat*, 1938
 carvão/papel | charcoal/paper | 63,5 x 44 cm
 Estudo para a pintura mural *Café*.
 Study for the mural painting *Café*.

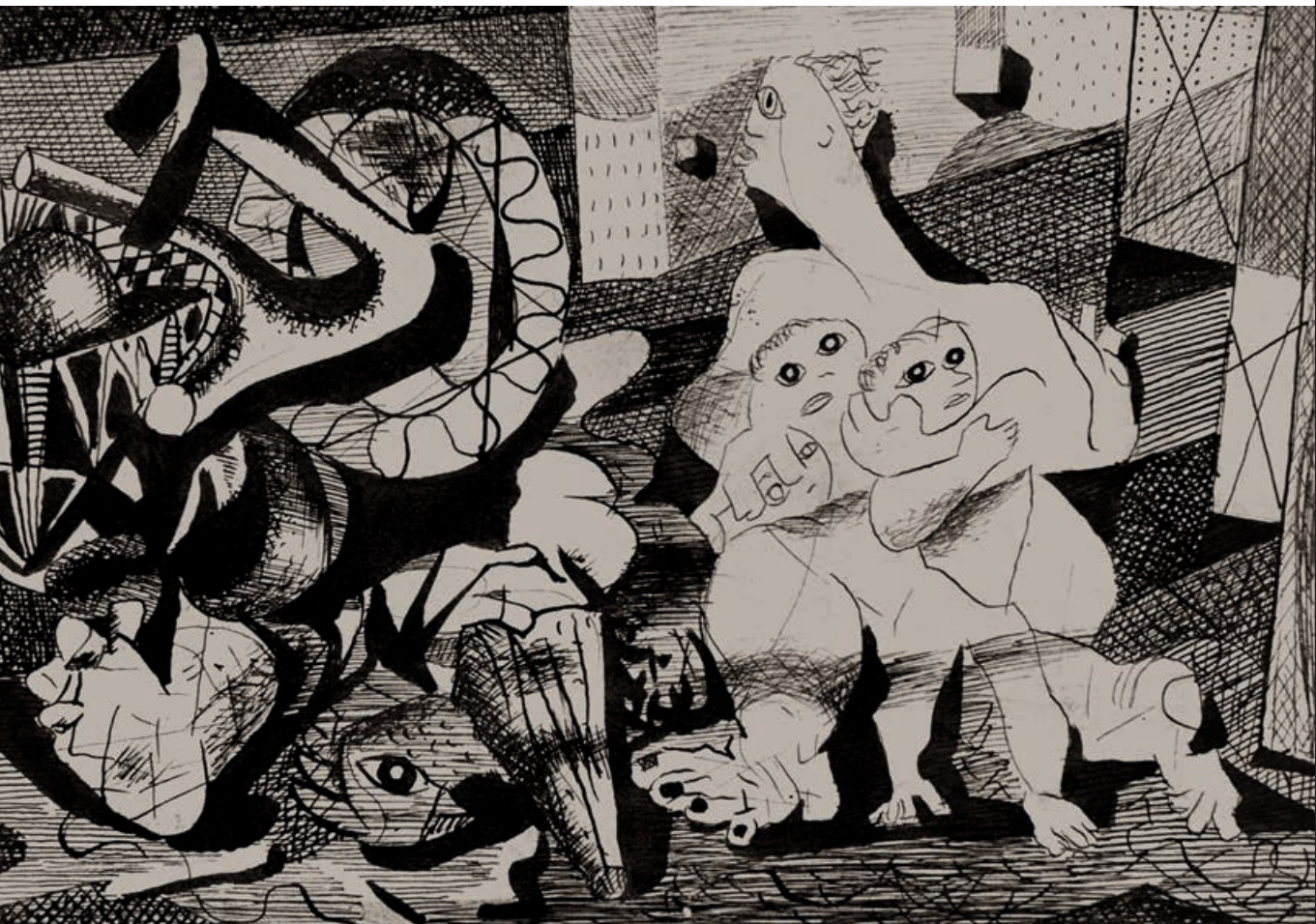


Trabalhadores | *Workers*, 1938
carvão/papel kraft | charcoal/kraft paper | 110 x 80 cm

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. 101), 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.

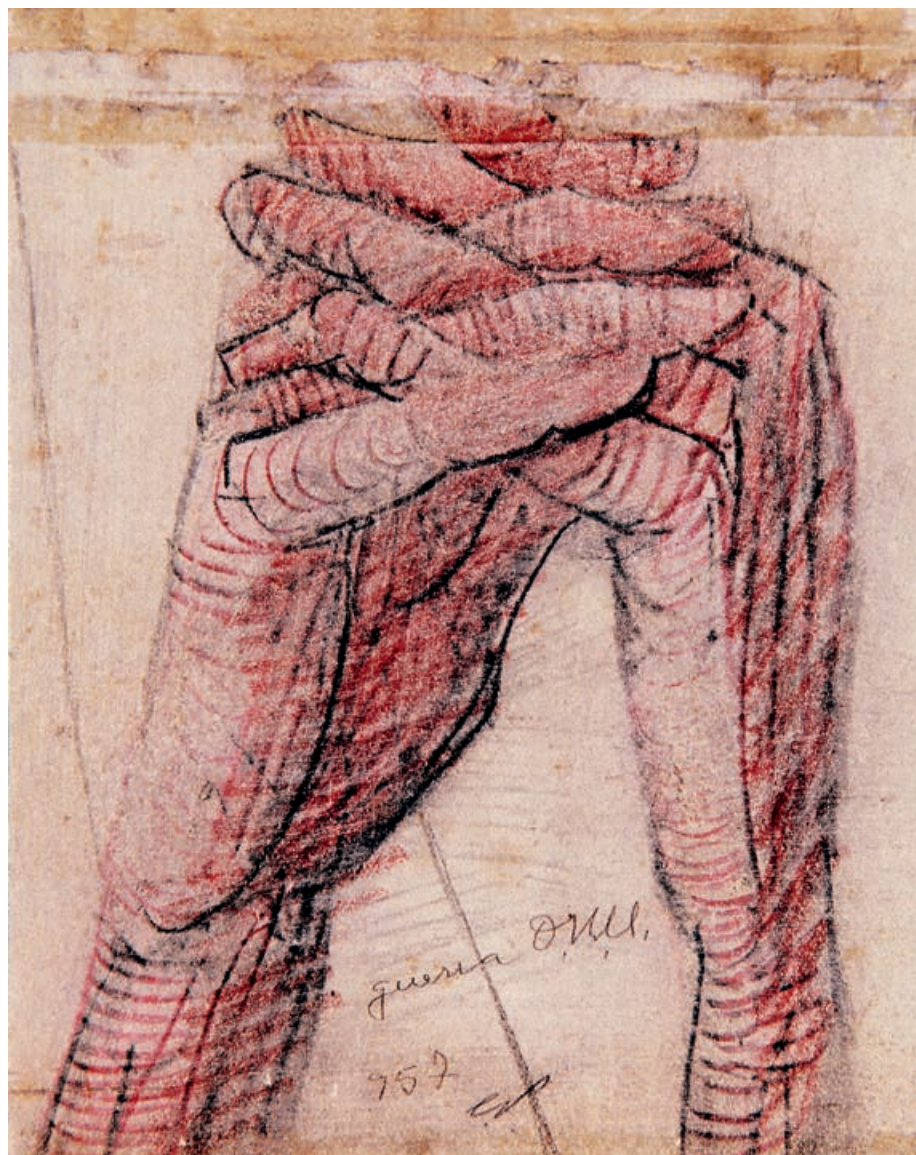
Like *Stalingrad*, the painting *Mother*, in the *Childhood* section (see page 101), is part of a study for the same panel *The Last Bulwark*.



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

Mãos entrelaçadas | *Interlaced Hands*, 1955
 lápis 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

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

Estudo para o painel *Descobrimento 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. Ainda criança, o artista testemunhou de perto os problemas sociais de nosso país, que vão influenciar sua obra por toda sua carreira. Ao mesmo tempo que temáticas de dor e sofrimento humano – como a morte, a fome e a miséria – permearam seu universo criativo, Portinari interpreta 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 characteristics of Portinari’s work, childhood memories are definitive in their visual sensibility and humanistic formation. As a child, the artist witnessed the social problems of our country up close and they would influence his work throughout his career. At the same time that themes of pain and human suffering – such as death, hunger and misery – permeated his creative universe, Portinari interprets motherhood, ultimately rendered in the image of the black woman as the maternal archetype of Brazilian society. These memories also guide his lyrical imagery, composing works of strong ludic sentiment centered on children’s games, which the artist almost always depicted in scenes of Brodowski.



INFÂNCIA

Infância é o período da vida entre o nascimento e a adolescência. É uma fase de grande desenvolvimento físico, intelectual e emocional. A infância é marcada por curiosidade, descobertas e aprendizagens. É também um tempo de vulnerabilidade e necessidade de proteção e cuidado. A infância é um período fundamental para a formação do indivíduo e para a construção de sua identidade.



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 | 24,5 x 17 cm



Roda infantil | *Children's Dance*, 1932
 óleo/tela | oil/canvas | 39 x 47 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



Menino com gaiola | *Boy with Cage*, 1961
 óleo/tela | oil/canvas | 130 x 96 cm

Meninos abraçados | *Boys Embracing*, 1945
 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.





Enterro | *Burial*, 1940
óleo/tela | oil/canvas
81 x 100 cm

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 retratou a 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, who was responsible for the creation of ceramic art in the typical division of labor, Portinari depicted the figure of the indigenous woman, and also represented her in an artistic movement, as the Carajá dancer.

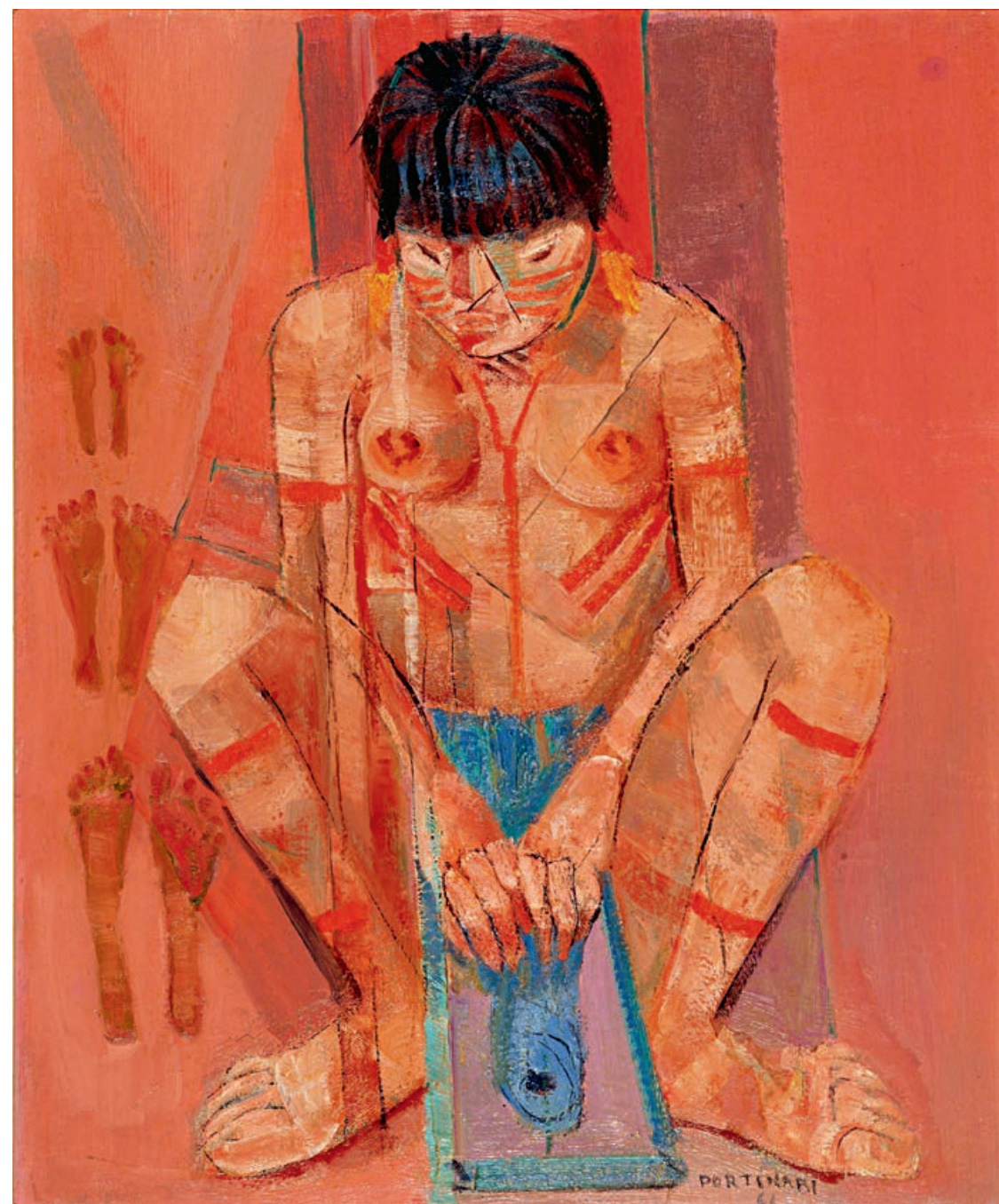
Symbolically, he dedicated his last work, left unfinished on the easel, to the image of this Carajá woman.





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 cronistas 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, desferindo 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. Atemorizados, vão desertar os primeiros bandos de RETIRANTES. Mas ainda resistem. E vem a procissão 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.

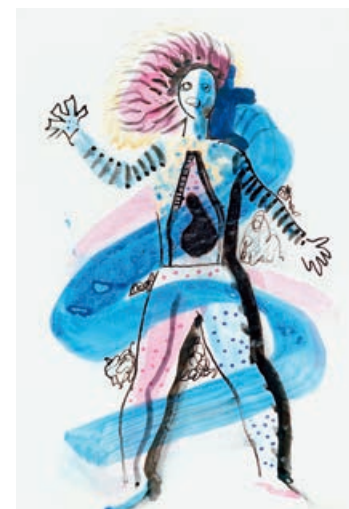
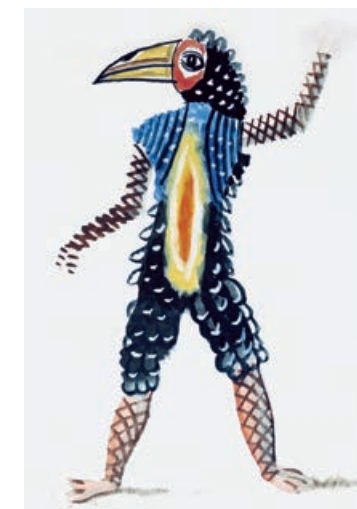
SCENE II

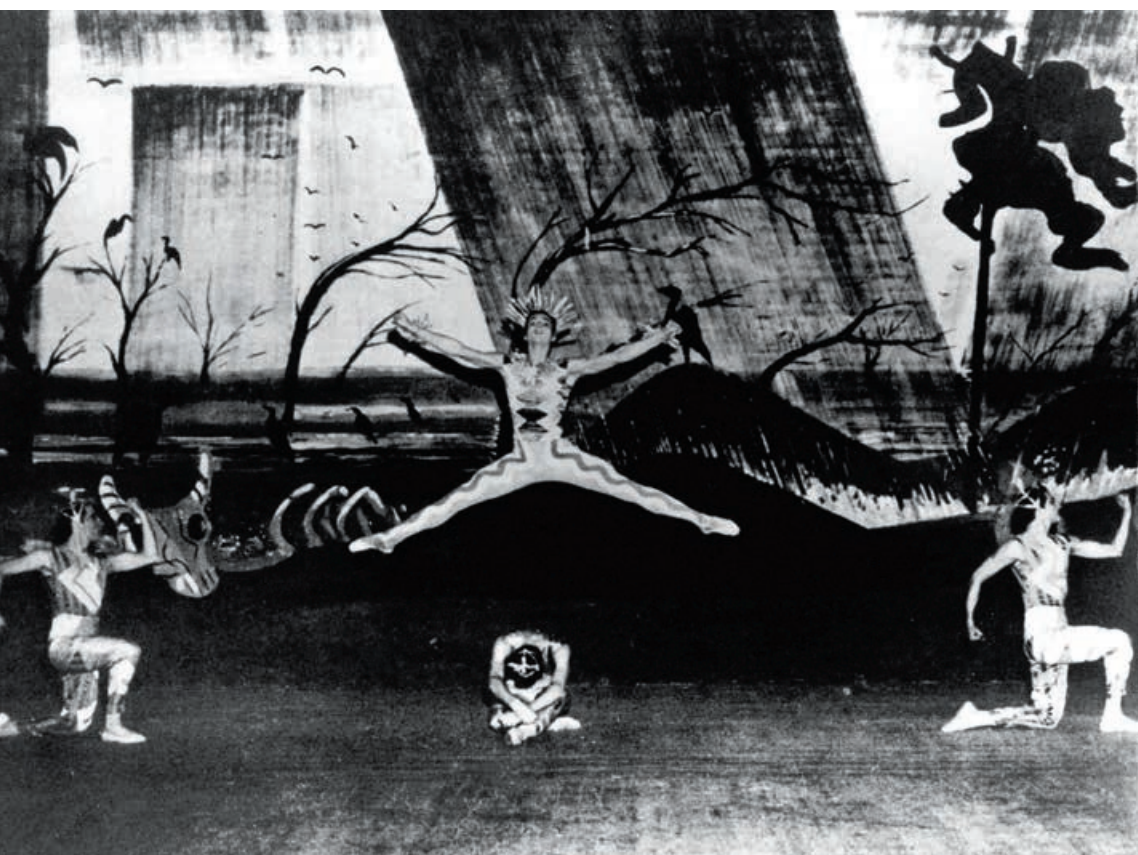
The terrifying harbinger of drought. Terrified, the first bands of MIGRANTS will desert. But they still resist. And the precatory procession comes, begging heaven for mercy. An enlightened figure – the MYSTIC – encourages the people to stay, to have faith, to believe in the return of plenty, in the generosity 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.

Figurinos Balé Iara | *Ballet Iara Costumes*, 1944
 aquarela e grafite/papel | *watercolor and lead pencil/paper*

p. 118 | fotografias de cena | *scene photos*
 Thomas J. Farkas, 1946

p. 119 | Iara, 1944





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 guache, 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



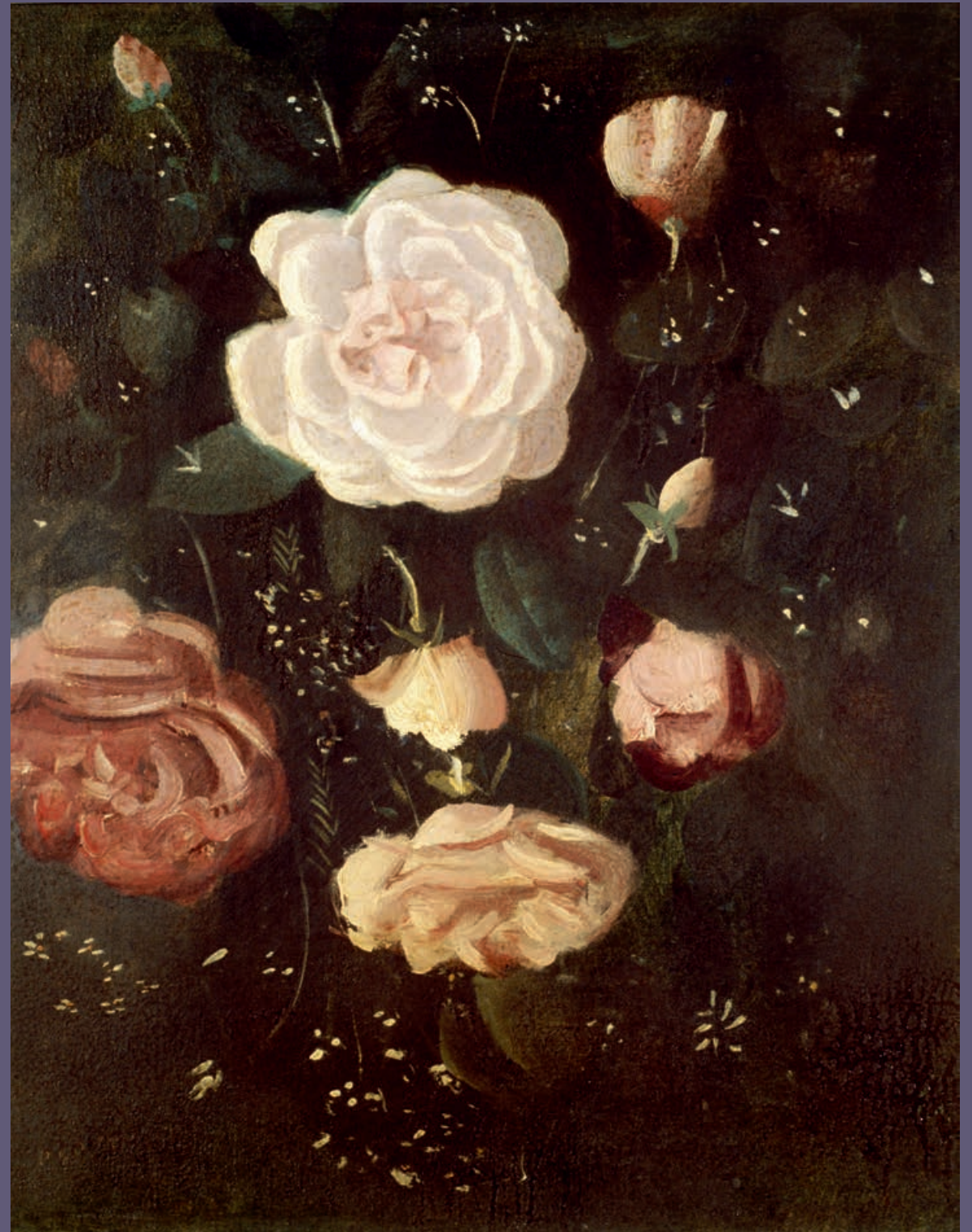
Vaso de flores | *Flower Pot*, 1940
óleo/tela | oil/canvas | 54 x 45 cm



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.



Piet Mondrian
Interior with Chessboard
1935



Piet Mondrian
Composition with Yellow and Blue
1945



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 coincidido 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.

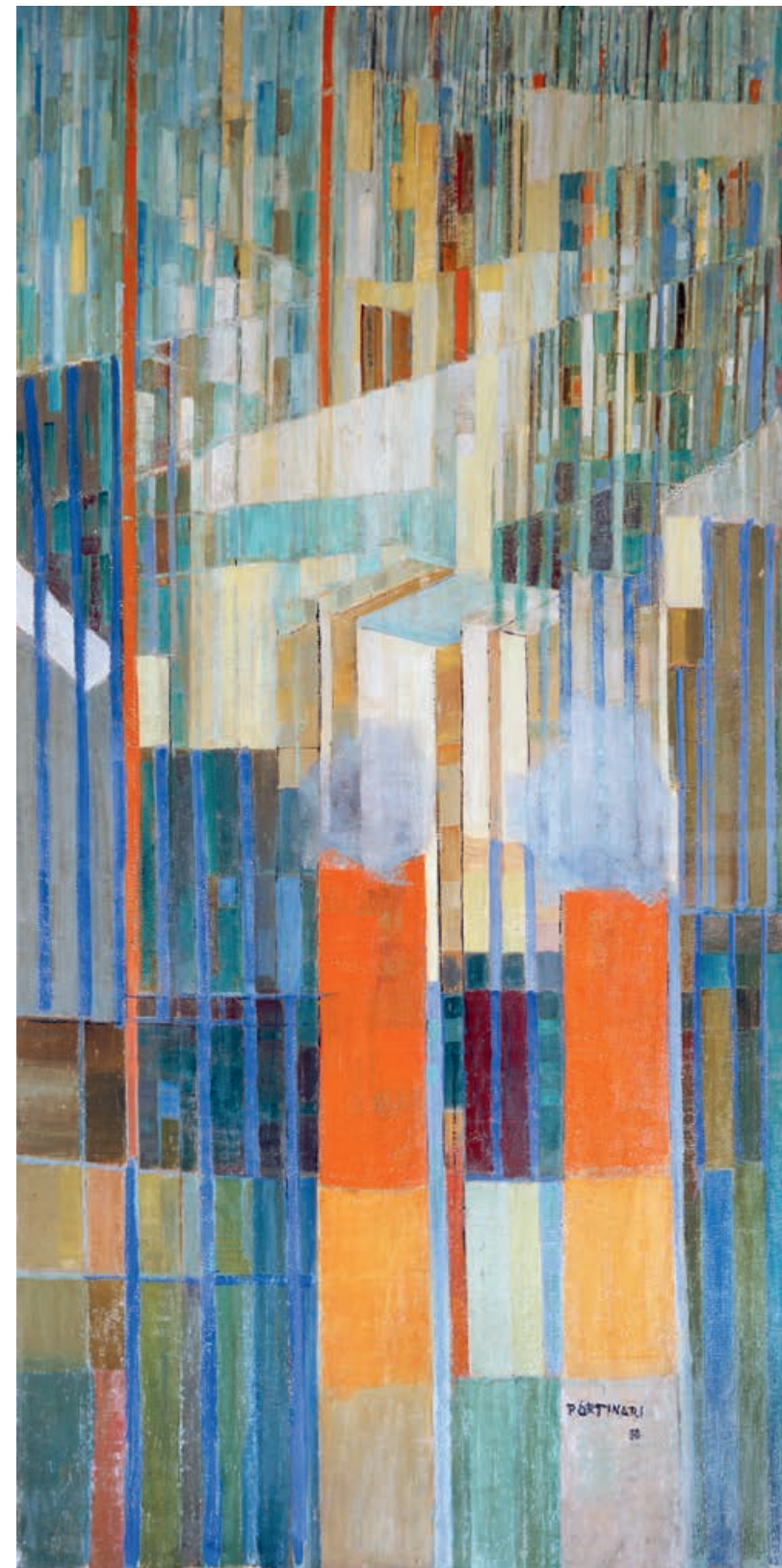
The Square, from 1939, reflects this experimental practice by Portinari, as an exercise in technique through the mastery of the most different styles. Referring to the so-called “metaphysical painting,” by the Italian Giorgio De Chirico, Portinari builds a silent square full of spaces from a geometric 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.



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.*



BAILE NA ROÇA

/ COUNTRY BALL /

Uma das telas mais significativas de Portinari, *Baile na roça* ficou perdida durante anos e inacessível ao público, jamais tendo sido encontrada pelo próprio artista em vida. A pintura centenária foi feita quando ele tinha apenas 20 anos e representa um marco em sua trajetória. É a primeira vez que Portinari retrata uma cena tipicamente brasileira, algo que vem a se tornar um tema recorrente do pintor, cujo conjunto da obra representa uma grande importância para a valorização da cultura popular brasileira. Apesar disso, na época, o quadro foi recusado pelo Salão de Belas Artes devido às pinceladas soltas e evidentes e às cores vibrantes, ao mesmo tempo em que o artista começa a se distanciar da academia clássica e aproximar-se do modernismo

One of Portinari's most significant paintings, *Country Ball* was lost for years and inaccessible to the public, having never been located by the artist during his life. The 100-year-old painting was completed when he was just 20 and represents a milestone in his trajectory. It is the first time that Portinari portrays a typically Brazilian scene, something that would become a recurring theme for the painter whose body of work is of great importance to the appreciation of Brazilian popular culture. Nevertheless, at the time, the painting was refused by the Salon of Fine Arts due to the loose, evident brushstrokes and vibrant colors, as the artist begins to distance himself from the classical academy and move toward modernism.

Baile na roça | *Country Ball*, 1923
óleo/tela | oil/canvas | 97 x 134 cm



PORTINARI IMENSO

/ IMMENSE PORTINARI /

A obra de Portinari é marcada pela diversidade: ele flertou com o cubismo, o expressionismo, a arte abstrata, entre outras aventuras que condensam as experimentações de um artista em ebulição. Por outro lado, alguns temas retornaram a seus pincéis com insistência, como se precisassem se repetir de novo, e de novo.

A infância é um deles: a nostalgia das brincadeiras, dos medos e das descobertas pueris se materializa nas cores do circo, do palhaço, dos balões e pipas no céu, do jogo de futebol, do espantalho que espanta e espelha o menino descalço na plantação de café.

O Brasil é outro tema inesgotável, a começar pelos brasileiros – os retirantes, os lavradores, os operários, os oprimidos. Trabalhadores do campo e da cidade, negros, brancos, indígenas, mestiços. E a alegria das procissões, dos casamentos, da música que anima as favelas e as festas do interior.

Portinari's work is marked by diversity: he flirted with Cubism, Expressionism and abstraction, among other adventures that condense the experiments of an artist in his prime. On the other hand, some themes would stubbornly keep coming back to his brushes, as if they needed to repeat themselves again and again.

Childhood is one such theme: the nostalgia of its games, fears and puerile discoveries materializes in the colors of the circus, the clown, the balloons and kites in the sky, the soccer game, the scarecrow that frightens and mirrors the barefoot boy in the coffee plantation.

Brazil is another inexhaustible theme, starting with the Brazilian people – the retirees, the farmers, the workers, the oppressed. Workers in the fields, in the city, blacks, whites, indigenous, of mixed-race. And the joy of the processions, the weddings, the music that animates the *favelas* and parties in the countryside.

Também merece destaque a *arte sacra* de Portinari. Suas representações de Cristo, de santos e de passagens bíblicas, já ganharam forma em azulejos, afrescos, telas, atestando a devoção de um homem que dizia sentir “saudades de Deus”.

Em todos os momentos de sua trajetória pictórica, há muitas dicotomias. Fúria e ternura. Drama e poesia. Trágico e lírico. Mas no decorrer de sua evolução plástica, o que sobressai é a universalização de sua temática, que encontrou sua expressão máxima nos painéis *Guerra e Paz*, executados para a ONU entre 1952 e 1956. No painel *Guerra*, as variações da *Pietà* não representam apenas as mães nordestinas, como na série *Retirantes*, mas todas as mães do mundo que se veem condenadas a chorar seus filhos. No painel *Paz*, as crianças que cantam em coro não são somente os meninos de Brodowski, mas porta-vozes de todos os povos do planeta. Portinari não recuou diante da oportunidade de deixar sua mensagem de paz para a humanidade. Proibido de pintar pelos médicos, sacrificou quatro anos de sua última década de vida, antes de morrer intoxicado pelas tintas.

Also worth mentioning is Portinari's *sacred art*. His representations of Christ, of saints, of biblical passages, have taken shape in the form of tiles, frescoes and paintings, attesting to the devotion of a man who used to say he felt “a longing for God.”

There are numerous dichotomies all throughout his pictorial trajectory. Fury and tenderness. Drama and poetry. Tragedy and lyricism. But in the course of his visual evolution, what stands out is the universalization of theme, which found its highest expression in the panels *War and Peace*, executed for the UN between 1952 and 1956. In the *War* panel, the variations on the *Pietà* represent not only the mothers of Northeast Brazil, as in the series *Retirantes*, but all mothers of the world who find themselves condemned to cry over their children. In the *Peace* panel, the children singing in the choir are not only the boys of Brodowski, but spokespersons for all the peoples of the planet. Portinari did not retreat from the opportunity to leave his message of peace for humanity. Though forbidden to paint by his doctors, he sacrificed four years of the last decade of his life, dying of lead poisoning from his paints.







CIDADE IMAGINÁRIA

/ THE IMAGINARY CITY /

Portinari acreditava que a pintura em murais ou painéis tem o potencial de se comunicar diretamente com o povo, transpondo as fronteiras dos museus e realizando aquilo que o pintor chamava de função social da arte. Muitas de suas obras podem ser admiradas em monumentos e edifícios públicos. São obras dispersas, dentro e fora do Brasil, aqui unificadas numa cidade imaginária, que convida a um passeio por um território fantástico, onde arquitetura e pintura se encontram.

Portinari believed that painting on murals or panels had the potential to communicate with the people directly, bypassing the museums and fulfilling that which the painter called the social function of art. Many of his works can be admired at monuments and inside public buildings. These works, scattered throughout Brazil and abroad, are united here in an imaginary city, inviting you on an excursion through a fantastic territory where architecture and painting come together.

IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS | Belo Horizonte, MG (p. 158-159)

PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA | Rio de Janeiro, RJ (p. 160-161)

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA | São Paulo, SP

PAVILHÃO DO BRASIL NA FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK | Nova York, Estados Unidos

BIBLIOTECA DO CONGRESSO NORTE-AMERICANO | Washington, DC, Estados Unidos

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS | Nova York, Estados Unidos



Igreja São Francisco de Assis - Belo Horizonte, MG

Projeto de Oscar Niemeyer, 1943. A Igreja São Francisco de Assis é um dos mais importantes trabalhos de Niemeyer na década de 1940. O projeto foi desenvolvido em Belo Horizonte, Minas Gerais, e representa uma síntese entre o modernismo brasileiro e as tradições locais. A igreja é caracterizada por sua forma simples e funcional, com uma única torre central que se eleva sobre o telhado plano. O interior é amplo e luminoso, com grandes janelas que permitem a entrada de luz natural. A obra é considerada um marco na arquitetura modernista brasileira.

Palácio Gustavo Capanema - Rio de Janeiro, RJ

Projeto de Oscar Niemeyer, 1936-1938. O Palácio Gustavo Capanema é um dos mais importantes trabalhos de Niemeyer na década de 1930. O projeto foi desenvolvido em Rio de Janeiro, e representa uma síntese entre o modernismo brasileiro e as tradições locais. O palácio é caracterizado por sua forma simples e funcional, com uma única torre central que se eleva sobre o telhado plano. O interior é amplo e luminoso, com grandes janelas que permitem a entrada de luz natural. A obra é considerada um marco na arquitetura modernista brasileira.



Memorial da América Latina - São Paulo, SP

Projeto de Oscar Niemeyer, 1950. O Memorial da América Latina é um dos mais importantes trabalhos de Niemeyer na década de 1950. O projeto foi desenvolvido em São Paulo, e representa uma síntese entre o modernismo brasileiro e as tradições locais. O memorial é caracterizado por sua forma simples e funcional, com uma única torre central que se eleva sobre o telhado plano. O interior é amplo e luminoso, com grandes janelas que permitem a entrada de luz natural. A obra é considerada um marco na arquitetura modernista brasileira.



Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York - Nova York, EUA

Projeto de Oscar Niemeyer, 1939. O Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York é um dos mais importantes trabalhos de Niemeyer na década de 1930. O projeto foi desenvolvido em Nova York, e representa uma síntese entre o modernismo brasileiro e as tradições locais. O pavilhão é caracterizado por sua forma simples e funcional, com uma única torre central que se eleva sobre o telhado plano. O interior é amplo e luminoso, com grandes janelas que permitem a entrada de luz natural. A obra é considerada um marco na arquitetura modernista brasileira.



Congreso Norte-Americano - Washington, DC, Estados Unidos

Projeto de Oscar Niemeyer, 1958. O Congreso Norte-Americano é um dos mais importantes trabalhos de Niemeyer na década de 1950. O projeto foi desenvolvido em Washington, DC, e representa uma síntese entre o modernismo brasileiro e as tradições locais. O congreso é caracterizado por sua forma simples e funcional, com uma única torre central que se eleva sobre o telhado plano. O interior é amplo e luminoso, com grandes janelas que permitem a entrada de luz natural. A obra é considerada um marco na arquitetura modernista brasileira.



Organização das Nações Unidas - Nova York, EUA

Projeto de Oscar Niemeyer, 1946. A Organização das Nações Unidas é um dos mais importantes trabalhos de Niemeyer na década de 1940. O projeto foi desenvolvido em Nova York, e representa uma síntese entre o modernismo brasileiro e as tradições locais. A organização é caracterizada por sua forma simples e funcional, com uma única torre central que se eleva sobre o telhado plano. O interior é amplo e luminoso, com grandes janelas que permitem a entrada de luz natural. A obra é considerada um marco na arquitetura modernista brasileira.



São Francisco de Assis

Saint Francis of Assisi, 1944

painel de azulejos | panel tiles | 750 x 2120 cm

São Francisco falando aos pássaros

Saint Francis Talking to the Birds, 1945

painel de azulejos | panel tiles | 180 x 350 cm

IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS

CHURCH OF SÃO FRANCISCO DE ASSIS | BELO HORIZONTE, MG

O Conjunto Arquitetônico da Pampulha, concebido pelo arquiteto Oscar Niemeyer e o engenheiro Joaquim Cardozo, é um grupo de edifícios construídos entre 1942 e 1944, sob encomenda do então prefeito da capital mineira, Juscelino Kubitschek. Cartão-postal belo-horizontino, decretado Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO, o conjunto abriga a Igreja de São Francisco de Assis, onde podem ser visitadas mais de vinte obras de Portinari. São seis painéis de azulejos – incluindo o grandioso *São Francisco de Assis*, que reveste toda a fachada posterior da igreja – realizados por Portinari com a assistência do azulejista Athos Bulcão, que depois conquistou fama pelos painéis com que decorou dezenas de prédios em Brasília. No interior do templo, as paredes exibem a versão de Portinari para as 14 estações da via-sacra, o trajeto percorrido por Jesus até sua crucificação. Atrás do altar se encontra o mural *São Francisco se despojando das vestes*, representação modernista e distorcida do santo, retratado como extremamente magro, com um cachorro ao seu lado. A obra desagradou às conservadoras autoridades eclesiásticas da época, que se recusaram a consagrar a capela e a mantiveram proibida ao culto durante 14 anos.

The Pampulha Architectural Complex, designed by architect Oscar Niemeyer and engineer Joaquim Cardozo, is a set of buildings built between 1942 and 1944, commissioned by the mayor of the state capital at the time, Juscelino Kubitschek. A Belo Horizonte landmark declared a UNESCO World Heritage Site, the complex includes the Church of São Francisco de Assis, where over 20 works by Portinari can be viewed. There are six tile panels – including the grandiose *Saint Francis of Assisi*, which covers the church's entire rear facade – made by Portinari with assistance from the tile artist Athos Bulcão, who later rose to fame for his panels used to decorate dozens of buildings in Brasília. Inside the temple, the walls exhibit Portinari's version of the 14 Stations of the Via Crucis, the path Jesus traveled to his crucifixion. Behind the altar is the mural *Saint Francis Casting Off His Clothes*, a modernist, distorted representation of the saint, portrayed as extremely thin, with a dog by his side. The work displeased the conservative ecclesiastical authorities at the time, who refused to consecrate the chapel, leaving it prohibited from holding mass for 14 years.



Conchas e hipocampos | *Shells and Sea Horses*, 1942
painel de azulejos | *panel tiles* | 990 x 1510 cm

Fumo | *Tobacco*, 1938
pintura mural a afresco | *mural painting fresco* | 280 x 294 cm

PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA

GUSTAVO CAPANEMA PALACE | RIO DE JANEIRO, RJ

Mais de 20 obras de Portinari foram concebidas para o Palácio Gustavo Capanema, marco da arte e da arquitetura moderna brasileira, erguido entre 1937 e 1945 para abrigar o Ministério da Educação e Saúde do governo Vargas. O arquiteto Lúcio Costa, que foi diretor da mesma Escola Nacional de Belas Artes frequentada por Portinari na juventude, compôs uma equipe de excelência para a criação do edifício, contando com Oscar Niemeyer, seu parceiro na construção de Brasília nos anos 1950. Para a fachada principal, o Ministro Capanema pediu a Portinari que representasse a origem da vida, e o artista criou um painel de azulejos simbolizando uma célula, em meio a formas primitivas de vida, como os cavalos-marinhos, peixes e conchas. Entre as outras obras encontradas no interior do prédio, destacam-se a série de doze afrescos *Ciclos econômicos brasileiros* e o painel *Jogos infantis*, além das obras para o auditório e uma série de quatro telas abstratas, inspiradas nos quatro elementos.

Portinari conceived over 20 works for Gustavo Capanema Palace, a landmark of modern Brazilian art and architecture, built between 1937 and 1945 to house the Ministry of Education and Health under the Vargas government. The architect Lucio Costa, who was director of the same National School of Fine Arts which Portinari attended in his youth, formed an excellent team for the creation of the building, including Oscar Niemeyer, his partner in the construction of Brasília in the 1950s. For the main facade, Minister Capanema asked Portinari to represent the origin of life, and the artist created a tile panel representing a cell amidst primitive forms of life, such as seahorses, fish and shells. Standouts of the works found inside the building include a series of 12 frescoes titled *Brazilian Economic Cycles* and the panel *Children's Games*, as well as the works for the auditorium and a series of four abstract canvases inspired by the four elements.



TODOS POR UM

/ ALL FOR ONE /

Admirado por seu talento e querido por seu jeito conversador, Portinari cultivava amizades com figuras ilustres. De Carlos Drummond de Andrade, um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos, a Jorge Amado, autor de romances traduzidos e aclamados em 80 países, vários escritores figuravam entre os amigos de Portinari. Nesta lista, estão presentes a dramaturga belo-horizontina Maria Clara Machado, considerada a maior autora de teatro infantil do Brasil, e o jornalista Antonio Callado, biógrafo do pintor.

Também frequentavam o círculo social de Portinari os parceiros na execução de trabalhos monumentais, como Oscar Niemeyer, grande expoente da arquitetura moderna no país. E não ficavam de fora seus interlocutores no debate de ideias, como Luiz Carlos Prestes, um dos políticos mais influentes do Brasil do século XX.

Admired for his talent and liked for his conversational skills, Portinari cultivated friendships with illustrious figures. From Carlos Drummond de Andrade, one of the greatest Brazilian poets of all time, to Jorge Amado, whose novels were translated and acclaimed in 80 countries, Portinari was friends with numerous writers. This list includes Maria Clara Machado, a playwright from Belo Horizonte considered Brazil's greatest writer of children's theater, and journalist Antonio Callado, who wrote a biography of the painter.

Also in Portinari's social circle were his partners in the execution of monumental works, like Oscar Niemeyer, the great exponent of modern architecture in Brazil. Not to mention his interlocutors in the debate of ideas, such as Luiz Carlos Prestes, one of the most influential Brazilian politicians of the 20th century.

TODOS POR UM

Admirado por seu talento e querido por seu jeito conversador, Portinari cultivava amizades com figuras ilustres. De Carlos Drummond de Andrade, um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos, a Jorge Amado, autor de romances traduzidos e aclamados em 80 países, vários escritores figuravam entre os amigos de Portinari. Nesta lista, estão presentes o dramaturgo belo-horizontino Maria Clara Machado, considerada a maior autora de teatro infantil do Brasil, e o jornalista Antonio Callado, biógrafo do pintor.

Também frequentavam o círculo social de Portinari os parceiros na execução de trabalhos monumentais, como Oscar Niemeyer, grande expoente da arquitetura moderna no país. E não ficavam de fora seus interlocutores no debate de ideias, como Luiz Carlos Prestes, um dos políticos mais influentes do Brasil do século XX.

Venha juntar as peças desse quebra-cabeça da memória nacional, em quebra-cabeças que dão contorno e forma a depoimentos apaixonados sobre a vida e a obra de Portinari.

All For One

Admired for his talent and liked for his conversational skills, Portinari cultivated friendships with illustrious figures. From Carlos Drummond de Andrade, one of the greatest Brazilian poets of all time, to Jorge Amado, whose novels were translated and acclaimed in 80 countries, Portinari was friends with numerous writers. This list includes Maria Clara Machado, a playwright from Belo Horizonte considered Brazil's greatest writer of children's theater, and journalist Antonio Callado, who wrote a biography of the painter.

Also in Portinari's social circle were his partners in the execution of monumental works, like Oscar Niemeyer, the great exponent of modern architecture in Brazil. Not to mention his interlocutors in the debate of ideas, such as Luiz Carlos Prestes, one of the most influential Brazilian politicians of the 20th century.

Put together the pieces of this portrait of regional memory in puzzles that give shape and form to passionate depictions on Portinari's life and work.





JORGE AMADO

“As árvores, as frutas, os animais, os homens, o circo, a paisagem, as pequenas cidades do interior, as crianças, o futebol, todo o Brasil, inteiro, está na obra de Candido Portinari. Ele viu cada detalhe. Ele sentiu cada problema. Ele viveu a solidão de cada um. Ele participou da alegria de todos os brasileiros. Foi um pintor que viu o Brasil de ponta a ponta. E recriou toda a sua realidade. Mas foi um pintor voltado sobretudo para os mais despossuídos. Aqueles mais necessitados do apoio da arte para continuar a crer no futuro, para que pudessem manter uma esperança em seu peito.”

“The trees, the fruits, the animals, the men, the circus, the landscape, the small towns in the country, the children, soccer, all of Brazil, the whole of it, is in Candido Portinari’s work. He saw every detail. He felt every problem. He experienced the solitude of each individual. He participated in the joy of all Brazilians. He was a painter who saw Brazil from end to end. And he recreated all of its reality. But he was a painter focused mainly on the most dispossessed. Those most in need of the support of art to continue believing in the future, so that they maintain hope in their hearts.”

Retrato de Jorge Amado | *Portrait of Jorge Amado*, 1934
óleo/tela | oil/canvas | 46 × 38 cm

Retrato de Antonio Callado | *Portrait of Antonio Callado*, 1957
óleo/tela | oil/canvas | 55 × 46 cm



ANTONIO CALLADO

“Era uma figura muito pitoresca, muito interessante, muito espontânea. Em parte, era interessante por isso. Se fosse outro tipo, ele disfarçava esses defeitos, de modo que a gente não visse, que não sentisse. Ele era muito espontâneo, muito... quase que tímido, mas quase que estabonado quando queria afirmar, assim, um ponto de vista. Então vivia muito naturalmente na frente da gente. Pintura ele conhecia muito. Não só desse tempo na Europa, mas vivia muito. Era um frequentador de museus. Adorava. Realmente ele tinha uma capacidade de reter as coisas. Aquela história linda que ele me contou da primeira vez que entrou no Museu do Prado, que ele disse que teve vontade de sair do museu, chegar no meio da rua e dizer: “Oi, gente, o que vocês estão fazendo aí? Venham para dentro!” Como é que você pode passar pela porta de um lugar daqueles sem entrar, compreende? Ele tinha essa... É um pintor com uma ascendência europeia muito grande e uma criatividade brasileira também muito grande. Acho que é isso que faz a coisa dele. Villa-Lobos, Portinari, Oscar Niemeyer: foram as três figuras que realmente tomaram conta do cenário cultural brasileiro daquele tempo”.

“He was a very picturesque figure, very interesting, very spontaneous. In part, he was interesting because of that. If he were another type, he would disguise these flaws, so that we wouldn’t see them, wouldn’t feel them. He was very spontaneous, very... almost shy, but almost reckless when he wanted to affirm a point of view. So he lived very naturally right before us. He really knew painting. Not only from his time in Europe, but he experienced a lot. He was a museumgoer. He loved it. He really did have an ability to retain things. He told me a beautiful story about the first time he went to the Prado Museum, that he had this urge when exiting the museum, to stand in the middle of the street and say: “Hey everyone, what are you all doing out here? Come on inside!” How can you step inside the door of a place like that without really coming in, understand? He had this... He’s a painter with a great European ancestry and a great Brazilian creativity. I think that’s what his thing is all about. Villa-Lobos, Portinari, Oscar Niemeyer: they were the three figures who really took over the Brazilian cultural scene at that time.”

A MARIA DE PORTINARI

/ PORTINARI'S MARIA /

Poliglota, uruguaia, mulher a um só tempo assertiva e delicada, desfrutava da boa conversa sempre que se reuniam em sua casa grandes intelectuais do Brasil do século XX. Maria Martinelli (1912-2006) conheceu Portinari em Paris, em 1929, período em que o artista viveu na capital francesa após ganhara medalha de ouro da Escola Nacional de Belas Artes. Com suas célebres macaronadas, Maria acolhia frequentadores assíduos no lar do casal, como Graciliano Ramos, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, entre outros expoentes de uma geração ímpar de artistas. Conseguiu criar a atmosfera de hospitalidade que alimentava os encontros partilhados com algumas das maiores mentes pensantes de seu tempo.

Amor da juventude que perdurou três décadas, Maria estava à frente de várias esferas da vida do casal – família, casa, finanças, negócios – e até das vendas das obras do artista. Sua memória e o cuidado com o acervo de Portinari nos deixaram um testemunho da vida pública (e privada) do pintor brasileiro de maior renome internacional.

A polyglot of Uruguayan origin, a woman at once assertive and delicate who relished in the good conversation whenever the great intellectuals of 20th-century Brazil gathered in her house. Maria Martinelli (1912-2006) met Portinari in Paris in 1929, during the period in which the artist lived in the French capital after winning the gold medal from the National School of Fine Arts. With her celebrated pasta dishes, Maria welcomed such regular visitors to their home as Graciliano Ramos, Cecília Meireles and Carlos Drummond de Andrade, among other luminaries from an extraordinary generation of artists. She was able to create an atmosphere of hospitality that nourished encounters shared by some of the greatest minds of her time.

Their love, born in youth, lasted for three decades and she was in charge of various facets of their life together – the family, the home, finances, business, even the sale of Portinari's works. Her memory and care for Portinari's archives left us testimony of the public (and private) life of Brazil's most internationally renowned painter.



Portrait of a woman in a blue dress, displayed in a blue arched frame.

Portrait of a woman in a blue dress, displayed in a blue arched frame.



Portrait of a woman in a red and white patterned dress, displayed in a blue arched frame.



Portrait of a woman in a dark dress, displayed in a blue arched frame.



Portrait of a woman in a white dress, displayed in a blue arched frame.

Portrait of a woman in a white dress, displayed in a blue arched frame.



“Cada vez ele foi dando mais tempo para a pintura. Ele só queria sair da pintura com a comida já na mesa. Ele era um pouco obcecado mesmo, sabe? Pela arte. Na conversa dele, que era muito boa, era um papo muito bom, mas tudo quanto ele dizia acabava sempre, fosse o assunto que fosse, acabava sempre na pintura. Sempre ele levava até lá”.

“He kept spending more and more of his time painting. He only wanted to stop painting when the food was on the table. He was a actually little bit obsessed, you know? With art. In conversation with him, which was very good, he was a very good conversationalist, but everything he talked about always ended up, no matter the subject was, it always came back to painting. He always took it there.”

Retrato de Maria | *Portrait of Maria*, 1957
óleo/tela | oil/canvas | 55 × 45,5 cm



“Era uma coisa. Portinari não se enclausurava, por exemplo, num grupo, numa escola. Compreende? Na ocasião, ele tinha vontade de pintar de uma certa maneira, ele pintava. Independentemente. Podia não ser mais figurativo aquele quadro”.

“It was something. Portinari did not confine himself, for example, to one group, or to one school. Understand? On the occasion, he felt like painting a certain way, and so he did. Independently. It couldn't be figurative anymore, not this painting.”

Retrato de Maria | *Portrait of Maria*, 1931
óleo/tela | oil/canvas | 51 × 41 cm

CRONOLOGIA

/ CRONOLOGY /

1903 Candido Portinari nasce em 29 de dezembro na fazenda de café Santa Rosa, próxima à cidade de Brodowski, São Paulo. Filho de Baptista Portinari e Dominga Torquato, italianos que migraram para o Brasil no final do século XIX, momento de expansão da cultura cafeeira no interior paulista.

1906 Seus pais se estabelecem como comerciantes em Brodowski, parada para os trens apanharem café e ponto de passagem de retirantes em busca de trabalho. Famílias inteiras vivendo em estado de grande pobreza marcam a memória do menino Candido.

1914 Aos 10 anos, faz o *Retrato de Carlos Gomes*, primeiro desenho seu de que se tem registro.

1918 Passa por Brodowski um grupo itinerante de artistas italianos que decoravam igrejas em cidades do interior. Candinho é chamado para ser ajudante, com seu amigo de infância Modesto Giordano, que relata: “Ele era doente para aprender a arte de pintor”.

1919 Candinho parte para o Rio de Janeiro, onde ingressa no Liceu de Artes e Ofícios.

1920 Matricula-se como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

1924 Participa do Salão da ENBA com sete retratos e a tela *Baile na roça*, sua primeira obra temática brasileira. Os retratos são aceitos, mas *Baile na roça* é recusado.

1903 Candido Portinari is born on December 29 on the Santa Rosa coffee farm, near the city of Brodowski, São Paulo. He is born to Baptista Portinari and Dominga Torquato, both Italians who immigrated to Brazil in the late 19th century, at the time when coffee farming was in expansion in rural São Paulo.

1906 His parents establish themselves as merchants in Brodowski, a stopover for trains to load up on coffee and a waypoint for migrants in search of work. Whole families living in deep poverty marks the memory of the boy Candido.

1914 At age 10, Portinari creates the *Portrait of Carlos Gomes*, the first drawing of his of which we have a record.

1918 A traveling group of Italian artists who decorated churches in small towns in the countryside comes to Brodowski. “Candinho” is called to be a helper, along with his childhood friend Modesto Giordano, who reports: “He was crazy about learning the art of painting.”

1919 Candinho leaves for Rio de Janeiro where he enrolls at the School of Arts and Crafts.

1920 He registers as a free student at the National School of Fine Arts (ENBA).

1924 He participates in the ENBA Salon with seven portraits and the canvas *Baile na roça* [“Country Ball”], his first Brazilian-themed work. The portraits are accepted, but *Baile na roça* is refused.



Portinari na ENBA, 1924
Portinari at ENBA

1928 A decisive year in Portinari's career. The painter presents 12 works at the 35th General Exhibition of Fine Arts, winning the award for a trip to Europe with his *Portrait of Olegário Mariano*.

1929 He holds his first solo exhibition, with 25 portraits, at the Palace Hotel in Rio de Janeiro.

Portinari begins his studies in Paris.

1930 He participates in the group exhibition of Brazilian art in Paris – *Exposition d'Art Brésilien* ["Brazilian Art Exhibition"] at Foyer Brésilien, with two works: a portrait and a still life.

He meets Maria Victoria Martinelli, a 19-year-old girl from Uruguay living with her family in Paris, who would be his lifelong companion.

1931 Portinari and Maria return to Brazil and settle in an apartment-studio in the Lapa neighborhood of Rio de Janeiro. He starts painting intensely again, to cover living expenses for himself and his wife.

He participates in the Revolutionary Salon, or the Lucio Costa Salon, where he meets Mário de Andrade, who would claim to be the first to recognize the painter's genius.

1932 In a solo show in Rio de Janeiro, he exhibits paintings of Brazilian themes for the first time, focused on scenes of childhood, circuses and *cirandas*.

1934 He paints *Os despejados* ["The Evicted"], his first work with a social theme. The canvas *Mestiço* ["Mestizo"] was acquired by the Pinacotheca of the State of São Paulo, the first public institution to include a work by Portinari in its collection.

Portinari participates in an exhibition at the Carnegie Institute in the United States with the canvas *Café* ["Coffee"]. The Minister of Education, Gustavo Capanema, acquires the work for the National Museum of Fine Arts.

1936 He is invited to create murals for the new building of the Ministry of Education and Health, a landmark of modern art and architecture in Brazil.

1928 Ano decisivo na trajetória de Portinari. O pintor apresenta 12 obras à XXXV Exposição Geral de Belas Artes, com o *Retrato de Olegário Mariano* e ganha o Prêmio de Viagem à Europa.

1929 Faz sua primeira exposição individual, com 25 retratos, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro.

Em Paris, inicia sua programação de estudos.

1930 Participa da exposição coletiva de arte brasileira em Paris – *Exposition d'Art Brésilien* (Exposição de Arte Brasileira), no Foyer Brésilien, com duas obras: um retrato e uma natureza morta.

Conhece Maria Victoria Martinelli, jovem uruguaia de 19 anos, radicada com a família em Paris, que se tornará sua companheira de toda a vida.

1931 Portinari e Maria regressam ao Brasil e se instalam num apartamento-ateliê na Lapa, no Rio de Janeiro. Recomeça a pintar intensamente, para garantir a sobrevivência do casal.

Participa do Salão Revolucionário, ou Salão Lucio Costa, onde conhece Mário de Andrade, que declarará ter sido o primeiro a reconhecer o gênio do pintor.

1932 Em exposição individual no Rio de Janeiro, expõe pela primeira vez telas de temática brasileira, enfocando cenas de infância, circo e cirandas.

Maria e Candido Portinari no apartamento-ateliê da Lapa, 1932
Maria and Candido Portinari in the studio-apartment in Lapa

1934 Pinta *Os despejados*, sua primeira obra com temática social. A tela *Mestiço* é adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, primeira instituição pública a incluir uma obra de Portinari em seu acervo.

Participa da exposição do Instituto Carnegie, nos Estados Unidos, com a tela *Café*. O ministro da Educação, Gustavo Capanema, adquire a obra para o Museu Nacional de Belas Artes.

1936 É convidado a realizar os murais do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde, marco da arte e arquitetura modernas no Brasil.

1939 Nasce João Candido, filho único do artista, fonte inspiradora de inúmeras obras.

Pinta os painéis *Jangadas do Nordeste*, *Cena gaúcha* e *Noite de São João* para o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York, cujo projeto arquitetônico é de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Já se encontravam nos Estados Unidos outras três telas de Portinari. Alfred Barr, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), inclui *Morro no Rio* na exposição *Art in Our Time*, com "os maiores quadros dos séculos XIX e XX".

É inaugurada no Museu Nacional de Belas Artes a maior exposição de Portinari, com 269 obras. O catálogo tem prefácio de Manuel Bandeira e Mário de Andrade.



1939 The artist's only child, João Candido is born, a source of inspiration for countless works.

He paints the panels *Jangadas do Nordeste* ["Rafts of the Northeast"], *Cena gaúcha* ["Gaúcha Scene"] and *Noite de São João* ["Night of São João"] for the Brazilian Pavilion at the New York World's Fair, designed by architects Lucio Costa and Oscar Niemeyer. At the time, three other paintings by Portinari are already located in the United States. Alfred Barr, director of the Museum of Modern Art in New York (MoMA), includes *Morro no Rio* ["Mountain in Rio"] in the exhibition *Art in Our Time*, with "the greatest paintings of the 19th and 20th centuries."

Portinari's largest exhibition opens at the National Museum of Fine Arts with 269 works. The catalog features a preface by Manuel Bandeira and Mário de Andrade.

1942 It is probably this year that Portinari sees Picasso's painting *Guernica* at MoMA, which had a great impact on him.

Machado de Assis's *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ["The Posthumous Memoirs of Brás Cubas"], the first book to be published by the Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, is illustrated by Portinari.

He paints the panels for the series *Retirantes* ["Migrants"], in addition to the four panels for the Mayrink Chapel in Rio de Janeiro.

He creates five paintings and 40 costumes for the ballet *Iara*, by the Original Ballet Russe.

The Pampulha architectural complex in Belo Horizonte, commissioned by Mayor Juscelino Kubitschek for Oscar Niemeyer, is completed, including the Church of Saint Francis of Assisi, decorated by Portinari with tiles on the outside and a mural painting on the inside, in addition to the Via Crucis.

He goes to Belo Horizonte to execute the mural *São Francisco se despojando das vestes* ["Saint Francis Casting Off His Clothes"], on the altar of the

1942 É provavelmente nesse ano que Portinari vê, no MoMA, a tela *Guernica*, de Picasso, que produz sobre ele grande impacto.

Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, primeiro livro publicado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, é ilustrado por Portinari.

Pinta os painéis da série *Retirantes*, além dos quatro painéis para a Capela Mayrink, no Rio de Janeiro.

Cria cinco telões e quarenta figurinos para o balé *Iara*, do Original Ballet Russe.

É concluído o conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte, encomenda do prefeito Juscelino Kubitschek a Oscar Niemeyer, incluindo a Igreja de São Francisco de Assis, decorada por Portinari com azulejos na parte externa e pintura mural no interior, além da Via Sacra.

Vai a Belo Horizonte para executar o mural *São Francisco despojando-se das vestes*, no altar da Igreja da Pampulha. A concepção arrojada do projeto de Niemeyer, aliada ao tratamento dado por Portinari ao tema sacro, causam indignação. Mas o crítico Israel Pedrosa afirma que o altar é a mais importante obra sacra do século XX.

Conhece Germain Bazin, diretor do Louvre, que – chamando-o de Michelangelo brasileiro – o convida a expor em Paris, França.

Sua obra *Criança morta* é adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Paris, e hoje está no Centro Pompidou.

1947 Candidata-se ao Senado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas perde a eleição por pequena margem de votos.

O governo do presidente Eurico Dutra intensifica a perseguição aos comunistas. Portinari parte com a família para o Uruguai em exílio voluntário.

Em Montevideu, profere a palestra “O sentido social da arte”, em que defende a responsabilidade social do artista.



Pampulha Church. The bold conception of Niemeyer's project, combined with Portinari's treatment of the sacred theme, causes indignation. But critic Israel Pedrosa claims that the altar is the most important work of religious art of the 20th century.

He meets Germain Bazin, director of the Louvre, who – calling him the Brazilian Michelangelo – invites him to exhibit his work in Paris, France.

His work *Criança morta* [“Dead Child”] is acquired by the Museum of Modern Art in Paris, and is currently located in the Pompidou Centre.

1947 Portinari runs for senate as a candidate for the Brazilian Communist Party (PCB), but loses the election by a small margin of votes.

The government under President Eurico Dutra intensifies its persecution of communists. Portinari moves to Uruguay with his family in voluntary exile.

In Montevideo, he gives the lecture “The Social Meaning of Art” in which he defends the artist's social responsibility.

1948 Portinari volta ao Brasil e faz uma exposição retrospectiva no MASP, em São Paulo.

Ilustra o livro *O alienista*, de Machado de Assis.

É convidado a participar, em Nova York, da Conferência Cultural e Científica para a Paz Mundial, mas a Embaixada Americana lhe nega o visto de entrada.

É intimado a comparecer à Polícia Central para prestar esclarecimentos por sua participação na Universidade do Povo.

Recebe a Medalha de Ouro da Paz, pela obra *Tiradentes*, no II Congresso Mundial dos Partidários da Paz, em Varsóvia.

De volta à França, executa o painel *Os pescadores*, pinta ainda *Navio negreiro*, telas da série *Galo*, entre outras. Neste ano também participa da XXV Bienal de Veneza.

1951 Participa da I Bienal de São Paulo, junto de nomes como Picasso, Pollock, Magritte, Calder, Segall e Di Cavalcanti. O número de visitantes, sem precedentes no Brasil, chega a mais de cem mil.

O governo brasileiro comissiona a Portinari dois painéis (*Guerra e Paz*) para presentear a ONU, e que decorarão um dos salões de sua nova sede.

1953 Portinari é internado no Rio de Janeiro, após sofrer hemorragia intestinal. O diagnóstico aponta para o uso de tintas contendo metais pesados, como chumbo, cádmio e prata.

Após dez anos sem expor individualmente no Rio de Janeiro, inaugura mostra com 100 obras no Museu de Arte Moderna – MAM.

1954 Exposição individual no Museu de Arte de São Paulo – MASP com mais de 100 obras, entre elas, duas maquetes para os painéis *Guerra e Paz*, da ONU.

Participa da XXVII Bienal de Veneza onde apresenta quatro painéis da série *Cenas brasileiras*, criada para a nova sede da revista carioca *O Cruzeiro*.

1948 Portinari returns to Brazil and has a retrospective exhibition at MASP in São Paulo.

He illustrates the book *O alienista* [“The Alienist”] by Machado de Assis.

He is invited to participate in the Cultural and Scientific Conference for World Peace in New York, but the US Embassy denies him an entry visa.

He is summoned to appear at the Central Police to provide clarifications on his participation at the Universidade do Povo [“The People's University”].

He receives the Gold Medal of Peace, for the work *Tiradentes*, at the Second World Committee of Partisans for Peace in Warsaw.

Back in France, he creates the panel *Os Pescadores* [“The Fishermen”], and also paints *Navio negreiro* [“Slave Ship”], the canvases in the *Galo* [“Rooster”] series and others. In this year, he also participates in the 25th Venice Biennale.

1951. Portinari participates in the First São Paulo Biennial, alongside such big name artists as Picasso, Pollock, Magritte, Calder, Segall and Di Cavalcanti. The number of visitors surpasses 100,000, an unprecedented feat in Brazil.

The Brazilian government commissions two panels (*War and Peace*) by Portinari to be presented to the UN, and which would decorate one of the halls of its new headquarters.

1953 Portinari is hospitalized in Rio de Janeiro after suffering intestinal bleeding. The diagnosis points to the use of paints containing heavy metals like lead, cadmium and silver.

After ten years without a solo show in Rio de Janeiro, he opens an exhibition with 100 works at the Museum of Modern Art – MAM.

1954 A solo exhibition opens at the São Paulo Museum of Art – MASP with over 100 works, including two models for the UN panels *War and Peace*.

Portinari com os escritores Graciliano Ramos, Pablo Neruda e Jorge Amado, Rio de Janeiro, 1952

Portinari with writers Graciliano Ramos, Pablo Neruda and Jorge Amado, Rio de Janeiro

1954 Por determinação médica, Portinari permanece algum tempo sem pintar. O chumbo das tintas é a causa da doença. “Estou proibido de viver”, declara em entrevista ao jornal *O Globo*.

1955 Participa da III Bienal de São Paulo.

A tela *Enterro na rede* é escolhida para figurar entre as 100 obras-primas do século, na exposição universal de Bruxelas, *50 Ans d'Art Moderne* (50 anos de Arte Moderna).

1956 Entrega *Guerra e Paz*. O presidente Juscelino Kubitschek inaugura a exposição dos painéis no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. É a primeira e única vez que Portinari vê a obra erguida.

Realiza a série *Dom Quixote* para ilustrar poemas de Carlos Drummond de Andrade.

1957 São doados à ONU os painéis *Guerra e Paz*. Em virtude do envolvimento de Portinari com o Partido Comunista, as autoridades norte-americanas não participam do evento. Ele tampouco é convidado a comparecer.

1957 Começa a escrever *Retalhos de minha vida de infância*, livro de memórias que se encerra com o relato dos últimos instantes no vilarejo natal, aos 15 anos: “A última imagem que me ficou gravada na memória foi a de meu pai; levantara-se para se despedir; ainda posso vê-lo: de capote escuro,

He participates in the 27th Venice Biennale, where he presents four panels from the series *Brazilian Scenes*, created for the new headquarters of the magazine *O Cruzeiro* in Rio de Janeiro.

On his doctors' orders, Portinari stops painting for some time. The lead in the paints is the cause of his illness. “I've been forbidden from living,” he says in an interview with the newspaper *O Globo*.

1955 He participates in the Third São Paulo Biennial.

His painting *Enterro na rede* [“*Burial in a Hammock*”] is chosen to be among the 100 masterpieces of the century at the universal exhibition in Brussels, *50 Ans d'Art Moderne* [“*50 Years of Modern Art*”].

1956 He delivers *War and Peace*. President Juscelino Kubitschek inaugurates an exhibition of the panels at the Municipal Theater of Rio de Janeiro. It is the first and only time that Portinari sees *War and Peace* upright.

He produces the series *Dom Quixote* to illustrate poems by Carlos Drummond de Andrade.

1957 The panels *War and Peace* are donated to the UN. Due to Portinari's involvement with the Communist Party, US authorities do not participate in the event. Portinari is also not invited to attend.

1957 He begins writing *Retalhos de minha vida de infância* [“*Scraps of my Childhood Life*”], a book of memories that ends with an account of his last moments in his hometown at age 15: “The last image that remained engraved in my memory was that of my father; he had stood up to say goodbye; I can still see him: in a dark coat, crossing the station square. There wasn't time for him to tell me anything.”

1958 He is summoned to testify, having been indicted along with Oscar Niemeyer and other intellectuals and artists for the work they developed at Escola do Povo [“*The People's School*”].

atravessando o largo da estação. Não teve tempo de me dizer nada”.

1958 É intimado a depor, sendo indiciado, com Oscar Niemeyer e outros intelectuais e artistas, pelo trabalho desenvolvido na Escola do Povo.

Ilustra o livro *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

A V Bienal de São Paulo realiza retrospectiva da obra de Portinari com 127 quadros.

1960 Separa-se de Maria, sua companheira e “braço forte” de toda a vida, e cai em profunda melancolia.

Nasce Denise, a única neta que conheceu, a quem prestou homenagens em pintura e poesia. Portinari escreve: “Minha neta me libertará da solidão”.

1961 O ano é marcado por diversas recaídas da doença que o ataca desde 1954, mas os projetos não param.

Em viagem à França, é impedido de entrar no país pelo governo francês, provavelmente por ter se pronunciado contra o ataque da França a uma aldeia da Tunísia. Após negociações, recebe um visto com a condição de não fazer declarações políticas.

Retorna ao Brasil com a saúde comprometida.

1962 Portinari falece em 6 fevereiro, intoxicado pelos metais pesados contidos nas tintas.

O velório ocorre na sede do Ministério da Educação, hoje Palácio Gustavo Capanema, com a presença de grande multidão. Seguram as alças do caixão o presidente Juscelino Kubitschek, o líder comunista Luiz Carlos Prestes e o líder anticomunista Carlos Lacerda. O discurso fúnebre “O adeus dos companheiros” é pronunciado por Carlos Marighella.

Maha U Thant, secretário-geral da ONU, envia condolências afirmando que a morte de Candido Portinari “priva não só o Brasil, mas todo o mundo artístico de uma personalidade excepcional”.

He illustrates the book *Menino de engenho* [“*Plantation Boy*”] by José Lins do Rego.

The Fifth São Paulo Biennial features a retrospective of Portinari's work with 127 paintings.

1960 Portinari separates from Maria, his “strong arm” and lifelong companion, and falls into deep melancholy.

Denise is born, the only grandchild he would know in his lifetime, to whom he would pay homage in paintings and poetry. Portinari writes: “My granddaughter will free me from solitude.”

1961 The year is marked by several relapses of the illness that first attacked Portinari in 1954, but the projects don't stop.

On a trip to France, he is blocked from entering the country by the French government, probably for having spoken out against the French attack on a village in Tunisia. After negotiations, he receives a 60-day visa on the condition that he will not make political statements.

He returns to Brazil in poor health.

1962 Portinari dies on February 6, poisoned by the heavy metals contained in his paints.

His wake is held at the Ministry of Health and Education and Health, now the Gustavo Capanema Palace, with the presence of a large crowd. His coffin is carried by pallbearers President Juscelino Kubitschek, communist leader Luiz Carlos Prestes and anti-communist leader Carlos Lacerda. The funeral speech “Farewell to Our Companions” is delivered by Carlos Marighella.

UN Secretary-General Maha U Thant sends condolences, stating that the death of Candido Portinari “deprives not only Brazil, but the entire artistic world of an exceptional personality.”



PROJETO PORTINARI

/ PROJECT PORTINARI /

Em 1977, quinze anos após a morte de Portinari, seu biógrafo, Antonio Callado, declarou: “Segregado em coleções particulares, em salas de bancos, Candinho vai se tornando invisível. Vai continuar desmembrado o nosso maior pintor, como o Tiradentes que pintou?”. Este protesto-denúncia tocou fundo João Candido Portinari, filho único do artista, que até então dedicava-se exclusivamente ao Departamento de Matemática da PUC-Rio, do qual foi um dos fundadores (1967) e primeiros diretores (1968). Dois anos depois, ele fundou o Projeto Portinari, cuja missão, desde o início, consistiu no levantamento, catalogação, pesquisa e democratização do legado do pintor. Era o pontapé inicial para o mapeamento de um acervo de mais de 5.400 obras e 30 mil documentos. E para um projeto que cresceu e ultrapassou as fronteiras nacionais, ao longo das quatro últimas décadas, com destaque para a reprodução de milhares de

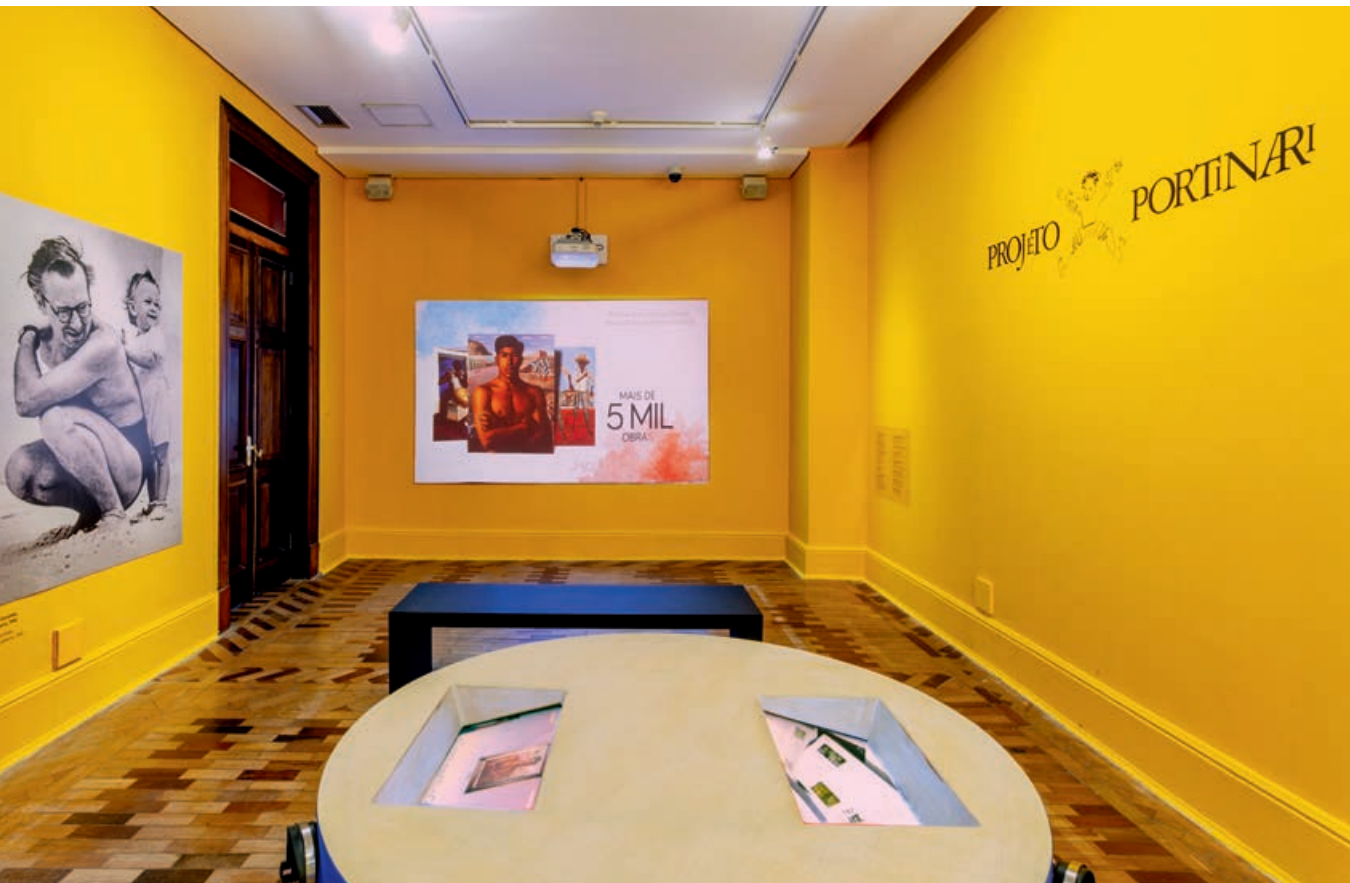
In 1977, 15 years after Portinari's death, his biographer Antonio Callado declared: “Segregated into private collections, inside banks, Candinho is becoming invisible. Will our greatest painter continue to be dismembered like Tiradentes, a subject of his painting?” This protest-denunciation deeply moved João Candido Portinari, the artist's only son, who had, up until then, dedicated himself exclusively to the Mathematics Department at PUC-Rio, being one of its founders (1967) and first directors (1968). Two years later, he founded Project Portinari, which, from the beginning, undertook the mission of examining, cataloguing, researching and democratizing the painter's legacy. It was the starting point for the survey of a collection of over 5,400 works and 30,000 documents. And for a project that has grown and crossed international borders over the last four decades, with an emphasis on the reproduction of thousands of Portinari's works, available for free on the project's

obras de Portinari, acessíveis gratuitamente no portal do Projeto, e do *hot site* dedicado ao artista na plataforma do Google Arts & Culture.

Além do resgate abrangente e minucioso da vida e da obra de Candido Portinari, e o atendimento aos estudantes, pesquisadores, e ao público em geral, assim como a realização de exposições, publicações, palestras, e outras atividades de um centro cultural vivo e dinâmico, democratizar o legado pictórico, ético e humanista de Portinari é o principal foco de sua missão. Com seu Educativo, criado em 1997, o Projeto Portinari mobiliza este legado na promoção de valores – mais atuais do que nunca! –, como a paz, a não violência, a justiça social, o espírito cívico e comunitário, a fraternidade entre os povos, e o respeito à dignidade da vida e à natureza, principalmente junto às crianças e aos jovens, na esperança de ajudar a promover um mundo mais justo e mais fraterno, mais respeitoso dos direitos humanos.

webpage and the hot site dedicated to the artist on the Google Arts & Culture platform.

In addition to the comprehensive and thorough revival of Candido Portinari's life and work and the attendance of students, researchers and the general public, as well as the realization of exhibitions, publications, lectures and other activities from a living and dynamic cultural center, its mission is mainly focused on democratizing Portinari's pictorial, ethical and humanist legacy. With its Educational Axis, created in 1997, Projeto Portinari mobilizes this legacy in the promotion of such values – now more relevant than ever before! – as peace, non-violence, social justice, civic and community spirit, brotherhood between peoples and respect for the dignity of life and nature, especially with children and young people, in hopes of helping to promote a more just and fraternal world that is more respectful of human rights.



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. Em 2021, foi nomeado curador do SFER IK Museo em Tulum, México e curador da 13ª Bienal do Mercosul. Dantas é membro do conselho de várias instituições internacionais e mentor de artes visuais no Art Institute of Chicago. Em 2018, foi agraciado com a Ordem do Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura do Brasil.

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. In 2021 he was appointed curator of the SFER IK Museo in Tulum, Mexico and the curator of the 13th Biennial Mercosul. Dantas is a board member of several international institutions and visual arts mentor at the Art Institute of Chicago. In 2018, he was awarded the Order of Cultural Merit by the Ministry of Culture of Brazil.

ALCEU AMOROSO LIMA | 1893-1983 | Escritor e crítico literário. Excerto do texto de apresentação do livro *Arte Sacra Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1982. | Writer and literary critic. Excerpt from Introduction to *Arte Sacra Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 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 the Portinari Project, 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 the Portinari Project, 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. Excerpt from 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 the Portinari Project, 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, March. 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 the Portinari Project, 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	Cavalo , 1952 (repr.) desenho 62 x 47,5 cm CR 3045 FCO 4332	Extinção de bomba incendiária , 1942 (graf.) CR 1731 FCO 5107
A morte cavalgando , 1952 (graf./repr.) CR 3099 FCO 4268	Cavalos correndo , 1943 óleo/tela 47 x 55 cm CR 1818 FCO 3227 Coleção particular	Fera , 1954 grafite/papel, 28,5 x 17,5 cm CR 3261 FCO 4091 Coleção Ivani e Jorge Yunes
A morte cavalgando , 1955 grafite e guache/papel, 19,8 x 32,3 cm CR 3622 FCO 693 Coleção Maria Edina Portinari	Chapéu , 1938 carvão/papel, 63,5 x 44 cm CR 5032 FCO 6094 Coleção Max Perlingeiro	Fera , 1955 (repr.) desenho CR 3639 FCO 4090
Abrigo , 1942 (graf.) CR 1735 FCO 5111	Combate a incêndio , 1942 (graf.) CR 1733 FCO 5109	Figurino feminino , 1944 (fig.) aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 CR 2142, 2144, e 2145 FCO 4987, 4992, 4993
Ataque aéreo , 1942 (graf.) CR 1730 FCO 5106	Combate ao inimigo , 1942 (graf.) CR 1726 FCO 4219	Flora e fauna brasileiras , 1934 óleo/madeira, 80 x 160 cm CR 468 FCO 3379 Coleção Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho
Bailarina Carajá , 1958 óleo/madeira, 165 x 113,5 cm CR 4397 FCO 2081 Coleção Acervo Galeria Frente	Conchas e hipocampos , 1942 (repr.) Painel de azulejos 990 x 1510 cm CR 1737 FCO 1768	Flores , 1944 óleo/tela, 74 x 60 cm CR 2110 FCO 986 Coleção Ivani e Jorge Yunes
Bailarina Carajá , 1958 (repr.) grafite/papel, 30,5 x 16cm CR 4396 FCO 619	Cuidado! , 1942 (graf.) CR 1729 FCO 5105	Flores , 1945 têmpera/madeira, 54 x 45 cm CR 2343 FCO 2804 Coleção Acervo Galeria Frente
Baile na roça , 1923 óleo/tela 97 x 134 cm CR 31 FCO 2305 Coleção Maria Cândida Peixoto Palhares	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
Briga de galos , 1943 (repr.) nanquim bico-de-pena/ papel, 21 x 28cm CR 1918 FCO 4277	Descobrimento 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
Bombardeio na rua , 1942 (graf.) CR 1732 FCO 5108	Dois cabritos , 1958 grafite e lápis de cor/papel pardo 29 x 16 cm CR 3666 FCO 3764 Acervo Galeria Frente	Fumo , 1938 (repr.) pintura mural a afresco fresco 280 x 294 cm CR 911 FCO 1752
Bois , 1954 (repr.) grafite/cartolina, 36 x 51 cm CR 3280 FCO 648	Enterro , 1940 óleo/tela 81 x 100 cm CR 1138 FCO 1406 Coleção Jones Bergamin	Guerra , 1942 (graf.) CR 1728 FCO 4221
Burrinha , 1944 (fig.) aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 cm CR 2126 FCO 4989	Escutando um alarme..., 1942 (graf.) CR 1734 FCO 5110	Horta da vitória , 1942 (graf.) CR 1725 FCO 4218
Café , 1938 têmpera, pastel, crayon e lápis de cor/ papel 42 x 42 cm CR 893 FCO 4059 Coleção Alfredo Turbay	Espantalho, pipas e balões , 1944 (repr.) guache/cartão, 32,5 x 48 cm CR 2158 FCO 4099	Iara , 1944 (fig.) aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 CR 2128 FCO 4991
Cangaceiro , 1944 (fig.) aquarela e grafite/papel, 25,5 x 17,5 cm CR 2116 FCO 4983	Estivador , 1933 nanquim, pincel e grafite/papel, 35 x 25 cm CR 5099 FCO 6206 Coleção Acervo Galeria Frente	Índia Carajá , 1961 óleo/madeira, 65 x 42,5 cm CR 4830 FCO 2573 Coleção Luís Paulo Montenegro

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

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 João Gabriel Pennacchi

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

Mãe preta, 1940
óleo/tela, 100 x 80 cm
CR 1252 | FCO 980 | Coleção Ailton 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 S. Caribé

Mata, 1957
óleo/cartão | 12 x 48,5 cm
CR 4173 | FCO 1655 | Coleção particular

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 com gaiola, 1961
óleo/tela | 130 x 96cm | CR 4813
FCO 1397 | Coleção Igor Queiroz

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

Meninos abraçados, 1945
óleo/tela | 100 x 81 cm | CR 2422
FCO 4094 | Coleção Igor Queiroz

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

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

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

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

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

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

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

Retrato de Antonio Callado, 1957 (repr.)
óleo/tela | 55 x 46 cm
CR 4104 | FCO 1558

Retrato de Jorge Amado, 1934 (repr.)
óleo/tela | 46 x 38 cm
CR 475 | FCO 2827

Retrato de Maria, 1931 (repr.)
óleo/tela | 51 x 41 cm
CR 208 | FCO 3782

Retrato de Maria, 1957 (repr.)
óleo/tela | 55 x 45,5 cm
CR 4097 | FCO 10

Roda infantil, 1932
óleo/tela | 39 x 47 cm
CR 305 | FCO 3518
Coleção Marcos Amaro

São Francisco de Assis, 1944 (repr.)
painel de azulejos | 750 x 2120 cm
CR 2167 | FCO 2474

São Francisco falando aos pássaros, 1945 (repr.)
painel de azulejos | 180 x 350 cm
CR 2378 | FCO 2475

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 Luiz Carlos Ritter

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 e BB Asset

REALIZAÇÃO | REALIZATION
Centro Cultural Banco do Brasil

APOIO | SUPPORT
Projeto Portinari

CURADORIA | CURATOR
Marcello Dantas

PRODUÇÃO | PRODUCTION
Magnetoscópio

PRODUÇÃO EXECUTIVA | EXECUTIVE PRODUCTION
Madaí Art | Angela Magdalena

COORDENAÇÃO CURATORIAL
CURATORIAL COORDINATION
Tarsila Riso

PROJETO EXPOGRÁFICO EXHIBITION DESIGN
LICAAA | Lilian Sampaio

COMUNICAÇÃO VISUAL E PROJETO GRÁFICO
VISUAL COMMUNICATION AND GRAPHIC DESIGN
19 Design | Heloisa Faria
Elisa Janowitzter

PRODUÇÃO | PRODUCTION
Helena Prado

COORDENAÇÃO TÉCNICA | TECHNICAL COORDINATOR
1º Opção | Sergio Santos

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO TÉCNICA
TECHNICAL COORDINATOR ASSISTANT
Agnes Rosa

ASSISTENTE PROJETO EXPOGRÁFICO
EXHIBITION DESIGN ASSISTANT
Letícia Nasser

CONSERVAÇÃO | CONSERVATION
Angela Freitas, Sandra Sautter
João Henrique, Joana Gurgel

COORDENAÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL COORDINATOR
Maria de Andrade

PESQUISA E REDAÇÃO | RESEARCH AND EDITORIAL
Fernanda Hamann

DESENVOLVIMENTO DE IDENTIDADE VISUAL
VISUAL IDENTITY DEVELOPMENT
Aline Carrer
Laura Brandão

SUPORTE CURATORIAL | CURATORIAL SUPPORT
Camila Nader

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS
REVISION AND PROOFREADING
Cícero Oliveira

TRADUÇÃO | TRANSLATION
Mark Philipp, Matthew Rinaldi

IMPRESSÃO | PRINTING
Ipsis Gráfica e Editora

FOTOGRAFIA | PHOTOGRAPHY
Eduardo Eckenfels

MONTAGEM MULTIMÍDIA E DE ILUMINAÇÃO
LIGHTNING AND MULTIMEDIA ASSEMBLY
MMV Montagem Audiovisual

CONCEPÇÃO VISUAL E DIREÇÃO PORTINARI IMENSO
VISUAL CONCEPT AND DIRECTION IMMENSE PORTINARI
Leandro N. Lima

ANIMAÇÃO PORTINARI IMENSO
ANIMATION IMMENSE PORTINARI
Leandro N. Lima, Glauber Vianna

ANIMAÇÕES MARIA DE PORTINARI E TODOS POR UM
PORTINARI'S MARIA AND ALL FOR ONE ANIMATIONS
Archimidia | André Wissenbach
Alexandre Rosado

ANIMAÇÕES BALÉ IARA | BALLET IARA ANIMATION
Dani Ferrari

MAQUETES | MODELS
Archimidia, Ricardo Martins Girotto Mendes
e/and Criart Comunicação Visual

ARTISTA FLORAL | FLORAL ARTIST
Gizele Menezes

EQUIPAMENTOS E MONTAGEM PORTINARI IMENSO
EQUIPMENT AND ASSEMBLY IMMENSE PORTINARI
Maxi

INTERATIVIDADE | INTERACTIVITY
Samambaia.digital

SEGURO | INSURANCE
Affinité

TRANSPORTE | TRANSPORTATION
Millenium Transportes

ASSESSORIA JURÍDICA | LEGAL CONSULTATION
Olivieri Associados

GESTÃO FINANCEIRA | FINANCIAL MANAGEMENT
Dário Francisco

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGMENT

Acacio Lisboa
Alfredo Turbay
Ana Beatriz Palhares Chagastelle
Antonio Joaquim Peixoto de Castro Palhares
Beatriz Pimenta Camargo
Beatriz Yunes Guartia
Bolsas das Artes de São Paulo
Bruna Araújo
Casa Roberto Marinho
Cristiana Gutierrez
Denise Guiglemeti
Dulce Franco Merian
Edson Queiroz Neto
Eloisa Maria Peixoto Palhares
Espólio Heitor Peixoto de Castro Palhares
Fama Museu
Galeria Caribé
Galeria Frente
Gilda Maria Peixoto Palhares
Igor Queiroz Barroso
Instituto Itaú Cultural
Ivani José Kechfi Yunes
James Lisboa
João Carlos Peixoto de Castro Palhares
João Gabriel Pennacchi
Jones Bergamin
Jorge Yunes
Julia Jota
Juliana Rego Ripoli
Lauro Cavalcanti
Lícia Olivieri
Luís Paulo Montenegro
Luiza Arruda
Luiz Carlos Ritter
Maria Edina
Maria Elisa Pimenta Araujo
Maria Helena Palhares Salgado
Marcos Amaro
Max Perlingeiro
Multiarte Fortaleza
Natasha Bergottini
Paulo César Peixoto de Castro Palhares
Pedro Palhares
Pinakotheke
Renata Dias Ferrametto Moura
Sérgio Peixoto de Castro Palhares
Sergio Caribé
Steffânia Prata
Vivan Perez
Zélia Maria Peixoto Palhares

PROJETO PORTINARI | PORTINARI PROJECT

DIRETOR GERAL E FUNDADOR
GENERAL DIRECTOR AND FOUNDER
João Candido Portinari

DIRETOR EXECUTIVO | EXECUTIVE DIRECTOR
Alberto Camisassa

DIRETORA JURÍDICA | LEGAL DIRECTOR
Maria Edina de O. Carvalho Portinari

ASSESSORA ESPECIAL DA DIREÇÃO
SPECIAL ADVISOR TO THE BOARD OF DIRECTORS
Eliza Seoud

COORDENADORA DO ACERVO DOCUMENTAL
ARCHIVES COORDINATOR
Noélia Coutinho

COORDENADOR DO EDUCATIVO
EDUCATIONAL COORDINATOR
Guilherme de Almeida

TI COORDINATOR | IT COORDINATOR
Liester Cruz

COORDENADORA ADMINISTRATIVA
ADMINISTRATIVE COORDINATOR
Roseane Macedo

COORDENADORA FINANCEIRA | FINANCIAL COORDINATOR
Vera Bendia

SECRETÁRIA GERAL | GENERAL SECRETARY
Aline Lima

FOTOS DE ACERVO PHOTOS FROM THE COLLECTION
Arquivo Fotográfico Projeto Portinari

© Imagens cedidas pelo Projeto Portinari, 2023
Use of images authorized by the Portinari Project, 2023

Esta obra foi publicada por ocasião da exposição *Portinari Raros* realizada no Centro Cultural Banco do Brasil.

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 2023.

This book was published on the occasion of the *Portinari Rares* exhibition held at Centro Cultural Banco do Brasil.

Types Euclid Flex and Brando Sans were used. Printed on Munken Linx Rough 120g/m² paper, by Ipsis Gráfica e Editora, in July 2023.

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

Portinari Raros = Rare Portinari / curadoria/curated by
Marcello Dantas ; [tradução Mark Philipp and Matthew Rinaldi].
– São Paulo, SP : MAG + Rede Cultural Produções e Edições, 2023.

Ed. bilíngue: português/inglês.

ISBN 978-85-60169-14-6

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 Portinari.

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

