

CT- 289 / 1




BANCO CENTRAL
DO BRASIL

candido
PORTINARI 
 em obras


Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Banco Central do Brasil

Banco Central do Brasil.
Candido Portinari em obras – 2. ed. – Brasília : BCB, 2009.
155 p. : il. color.

ISBN 978-85-99863-11-4

1. Pintura – Portinari, Candido, 1903-1962 – Catálogo. 2. Arte –
Pintura – Exposição – Banco Central do Brasil. II. Título.

CDU 75Candido Portinari

7	Apresentação
11	Introdução
15	Os painéis do Banco Central na trajetória portinariana
25	Portinari na Coleção Banco Central
31	O restauro das obras de Portinari
61	Os portiniris do Banco Central
123	Obras consultadas
129	English version

Sumário

YCO - 2555



Apresentação



É com orgulho que o Banco Central do Brasil apresenta a exposição **CANDIDO PORTINARI EM OBRAS**, trazendo ao público as quinze pinturas do mestre que compõem sua coleção, bem como o registro do trabalho de restauração dessas obras.

O Banco Central tem obtido reconhecimento pelo êxito ao cumprir sua missão institucional de assegurar a estabilidade do poder de compra da moeda e um sistema financeiro nacional sólido e eficiente. Mas, para além de sua missão institucional como guardião da moeda, relacionada ao progresso econômico da sociedade, o Banco Central assumiu por igual, a partir de fatos e circunstâncias da nossa história, o compromisso com a preservação e a divulgação de uma parcela do patrimônio cultural do povo brasileiro.

A obra de Candido Portinari é um referencial permanente para a memória cultural brasileira, um ponto alto da história de nossas artes. Entre os trabalhos apresentados, está a série *Cenas Brasileiras*, composta de doze painéis, e o painel *Descobrimento do Brasil*, importantes na construção da imaginária nacional. São obras de grande significado simbólico e estético, elaboradas na última década de vida do mestre maior do modernismo brasileiro.

A restauração das obras foi tarefa a que o Banco Central se dedicou com muita alegria. Foi acompanhada, em todas as suas fases, pelo Projeto Portinari, iniciativa conduzida pelo filho do pintor, João Candido Portinari – uma parceria que para a instituição é motivo de honra.

Essa exposição representa, portanto, o coroamento de mais uma ação no sentido de preservar, valorizar e tornar acessível a todos parte essencial do patrimônio cultural brasileiro, de que o Banco Central é também guardião.

HENRIQUE DE CAMPOS MEIRELLES
Presidente do Banco Central do Brasil

Brasília, agosto de 2009.



Introdução



O Banco Central do Brasil reapresenta ao público, após restauro, as quinze obras de Candido Portinari que integram sua coleção.

Em 2003, comemoramos o centenário do nascimento do pintor e tivemos a oportunidade de expor algumas dessas obras. Foram dados, assim, os primeiros passos para a realização da presente exposição. As quinze pinturas, elaboradas há mais de cinquenta anos, davam mostras de desgaste, o que foi confirmado por laudo que avaliou seu estado de conservação.

Deu-se início, então, ao processo de restauro, com os objetivos de reparar os danos causados pelo tempo nas obras, recuperar seus elementos autênticos e melhorar suas condições de conservação.

O trabalho de restauro, iniciado em 2007 e concluído em 2008, foi o mais amplo desde a incorporação das obras de Portinari ao acervo do Banco Central e contou com o acompanhamento do Projeto Portinari¹. Inédito no âmbito da instituição por ter sido concebido não só com intenção reparadora, mas também preventiva, foi único por envolver todas as peças.

Outro evento veio ressaltar a importância dos trabalhos pertencentes à coleção do Banco Central: a publicação pelo Projeto Portinari, em 2004, do catálogo *raisonné* do artista². Com ele, foi possível situar os trabalhos do acervo do banco no conjunto da obra do artista e confirmar, e em alguns casos retificar, dados relevantes sobre os portinariis da Coleção Banco Central.

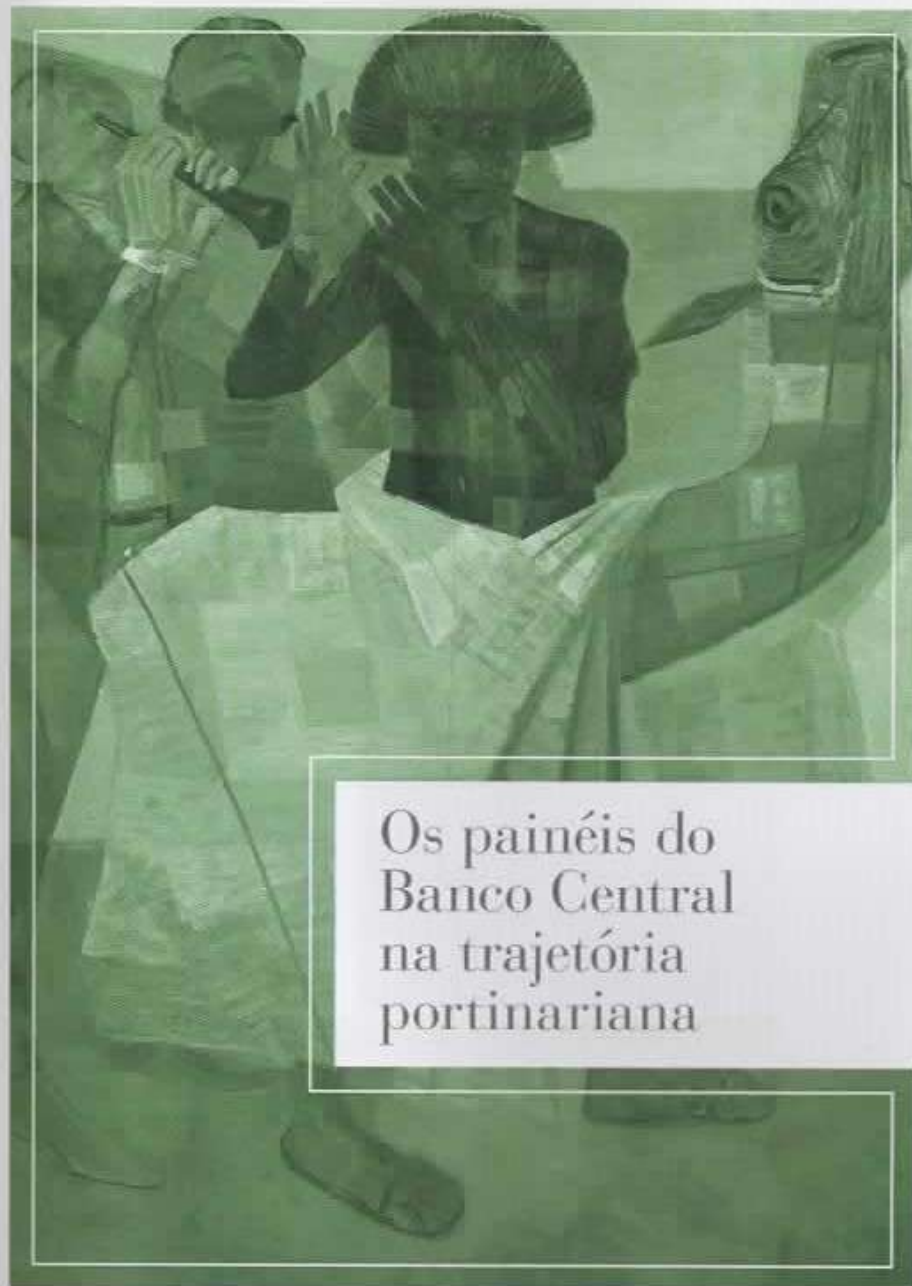
A presente exposição reúne, na Galeria de Arte do Banco Central em Brasília, as quinze obras de Portinari pertencentes à instituição e se enriquece com a mostra fotográfica das diversas etapas do processo de restauração desses trabalhos, cujas imagens ilustram este catálogo.

1 A Associação Cultural Candido Portinari – Projeto Portinari dedica-se, desde 1979, a pesquisar, recuperar e preservar a obra do mestre. Concluiu, em 2004, amplo levantamento sobre as obras do artista, que resultou na publicação do catálogo *raisonné* de Candido Portinari, em cinco volumes, também disponível em meio eletrônico, em DVD e no site do Projeto na internet: www.portinari.org.br.

2 O catálogo *raisonné* de Candido Portinari apresenta extenso conjunto de informações de informações técnicas e históricas relativas a cada um dos mais de cinco mil trabalhos do artista, o contexto de sua elaboração, os trabalhos prévios e estudos. O *raisonné* permite uma melhor

compreensão sobre
o significado e a
importância da
obra do artista e
abre espaço para
novas análises de
especialistas e
apreciações de
arte sobre suas
linhas de pesquisa
e seu processo
criativo, seus
desdobramentos na
linguagem pictórica
e na estética por ele
desenvolvidas.

O Banco Central acredita que sempre é tempo de rever Portinari e espera contribuir, com a exposição, para o resgate de parcela essencial de nossa memória cultural.



Os painéis do
Banco Central
na trajetória
portinariana



"Douxi fiquei vendo melhor a minha terra [...] Vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor..."

Candido Portinari, Paris, 12 de julho de 1930.

O conjunto formado pelos doze painéis da série *Cenas Brasileiras* e pelo *Descobrimento do Brasil* constitui um dos mais homogêneos trabalhos de Candido Portinari, segundo a opinião do crítico Antônio Bento, autor de obra de referência sobre o pintor³. A unidade desses trabalhos é atribuída à temática abordada, que se relaciona à história e à vida brasileira, bem como à linguagem plástica utilizada pelo artista.

O catálogo *raisonné* de Portinari informa que, em 1954, o artista elaborou em tempera sobre tela quatro painéis da série – *Seringueiros*, *Jangada do Nordeste*, *Gaúchos* e *Vaqueiros do Nordeste* – e a concluiu em 1956, com oito painéis em óleo sobre tela: *Bumba-meu-boi*, *Frevo*, *Samba*, *Baianas*, *Garimpo em Minas Gerais*, *Descobrimento*, *Anchieta* e *Bandeirantes*. Nesse entretanto, compôs em tempera e óleo sobre tela o *Descobrimento do Brasil*, também denominado *A Descida dos Pioneiros*, concluindo-o em 1955.

³ Bento
(2003, p. 154)

⁴ Os afrescos hoje
adornam o prédio
renomeado Palácio
Gustavo Capanema
em homenagem
ao ministro titular
daquela pasta.

A expansão da temática nos painéis do Banco Central

Entre 1936 e 1944, Portinari produziu, sob encomenda do então Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, uma série de afrescos relacionados aos ciclos econômicos brasileiros: *Pau-Brasil*, *Cana*, *Gado*, *Garimpo (Ouro ou Mineração)*, *Fumo*, *Algodão*, *Erva-Mate*, *Café*, *Cacau*, *Ferro*, *Borracha* e *Carnuíba*⁴.

5 O crítico basco Clarival do Prado Valladares elaborou, em 1979, o texto

Os Painéis de Portinari do Banco Central do Brasil, para o catálogo da primeira exposição patrocinada pelo Banco Central dos então recém-adquiridos painéis.

6 Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1952, conforme citação de Antônio Bento (2003, p. 223).

Ao longo dos vinte anos seguintes, o pintor esteve envolvido com trabalhos de dimensões monumentais. Concebeu painéis para o Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Nova Iorque, em 1939; murais para a Biblioteca do Congresso em Washington, em 1941-42; painéis para a Rádio Tupi, em 1942; o painel épico *Tiradentes*, destinado ao Colégio de Cataguases, em 1949; e trabalhos para o Banco da Bahia – *A Chegada de Dom João VI à Bahia*; e para o Banco Boavista – *A Primeira Missa no Brasil*, entre muitas outras encomendas privadas.

A série *Cenas Brasileiras* situa-se no momento de ampliação do universo temático de Portinari, conforme notou Clarival do Prado Valladares⁵, em texto escrito a pedido do Banco Central, em 1979. Nos primeiros trabalhos em grande escala, o pintor havia privilegiado os temas históricos, com destaque para a história econômica. É o caso dos “ciclos” do Ministério da Educação e Saúde.

Nos painéis do Banco Central, há história, mas encontram-se também tipos regionais e instantâneos da cultura popular ou do folclore brasileiro. Portinari realiza uma expansão geográfica, para abarcar todo o continente brasileiro (*Gaúchos*, *Seringueiros*, *Jangada do Nordeste*). Em alguns painéis, há uma transposição do ambiente rural para o urbano (*Samba*); em outros, situações do trabalho ou do cotidiano dão lugar a ambientes festivos ou de celebração (*Baianas*, *Frevo*, *Bumba-meu-Boi*).

A série se vincula à deliberada intenção do artista, por ele anunciada quando do início de sua carreira, de pintar a gente do Brasil. Referindo-se ao tema de sua pintura, o mestre de Brodóvski dizia simplesmente: “O tema é o homem”⁶.

A maturidade artística

O período no qual Portinari produziu a série *Cenas Brasileiras* e o *Descobrimento do Brasil* coincide com o da elaboração dos painéis

Guerra e Paz, para a sede da Organização das Nações Unidas, em Nova Iorque.

Clarival Valladares, no texto já referido, qualificou os painéis de *O Cruzeiro* como “diretamente filiados à fase de *Guerra e Paz*, iniciada com os estudos (desenhos) de 1952”, pois compostos “mediante divisão do espaço de suporte em planos de luminosidade e colorismo divididos, diferenciados, irisados”.

Nesse ponto de sua trajetória, Portinari atingia a maturidade artística. Dominava a linguagem moderna, tendo assimilado elementos das heranças cubista e picassiana. Trilhava um caminho original com sua obra, apoiado em uma temática fortemente identificada com o povo brasileiro, em um desenho expressivo, de efeitos dramáticos, no uso inusitado da cor e em soluções plásticas inovadoras.

Portinari muralista

Os trabalhos para a ONU e para *O Cruzeiro* são o ponto alto do percurso de Portinari como muralista, para o qual direcionava todos os seus recursos artísticos.

As numerosas encomendas resultavam de seu crescente prestígio no Brasil e no exterior. Portinari tornara-se o “clássico moderno” brasileiro. A expressão, cunhada por Otto Maria Carpeaux, é retomada por Antônio Bento ao afirmar que

deve-se a Portinari a aceitação popular obtida pela arte moderna no Brasil [...] Coube-lhe efetivamente a tarefa difícil de levá-la à divulgação e à compreensão de uma parcela maior da sociedade, embora isso não tivesse acontecido no início de suas atividades como vanguardista. Na realidade, só ocorreria após a divulgação de suas maiores obras aqui e no exterior.

7 Bento (2003, p. 318).

B Viturella (1947).

9 Antônio Bento alerta para o fato de que Portinari foi pioneiro ao realizar trabalhos abstratos no Brasil, em 1939. Em sua pintura painelista, há abstratos feitos para o Palácio Gustavo Capanema, em 1942.

Portinari realizava as encomendas de grandes dimensões partindo sempre de rascunhos, estudos e esboços. Em alguns casos, compunha prévias variações em óleo sobre tela ou sobre madeira, em dimensões pequenas ou médias, das obras que pretendia realizar em maior escala.

Sua disciplina e capacidade de trabalho lhe valeram a qualificação de "operário da pintura" ou de "operário de sua matéria"⁹. Mas foi o entusiasmo com que se entregou à tarefa de pintar o Brasil que lhe permitiu transformar a realidade do país em imagens permanentes.

A linguagem plástica em inovação

A observação de seus painéis revela composições articuladas pela divisão do espaço da tela em blocos. As figuras humanas estão dispostas em áreas de cor definidas geometricamente. A luminosidade não incide sobre os personagens, mas sobre as repartições em que estão situados. Em diversos painéis, Portinari opta pela fusão entre fundo e figura, em um mesmo plano. Os elementos visuais são ordenados de modo racional e o privilégio é para sua função plástica.

Esses atributos indicam que Portinari prosseguia e aprofundava sua pesquisa estética. Evidenciam a contemporaneidade de seu trabalho em relação aos debates que marcavam o cenário artístico mundial, sobretudo o confronto entre figuração e abstração na arte, que então se acirrava.

Nos anos 1950, as artes plásticas latino-americanas eram impactadas pela crescente presença e prestígio das tendências construtivistas. No Brasil, era o tempo da eclosão dos movimentos concreto e neoconcreto. Com menor repercussão, também a abstração informal ganhava terreno.

Portinari havia realizado alguns trabalhos abstratos¹⁰, mas não adotara a abstração como seu meio de expressão. O fato de permanecer

no campo da figuração não implicava, porém, estar alheio aos embates que se davam no meio das artes plásticas. Sua linguagem pictórica buscava encontrar uma síntese entre figuração e abstração, para absorver de ambas os elementos que considerava válidos.

A busca portinariana por uma linguagem plástica inovadora foi apontada pelo crítico argentino Jorge Romero Brest¹¹. Impressionado com a inquietude de seu espírito e com sua permanente disposição em renovar a tradição, Brest qualificara Portinari como um "experimentalista".

Com efeito, sua pintura abordava as questões com as quais todo criador no campo das artes plásticas de seu tempo se deparava, fosse ou não alinhado aos movimentos de vanguarda: os caminhos para superar a herança cubista, a substituição da perspectiva clássica pela bidimensionalidade, as alternativas para renovar as funções do desenho e da cor na pintura.

A cor e o desenho

Desde os anos 1940, Portinari havia ampliado o cromatismo de suas telas, fugindo progressivamente das atmosferas cinzentas que predominavam no cubismo e em seus desdobramentos. Em sua obra, a cor havia se libertado da função imitativa. Portinari havia absorvido a dimensão plástica das cores, como aquisição do modernismo.

Como se pode observar nos painéis do Banco Central e em outros trabalhos da época, o resultado é a criação, em cada obra, de um determinado universo de tonalidades, com impacto emotivo. Um efeito bastante diverso da atmosfera neutra criada, por exemplo, nos afrescos para o então Ministério da Educação e Saúde.

Portinari usava a cor, segundo Frederico Moraes, como "veículo de um sentimento poético, de uma expressão lírica e comovedora"¹².

10 Brest (1945).

11 Bento (2003, p. 127).

12 Escorço é um recurso explorado a partir da Renascença que consiste na aplicação da perspectiva, em pintura ou em desenho, a um só objeto ou figura, de maneira a alcançar uma completa ilusão de profundidade, para destacar certos efeitos. Requer aguda percepção da forma e do tamanho das diferentes partes de um volume como ele é visto de um determinado ponto, independentemente das suas dimensões reais e de suas proporções relativas, o que implica um completo domínio das leis da perspectiva. in Marcondes (1998).

Também no desenho, Portinari fazia uso da liberdade formal conquistada pelos movimentos modernistas. Uma das marcas de sua pintura era a força transmitida pelo desenho das mãos e dos pés de seus personagens. Era o recurso à deformação e ao exagero com finalidade expressiva, ou seja, a aplicação do denominado "deformismo-expressionismo".

Outra aplicação que Portinari fez desses recursos pode ser observada no painel *Descobrimento do Brasil*, de 1954/55, e em três painéis da série *Cenas Brasileiras – Frevo, Bumba-meu-boi e Baianas* – datados de 1956. Ao longo do ano de 1955, Portinari trabalhou sobre a figura humana em escorço¹², não apenas nos esboços para os painéis, mas em vários trabalhos em que representou camponeses, índios, mulheres em pranto ou, cenas de luto.



FCO-3014



FCO-3198



FCO-3541



FCO-295



FCO-3493



FCO-294



FCO-4419



FCO-3618

Exemplos de estudos da figura humana com o uso do escorço violento feitos entre 1954 e 1956.

13 Carpeaux (1943)

14 Valladares (1971)

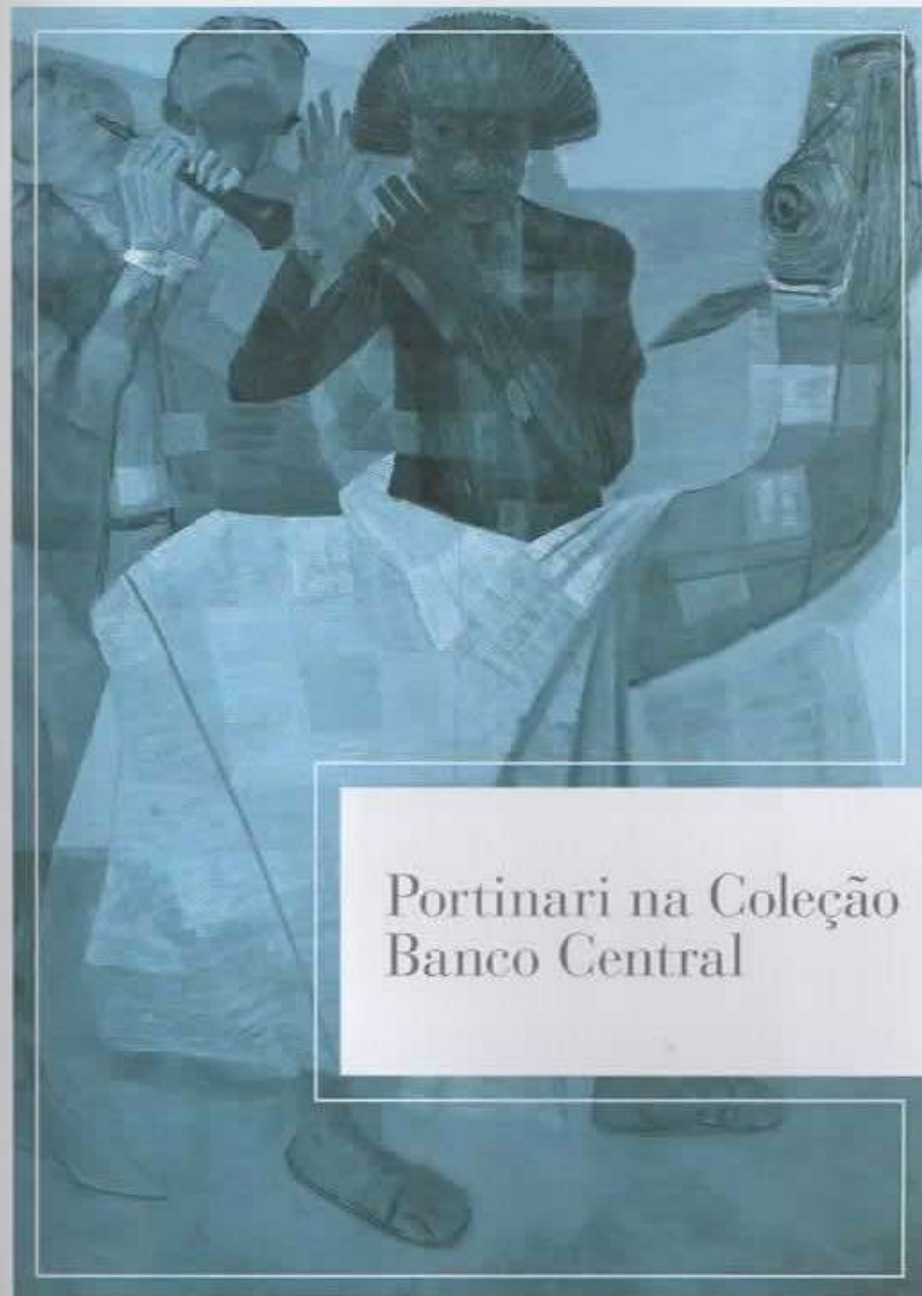
Concentrando-se na cabeça dos personagens, Portinari investigou o desenho da mandíbula, em perspectiva de baixo para cima. Experimentou as formas sombreada, triangular e ovalada, com reflexos expressivos sobre a figuração do pescoço, do queixo e da face dos personagens. Tratava-se do "escorço violento", assim denominado quando se representa uma atitude difícil ou a perspectiva é muito pronunciada.

Portinari utilizou o escorço violento no grupo de frades, à esquerda do painel *Descobrimento do Brasil*, para figurar um momento de transcendência. Retomou seu uso em mais de uma dezena de personagens dos grandes painéis *Guerra e Paz*, feitos para a ONU, e novamente nos figurantes dos painéis *Frevo*, *Bumba-meu-boi* e *Baianas*, para expressar sentimentos tão diversos como o transe musical e o êxtase religioso.

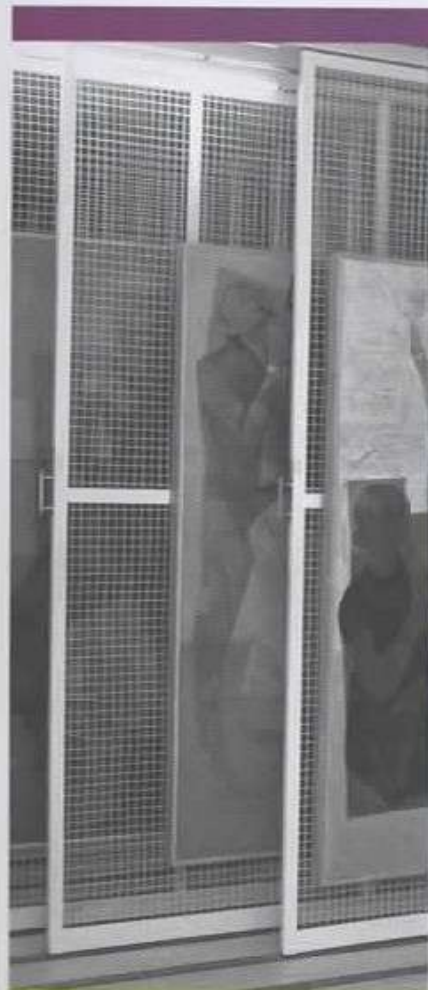
Otto Maria Carpeaux afirmou que, por meio desse recurso, Portinari "descobriu o sertão brasileiro, a realidade pictórica do Brasil, deformando-a violentamente" e que "descobriu-a deformando-a porque a deformação deu aos quadros uma qualidade que nenhuma ilustração possui: estilo. Com isso criou o estilo brasileiro de pintura"¹³.

Na percepção de Clarival Valladares, que se apoiava em reflexões do crítico francês Jean Cassou¹⁴, após haver concluído a formação de uma *imaginária brasileira*, Portinari dedicava-se à afirmação de uma *estética brasileira*. Como se pode constatar na presente exposição, a pintura painelista de Portinari desempenhava importante papel nessa dupla afirmação.

Os painéis do Banco Central, ora apresentados, são um ponto alto na consolidação, pelas mãos de Candido Portinari, de uma obra sem precedentes na história da arte brasileira: um extenso, múltiplo e original panorama da nacionalidade.



Portinari na Coleção
Banco Central



O Banco Central do Brasil possui um acervo de mais de 2.400 obras de arte brasileira, dentre as quais se destacam quinze trabalhos de Candido Portinari:

- A série *Cenas Brasileiras*, constituída de doze painéis em óleo sobre tela e em têmpera sobre tela, de cerca de dois metros de altura por um e meio de base, elaborados entre 1954 e 1956;
- O painel *Descobrimento do Brasil*, composição em têmpera e óleo sobre tela, de cinco metros de altura por quatro de base, concluído em 1955;
- As telas *Figura em Paisagem* e *Paisagem de Petrópolis*, duas paisagens, também em óleo sobre tela, datadas respectivamente de 1938 e 1952.

Os doze painéis da série *Cenas Brasileiras* foram elaborados para a sede da revista *O Cruzeiro*, à Rua do Livramento, no Rio de Janeiro, por encomenda de Assis Chateaubriand¹⁵, líder do grupo de comunicação Diários Associados. Em 1942, Portinari já havia realizado, a pedido de Chateaubriand, duas séries de trabalhos de grandes dimensões para os edifícios da Rádio Tupi, que integrava aquele grupo.

Elaborada ao longo de dois anos, a série foi entregue em 1956, logo após a conclusão dos monumentais painéis *Guerra e Paz*, feitos para a sede das Nações Unidas, em Nova Iorque.

No declínio dos Diários Associados, em fins dos anos 1960, as obras da série *Cenas Brasileiras* foram adquiridas pelo Banco Haller de Investimentos.

15 Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (Umbuzeiro/PB, 1892 - São Paulo, 1968), jornalista, empresário e embaixador, criador do grupo Diários Associados, que reuniu quase cem jornais, revistas, estações de rádio e televisão. Fundador do Museu de Arte de São Paulo (Masp), entre outras iniciativas de preservação e difusão cultural.

16 Raymundo Ottoni de Castro Maya (Paris, 1894 – Rio de Janeiro, 1968), empresário, bibliófilo e criador, em 1942 da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e, em 1948, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ), do qual foi o primeiro presidente, até 1952. É considerado o maior colecionador privado de Portinari. Sua coleção compõe hoje o acervo dos Museus Castro Maya, formados pela Chácara do Céu e pelo Museu do Açude, no Rio de Janeiro.

17 O Banco Português do Brasil foi incorporado ao Banco Itaú, em 1973.

18 O catálogo raisonné de Portinari traz a informação de que essa obra consistia em três partes: Mulher em Paisagem, virada por um lado e então recortada e modificada pelo artista.

O painel *Descobrimento do Brasil*, nominado em alguns documentos como *Descida dos Pioneiros*, compõe com a série *Cenas Brasileiras* uma feliz unidade cronológica, temática e estética. Sua origem, porém, é diversa: foi encomendado ao artista para decorar o saguão da sede do Banco Português do Brasil, no Rio de Janeiro, por intermédio de Raymundo de Castro Maya¹⁶, importante mecenas da arte brasileira, colecionador e incentivador de Portinari.

Antes do encerramento das atividades do Banco Português do Brasil¹⁷, o painel *Descobrimento do Brasil* também foi adquirido pelo Banco Halles.

Assim, no início dos anos 1970, a série *Cenas Brasileiras* e o painel *Descobrimento do Brasil* integravam a coleção do Banco Halles, que enfrentou problemas financeiros até ser submetido, em 1974, a intervenção do Banco Central. Por conta dos créditos que detinha naquela instituição, o Banco Central acabou por incorporar a série e o painel ao seu patrimônio.

As aquisições foram precedidas de trabalho realizado, entre 1975 e 1976, por uma comissão de especialistas composta por Antônio Bento de Araújo Lima, Edson Motta, dirigente do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Clênio Bianchetti, artista plástico, e Antonio Carlos Gêlio, servidor do Banco Central. A Comissão atestou a autenticidade e o grande valor artístico das obras, bem como seu satisfatório estado de conservação, e recomendou sua incorporação ao patrimônio da autarquia.

As outras duas obras de Portinari que integram a coleção do Banco Central chegaram à instituição após um percurso diverso daquele dos painéis. *Figura em Paisagem*¹⁸, de 1938, e *Paisagem de Petrópolis*, de 1952, pertenceram à Galeria de Artes Collectio, importante intermediária no mercado de artes de São Paulo, em princípios da década de 1970.

As duas paisagens, então denominadas respectivamente *Pê na Terra* e *Paisagem de Brodósqui*, constituíam garantia de empréstimo tomado pela Collectio no Banco Áurea de Investimentos. Com a falência da galeria,

em 1974, a instituição financeira recebeu as obras de Portinari, em meio a numeroso acervo de arte moderna brasileira.

Mais tarde, o Banco Áurea enfrentou problemas financeiros e as duas telas de Portinari vieram a integrar a coleção do Banco Central, o qual detinha créditos nessa instituição financeira.

Assim como no caso dos painéis, também nessa ocasião as obras foram avaliadas por comissão de especialistas, composta por Pietro Maria Bardi, criador e diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp), e pelos já referidos Edson Motta, do MNBA, e Antônio Carlos Gêlio, do Banco Central. Na conclusão de seus trabalhos, a comissão recomendou a incorporação de um conjunto de obras oriundas da Collectio ao patrimônio do Banco Central, destacando entre elas as pinturas de Portinari.

Desde então, as quinze obras de Candido Portinari integram o Acervo Principal¹⁹ da Coleção Banco Central e constituem um dos mais relevantes conjuntos de peças da lavra do mestre em poder de instituições públicas ou museológicas no Brasil.

O Banco Central, em atenção ao interesse público, tem implementado permanentemente ações de preservação e divulgação dessas obras e das demais de sua coleção, seja em exposições próprias, seja por meio de cessões a instituições públicas e privadas do país.

19 A Coleção Banco Central é dividida em três partes. Acervo Principal, com as obras de maior expressão artística; Acervo de Ambientação, com obras destinadas às dependências internas da instituição; e Acervo para Destacamento, com obras destinadas a alienação pública ou a doações para instituições públicas de natureza cultural.



O restauro das
obras de Portinari



O estado de conservação de obras de arte constitui aspecto determinante para a aferição de seu significado e de sua importância estética, bem como para a atribuição de seu valor financeiro. Tratando-se de uma coleção pertencente a órgão de Estado, como é o caso do Banco Central, outras considerações devem ser tomadas em conta, tais como o dever de mantê-la em condições de ser exposta ao público, bem como as obrigações legais de zelo e preservação do patrimônio público.

Nesse sentido, o Banco Central busca implementar ações para garantir as melhores condições de segurança, conservação e exposição das obras de sua coleção.

A preocupação com o estado de conservação das peças vem desde a formação do acervo do banco, na década de 1970. Conforme já referido, uma das tarefas atribuídas às comissões de especialistas constituídas para orientar a instituição na incorporação das obras de arte foi a de avaliá-las quanto a sua conservação. O estado das obras foi qualificado como satisfatório, e foi recomendada sua integração ao acervo do Banco Central.

Em fins da década de 1980, deu-se passo importante no que diz respeito à segurança e às condições físicas de guarda das obras, com a destinação de sala especial para a reserva técnica da coleção. Localizada no Edifício-Sede do Banco Central, em Brasília, a reserva técnica conta com variáveis adequadas de temperatura, umidade relativa e luminosidade, para a manutenção das peças.

Não obstante isso, dado o perfil da Coleção Banco Central, composta por obras elaboradas entre as décadas de 1930 e 1970, a idade média das peças é de cinquenta anos. É necessário, portanto, atenção permanente para identificar a necessidade de intervenções restauradoras, de modo a evitar a ação deletéria do tempo sobre a coleção.



No que diz respeito às obras de Candido Portinari, algumas intervenções precederam o mais recente trabalho de restauro, realizado em 2007 e 2008.

O painel *Descobrimento do Brasil* sofreu restauração e reentelamento em lona, por Luciana Baccioli e sua equipe, em 1976, quando transferido pelo Banco Halles de São Paulo para o Rio de Janeiro. Consta também a informação de que Edson Motta, que integrou as citadas comissões de especialistas, conduziu outra restauração desse painel, em 1981.

Em 1994, por ocasião da mostra comemorativa dos trinta anos do Banco Central, os painéis *Descobrimento* e *Jangada do Nordeste* foram submetidos a restauro para fixação da camada pictórica, pela equipe de restauradores do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Gilson Cruz de Oliveira e Helena Ávila Teixeira.

Em 2000, o painel *Descobrimento do Brasil* passou por processos de higienização da pintura e de fixação das áreas em descolamento, pela equipe da restauradora Maria Cristina da Silva Graça.

No mesmo ano, dez painéis da série *Cenas Brasileiras* (exceto *Jangada do Nordeste* e *Seringueiros*, que se encontravam cedidos) foram submetidos a procedimentos emergenciais de higienização e consolidação de camadas de pintura que estavam em descolamento, pela equipe do restaurador Cláudio Valério Teixeira. Naquela ocasião, o restaurador recomendou a realização de intervenção restaurativa integral, que viesse a contemplar, entre outros procedimentos, o reentelamento e a troca de chassis e de molduras.

Em 2003, as restauradoras Bernadette Ferreira e Heloisa Biancalana analisaram o painel *Descobrimento do Brasil* e aconselharam seu restauro. Destacaram, ainda, a necessidade de melhorias nas condições de climatização do local em que se encontrava disposto, o oitavo andar do Edifício-Sede do Banco Central. Nesse ano, algumas obras de Portinari foram expostas no Banco Central, por ocasião dos festejos dos cem anos de nascimento do pintor.

Confirmando os diagnósticos anteriores, em 2005 as obras davam mostras de desgaste. Laudo pericial que examinou todas as obras ratificou a constatação de perda de camada pictórica em algumas obras e a necessidade de troca dos chassis e molduras, avaliados como inadequados, bem como a necessidade de outros procedimentos considerados necessários para adequar as condições de preservação das obras.

O Banco Central solicitou ao Projeto Portinari a indicação de restauradores. O ateliê De Vera Artes, de São Paulo, foi o recomendado, por sua notória especialização, renome e histórico na prestação de serviços para instituições públicas e privadas no país.

O restauro iniciou-se em 2007 e teve por objetivos reparar os danos causados pelo tempo nas obras, recuperar seus elementos autênticos e melhorar suas condições de conservação. Os trabalhos de restauro foram os mais amplos desde a incorporação das obras de Portinari ao acervo do Banco Central e tiveram o acompanhamento do Projeto Portinari.

O processo de restauro, cujo registro fotográfico integra a presente exposição, foi concluído em 2008. O painel *Descobrimento do Brasil*, por suas dimensões, foi restaurado em Brasília, na sala onde se encontra exposto, e não necessitou de reentelamento, nem de troca de chassis e de molduras. No caso dos painéis da série *Cenax Brasileiras*, o processo consistiu, grosso modo, em doze etapas, a seguir descritas, conforme constam nos relatórios de restauro.

Documentação fotográfica

A primeira etapa de restauro consiste em um exame minucioso de frente e do verso da obra para, antes de qualquer intervenção, identificar seu estado de conservação. A seguir, faz-se a subdivisão da tela em áreas, demarcadas com cordão, para documentação fotográfica, que registra danos visíveis, como esmaecimento da coloração, sujidades, craquelamento, perda de camada de pintura e rasgos.



Fotos 1 e 2
Exame inicial, frente
e verso da obra

Fotos de 3 a 5
Demarcação de
áreas de
observação

Foto 6
Registro fotográfico



Foto 1
Fixação temporária
com papel japonês

Foto 2
Pintura com
desprendimento

Foto 3
Aplicação de adesivo
com pincel

Foto 4
Fixação com
espátula

Fixação de pintura

A fixação de pintura é realizada por procedimentos que ocorrem em diversos momentos do restauro. De início, é feita uma fixação temporária com papel japonês embebido em resina acrílica, em caráter emergencial, para evitar o desprendimento de áreas craqueladas. Após a retirada do papel japonês, fixam-se com adesivo os pontos mais críticos, com desprendimento de pintura.

Depois da eliminação de repinturas de restauros anteriores, identificados por exame com luz ultravioleta, e da retirada da tela do chassi, é feita nova revisão da fixação com uso de cola de coelho e espátula térmica em toda a superfície da pintura.



Foto 5
Limpeza de excesso
de adesivo com
solvente

Foto 6
Pintura fixada

Foto 7
Preparo de cola
de coelho

Foto 8
Aplicação de
adesivo

Foto 9
Aquecimento com
espátula térmica

Foto 1

Aplicação de
resina acrílica para
proteção

Fotos 2 e 3

Desmontagem e
retrada da moldura

Foto 4

Retirada dos
grampos

Retirada de moldura e chassi

Antes da retirada da moldura e do chassi, é feita a proteção da camada de pintura com resina acrílica, para que não sofra qualquer dano durante os trabalhos no verso da obra.

A obra é colocada sobre uma superfície protegida e a moldura é retirada, despregando-se suas partes. Em seguida, são retirados os grampos que prendem a tela ao chassi. Depois de completamente solta, a tela é suspensa a várias mãos e liberada do chassi.



6



Foto 5

Desprendimento
da tela

Fotos de 6 a 10

Sequência de
retirada do chassi



8



10



Foto 1

Tela sobre superfície protegida

Foto 2

Descolamento do reentelamento a partir da borda

Fotos 3 e 4

Marcação da primeira tira

Retirada do reentelamento

Com a tela solta do chassi e com a face pintada virada para baixo, é feito o desprendimento do tecido colado à tela em restauro anterior, o chamado reentelamento.

O reforço de tela, a partir de uma das pontas, é rasgado em tiras, em movimento concêntrico, e retirado. Desse modo, a tela original não sofre pressão excessiva, evitando-se craquelamentos na pintura e outros danos.



Fotos de 5 a 9
Desprendimento em tiras

20 Resina feita a partir do dâmar, termo usado para designar alguns tipos de resinas naturais extraídas de árvores tropicais, de inúmeras variedades originárias da Malásia, de Borneu, de Java e de Sumatra. Verniz incolor em razão de sua resina não conter qualquer matéria colorante. Pode ser usado na composição de outros vernizes, como a cera-negra usada no processo de água-forte.

Retirada de cera-resina

A cera-resina, utilizada em restauro anterior para fixação do reentelamento, é uma mistura de cera de abelha clarificada com resina de dâmar²⁰. Era comumente utilizada em restauro. Hoje, não mais se recomenda esse procedimento, por produzir uma impregnação profunda, que atravessa a tela e atinge a superfície da pintura, tornando impossível sua total remoção.

A cera-resina é retirada raspando-se com bisturi toda a superfície do verso da obra e aplicando-se aguarrás vegetal com algodão.



Foto 1
Escolha de instrumentos.

Fotos de 2 a 5
Raspagem de cera com bisturi



Foto 6
Cera retirada

Foto 7
Recolhimento da cera



Fotos de 1 a 3
Envolvimento do
chassi provisório

Foto 4
Envolvimento do
chassi provisório
com a tela

Foto 5
Aplicação do vácuo

Planificação

A planificação é feita para eliminar abaulamentos, de modo a garantir melhor fixação da pintura e reentelamento adequado. A tela original em chassi provisório é colocada sobre a mesa de calor e selada a vácuo. O calor torna a tela mais maleável e o vácuo auxilia na planificação; até o completo resfriamento da tela. O vácuo é aplicado à obra envolta em envelope totalmente vedado, confeccionado em filme transparente e capaz de suportar calor e solventes.



Fotos 6 e 7
Colocação da tela
na mesa de calor

Foto 8
Ajuste de
temperatura na
mesa de calor

Foto 9
Uso de espátula
e rolinho na
planificação

Foto 10
Retirada do
envelope



Foto 1 *Reentelamento*

Preparação do adesivo

Foto 2

Aplicação do adesivo no verso da tela original

Foto 3

Tecido do reentelamento montado em chassi

Foto 4

Aplicação do adesivo no novo tecido

Um novo reentelamento é necessário para aumentar a resistência da tela original de algodão. O tecido de reentelamento é esticado em chassi provisório. Aplica-se, então, o adesivo, com pistola e compressor, nesse tecido e no verso da tela original. As duas superfícies são sobrepostas, envelopadas e colocadas na mesa de calor com vácuo, para perfeita adesão.

No caso das obras da série *Cenas Brasileiras*, utilizou-se tecido 100% poliéster, que recebeu uma camada de cola de origem animal, para torná-lo menos poroso.



Fotos de 5 a 7
Colocação da tela original sobre o novo tecido.

Foto 8
Envelopamento

Foto 9
União das duas telas em mesa térmica, com vácuo

Foto 1
Preparação do isopo

Foto 2
Isopo embebido em
solvente

Fotos de 3 a 5
Retirada de sujidades

Limpeza

A limpeza da pintura é feita manualmente com isopo, instrumento confeccionado pelos restauradores mediante fixação de pequena porção de algodão na extremidade de um palito de madeira. O isopo é embebido em solvente para extração do verniz antigo, de sujidades e dos produtos usados tanto para a fixação da pintura quanto para sua proteção durante os trabalhos no verso da obra.



Fotos 6 e 7
Retirada de papel
japonês



Fotos 8 e 9
Algodão usado



Fotos 1 e 2
Chassi novo, em
alumínio revestido
com madeira

Fotos de 3 a 5
Colocação da obra
reentelada sobre o
novo chassi

Colocação no novo chassi

A obra reentelada é estirada sobre o novo chassi e fixada com tachinhas de latão, material que evita a oxidação. Corta-se, a seguir, o excesso de tecido e o arremate da borda é feito no verso. Para ajustar a tensão da tela sobre o chassi, colocam-se cunhas, presas ao chassi por um cordão. Isso evita que, caso se desprendam, acomodem-se entre a tela e o chassi, provocando abaulamento.

As obras da série *Cenas Brasileiras* receberam novos chassis, confeccionados em alumínio revestido de madeira tratada com cupinicida residual. A estrutura de metal é recomendada para pinturas sobre telas de grandes dimensões, uma vez que não absorve umidade, não empena, reduz os riscos de ataque de insetos e é mais leve. A madeira reveste apenas as partes que ficam em contato direto com a tela.



Foto 6
Estiramento da tela
no chassi

Foto 7
Arremate da borda
no verso

Foto 8
Tela fixada no chassi

Fotos 9 e 10
Colocação da
cunhas

Fotos 1 e 2

Locais onde houve
perda da pintura
original

Foto 3

Materiais para
nivelamento

Fotos 4 e 5

Aplicação da massa
de nivelamento

Nivelamento e reintegração cromática

As áreas da tela em que houve perda da pintura original são preenchidas com massa de nivelamento. Assim, o local recomposto e seu entorno ficam nivelados, de modo a receber a reintegração cromática, que é feita com pigmentos específicos para restauro, removíveis em caso de intervenção futura.



Foto 6

Materiais para
reintegração
cromática

Fotos 7 e 8

Aplicação de
pigmento

Foto 9

Pintura reintegrada



Foto 1
Limpeza da tela com
limpa-seca

Foto 2
Preparação do verniz

Aplicação de verniz

Nas pinturas a óleo, são aplicadas duas demãos de verniz brilhante e duas de verniz fosco. O verniz utilizado é especialmente indicado para obras restauradas e é aplicado com compressor para garantir homogeneidade.

As obras em têmpera não recebem verniz, para manter-se a opacidade característica da técnica.



Foto 3
Compressor e
aplicador do verniz

Fotos 4 e 5
Aplicação do verniz

Fotos 1 e 2
Aplicação de fita
adesiva

Fotos de 3 a 6
Colocação de
moldura

Colocação de moldura e fechamento do verso

Para evitar-se o contato da obra com a moldura, as bordas são revestidas com fita adesiva. A nova moldura é tratada contra insetos e com conservantes de madeira.

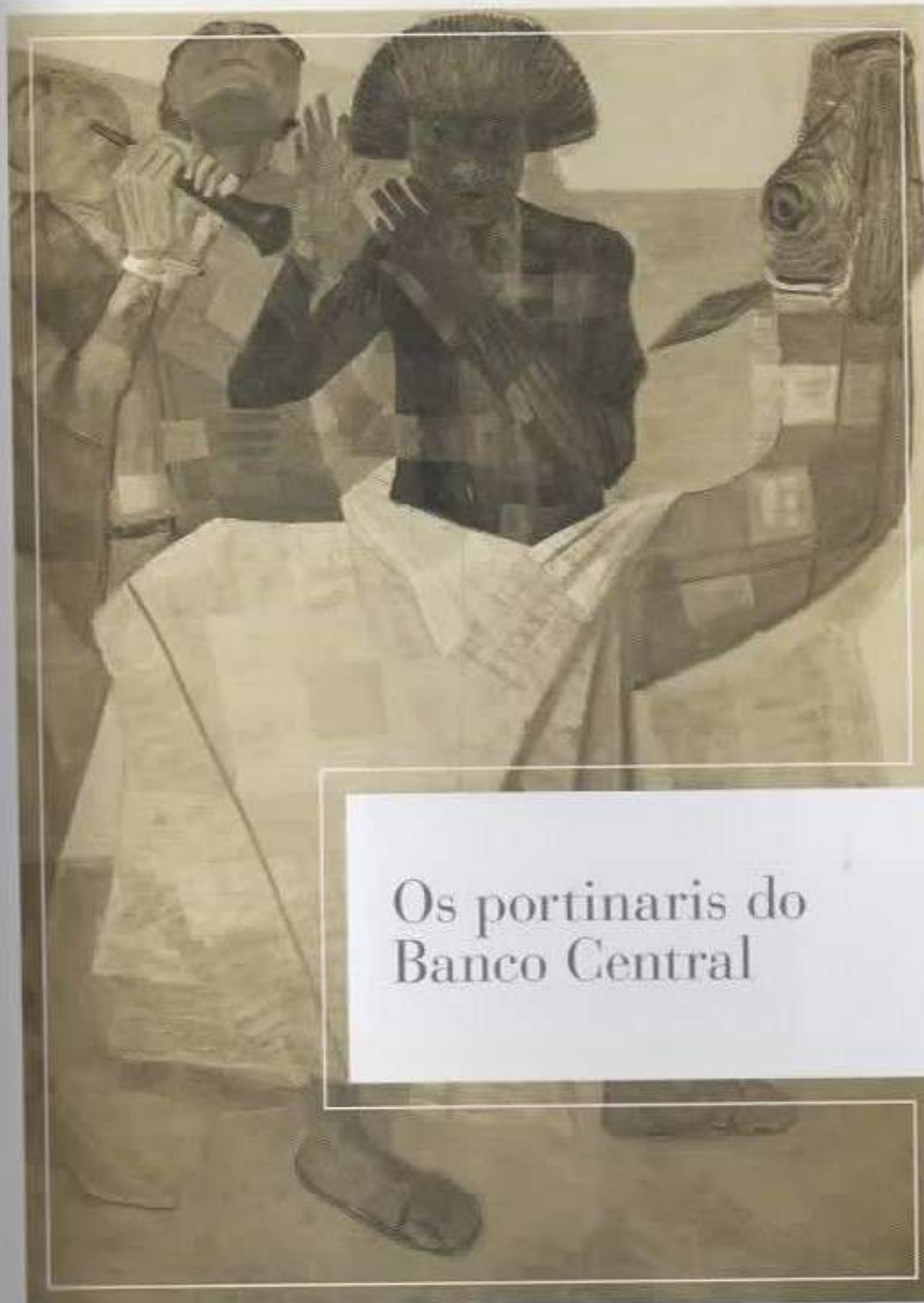
O fundo da obra é fechado com placa de espuma sintética laminada com papel, material leve e de pH neutro. O objetivo do fechamento é reduzir o acúmulo de sujidades, dar mais segurança no caso de movimentação e reduzir os efeitos de alterações climáticas, quando a obra estiver fora da reserva técnica. A placa é fixada no chassi com setas e pode ser facilmente removida, quando necessário.



Fotos de 7 a 9
Fechamento do
fundo.

Fotos 10 e 11
Aberturas no fundo
para acesso às
cunhas.





Os portinários do
Banco Central



"Candido Portinari nos engrandeceu com a sua obra de pintor. Foi um dos homens mais importantes do nosso tempo, pois de suas mãos nasceram a cor e a poesia, o drama e a esperança de nossa gente. Com seus pincéis, ele tocou fundo em nossa realidade. A terra e o povo brasileiros – camponeses, retirantes, crianças, santos e artistas de circo, os animais e a paisagem – são a matéria com que trabalhou e construiu sua obra imorredoura..."

Jorge Amado

Seringueiros

1954

Do texto de Clarival do Prado Valladares²¹

²¹ Valladares
(1979, p. 11)

²² Bento
(2003, p. 155)

“É uma têmpera, medindo quase dois metros por metro e meio. Duas únicas figuras, a do negro seringueiro que talha o tronco e a do carregador. Cena esquematizada, colorido ágil e grave, geometricidade de planos levada aos detalhes das roupas remendadas de trabalhadores.”

Do texto de Antônio Bento²²

“O painel *Seringueiros* apresenta uma composição simples. Dois homens trabalham na dramática quietude da floresta amazônica. Um corta a árvore da borracha, enquanto o outro, abaixado, tem na cabeça um volume de látex já coagulado. O chão e a mata são abstratos, mantendo uma estrutura de contraponto, enquanto o desenho das figuras é realista.

Se não há grande ousadia na composição, com um homem de pé, outro abaixado, o cromatismo da pintura impõe-se nas seções da estrutura, caprichosamente cheia de recortes. Até os remendos das roupas dos trabalhadores estão geometrizados e estruturados.”

A dica do Banco Central

Observe o contraste entre o branco e o negro e a geometria rigorosa do fundo, abstrato; o equilíbrio criado pelos blocos de luz e pelas manchas escuras do painel.



Trabalho relacionado

1
Estuço | 1954



Série Cenas Brasileiras
1954

Seringueiros

Tempera sobre tela
200 x 150 cm

Jangada do Nordeste

1954

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 11)

“Datado de 1954, nas mesmas dimensões de quase dois metros por metro e meio, este painel de efeito decorativo deriva dos estudos e do painel do mesmo título apresentado na exposição do Pavilhão Brasileiro da Feira Internacional de Nova Iorque, em 1939, atualmente incorporado ao acervo do Palácio Itamaraty, de Brasília. A mesma cena, absolutamente a mesma, conduzida para a composição esquematizada entre planos geometrizados e exuberantes figuras, bem desenhadas.

Neste painel, repetem-se os absurdos de jangadeiros com alparcatas, mulher na tripulação puxando rede e jangada de mais de dez paus! Mas, para que repetir? Verismo nunca comoveu o artista criador e, não há como negar, em meio a tantos equívocos resulta a harmonia desta composição.”

Do texto de Antônio Bento (p. 155)

“Na *Jangada*, feita inusitadamente de nove paus aplainados, em vez de cinco, dois homens de roupas coloridas calçam as típicas alpargatas nordestinas. Está de joelhos uma surpreendente mulher, de

vestido quase violeta, e que na realidade não pertence à tripulação do tosco barco pesqueiro. Trata-se de uma invenção do artista. Aliás, na pintura dessa embarcação, Portinari sempre recorreu a soluções, a bem dizer, surrealistas.”

A dica do Banco Central

Observe o jogo de cores inusitadas, de grande efeito plástico, sobre fundo geométrico iluminado.

Portinari já havia incluído, em composições anteriores de jangadas, a figura da mulher, considerada inusitada pelos dois comentadores, Antônio Bento e Clarival Valladares.



Trabalhos relacionados

- | | | |
|----------------------|---------------|---------------|
| 1 | 2 | 3 |
| Obra anterior 1948 | Esboço 1948 | Estudo 1954 |



Jangada do Nordeste

Série Cenas Brasileiras
1954

Têmpera sobre tela
200 x 150 cm

Gaúchos

1954

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 11)

"Vê-se, nesses painéis, que os assuntos se distribuem atendendo à tipicidade folclórica, vários de franco desfavor do artista que nem de todas tinha conhecimento. O que engrandece a pintura de Portinari é o fato de se amparar em exuberante desenho e amplo domínio de composição. Os três elementos aqui figurados, o homem ereto, a mulher sentada ao chão e a caveira de boi no postilhão, são suficientes para compor com os discretos e sumários planos paisagísticos, a feitura de um painel sem lhe faltar harmonia e grandeza. Note-se a transfiguração colorística das figuras, não por apelos expressionistas, mas, necessariamente por equilíbrio composicional."

Do texto de Antônio Bento (p. 155)

"Na cena dos Gaúchos existem apenas duas figuras. Um vaqueiro calçando botas, com bombachas e poncho, ergue-se à direita da tela, tomando calmamente o seu chimarrão. Uma doce e silenciosa figura de

mulher sentada, à esquerda, aparece com o rosto, os braços e as pernas inesperadamente pintadas de verde. Foi um insólito e sedutor partido cromático tomado pelo artista.

Num poste, está pregada uma caveira de boi, separando o casal, juntamente com as formas atraentes de uma cabeça de tonalidade marrom. As cores frias predominam no painel."

A dica do Banco Central

Observe o panejamento das vestes da mulher, realizado com as técnicas tradicionais da pintura e do desenho; as maneiras diversas como estão compostos os rostos dos dois personagens.



Trabalho relacionado

1
Esboço | 1954



Série Cenas Brasileiras
1954

Gaúchos

Têmpera sobre tela
200 x 150 cm

Vaqueiros do Nordeste

1954

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 13)

"Idênticas dimensões, composição cenográfica com predominância de tons graves e figuras coradas em azul. Gestos e atitudes suportadas por cuidadoso detalhismo dos rostos, numa decisão de partilha de vaqueiros encourados. Rico detalhe, o do cão pastor, quase um símbolo ou quase uma figura humana."

Do texto de Antônio Bento (p. 155)

"Nos *Vaqueiros do Nordeste*, encontram-se três figuras encouradas da cabeça aos sapatos. Estão, talvez, conversando ao lado de um pilão bem talhado. Junto a este utensílio, aparece um cão de dentuça bem feroz e pelo escuro. Assemelha-se ou é mesmo um animal da família das hienas, encontradas no painel Guerra. O marrom das vestes de couro cru dos vaqueiros foi decisivo para a escolha do cromatismo da obra."

A dica do Banco Central

Observe o modo como Portinari construiu a figura do cão: a perspectiva e o volume são criados apenas com a mancha vermelha da língua do animal; como os azuis do painel são usados para fins formais, sem nenhuma função imitativa.

O catálogo *raisonné* de Portinari não registra esboços para esse painel. No entanto, Portinari havia trabalhado em composições com vaqueiros nordestinos, das quais retira a posição das pernas dos personagens.



Trabalho relacionado

1
Obra anterior | 1948



Vaqueiros do Nordeste

Série Cenas Brasileiras
1954

Têmpera sobre tela
200 x 150 cm

Descobrimento do Brasil

1954-55

Do texto de Antônio Bento (p. 151)

"Pertence à série das pinturas monumentais de Portinari.

A decoração assinala a posse da terra pelos primeiros colonizadores portugueses chegados à Terra de Santa Cruz. O ato não se efetua simbolicamente como um simples marco fucado no solo do território descoberto, mas com a vinda de vários núcleos de povoadores. É o que a decoração de Portinari procura mostrar, com a visão da chegada dos lusitanos.

Como era habitual nas composições do pintor, ele não se ateu à realidade à qual, de resto, os grandes criadores de formas não devem obediência. Fez uma das caravelas atracar diretamente na terra brasileira, num cais inexistente, imaginando a cena à sua maneira. A composição está muito bem distribuída em todo o espaço da tela.

As figuras dos três marinheiros que puxam as cordas da embarcação, no primeiro plano, a fim de fixá-la no chão, possuem extraordinário dinamismo. O mesmo acontece com os outros dois marujos que se encontram no alto, um dos quais está subindo numa das escadas do cordame. Essas cinco figuras imprimem indiscutível animação e movimento à tela. E envolvem, ao mesmo tempo, num ritmo curvilíneo, os quatro grupos de pioneiros.

Além desses grupos, duas figuras de frades, à esquerda da tela, mais livres nas posturas, completam o esquema formal da composição. Acima deles vêm-se outros barcos.

Os dois pelotões de soldados são constituídos de infantes lanceiros. Trazem armas e roupas quinhentistas. Já o grupo de mulheres vestidas de escuro parece bem mais grave. Enquanto isso, os grupos de homens estão representados em cores menos austeras. Em suas vestes sobressaem alguns tons quentes.

O artista imprimiu ansiedade ou temor à postura passiva desses pioneiros lusos, que parecem algo perplexos no momento do desembarque, numa terra que ainda lhes é de todo desconhecida. Estão agrupados, como se buscassem proteção, num ato de solidariedade ou de amparo comum.

As cordas da embarcação cortam o espaço no alto, reforçando a trama ou a estrutura da composição. Os marujos e os grupos de pioneiros são figuras características das formas de Portinari, sobretudo aquelas do período em que o artista utilizava fundos e recortes abstratos, inclusive nos traçados das figuras humanas."

A dica do Banco Central

Observe a composição em blocos geométricas e a dinâmica trazida pelas cordas na parte superior do painel; o desenho elaborado da figura que sobe a escada, ao alto, para o qual Portinari realizou estudo detalhado; o uso do esboço violento (explicado às páginas 22 [nota 12] e 24), na figuração da cabeça do grupo de frades, à esquerda do painel, recurso que se repetirá nos painéis *Guerra e Paz*, feitos para a ONU, e nos quadros *Bumba-meu-boi*, *Frero e Baianas*, aqui expostos.



Trabalhos relacionados

1

Estudo | 1954

2

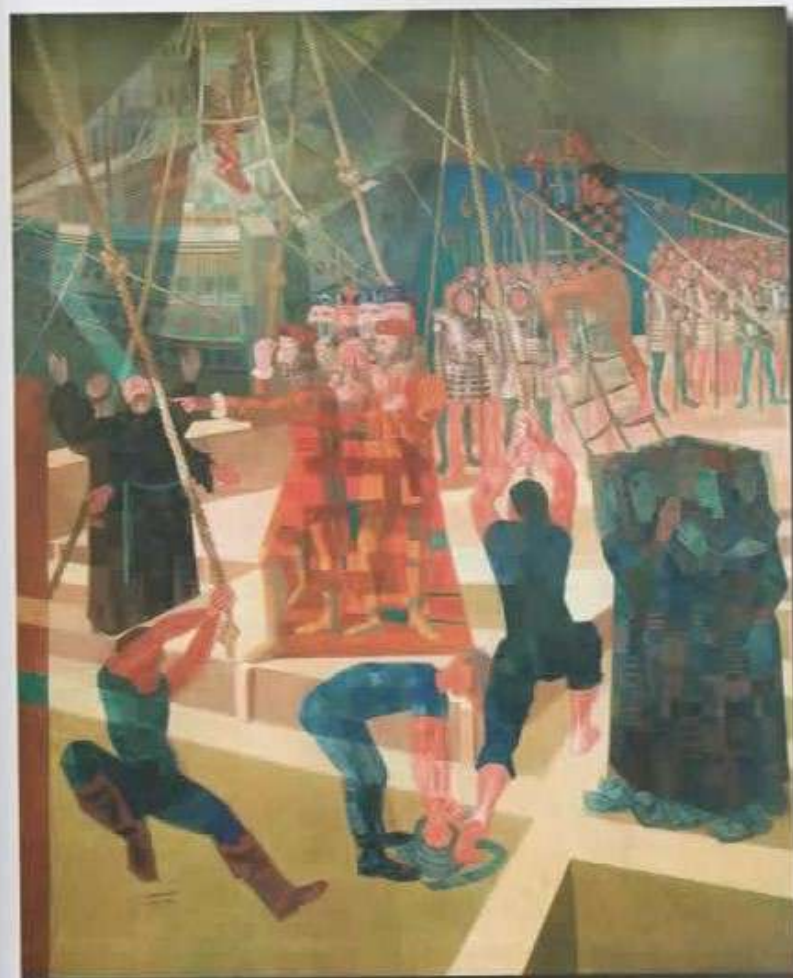
Estudo | 1955

3

Estudo | 1955

4

Estudo | 1955



Descobrimento do Brasil

Têmpera e óleo sobre tela

500 x 400 cm

1954-55

Bumba-meu-boi

1956

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 13)

"Óleo sobre tela medindo, precisamente, cento e noventa e seis centímetros de altura por cento e sessenta e oito de largura. Cena do folclore nortista com representação equívoca dos figurantes, da coreografia e dos trajes. Impossível aceitá-la como pintura de gênero. **Mateus**, ou **Bastião**, por engano monta **Burrinha** e esta descobre jeito de levantar o pescoço para comparar-se à bela égua do quadrante superior esquerdo do painel *A Pizz*, da ONU, de 1956 (q.v. *Análise Iconográfica da Pintura Monumental de Portinari nos Estados Unidos*, Clarival do Prado Valladares, 1975). Se este quadro nada significa como documento de folclore, impõe-se como problema específico da pintura, enfatizado na dinâmica cromática dos trajes, resolvida em tons graves."

Do texto de Antônio Bento (p. 151)

"No *Bumba-meu-Boi* a Burrinha ou o Cavalo-Marinho dança no primeiro plano, tendo a cabeça erguida para o alto, numa distorção só possível num animal vivo, sendo destoante daquelas feitas pelos

artistas populares. É uma pura deformação expressionista. Há uma ambiguidade morfológica na figura, que tem ainda a vestimenta do próprio boi, montado pelo Mateus, numa insólita fantasia. Parece um boi com cabeça de cavalo. Tornou-se, assim, uma nova quimera. O colorido desse trabalho é dos mais simples. Um músico toca clarineta, enquanto se apresenta em seus meneios coreográficos aquela pitoresca figura da mais nacional das velhas danças dramáticas do Brasil. É representada da Amazônia ao Rio Grande do Sul."

A dica do Banco Central

Observe o contraste entre a parte inferior do painel, de tons suaves, e a parte superior, de tons mais fortes e mais movimento; a equivalência da posição das cabeças dos músicos à esquerda e da Burrinha, todos mirando o alto; o uso do esforço violento na figuração das cabeças, recurso que se repete nos painéis *Descobrimento do Brasil*, *Freva e Baianas*.



Trabalhos relacionados

1
Estudo | 1956

2
Obra anterior | 1956 | 34 x 26 cm



Bumba-meu-boi

Série Cenas Brasileiras
1956

Óleo sobre tela
200 x 170 cm

Frevo

1956

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 13)

"Se este é o assunto, o tema é o estudo da figura em escorço, e em *troupe l'oeil*, não tanto para iludir realismo, mas como procura de maior impacto.

Vê-se que o assunto apenas foi dado: **frevo**. E logo o artista descobriu a cena capaz de lhe trazer a exuberância de postura, gestos, mãos, pés, rostos e troncos transfigurando uma cena de rua em alucinação de anjos barrocos. Mas entenda-se: tudo se torceu pintura graças ao desenho. Vale notar-se como o autor, nesse exemplo, baixou a irisação do plano paisagístico, simplificado, transferindo-a para a vibração colorística dos trajes.

Na revisão que ora desenvolvemos sobre toda a obra muralista portinariana este painel corresponde a um dos mais ricos exemplos de estudo da figura sob escorço, dos rostos, mãos e pés, em nível pelo menos equivalente aos resultados obtidos nos monumentais *Guerra e Paz*, produzidos na mesma época."

Do texto de Antônio Bento (p. 155)

"No *Frevo* três passistas empenham-se na trepidante coreografia recifeense. É uma composição magistral, das melhores da série. Um dos carnavalescos ergue-se com o guarda-chuva levantado, enquanto outro faz a figura denominada *chão-de-bundinha*. Um músico à esquerda está tocando clarineta, cuja pureza ou suavidade sonora destoa das clarinadas dinamogênicas dessa música urbana do Nordeste.

Pela posição das figuras que se entregam ao bailado, este é um dos trabalhos de desenho mais original entre os das outras composições. Decorre dos recursos expressivos, resultantes do esforço, vistos nas cabeças e nos pés dos bailarinos. Com apenas três figuras, Portinari obteve o efeito de "fervura", que se nota nesta dança tão brasileira. Sugere a multidão envolvida pela contagiante efervescência da coreografia criada em Pernambuco."

A dica do Banco Central

Observe a precisão e a expressividade da obra, especialmente nos pés e nas cabeças dos dançarinos, obtidas por meio da qualidade do desenho. Como se vê a seguir, Portinari fez vários estudos e desenhos prévios para esse painel; o uso do escorço violento na figuração das cabeças dos dançarinos, recurso que se repete nos painéis *Descobrimento do Brasil*, *Baianas* e *Bumba-meu-boi*.



Trabalhos relacionados

1
Estudo | 1956

2
Estudo | 1956

3
Estudo | 1956



Trabalhos relacionados

4
Estudo | 1956

5
Estudo | 1956



Trabalhos relacionados

6

Estudo | 1956

7

Esboço | 1956



Série Cenas Brasileiras
1956

Frevo

Óleo sobre tela
200 x 170 cm

Samba

1956

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 15)

"Repetem-se as medidas, tantas vezes mencionadas, neste óleo sobre tela. Datado de 1956, quer dizer, vinte e oito anos de Rio de Janeiro deram a Candido Portinari a naturalidade do samba, não exigindo dele senão ouvir no rádio ou vê-lo de passagem nos carnavais. Um certo clima de simplicidade, do dia a dia de um povo, transcende deste quadro. Um violão bem dedilhado, um ganzá, mãos compassando palmas e um menino querendo carnaval fazem a harmonia do samba e, por fortuna, da própria pintura.

De todos os assuntos folclóricos desta série este é o exemplo de pintura de gênero, propriamente dita, por ser espontânea e vivenciada. Os demais se somam ao nível da pintura mais erudita e inventiva de quantas se tenham realizado neste País."

Do texto de Antônio Bento (p. 158)

"No *Samba*, um negro toca violão sestrosamente. Quatro pretas dançam, uma com um chocalho, enquanto outra bate palmas, acompanhando

o ritmo da música, o mesmo sendo feito por um molecote de camisa listrada, à direita, junto ao instrumentista. Uma luz azul resplandece, mansa e mortificamente, no céu abstratizado. O violonista e as mulheres usam sapatos de bicos pontiagudos, como Portinari os viu, em galieiras do Rio de Janeiro, no tempo dos almofadinhas e melindrosas."

A dica do Banco Central

Observe a delicadeza das cores e do desenho e o panejamento detalhado das vestes do menino.

O catálogo *raisonné* de Portinari não registra esboços para esse painel. No entanto, Portinari havia abordado temas ligados aos morros cariocas em diversas composições anteriores.



Trabalho relacionado

1.
Óleo interior | 1956 | 35 x 30 cm



Samba

Série Cenas Brasileiras
1956

Óleo sobre tela
200 x 170 cm

Baianas

1956

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 15)

“Mesmas medidas de vários outros painéis repetem-se nesta tela chamada *Baianas*, de 1956.

De baianas, se for o caso, nada tem. Consegue ter menos que as **baianas** de tabuleiros vitrinados das esquinas de Copacabana.

Presume representar talvez, uma **iaô** recebendo santo, assistida por uma **iaô kererê**, ou uma cerimônia de **ori, obori**. A cor dos trajes identifica-as como filhas de Ogum, entretanto o colar de bijuteria, e mais o corpete sem alça de vestido de baile e mais as chinelinhas de salto alto sacodem a poeira, passam por cima do **candomblé** e jogam tudo desse pretexto por conta do que resta como validade: o desenho e a pintura, o estudo da face em perspectiva debaixo para cima e de cima para baixo, acrescendo-se o exímio jogo cromático.”

Do texto de Antônio Bento (p. 158)

“Nas *Baianas* três figuras estão reunidas. A da frente, de cabeça contorcida, usa sandálias verdes e parece dançar fora de si, tendo entrado

em desmaio ou transe, como se um dos espíritos do candomblé tivesse se apossado de seu corpo. Tanto assim que é apoiada, ou projetada, pela companheira postada atrás. A terceira figura está calmamente se penteando, já indiferente à cena, coisa tão comum na prática de nossa magia negra ou da própria vida. Mas não se trata aqui de uma cena com baianas convencionais. É uma cerimônia de candomblé, rara na obra de Portinari. A preta que penteia, uma **iaô**, já havia feito o mesmo com sua companheira, sobre a qual baixou o santo de seu terreiro. A tarefa que executa faz parte do ritual de sua religião. São filhas de Ogum, segundo a observação autorizada de Clarival do Prado Valladares.”

A dica do Banco Central

Observe o rigor geométrico da composição, apoiado na forma cônica do grupo de personagens, no centro da tela e nas linhas dos braços das personagens; o uso do escorço violento na figuração da cabeça da figura frontal, recurso que se repete nos painéis *Descobrimento do Brasil*, *Frevo* e *Bumba-meu-boi*.

O catálogo *raisonné* de Portinari não registra esboços para esse painel. No entanto, Portinari havia figurado baianas em algumas composições anteriores e fez um óleo sobre tela, em dimensões menores, semelhante a esse painel.



Trabalhos relacionados

- 1
Obra anterior | 1953
- 2
Obra anterior | 1956 | 36 x 28 cm



Série *Canas Brasileiras*
1956

Baianas

Óleo sobre tela
200 x 150 cm

Garimpo em Minas Gerais

1956

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 11)

“Três figuras de garimpeiros dispostas em monobloco de sólido contorno e grave colorido. Um dos figurantes repete a consagrada atitude da mão em concha, colhendo pepita, desenvolvida em numerosos desenhos de grande mestria. As bateias assumem, na composição, o confronto de curvas contra os retângulos dos planos paisagísticos. Os tons vermelhos, agudos, se reservam para a energia expressional dos garimpeiros.”

Do texto de Antônio Bento (p. 155)

“Os *Garimpeiros* são bem diversos de outros feitos anteriormente pelo artista. Barbudas, duas figuras estão de pé, em repouso. Seguram na mão suas peneiras de mineração. Uma delas tem pequenas pepitas na mão em concha. O terceiro, faiscador de ouro, mostra-se curvado, no primeiro plano da pintura, e olha a colheita realizada. Tudo aparece rigorosamente ordenado, inclusive a água, as purucas e as roupas dos trabalhadores.”

A dica do Banco Central

Observe o contraste entre as linhas retas e as curvas, que dão estrutura à composição; a solução cromática e sintética dos braços dos garimpeiros segurando as bateias.

Portinari já havia trabalhado, em composições anteriores, sobre a figura curvada do garimpeiro e sobre a forma geométrica das bateias.



Trabalhos relacionados

- | | | |
|----------------------|---------------|-----------------------------------|
| 1 | 2 | 3 |
| Obra anterior 1948 | Esboço 1956 | Obra anterior 1956 35 x 26 cm |



Garinpo em Minas Gerais

Série Cenas Brasileiras
1956

Óleo sobre tela
200 x 150 cm

Descobrimento

1956

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 9)

“O primeiro plano é dominado por grupo de índios, nus, recobertos de pintura corpórea do encarnado do urucum e de listras de jenipapo. Todos são cobreados e pujantes, menos o menino, pintado de azul, visto de frente, com as mãos ao rosto para o chamado de alarme. Todas as figuras são de homens armados de tacape. O plano do chão é colorido de areia e terra, quadrangulado, assim como o mar, entre azuis claros e escuros. Três naus se aproximam, enfunadas, mas de naus têm tão pouco que mais parecem sólidos rochedos, tão estranhas pareceram aos da terra. Pintura cenográfica, dominada pelo estudo do nu, do corpo humano, rica de gestos.

Do texto de Antônio Bento (p. 154)

“São vistas as três caravelas lusas que chegaram à costa baiana. Alguns índios olham as embarcações, brandindo lanças e ostentando pinturas corporais azuladas, vindas da tintura de jenipapo. Dispostas em largas manchas simétricas, aludidas na Carta de Pero Vaz de Caminha.

Uma figura de piá aparece toda tingida de azul anilado. Não seriam, em consequência, reflexos de sombras dessa cor (como se poderia à primeira vista supor), oriundos de uma sugestão de pintura cezaimeana, dado que a criança se encontra na penumbra, atrás dos silvícolas agrupados no primeiro plano. A tonalidade escolhida proveio do jenipapo, que escureceu todo o corpo do curumim. O espaço é geometrizado e irreal.

A caravela que se encontra mais próxima dos brasilíndios – estes em atitude dúbia, num misto de espanto e curiosidade – dá a impressão de avançar ameaçadoramente à terra, num impulso alucinatório. Talvez assim pensassem os aborígenes dessas plagas desconhecidas. Assim também os imaginou o artista, recriando a história.”

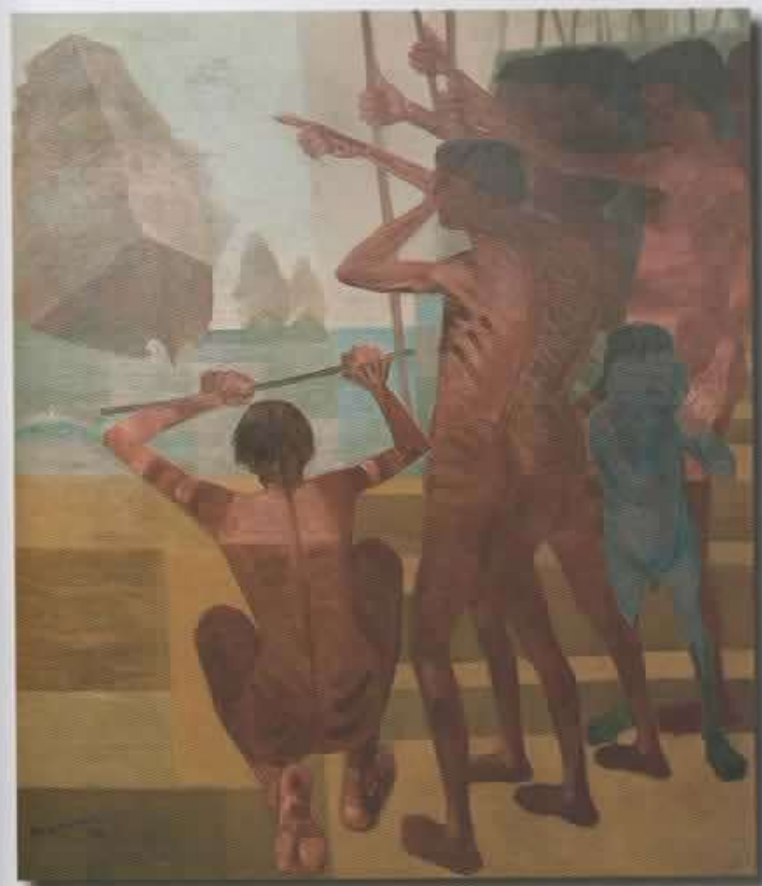
A dica do Banco Central

Observe como Portinari situa o espectador em posição de flagrar, incógnito, a cena da descoberta, ao mesmo tempo em que sugere empatia com o curumim. Na sua opinião, a postura do indiozinho indica temor ou distanciamento quanto à chegada dos portugueses?



Trabalhos relacionados

- | | | | |
|---------------|---------------|---------------|-----------------------------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| Estuço 1956 | Estudo 1956 | Estudo 1956 | Obra anterior 1956 34 x 26 cm |



Descobrimento

Série *Cenas Brasileiras*
1956

Óleo sobre tela
200 x 170 cm

Anchieta

1956

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 9)

“Este é o título atual. No tempo de *O Cruzeiro* chamava-se *Anchieta compondo o poema à Virgem na praia de Itanhaém*. Quando o comentamos pela primeira vez, alteramos-lhe o título, preciosamente: *Anchieta poemando à Virgem nas areias de Itanhaém*. Vigorosa figura em difícil escorço genuflexo e frontal, com a cabeça tonsurada à maneira dos franciscanos! Gestos eloquentes, da mão esquerda que recobre a nuca e da direita que incisa a areia com o bastão.”

Do texto de Antônio Bento (p. 154)

“O *Anchieta* foi o segundo painel histórico. O famoso jesuíta, que para os brasileiros morreu em cheiro de santidade, está agachado e solitário, escrevendo com um pequeno cajado seu lendário poema à Virgem Maria, nas areias da Praia de Itanhaém, na costa de São Paulo. O céu, o mar e até a praia estão figurados através de um espaço quase inteiramente composto de figuras geométricas. A própria Lua, bem redonda, não destoa desta ordenação matemática do universo

portunariano. A postura da mão esquerda, junto à cabeça, retrata bem, pela expressividade do desenho, a concentração espiritual do santo ao compor seus versos à Mãe de Jesus.”

A dica do Banco Central

Observe o contraste entre fundo e figura, extremado pela cor; o efeito plástico das pinceladas bem marcadas e da composição geométrica do painel.



Trabalhos relacionados

1
Esboço | 1956

2
Esboço | 1956



Série Cenas Brasileiras
1956

Anchieta
Óleo sobre tela
200 x 150 cm

Bandeirantes

1956

Do texto de Clarival do Prado Valladares (p. 9)

“Datado de 1956, rigorosamente enquadrado no esquema do espaço paisagístico geometrizado e irisado, lampejando verdes, amarelo, azuis, terras e dominância de vermelho sobre as quatro figuras de bandeirantes. Esta composição certamente deriva da série de estudos para o afresco do mesmo título, da Biblioteca do Congresso, em Washington, de 1941. Um desses traz uma figura de bandeirante em atitude de observação com a mão sombreando o olhar que nesta tela se repetiria, quinze anos após. Repete-se, também, a figura de um negro bandeirante, descalço, voltado de costas, conforme aparece no afresco de 1941.”

Do texto de Antônio Bento (p. 154)

“Os Bandeirantes estão juntos, num pequeno grupo à direita, entrosados numa composição sólida. As figuras desses homens são imponentes, quase majestosas. Possuem a fisionomia varonil dos conquistadores, com barbas e posturas enérgicas. A geometrização das árvores e do chão é extraordinária. Os caules verticalizados apresentam-se

escuras, deixando o espectador ver os recortes do chão, em pequenas chapadas de cores diversas. Alternam-se os tons quentes e os frios numa espécie de mosaico, criando um espaço quase de caráter óptico. Têm faces e mãos vermelhas esses manelucos pioneiros da ocupação do território nacional. Usam botas sólidas, lincadas com firmeza no chão, como troncos de outras árvores.”

A dica do Banco Central

Observe o ensaio de cores que Portinari realizou no lado esquerdo da tela, remetendo à arte abstrata: como o fundo, formado por uma grade de luz, cores e volumes, dá perspectiva à cena.

Em um dos esboços para esse painel, o lado esquerdo continha a figura de um índio, que foi retirada da composição final.



Trabalhos relacionados

1

Esboço | 1956

2

Esboço | 1956



Bandeirantes

Série *Cenas Brasileiras*
1956

Óleo sobre tela
200 x 170 cm

Figura em Paisagem

1938

A dica do Banco Central

23 Catálogo...
(2004, v. I,
p. 484-485)

Observe como a figura de uma mulher está fracionada; como o desenho é diferente daquele utilizado nos painéis.

Segundo o catálogo *raisonné* de Portinari²³, essa tela é uma parcela de obra maior, que foi atingida por incêndio, recortada e modificada pelo artista. Na fração de paisagem, restaram elementos visuais do sertão brasileiro e de uma sertaneja, temas exaustivamente estudados por Portinari à época (década de 1930).



Trabalho relacionado

1

Obra original | 1938 | 120 x 156 cm



Figura em Paisagem

Óleo sobre tela sobre madeira
90 x 57 cm

1938

Paisagem de Petrópolis

1952

A dica do Banco Central

Observe o estudo de cores realizado por Portinari, com linhas de amarelo-esverdeado luminescente em contraponto com campos de cor vermelha.

Essa vista dos arredores da cidade de Petrópolis foi objeto de quatro paisagens de Portinari. Uma delas é anterior em alguns anos às três paisagens compostas em 1952. A cada paisagem, o pintor foi retirando os detalhes da pintura, até chegar à obra que pertence ao Banco Central, uma composição mais sintética que as anteriores.



Trabalhos relacionados

1

Obra anterior | 1952 | 37 x 45 cm



2

Obra anterior | 1952 | 31 x 37 cm



Paisagem de Petrópolis

Óleo sobre tela
45 x 54 cm

1952



Obras consultadas



BALBI, Marília. Portinari, O Pintor do Brasil. *Coleção Pudiceia Retratos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

BENTO, Antônio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

BREST, Jorge Romero. *La Pintura Brasileña Contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945.

CALLADO, Antônio. *Candido Portinari*. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. São Paulo: Edições Finambrás, 1997.

_____. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

CALLADO, Antônio et al. *Candido Portinari – O Lavrador de Quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

CAMARGO, Ralph. *Portinari Desenhista*. São Paulo: Museu Nacional de Belas Artes e Museu de Arte de São Paulo, 1977.

CANDIDO Portinari – 1903-1962. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2002.

CATÁLOGO Raisonné Candido Portinari. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.

DISEGNI di Candido Portinari. Presentati da Eugenio Luraghi.
Torino, Itália: ILTE – Indústria Libreria Tipografica Editrice, 1955.

FABRIS, Amateresa. Portinari Pintor Social. *Coleção Estudos*,
112. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1990.

_____. Candido Portinari. *Coleção Artistas Brasileiros*, 4.
São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Portinari* – Estudos para os Painéis do Ministério
da Educação no Rio de Janeiro. São Paulo: Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1979.

LANDUCCI, Lélío. *Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Pinguim, 1947.

MARCONDES, Luís Fernando. *Dicionário de Termos Artísticos*.
Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1998.

MOTA, Flávio. Portinari. *Separata da Revista de História*, 83.
São Paulo: Departamento de História da USP, 1970.

PEDROSA, Mario. Dos Muros de Portinari aos Espaços de
Brasília. *Coleção Debates*, 170. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PORTINARI, Candido. Sentido Social del Arte. *Cuadernitos de
Cultura*, 1. Conferência pronunciada para o CEBA. Buenos Aires:
Centro de Estudiantes de Bellas Artes, 1947.

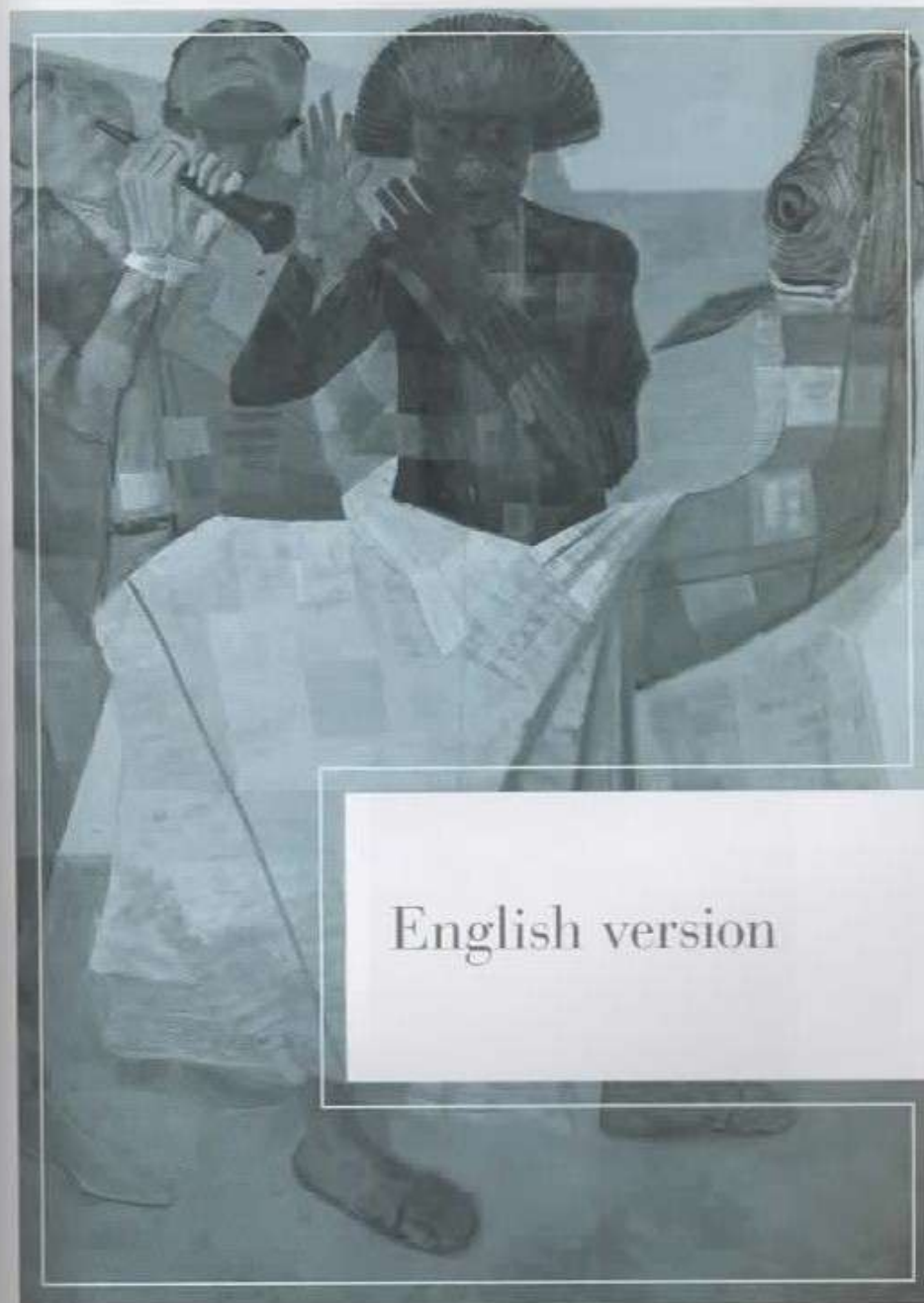
_____. *Poemas*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari e Callis
Editora, 1999.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Os Painéis de Portinari do
Banco Central*. Texto de catálogo do Banco Central do Brasil.
Brasília: Banco Central do Brasil, 1979.

_____. O Sentimento Comunitário na Obra de Candido
Portinari. *Revista Cultura*. Ano 1, n. 1. Ministério da Educação e
Cultura. Brasília: jan./mar. 1971.

_____. Análise Iconográfica da Pintura Monumental
de Portinari nos Estados Unidos. *Revista Cultura*, ano 5, n. 20.
Ministério da Educação e Cultura. Brasília: jan./mar. 1976.

VITUREIRA, Cipriano. *Sentido Humanista de la Pintura
Brasileña Contemporánea*. Monografias Amizade. Montevideo:
AUIP, 1947.



English version



Presentation

Banco Central do Brasil proudly presents the **CANDIDO PORTINARI EM OBRAS** art exhibition. Fifteen paintings from its collection are displayed, as well as an account of the restoration process of those works.

Banco Central has received recognition for the achievement of its institutional mission as to ensure the currency's stable purchasing power in addition to a solid and efficient national financial system. Beyond its institutional mission as the currency's guardian, with regard to the society's economic progress, Banco Central also pledged itself to preserve and disseminate a portion of the cultural heritage of Brazilian people.

Candido Portinari's work is a cornerstone in the edifice of Brazilian cultural memory, a high point in the history of our national art. Among the works presented, *Cenas Brasileiras* series (Brazilian Scenes Series), composed of twelve canvasses, and the canvas *Descobrimento do Brasil* (The Discovery of the Land) are important elements in the construction of a national

imagery. They are works of vast symbolic and aesthetic meaning, produced by the greatest master of Brazilian modernism during the last decade of his life.

Banco Central joyfully dedicated itself to the task of restoring this set of works. Projeto Portinari, an initiative headed up by the painter's son, João Candido Portinari – a partnership that honours our institution, accompanied the entire process.

This exhibition is the crowning moment of another step towards preservation, esteem and making accessible to all people an essential piece of Brazilian cultural heritage, to which Banco Central is also a guardian.

HENRIQUE DE CAMPOS MEIRELLES
Governor of Banco Central do Brasil

Brasília, August 2009.

1 The Cultural Association Banco Central do Brasil - Projeto Portinari is dedicated since 1979 to researching, recovering and preserving the master's work. In 2004, it completed an extensive survey on the artist's works, which resulted in the publication of the *Raísonné Catalogue of Candido Portinari*, in five volumes, also available in an electronic version in (URL) portal.banco-central.org.br

2 The *Raísonné Catalogue of Candido Portinari* contains an extensive set of technical and historical information on each of the over five thousand works of the artist, the context of its creation, the preliminary work and studies. The *Raísonné* provides a better comprehension of the significance and importance of the artist's work and expands towards new analyses by art specialists and researchers with regard to his research, ideas and his creative process, its unfolding in the pictorial language and aesthetics developed by him

3 *Revista* (2003), p. 154

Foreword

Following a restoration process, Banco Central do Brasil presents to the public fifteen works by Candido Portinari which are part of its collection.

We celebrated in 2003 the birth centenary of the painter, and we had the opportunity to exhibit some of these works. The first steps towards the organization of the current exhibition were then made. The fifteen panels produced over fifty years ago displayed some wearing signs which were then confirmed by a report that assessed its conservation state.

The restoration process thus began, with the objectives of repairing the damages on the works caused by time, recovering their authentic elements and improving their conservation conditions.

The restoration work, which started in 2007 and was concluded in 2008, was the largest since the incorporation of Portinari's works into Banco Central's collection and relied on the monitoring by Projeto Portinari. This was an unprecedented initiative by the institution, due to the fact that it involved both repair and prevention measures for all the pieces of art.

Another event was the highlight of the importance of works belonging to the collection of Banco Central: the publication of the artist's *raisonné* catalogue by Projeto Portinari in 2004¹. This enabled the location of the bank's collection works in the artist's complete works and the confirmation – and in some cases correction – of relevant data on the *Portinari*s of Banco Central's Collection.

The current exhibition gathers, at Banco Central's Art Gallery in Brasília, fifteen works by Portinari that belong to the institution, and is enriched by the photographic exhibition of the various stages of the restoration

process of such works, which is illustrated by this catalogue.

Banco Central believes that there is always a time to revisit Portinari and hopes to contribute, with the exhibition, towards the redemption of an essential part of our cultural memory.

Banco Central panels in the Portinarian trajectory

"I can see better my land from here [...] I shall paint that people with such clothes and such colour..."

Candido Portinari, in Paris, on July 12th, 1932

The set of works composed by the twelve panels of the *Cenas Brasileiras* series (Brazilian Scenes Series) and by the *Descobrimento do Brasil* (Discovery of Brazil) panel represents one of the most homogeneous works by Candido Portinari, according to critic Antônio Bento, author of reference work on the painter². The unity of these works is attributed to the thematic approached, which is related to the Brazilian history and life, as well as the plastic language used by the artist.

The Portinari *raisonné* catalogue informs that, in 1954, the artist executed four temperas on canvas panels of the series – *Seringueiros* (Rubber Tappers), *Jangada do Nordeste* (Northeastern Raft), *Gaúchos and Vaqueiros do Nordeste* (Cowboys from the Northeast) – and finalized the series in 1956, with eight oil on canvas panels: *Bumbá-meu-bô!*, *Frevo* (Frevo Dance), *Samba*, *Baianas* (Bahian Women), *Garimpo em Minas Gerais* (Gold Mine in Minas Gerais), *Descobrimento* (The Discovery of the Land), *Anchieta* and *Bandeirantes*. In the

meantime, he composed a tempera and oil on canvas panel, namely, *Descobrimento do Brasil*, also known as *A Descida dos Pioneiros*, which he finished in 1955.

The thematic expansion of Banco Central's panels

Between 1936 and 1944, Portinari produced, on the order of the then Ministry of Education and Health, in Rio de Janeiro, a series of frescos related to the Brazilian economic cycles: *Pau-Brasil* (Brazilian Wood), *Cana* (Sugar Cane), *Gado* (Cattle), *Garimpo* (Gold Mine), *Fumo* (Tobacco), *Algodão* (Cotton), *Erva-Mate* (Mate Herb), *Café* (Coffee), *Cacau* (Cocoa), *Ferro* (Iron), *Borracha* (Rubber) and *Carnaúba*³.

The painter embraced monumental dimension works in the twenty years that ensued. He conceived panels for the Brazilian Pavilion at the Universal Exhibition of New York, in 1939; murals for the Library of Congress in Washington, in 1941-42; panels for the Rádio Tupi, in 1942; the epic panel *Tiradentes*, for the Cataguases College, in 1949; and works for Banco da Bahia – *A Chegada de Dom João VI à Bahia* (The Arrival of Dom João VI in Bahia); and for Banco Boavista – *A Primeira Missa no Brasil* (The First Mass in Brazil), among many other private orders.

The panels occur at the moment of Portinari's thematic universe expansion, wrote Clarival do Prado Valladares⁴, in 1979, in a text written at the request of Banco Central. In his first large-scale works, the painter favoured historical subjects, with a highlight to economic history. This is the case with the Ministry of Education and Health "cycles".

History is present in Banco Central panels, but there are also regional and

instantaneous types of popular culture or Brazilian folklore. Portinari performs a geographical expansion to encompass the whole Brazilian continent (Gaúchos, Seringueiros, Jangada do Nordeste). A transposition from the rural to the urban environment occurs in some panels (*Samba*); in others, work or daily life situations give way to cheerful or celebration environments (*Baianas*, *Frevo*, *Bumbá-meu-bô!*).

The series is tied to the artist's deliberate intention which was announced at the onset of his career, which is to paint the Brazilian people. The Brodóqui master said the following when referring to the subject of his panel: "The subject is the human being"⁵.

Artistic maturity

The period when Portinari produced the *Cenas Brasileiras* series and the *Descobrimento do Brasil* coincides with the making of the *Guerra* (War) and *Paz* (Peace) panels for the United Nations headquarters in New York.

Clarival Valladares, in the previously mentioned text, qualified the *O Cruzeiro* panels as "directly affiliated with the *Guerra* and *Paz* phase, which started with the 1952 studies (drawings)", since they were composed "through the arrangement of the space support in divided, differentiated, irised luminosity and colourism plans".

At this point of his trajectory, Portinari achieved artistic maturity. He mastered the modern language with his assimilation of cubist and Picassian legacies. He followed an original path with his work, based on a thematic strongly identified with the Brazilian people, through an expressive drawing, with dramatic effects, with an unusual colour use and innovative plastic solutions.

4 The frescos now adorn the building renamed Felício Guadalupe Caporin, in homage to the minister in that office

5 In 1979, Bahian critic Clarival do Prado Valladares prepared the text *Os Painéis de Portinari do Banco Central do Brasil* for the catalogue of the first exhibition sponsored by Banco Central of the then recently-acquired panels

6 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, October 25th, 1952, as per Antônio Bressa's quotation (2003), p. 232

André Berto draws the attention to the fact that Portinari was a pioneer when he executed abstract works in Brazil back in 1939. In his panelled paper, abstracts were known for Pollock-Gutuso Capenete in 1942

The muralist Portinari

Works for the UN and the O Cruzeiro are the culminating points for Portinari as a muralist and towards which the artist focused all his artistic resources.

The large number of orders was the result of his growing reputation in Brazil and abroad. Portinari became the Brazilian "modern classic". This expression, coined by Otto Maria Carpeaux, is again mentioned by Antônio Berto when he affirms that:

we owe Portinari the popular acceptance of modern art in Brazil. [...] He undertook the difficult task to promote it and make it comprehensible to a large portion of the society, although this did not occur at the onset of his vanguardist activities. In truth, this would only take place following the promotion of his main works 'here and abroad'.

Portinari executed the large orders always starting from drafts, studies and sketches. In some cases, he composed earlier variations of oil on canvas or on wood, in small or medium sizes, of the works he intended to execute on a larger scale.

His discipline and work competence earned him the qualification of "the panel labourer" or "own-material labourer"⁸, but it was through his enthusiasm to paint Brazil that he managed to transform the reality of the country into permanent images.

The plastic language in the innovation process

The observation of his panels reveals compositions articulated by the arrangement of the canvas space in blocks. The human figures are set in geometrically-defined

colour areas. The luminosity does not fall on the characters but on the sections where they are located. In many of his panels, Portinari opts for the fusion between background and figure in a same plan. The visual elements are arranged in a rational way and the plastic function is favoured.

These peculiarities indicate that Portinari continued and deepened his aesthetic research. These characteristics evidence the contemporary nature of his work as compared to the debates that marked the world artistic scene, especially on figuration and abstraction in art, which were heated then.

In the 1950s, Latin-American plastic arts were impacted by the growing presence and prestige of the constructivist trends. In Brazil, concrete and neo-concrete movements blossomed. The informal abstraction also gained ground, but with a lower repercussion.

Portinari had performed some abstract works⁹ but did not adopt abstraction as his expression vehicle. However, the fact of remaining in the figuration field did not imply his distancing from the clashes that occurred in the plastic arts environment. His pictorial language tried to find a synthesis between figuration and abstraction, in order to absorb from both the elements that he deemed as valid.

The Portinarian search for an innovative plastic language was pointed out by Argentine critic Jorge Romero Brest¹⁰. Impressed by the relentlessness of his spirit and his constant inclination to renew tradition, Brest qualified Portinari as an "experimentalist".

In fact, his panel approached the issues that every creator in the field of plastic arts of his time faced, whether or not such a creator was aligned with the vanguard movements: the paths to overcome the cubist legacy, the substitution of the classical perspective with

bi-dimensionality, the alternatives to renew the drawing and colour functions in panel.

Colour and drawing

Since the 1940s, Portinari had expanded chromatism in his panels, shying away progressively from the gray atmospheres that were predominant in cubism and its unfoldings. In his work, the colour had drifted away from the imitative function. Portinari had absorbed the plastic dimension of colours, as an acquisition from modernism.

As can be seen in Banco Central's panels and other work of that period, the result is the creation, in every work, of some universe of tonalities, with an emotive impact. That was a rather different effect than the neutral atmosphere created, for example, in the frescos for the then Ministry of Education and Health.

According to Frederico Moraes, Portinari used colour as "a vehicle of poetic sentiment with a lyrical and touching expression"¹¹.

Also in drawing, Portinari used the formal liberty conquered by the modernist movements. One of his panel trademarks was the power transmitted by the drawing of hands and feet of his characters. He resorted to deformation and exaggeration with an expressive purpose, that is, the application of the named "deformism-expressionism".

Another application of these resources used by Portinari can be seen in the *Descobrimento do Brasil* panel, of 1954/55, and in three panels of the *Cenas Brasileiras* series – *Frevo*, *Bumba-meu-boi* e *Baianas* – dated 1956. Throughout 1955, Portinari worked on the human figure through a foreshortening¹², not only for the sketches for the panels, but also in various works where he displayed farmers, Indians, women crying or mourning scenes.

Focusing on the characters head, Portinari studied the jaw outline: in a bottom-to-top perspective. He experimented with shaded, triangular and oval forms, with expressive highlights on the figuration of the throat, chin and face of the characters. That was the "violent foreshortening", so called when a difficult attitude or very pronounced perspective is presented.

Portinari used the violent foreshortening in a group of monks, at the left of the *Descobrimento do Brasil* panel, in order to portray a moment of transcendence. He used it again in more than ten characters of the large panels *Guerre* and *Paz*, made for the U.N., and again in the characters of the panels *Frevo*, *Bumba-meu-boi* and *Baianas*, in order to very different feelings such as musical trance and religious ecstasy.

Otto Maria Carpeaux stated that, through this resort, Portinari "discovered the Brazilian interior, the pictorial reality of Brazil, deforming it in a violent way" and also "he discovered it through the deformation, because deformation provided the panels with a quality that no illustration has: style. This way, he created the Brazilian painting style"¹³.

Through the perception of Clarival Valladares, who based himself on the considerations of French critic Jean Cassou¹⁴, after having established a Brazilian imagery, Portinari dedicated himself to affirming a Brazilian aesthetic. Portinari's panelist painting played an important part in this double affirmation, as can be seen in this exhibition.

Banco Central's panels that are now being presented are a culminating point in the consolidation, through Portinari's own hands, of an unprecedented work in the history of Brazilian art: an extensive, multiple and original nationality landscape.

12 Foreshortening is a resource which has been explored since the Renaissance and consists of the application of perspective, in panels or drawings, on just an object or figure, so as to achieve an illusion of depth, in order to highlight certain effects. It requires a sharp perception of the shape and size of the various parts of a volume as seen from a certain point, irrespective of its real dimensions and relative proportions, which implies a complete mastering of the laws of perspective. In Maccone (1998)

13 Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (Jumburana/PR, 1902 – São Paulo, 1988) journalist, businessman and ambassador, creator of the *Diários Associados* group, a group which gathered around one hundred newspapers, magazines, radio and television stations. Founder of the Art Museum of São Paulo (MASP), among other preservation and cultural dissemination initiatives.

14 Raymundo Ottoni de Castro Maya (Paris, 1914 – Rio de Janeiro, 1981), businessman and bibliophile, creator, in 1942, of the *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil* (A Hundred Brazilian Bibliophiles Society) and, in 1948, of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAMRJ), of which he was the first chairman, until 1952. Castro Maya is considered the most important private collector of Portinari. His collection forms the nucleus of the collection of Castro Maya Museums, comprising the Chiayá do Céu Museum and the Museum do Açude, both in Rio de Janeiro.

15 The Banco Português do Brasil was incorporated into Banco Hall's in 1979.

16 The *Restauração* Catalogue of Portinari informs that this work is part of a larger work, *Mulher em Paisagem*, which suffered damage and was cleaned and completed by the artist.

Portinari in Banco Central's Collection

Banco Central do Brasil owns over 2,400 Brazilian works of art, among which fifteen works by Candido Portinari stand out:

- The *Cenas Brasileiras* series (Brazilian Scenes Series), represented by twelve oil panels on canvas and temper on canvas, and are two meters high by one and a half meters wide, executed between 1954 and 1956.
- The panel *Descobrimiento do Brasil* (Discovery of Brazil), a temper and oil composition on canvas, five meters high by four meters wide, finalized in 1955.
- The panels *Figura em Paisagem* (Figure in Landscape) and *Paisagem de Petrópolis* (Landscape of Petrópolis), two landscapes, also oil on canvas, dated 1938 and 1952 respectively.

The twelve panels of the *Cenas Brasileiras* series were carried out for the headquarters of the *O Cruzeiro* magazine, located at Rua do Livramento, in Rio de Janeiro, ordered by Assis Chateaubriand¹³, leader of the *Diários Associados* communication group. By 1942, Portinari had executed, following a request by Chateaubriand, two large work series for the Rádio Tupi buildings, which was part of that group.

Carried out over two years, the series were delivered in 1956, shortly after the conclusion of the monumental panels *Guerra* (War) and *Paz* (Peace), executed for the United Nations headquarters, in New York.

With the decline of the *Diários Associados* at the end of the 1960s, the works of the *Cenas Brasileiras* series were acquired by Banco Hall's de Investimentos.

The panel *Descobrimiento do Brasil*, named in some documents as *Descida dos Pioneiros* (The Descent of the Pioneers), represents, along with the *Cenas Brasileiras* series, a fortunate chronological, thematic

and aesthetic unity. However, its origin is different: the artist received this order from Raymundo de Castro Maya¹⁴, patron of the Brazilian art, a Portinari collector and advocate, and would decorate the entrance hall of Banco Português do Brasil headquarters in Rio de Janeiro.

Before the end of Banco Português do Brasil's activities¹⁵, the *Descobrimiento do Brasil* panel was also acquired by Banco Hall's.

As a result, at the onset of the 1970s, the *Cenas Brasileiras* series and the *Descobrimiento do Brasil* panel formed part of the collection of Banco Hall's, which faced financial problems until being submitted to the intervention of Banco Central in 1974. Banco Central then incorporated the series and the panel into its patrimony due to credits held in that institution.

The acquisitions were preceded by a work carried out between 1975 and 1976 by a commission of specialists composed by Antônio Bento de Araújo Lima, Edson Motta, director of the National Museum of Fine Arts (MNBA), Glênio Bianchetti, plastic artist and Antonio Carlos Gêlo, staff member of Banco Central. The commission attested the authenticity and the great artistic value of the works, as well as its satisfactory conservation state, and recommended its incorporation into the entity's patrimony.

The other two works by Portinari that are part of Banco Central's collection arrived at the institution following a different route than that of the panels. In the beginnings of the 1970s, *Figura em Paisagem*¹⁶, of 1938, and *Paisagem de Petrópolis*, of 1952, belonged to Galeria de Artes Collectio, an important intermediary in the arts market of São Paulo.

The two landscapes, then named *Pé na Terra* and *Paisagem de Brodóski*, respectively, represented the guarantee of a loan taken by Collectio at Banco Áurea

de Investimentos in 1974, with the gallery's bankruptcy, the financial institution received Portinari's works among a substantial collection of Brazilian modern art.

Later on, Banco Áurea faced financial problems and the two panels by Portinari became part of the collection of Banco Central which held credits in this financial institution.

As in the case of the panels, the works were assessed by a commission of specialists, composed by Pietro Maria Bardi, creator and director of the Museum of Art of São Paulo (MASP), and by the previously mentioned Edson Motta, from MNBA, and Antônio Carlos Gêlo, from Banco Central. After the conclusion of its works, the commission recommended the incorporation of Collectio's collection of works into the patrimony of Banco Central, with a mention to Portinari's panels.

Since then, the fifteen panels by Candido Portinari are part of the Main Collection¹⁷ of Banco Central's Collection and represent one of the most important sets of the master's works held by public or museological institutions in Brazil.

Considering public interest, Banco Central has implemented permanent preservation and promotion actions with regard to these works and others that are part of its collection, either through its own exhibitions or sessions to public or private institutions of the country.

Restoration of Portinari's works

The state of conservation of works of art represents a decisive aspect for the gauging of its significance and its aesthetic importance, as well as for the attribution of its financial value. Given that it is a State-owned collection, as is the case with Banco Central, other considerations must be taken into account, such as the duty to maintain

its conditions for exhibition to the public, as well as the legal obligations of care and preservation of the public patrimony.

This way, Banco Central tries to implement actions to ensure the best safety, conservation and exhibition conditions of the works that are part of its collection.

The concern with the state of conservation of the pieces of art dates back to the constitution of the bank's collection in the 1970s decade. As already mentioned, one of the tasks assigned to the commissions of specialists established to provide guidance to the institution in the incorporation of works of art was to assess their state of conservation. The state of works was deemed satisfactory and its integration into Banco Central's collection was recommended.

At the end of the 1980s, an important step was taken towards safety and the works' custody physical conditions, with the allocation of a special room for the technical reserve of the collection. Located in Brasília, at the main building of Banco Central, the technical reserve is equipped with adequate variables of temperature, relative humidity and luminosity for the maintenance of the pieces of art.

Notwithstanding, given Banco Central Collection's profile, composed by works executed between the 1930s and 1970s decades, the average age of the pieces of art is fifty years. A constant attention is therefore required to identify restoring interventions needs in order to avoid the harmful action of time on the collection.

With reference to Portinari's works, some interventions preceded the most recent restoration work, performed in 2007 and 2008.

The *Descobrimiento do Brasil* panel underwent restoration and recanvassing carried out in 1976 by Luciana Saccocci and her team, when it was transferred by Banco Hall's from São Paulo to Rio de Janeiro. There is also mention that Edson Motta, which

18 Banco Central Collection is divided into three parts: Main Collection, with works of greater artistic expression; Acquisition Collection, with works that are destined to the internal purposes of the institution; and the Adding Collection, with works that are destined to public accession or donations to public institutions of cultural value.

Pictures of the technical reserve page 34

Photographic documentation (page 37)

Photos 1 and 2 - Initial examination, work's front and verso

Photos 3, 4 and 5 - Delineation of the conservation areas

Photo 6 - Photographic record

Paint fixing (page 38)

Photo 1 - Temporary fixing with Japanese paper

Photo 2 - Paint with loosening

Photo 3 - Tape application with brush

Photo 4 - Fixing with spatula

Photo 5 - Tape excess cleaning with solvent

Photo 6 - Paint fixing

Photo 7 - Rabbit skin glue preparation

Photo 8 - Tape application with thermal spatula

Frame and stretcher removal (page 40)

Photo 1 - Acrylic resin application for protection

Photos 2 and 3 - Disassembling and frame removal

Photo 4 - Braces removal

Photo 5 - Canvas detachment

Photos 6 to 10 - Stretcher removal sequence

composed the mentioned commissions of specialists, led another restoration of this panel in 1981.

In 1994, on the occasion of the commemorative exhibition on the thirty years of Banco Central, the *Descobrimento* and *Jangada do Nordeste* (Northeastern Raft) panels underwent restoration to fix the pictorial layer, carried out by the National Museum of Fine Arts (MNBA) restoration team – Gilson Cruz de Oliveira and Helena Ávila Teixeira.

In 2000, the *Descobrimento do Brasil* panel went through the processes of paint higienization and fixing of the detached areas, by the restoration team of Maria Cristina da Silva Graça.

In the same year, ten panels of the *Cenas Brasileiras* series, except for *Jangada do Nordeste* and *Seringueiros* (Rubber Tapper), which were then ceded, were submitted to emergency procedures of higienization and consolidation of paint layers that were detached, carried out by restorer Cláudio Valério Teixeira and his team. The restorer recommended on that occasion the performance of a complete restorative intervention, which would include, among other procedures, recanvassing and stretchers and frames change.

In 2003, restorers Bernadette Ferreira and Heloisa Biancalana analyzed the *Descobrimento do Brasil* panel and recommended its restoration. They also pointed out the need to improve the climatization conditions of the space where it was placed, that is the eight floor of the main building of Banco Central, on the occasion of the celebration of the hundred years of the painter's birth.

In 2005, confirming earlier diagnoses, works showed wearing signs. A survey report that examined all the works confirmed the findings of pictorial layer loss of some works and the need to change stretcher and frames, deemed as inadequate, as

well as the need of other procedures that are considered necessary to adapt the preservation conditions of the works.

Banco Central requested Projeto Portinari to indicate restorers. De Vera Artes studio, from São Paulo, was recommended due to its notorious specialization and historical background in services rendered to public and private institutions in the country.

Restoration began in 2007 with objectives of repairing the damages on the works caused by time, recovering their authentic elements and improving their conservation conditions. The restoration works were the most extensive since the incorporation of Portinari's works into Banco Central's collection and were monitored by Projeto Portinari.

The restoration process, whose photographic record is part of the current exhibition, was finalized in 2008. Due to its dimensions, the *Descobrimento do Brasil* panel was restored in Brasília at its own exhibition place and did not require recanvassing or stretcher and frames change. Regarding the *Cenas Brasileiras* panels, the process consisted of, grosso modo, twelve stages which are described as follows: as per restoration records.

Photographic documentation – The first restoration stage consisted of a thorough examination of the work's front and verso in order to identify its conservation state before any intervention. The division of the canvas into areas, marked by string, for the photographic documentation, which records visible damages, such as discolouring, dirt, cracking, loss of paint layer and rips is shown as follows.

Paint fixing – Paint fixing is performed through procedures that occur at different times during restoration. Firstly, a temporary fixing is done with acrylic resin-soaked Japanese paper, as an emergency procedure,

in order to avoid the detachment of cracked areas. After the Japanese paper is removed, the more critical points are fixed with tape, with paint loosening.

Following the elimination of repainting of previous restorations, identified through ultraviolet light examination, and the removal of the canvass from the stretcher, another revision of the fixing is carried out with the use of rabbit skin glue and thermal spatula throughout the panel's surface.

Frame and stretcher removal – The paint layer is protected with acrylic resin before the frame and chassis removal in order to avoid any damage during works on the verso of the piece of art.

The piece of art is laid over a protected surface and the frame is removed, detaching its parts. The braces that fix the canvas to the stretcher are then removed. After it is completely loose, the canvas is suspended in various hands, freeing it from the stretcher.

Recanvassing removal – The detachment of the cloth that was glued to the canvass in an earlier restoration (called recanvassing) is done with the canvas without its stretcher and with the painted side face down.

The canvas reinforcement is torn in strips from one edge, with a concentric movement, and then removed. This way, the canvas does not suffer excessive pressure and panel cracking and other damages are avoided.

Removal of resin-wax – The resin-wax, used in an earlier restoration for the fixing of recanvassing, is a mixture of bee wax clarified with dammar resin²⁵. It was commonly used for restoration. This procedure is no longer recommended since it causes deep impregnation which goes through the canvas

and reaches the surface of the panel, making it impossible to be totally removed.

The resin-wax is removed by scratching all the verso surface of the work with a scalpel and applying vegetal turpentine with cotton.

Delineation – Delineation is performed in order to eliminate cambers, in order to ensure a better fixing of the paint as well as adequate recanvassing. The original canvas set on a temporary stretcher is laid over the vacuum hot table. The canvas becomes more malleable through heat and vacuum helps in the delineation, until total cooling of the canvas. Vacuum is applied to the work wrapped in a totally sealed envelope, manufactured with a transparent film which is heat and solvent-proof.

Recanvassing – A new recanvassing is required in order to increase the resistance of the original cotton canvas. The recanvassing cloth is stretched on the temporary stretcher. Tape is then applied on this cloth and on the verso of the original canvas with a pistol and a compressor. The two surfaces are superposed, enveloped and laid over the vacuum hot table in order to achieve a perfect adherence.

In the case of the *Cenas Brasileiras* series works, a 100% polyester cloth with a layer of animal glue (to make it less porous) was used.

Cleaning – Paint cleaning is done manually with a cotton bud, a tool made by the restorers through the application of a small wad of cotton wrapped around an edge of a wood rod. The cotton bud is soaked with solvent for the extraction of the old varnish, dirt and products that are used to fix and protect the paint during the works on the verso of the piece of art.

25 Resin made out of dammar, term used to designate some types of natural resins extracted from tropical trees, with large varnish-impregnating from Malaysia, Borneo, Java and Sumatra. It is a colorless varnish because it does not contain any coloring substances. It can be used in the composition of other varnishes, such as black varnish used in the process of aged fade black and.

Recanvassing removal (page 42)

Photo 1 - Canvas that protected surface

Photo 2 - Detachment of recanvassing from edge

Photos 3 and 4 - Marking of first strip

Photo 5 to 8 - Detachment in strips

Removal of resin-wax (page 44)

Photo 1 - Scrape stroke

Photo 2 to 5 - Wax scratching with scalpel

Photo 6 - Wax removed

Photo 7 - Wax gathering

Delineation (page 46)

Photos 1 to 3 - Envelopment of the temporary stretcher

Photo 4 - Envelopment of the temporary stretcher with the canvas

Photo 5 - Resin application

Photos 6 and 7 - Laying of the reinforced fabric on the back

Photo 8 - Temperature adjustment of the hot table

Photo 9 - Spatula and small cotton bud in the detachment process

Photo 10 - Envelope removal

Recanvassing (page 48)

Photo 1 - Tape preparation

Photo 2 - Tape application on the verso of the original work

Photo 3 - Recanvassing with self-stretching

Photo 4 - Tape application on the new cloth

Photos 5 to 7 - Laying the original canvas on the new cloth

Photo 8 - Envelope

Photo 9 - Joining of the two canvases in vacuum Hot table

Cleaning (page 50)

Photo 1 - Cotton bed preparation

Photo 2 - Cotton bed soaked with powder

Photos 3 to 5 - Dirt removal

Photos 6 and 7 - Japanese paper removal

Photos 8 and 9 - Used cotton

New stretcher installation (page 52)

Photos 1 and 2 - New stretcher, wood-coated aluminium

Photos 3 to 5 - Laying of the recanvassed work over the new stretcher

Photo 6 - Stretching of canvas over the stretcher

Photo 7 - Edge knot in the verso

Photo 8 - Fixing the canvas on the stretcher

Photos 9 and 10 - Wedge application

New stretcher installation - The recanvassed work is stretched over the new stretcher and fixed with small pots made of brass which avoids oxidation. The excess cloth is then cut off and the knot of the edge is done in the verso. Wedges are set and bed with a string to the stretcher in order to adjust the canvas tension over the stretcher. This procedure avoids the accommodation of the wedges between the canvas and the stretcher in case they loosen, something which causes camber.

The *Cenas Brasileiras* series works received a new stretcher manufactured with residual termiticide wood-coated aluminium. The metal structure is recommended for large panels on canvas since it does not absorb humidity, does not arch, it reduces the risk of insects attack and is lighter. The wood only coats the parts that are in direct contact with the canvas.

Levelling out and chromatic reintegration - The canvas areas which suffered a loss of original paint are filled with levelling pulp. This way, the recomposed spot and its surroundings are levelled and ready to receive chromatic reintegration which is made out of specific pigments for restoration that are removable in the case of a future intervention.

Varnish application - Two layers of shining varnish and two layers of opaque varnish are applied on oil panels. The varnish used is especially indicated for restored works and is applied with a compressor in order to ensure homogeneity.

Varnish is not applied on temper works in order to preserve the opacity feature of the technique.

Frame installation and sealing of verso - The edges are coated with adhesive tape in order to avoid the contact of the work with the frame. The new frame is treated against insects and with wood preservatives.

The work bottom is sealed with a synthetic foam plate laminated with paper, a light and neutral-pH material. The purpose of sealing is to reduce the accumulation of dirt, to provide more safety in the case of movement and to reduce the climatic changes effects when the work is out of the technical reserve. The plate is fixed onto the stretcher with pointers and can be easily removed should the need arise.

The Banco Central portinari

Rubber Tappers (1954)
Temper on canvas, 200 x 150 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text¹¹

"It is a temper, with around two meters by one and a half meters. Only two figures, that of the Negro rubber latex extractor cutting the stem of a tree and a porter. A schematized scene, agile and heavy colours, plan geometricity conveyed on the details of the workers mended clothes."

From Antônio Bento's text¹²

"The *Seringueiros* panel displays a simple composition. Two men work in the dramatic quietude of the Amazonian forest. One cuts the rubber tree whereas the other, bent down, hold on his head an already coagulated volume of latex. The ground and the forest are abstract, maintaining a contrasting structure, whereas the drawing of the figures is realist."

If there is no great boldness in the composition, with a man standing and another man bent down, then the panel chromatism stands out in the structure's sections, carefully filled with clippings. Even the workers clothes are geometricized and structured."

Banco Central's hint

Observe the contrast between black and white and the background's rigorous geometry, abstract, the balance created by the blocks of light and the dark spots of the panel

Northeastern Raft (1954)
Temper on canvas, 200 x 150 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 11)

"Dated 1954, in the same dimensions of around two meters by one and a half meters, this panel with a decorative effect originates from studies and panel with the same title presented in the Brazilian Pavilion of the International Fair of New York in 1939, currently incorporated into the *Palácio Itamaraty* collection in Brasília. The same scene, absolutely the same one, set for the schematized composition among geometrized plane and exuberant figures, well drawn."

In this panel, the absurdities of rafters with sandals are repeated, a woman in the crew dragging in a net and a raft of more than ten wood planks! But why should we repeat this? Tzism never moved the creating artist, and one cannot deny the fact that among so much misunderstanding lays the harmony of this composition."

From Antônio Bento's text (p. 155)

"In the *Jangada* (raft), made of nine levelled wood planks instead of five, two men with coloured clothes wear the typical Northeastern sandals. A surprising woman is down on her knees, wearing an almost purple dress, which in truth does not belong to the crew of the rough fishing boat. It was invented by the artist. By the way, Portinari resorted to, let us say, surrealist solutions in order to paint this boat."

Banco Central's hint

Observe the game of colours, a great plastic effect, on geometrically illuminated background.

Portinari had already included the woman figure in earlier compositions, a feature considered as unusual by the two commentators: Antônio Bento and Clarival Valladares.

21 Valladares (1972, p. 34)

22 Berra (2003, p. 100)

Levelling out and chromatic reintegration (page 54)

Photos 1 and 2 - Spoke wheel of original panel

Photo 3 - Levelling out materials

Photos 4 and 5 - Levelling out pulp application

Photos 6 - Chromatic reintegration materials

Photos 7 and 8 - Pigment application

Photo 9 - Reintegrated panel

Varnish application (page 56)

Photo 1 - Canvas cleaning with dry cloth

Photo 2 - Varnish preparation

Photo 3 - Varnish compression and application

Photos 4 and 5 - Varnish application

Frame installation and sealing of verso (page 58)

Photos 1 and 2 - Adhesive tape application

Photos 3 to 6 - Frame installation

Photos 7 to 9 - Sealing bottom

Photos 10 and 11 - Openings in the bottom to access weights

Gaúchos (1954)

Temper on canvas, 200 x 150 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 11)

"One can see in these panels that subjects are distributed according to the folkloric typicality, some with a clear disavowal to the artist who was not aware of all of them. What raises Portinari's panel is the sustenance of an exuberant drawing and large mastering of composition. The three represented elements, an erect man, the woman sitting down on the ground and the ox skull hanging on the post, are sufficient to compose, with the discrete and concise landscaping plans, the making of a panel that does not lack harmony and splendour. It is worth noting the colouristic transfiguration of the figures, not for expressionist appeals, but necessarily for the compositional balance."

From Antônio Bento's text (p. 155)

"There are only two figures in the Gaúchos scene. A herdsman wearing boots, with bombachas and ponchos, is standing up on the right side of the canvas, sitting calmly his chimarrão. A sweet and silent figure of a woman sitting down, to the left, appears with the face, arms and legs unexpectedly painted green. It was an unusual and seductive chromatic resource embraced by the artist."

An ox skull is nailed on a post, separating the couple, along with the attractive shapes of a brown bottle gourd. The cold colours are predominant in the panel."

Banco Central's hint

Observe the drapery of the woman's clothes, performed with the traditional techniques of panel and drawing; the different ways which the faces of the two characters are composed.

Cowboys from the Northeast (1954)

Temper on canvas, 200 x 150 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 13)

"Identical dimensions: scenographic composition with the predominance of dark shades and figures painted blue. Expression and attitudes supported by a careful detailism of the faces, with leather-dressed herdsmen gathered in a partition decision. The shepherd dog is a rich detail, almost a symbol or almost a human figure."

From Antônio Bento's text (p. 155)

"In Vaqueiros do Nordeste, three figures are leather-dressed from head to toe. They are maybe talking on the side of a well-cut post. Near this tool is a dark-haired, ferocious big-footed dog. He seems to be or is an animal from the family of the hyenas that appear on the Guerra panel. The brown colour of the herdsmen's raw leather clothes was decisive for the work's chromatism choice."

Banco Central's hint

Observe how Portinari built the dog's figure: the perspective and the volume are created with just the red spot of the animal's tongue; how the blues of the panel are used for formal purposes, without any imitative function.

The *raisonné* catalogue of Portinari does not have any records of sketches on this panel. However, Portinari had already worked on compositions with Northeastern herdsmen, from which he borrows the legs position of the characters.

Discovery of Brazil (1954-55)

Temper and oil on canvas, 500 x 400 cm

From Antônio Bento's text (p. 151)

"It belongs to the monumental panel series by Portinari."

The decoration indicates the land possession by the first Portuguese colonizers that arrived at the Santa Cruz Land. The act is not carried out symbolically as a simple mark nailed in the soil of the discovered territory, but with the arrival of various nucleuses of settlers. This is what Portinari's decoration is trying to show, with a vision of the arrival of the Lusitans.

As customary in the painter's compositions, he did not concentrate on the reality which, besides, like other great creators of forms do not obey. He made one of the caravels moor directly on Brazilian land, on an inexistent pier, imagining the scene in his own way. The composition is very well distributed throughout the panel's space.

The figures of the three sailors pulling the rope of the vessel, in the foreground, so as to fix it on the ground, have an extraordinary dynamism. The same occurs with the other two sailors that are up high, one of which is climbing on the stairs of the ropery. These five figures bring unquestionable animation and movement to the panel. At the same time, they involve the four groups of pioneers with a curvilinear rhythm.

Aside from these groups, two monks figures appear at the left side of the panel, in a freer stance, complete the formal scheme of the composition. Other boats can be seen above them.

Two platoons of soldiers are composed by spearmen infantrymen. They carry weapons and clothes of the Five hundred period. On the other hand, the women with black dresses appear more serious. In the

meantime, the group of men are represented less austere colours. Some warm tones stand out in their clothes.

The artist brought anxiety or fear to the passive stance of these Lusitan pioneers who seem somewhat perplexed upon disembarking on yet unknown land. They are grouped together, as if they were seeking protection in solidarity, act or common sheltering.

The ropes of the vessel cut the space up high, strengthening the plot or structure of the composition. The sailors and the groups of pioneers are typical figures of Portinari's forms, mainly those related to the period when the artist used abstract backgrounds and clippings, including in the tracings of the human figures."

Banco Central's hint

Observe the geometric blocks composition brought by the ropes in the upper part of the panel; the drawing performed of the figure which climbs the ropery's stairs, up high, for which Portinari executed a detailed sketch; the use of violent foreshortening (explained in page 134), in the figuration of the head of the group of monks, on the left side of the panel, resort which will be repeated in the Guerra and Paz panels, made for the UN, and Bumba-meu-boi, Frevo and Baianas, exhibited here.

Bumba-meu-boi (1956)
Oil on canvas, 200 x 170 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 13)

"Oil on canvas measures precisely one hundred and ninety-six centimetres height by one hundred sixty-eight centimetres width. Northern folklore scene with an equivocal presentation of characters, choreography and clothes. It is impossible to accept it as a gender panel. Mateus, or Bastião, mounts by mistake Burrinha which finds a way of sticking up its neck to compare itself to the beautiful mare which appears on the top left corner of the A Paz panel, of the UN, of 1956 (from *Análise Iconográfica da Pintura Monumental de Portinari nos Estados Unidos*, Clarival do Prado Valladares, 1975). If this panel does not mean anything as a folklore document, it stands out as a specific problem of the panel, emphasized in the chromatic dynamics of the clothes, solved with heavy tones."

From Antônio Bento's text (p. 158)

"In *Bumba-meu-Boi* the Burinha, or Sea-Horse, dances in the foreground, with head held up high, with a distortion which is only possible in a living animal, divergent from those made by the popular artists. This is a pure expressionist deformation. There is a morphological ambiguity in the figure, which is also wearing clothes of the ox which is mounted by Mateus, in an unusual fantasy. It looks like an ox with a horse head. It thus became a new chimera. The colouring of this work is one of the simplest. A musician plays clarinet as that picturesque figure, which is the most national of ancient Brazilian dramatic dances, presents itself in its choreographic movements. This dance is presented from the Amazon region to Rio Grande do Sul."

Banco Central's hint

Observe the contrast between the lower part of the panel, with smooth tones, and the upper part, with stronger tones and more movement; the equivalence of the musician's heads position to the left and that of Burinha, all looking up; the use of the violent foreshortening in the figuration of the heads, a resort which is repeated in the *Descobrimento do Brasil*, *Frevo* and *Baianas* panels.

Frevo Dance (1956)
Oil on canvas, 200 x 170 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 13)

"If this is the subject, the subject is the study of the figure with a perspective drawing, and a *trompe l'oeil*, not as much as to trick reality but looking for a greater impact."

The subject was just named **frevo**. And the artist discovered immediately the scene that was able to bring to it the exuberance of stance, expressions, hands, feet, faces and trunks transfiguring a street scene in a hallucination of baroque angels. But let it be said that everything became a panel thanks to the drawing. In this example, it is worth noting how the author lowered the irisation of the landscaping plan, simplified, transferring it onto the colouristic vibration of the clothes.

In the review of the Portinari muralist work that we are now developing, this panel is one of the richest examples of study on figure with a perspective drawing, of the faces, hands and feet, with a level which is at least equivalent to the results obtained in the monumental panels *Guerra* and *Paz*, produced in the same period."

From Antônio Bento's text (p. 155)

"In *Frevo*, the three passistas are involved in a vibrating Recife choreography. It is a masterly composition, on the best of the series. One of the merry-makers stands up raising an umbrella while the other performs the figure named *chão-de-bundinha*. To the left, a musician is playing a clarinet whose sonorous purity or suaveness discords with dynamogenic trumpetings of this urban music from the Northeast."

This is one of the most original drawing works among the other compositions in

view of the position of the figures which surrender to the choreography. It arises out of expressive resources resulting from the effort and which can be seen in the dancer's heads and feet. With just three figures, Portinari achieved the "agitation" effect which is noted in this truly Brazilian dance. It suggests a crowd involved by the contagious effervescence of the choreography created in Pernambuco."

Banco Central's hint

Observe the precision and expressivity of the work, especially in the feet and heads of the dancers, achieved with the drawing's quality. As can be seen here, Portinari made several studies and preliminary drawings for this panel, the use of the violent foreshortening in the figuration of the heads of the dancers, a resort which is repeated in the panels *Descobrimento do Brasil*, *Baianas* and *Bumba-meu-boi*.

Samba (1956)

Oil on canvas, 200 x 170 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 15)

"The sizes, many times mentioned are repeated in this oil on canvas. It is dated 1956; in other words, twenty-eight years in Rio de Janeiro gave Portinari the naturalness of Samba, only requiring him to listen to the radio or see it passing in the carnivals. A certain climate of simplicity, of a people's daily life, transcends the panel. A well strummed guitar, a *ganzá*, cadencing hands and a boy wishing for a carnival compose the harmony of samba and, luckily so, of the panel.

Of all the folkloric topics of this series, this is the example of gender panel in its truest sense, for being spontaneous and experienced. All the rest adds up to the level of more erudite and inventive panel of the many that were executed in this Country."

From Antônio Bento's text (p. 158)

"In Samba, a Negro sagaciously plays guitar. Four black women dance, one with a rattle while another claps her hands following the rhythm of the music, the same is done to the little rascal with a striped shirt, to the right, along with the musician. A blue light shines gently and weakeningly in the abstractized sky. The guitarist and the women used pointed shoes, as seen by Portinari in the low dance hall in Rio de Janeiro, during the dandies and the affected and exaggerated girls' period."

Banco Central's hint

Observe the delicacy of colours and drawing, as well as the detailed drapery of the boy's clothes.

The *raisonné* catalogue of Portinari does not have any records of sketches for this panel. However, Portinari had approached topics related to the Rio de Janeiro hills in several earlier compositions.

Bahian Women (1956)

Oil on canvas, 200 x 150 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 15)

"Same size of several other panels is repeated in this panel named *Baianas*, de 1956.

However, there are no Bahian women here. It has even less than the *table baianas* made of glass in the street corners of Copacabana.

Maybe it intends to display a *iaô* receiving its saint, assisted by a *iaô kererê*, or a *ori, obori* ceremony. The dresses colours identifies them as daughters of Ogum, however, the bijouterie necklace and also the strapless dance corselet and the high-heel scuff rock the dust, bypass the *candomblé* and toss everything of this pretext for whatever validity is left: the drawing and panel, the perspective study of the face from bottom to top and vice versa, with the accretion of a distinguished chromatic game."

From Antônio Bento's text (p. 158)

"Three figures are gathered in the *Baianas*. The one in the front, with a twisted face, uses green sandals and seems to dance outside herself, having fainted or fallen into trance, as if one of the spirits of *candomblé* had taken over her body, so much that she leans on or is projected by the companion located behind her. The third figure is calmly combing her hair, indifferent to the scene, a common thing in the practice of our black magic or life itself. It is not a scene with conventional *baianas*. It is a *candomblé* ceremony, very rare in Portinari's work. The black woman which is combing her hair, a *iaô*, had already done it with her companion which is receiving the saint of her sacred ceremonial place. The task that she is executing is part of the ritual of her religion.

They are daughters of Ogum, according to a remark authorized by Clarival do Prado Valladares."

Banco Central's hint

Observe the geometric rigour of the composition, rested on the conic shape of the group of characters, in the centre of the panel and the arms' line of the characters; the use of violent foreshortening in the figuration of the head of the figure in the front, a resort which is repeated in the *Descobrimento do Brasil*, *Frevo* e *Bumba-meu-boi* panels.

The *raisonné* catalogue of Portinari does not have any records of sketches for this panel. However, Portinari had figured *Baianas* in earlier compositions and made a smaller oil on canvas, similar to this panel.

Gold Mine in Minas Gerais (1956)

Oil on canvas, 200 x 150 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 11)

"Three goldwashers' figures are arranged in a monoblock with a solid outline and heavy colouring. One of the characters repeats the established expression of the shell-shaped hand picking up nuggets, developed in many drawings of great craftsmanship. The pans form in the composition the confrontation of curves against the rectangles of the landscaping plans. The acute red tones are set for the expressional energy of the goldwashers."

From Antônio Bento's text (p. 155)

"The *Garimpeiros* are very different from another previously made by the artist. Two bearded figures are resting standing up. They hold mining boilers in their hands. One of these figures has small nuggets in the shell-shaped hand. The third figure, a gold spark seeker, is bent down in the foreground of the panel and looks at the picking made. Everything appears strictly ordered, even the water, the coffee boiler and the workers' clothes."

Banco Central's hint

Observe the contrast between the straight lines and the curves which provide the composition with a structure; the chromatic and synthetic solution of the arms of the goldwashers holding the pans.

Portinari had already worked on the bent figure of the goldwasher and the geometric shape of the pan in earlier compositions.

The Discovery of the Land (1956)

Oil on canvas, 200 x 170 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 9)

"The foreground is dominated by a group of bare Indians, covered with corporal panels of the flesh-coloured unicum and jenipapo stripes. All are coppered and strong, except for the kid, painted blue, seen from the front, with hands on the face for the alarm call. All the figures are men armed with *tacape* (tomahawk). The ground plan is coloured with sand and earth, quadrangulated, as is the case with the sea, among light and dark blues. Three vessels are approaching, with sails set, but there is so little about vessels that they appear to be solid rugged rocks, as strange as they looked to those on land. Scenographic panel, dominated by the bareness state, the human body, with a rich expression."

From Antônio Bento's text (p. 154)

"Three Lusitan caravels are seen arriving at the Bahian coast. Some Indians look at the vessels, shaking spears and displaying bluish corporal panels made with jenipapo's dye. Arranged in large symmetric spots as mentioned in Pero Vaz de Caminha's Letter. A young Indian figure shows up all painted indigo blue. They would not be, consequently, shadow reflections of such colour (as one would presume at first glance), originating from a Cezannean panel suggestion, since the child is in the half-light behind the savages grouped in the foreground. The chosen tone derives from the jenipapo, which darkened all the body of the little kid. The space is geometrized and unreal. The caravel that is closer to the Brazilian Indians – who are in a dubious state, in a mixture of fear and curiosity – gives the

impression of approaching land in menacing way with a hallucinatory thrust. This is maybe what the natives of these unknown lands thought. And so did the artist imagine them, recreating history."

Banco Central's hint

Observe how Portinari sets the spectator in a position to surprise incognito the discovery scene, and at the same time suggests empathy with the little kid. In your opinion, the little Indian stance indicates fear or distancing with respect to the arrival of the Portuguese?

Anchieta (1956)

Oil on canvas, 200 x 150 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 9)

"This is the current title. At the time of the *O Cruzeiro* it bore the title *Anchieta compõe o poema à Virgem na praia de Itanhaém*. A vigorous figure in a difficult knee flex and frontal perspective drawing, with head shaved like a Franciscan! The left hand covering the scruff and the right hand incising in the sand with a stick are eloquent expressions."

From Antônio Bento's text (p. 154)

"The *Anchieta* was the second historical panel. The famous Jesuit who, for the Brazilians, died in holiness fragrance, is knee flexed and solitary, writing with a small crook his legendary poem for Virgin Mary, in the sands of Praia de Itanhaém, in the coast of São Paulo. The sky, the sea and the beach are figured through a space almost entirely composed by geometric figures. The very round Moon does not diverge from this mathematical ordering of the Portinarian universe. The left hand's stance on the head portrays very well, through the expressivity of the drawing, the spiritual concentration of the saint in the composition of his verses to the Mother of Jesus."

Banco Central's hint

Observe the contrast between the background and the figure, heightened by the colour; the plastic effect of the well-marked paint strokes and geometric composition of the panel

Bandeirantes (1956)

Oil on canvas, 200 x 170 cm

From the Clarival do Prado Valladares' text (p. 9)

"Dated 1956, rigorously set within the scheme of a geometrized and insed landscaping space, glittering greens, yellows, blue, earths and red predominance on the four *bandeirantes* figures. This composition surely originates from a series of studies for the fresco bearing the same title, of the Library of Congress, in Washington, of 1941. One of these brings a *bandeirante* figure in an observation attitude with the hand shadowing the sight, an expression which would repeat in this panel fifteen years later. Another repetition is the Negro *bandeirante* figure, barefoot, with his back turned, as it appears in the 1941 fresco."

From Antônio Bento's text (p. 154)

"The *Bandeirantes* are together, in a small group to the right, meshed in a solid composition. The figure of these men is grandiose, almost majestic. They possess the viril aspect of the conquerors, with powerful beards and stances. The geometrization of trees and ground is extraordinary. The verticalized stems appear dark, allowing the spectator to see the ground clippings made in small plates with different colours. Warm and cold notes alternate in some kind of mosaic, creating an almost optic-like space. These mestizo pioneers of the national territory occupation bear red faces and hands. They use solid boots that are nailed firmly to the ground as the stems of other trees."

Banco Central's hint

Observe the assay of colours that Portinari performed in the left side of the panel, referring us to abstract art; how the background, composed by a grid of light, colours and volumes gives perspective to the scene.

One of the sketches of this panel contained on the left side the figure of an Indian which was removed in the final composition.

Figure in Landscape (1938)
Oil on canvas on wood, 90 x 57 cm.

Banco Central's hint

Observe how a woman's figure is fragmented; how the drawing is different than the one used in the panels.

According to the *raisonné* catalogue of Portinari²³, this panel is part of a greater work which was damaged by fire, cut out and modified by the artist. Visual elements of the Brazilian interior and a back-country woman, topics which have been exhaustively studied by Portinari at the time (the 1930s decade), remained in the landscape fragment.

Landscape of Petrópolis (1952)
Oil on canvas, 45 x 54 cm.

Banco Central's hint

Observe the study of colours performed by Portinari, with luminescent yellow-greenish lines in contrast with red fields.

This view of Petrópolis outskirts was the object of four landscapes by Portinari. One of them precedes by a few years the three landscapes composed in 1952. The painter gradually removed the panel details with each landscape, until reaching the work that now belongs to Banco Central, a more synthetic composition than the earlier ones.