

COLEÇÃO DE ARTE

MUSEU DE VALORES

COLLECTION



BRASÍLIA • 2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca do Banco Central do Brasil

Banco Central do Brasil. Museu de Valores.
Coleção de arte = art collection – Museu de Valores / Banco Central do Brasil. Museu de Valores. Brasília:
Banco Central do Brasil, 2014.

600 p.: Il.

Texto em português e inglês.
Catálogo do acervo de arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

ISBN:

1. Arte – catálogo 2. Pintura – catálogo I. Banco Central do Brasil.
II. Título.

CDU: 7:336.7(81)(083.824)



COLEÇÃO DE ARTE

MUSEU DE VALORES

COLLECTION

A INCORPORAÇÃO DO ACERVO DE ARTE AO

Banco Central teve início há mais de três décadas. Desde então, além de ações destinadas a sua preservação e catalogação, temos organizado exposições, com o objetivo de divulgar essas obras. Com a abertura da Galeria de Arte, em 1989, a coleção passou a ser exibida com regularidade, e trabalhos de renomados artistas brasileiros – Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Aldo Bonadei, Ismael Nery, Milton Dacosta, entre outros – estiveram acessíveis ao público.

É com especial entusiasmo, portanto, que apresentamos o catálogo Coleção de Arte do Museu de Valores, lançado por ocasião das comemorações do aniversário de 50 anos do Banco Central. A elaboração dessa publicação, em que se reúnem informações sobre esse rico acervo, é mais um passo do Banco Central em prol da cidadania, com foco na divulgação do patrimônio histórico, artístico e intelectual sob sua guarda.

Brasília, 2014.

ALEXANDRE TOMBINI

Presidente

THE FORMATION OF AN ART COLLECTION AT

Banco Central do Brasil started more than three decades ago. Since then, the *Banco Central* has been playing close attention to actions aimed at preserving, cataloging and exhibiting the works in its keeping. In 1989, with the opening of its art gallery, the works by some of the greatest Brazilian artists, including Portinari, Di Cavalcanti, Volpi, Tarsila, Aldo Bonadei, Ismael Nery and Milton Dacosta, started to be exhibited regularly.

On the occasion of the *Banco Central do Brasil's* 50th anniversary celebrations, we are very happy to announce the launch of the catalog *Museu de Valores* Art Collection. The preparation of such a publication, which compiles important information about the collection, is a further step in order to promote citizenship. It makes available to the general public important historical, artistic and intellectual heritage under the *Banco Central* care.

INTRODUÇÃO, 11

INTRODUCTION, 21

PERCORRENDO A DIVERSIDADE EXPRESSIVA DA COLEÇÃO, 31

EXPLORING THE BROAD DIVERSITY OF THE COLLECTION, 53

UM ESPAÇO DE CONSAGRAÇÃO DA ARTE MODERNA NO BRASIL, 73

A SPACE WHICH CELEBRATES MODERN ART IN BRAZIL, 89

OBRAS DA COLEÇÃO

WORKS IN THE COLLECTION

- Alberto da Veiga Guignard, 107*
- Aldemir Martins, 109*
- Aldo Bonadei, 117*
- Alfredo Volpi, 137*
- Alice Brill, 157*
- Antonio Augusto Marx, 159*
- Antonio Bandeira, 161*
- Antonio Gomide, 169*
- Antonio Henrique Amaral, 171*
- Arcangelo Ianelli, 173*

Arnaldo Roche-Rabell, 175
Augusto Rodrigues, 177
Beatriz Milhazes, 179
Candido Portinari, 181
Carlos Vergara, 197
Cícero Dias, 199
Clóvis Graciano, 211
Daniel Senise, 227
David Manzur, 229
Emanoel Araújo, 231
Emiliano Di Cavalcanti, 237
Emmanuel Nassar, 279
Fernando Szyszlo, 283
Flávio-Shiró, 285
Francisco Cuoco, 287
Fulvio Pennacchi, 301
Geoff Rees, 309
Gonçalo Ivo, 311
Gregório Gruber, 313
Guilherme de Faria, 315
Iracema Ardit, 325
Ismael Nery, 327
Ivan Freitas, 333
Jorge Tacla, 341
José Pancetti, 343
Juarez Machado, 345
Kenneth Kemble, 349

Laura Anderson, 351
Maciej Babinski, 353
Marcelo Grassmann, 415
Maria Bonomi, 467
Mary Vieira, 469
Miguel Angel Rojas, 471
Miguel Castro Leñero, 473
Miguel Von Dangel, 475
Millôr Fernandes, 477
Milton Dacosta, 483
Nelson Ramos, 487
Orlando Teruz, 489
Rafael Soriano, 491
Renina Katz, 493
Reynaldo Fonseca, 495
Robert Goodnough, 497
Salvador Dalí, 499
Santiago Cardenas, 539
Siron Franco, 541
Tarsila do Amaral, 543
Tomie Ohtake, 561
Tuneu, 563
Vasco Prado, 577
Vicente do Rego Monteiro, 581
Victor Hugo Irazabal, 595
Walter Lewy, 597



Introdução

A FORMAÇÃO DE UMA COLEÇÃO DE ARTE PODE SE dar – é usual que assim ocorra – por razão subjetiva: a paixão de um colecionador e suas fixações, a antevisão de um homem de Estado ou de um gestor público, a ambição de um empresário privado em se aventurar pelo universo cultural da coletividade da qual emergiu. Entretanto, não foi o que ocorreu no caso do acervo artístico pertencente ao Banco Central do Brasil. Sua constituição teve como pano de fundo determinadas circunstâncias da economia brasileira nos anos 1970.

Entre a face visível do contestado “milagre brasileiro” e seu reverso de turbulências – que levou à crise do mercado de valores mobiliários e a suas repercussões bancárias –, abriu-se para o Banco Central, guardião do sistema financeiro e credor de diversas de suas instâncias, uma rara oportunidade: assumir a propriedade e a guarda de uma valiosa coleção de arte. Em síntese, mais de 90% das peças que hoje compõem a Coleção de Arte do Museu de Valores foram incorporadas em consequência da quebra e da saída de mercado, em 1974, de duas instituições financeiras, os bancos de investimentos Halles e Áurea.

Em decorrência da intervenção no Banco Halles de Investimentos, o Banco Central recebeu treze painéis de Candido Portinari – o grande painel *Descobrimento do Brasil* e os doze trabalhos da série *Cenas Brasileiras*. O primeiro, nomeado em alguns documentos como *Descida dos pioneiros*, havia sido encomendado a Portinari, por intermédio de Raymundo de Castro Maya¹, para decorar o saguão

da sede do Banco Português no Brasil, no Rio de Janeiro. Já a série *Cenas Brasileiras* foi uma encomenda de Assis Chateaubriand² para o saguão da revista *O Cruzeiro*, carro-chefe do grupo de comunicação Diários Associados. No declínio do grupo Diários Associados, no final dos anos 1960, as doze obras da série foram adquiridas pelo Banco Halles de Investimentos, juntando-se ao painel *Descobrimento do Brasil*, que havia sido transferido para o Banco Halles de Investimentos antes do encerramento das atividades do Banco Português do Brasil³.

As incorporações dos painéis ao acervo do Banco Central foram precedidas de trabalho de avaliação, entre 1975 e 1976, por uma comissão de especialistas nomeada pela instituição para tal finalidade. A comissão foi composta por Antônio Bento de Araújo Lima – crítico de arte e autor de obra de referência sobre Candido Portinari⁴ –, Edson Motta – dirigente do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) –, Glenio Bianchetti – artista plástico – e Antônio Carlos Gélío – servidor do Banco Central. A comissão atestou a autenticidade e o grande valor artístico das obras, bem como seu satisfatório estado de conservação, recomendando seu recebimento pela autarquia.

O segundo episódio de recepção de obras de arte pelo Banco Central em pagamento de créditos ocorreu quando o Banco Áurea de Investimentos saiu do mercado financeiro, também em 1974. Esse banco era uma das instituições que financiavam a atuação da Galeria *Collectio* no mercado de artes de

1 Raymundo Ottoni de Castro Maya (Paris, 1894 – Rio de Janeiro, 1968), empresário, bibliófilo e fundador, em 1942, da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e, em 1948, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), do qual foi o primeiro presidente, até 1952. É considerado o maior colecionador privado de Candido 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.

2 Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (Umbuzeiro, 1892 – São Paulo, 1968), jornalista, empresário e embaixador, fundador dos Diários Associados, grupo 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.

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

4 BENTO, Antônio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1980.

São Paulo, no final dos anos 1960 e princípio da década de 1970. A Galeria *Collectio*, inaugurada no final de 1969, concentrava-se em grandes nomes do mercado de artes plásticas, em regra artistas ligados ao modernismo ou a seus desdobramentos. Aliava a atuação comercial e editorial inovadora à ousada política de financiamento, tanto de suas aquisições quanto de suas vendas em leilões. No contexto de emergência econômica brasileira daquele período, contribuiu para momento inédito de valorização da arte brasileira e profissionalização nesse campo.

Assim, um numeroso conjunto de obras de artistas modernos, alguns então já falecidos, outros consagrados ou em ascensão, constituía garantia de empréstimos tomados pela Galeria *Collectio* no Banco Áurea de Investimentos. Em fins de 1973, graves problemas financeiros, aos quais se cumoulou o falecimento de seu proprietário, José Paulo Domingues da Silva, resultaram na falência da galeria. Em 1974, o Banco Áurea de Investimentos recebeu grande número de obras de arte de alguns dos principais nomes das artes plásticas brasileiras.

Constam do portfólio da galeria obras de pioneiros modernistas, como Alberto da Veiga Guignard, Antonio Gomide, Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro. Da segunda e da terceira geração moderna – de herdeiros ou continuadores dessa vertente –, provinham trabalhos de nomes já consolidados, como Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi e

Milton Dacosta. A eles, somavam-se nomes em ascensão naquele momento, tais como Guilherme de Faria, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann e Tuneu – alguns dos principais artistas brasileiros, vários deles em atividade nos anos 1960.

Assim como no caso dos painéis de Candido Portinari, uma comissão de especialistas foi nomeada pelo Banco Central para análise e avaliação dos trabalhos, composta por Pietro Maria Bardi – fundador e diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp) – e por Edson Motta e Antônio Carlos Gélío – integrantes também da outra comissão.

Em suas conclusões, a comissão recomendou a incorporação de um conjunto de obras ao patrimônio do Banco Central. Dentre elas, destacam-se os trabalhos de pioneiros modernistas, como Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro, e pinturas e gravuras de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi e Fulvio Pennacchi.

Desde então, as obras constituem um conjunto raro de arte moderna brasileira. Embora haja lacunas, a incorporação de acervo com recorte semelhante seria improvável nas décadas seguintes por parte de uma instituição pública. Nas décadas recentes, não foram ao mercado portinarianos equivalentes; as obras de Ismael Nery tornaram-se raridade; Emiliano Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral converteram-se em nomes de destaque no mercado internacional; Alfredo Volpi tinha, à sua porta, nos últimos decênios de sua longa vida, fila

5 O Grupo Bozano, do empresário gaúcho Julio Bozano, nasceu dentro do mercado financeiro, no começo dos anos 1960. Uma década depois, começou a diversificar suas atividades com investimentos em outros setores da economia.

6 Em 1992, numa iniciativa inédita no país, o Grupo Bozano convidou 50 artistas brasileiros e 70 artistas das Américas para produzirem **obras sobre ecologia e preservação da natureza**, o que resultou na exposição **Eco Art, no MAM/RJ**. A exposição foi feita durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, mais conhecida como a Rio 92. Essa exposição deixou como legado uma importante coleção de 120 pinturas, além da edição de um álbum com 25 gravuras com a técnica de serigrafia. Várias instituições, como museus, bibliotecas e universidades, de todo o Brasil foram contemplados com a doação de um exemplar do álbum de serigrafias.

7 F. dos Santos Trigueiros justifica a denominação do Museu de Valores: “O que os bancos detêm nas suas reservas, os papéis que circulam e a própria moeda representam valores. Assim, um museu bancário é, antes de tudo, um museu de valores, pois em seu acervo, além de moedas e cédulas, devem ser recolhidos todos os papéis que representam circulação de riqueza”. (Fonte: entrevista concedida por ocasião do aniversário de 40 anos do Museu de Valores do Banco Central.)

8 Constituição Federal, Título I, Dos Princípios Fundamentais: “Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos: I – a soberania; II – a cidadania; III – a dignidade da pessoa humana; IV – os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa; V – o pluralismo político.”

de colecionadores para compra de seus quadros.

Ocorreu, ainda, que conjuntos de obras de gravadores como Maciej Babinski e Marcelo Grassmann, feitos em seus anos de formação, dispersaram-se pela vida e andanças de artistas e colecionadores.

Aquele conjunto, já na origem relevante, completou-se com algumas aquisições eventuais. As mais importantes foram a compra, em 1978, de uma escultura da pioneira da arte concreta e cinética no Brasil, a mineira Mary Vieira, precocemente radicada na Suíça; a aquisição ou o recebimento em doação de obras de alguns artistas de importância regional e crescente expressão nacional, como Emmanuel Nassar, Gregório Gruber, Renina Katz e Siron Franco; e o recebimento, em 2011, por doação da Grupo Bozano⁵, de conjunto com 25 serigrafias de destacados artistas brasileiros e latinos-americanos – a coleção Eco Art⁶.

Formou-se, assim, uma das mais representativas coleções de arte moderna em poder de uma instituição pública no Brasil.

O MUSEU DE VALORES E O ACERVO DE ARTE

Por feliz coincidência, a recepção desse relevante acervo artístico ocorreu no momento em que o Banco Central do Brasil – prestes a completar sua primeira década de existência – consolidava a constituição do Museu de Valores, graças à percepção do servidor F. dos Santos Trigueiros⁷, em 1972. A criação do Museu de Valores, com rico

acervo numismático, ligado à história econômica brasileira, ampliou a perspectiva de interação da autoridade monetária com a sociedade civil, por meio de ações de natureza cultural e de comunicação social.

Esse vetor de atuação adquiriu crescente relevância nas décadas seguintes, com o processo de redemocratização da vida brasileira e as iniciativas das instituições públicas. A partir de 1988, até por conta de mandamento constitucional, em seus princípios fundamentais⁸, as instituições passaram a expandir suas funções sociais e voltar atenções para cidadania, de modo pleno.

Nesse processo, em 3 de outubro de 1989, foi inaugurada, no 8º andar do Edifício-Sede do Banco Central do Brasil, em Brasília, a Galeria de Arte, um espaço expositivo para mostras temporárias da coleção. Também no final da década de 1980, passo significativo foi dado para garantir a segurança e aprimorar as condições físicas de guarda das obras. No mesmo edifício da galeria, constituiu-se uma reserva técnica para o acervo artístico do Banco Central, cuja concepção levou em conta as condições adequadas de climatização e um eficiente sistema de segurança.

Em 1992, uma comissão composta por seis membros – Fábio Magalhães, conservador-chefe do Masp, Pedro Xexéo, do MNBA, Glenio Bianchetti, artista plástico, Ralph Camargo, artista plástico e galerista, Lêda Watson, artística plástica, Maurício Pontual, galerista, e Carlos Alberto Fontes,

servidor do Banco Central – procedeu ao trabalho de classificação e avaliação financeira do acervo artístico, de que resultou sua divisão em três segmentos: acervo principal, acervo de ambientação e acervo para descarte.

Para dar cumprimento à recomendação de descarte, foi realizado um leilão, em 1994, e foram feitas várias doações entre 1995 e 1996. Lotes de gravuras das quais o Banco Central detinha várias de mesma tiragem foram doados a museus e instituições culturais em todas as regiões brasileiras.

No final dos anos 1990, o acervo artístico, até então gerido pela área de administração patrimonial do Banco Central, foi integrado ao acervo do Museu de Valores. Em consonância com a nova Constituição e seus princípios voltados à cidadania, houve um encaixe sincrônico ao se incorporar a coleção de obras de arte a uma área de natureza museológica, que já contava com uma coleção de primeira grandeza nos campos da numismática e da história econômica e monetária brasileira. Essa integração propiciou que, nas décadas seguintes, vários projetos fossem elaborados para preservar e conservar o acervo artístico, bem como para expandir sua divulgação como veículo da ação educativa e cultural do Museu de Valores. O número de exposições do acervo principal aumentou consideravelmente. Elas se revezaram em mostras no Museu de Valores e em espaços culturais do Banco Central, em suas administrações regionais. Foram realizadas exposições de caráter temático – como uma para celebrar o Dia da Mulher, outra sobre o futebol,

em 1999 e 2003, respectivamente – e exposições individuais das obras de Portinari (2000 e 2004), Cícero Dias (2003), Volpi (2004 e 2006) e Babinski (2005), entre outras.

Além disso, foram dezenas as cessões de obras do acervo artístico para exposições externas organizadas por museus e instituições de natureza cultural, em Brasília e nas principais cidades brasileiras, bem como para espaços públicos de visitação, como o Palácio Itamaraty e o Palácio da Alvorada, na capital federal.

NOVA CONFIGURAÇÃO DO SETOR MUSEOLÓGICO BRASILEIRO

Desde a instituição do Sistema Brasileiro de Museus, em 2004, o Museu de Valores situou-se em novo contexto jurídico e institucional. A nova configuração da área museológica brasileira – com a aprovação do Estatuto de Museus⁹ e a constituição do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)¹⁰, em 2009 –, além de novos encargos e responsabilidades, trouxe ao Museu de Valores oportunidades para expansão de suas atividades, em vista da crescente integração com instituições congêneres.

Em 1997, a Galeria de Arte foi desativada em razão de reestruturações internas e reaberta para visitação pública em 2006, depois de passar por significativa reforma. Essa importante conquista se fez com acompanhamento das exposições temporárias do acervo por programa educativo ou

9 Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.

10 Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009.

por serviço de mediação e pela produção de materiais gráficos, como fôlderes e catálogos, com versões em inglês e em espanhol.

Nesse novo modelo, houve quatro exposições: O Óleo e o Ácido, de dezembro de 2006 a junho de 2009, com comparações entre as técnicas da pintura a óleo e da gravura em metal; Candido Portinari em Obras, de agosto de 2009 a junho de 2010, com exibição do processo de restauro a que foram submetidas as quinze¹¹ obras do mestre pertencentes à coleção; Trilhas da Modernidade, de outubro de 2010 a setembro de 2011, que destacou o Grupo Santa Helena¹² e seus desdobramentos e influências na arte brasileira; e Vanguarda Modernista, de outubro de 2011 a fevereiro de 2014, com resgate de dez mestres que participaram dos eventos inaugurais de nosso modernismo, a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Salão Moderno de 1931.

Um marco na gestão do acervo artístico do Banco Central foi o restauro das obras de Portinari. Em 2005, laudo pericial ratificou a constatação de perda de camada pictórica em algumas dessas obras e indicou a necessidade de troca dos chassis e das molduras, bem como de outros procedimentos para melhorar as condições de preservação das obras. Com o acompanhamento do Projeto Portinari¹³, 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. As intervenções, concluídas em 2008, foram as mais

amplas desde a incorporação das obras de Portinari ao Banco Central.

Desde 2010, a coleção é gerida com auxílio do Sistema Acervo, especialmente desenvolvido por especialistas em tecnologia da informação da instituição. Nesse banco de dados, cada uma das obras está cadastrada com detalhes – com dados técnicos e históricos, referências bibliográficas, imagens e demais informações úteis à gestão museológica – e pode ser facilmente identificada e pesquisada.

Entre 2011 e 2012, as obras de arte em papel foram higienizadas por profissionais da área de conservação. Depois desse trabalho – previsto em projeto conduzido pelo Departamento de Infraestrutura e Gestão Patrimonial para preservação de documentos históricos do Banco Central –, as obras passaram a ser acondicionadas em mapotecas e molduras, de acordo com os padrões estabelecidos por especialistas. Tais medidas de higienização e acondicionamento retardam o processo natural de degradação das obras em papel e prolongam sua longevidade.

Em julho de 2011, o Museu de Valores deu início a projeto para reclassificação do acervo de arte do Banco Central. Assim, foi constituída comissão de profissionais especializados e de notório saber no terreno das artes, com vista a adequar as práticas e as orientações relativas à coleção aos paradigmas da área museológica brasileira. A comissão foi composta por dois historiadores da arte – Maria Alice Milliet e Fábio Magalhães –, por dois

11 Além dos doze painéis da série *Cenas Brasileiras* e do painel *Descobrimento do Brasil*, as outras duas obras que integram o acervo artístico do Museu de Valores do Banco Central chegaram à instituição por percurso diferente. *Figura em paisagem*, de 1938, e *Paisagem de Petrópolis*, de 1952, pertenceram à Galeria *Collectio*.

12 O nome que, nos anos 1940, passa a designar o grupo deriva do Palacete Santa Helena, edifício em estilo tardo-eclético situado na Praça da Sé, centro de São Paulo, onde vários artistas daquela geração mantiveram ateliês e conviveram profissionalmente. Pertenciam a esse grupo Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano e Fulvio Pennacchi, entre outros.

13 Iniciativa desenvolvida pelo filho do artista, João Candido Portinari, visa à preservação do legado artístico do artista. (<<http://www.portinari.org.br/>>)

marchands – Soraia Cals e Daniel Chaieb – e pelo artista plástico Glenio Bianchetti.

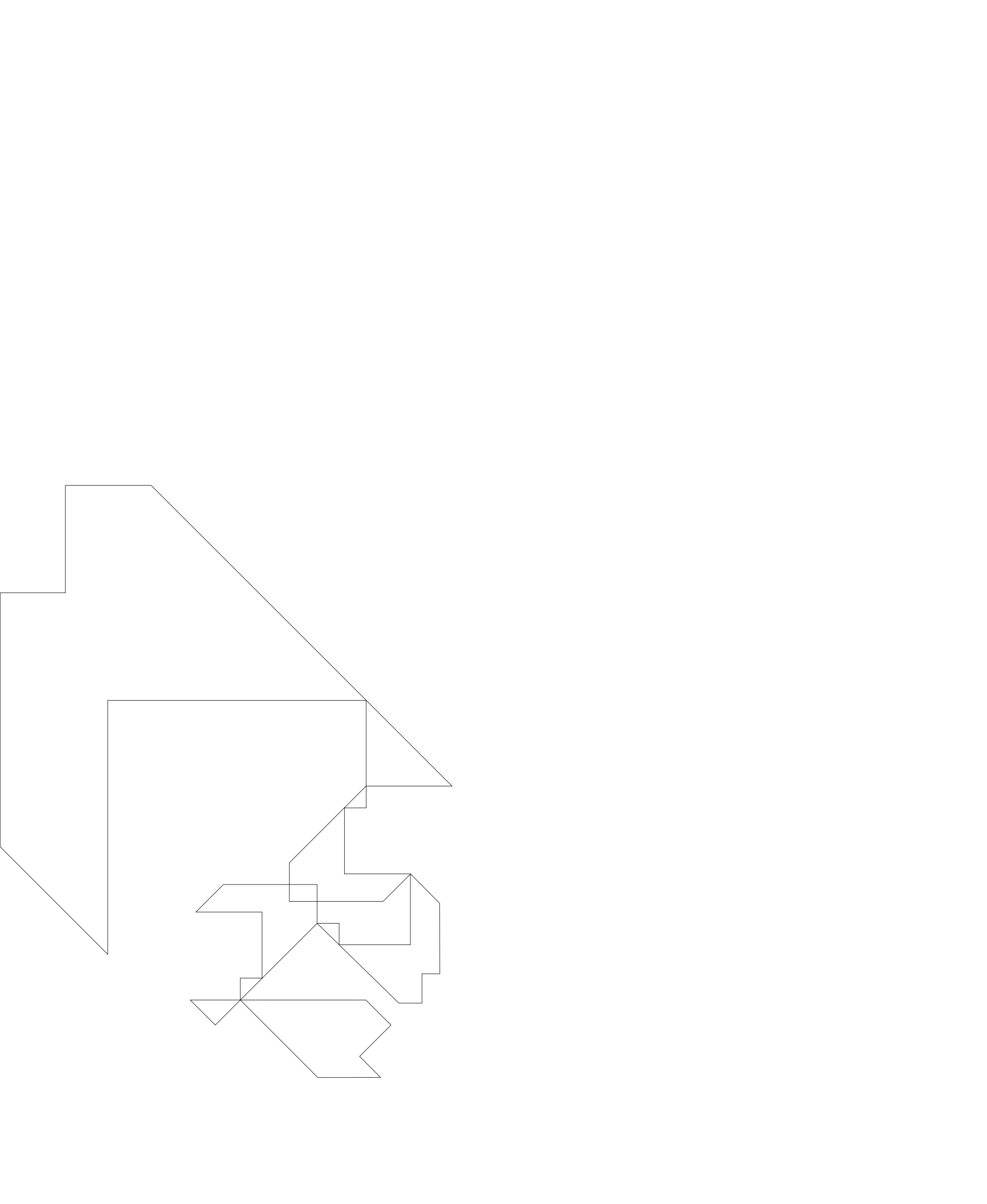
Como resultado, foram revistos os critérios e as denominações para os três acervos da coleção. Cada obra foi avaliada conforme seu valor artístico, histórico e financeiro. Com a reclassificação, o acervo principal passou a se chamar acervo museológico, com obras reconhecidas como de grande expressão cultural. O restante da coleção permaneceu dividido em acervo de ambientação e acervo para descarte, por meio de doação ou alienação pública. A publicação deste catálogo, bem como a exposição *A Persistência da Memória*¹⁴, na Galeria de Arte do Banco Central, aberta ao público em junho de 2014, são produtos finais do projeto.

A exposição apresenta a trajetória das obras que compõem o acervo de arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil. Dividida em seis módulos com duração aproximada de quatro meses cada – Brasil Brasileiro, Entre a Figuração e a Abstração, O Poder da Arte, Anos Rebeldes, Da Multiplicidade de Formas e Conceitos e *A Persistência da Memória* –, a exposição aborda diferentes aspectos da coleção, no contexto político, econômico e cultural do século XX. Além das salas *Cenas Brasileiras* e *Bandeira do Brasil*, que simbolizam os dois principais períodos de aquisição de acervo, grande parte das obras será exibida num ambiente de reserva técnica, ambiente seguro, com condições adequadas de luminosidade, temperatura e umidade para guarda de acervo.

O catálogo está estruturado em duas seções, de textos e de imagens, sucessivamente. Os textos críticos, de autoria de Fábio Magalhães e Maria Alice Milliet, abarcam diferentes períodos históricos. Fábio Magalhães se concentrou na produção da primeira e da segunda geração modernista brasileira, com destaque para os de Candido Portinari, por sua monumentalidade e significado cultural; a Maria Alice Milliet coube comentar obras representativas dos desdobramentos do modernismo na segunda metade do século XX, período em que emerge a abstração e se consolida o campo da arte moderna no Brasil.

É importante registrar que, a partir de 2012, o Museu de Valores do Banco Central passou a estar sob a gestão do Departamento de Educação Financeira, instituído com o propósito de promover a cidadania financeira no país, por meio da educação, da proteção e da inclusão financeira da população e da divulgação da história dos meios de pagamento no Brasil. Essa mudança na estrutura organizacional representa, portanto, mais um passo no sentido de, cada vez mais, integrar o acervo artístico e numismático sob a guarda do Banco Central ao cotidiano da população.

14 O nome da exposição foi inspirado pela pintura de Salvador Dalí *La Persistencia de la Memoria* (em Catalão, *La Persistència de la Memòria*)





Introduction

An art collection can be formed – and so it is usual to occur – on the grounds of a subjective criterion, such as the passion of a collector and his/her obsessions; the foresight of a statesperson or a public manager; the ambition of a private entrepreneur to venture into the cultural universe of the community he/she emerged from. Nevertheless, this is not what took place in the case of *Banco Central do Brasil's* art collection. It was established under certain circumstances of the Brazilian economy in the 1970s.

Between the visible face of the disputed “Brazilian Miracle” and its turbulent reverse – which led to the crisis of the securities market and its banking repercussions –, the *Banco Central*, as guardian of the financial system, had a rare opportunity of taking in the property and the custody of a valuable art collection. Over 90% of today’s collection was made up due to the failure of two financial institutions in 1974, namely the Halles and the Áurea investment banks.

Upon the intervention on the Halles Investment Bank, *Banco Central do Brasil* received thirteen panels by Candido Portinari – the twelve works from the series *Cenas Brasileiras* [Brazilian Scenes] and the mural-size panel *Descobrimento do Brasil* [Discovery of Brazil]. The latter, named in some documents as *Descida dos pioneiros* [Descent of the pioneers], had been ordered by Raymundo de Castro Maya¹ on behalf of *Banco Português do Brasil*, to decorate the lobby of the bank’s headquarters in Rio de Janeiro. As for the series *Cenas Brasileiras*, it was commissioned by Assis Chateaubriand² for the lobby of the magazine *O Cruzeiro*, the flagship of the media group *Diários Associados*. In the late

1960s, during the decline of the group, the twelve works of the series were acquired by Halles Investment Bank. The *Descobrimento do Brasil* had also been transferred to the Halles before the closure of *Banco Português do Brasil*³.

Before the paintings were added to its collection, the *Banco Central* appointed a commission of experts to evaluate the works. Between 1975 and 1976, the works were reviewed by Antonio Bento de Araújo Lima, art critic and author of a reference work on Portinari⁴; Edson Motta, director of the National Museum of Fine Arts; Glenio Bianchetti, artist; and Antônio Carlos Gélío, *Banco Central do Brasil's* official. They certified the authenticity and artistic value of the works as well as their good condition. Therefore the commission recommended their incorporation into the collection of *Banco Central*.

The event leading to the second batch of works of art received by the *Banco Central do Brasil* as a result of a financial institution failure also occurred in 1974. Áurea Investment Bank was one of the institutions that financed *Galeria Collectio's* operations in the art market of São Paulo in the late 1960s and early 1970s. Founded in 1969, *Collectio* focused on mainstream artists, especially those linked to Modernism or its aftermath. It combined commercial activities and editorial innovation with a bold financing policy of both acquisitions and auctions. In the context of the Brazilian economic emergence of that period, it contributed to an unprecedented momentum in the appreciation and professionalization of Brazilian art. Thus, a large number of works by modern artists –

1 Raymundo Ottoni de Castro Maya (Paris, 1894 – Rio de Janeiro, 1968), businessman, bibliophile, and founder of the *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil* (1942) and of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (1948), of which he was the first president until 1952. He is considered the greatest private collector of works by Portinari. Nowadays, his collection constitutes the collection of the Castro Maya Museums, formed by the *Chácara do Céu* Museum and by the *Museu do Açude*, in Rio de Janeiro.

2 Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (Umbuzeiro, 1892 – São Paulo, 1968), journalist, entrepreneur, and ambassador, creator of the *Diários Associados*, a group that brought together nearly a hundred newspapers, magazines and radio and television networks; founder of the São Paulo Museum of Art, among other cultural initiatives.

3 The *Banco Português do Brasil* was merged into *Banco Itaú* in 1973.

4 BENTO, Antônio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1980.

some already deceased by then; others already established or rising stars – were pledged as collateral for loans taken by *Collectio* from Áurea Investment Bank. In late 1973, serious financial problems combined with the sudden death of its owner, José Paulo Domingues da Silva, resulted in the bankruptcy of the gallery. In 1974, the Aurea Investment Bank received a large number of works by some of the top names in Brazilian visual arts.

Collectio's portfolio comprised works by pioneering modernists, such as Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Antônio Gómeide, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Alberto da Veiga Guignard. The second and third modern generations were represented in *Collectio's* portfolio by already established names like Milton Dacosta, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Fulvio Pennacchi. Works by rising stars such as Marcelo Grassmann, Maciej Babinski, Guilherme de Faria and Tuneu completed the gallery collection. They are some of the most important Brazilian artists, many of them active in the 1960s. The later failure of Aurea Investment Bank allowed *Banco Central do Brasil*, which held massive credit in the bank, to receive the works of art in payment for Aurea's liabilities.

As in the case of the Halles Bank and the panels by Portinari, a committee of experts was appointed by the *Banco Central* to review and evaluate the collection. It was composed by Pietro Maria Bardi, founder and director of the São Paulo Museum of Art, Edson Motta, and Antônio Carlos Gêlio that were part

of the previous commission. The experts recommended the incorporation of a number of works to *Banco Central do Brasil's* assets. The highlights in the collection were the works of Modernist pioneers Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, and Vicente do Rego Monteiro, and paintings and engravings by Aldo Bonadei, Alfredo Volpi and Fulvio Pennacchi.

These works have formed ever since a rare set of modern Brazilian art. Though the collection of *Banco Central* was incomplete, a collection with a similar profile would not be likely to be formed by any public institution in the following decades. From the 1980s on, equivalent works by Portinari have not been available in the market. Ismael Nery's works have become rare. Tarsila do Amaral and Di Cavalcanti have become prominent names in the international market and Volpi had collectors lining up at his door to buy his paintings in the last decades of his long and prolific life. Moreover, sets of works by engravers such as Marcelo Grassmann and Maciej Babinski, created in their formative years, have been dispersed by the artists and collectors in their roaming.

The collection formed by *Banco Central do Brasil*, already relevant in its original shape, was completed with some eventual acquisitions. The most important included the purchase of a sculpture by Mary Vieira, a pioneer in kinetic and concrete art in Brazil. The purchase and the receiving by donation of works by artists of regional importance and growing national expression, such as Emanuel Nassar, Siron Franco, Renina Katz, and Gregório Gruber. There was also the donation from the Bozano Conglomerate⁵, in 2011, of

⁵ Bozano Conglomerate, owned by Brazilian entrepreneur Julio Bozano, started in the financial market in the early 1960s. A decade later, it started to diversify its activities investing in other economic sectors.

a set of 25 silkscreens by prominent Brazilian and Latin Americans artists – the Eco Art⁶ collection. This is how one of the most representative modern art collections owned by a public institution in Brazil was formed.

MUSEU DE VALORES DO BANCO CENTRAL DO BRASIL AND ITS ART COLLECTION

By fortunate coincidence, *Banco Central* received this valuable collection just before its tenth anniversary, and right after it had launched its money museum. In 1972, thanks to the visionary perception of F. dos Santos Trigueiros⁷, the *Museu de Valores* created with a rich numismatic collection linked to Brazilian economic history. Both the money museum and the art collection broadened the perspective of the monetary authority's interaction with civil society by means of cultural and of social communication initiatives.

This course of action earned an increasing relevance in the decades that followed the re-democratization of Brazil, marked by the promulgation of the 1988 constitution. Since then, anchored on constitutional mandates⁸, Brazilian public institutions have taken the initiative to expand their social functions and return attention to citizenship in the fullest possible way.

In this context, the *Galeria de Arte do Banco Central do Brasil* was inaugurated on October 3, 1989, lying on the 8th floor of the *Banco Central's* main headquarters. At the same time an important step was taken to ensure the safety and to improve the

physical custody of the works when not in display: a storage facility was prepared within the same building, fitted with appropriate conditions of temperature, humidity and luminosity for the maintenance and conservation of the pieces.

In 1992, a committee undertook the work of classification and valuation of the art collection. The committee was composed of six members – Fábio Magalhães, chief conservator of São Paulo Museum of Arts; Pedro Xexéo, of the National Museum of Fine Arts; Glenio Bianchetti, artist: Ralph Camargo, artist and gallerist; Lêda Watson, artist: Mauricio Pontual, gallerist: and Carlos Alberto Fontes, *Banco Central do Brasil's* official. The result was the division of the collection into three groups: the main collection; pieces for decoration, and works to be dispensed with.

To comply with the committee's recommendation of handing out selected works, *Banco Central do Brasil* organized an auction in 1994 and donated several pieces between 1995 and 1996. A series of engravings of which the *Banco Central* had multiples of the same edition were donated to museums and cultural institutions throughout Brazil.

In the late 1990s, the art collection, up until then under the responsibility of *Banco Central* Infrastructure Department, was integrated into its *Museu de Valores*. In context with the new constitutional principles and its commandments, focusing on citizenship, the incorporation of the art collection into the Museum (which already had a significant collection of both numismatics and

6 In 1992, in an unprecedented initiative in Brazil, Bozano Conglomerate invited 50 Brazilian artists and 70 other artists from the Americas to develop works whose themes were ecology and nature preservation. This resulted in an exhibit called Eco Art, which took place in Rio de Janeiro during the United Nations 1992 Earth Summit. 120 paintings and a 25-silkscreen-printing book composed the collection. Several institutions such as museums, libraries and universities throughout the country were presented with a copy of the book.

7 F. dos Santos Trigueiros explains the origin of *Museu de Valores do Banco Central do Brasil's* name: "What banks possess in their assets, paper securities and the currency itself represent valuables. Therefore, a banking museum is above all an exhibition of valuables, for its collection is expected to display, besides coins and banknotes, all pieces of paper that represent wealth circulation." (Source: interview given on occasion of its 60th anniversary.)

8 Federal Constitution, Title I, on the Fundamental Principles, which include sovereignty, citizenship, human dignity, social values of work and free initiative, and political pluralism.

Brazilian economic and monetary history) was a synchronic match. In the decades to follow, this integration allowed for a number of projects to be developed in order to preserve, to guard and to exhibit the art works, expanding the role of the Museum as an important conveyor of educational and cultural initiatives. The number of exhibitions of the main collection increased, taking place in the *Museu de Valores* (at the *Banco Central's* main headquarters), and in the cultural centers run by *Banco Central do Brasil* in its regional branches. Various thematic exhibitions were organized, such as one on women (1999) and one on football (2003). Individual exhibitions also took place in the museum, showing the works by such artists as Portinari (2000 and 2004), Cícero Dias (2003), Volpi (2004 and 2006), Maciej Babinski (2005).

In addition, there were dozens of temporary sessions of works for exhibitions organized by museums and cultural institutions in Brasília and in other major Brazilian cities, as well as in government palaces, such as *Itamaraty* and *Palácio da Alvorada*.

THE NEW CONFIGURATION OF THE BRAZILIAN MUSEUM SECTOR

Since the creation of the Brazilian System of Museums, in 2004, the *Museu de Valores* found itself in an unprecedented legal and institutional framework. The new configuration of the museum sector in Brazil upon the approval of the Statute of Museums⁹ and the creation of the Brazilian Institute of Museums¹⁰, both in 2009, has brought not only

new burdens and responsibilities for the Museum; it has provided *Banco Central do Brasil's* money museum with opportunities to expand its activities in view of increased integration and networking with similar institutions.

The *Galeria de Arte do Museu de Valores* renovated and reopened in 2006, after it had been closed in 1997. A significant achievement was made in the updated gallery with the development of an educational program to couple with the exhibitions, including the distribution of brochures and catalogs in Portuguese, English, and Spanish.

Four exhibitions have already been held in the renewed gallery. The first of them, *O Óleo e o Ácido* [The Oil and the Acid], was held from December 2006 through June 2009, focusing on the differences in technique between oil painting and engraving on metal. The second, *Candido Portinari em Obras* [Candido Portinari: Work in Progress], held between August 2009 and June 2010, showed the restoration process undertaken on the fifteen works by Portinari¹¹ belonging to the *Banco Central's* collection. The third, *Trilhas da Modernidade* [Trails of Modernity], from October 2010 through September 2011, highlighted the *Grupo Santa Helena*¹² and its developments and influences upon Brazilian art. The fourth exhibition in the renovated gallery, *Vanguarda Modernista* [Modernist Avant-garde], between October 2011 and February 2014, reclaimed the strength of ten of the artists who participated in the inaugural events of Modernism in Brazil – the Modern Art Week, in 1922, and the Modern Salon, in 1931.

9 Law nº. 11904, of January 14, 2009.

10 Law nº. 11906, of January 20, 2009.

11 In addition to the twelve panels of the *Cenas Brasileiras* series, and of the mural-size *Descobrimento do Brasil* panel, the two other paintings by Portinari in the *Museu de Valores* collection are *Figura em paisagem*, dated 1938, and *Paisagem de Petrópolis*, dated 1952.

12 *Grupo Santa Helena* was named after their meeting place: *Palacete Santa Helena* was a late eclectic building lying in Praça da Sé, in São Paulo, where several artists of that generation had their ateliers.

A milestone in the management of the *Banco Central's* collection was the restoration of the Portinari works. In 2005, an expert report had confirmed the loss of a pictorial layer in some of these works and recommended their chassis and frames be substituted, as well as other procedures to improve the preservation of the works be done. The restoration began in 2007, under the surveillance of the *Projeto Portinari*¹³. It sought to repair the damages caused over time, to recover the authentic elements of the pictures, and to improve their conservation conditions. The restoration, completed in 2008, was the most extensive since the incorporation of Portinari works into *Banco Central do Brasil's* collection.

Since 2010, the management of the *Coleção de Arte do Museu de Valores* has relied on *Sistema Acervo*, a computer system especially developed by information technology experts from *Banco Central*. In this database, each piece of work is registered in detail with technical data and historical references, images, and other useful information for museum management, and can be easily identified and researched.

Between 2011 and 2012, all works on paper were cleaned by conservation experts. It was in the scope of a project conducted by the Department of Infrastructure and Asset Management for the preservation of *Banco Central do Brasil's* historical documents. Since then the works have been properly framed and stored in new metal cabinets, materials and methods following international standards. Such measures will slow the natural degradation process of works on paper and extend their longevity.

In July 2011, the *Museu de Valores* initiated a strategic project to reclassify its art collection. The project enabled the Museum to be assisted by renowned professionals in the field, and to adapt its practices and guidelines to current paradigms in Brazilian museology. The committee was composed of two art historians – Maria Alice Milliet and Fábio Magalhães –, two marchands – Soraia Cals and Daniel Chaieb –, and by the artist Glenio Bianchetti.

As a result, criteria and descriptions were reviewed for each of the three groups of the *Banco Central's* art collection. Every work was evaluated according to its artistic, historic and financial value. Upon the reclassification, the main collection was renamed *A Coleção Museológica* [The Museum Collection], comprised of works recognized as a major cultural expression. The other works were divided in two categories: works for decoration, and collection for disposal through public sale or donation.

Other products that resulted from the *Museu de Valores* strategic project are this very catalog and the exhibition *A Persistência da Memória* [The Persistence of Memory]¹⁴, launched in June 2014, at *Galeria de Arte do Banco Central do Brasil*.

The exhibition presents the history of the works that make up the Museum collection. It has been divided into six chronological modules, each of which will be four months in exhibition. The modules were named as follows: *Brasil Brasileiro* [Brazilian Brazil]; *Entre a Figuração e a Abstração* [Between Figuration and Abstraction]; *O Poder da Arte* [The Power of Art];

13 An initiative developed by João Candido Portinari – artist Portinari's son – for the purpose of preserving the artist's legacy.

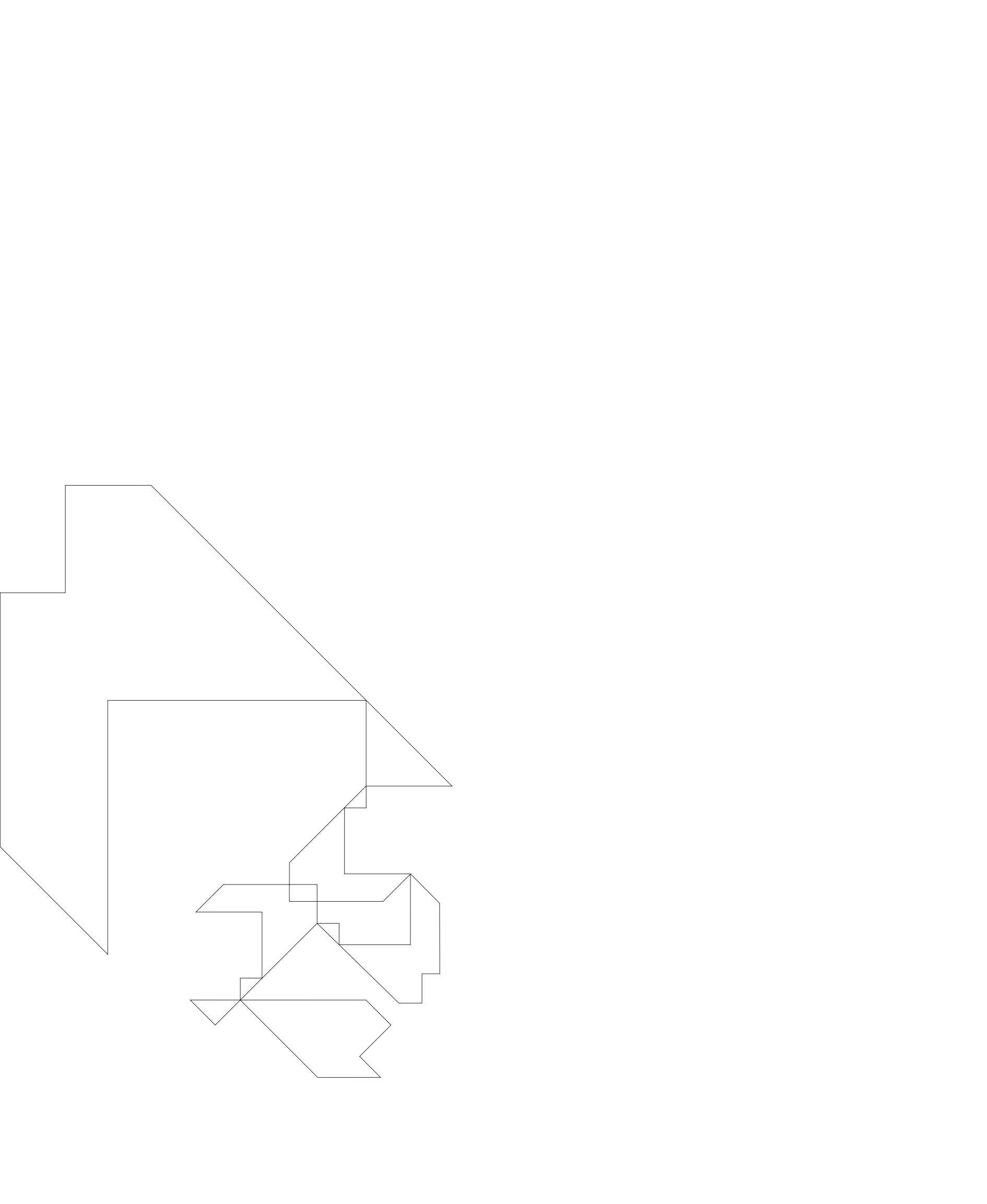
14 The exhibition's name was inspired by Salvador Dalí's painting *La Persistencia de la Memoria* (in Catalan, *La Persistència de la Memòria*).

Os Anos Rebeldes [The Rebel Years]; *Da Multiplicidade das Formas e Conceitos* [Of the Multiplicity of Shapes and Concepts]; and *A Persistência da Memória* [The Persistence of Memory]. The exhibition addresses different aspects of the collection within the political, economic, and cultural context of the twentieth century. In all of the six modules, part of the collection will be exhibited in two rooms that symbolize the two main periods when the collection was formed. These rooms are called *Cenas Brasileiras* [Brazilian Scenes] and *Bandeira Brasileira* [Brazilian Flag]. A larger portion of the works will be displayed in a simulacrum of a storage room, a safe environment where the pieces are kept under adequate conditions of light, temperature and humidity when not in exhibition.

The catalog is divided into two sections: one with texts; the other with images. Within the texts there are critical writings by the museologist Fábio Magalhães and art historian Maria Alice Milliet, addressing different historical periods. Fábio Magalhães focused on the works of the first and second generations of Brazilian modernists, highlighting Candido Portinari's panels for their monumentality and cultural significance. Maria Alice Milliet reviewed the works within *Museu de Valores* collection that represent Modernism's unfolding during the second half of the twentieth century – a period when abstraction emerges and the field of modern art is consolidated in Brazil.

It is important to highlight that, since 2012, *Museu de Valores do Banco Central do Brasil* has been under the management of the *Banco Central's* Financial

Education Department. This Department was created for the purpose of promoting financial citizenship in the country through financial education, consumer protection and financial inclusion, as well as of disseminating the history of the payment means in Brazil. Therefore, this shift in the museum's organizational structure represents a further step towards the integration the *Banco Central's* artistic and numismatic collections into the Brazilian citizens' day-to-day life.





Percorrendo a diversidade expressiva da Coleção

FÁBIO MAGALHÃES

A COLEÇÃO DE ARTE DO MUSEU DE VALORES circunscreve-se no âmbito da arte brasileira do século XX e limita-se ao período que chamamos de arte moderna, o qual se revelou fértil de propostas visuais. O conceito de modernidade, segundo Charles Baudelaire, destaca o prestígio e a importância do novo. Ao refletir sobre as alterações que ocorriam nas artes, em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire definiu a modernidade como “o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”¹.

No Brasil, as mudanças ocorreram tardiamente. No início do século XX, quando, na Europa, o cubismo e até mesmo o abstracionismo já haviam se consolidado, em nosso país a arte seguia os cânones acadêmicos. Contudo, um pequeno grupo de artistas que pertencia à academia procurou libertar-se dos ditames anacrônicos do século anterior e partiu timidamente em busca de novos caminhos. Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida estão entre os pioneiros que trouxeram novos ares para a pintura no Brasil. Outros, mais jovens e mais arrojados, como Anita Malfatti, Ismael Nery e Brecheret, beberam diretamente das fontes da modernidade europeia. A Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922, é considerada o marco fundador do movimento modernista no país, pelo impacto revolucionário de suas ideias, pela força demolidora de sua crítica, pela atitude irreverente ante as tradições da alta cultura, pela enorme repercussão e pelos seus desdobramentos. O ponto interessante e pouco mencionado do movimento modernista

foi a descoberta, pelas elites pensantes, do povo e da cultura popular. Foi a partir da Semana de 22, como passou a ser chamada a Semana de Arte Moderna, que os intelectuais e os artistas demonstraram interesse pelo Brasil profundo, pelo Brasil brasileiro.

DI CAVALCANTI, CRONISTA DE SEU TEMPO

O carioca Emiliano Di Cavalcanti foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, além de ilustrador do catálogo e do programa do polêmico evento. Em sua mocidade, a caricatura e o desenho foram as expressões nas quais se manifestou com mais liberdade, inventividade e ousadia. Foi precursor ao introduzir o modernismo na ilustração brasileira. Na caricatura, Di Cavalcanti revelou sempre seu espírito irreverente e transgressor. Os temas, decorrentes de fatos políticos, muitas vezes trabalhados às pressas para serem publicados na imprensa, foram tratados de modo expressionista, e o recurso da deformação da figura foi constantemente utilizado para acentuar a crítica social. Muitas de suas caricaturas de cunho político, produzidas na década de 1930, assim como os desenhos sobre cabarés realizados em Paris, denotam influência do artista alemão George Grosz.

Com ilustrações, caricaturas e charges, o artista retratou, quase sempre de modo bem-humorado e com fina ironia, os valores de uma burguesia urbana (carioca e paulista) que procurava imitar hábitos parisienses. Seu desenho sublinhou as

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25.

enormes diferenças existentes entre modos de vida da elite e do povo brasileiro. O olhar sensual, a abordagem cordial, a preferência por tipos mestiços fazem de Di Cavalcanti “o pintor mais brasileiro dos artistas”, como afirmou Mário Pedrosa. O artista registrou desde cenas dos luxuosos salões até a vida simples dos subúrbios cariocas. Foi um extraordinário cronista de seu tempo. Pintou cenas da vida noturna e suas boemias, retratou seus amigos, o carnaval, os tipos populares, os prostíbulos e, claro, a figura feminina – que foi seu tema predileto. Sua obra representa um generoso retrato do Brasil. Em carta a Mário de Andrade, escrita em 1930, Di Cavalcanti afirmou que “Eles [os artistas] não amam a vida. Amam a arte como um mito. E eu amo sobretudo a vida, esta vida que vem como os calores sexuais, de baixo para cima”².

Di Cavalcanti conserva, quase sempre, um traço rápido e econômico quando desenha. Constrói a figura humana com poucas linhas. É o caso do desenho *Abraço* (p. 257), no qual representa uma mulher enorme abraçada por um baixinho que se eleva nas pontas dos pés. O lado humorístico do desenho não diminui a crítica à sociedade de seu tempo. *Cabra cega* é outro desenho da Coleção de Arte do Museu de Valores que se destaca pela pureza da linha, pela mestria do traço e pela harmonia da composição. Sua capacidade de captar o espírito daqueles dias e de registrar os aspectos essenciais dos tipos humanos teve grande impacto nos leitores e repercutiu ruidosamente nos meios intelectuais e artísticos, nas primeiras décadas do século XX. Sua expressão gráfica dizia

mais que artigos inteiros. Di Cavalcanti não saía de casa sem papel e lápis e, assim, anotava o que via e registrava as cenas no frescor dos acontecimentos e na simplicidade do cotidiano.

Além de desenhos de Di Cavalcanti, há, na Coleção de Arte do Museu de Valores, doze óleos do artista – alguns deles de desempenho frágil e de qualidade pictórica discutível – bem como xilogravuras e serigrafias. Entretanto, merece destaque *Jarras e garrafas*, tela com força compositiva, de linhas verticais e horizontais que definem o espaço e de linhas ovais que definem os objetos. As linhas, pela mudança de cor, conferem também luminosidade, transparência e volume.

Chamamos atenção para três pinturas: *Vaso com flores* (p. 242), que é uma tela luminosa, de intenso colorido e de composição cubista; *Cabeça onírica*, também de 1972, pintura que abre espaço para devaneio, na qual uma cabeça é ladeada por duas aves que surgem como pensamentos, produto de vivências ou fantasias; e *Cabeça de mulher* (p. 248), que lembra retratos de sua fase inicial.

Di Cavalcanti foi um pintor representativo, mestre nesse ofício, e um colorista extraordinário, seguramente um dos pintores mais expressivos da moderna pintura brasileira. Para atestar a qualidade de sua obra pictórica, basta mencionar duas ou três de suas pinturas, como *Samba* (1925), que pertenceu à coleção Jean Boghici (perdida num incêndio, em agosto de 2012); *Mesa de bar* (1929), da coleção Gilberto Chateaubriand, pertencente ao



DI CAVALCANTI
Cabra cega
Caneta sobre papel | s.d.



DI CAVALCANTI
Jarras e garrafas
Óleo sobre tela | 1957



DI CAVALCANTI
Cabeça onírica
Óleo sobre tela | 1972

2 DI CAVALCANTI, Emiliano. Carta a Mário de Andrade, 1º de setembro de 1930. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 23. São Paulo: USP, 1981, p. 116.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio); e *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930), pertencente ao Museu de Arte de São Paulo (Masp).

A SINGULARIDADE DE TARSILA



TARSILA DO AMARAL
Autorretrato com vestido laranja
Óleo sobre tela | 1921



TARSILA DO AMARAL
Porto I
Óleo sobre tela | 1953

Tarsila do Amaral foi uma artista que teve papel expressivo na renovação artística dos anos 1920, apesar de haver iniciado sua carreira em conformidade com os parâmetros acadêmicos. Amparada por seus professores em Paris, Tarsila procurou novos caminhos e explorou novas linguagens, embora ainda de modo tímido, sem a ousadia dos anos seguintes à Semana de 22. De seu período de formação, o Museu de Valores possui um busto de soldado romano (p. 559), escultura realizada no Brasil em 1916 (exemplar raro em sua produção), e duas pinturas – *Autorretrato com vestido laranja* e um estudo, *Nu* (p. 547) –, ambas realizadas na França. O *Autorretrato* é um dos melhores trabalhos de seu período inicial. Demonstra conhecimento da arte pictórica e traz características impressionistas de cromatismo e luminosidade suaves. Essa pintura mostra uma Tarsila feliz, que ainda não romperá com a tradição nem se atreverá libertar-se de seus valores de classe. Apenas um ano depois de pintar *Nu*, obra de predomínio acadêmico, Tarsila deu um salto impressionante de modernidade e de transgressão com a tela *A negra* (1923), pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). A partir de então, rompida com o academicismo, a artista surpreendeu o meio

artístico brasileiro com sua linguagem inovadora e construiu uma obra que se destaca pela singularidade de sua expressão e pela brasilidade. Tarsila é, certamente, de sua geração, a artista com maior presença e impacto na contemporaneidade.

A tela *Porto I* traz referências ao Manifesto Pau-Brasil, lançado em 1924, por Oswald de Andrade, com intensa colaboração de Tarsila. Nos anos 1950, quase trinta anos depois, a artista procurou reviver as ideias desse movimento, sem obter a vitalidade inicial. Alguns críticos denominam essa fase de “neopau-brasil”, pois consiste na forte presença de paisagens, especialmente do interior paulista, e de cenas populares. As cores já não têm a intensidade do movimento inicial e, apesar de manterem rico colorido, os tons são rebaixados, para diminuir os contrastes e, assim, harmonizar a cena.

Apesar de pertencer a esse período tardio, *Porto I* é uma tela de grande qualidade e merece destaque na Coleção de Arte do Museu de Valores. A obra é formada, predominantemente, por diferentes tons de azul, que a artista utiliza para representar montes, céu, mar e, até mesmo, os cascos de alguns navios. O tom cor-de-rosa das embarcações se sobressai nos azuis e é repetido, nas laterais da tela, nas fachadas do casario. Palmeiras traçam linhas verticais, e velas brancas imprimem ritmo e movimento à cena. O arredondado dos morros e dos arbustos dá sensualidade e serenidade à paisagem.

A tela *Trabalhadores* (p. 543) serve como exemplo de realismo social na pintura de Tarsila. A tela não

apresenta o colorido intenso dos azuis e do cor-de-rosa da década anterior. Tarsila adotou uma palheta sóbria, que revela certa influência de Portinari, até no tratamento das figuras, sobretudo a que está retratada no primeiro plano.

A DESPEDIDA, DE ANTONIO GOMIDE

Ainda muito jovem, Antonio Gomide viveu e estudou na Suíça e frequentou as aulas de Ferdinand Hodler na Academia de Belas Artes de Genebra. Em suas constantes viagens à França, conheceu Pablo Picasso, Georges Braque e André Lhote e participou da boemia das vanguardas artísticas de Paris. Desse modo, bebeu na fonte as ideias que revolucionaram as artes no século XX e, ao regressar ao Brasil, desempenhou papel relevante no movimento modernista.

A extraordinária tela *A despedida* foi pintada em 1930, um ano após Gomide ter-se instalado definitivamente em São Paulo. A pintura é quase monocromática, de rosas, azuis e marrons, em tons que procuram evitar contrastes de cor. O espaço, organizado em uma composição diagonal, é responsável pela construção da perspectiva. Além disso, as diagonais provocam e, até mesmo, acentuam a sensação de movimento das embarcações que partem rumo ao horizonte. Azuis e rosas dialogam sem descontinuidade, nuvens marrons obedecem ao traçado diagonal e sugerem mau tempo, que se avizinha. Ao lado esquerdo, sob uma árvore, uma figura feminina em postura melancólica lembra

esculturas de Brecheret e confere sentido ao título da obra. Mas os barcos partem em solene cortejo. Do último deles, apenas uma parte das velas adentra o espaço da tela. Essa vela, construída em diagonal invertida, revitaliza nosso olhar e nos joga para dentro da cena, incluindo-nos, desse modo, na despedida.

ISMAEL NERY, ARTISTA MALDITO

Um dos artistas mais originais do movimento modernista foi, sem dúvida, Ismael Nery. O artista nasceu em Belém do Pará e, aos nove anos, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Aos vinte anos, frequentou em Paris a *Académie Julian*, demonstrando sua insatisfação com os métodos de ensino conservadores.

Nery revelou, desde muito jovem, sua personalidade peculiar, sua visão poética do mundo e trilhou caminhos jamais percorridos na arte brasileira. Ignorado pelo público de seu tempo, Ismael Nery foi uma espécie de artista maldito do modernismo brasileiro. Voltado para questões líricas e filosóficas, o artista concentrou-se na representação do corpo humano, de um tipo de humano ideal, como descreveu o crítico Antonio Bento:

Era intenção de Ismael representar de certa forma uma imagem quimérica da figura humana [...]. Por isso, estão ausentes de sua arte intenções nacionais, tão características da pintura brasileira no período que se seguiu à semana de Arte Moderna de 1922. Predominava nessa época em nosso país uma pintura de temática brasileira, que se tornou comum aos nossos principais artistas.



ANTONIO GOMIDE
A despedida
Óleo sobre tela | 1930



ISMAEL NERY
Desejo de amor
Óleo sobre tela | 1932



ISMAEL NERY
Perfil e alma
Óleo sobre madeira | s.d.

Pode-se mesmo dizer que ele foi o único a afastar-se dessa orientação, para tomar a direção internacional, que se antepunha a qualquer preocupação de caráter regional ou nacional.³

Nery afirmava que era necessário internacionalizar para dar sentido moderno à obra de arte, porque o conceito de moderno era, em si mesmo, internacional.

Na Coleção de Arte do Museu de Valores, há uma extraordinária pintura do período surrealista de Ismael Nery, que representou a última fase de sua obra, de 1927 a 1933, ano em que, já muito enfermo, deixou de pintar. A tela *Desejo de amor* foi pintada, provavelmente, em 1932. Nela, a composição espacial assemelha-se à pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Tudo na tela nos conduz a um mundo poético, imaginário – o protagonismo da arquitetura, o espaço vazio, as figuras amorosas do segundo plano, o inquietante personagem central, essa quimera!

Seria mais correto designar a fase surrealista de Ismael Nery como metafísica. De qualquer modo, sua poética é peculiar, distante da lírica dos surrealistas europeus. Afirma Mário Pedrosa: “Quando ele reunia formas, objetos e sujeitos insólitos e opostos, o que procurava era antes uma síntese do simultâneo das perspectivas do que desvendar situações imprevistas ou imprevisíveis.”⁴

Outra pintura de excelente qualidade pertencente à coleção é *Perfil e alma*, pintada sobre madeira. A obra é dramática, inquietante, especialmente pela luz que emana do centro e invade, de modo expansivo, a superfície pintada e que, todavia, é

detida nas bordas da figura por um plano de intenso negro. Não se trata de efeito de luz e sombra, mas de luz na escuridão. Metáfora da existência e do nada. Nessa pintura, o artista volta ao tema, muitas vezes abordado, do uno que é duplo, da imagem espelhada de frente e de perfil, da ambiguidade entre os cheios e os vazios.

Também poeta, Ismael Nery escreveu em 1933, já gravemente enfermo, o poema *Eu*, que inicia com dois versos instigantes: “Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas/Eu sou o que não existe entre o que existe [...]”⁵

Notamos na obra *Perfil e alma* alguns elementos que lembram as pinturas de Sonia Delaunay, como o jogo das linhas ovais, a sucessão dos planos luminosos, formas e cores que sugerem vínculos com a música e com a poesia.

Pertence também à coleção uma pintura de Ismael, *A dama* (p. 327), obra de boa qualidade, realizada provavelmente na primeira década de sua carreira, e duas belas aquarelas: *Nus no rochedo* (p. 331) e *Adão e Eva* (p. 330).

O PIONEIRISMO DE VICENTE DO REGO MONTEIRO E DE CÍCERO DIAS

Ambos pernambucanos, Rego Monteiro e Cícero Dias tiveram sua biografia fortemente ligada à França, apesar de haverem construído, mesmo no exterior, obras de forte vínculo com temas brasileiros.

3 BENTO, Antonio. O Pintor Maldito, apresentação do catálogo da exposição Retrospectiva de Ismael Nery, na *Petite Galerie*, Rio de Janeiro, em 1966. In AMARAL, Aracy. Ismael Nery 50 Anos depois. São Paulo: MAC-USP, 1984, p. 177.

4 PEDROSA, Mário. Ismael Nery: um encontro na geração. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 dez, 1966.

5 BENTO, Antonio. O Pintor Maldito, apresentação do catálogo da exposição Retrospectiva de Ismael Nery, na *Petite Galerie*, Rio de Janeiro, em 1966. In AMARAL, Aracy. Ismael Nery 50 Anos depois. São Paulo: MAC-USP, 1984, p. 177.

Em 1920, Rego Monteiro realizou sua primeira exposição no Brasil. Apresentou 43 desenhos e aquarelas em São Paulo, que seguiram para o Rio de Janeiro e o Recife. As obras já demonstram seu interesse por temas indigenistas. Entretanto, os trabalhos expostos foram influenciados pelos *Ballets Russes*, a que o artista havia assistido em Paris. Rego Monteiro ficou tão impressionado com os cenários, os figurinos e as coreografias da companhia de Sergei Diaghilev, que encomendou a Igor Stravinsky a criação de três composições: *O pássaro de fogo* (1910), *Petruska* (1911) e *Sagração da primavera* (1913).

Os desenhos e as aquarelas expostos por Rego Monteiro reproduziam os movimentos coreográficos dos balés, mas os personagens eram oriundos de lendas e mitos brasileiros. Monteiro Lobato escreveu um artigo elogioso sobre a exposição e destacou o nativismo e o senso decorativo do artista:

Os demais quadros de Monteiro são estilizações de temas lendários, tomados em parte aos nossos índios. [...] Em todos esses quadros revela sempre um alto senso decorativo. Há um, “Iracema e a graciosa Ará, sua companheira” – em que o decorativo atinge um delicioso equilíbrio de formas e tons, dos mais belos que possamos conceber. Que nos conste nunca houve em São Paulo exposição de trabalhos deste gênero que valha esta.⁶

As obras pertencentes à Coleção de Arte do Museu de Valores são tardias. As pinturas *Atletas* (p. 583), *Mulher sentada* (p. 581), *Goleiro* e *O macaco* (p. 584) são reinterpretações, realizadas entre 1967 a 1970, quando o artista revisitou seu passado e adotou

procedimentos que repetiram sua produção dos anos 1920. Com exceção da pintura *O macaco*, as demais repetem a fórmula consagrada de telas como *Maternidade* (1924), da coleção do Palácio dos Bandeirantes de São Paulo, ou *O atirador de arco* (1925), pertencente ao Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam), antiga Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães, no Recife.

As dez obras abstratas de Rego Monteiro na coleção merecem destaque (p. 585-593). O artista foi um dos primeiros a adotar a abstração na arte brasileira. Em 1922, já havia realizado diversas pinturas com composições abstratas, muitas delas inspiradas em elementos decorativos típicos da cerâmica marajoara. As pinturas do Museu de Valores são mais recentes – foram realizadas na década de 1960 – e são interessantes por abordarem questões de ritmo, movimento, luminosidade e contraste de cor.

Cícero Dias nasceu no engenho Jundiá, no município de Escada, em Pernambuco. Cresceu e transitou entre a casa-grande e a imensa paisagem dos canaviais. Os personagens desse mundo povoaram suas pinturas e foram protagonistas de seus desenhos e aquarelas. Quando partiu para o Rio de Janeiro para estudar arquitetura, em 1925, já se decidira, intimamente, pela atividade artística. Chegou à capital com ideias modernas, como afirmam seus críticos, e logo fez amizade com Ismael Nery e com o poeta Murilo Mendes. Em 1931, expôs no revolucionário salão da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, organizado por



VICENTE DO REGO MONTEIRO
Goleiro
Óleo sobre papel sobre Eucatex | s.d.



VICENTE DO REGO MONTEIRO
Composição com triângulos
Óleo sobre cartão | 1962

6 LOBATO, Monteiro. Rego Monteiro. *O Estado de S. Paulo* (edição da noite), seção “Arte”, 2/jun/1920. Em ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro, artista e poeta: 1899-1970*. São Paulo: Empresa das Artes, Marigo Editora, 1997, p. 71.



CÍCERO DIAS
Duas moças com casas ao fundo
Serigrafia sobre papel | s.d.

7 AMARAL, Aracy (Org.).
*Correspondência Mário de Andrade
& Tarsila do Amaral*. 2001. p. 116.
Correspondência datada de 28 de
agosto de 1931.

8 “Eu expus um quadro enorme, esse meu quadro hoje tem 15m por 2m e pouco. Mas ele era maior, ele devia ter mais ou menos vinte e tantos metros, e toda parte do quadro que tinha cenas eróticas desapareceu. Rasgaram o quadro, tiraram tudo isso, desapareceu [...] Então eu fiquei com o quadro todo aos pedaços [...]”. Trechos da entrevista de Cícero Dias para o professor Carlos Zílio. In VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931/Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p. 69 (Temas e Debates, 3).

9 Augusto Frederico Schmidt, ao escrever sobre a morte de Portinari, em 1962. In BENTO, Antônio.

10 In BENTO, Antonio. Portinari. Rio de Janeiro: Léo Cristiano, p. 351.

11 O jornalista Assis Chateaubriand, fundador dos Diários Associados, grupo ao qual pertencia a revista *O Cruzeiro*, já havia encomendado a Portinari a Série Bíblica, para o edifício-sede da Rádio Tupi. As oito telas que compõem a série são as mais picassianas das obras feitas por Portinari: sofreram forte influência de *Guernica*, pintada por Picasso em 1937. Hoje, a Série Bíblica pertence ao Masp.

Lucio Costa, o imenso painel com o curioso título *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*. O painel causou grande escândalo e provocou inúmeras reações. Mário de Andrade comentou em carta a Tarsila, que se encontrava no exterior, o burburinho causado pelo artista:

[...] no Rio, grande bulha por causa do Salão em que Lucio Costa permitiu a entrada dos modernos, e o Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros de comprimento com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso [...].⁷

Como previu Mário de Andrade, houve protestos, e o painel foi agredido por vândalos que destruíram, durante a exposição, partes consideradas ofensivas à moral.⁸ Hoje, o que restou do painel é considerado pela crítica como uma das obras mais importantes da arte moderna brasileira. Nele, os temas regionais são tratados com espírito moderno e irreverência.

No acervo do Museu de Valores, encontram-se onze serigrafias de Cícero Dias (p. 199-209) realizadas na década de 1960, as quais trazem reminiscências da casa-grande, do tempo de sua juventude em Pernambuco. O protagonismo feminino é predominante.

PORTINARI

O Rio de Janeiro, no Governo Vargas, passou a ser o centro da produção artística e cultural do país, com forte apoio governamental ao movimento

moderno. Portinari recebeu inúmeras encomendas para realização de grandes murais em edifícios públicos, e seu prestígio era enorme. Foi o primeiro artista brasileiro a obter fama internacional. Mário de Andrade, que o conheceu em 1931, tornou-se um aguerrido defensor de sua plástica.

Portinari pintou temas relevantes da história do Brasil, da formação da identidade nacional ou, como escreveu o poeta Augusto Frederico Schmidt “pintou o Brasil inteiro, pintou todos os brasileiros”.⁹ O que mais atraía Carlos Lacerda na obra do artista era a existência de um tema: “Não, é claro, pelo assunto em si, mas porque, poderosamente realizado, ele dignifica a pintura e a transforma num instante de beleza e utilidade social”.¹⁰

O Museu de Valores do Banco Central possui extraordinário conjunto de quinze obras desse grande artista, com destaque para a imensa tela *Descobrimento do Brasil* (p. 195), de cinco metros de altura por quatro metros de largura, executada em 1955, para decorar a sede do Banco Português do Brasil, no Rio de Janeiro. A instituição possui, ainda, em seu acervo, os doze painéis (p. 183-194) encomendados pelo jornalista Assis Chateaubriand para o edifício-sede da revista *O Cruzeiro*, no Rio de Janeiro,¹¹ bem como duas pinturas, *Paisagem de Petrópolis* (p. 181) e *Figura em paisagem* (p. 182), atualmente apenas um fragmento da pintura original, parcialmente destruída. O próprio Portinari retocou e recompôs alguns elementos para dar unidade à parte pictórica remanescente.

DESCOBRIMENTO DO BRASIL

Após receber a encomenda de Raymundo Ottoni de Castro Maya de um painel para o saguão principal do Banco Português, Portinari realizou diversos estudos. Num desenho realizado em 1954, o artista estabeleceu toda a estrutura compositiva e, no mesmo ano, realizou uma versão menor (98cm x 79cm), em óleo sobre tela, na qual construiu as massas cromáticas e os efeitos de luz que animam a agitação dos personagens a bordo, em especial a dos marinheiros que executam as tarefas de atracar o grande navio. Esses dois estudos serviram para orientá-lo na execução do grande painel, realizado em têmpera e em óleo sobre tela, que acabou ganhando tratamento cromático diverso. Em outubro de 1955, o painel foi inaugurado.

A cena do descobrimento se dá no convés da caravela. Esse “palco” é formado por retângulos geométricos que constituem uma base em tons mais claros, sugerindo perspectiva, conferindo grandeza à nave. Na parte superior da grande tela, o espaço apresenta uma dinâmica de linhas oblíquas formadas por cordas e velas. No primeiro plano, três marinheiros movimentam cordas, integrando, nas diagonais, os dois conjuntos laterais de personagens, clérigos e tripulação, formados por tons frios com predominância dos verdes e azuis. Ao centro, os descobridores são tratados com tons quentes, luminosos, vibrantes. A vibração cromática se dá, ou se intensifica, pelo acréscimo de pequenos contrastes de tons frios na estrutura geométrica, que reúne, em único bloco, os três personagens. Assim, tratados em conjunto e unificados pelas

predominâncias de planos de cor, os personagens ganham vitalidade e dão imponência à cena.

A plástica de Portinari adquire monumentalidade e força escultórica. Ao fundo, os soldados em armaduras contrastam com o azul do mar. Apenas os cinco marinheiros foram elaborados com realismo, respeitando a anatomia dos movimentos. Portinari fez estudos belíssimos para pintar os dois marinheiros que sobem pelas escadas de cordas do navio – um representado de perfil, outro numa complicada posição de baixo para cima. A grande tela é monumental não por seu tamanho, mas pelo caráter épico, pela força dramática dos personagens. Contudo, a composição obedece a princípios clássicos, não muito distantes das lições de um Giotto, que tanto impressionaram Portinari.

SÉRIE *CENAS BRASILEIRAS*

A série *Cenas Brasileiras* foi realizada entre 1954 e 1956. Foram anos de intensa atividade, e, como escreveu Antônio Callado, o ateliê de Portinari era “uma verdadeira usina de quadros”.¹² Portinari executou, nesse mesmo período, os imensos painéis *Guerra e Paz* para a sede das Nações Unidas, em Nova York, que foram expostos, previamente, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre 27 de fevereiro e 4 de março de 1956, atraindo multidões, que se aglomeravam nas suas escadarias.

Os doze painéis da série tratam de temas ligados à história, à cultura popular e aos tipos humanos que

12 CALLADO, Antônio. Retrato de Portinari. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 123.

representam as diversas regiões do país. Em 1954, convidado para participar da XXVII Bienal de Veneza, Portinari incluiu quatro painéis de *Cenas Brasileiras*. Antonio Bento, amigo e estudioso de Portinari, considera a série um dos conjuntos mais homogêneos pintados pelo artista, comparável aos afrescos do edifício do antigo Ministério de Educação e Saúde. Para ele, “isso acontece, mesmo se levando em conta a diversidade da narrativa nelas contida”.¹³



CANDIDO PORTINARI
Frevo
Óleo sobre tela | 1956

Segundo o catálogo *raisonné* de Portinari, os painéis foram pintados na seguinte ordem: *Seringueiros* (p. 191), *Jangada do nordeste* (p. 194), *Gaúchos* (p. 192), *Vaqueiros do nordeste* (p. 193), em 1954; *Bumba-meu-boi* (p. 183), *Frevo, Samba* (p. 187), *Baianas* (p. 189), *Garimpo em Minas Gerais* (p. 184), *Descobrimento* (p. 188), *Anchieta* (p. 185) e *Bandeirantes* (p. 190), em 1956.



ORLANDO TERUZ
Garça
Óleo sobre tela | 1945

Apesar da homogeneidade mencionada por Antonio Bento, o painel *Frevo* se destaca em qualidade dos demais. Foi pintado em óleo sobre tela e mede 198cm x 168cm. O frevo é uma dança tipicamente pernambucana, que foi introduzida no carnaval carioca em 1935, com enorme sucesso. Portinari demonstra conhecimento dos passos dessa complexa coreografia, que teve origem na capoeira. A cena retrata três passistas que dançam na rua com as mãos espalmadas e ocupam o centro da composição. O personagem do centro segura uma sombrinha, de uso típico para esse ritmo, e o da esquerda executa o passo chamado “dobradiça”, no qual o passista se curva para a frente com a cabeça erguida e flexiona as pernas, apoiando o corpo apenas

sobre um dos pés. À esquerda da composição, um músico vestido de branco toca clarinete, tendo como fundo um casario, representado por planos geométricos.

Os personagens são construídos com uma anatomia geometrizada, voltada, nesse caso, para provocar sensação de vibração e de movimento rítmico. A relação de tratamento pictórico e cromático semelhante das cabeças, mãos e pés fortalece a sensação de intenso movimento. Escreveu Antonio Bento: “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 [...]”.¹⁴

GARÇA, DE ORLANDO TERUZ

Há uma inquietante obra de Orlando Teruz (contemporâneo de Portinari) na Coleção de Arte do Museu de Valores: *Garça* tem refinamento pictórico e tratamento dramático de intensidade operística. Difere das características mais comuns de sua obra, pois o artista desenvolveu, ao longo de sua carreira, telas com temas que retratam meninos jogando futebol ou cenas de favelas, que lhe deram fama, mas que revelam, também, forte influência de Portinari.

Entretanto, *Garça* segue outro caminho: assemelha-se à tela *Itapuca* (1942), na qual o rochedo que emerge na amplidão da paisagem parece um ser fantástico, mitológico, que se banha na baía de Guanabara.

13 BENTO, Antonio.
Obra citada, p. 150.

14 BENTO, Antonio.
Obra citada, p. 154.

Também na tela *Garça*, a paisagem parece ter sido construída como um imenso cenário, para dar força poética ao tema. Teruz pintou uma paisagem despida da presença do homem, imensa e poderosa. A ave, único ser do espetáculo, que o protagoniza, prepara-se para pousar sobre um galho seco, com suas asas ainda abertas. A brancura das asas repercute na paisagem. Ao fundo, o amplo panorama, de clima surrealista, possibilita vislumbrar forças naturais poderosas que se erguem no longínquo horizonte.

MESTRES DE OFÍCIO: ALFREDO VOLPI E ALDO BONADEI

A pintura realizada pelos integrantes do Grupo Santa Helena, de São Paulo, não teve viés político. O nome do grupo se deu pelo fato de ocuparem salas no edifício Santa Helena, hoje demolido. Os artistas reuniam-se para discutir os problemas da pintura, e não os problemas nacionais ou de representação de temas sociais. Conviveram com lideranças dos trabalhadores, pois o decadente edifício, onde possuíam seus ateliês, era ocupado também por diversos sindicatos. Os artistas, na maioria, eram autodidatas, imigrantes ou filhos de imigrantes, como Mario Zanini, Aldo Bonadei, Fulvio Pennacchi, Alfredo Volpi; outros, como Clóvis Graciano e Manoel Martins, pertenciam à classe trabalhadora.

O grupo não constituía um movimento, pois não adotou nenhum alinhamento de propósitos, mas

trouxo para o modernismo brasileiro a releitura da tradição da pintura, e cada qual, a seu modo, desenvolveu identidade própria. Nota-se, em muitos deles, a influência da Escola de Paris e, especialmente, do *Novecento* italiano.

Desconhecido e desprezado pelos modernistas pioneiros, o grupo teve, nos primeiros anos, uma existência fértil, mas isolada. Os artistas saíam para pintar na periferia da cidade, ou à beira-mar. Graças a Paulo Rossi Osir, que, ao frequentar as reuniões do grupo, ficou impressionado com a qualidade das pinturas, foi organizada a I Exposição da Família Artística Paulista. Entretanto, a exposição não repercutiu, e a crítica de arte a ignorou. Foi apenas depois da segunda exposição da Família, com a participação de Portinari, realizada no Automóvel Clube de São Paulo, que o grupo chamou atenção dos modernistas. Mário de Andrade escreveu o elogioso artigo *Esta Paulista Família*, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em julho de 1939. Após essa publicação, Alfredo Volpi, Aldo Bonadei e Clóvis Graciano tornaram-se mais conhecidos e passaram a integrar o movimento modernista.

Para Volpi e Bonadei, a pintura era compreendida como ofício. Preocupavam-se com os problemas de linguagem, que deveriam ser resolvidos por meios pictóricos, e não ideológicos. Os temas em si mesmos não eram o foco das atenções: o que realmente importava era a maneira de tratá-los plasticamente. Desse grupo, o mais voltado para questões sociais foi Clóvis Graciano, influenciado por Portinari.



ALFREDO VOLPI
Composição, Bandeira do Brasil
Óleo sobre tela | c. 1962

A INTELIGÊNCIA PLÁSTICA DE ALFREDO VOLPI

Um dos primeiros críticos a se interessar pela pintura de Volpi foi Sérgio Milliet. Já na primeira exposição individual realizada pelo artista, em 1944, Milliet chamou atenção para o foco de Volpi na abordagem plástica do tema. Sua inteligência plástica era surpreendente e, segundo o crítico, produto de sua intuição, de sua sensibilidade, provindo pouco ou nada da razão intelectual. Afirmar Milliet:

Outro denominador comum às obras todas é a liberdade no tratamento do assunto. Sem fugir, propriamente, a ele, serve-se dele o pintor apenas como ponto de partida para o ataque direto e corajoso do problema pictórico; plástico, aliás, quase sempre. Soluções de cores, de matéria, de valorização se impõem ao artista em toda a sua agudeza, para além do pretexto paisagístico ou figurado.¹⁵

Sérgio Milliet destacou a origem camponesa do artista – “alguma coisa instintiva segura Volpi à terra” – e o lirismo de sua expressão advinda de sua experiência, de sua história pessoal: “Nada nele é forçado e nada nele se constrói sem razões interiores fortes. E estas são de um poeta proletário, de um artista integrado na vida simples do povo e nas suas preocupações cotidianas”.¹⁶

O Museu de Valores possui dezoito pinturas e cinco gravuras de Alfredo Volpi. O artista não datava suas telas, e esse fato alimenta discussões para definir uma sequência, uma cronologia.

Assim como a aranha tece sua teia, a obra de Volpi foi construindo-se em torno de si mesma, obra que

gera outra obra, obra que se remete a obras já produzidas, variações sobre o mesmo tema.

A tela *Amanhecer no rio* (p. 138) pertence ao início de seu processo criador. Foi pintada provavelmente na década de 1920, em óleo sobre tela, e mostra uma paisagem ao alvorecer, no lusco-fusco, sob predominante penumbra. A composição estrutura-se na horizontal, e, no primeiro plano, barqueiros remam rio acima entre barrancos e arbustos. É a luz lunar que ainda ilumina a cena, com tons azulados. Mas, na linha do horizonte, é a luz quente do sol que se anuncia e revela, ao fundo, os contornos de uma cidade distante, que mal se vê. Percebemos nessa obra grande expressão poética e conhecimento da tradição italiana de pintura, em particular da escola napolitana (*Scuola di Posillipo*) do século XIX, que se dedicou a paisagens noturnas, banhadas pelo luar.

Outra obra que merece realce na Coleção de Arte do Museu de Valores é uma tela pintada provavelmente em 1962, que, a alguns, sugere a bandeira do Brasil e, a outros, uma composição com alusões marítimas. A tela possui uma composição dinâmica e causa sensação de movimento oscilante, de balanço, produto de ritmos construtivos das linhas e das zonas de cor. O espaço é cor, e os contornos transitam como bailarinos que executam suave coreografia, com ondulações, em balanço, ora para um lado, ora para outro.

Os elementos compositivos sugerem temas marítimos, tão recorrentes na obra de Volpi, como

15 MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins Fontes, Edusp, 1944, p. 135, v. II.

16 MILLIET, Sérgio. Obra citada, p. 136-137.

velas, mastros, barcos, flâmulas ao vento, mas também trazem as cores da bandeira brasileira. Olívio Tavares de Araujo, seguramente o crítico que mais se aprofundou na compreensão da obra de Volpi, chama atenção para “a música da cor”. Para ele,

A cor em Volpi possui a mesma faculdade de absoluto que tem a música. Ambas são em si e para si, não *querem dizer* coisa nenhuma fora de sua própria existência. Mesmo na pintura figurativa da década de 1940, por exemplo, determinado tom de rosa numa fachada volpiana pode até ter nascido da cor real da parede de uma casinha do litoral paulista, mas logo a transcende e se torna uma pura presença cromática sobre a superfície autônoma do quadro [...].¹⁷

A obra *Composição concreta* (se assim pode ser chamada) foi pintada provavelmente na década de 1950, e seu nome deriva especialmente do movimento concretista, que viu nas composições de Volpi semelhanças e parentescos com o ideário do concretismo. Mas a pintura de Volpi trilhou caminhos radicalmente distintos para chegar ao rigor geométrico dos casarios e das bandeiras. Maria Eugênia Franco escreveu que o artista lhe dissera que “não pensava em fazer concretismo”, portanto, para ela, Volpi havia

“[...] assimilado inconscientemente, com uma inteligência instintiva e alerta, os movimentos internacionais de vanguarda chegados ao Brasil.” Considerava que a personalidade de Volpi “[...] se impõe como uma das mais poderosas e mais autênticas, entre as tendências mais adiantadas de nossa pintura contemporânea.”¹⁸

Nessa tela, Volpi cria uma composição geométrica de contrastes em que não há cor, fato raro em sua obra. No tratamento das superfícies de brancos e negros, o artista desenvolve um jogo visual de ambiguidades, vazios e relações entre figura e fundo.

Velas (p. 145), executada na década de 1960, traz uma síntese de formas e cor. A forma é repetida mais de uma vez, de modo que se estabeleçam vibrações de cor e de ritmo compositivo. Os tons frios e quentes se alternam suavemente. Algumas velas se sucedem e são apenas perceptíveis por conta do pequeno contraste entre figura e fundo. Apenas uma das velas se destaca pela cor e se transforma em protagonista, mas o conjunto sucessivo de velas dá ritmo à última e nela concentra a sensação de estar em movimento, de ser empurrada pelo vento.

Poucos artistas desenvolveram obras tão densas no decorrer de sua atividade. Desde os anos 1940, Volpi procurou a essência da pintura, com simplicidade e enorme economia dos meios. Cada pincelada, pequeno fragmento de cor, tem participação expressiva na construção de sua linguagem, assim como cada nota musical é parte integrante de uma melodia. Por isso, a cor em Volpi é viva poesia que canta e ilumina suas telas.



ALFREDO VOLPI
Composição concreta
Têmpera sobre tela | s.d.

A PERCEPÇÃO AGUDA DE ALDO BONADEI

Assim como Tarsila do Amaral, Aldo Bonadei foi aluno de Pedro Alexandrino entre 1923 e 1928. Com ele, desenvolveu o gosto pela natureza-morta,

17 ARAÚJO, Olívio Tavares de. Nenhum Subterfúgio ou Estratégia. In Volpi: a música da cor. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006, p. 30.

18 FRANCO, Maria Eugenia. 20 anos (1948-1968) de pintura de Alfredo Volpi. São Paulo. *Catálogo*. In ARAÚJO, Olívio Tavares de. Obra citada, p. 229.



ALDO BONADEI
Igreja
Óleo sobre tela | 1955



ALDO BONADEI
Natureza morta
Óleo sobre tela | 1954

que será um dos temas mais recorrentes em sua pintura. Na Coleção de Arte do Museu de Valores, encontra-se uma pintura com forte influência de Alexandrino. Sobre a mesa, uma ave morta é ladeada por um tacho de cobre, uma peneira, uma garrafa e outros utensílios de cozinha, que compõem *Natureza morta* (p. 120). O modo de construir a cena, o colorido, a luz, tudo lembra seu mestre.

Mas sua pintura já havia avançado noutra direção, quando, em 1930, viajou para a Itália. Alguns dos trabalhos que ele realizou lá já demonstravam conhecimento ou interesse pelos pós-impressionistas e pela pintura italiana do *Novecento*. Para Bonadei, a pintura ao ar livre impõe percepção aguda. A paisagem, outro de seus temas favoritos, instiga seu olhar, não para copiá-la (o olho que olha para fora), mas para interpretá-la plasticamente (o olho que olha para dentro)¹⁹. A influência de Cézanne o ajuda a compreender melhor a arte moderna e o incentiva a desenvolver o espaço com mais liberdade, mas sem desestruturá-lo.

Das nove pinturas do artista pertencentes ao acervo do Museu de Valores, a *Natureza morta*, de 1954, é a que revela íntimo relacionamento entre todos os elementos pintados. Nela, não há descontinuidade plástica na representação dos objetos, tudo se complementa e se relaciona como as vozes de um coro. A perspectiva não é convencional, nem cubista, mas formada pela maneira que os objetos se inter-relacionam, provocando um intenso diálogo cromático e formal. Desse modo, cor e linha formam o espaço e estabelecem profundidade.

Igreja é uma tela geometricamente construída.

O casario e a torre da igreja são pretextos para elaboração de uma composição formada por vários planos de tons complementares – quentes (ocres e amarelos) e frios (cinzas e azuis) – e de planos negros contrastantes com amarelos e azuis. Outra sensação, provocada pela geometria, é o inter-relacionamento dos elementos que compõem o casario e o campanário, de tratamento geométrico compacto. Vemos, também, um conjunto de diagonais sucessivas que dinamizam a composição e reforçam a perspectiva. O efeito de profundidade nessa tela, diferentemente do que ocorre em *Natureza morta* (1954) provoca afastamento visual, isto é, imprime a sensação de que há distanciamento intransponível entre nosso olhar e o desenvolvimento da cena.

Bonadei foi um pintor urbano. Mostrou sempre grande interesse pela paisagem da cidade, pelo acúmulo do casario de bairro, pelo jogo dos telhados, pelas manchas de verde entre tijolos e cimento, pelas ruas que volteiam morros, pelas janelas ensolaradas. Aliás, da janela de seu ateliê no bairro Bela Vista, em São Paulo, que ficava no terceiro andar, avistava-se vasto panorama de telhados, ruas e quintais que o artista registrou em inúmeras pinturas, destacando, em cada uma dessas telas, aspectos diferentes de uma paisagem.

Bonadei foi também retratista e demonstrou interesse pela figura humana. No acervo do Museu de Valores, encontram-se dois retratos a óleo – *Figura* (p. 119) e *A leitura* (p. 118). Nas duas telas, o

19 “O pintor Aldo Bonadei, que é um dos representantes da moderna pintura brasileira, dizia-me há poucos dias que esse aforismo se apresenta com ares de paradoxo; o maior inimigo do pintor é o olho. Entendamos bem: o olho que olha para fora, e não o olho que olha para dentro. Este, ao contrário, é o maior amigo do pintor [...]”. In MILLIET, Sérgio. Obra citada, v. III, p. 179.

desenho é predominante: são linhas, e não cores, que criam o personagem.

Mais tarde, a obra de Bonadei sofreu o impacto das bienais de São Paulo, da forte presença do abstracionismo como corrente dominante na década de 1950. Apesar de ter experimentado a abstração, sua preocupação sempre esteve voltada para a figuração. Contudo, seu enorme interesse pela música levou-o a experiências abstratas nos anos 1940, portanto antes das bienais, quando procurou traduzir para a tela suas impressões musicais. No entanto, as transposições visuais dessas impressões sonoras parecem narrativas literárias, com maior proximidade com o movimento surrealista do que com as tendências abstratas. Nesse mesmo período, o artista dedicou-se também ao *design* de moda e assessorou a mãe e a irmã, que possuíam uma oficina de costura. Mais tarde, o interesse pela moda e por bordados se refletiu formalmente em sua pintura.

CLÓVIS GRACIANO, GRÁFICO E PINTOR

Com vocação de desenhista, Clóvis Graciano foi pintor e muralista. Dedicou-se, também, com sucesso, à ilustração de textos literários, pois, além de ter criado capas para livros de Jorge Amado e de Graciliano Ramos, ilustrou para jornais e se destacou como artista gráfico no período áureo da edição de livros no Brasil, entre 1930 e 1950. O desenho foi relevante também para seus guaches e pinturas. Em suas telas, adotou estilo próprio, com emprego

de linhas vigorosas, para dar vitalidade à representação da figura e para definir o espaço, ou seja, sua pintura se expressa graficamente.

Influenciado por Portinari, interessou-se pela representação de temas sociais. As naturezas-mortas e as paisagens foram assuntos ocasionais, desenvolvidos na juventude, sobretudo no período do Grupo Santa Helena. A pintura de Clóvis Graciano se dá por meio de variações tonais, com pequenas mutações cromáticas, e a atmosfera mais densa de sua poética revela parentesco com o movimento expressionista. Clóvis desenvolveu múltiplas atividades artísticas, realizou cenários e figurinos para teatro e dança e executou inúmeros murais de conteúdo histórico em espaços públicos.

Entre as quinze obras de Clóvis Graciano na Coleção de Arte do Museu de Valores, há um peculiar retrato de camponês, de olhos azuis (certamente um imigrante), pintado em 1949. Não fosse pelo título, *Camponês*, dificilmente reconheceríamos ser um homem do campo.

Outra curiosidade é o *Retrato de Tarsila* (p. 212), pintado em 1971, de fatura precária, cujo aspecto mais encantador é o fundo “tarsiliano” com flores e imagens religiosas. Entre as pinturas existentes na coleção, merecem realce *Garoto com pipa* (p. 214) e *Garoto tocando flauta* (p. 213), mas é o conjunto de águas-fortes que o representa de modo superlativo. As onze gravuras mostram maestria na condução da linha, que capta modelos em diferentes atitudes: sentados, em movimento, sozinhos ou em grupos.



CLÓVIS GRACIANO
Camponês
Óleo sobre tela | 1949



CLÓVIS GRACIANO
Três figuras
Água-forte sobre papel | 1951



ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD
Jarro de flores
Têmpera sobre tela | 1958

GUIGNARD, A PINTURA COMO POESIA

Alberto da Veiga Guignard foi um grande mestre, no sentido literal do termo. Fundador da Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, exerceu papel cultural determinante para mudar o panorama cultural da cidade e formou uma geração de artistas²⁰.

Os poetas sempre foram atraídos pela arte de Guignard devido a seu lirismo. Carlos Drummond de Andrade escreveu:

Nunca, para meu gosto, poesia e pintura se fundiram tanto na arte brasileira como nas telas de Guignard, em que a visão lírica do artista não é um elemento voluntário e adicional, mas a determinante da concepção. Pintura e desenho de Guignard produzem-nos a euforia do conhecimento poético das coisas “refiguradas” – mais do que transfiguradas, pois não perderam a realidade, mas revelaram seus traços íntimos, sua tessitura sensível, ao mesmo tempo em que sugerem uma forma de poema legível através dos valores plásticos²¹.

A flor é um tema recorrente em sua obra. Na maioria das vezes, a flor revela encantamento pela vida e pela natureza, mas adquire também valor simbólico de pureza, de fragilidade, especialmente quando é usada como ornamento no cabelo ou adorno de um vestido. Guignard admirava Botticelli, principalmente as duas grandes telas *A Primavera* e *O nascimento de Vênus*, que conheceu em sua viagem a Florença. Foi o desenho que chamou sua atenção, mas certamente as flores também provocaram entusiasmo.

Guignard pintou inúmeros vasos com flores abundantes, de intenso colorido, em que a pintura se revela como uma sinfonia cromática.

Curiosamente, seus vasos com flores trazem ao fundo um cenário natural, uma janela que se abre para as montanhas. *Jarro de flores*, a tela que pertence ao Museu de Valores, foi pintada em 1958 e contém, além da vibração de cor, uma atmosfera suave de camadas fluidas, com tratamento de aquarela, ou seja, manchas aguadas de verdes e de amarelos, para representar a silhueta das montanhas e a luminosidade do entorno. Embora solitária na coleção, a tela de Guignard é uma janela que se abre para um dia promissor.

Árvores de nuvem
E flores do mar:
– levari-me a esse mundo
do Rei Guignard!

Em barcos de flores,
iremos cantar
às aves e aos peixes
do Rei Guignard!

CECÍLIA MEIRELES²²

São muitas as possibilidades de interpretação de uma coleção. São muitos os percursos que podem ser percorridos, e cada um deles deverá provocar sensibilidades e despertar outros interesses. Foi nossa intenção sugerir e apontar alguns caminhos na diversidade expressiva e rica de seus autores. Procuramos dar maior atenção às obras, voltar nosso olhar para dentro da tela, apesar de expressar algumas considerações históricas.

20 Muitos de seus alunos são hoje de reconhecida importância artística: Maria Helena Andrés, Mary Vieira, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Farnese de Andrade, Wilma Martins, Inimá de Paula, Yara Tupinambá, Sara Ávila, entre outros.

21 ANDRADE, Carlos Drummond de. Criança e Poeta. *Diário de Minas*, 29 jun. 1962. In ZILIO, Carlos (Coord.). *A Modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982, p. 116.

22 MEIRELES, Cecília. *Improviso para Guignard*, poema manuscrito, coleção do Museu Guignard, em Ouro Preto. In ARAÚJO, Olívio Tavares de. *A Poesia Intacta – Guignard Exposição Homenagem ao Centenário de Nascimento*. São Paulo: Arte no Brasil, 1996, p. 6.

Esperamos que esse passeio pela Coleção de Arte do Museu de Valores desperte curiosidade e provoque o olhar para aventuras que certamente irão trazer mais conhecimento e emoção.

AS ILUSTRAÇÕES DE SALVADOR DALÍ PARA A *DIVINA COMÉDIA*, DE DANTE ALIGHIERI, NA COLEÇÃO DE ARTE DO MUSEU DE VALORES DO BANCO CENTRAL DO BRASIL²³

Em razão dos preparativos para comemoração dos setecentos anos de nascimento de Dante Alighieri, o governo italiano convidou, em 1950, o artista catalão Salvador Dalí para ilustrar os cem cantos da *Divina Comédia*. Entusiasmado pelo convite da *Libreria dello Stato*, de Roma, Salvador Dalí imediatamente deu início à execução das aquarelas que iriam ilustrar o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*. Um ano depois, em 1951, Dalí realizou uma exposição no *Palácio Pallavicini*, em Roma,²⁴ apresentando uma parte das aquarelas já produzidas. Nessa exposição, pôde-se ver o partido surrealista adotado pelo artista na interpretação do poema de Dante. Contudo, a escolha de um artista catalão provocou forte reação. O meio cultural italiano protestou, exigindo que a edição de luxo em homenagem aos setecentos anos de Dante contemplasse um artista italiano.²⁵ A *Libreria dello Stato*, pressionada pela polêmica, rompeu o contrato com Salvador Dalí, mas o artista, tendo realizado grande parte das ilustrações, resolveu dar sequência ao projeto, do qual se tornou proprietário.

Em 1958, ao terminar as ilustrações para uma edição de *Dom Quixote*, Salvador Dalí recebeu em

seu ateliê de *Port Lligat*, na Espanha, o editor parisiense Joseph Forêt e solicitou-lhe que se ocupasse da publicação de suas ilustrações para a *Divina Comédia*. Forêt não acolheu a proposta, porque estava totalmente envolvido num grande projeto editorial – *O Apocalipse de São João*, do qual Dalí também participava.

Entretanto, ao ver as aquarelas, ficou entusiasmado com a beleza e encaminhou o projeto à editora *Les Heures Claires*, de Paris, que aceitou o desafio de transformá-las em xilogravuras, que seriam impressas para ilustrar o poema épico de Dante.

A editora assumiu o projeto em 1959 e destacou seu diretor artístico, Jean Estrade, para trabalhar diretamente com Salvador Dalí e com os gravadores Raymond Jacquet e seus assistentes Jean Taricco e Paul Massin, que tinham a incumbência de transferir todas as tonalidades e as transparências das aquarelas do mestre do surrealismo, assim como seu desenho suave e gestual, para placas de madeira. A xilografia foi o meio escolhido, pela sua capacidade de recriar os efeitos das aguadas sutis.

A primeira edição foi realizada em língua francesa e utilizou a famosa tradução feita pelo poeta Julien Auguste Pélage Brizeux, publicada pela primeira vez em 1841. A edição da *Les Heures Claires* consumiu quase cinco anos de intenso trabalho. Iniciou-se em abril de 1959 e terminou em 23 de novembro de 1963. Duas oficinas de arte envolveram-se para produzir essa obra monumental. Foram realizadas cerca de 3.500 matrizes (blocos de madeira) para

23 As gravuras pertencentes ao acervo de arte do Museu de Valores são reimpressões da edição original, em que se emprega o processo de litografia ofsete.

24 “Após uma extenuante jornada de trabalho, recebo um telegrama confirmando que as cento e duas ilustrações para a *Divina Comédia* chegaram em Roma. O editor Janes traz-me o livro *Dalí nu*. Jantamos e bebemos um maravilhoso champanha, que degusto no paroxismo do prazer. São os dois primeiros copos de champanha que bebo em oito anos.” DALÍ, Salvador. *Diário de um Gênio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 57.

25 “Dos comunistas aos cristãos, todos protestaram contra minhas ilustrações de Dante. Eles estão atrasados cem anos! Gustave Doré tinha concebido o inferno como uma mina de carvão, e eu vi, sob o céu mediterrâneo, com um horror exacerbado.” DALÍ, Salvador. Obra citada, p. 132.



SALVADOR DALÍ
Divina Comédia, Purgatório: Canto 17
Litografia offset sobre papel | s.d.



SALVADOR DALÍ
Divina Comédia, Paraíso: Canto 13
Litografia offset sobre papel | s.d.

reconstituir, em sua magnitude, as aquarelas de Dalí, ou seja, foram necessárias cerca de 36 matrizes para reproduzir cada aquarela.

As cem aquarelas ilustrativas da *Divina Comédia* foram expostas no Museu *Galliera*, de Paris, em maio de 1960, e atraíram enorme público. No dia da abertura, 19 de maio, Salvador Dalí escreveu em seu diário:

Em meio a uma multidão incalculável, que murmura meu nome e chama-me de “mestre”, vou inaugurar a exposição de minhas cem ilustrações da *Divina Comédia* no Museu *Galliera*. Sentir essa admiração é algo extremamente agradável, que sobe através de meu corpo em eflúvios mágicos, corneando e recorrendo a arte abstrata, que morre de inveja. Ao perguntarem por que realcei o inferno com cores claras, respondo que o romantismo perpetrou a ignomínia de disseminar a crença de que o inferno era negro como as minas de carvão de Gustave Doré, onde não se consegue ver nada. Tudo isso é falso. O inferno de Dante é iluminado pelo céu e o mel do Mediterrâneo, e é por isso que os terrores de minhas ilustrações são analíticos e super-gelatinosos com seu coeficiente de viscosidade angelical.

A hiperestesia digestiva de dois seres que se entredevoram pode pela primeira vez ser observada em plena luz em minhas ilustrações. Aí tudo se mostra sob um dia frenético de alegria mística e amoniacal.

Quis que minhas ilustrações para a obra de Dante fossem como leves marcas de umidade de um queijo divino. Daí seu aspecto variado de asas de borboleta.

A mística é o queijo: o Cristo é queijo, ou, melhor ainda, montanhas de queijo! Santo Agostinho não relata que Cristo é denominado na Bíblia “*montus*

coagulatus, montus fermentatus”, o que deve ser compreendido como uma verdadeira montanha de queijo? Não é Dalí quem diz isso, mas Santo Agostinho, e Dalí apenas o repete.

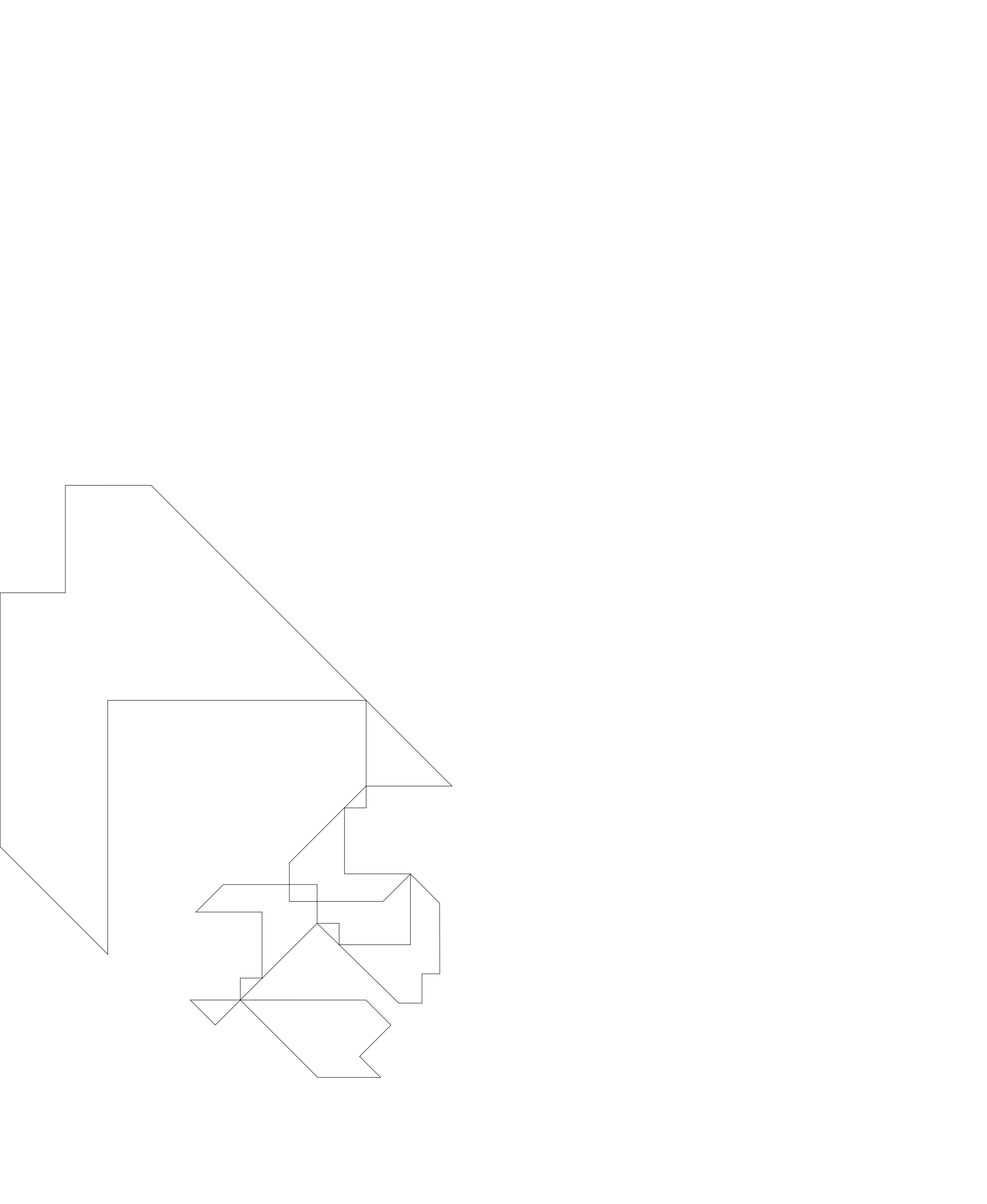
Desde os inícios divinos da Grécia imortal, os gregos, a partir da angústia do espaço e do tempo, dos deuses psicológicos e das sublimes agitações trágicas da alma humana, construíram todo o antropomorfismo mitológico. Seguindo a linhagem dos gregos, Dalí só se satisfaz quando fabrica, com as angústias do espaço, do tempo e das agitações quantificadas da alma, um queijo! E um queijo místico, divino!²⁶

A *Divina Comédia* de Dante exerceu e ainda exerce grande influência sobre outros criadores, poetas, artistas, escritores, dramaturgos e cineastas. Já no final do século XV, Sandro Botticelli trabalhou por cerca de vinte anos, entre 1480 e 1500, para ilustrar o famoso poema. Botticelli realizou 102 desenhos sobre pergaminho, alguns deles com a utilização de cores. As ilustrações, segundo o manuscrito conhecido como *Codice Magliabechiano* (c. 1540), refere-se a uma encomenda de Lorenzo Pierfrancesco di Medici. Outras famosas edições ilustradas da *Divina Comédia* já haviam sido publicadas antes de Salvador Dalí, como a de William Blake, mas a que mais chamou a atenção do mestre surrealista foram as de Gustave Doré. Em 1857, Doré iniciou as ilustrações do *Inferno* e publicou-as, por conta própria, em 1861. Sete anos depois, terminou de ilustrar o *Purgatório* e o *Paraíso* e, só então, publicou a obra completa.

Dalí interessou-se por ilustração durante toda a sua vida. Sua primeira experiência como ilustrador

26 DALÍ, Salvador.
Obra citada, p. 181-182.

deu-se em 1924, quando ainda era jovem e desconhecido, com a edição do livro de poemas *Les Bruixes de Llers*, de seu amigo Carles Fages de Climent. Antes de receber a incumbência de ilustrar a *Divina Comédia*, Salvador Dalí já havia ilustrado obras importantes, como, em 1934, *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, e, em 1946, *Macbeth*, de William Shakespeare. Posteriormente, em 1957, ilustrou *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes.





Exploring the broad diversity of the Collection

FÁBIO MAGALHÃES

THE *MUSEU DE VALORES* ART COLLECTION COMPREHENDS Brazilian art of the twentieth century. It encompasses, mainly, the period we call modern art, which was particularly prolific in the field of the visual arts. According to Charles Baudelaire, the concept of modernity highlights the importance of the new. In *The painter of modern life* Baudelaire defined modernity as “the transitory, the fugitive, the contingent, the half of art of which the other half is the eternal and unchangeable.”¹

In Brazil, the changes occurred belatedly. In the early twentieth century, when European cubism and even abstractionism had already been established, Brazil was still following the canons of academic art. However, a small group of artists who belonged to the academy sought to free themselves of the anachronistic dictates of the previous century, and went timidly in search of new ways. Eliseu Visconti and Belmiro de Almeida are among the pioneers who brought a breath of fresh air to painting in Brazil. Others, younger and bolder, drank directly from the sources of European modernity, like Anita Malfatti, Ismael Nery and Brecheret. The Modern Art Week, held at the Municipal Theater of São Paulo, in 1922, is considered the landmark of the modernist movement in the country, because of the revolutionary impact of its ideas, the devastating force of its critique, the irreverent attitude towards high culture traditions, its huge repercussion and unfolding. The interesting point and seldom mentioned aspect of the modernist movement was the discovery of the people and of popular culture by the elite thinkers. It was from the Week of 22 (as it came to be called), that intellectuals and artists

started to show interest in the Brazilian interior, the “deep” Brazil, the “Brazilian Brazil”.

DI CAVALCANTI, A CHRONICLER OF HIS TIME

The Rio native Emiliano Di Cavalcanti was one of the masterminds of the Modern Art Week. He also illustrated the catalogue and the program of the controversial event. In his youth, caricature and drawing were the artistic languages in which he expressed with greater freedom, invention and daring. He pioneered the introduction of modernism in Brazilian illustration. In his caricatures, Di always displayed an irreverent and transgressor spirit. The themes, arising from political events, often hastily put together for publication in the press, were treated in an expressionist mode, and the deformation of the figure was constantly used to accentuate aspects of social criticism. Many of the caricatures of political nature done in the 1930s, as well as the drawings of cabarets, made in Paris, demonstrate the influence of German artist George Grosz.

With his illustrations, caricatures and cartoons, the artist portrayed – almost always in good humor and with fine irony – the values of an urban bourgeoisie, from Rio de Janeiro and São Paulo, who sought to emulate Parisian habits. His drawing highlighted the enormous differences between lifestyles of the elite and the Brazilian people. The attention paid to sensuality, the heartfelt approach and the choice for mestizos’ types made Di Cavalcanti the “most Brazilian painter of the artists,” as claimed by Mário Pedrosa. The artist depicted scenes from luxurious ballrooms

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25.

to the simple life of the suburbs of Rio de Janeiro. He was an extraordinary chronicler of his time: he painted nightlife scenes and portrayed his friends, the carnival, popular types, brothels, and, of course, the female figure – which was his favorite subject. His work represents a generous portrait of Brazil. In a letter to Mário de Andrade, written in 1930, Di Cavalcanti says “They [the artists] do not love life. They love art as a myth. But I love life above anything else, life that comes like the sexual heats, from the bottom to the top.”²

Di Cavalcanti almost always maintains a quick and economic trace when he draws. He constructs a human figure with very few lines. This is the case of the drawing *Abraço* [Embrace] (p. 257), in which a huge woman is embraced by a very short man who is rising on tiptoes. The humorous side of the drawing does not diminish the criticism of the society of his time. The *Cabra cega* [Blind man’s buff] is another drawing from the *Museu de Valores* Art Collection that highlights the purity of the trace, through the mastery of the line and harmony of the composition. His ability to capture the spirit of those days and record the essential aspects of human types had great impact on the readership and resonated loudly among intellectuals and artists in the early decades of the twentieth century. His drawings said more than entire articles. Di Cavalcanti never left home without paper and pencil, and thus wrote down what he saw and recorded scenes in the freshness of events and in the simplicity of everyday life.

Besides Di Cavalcanti’s drawings, there are twelve oils of the artist in the Collection – some of them of brittle performance and debatable pictorial quality – as well

as woodcuts and silkscreens. However, it’s worth noting *Jarras e garrafas* [Jars and bottles], a canvas with compositional force of vertical and horizontal lines that define the space and oval lines that define the objects. Through color changes, the lines also confer brightness, transparency and volume.

We emphasize three other paintings: *Vaso com flores* [Vase with flowers] (p. 242), a canvas which is bright, intensely colorful and of a cubist composition; *Cabeça onírica* [Dreamy head], also from 1972, a painting that opens space for reverie, in which a head is flanked by two birds that arise as thoughts, a product of life experiences, or as fantasies; and *Cabeça de mulher* [Woman’s head] (p. 248), reminiscent of his early portraits.

Di Cavalcanti was a relevant painter, a master of his craft and an extraordinary colorist, surely one of the most significant painters of modern Brazilian painting. Just to mention two or three of his paintings, such as *Samba* (1925), which belonged to the Jean Boghici collection (recently lost in a fire, in August 2012), *Mesa de bar* [Bar’s Table] (1929), from the Gilberto Chateaubriand Collection, belonging to the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and *Cinco moças de Guaratinguetá* [Five Young Women from Guaratinguetá] (1930), belonging to the São Paulo Museum of Art, to attest the quality of his pictorial work.

THE UNIQUENESS OF TARSILA

Tarsila do Amaral was another artist who had a predominant role in the artistic renewal of the 1920s,



DI CAVALCANTI
Blind man's buff
Pen on paper | n.d.



DI CAVALCANTI
Jars and bottles
Oil on canvas | 1957



DI CAVALCANTI
Dreamy head
Oil on canvas | 1972

² Di Cavalcanti letter to Mario de Andrade, September 1, 1930. In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n. 23. São Paulo: University of São Paulo, 1981, p. 116.

despite having started her career within academic parameters. Supported by her teachers in Paris, Tarsila sought new ways and explored new languages, although still timid and lacking the boldness of the years following the Week of 22. From her formative period, the *Museu de Valores* has a bust of a Roman soldier (p. 559), a sculpture made in Brazil, in 1916 (a rare kind of work in her production) and two paintings –



TARSILA DO AMARAL
Self-portrait with orange dress
Oil on canvas | 1921

Autorretrato com vestido laranja [Self-portrait with orange dress], and a study, *Nu* [Nude] (p. 547), both made in France. The self-portrait is one of the best works of her early period. It demonstrates a painterly knowledge and carries a chromaticity and a soft light of impressionistic influence. This painting shows a happy Tarsila; who had not yet broken with tradition and freed herself from her class values. Just a year after painting *Nu*, a work of academic predominance, Tarsila took an impressive leap into modernity and transgression with the canvas *A negra* [The Black Woman] (1923), nowadays belonging to the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo.

Thereafter, having broken with academicism, the artist stunned the Brazilian artistic milieu with her innovative language. She constructed a work that stands out for its uniqueness of expression and ‘Brazilianness’. Of her generation, Tarsila is, certainly, the artist with most presence and impact in contemporary times.



TARSILA DO AMARAL
Porto I
Oil on canvas | 1953

The canvas *Porto 1* [Port 1] brings references to the Pau-Brasil Manifest, launched in 1924 by Oswald de Andrade with intense collaboration by Tarsila. In 1950, almost thirty years later, the artist sought to revive the ideas of this movement, without obtaining the initial

vitality. Some critics call this phase “Neo Pau-Brasil”. It consists of a strong presence of landscapes, mainly of the countryside of São Paulo, and popular scenes. The colors no longer have the original movement’s intensity and, while maintaining a rich color, the tones are lowered to decrease the contrast and thereby align the scene better.

Despite belonging to this later period, *Porto 1* is a canvas of high quality and deserves to be highlighted in the *Museu de Valores* Art Collection. The work consists predominantly of different shades of blue that the artist uses to represent mountains, sky, sea, and even the hulls of some ships. The rose-colored tone of the vessels sticks out in the blues and is repeated on either side of the canvas, on the facades of houses. Palm trees trace vertical lines, and white sails imprint a pace and movement to the scene. The rounded hills and bushes give sensuality and serenity to the landscape.

The canvas *Trabalhadores* [Workers] (p. 543), serves as an example of social realism in the painting of Tarsila. The canvas does not display the intense blues and pinks of the previous decade. Tarsila adopted a sober palette, which reveals some influence from Portinari, including in the treatment of the figures, especially the one pictured in the foreground.

A DESPEDIDA, BY ANTONIO GOMIDE

At still a young age, Antonio Gomide lived and studied in Switzerland and attended the lectures of

Ferdinand Hodler, at the Academy of Fine Arts in Geneva. On his frequent trips to France, he met Pablo Picasso, Georges Braque and André Lhote and participated in the bohemian milieu of the artistic vanguards of Paris. Thus, he drank directly from the fountain the ideas that revolutionized the arts in the twentieth century, and on his returning to Brazil he played an important role in the modernist movement.

The extraordinary canvas *A despedida* [The farewell] was painted in 1930, a year after Gomide had finally settled in São Paulo. The painting is nearly monochromatic, of rose, blue and brown tones that seek to avoid color contrasts. The space, arranged in a diagonal composition, is responsible for the construction of the perspective. Moreover, the diagonals provoke and even accentuate the feeling of motion of the boats that depart into the horizon. Blue and pink converse without interruption, brown clouds obey the diagonal stroke and suggest bad weather ahead. On the left side, under a tree, a female figure in a melancholic posture is reminiscent of sculptures by Brecheret and gives meaning to the title of the work. But the boats leave in solemn procession. Of the last of them, only a portion of the sail enters the canvas space. The sail, built on a upturned diagonal, revitalizes our eyes and throws us into the scene, thereby including us in the farewell.

ISMAEL NERY, THE DAMNED ARTIST

One of the most original artists of the modernist movement was undoubtedly Ismael Nery. The artist

was born in Belém do Pará and, at the age of nine, moved with his family to Rio de Janeiro. At twenty, he attended the *Académie Julian*, in Paris, showing his dissatisfaction with the conservative teaching methods.

Since very early on, Nery revealed his quirky personality, his poetic vision of the world, and followed paths never explored in Brazilian art. Ignored by the public from his time, Ismael Nery was a kind of damned artist of Brazilian modernism. Interested in lyrical and philosophical issues, the artist focused on the representation of the human body, a kind of human ideal, as described by the critic Antonio Bento:

Ismael intended to represent a chimerical image of the human figure [...]. Therefore, nationalist intentions, so characteristic of Brazilian paintings from the period that followed the Modern Art Week, are absent in his art. At that time prevailed in our country a painting of Brazilian themes, which had become common to our leading artists. One might even say he was the only one to move away from this orientation, in order to take an international route, which opposed any regional or national concern.³

Nery used to say that to give meaning to the modern work of art there was a need to internationalize, because the concept of modern was in itself international.

In the *Museu de Valores* Art Collection there is an extraordinary painting from Ismael Nery's surrealist period, which represents the last phase of his work, from 1927 to 1933. From then, already very ill, he stopped painting. The canvas *Desejo de amor* [Longing for love] was probably painted in 1932. Here,



ANTONIO GOMIDE
The farewell
Oil on canvas | 1930



ISMAEL NERY
Longing for love
Oil on canvas | 1932

3 BENTO, Antonio. *O pintor maldito*, presentation of the catalog of the exhibition *Retrospectiva de Ismael Nery* in the *Petite Galerie*, Rio de Janeiro, in 1966. In AMARAL, Aracy. *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: Museum of Contemporary Art, University of São Paulo, 1984, p. 177.



ISMAEL NERY
Perfil e alma
Oil on board | n.d.

the spatial composition resembles the metaphysical paintings of Giorgio de Chirico. Everything on the canvas leads to an imaginary poetic world – the leading role of architecture, the empty space, the love figures on the background, the disturbing central character, this chimera!

It would be more correct to call metaphysical the surrealist phase of Ismael Nery. In any event, his poetic is very peculiar, far from the lyricism of European Surrealists. For Mário Pedrosa, “When he assembled unusual and opposed shapes, objects and subjects, more than reveal unforeseen or unpredictable situations, he was seeking for a synthesis of the simultaneous, of the perspectives.”⁴

Another high quality painting belonging to the Collection is *Perfil e alma* [Profile and soul] painted on wood. The work is dramatic, disturbing. Especially because of the light that emanates from the center and expansively invades the painted surface, and, yet, is held at the edges of the figure by a plane of intense black. This is not an effect of light and shade, but light within the darkness. It’s a metaphor of existence and nothingness. In this painting, the artist returns to a theme often discussed: the one which is a twofold, the mirror image of front and the profile, the ambiguity between full and empty.

A poet as well, his poem *Eu* [I], from 1933, when he was already seriously ill, begins with two provocative verses: “I am the tangency of two opposed and juxtaposed forms and I am the one who doesn’t exist among what exists [...]”⁵

We note some elements in the work *Perfil e alma* that recall the paintings of Sonia Delaunay, like the set of oval lines and the succession of luminous plans. Shapes and colors that suggest a link with music and poetry.

A dama [The lady] (p. 327), a quality painting, probably made in the first decade of his career, and two beautiful watercolors: *Nus no rochedo* [Nudes on the crag] (p. 331) and *Adão e Eva* [Adam and Eva] (p. 330) are other works by Ismael hold in the *Museu de Valores*.

THE PIONEERING WORKS OF VICENTE DO REGO MONTEIRO AND CÍCERO DIAS

Both from Pernambuco, Rego Monteiro and Cícero Dias had their careers strongly linked to France, despite having built works with strong bonds to Brazilian themes.

In 1920, Rego Monteiro held his first exhibition in Brazil. He showed 43 drawings and watercolors in São Paulo which followed to Rio de Janeiro and Recife. The works have already displayed his interest in indigenous themes despite being influenced by ballets he had seen in Paris. Rego Monteiro was impressed with the sets and costumes and the choreographies of the *Ballets Russes*, a company founded by Sergei Diaghilev (1872-1929), who had commissioned Igor Stravinsky to create three compositions: *The firebird* (1910), *Petruska* (1911) and *The rite of spring* (1913).

The drawings and watercolors exhibited by Rego Monteiro reproduced the choreographic movements

4 PEDROSA, Mário. *Ismael Nery: um encontro na geração, Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, December 4, 1966.

5 In AMARAL, Aracy (org.), *Ismael Nery 50 Anos depois*. São Paulo: Museum of Contemporary Art, University of São Paulo, 1984, pg. 33.

of the ballets, but the characters were from Brazilian legends and myths. Monteiro Lobato wrote a laudatory article about the exhibition and highlighted both the emphasis on native themes and the decorative sense of the artist:

The remaining paintings by Monteiro are stylizations of myths, taken in part from our Indians. [...]. In all of these works he reveals a highly decorative sense. There is an *Iracema* and a graceful *Ará*, her companion, where the decorative reaches a delicious balance of shapes and colors, from the most beautiful that can be conceived. We have never had in São Paulo an exhibition of works of this genre that worth it.⁶

The works belonging to the *Museu de Valores* Art Collection are from the last decade of Rego Monteiro's life. The paintings *Atletas* [Athletes] (p. 583), *Mulher sentada* [Seated woman] (p. 581), *Goleiro* [Goalkeeper] (p. 582) and *O macaco* [The monkey] (p. 584) were made between 1967 and 1970, when the artist revisits his past and adopts procedures that echo his production from the 1920s. Aside from *O macaco*, the others repeat the formula set forth in canvases like *Maternity* (1924), from the collection of the Palácio dos Bandeirantes, in São Paulo, or *The archer* (1925), belonging to Museum of Modern Art Aloisio Magalhães, formerly the Metropolitan Art Gallery of Aloisio Magalhães, in Recife.

The ten abstract paintings by Rego Monteiro in the Collection are impressive (p. 585-593). The artist was one of the early adopters of abstraction in Brazilian art. In 1922, he had already done several abstract works, many of them inspired by decorative elements, typical of *marajoara* ceramics. The paintings in the *Museu de Valores* are more recent, from the 1960s.

They are interesting because they address matters of rhythm, movement, brightness and color contrast.

Cícero Dias was born on Jundiá, a sugar mill plantation in the municipality of Escada, Pernambuco. He grew up and moved between his family great house and the endless landscapes of sugarcane. The people from this universe populated his paintings and were protagonists of his drawings and watercolors. When he left for Rio de Janeiro to study architecture, in 1925, he had inwardly already decided to be an artist. As his critics say, he arrived in the capital with modern ideas, and soon befriended Ismael Nery and the poet Murilo Mendes. In 1931, at the revolutionary Salon of the School of Fine Arts, in Rio de Janeiro, organized by Lucio Costa, he exhibited an immense panel with the curious title *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* [I saw the world... it began in Recife]. The panel caused great scandal and provoked numerous reactions. Mário de Andrade commented in a letter to Tarsila, who was abroad, about the buzz caused by the artist:

[...] in Rio, a lot of noise about the Salon in which Lucio Costa allowed the entry of the modernists and Cícero Dias presented a panel of forty-four meters in length with a lot of immoralities within. The MASTERS are furious, the scandal is becoming coarse [...].⁷

As Mário de Andrade predicted, during the exhibition there were protests, and the piece was attacked by vandals who destroyed parts considered offensive to moral.⁸ Today, what remains of *Eu vi o mundo...* is considered by critics one of the most important works of modern art in Brazil. In it, the regional themes are treated with a modern spirit and irreverence.



VICENTE DO REGO MONTEIRO
Composition with triangles
Oil on card | 1962

6 LOBATO, Monteiro. Rego Monteiro. *O Estado de S. Paulo* (night edition), "Arte" section, 2/jun/1920. In ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro, artista e poeta: 1899-1970*. São Paulo: Empresa das Artes, Marigo Editora, 1997, p. 71.

7 AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. 2001, p. 116. Correspondence dated August 28, 1931.

8 "I showed a large painting; nowadays it is 15m by 2m and a bit. Originally it was bigger, it must have been about twenty or so meters but every part of the painting that had erotic scenes disappeared. They tore up the work, took all of it, vanished [...]. I got the whole picture into pieces [...]" Excerpts from an interview by Cícero Dias with Professor Carlos ZILIO. In VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931/ Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p. 69 (*Temas e Debates*, 3).



CÍCERO DIAS
Two ladies with houses in the background
Silkscreen on paper | n.d.

In the Collection, there are eleven serigraphs (p. 199-209) made in the 1960, which bring reminiscences of the great house from the time of Cícero Dias youth in Pernambuco. The female figure is prominent.

PORTINARI

During the Vargas Era, Rio de Janeiro became the center of artistic and cultural production in the country, with strong government support for the modern movement. Portinari received numerous orders for the implementation of large murals in public buildings, and his prestige was enormous. He was the first Brazilian artist to achieve international fame. Mário de Andrade, who he met in 1931, became a valiant defender of his work.

Portinari painted themes relevant to Brazil's history, about the formation of national identity. As the poet Augusto Frederico Schmidt wrote, "[Portinari] painted the entire Brazil, he painted all the Brazilians."⁹ What most attracted Carlos Lacerda in the artist's work was the existence of a theme: "Not, of course, the subject in itself, but because when powerfully performed it dignifies the painting and it becomes a moment of beauty and social utility."¹⁰

The *Museu de Valores* has an extraordinary set of fifteen works of this great artist, highlighted by the immense canvas *Descobrimento do Brasil* [Discovery of Brazil] (p. 195), five meters high by four meters wide, made in 1955 to decorate the headquarters of the *Banco Português do Brasil*, in Rio de Janeiro. It also

has in its collection twelve panels (p. 183-194) commissioned by the journalist Assis Chateaubriand for the headquarters building of the magazine *O Cruzeiro*, in Rio de Janeiro¹¹, as well as two other paintings, *Paisagem de Petrópolis* [Petrópolis landscape] (p. 181) and *Figura em paisagem* [Figure in a landscape] (p. 182), which is currently only a fragment of the original painting, partially destroyed. Portinari himself retouched and recovered some elements to give unity to the remaining pictorial part.

THE *DESCOBRIMENTO DO BRASIL*

After receiving an order from Raymundo Ottoni de Castro Maya of a piece for the main lobby of the *Banco Português*, Portinari conducted several studies. In a drawing done in 1954, the artist sets the whole compositional structure. In the same year he did a smaller version, (98cm x 79cm), in oil on canvas, where he built the chromatic masses and lighting effects that animated the turmoil of the characters on board, especially the sailors who perform the task of mooring the large ship. These two studies served to guide him in the implementation of the grand piece done in tempera and oil on canvas, which ended up gaining a distinct chromatic treatment. In October 1955, the piece was unveiled.

The scene of the discovery takes place on the deck of the caravel. The "stage" consists of geometric rectangles that form a basis in lighter tones, suggesting perspective and giving grandeur to the ship. At the top of the large canvas, the space features a dynamic of

9 Augusto Frederico Schmidt, when writing about the death of Portinari, in 1962. In BENTO, Antonio. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1980, p.156.

10 In BENTO, Antonio. Portinari. Rio de Janeiro: Léo Cristiano, p. 351.

11 The journalist Assis Chateaubriand, founder of the Associated Newspapers group, which belonged to *O Cruzeiro* magazine, had already commissioned Portinari's Biblical series for the headquarters of *Rádio Tupi*. The eight canvases that comprise this series are the most "picassian" of the works done by Portinari, having undergone a strong influence from *Guernica*, painted by Picasso in 1937. Today, the Biblical series belongs to the São Paulo Museum of Art.

oblique lines formed by ropes and sails. In the foreground, three sailors move in diagonal ropes integrating in the diagonals the two sets of side characters, clerics and crew, made up predominantly of cool tones of green and blue. At the center, the discoverers are treated with warm, bright, vibrant tones. The chromatic vibration occurs, or is intensified, by adding small contrasts of cool tones in the geometrical structure, which brings together three characters in a single block. Thus, treated together and unified by the predominance of color planes, characters gain vitality and give grandeur to the scene.

Portinari's pictorial skills acquire monumentality and sculptural strength in this work. In the background, soldiers in armor contrasts with the blue sea. Only five sailors were drawn realistically, respecting the anatomy of movements. Portinari made beautiful studies in order to paint the two sailors who climb the ship's rope stairs – one represented in profile and the other in a complicated position upwards. The big canvas is not monumental by its size but by its epic nature, by the dramatic force of the characters. However, the composition follows classical principles, not far from the lessons of a Giotto, who impressed Portinari immensely.

THE *CENAS BRASILEIRAS* SERIES

The *Cenas Brasileiras* [Brazilian Scenes] series was made between 1954 and 1956. These were years of intense activity, and, as Antônio Callado wrote, Portinari's studio was "a genuine power plant of paintings".¹² In the same period, Portinari carried out

the immense panels *Guerra e Paz* [War and Peace] for the headquarters of the United Nations, in New York, which were previously exhibited at the Municipal Theater of Rio de Janeiro between February 27 and March 4, in 1956, attracting crowds that thronged in the theater's stairwells.

The twelve panels of *Cenas Brasileiras* deal with topics related to history, popular culture and types of people that represent different regions of the country. In 1954, invited to participate in the XXVII Venice Biennale, Portinari included four of them. Antonio Bento, a friend and a student of Portinari, considers the series one of the most homogeneous sets painted by the artist, comparable to the frescoes of the former Ministry of Education and Health building. For him, "this happens, even taking into account the diversity of the narrative contained therein."¹³

According to Portinari's *raisonné* catalogue, the pieces were painted in the following order: *Seringueiros* [Rubber tappers] (p. 191), *Jangada do nordeste* [Northeastern raft] (p. 194), *Gaúchos* (p. 192), *Vaqueiros do nordeste* [Cowboys from northeast] (p. 193), in 1954; *Bumba-meu-boi* (p. 183), *Frevo*, *Samba* (p. 187), *Baianas* [Bahian women] (p. 189), *Garimpo em Minas Gerais* [Gold mine in Minas Gerais] (p. 184), *Descobrimento* [The discovery of the land] (p. 188), *Anchieta* (p. 185) and *Bandeirantes* (p. 190), in 1956.

Despite the homogeneity mentioned by Antonio Bento, the piece *Frevo* stands out in quality over the others. It was painted in oil on canvas and measures 198cm x 168cm. *O frevo* is a typical dance from



CANDIDO PORTINARI
Frevo
Oil on canvas | 1956

12 CALLADO, Antônio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 123.

13 BENTO, Antonio. *Ibid.*, p. 150.

Pernambuco, which was introduced in the Rio carnival in 1935 with great success. Portinari demonstrates knowledge of the steps of this complex choreography originated from *capoeira*. The scene depicts three dancers who dance in the street with their hands clasped and occupy the center of the composition. The character in the center holds a parasol, normally used for this rhythm, while the left executes a step called “hinge” in which the dancer bends forward with his head up and flexing his legs, resting the body only on one foot. To the left of the composition, a musician dressed in white plays the clarinet, having as background a country house, represented by geometric planes.

The characters are built with a geometrized anatomy, intended, in this case, to provoke a sensation of vibration and rhythmic movement. The similar pictorial and chromatic treatment of the heads, hands and feet, strengthens the feeling of intense movement, as Antonio Bento wrote, “With just three figures, Portinari got the effect of ‘boiling’, so characteristic of this Brazilian dance. It suggests the crowd is involved by the infectious effervescence of the choreography [...]”.¹⁴



ORLANDO TERUZ
Heron
Oil on canvas | 1945

GAÇA, BY ORLANDO TERUZ

In the *Museu de Valores* Art Collection, there is a disquieting work by Orlando Teruz, who was a contemporary of Portinari. *Garça* [Heron] has pictorial refinement and dramatic treatment of operatic intensity. It differs from the more characteristic features of his work; over his career, Teruz has

portrayed children playing football or scenes of slums, which gave him fame but also reveal a strong influence of Portinari.

However, *Garça* follows another path: it resembles the canvas *Itapuca* (1942), in which the cliff that emerges in the vastness of the landscape seems to be fantastic, mythological. It seems to bathe in the *Guanabara* Bay. In the canvas *Garça*, also the landscape seems to have been built as a huge stage to give strength to the poetic theme. Teruz painted a landscape devoid of human presence, immense and powerful. The bird, only being of the spectacle in which it is the protagonist, prepares to land on a dry branch, its wings still open. The whiteness of the wings affects the landscape. In the background, the vast panorama of a surreal atmosphere provides a glimpse of the powerful natural forces that rise in the distant horizon.

THE CRAFT MASTERS: ALFREDO VOLPI AND ALDO BONADEI

The painting done by the members of the *Grupo Santa Helena*, from São Paulo, had no political nature. This name was given to the group because they occupied rooms in the Santa Helena building, now demolished. The artists gathered to discuss the problems of painting not the national problems or the representation of social issues. They shared space with labor leaders because the decaying building where they had their studios was also occupied by several unions. The artists were mostly self-taught

14 BENTO, Antonio. *Ibid.*, p.154

immigrants or descendants of immigrants, like Mario Zanini, Aldo Bonadei, Fulvio Pennacchi, Alfredo Volpi; others, like Clóvis Graciano and Manoel Martins, belonged to the working class.

The group did not constitute a movement, because it had not adopted any alignment of purposes, but brought to Brazilian modernism a rereading of painting tradition. Each artist, in their own way, developed their own identity, although it is notable the influence of the School of Paris and from the Italian *Novecento* in many of them.

Unknown and despised by modernist pioneers, the group had a fertile existence in the early years yet isolated. They went out to paint on the edge of town or by the sea. Thanks to Paul Rossi Osir, who, when attending meetings of the group, was impressed with the quality of the paintings he saw, organized the first exhibition of the *Família Artística Paulista*. However, it did not have any impact and the art criticism ignored it. It was only after the second exhibition, held at the Automobile Club of São Paulo, and attended by Portinari, that the group caught the attention of the modernists. Mário de Andrade wrote the complimentary article *Esta Paulista Família*, published in *O Estado de S. Paulo* in July of 1939. After this article, Alfredo Volpi, Aldo Bonadei and Clóvis Graciano became more known and part of the modernist movement.

For Volpi and Bonadei, painting was understood as a craft. They were preoccupied with problems that should be solved primarily by pictorial means, not ideological. The subjects themselves were not the focus

of attention: what really mattered was the way to treat them visually. Influenced by Portinari, Clovis Graciano was the most focused on social issues of the group.

THE VISUAL INTELLIGENCE OF ALFREDO VOLPI

One of the first critics to become interested in Volpi's painting was Sérgio Milliet. In the first exhibition held by the artist, in 1944, Milliet called attention to Volpi's pictorial approach to the theme. His visual intelligence was surprising and, according to the critic, the product of intuition and sensitivity, stemming from little or nothing of intellectual reason. According to Milliet,

Another common denominator in all the works is the freedom in the treatment of the subject. Without avoiding it, the subject serves up the painter only as a starting point for the direct and courageous attack of the pictorial problem. Solutions of colors, of matter, of value, impose themselves on the artist in all their sharpness, beyond the actual landscape or figure.¹⁵

Sérgio Milliet highlighted the peasant origins of the artist – “something instinctive holds Volpi to the land” – and also the lyricism of expression, arising from his experience, his personal history: “Nothing in him is forced and nothing in him is constructed without strong inner reasons. And these are of a proletarian poet, an artist embedded in the simple life of the people and their everyday concerns”.¹⁶

The *Museu de Valores* has eighteen paintings and five prints by Alfredo Volpi. The artist did not date his canvases, and that fact feeds discussions for defining

15 MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins Fontes, Edusp, 1944, p. 135, v. II.

16 MILLIET, Sérgio. *Ibid.*, p. 136-137.



ALFREDO VOLPI
Composition, Brazilian Flag
Oil on canvas | c. 1962

a chronology. Just as a spider spins its web, Volpi's work was building up around itself, work that creates another work, work that refers to works that already have been produced, variations on the same theme.

The canvas *Amanhecer no rio* [Dawn in the river] (p. 138) belongs to the beginning of his career. It was probably painted in the 1920s, in oil on canvas, and shows a landscape at dawn, still under a prevailing gloom. The composition is structured horizontally, and in the foreground, boaters are paddling upriver between gullies and bushes. It is the moonlight that illuminates the scene with bluish tones. But on the horizon is the warm light of the sun that heralds and reveals the contours of a distant city, barely visible.

We realize that this is a work of great poetic expression and the knowledge of the Italian tradition of painting, particularly the Neapolitan school (*Scuola di Posillipo*) of the nineteenth century, which was devoted to nocturnal landscapes bathed in moonlight.

Another work that deserves to be highlighted in the *Museu de Valores* Art Collection was, probably painted in 1962, which suggests to some the Brazilian flag, to others a composition with maritime allusions. The canvas features a dynamic composition and causes the sensation of a rocking motion, a product of constructive rhythms of lines and areas of color. Space is color and the contours move, like dancers performing a smooth choreography, with undulations, in balance, sometimes to one side, sometimes to another.

The compositional elements suggest maritime themes, so recurring in Volpi's work: sails, masts,

boats and pennants in the wind but the painting bears the colors of the Brazilian flag. Olívio Tavares de Araujo, surely the critic with the deepest understanding of Volpi's work, calls attention to "the music of color" in his work:

The color in Volpi has the same faculty of the absolute that there is in music. Both are in and for themselves, they do not mean anything outside of their own existence. Even in his figurative paintings from the 1940s, for example, a shade of pink in a "Volpianan" facade could even have been born from the actual color of the wall of a house on the coast of São Paulo, but soon transcends it and becomes a pure chromatic presence on the autonomous surface of the picture [...].¹⁷

The painting *Composição concreta* [Concrete composition] (if it can be called so), painted probably sometime in the 1950s, derives its name mainly from the *Concretista* movement, which saw similarities in the compositions of Volpi and a kinship with its ideals. But Volpi's painting radically trods different paths to reach a geometric rigor of hamlets and flags. Maria Eugênia Franco wrote that the artist had told her that he never thought in terms of *Concretismo*. For her, Volpi "assimilated the international avant-garde movements arriving in Brazil unconsciously, with an instinctive intelligence". She considered that Volpi's personality "[...] imposed itself as one of the most powerful and authentic within Brazilian contemporary painting."¹⁸

On this canvas, Volpi creates a geometric composition of contrasts where there is no color, a rare occurrence in his work. In the treatment of the white and black



ALFREDO VOLPI
Concrete composition
Tempera on canvas | n.d.

17 ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Nenhum Subterfúgio ou Estratégia. In Volpi: a música da cor*. São Paulo: São Paulo Museum of Modern Art, 2006, p. 30.

18 FRANCO, Maria Eugênia. 20 anos (1948-1968) de pintura de Alfredo Volpi. São Paulo. *Catálogo*. In ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Ibid.*, p. 229.

surfaces, the artist develops a set of visual ambiguities, voids and relationships between figure and background.

Velas [Sails] (p. 145), done in the 1960s, brings a synthesis of form and color. The form is repeated more than once in order to establish color vibrations and compositional rhythm. The cold and warm tones alternate gently. Some sails succeed one another and are only noticeable because of the small contrast between figure and ground. Only one sail stands out by its color and becomes the protagonist. The successive group of sails gives rhythm to the last one and concentrates in it the feeling of movement and of being pushed by the wind.

Few artists have developed works so dense throughout the course of their activity. Since the 1940s, Volpi sought the essence of painting with great simplicity and economy of means. Each brushstroke and small fragment of color plays an important role in the construction of his work, as every musical note is an important part of a melody. Therefore, color in Volpi is vivid poetry that sings and lights up his canvases.

THE ACUTE PERCEPTION OF ALDO BONADEI

Just like Tarsila do Amaral, Aldo Bonadei was a student of Pedro Alexandrino, between 1923 and 1928. With him, he developed a taste for still lifes, which will be one of the most recurrent themes in his paintings. There is a painting with a strong influence by Alexandrino within the *Museu de Valores* Art Collection. On a table, a dead bird is flanked by a

copper pot, a colander, a bottle and other kitchen utensils, composing *Natureza morta* [Still life] (p. 120). The way the scene is constructed, the color, the light everything is reminiscent of his teacher.

But his paintings had already advanced in another direction when, in 1930, he traveled to Italy. Some of the works he did already demonstrate a knowledge or interest in post-Impressionism painting and the Italian *Novecento*. For Bonadei, painting outdoors requires acute perception. The landscape, another of his favorite themes, instigates his gaze, not for copying it (the eye that looks out), but to interpret it visually (the eye that looks inward).¹⁹ The influence of Cézanne helps him to understand modern art better and encourages a freer development of the space without disorganizing it.

Of the nine paintings by the artist belonging to the Collection, the *Natureza morta* [Still life] from 1954 is the one that reveals a close relationship between all the painted elements. In it, there is no visual discontinuity in the representation of objects, everything complements and relates to each other, like voices in a choir. The perspective is not conventional or cubist, but formed by the way the objects are interrelated and provoke an intense chromatic and formal dialogue. Thus, color and line form the space and establish the depths.

Igreja [Church] is a canvas geometrically constructed. The hamlet and the church tower are pretexts for the preparation of a composition comprised of several planes of complementary shades – warm (yellows



ALDO BONADEI
Still life
Oil on canvas | 1954



ALDO BONADEI
Church
Oil on canvas | 1955

¹⁹ “The painter Aldo Bonadei, one of the representatives of modern Brazilian painting, told me a few days ago this aphorism, presented as a paradox: the eye is the greatest enemy of the painter. Understand well: the eye that looks out, not the eye that looks inward. This, instead, is the greatest friend of the painter [...]”. In MILLIET, Sérgio. *Ibid.*, v. III, p. 179.



CLÓVIS GRACIANO
Peasant
Oil on canvas | 1949

and ochers) and cold (gray and blue) – and black planes contrasting with yellow and blue. Another impression caused by the geometry is the interrelationship of the components of the hamlet and the steeple, of a compact geometric treatment. We also see a set of successive diagonal compositions that streamline and enhance the perspective. The effect of depth on this canvas, unlike in *Natureza morta* (1954), causes a visual split. In other words, imprints the feeling that there is an unbridgeable gap between our vision and the development of the scene.



CLÓVIS GRACIANO
Three figures
Etching on paper | 1971

Bonadei was an urban painter. He always showed great interest in the landscape of cities: the concentration of suburban houses, the play of the rooftops, the patches of green between bricks and cement, the streets that whirl the hills, the sunny windows. Besides, from the window of his studio in Bela Vista, São Paulo, from the third floor one could see a vast panorama of rooftops, streets and yards that the artist recorded in numerous paintings, highlighting in each of these canvases different aspects of the same landscape.

Bonadei was also a portrait painter, demonstrating interest in the human figure. In the *Museu de Valores* Art Collection, there are two oil portraits – *Figura* [Figure] (p. 119) and *A leitura* [The reading] (p. 118). On both canvases, the drawing is predominant: the lines, not the colors, are what create the portrayal.

Later, the work of Bonadei suffered the impact of the São Paulo biennials; the strong presence of abstractionism, which was mainstream in the 1950s. Despite having experienced the abstraction, his

concern was always focused on figuration. However, his immense interest in music led him to abstract experiments in the 1940s, thus before the biennials, when he sought to translate his musical impressions to canvas. But the visual transpositions of these sound impressions seem like literary narratives, with a greater proximity to the surrealist movement than with the abstract tendencies. In the same period, the artist also dedicated himself to fashion design and assisted his mother and sister, who owned a sewing workshop. Later, his interest in fashion and embroidery was formally reflected in his paintings.

CLÓVIS GRACIANO, GRAPHIC ARTIST AND PAINTER

With a vocation of a draftsman, Graciano became a painter and a muralist. He devoted himself, just as successfully, to the illustration of literary texts. In addition to having created covers for books of Jorge Amado and Graciliano Ramos, he illustrated for newspapers and excelled as a graphic artist in the 'golden age' of book publishing in Brazil, between 1930 and 1950. The drawing was also relevant to his gouaches and paintings. In his paintings, he created his own style which employed vigorous lines in order to give vitality to the representation of the figure and to define the space. Namely, his painting expresses itself graphically.

Influenced by Portinari, he became interested in the representation of social issues. The still life and landscapes were occasional subjects that he developed in his youth, especially in the period of the *Grupo Santa Helena*. The painting of Clóvis Graciano takes place by

means of tonal variations with small chromatic mutations, and the denser atmosphere of his poetic reveals kinship with the Expressionist movement. Clovis developed multiple artistic activities, made sets and costumes for the theater and dance and executed public murals of historical content.

The *Museu de Valores* owns fifteen works by Clovis Graciano. Between them there is a peculiar portrait of peasant with blue eyes (certainly an immigrant), painted in 1949. Were it not for the title, *Camponês* [Countryman] it would be difficult to recognize it to be a man from the countryside.

Another curiosity is the *Retrato de Tarsila* [Portrait of Tarsila] (p. 212), painted in 1971. A problematic work, its most charming aspect is the “tarsilian” background, with flowers and religious images. Among the paintings in the Collection, *Garoto com pipa* [Boy with kite] (p. 214) and *Garoto tocando flauta* [Boy playing flute] (p. 213) also deserves to be highlighted, but it is the set of etchings that represents him better. The eleven prints show mastery in the treatment of the line, which captures models in different attitudes: sitting, moving, alone or in groups.

GUIGNARD, THE PAINTING AS POETRY

Alberto da Veiga Guignard was a great teacher. The creator of the School of Fine Arts of Belo Horizonte, he exerted a cultural role determined to change the cultural landscape of the city and trained a whole generation of artists.²⁰

Poets have always been attracted to the art of Guignard due to his lyricism. Carlos Drummond de Andrade wrote:

Never, to my taste, were poetry and painting merged as much in Brazilian art as on Guignard’s canvases, where the lyrical vision of the artist is not a voluntary element and additional, but determinative of the work’s concept. His paintings and drawings create the euphoria of the poetic knowledge of things. Reconfigured more than transfigured, since things don’t lose their materiality but have their inner attributes revealed at the same time that they suggest a poem legible through pictorial values.²¹

The flower is a recurring theme in his work. Most often, the flower reveals his enchantment for life and nature, but is also symbolic of purity and fragility, especially when it appears as a hair ornament or worn on a dress. Guignard admired Botticelli, especially the two great canvases *Allegory of Spring* and *The Bird of Venus*, which he saw on his trip to Florence. It was the drawing that caught his attention, but certainly the flowers also provoked his enthusiasm.

Guignard painted numerous vases with abundant flowers of intense colors in which the painting reveals itself as a chromatic symphony. Interestingly, his vases with flowers harken a natural setting, a window that opens into the mountains. The canvas *Jarro de flores* [Vase of flowers] belonging to the *Museu de Valores* was painted in 1958 and contains, besides vibrant color, a gentle atmosphere of fluid layers with a watercolor treatment; that is, watery patches of green and yellow to represent the silhouette of the mountains and brightness of the surroundings. Although Guignard’s only



ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD
Vase of flowers
Tempera on canvas | 1958

20 Many of his students are now recognized for their artistic importance: Maria Helena Andrés, Mary Vieira, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Farnese de Andrade, Wilma Martins, Inimá de Paula, Yara Tupinambá, Sara Ávila, among others.

21 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Criança e Poeta. Diário de Minas*, 29 jun. 1962. In ZILIO, Carlos (Coord.). *A Modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: Pontifical Catholic University, 1982, p. 116.

work in the Collection, the canvas *Jarro de flores* [Vase of flowers] is a window that opens for a promising day.

Trees of clouds
And flowers of the sea
– take me to this world
Of King Guignard!

In flower boats,
We will sing
To the birds and the fishes
Of King Guignard!

CECÍLIA MEIRELES²²

There are many possible interpretations of a collection.

There are many paths that can be covered, and each shall cause a new awakening of sensibilities and other interests. It was my intention to suggest and point out some possible approaches to the expressive and rich diversity of artists. I sought to give greater attention to the works, to turn our look back onto the canvas while expressing some historical considerations. I hope this tour of the *Museu de Valores* Art Collection may arouse curiosity and provoke experiences that will surely bring new knowledge and excitement.

THE ILLUSTRATIONS OF THE *DIVINE COMEDY*, OF DANTE ALIGHIERI, BY SALVADOR DALÍ, IN THE *MUSEU DE VALORES* ART COLLECTION²³

In light of the preparations for the celebration of seven hundred years of birth of Dante Alighieri, in 1950 the Italian government invited the Catalan artist Salvador Dalí to illustrate the hundred songs from *Divine Comedy*. Enthused by the invitation from *Libreria*

dello Stato, in Rome, Salvador Dalí immediately started executing the watercolors that would illustrate *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso*. A year later, in 1951, Dalí held an exhibition at the Palácio Pallavicini, in Rome²⁴, introducing some of the watercolors he had already produced. In this exhibition, one could see the surrealist approach adopted by the artist in the interpretation of Dante's poem. However, the choice of a Catalan artist caused enormous reaction. The Italian cultural milieu protested, demanding that the deluxe edition should regard an Italian artist.²⁵ The *Libreria dello Stato*, pressured by the controversy, broke the contract with Salvador Dalí but the artist, having carried out most of the illustrations, decided to follow the project, which he then became the owner.

In 1958, after finishing the illustrations for an edition of *Don Quixote*, Salvador Dalí received the Parisian publisher Joseph Forêt in his studio in *Port Lligat*, Spain and asked him to take over the publication of his illustrations for the *Divine Comedy*. Forêt rejected the proposal because he was fully engaged in a major editorial project – *The Apocalypse of Saint John*, which Dalí was also participating in. However, when seeing the watercolors, he became thrilled with the beauty of the project and sent it to the *Les Heures Claires* publishers, in Paris, who accepted the challenge to transform them into woodcuts, which would then be printed to illustrate Dante's epic poem.

The publisher took over the project in 1959 and appointed its artistic director, Jean Estrade, to work directly with Salvador Dalí and the engraver Raymond Jacquet (and his assistants Jean Taricco and Paul

22 MEIRELES, Cecília. *Improviso para Guignard*; handwritten poem, Collection Museu Guignard, Ouro Preto. In ARAÚJO, Olívio Tavares de. *A Poesia Intacta* – Guignard; exhibition in homage to the centennial of his birth. São Paulo: *Arte no Brasil*, 1996, p. 6.

23 The edition belonging to the *Museu de Valores* Art Collection are reprints of the original edition using offset lithography.

24 "After a grueling day of work, I get a telegram confirming that the one hundred and two illustrations for the *Divine Comedy* arrived in Rome. The editor Janes brought me the book Dalí in the Nude. We dined and drank wonderful champagne, which I taste in uncontrolled excitement. They are the first two glasses of champagne that I drank in eight years..." DALÍ, Salvador. *Diário de um Gênio*. Rio de Janeiro: *Paz e Terra*, 1989, p. 57.

25 "From Communists to Christians, all protested against my illustrations of Dante. They are behind by a hundred years! Gustave Doré had conceived hell as a coal mine, and I saw it, with an exaggerated horror, under the Mediterranean sky." DALÍ, Salvador. *Ibid.*, p. 132.

Massin), who had the task of transferring to wooden boards all shades and transparency of the watercolors by the surrealist master, as well as his smooth and gestural drawing. The woodcut was the chosen medium for its capability to recreate the effects of subtle watercolors. The first edition was done in French and used the famous translation by the poet Julien Auguste Pélage Brizeux, first published in 1841. The edition by *Les Heures Claires* consumed nearly five years of hard work. It began in April 1959 and ended on November 23, 1963. Two art workshops were engaged to produce this monumental work. There were about 3,500 matrices (wood blocks) done in order to reconstruct Dalí's watercolors in its magnitude and it took about 36 matrices to reproduce each watercolor.

The hundred watercolor illustrations of the *Divine Comedy* were exhibited in the *Museu Galliera*, in Paris, in May 1960, and attracted a huge audience. At its opening, on May 19, Salvador Dalí wrote in his diary:

Amid an incalculable crowd, which whispers my name and calls me "master", I will inaugurate the exhibition of my one hundred illustrations of the *Divine Comedy* in the *Museu Galliera*. To feel this admiration is something extremely pleasant, soaring through my body in magical outpourings, battering again and again abstract art, which dies of envy. When asked why I enhance hell with light colors, I replied that romanticism perpetrated the ignominy of disseminating the belief that hell was black, like the coal mines of Gustave Doré, where you can not see anything. All this is false. Dante's *Inferno* is illuminated by the sky and the honey of the Mediterranean, and that is why the terrors of my illustrations are analytical and super-gelatinous with their coefficient of angelic viscosity.

In my illustrations the digestive hyperesthesia of two beings that devour each other, can be seen for the first time in broad daylight. There everything is revealed under a frenetic day of mystical and ammoniacal joy.

I wanted my illustrations for Dante's work to be like the light marks of humidity in a divine cheese. Hence their appearance of butterfly wings...

The mystic is the cheese: Christ is the cheese, or, better still, mountains of cheese! St. Augustine does not say that Christ is named in the Bible "*montus coagulatus, montus fermentatus*", what should be understood as a veritable mountain of cheese? It is not Dalí who says this, but Saint Augustine, and Dalí only repeats it.

Since the divine origins of immortal Greece, the Greeks, from the anguish of space and time, from the psychological gods and the sublime tragic upheavals of the human soul, built all the mythological anthropomorphism. Following the lineage of the Greeks, Dalí is only satisfied when he manufactures, along with the anguish of space, time and quantified agitations of the soul, a cheese! A mystical, divine cheese!²⁶

The *Divine Comedy* by Dante exerted and still exerts great influence on other creators, poets, artists, writers, playwrights and filmmakers. By the end of the fifteenth century, Sandro Botticelli worked for about twenty years, between 1480 and 1500, to illustrate the famous poem. Botticelli did 102 drawings on parchment, some with the use of color. The illustrations, according to the manuscript known as *Codice Magliabechiano* (c. 1540), refer to an order of Lorenzo di Pierfrancesco Medici. Other famous illustrated editions of the Dante's Comedy had already been published before Salvador Dalí's, like the one by



SALVADOR DALÍ
Divine Comedy, Purgatory: Canto 17
Offset lithograph on paper | n.d.



SALVADOR DALÍ
Divine Comedy, Paradise: Canto 13
Offset lithograph on paper | n.d.

26 DALÍ, Salvador. *Ibid.*, p. 181-182.

William Blake, but it was Gustave Doré's that drew the most attention of the surrealist master. In 1857, Doré began the illustrations of *Inferno* [Hell] and self-published them in 1861. Seven years later, he finished illustrating *Purgatorio* [Purgatory] and *Paradiso* [Paradise] and only then published the complete works. Dalí was interested in illustration throughout his life. His first experience as an illustrator happened in 1924, when he was still young and unknown, with the publication of a book of poems, *Les Bruixes de Llers*, by friend Carles Fages de Climent. Before receiving the commission to illustrate the *Divine Comedy*, Salvador Dalí had already illustrated important works, like, *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, in 1934, and *Macbeth*, by William Shakespeare, in 1946. Later, in 1957, he illustrated *Don Quixote de la Mancha*, by Cervantes.



*Um espaço de consagração da
arte moderna no Brasil*

MARIA ALICE MILLIET

AS CIRCUNSTÂNCIAS QUE DETERMINARAM A formação de uma coleção de arte no Banco Central revelam muito do movimento cultural que ocorreu no Brasil no período de consolidação da arte moderna no país e de internacionalização das linguagens artísticas.

À primeira vista, o estudo da procedência das obras pode parecer pouco relevante. Para os que pensam assim, a catalogação dos bens constituiria toda a informação necessária para estabelecer o perfil de uma coleção. Entretanto, apesar de indispensável, esse saber não esclarece tudo. A experiência mostra que conhecer a origem das obras de um acervo e as condições de seu ingresso contribui muito para dar sentido ao conjunto e estabelecer nexos entre seus segmentos.

Como não havia, no Banco Central, intenção de constituir uma coleção de obras de arte – não é essa sua missão institucional –, o histórico da incorporação de trabalhos dessa natureza ao seu patrimônio acaba por explicar a abrangência e a qualidade da coleção. Revendo os fatos, será possível vislumbrar como e com que credenciais o Museu de Valores do Banco Central ingressa no seleto grupo dos museus de arte.



MILTON DACOSTA
Em vermelho
Óleo sobre papel | 1960

ORIGENS DA COLEÇÃO

Em meados da década de 1970, mais de quatro mil obras de arte, que compreendem pinturas, gravuras, desenhos e esculturas, passaram a

integrar o patrimônio do Banco Central do Brasil, provenientes, em grande parte, de instituições financeiras em liquidação extrajudicial.

A incorporação de dois expressivos espólios – o do Banco Halles e o do Banco Áurea de Investimentos – acabou por converter o Banco Central em depositário de um dos mais relevantes acervos museológicos do país. Nos dois casos, para se assegurar da autenticidade e do valor artístico dos lotes disponíveis, o Banco Central delegou a especialistas a tarefa de avaliá-los. Entre 1975 e 1976, a comissão formada por Antonio Bento de Araújo Lima, crítico de arte, Edson Motta, diretor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Glênio Bianchetti, artista plástico, e Antonio Carlos Gélío, servidor do Banco Central, analisou o acervo do Banco Halles, aconselhando vivamente a integração de extraordinário conjunto de painéis de Candido Portinari à autarquia. No mesmo período, outra comissão, composta por Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp), Edson Motta e Antonio Carlos Gélío, deteve-se no exame do numeroso acervo de arte moderna que o Banco Áurea de Investimentos havia recebido como pagamento de empréstimos feitos à Galeria *Collectio*. Foi com base na *expertise* dessas comissões que se decidiu pela aceitação das obras, algumas excepcionais, como *Autorretrato com vestido laranja* (p. 546), de Tarsila do Amaral, *A despedida* (p. 169), de Antonio Gomide, o pequeno quadro *Em vermelho*, de Milton Dacosta, além dos painéis de Portinari.

Depois desse vultoso aporte, poucas obras entraram no Banco Central. Exemplos disso são a

escultura em alumínio de Mary Vieira, *Polivolume: evento elipsoidal*, comprada em 1978, e 25 serigrafias de autores latino-americanos doadas em 2011 pela Cia. Bozano. Vale notar que as aquisições e as doações esporádicas em nada alteraram o escopo do acervo original, que contempla amplo recorte da arte moderna brasileira, concentrado nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

Apesar de não planejada, a coleção surpreende em sua totalidade, por denotar consistência. Isso se deve à origem comum da maioria das obras encontradas nas instituições financeiras por ocasião da intervenção do Banco Central. São lotes provenientes da Galeria *Collectio*, cuja falência, em 1974, provocou uma corrida a seu acervo, garantia dos financiamentos obtidos em vários bancos. Vale notar que, no portfólio dessa galeria, predominavam obras das décadas de 1950, 1960 e 1970, mesmo em se tratando de modernistas de primeira hora, como Emiliano Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro. Isso se explica: enquanto a produção dos primeiros tempos do modernismo, paulatinamente absorvida por museus e coleções privadas, tornava-se rara, a produção tardia desses pioneiros era ainda acessível ao mercado.

ARTE MODERNA E MERCADO

O rápido sucesso da Galeria *Collectio* ocorreu num contexto de intensa movimentação no mercado de capitais. O Brasil vivia uma situação paradoxal: por um lado, a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5),

em 1968, cerceava as liberdades democráticas, por outro, o país ingressava num período de intenso crescimento econômico conhecido como “milagre brasileiro” e logo assistiria ao *boom* da Bolsa de Valores, tão espetacular quanto efêmero.¹ No campo da cultura, a situação era igualmente ambígua. A repressão atingiria o corpo docente das universidades e os estudantes em suas manifestações de protesto contra o regime militar. Em 1969, a censura à livre expressão artística repercutiu fora do país, a ponto de provocar o boicote internacional à 10ª Bienal de São Paulo, com dezenas de intelectuais e artistas estrangeiros se negando a participar do evento. Nesse mesmo ano, José Paulo Domingues abriu a Galeria *Collectio*, que em pouco tempo ficaria conhecida como promotora dos mais festejados leilões de arte da capital paulista.

Domingues, até então um ilustre desconhecido, percebendo o vazio deixado por Giuseppe Baccaro, leiloeiro de prestígio que acabara de se retirar para Olinda, optou por realizar leilões em vez de exposições, apoiando-se numa agressiva estratégia de *marketing*. Veiculou a ideia de que comprar arte era o mesmo que comprar ações e, para convencer os clientes da liquidez do investimento, chegou a prometer que recompraria qualquer obra adquirida na Galeria *Collectio* por, no mínimo, o valor pago pelo colecionador. Em janeiro de 1970, fez seu primeiro leilão no saguão do Banco do Estado da Guanabara, na Rua Augusta, em São Paulo. Visando atrair um público seletivo, apresentou, sem pôr à venda, oito óleos de Portinari recém-chegados de Paris,² ao lado de uma plêiade de obras



MARY VIEIRA
Polivolume: evento elipsoidal
Alumínio anodizado | 1967-1970

1 “De fato, depois de apresentar um crescimento pífio desde 1962, o PIB brasileiro ficou na faixa dos dois dígitos entre 1968 e 1973. Ao mesmo tempo a taxa de inflação ficou entre 16 e 27%, os menores índices obtidos no período entre 1959 e 1994. E, para complementar o quadro milagroso, o comércio exterior mais do que triplicou. Estes resultados foram capitalizados pelo Ministro da Fazenda, Antonio Delfim Netto, que apareceu como o responsável maior do que foi uma combinação virtuosa entre a política econômica e o substancial crescimento da economia mundial. Na realidade, somente aquela conjuntura especialíssima permitiu que se fugisse ao quase permanente dilema do *policy-maker*, forçado a escolher entre crescer ou estabilizar.” EARP, Fábio Sá; PRADO, Luiz Carlos. O “Milagre” Brasileiro. Crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda: 1967-1973. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). *O Brasil Republicano – O Tempo da Ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 4.

2 Telas de 1960, destinadas a ilustrar a edição de *Terre Promise*, de André Maurois, comemorativa do seu ingresso na Academia Francesa de Letras. As obras foram vendidas no leilão seguinte.



TARSILA DO AMARAL
Porto I
Óleo sobre tela | 1953

modernistas, essas, sim, para vender. Deu certo. Seus leilões se tornaram o *hit* do momento. A fórmula de sucesso consistia em reunir arte de boa qualidade, gente bonita e investidores, em clima de festa. Tal como na Bolsa, a euforia tomou conta do mercado de arte. Cada vez que o martelo assinalava novo recorde de preço, comemorava-se com champanhe. Foi assim quando o empresário Domingos Giobbi, depois de acirrada disputa, adquiriu o *Autorretrato* (1927), de Ismael Nery, até hoje considerado um dos melhores quadros do artista, falecido em 1934.³ Em outra ocasião, coube ao médico José Nemirovsky negociar a tela *Distância* (1928),⁴ uma joia da fase antropofágica de Tarsila do Amaral (então recém-falecida) em troca do quadro *Porto I*, atualmente na Coleção de Arte do Museu de Valores. Ao lado dessas preciosidades, uma produção mais recente e menos cara era oferecida aos novos compradores, gente que gostava de aparecer na mídia e via a arte como símbolo de *status*.

Em 1973, os leilões da Galeria *Collectio* passaram a ser anunciados em páginas inteiras do jornal O Estado de S. Paulo. A série de anúncios foi, certamente, elaborada por competente agência de propaganda, dado seu caráter de campanha publicitária. Cada página trazia reproduções de obras, frases de impacto e mensagens de estímulo aos compradores. A propósito, em março, sob o slogan “Faça como os bancos, aplique seu dinheiro em arte”, publicaram-se histórias de sucesso, que mencionavam a espetacular valorização de certas obras comercializadas pela Galeria *Collectio*.

O leilão de agosto nos interessa particularmente: o evento foi divulgado em página dupla do jornal, com a reprodução de dezenas de quadros, alguns na atual Coleção de Arte do Museu de Valores: *Autorretrato com vestido laranja*, de Tarsila; *Paisagem com caju* (p. 353), de Babinski; *Campo de futebol* (p. 290), de Francisco Cuoco; *Composição abstrata*, de Tuneu. Em novembro, a *Collectio* anunciava o “credi-quadro”, uma das muitas formas de financiamento de longo prazo que oferecia a seus clientes.

Apesar desse aparente dinamismo, alguns galeristas e conhecedores do mercado de arte pressentiam um desastre iminente. O esgotamento da capacidade de compra do público interessado em arte, os preços inflacionados das obras e o endividamento da Galeria *Collectio* direcionavam para isso. No final de dezembro, ocorreu movimentação anormal nas imediações da galeria, com retirada de muitas caixas do seu interior. No dia 28, O Estado de S. Paulo noticiou o súbito falecimento de seu proprietário: “Um ataque cardíaco matou ontem, às 7 horas, o *marchand* considerado o responsável pela criação do mercado de arte no Brasil”.⁵ Constava haver nascido em Itapeceira da Serra (SP) e ter apenas 46 anos. Morto seu diretor, a Galeria *Collectio* fechou. Começaram, então, as revelações. Poucos meses depois, o Jornal da Tarde publicou que José Paulo Domingues era, na verdade, o italiano Paolo Businco.⁶ Procurado pela Interpol por estelionato, ele teria chegado ao Brasil em 1966, estabelecendo-se, de início, como proprietário de uma doceria, passando depois a dono de uma confecção de sapatos finos. No campo da arte,

3 Ver entrevista de Domingos Giobbi à autora. *Coleção Domingos Giobbi. Arte, uma Relação Afetiva*. São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky, Pinacoteca do Estado, 2010, p. 20.

4 O quadro *Distância* foi apresentado em leilão da *Collectio* de 1973, figurando até mesmo no convite. Pertence ao acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky, de São Paulo. Ver CHIARELLI, Tadeu. *Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção*. In MILLIET, Maria Alice (Coord.). *Coleção Nemirovsky*. São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003, p. 81-119.

5 Morre o diretor da *Collectio*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1973.

6 A Verdadeira História do Misterioso Homem da *Collectio*. E de suas Mentiras. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 jul. 1974.

começou modestamente, com pequenos anúncios em jornais, dizendo-se interessado em comprar arte moderna brasileira. Com isso, atraiu a atenção de outros *marchands* empenhados em repassar obras para venda. Depois, a história é conhecida. Teve como assistente e braço direito Mônica Filgueiras, jovem conhecedora do meio artístico, com alguma experiência no comércio de arte. Cresceu com apoio de bancos e financeiras e favoreceu-se de seu aguçado senso de oportunidade. Com o êxito alcançado, Domingues achou que era hora de deixar os *buffets* nos quais vinha realizando seus leilões e ter uma galeria. Em 21 de setembro de 1972, inaugurou o mais arrojado espaço expositivo de São Paulo: uma antiga fábrica situada na Avenida Brigadeiro Luís Antonio, 4.763, no bairro do Itaim-Bibi, adaptada pelo arquiteto Eduardo Longo ao melhor estilo dos *lofts* do Soho de Nova York. Na abertura, um fluxo incessante de convidados, entre os quais se distinguiam artistas e *socialites*, cruzou as pontes metálicas que, da rua, avançavam sobre o vão de pé direito duplo. Em pauta, estava a exposição de 46 obras, entre esculturas e relevos, de Sergio Camargo, cujo convite, desenhado por Willys de Castro, vinha acompanhado por um múltiplo, criado a partir dos relevos de Camargo. O cuidado com que foi tratada a mostra dá bem a medida da sofisticação que Domingues desejava imprimir a essa nova fase de sua carreira.

Em pouco mais de um ano, com o repentino desaparecimento do galerista, o empreendimento chegaria ao fim. Quando a notícia da morte de

Domingues se espalhou, houve comentários de que ele vinha trabalhando com falsificações, e que muitas das vendas realizadas nos leilões eram fictícias. Falou-se até que seu enterro não passava de simulação para escapar aos credores, e que ele havia sido visto em Paris. Essas especulações deixaram apreensivos os *marchands* e os leiloeiros do Rio de Janeiro e de São Paulo. Alguns acreditavam na debandada dos clientes assustados pela divulgação das supostas fraudes, outros previam a queda dos preços. Frederico Sève, economista e proprietário da Galeria Ipanema, tinha visão mais objetiva:

O que vai acontecer é uma seleção do mercado. A *Collectio* canalizou os lucros do mercado financeiro para a arte, e as irregularidades que cometeu já eram conhecidas há muito tempo. Eu não acredito que o público da *Collectio* tenha comprado obras falsificadas, como se está dizendo. O que aconteceu é que esse público queria apenas aplicar o seu dinheiro. A grande lição é que agora vai saber muito melhor onde aplicá-lo no mercado de arte.⁷

Na realidade, o ajuste se deu muito mais em razão do abalo sofrido pela economia brasileira do que da falência da Galeria *Collectio*. O ano de 1974 foi o ano da crise internacional do petróleo. Com a alta do preço do barril e dos juros internacionais, o país, endividado e bastante dependente da importação desse insumo, entrou em crise. O mercado de ações despencou, e o mercado de arte não ficou imune ao desaquecimento. As cotações das obras caíram abruptamente, porém, no médio prazo, a valorização da arte moderna brasileira e da maioria dos artistas privilegiados por Domingues se confirmou.

7 As Lições de um Grande Escândalo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jun. 1974.

Embora algumas galerias viessem contribuindo desde os anos 1960 para fortalecimento do mercado de arte no eixo Rio-São Paulo, é inegável que José Paulo Domingues, no afã de incrementar seus lucros, revelou o potencial de crescimento desse comércio. Ele foi o primeiro a falar em arte como investimento, a perceber que o mercado estava maduro para dar ao modernismo o devido valor. Até porque, desde o final dos anos 1940, vinha se processando a institucionalização do movimento, por meio do Masp, fundado em 1947, e dos museus de arte moderna de São Paulo (MAM) e do Rio de Janeiro (MAM-Rio), fundados em 1948. Ao lado de programações voltadas para divulgação da arte internacional, os novos museus realizaram sucessivas retrospectivas dos nossos melhores artistas. A esses empenhos, somou-se a atuação da Bienal Internacional de São Paulo, inaugurada em 1951. Por duas décadas, a cada edição, a Bienal concedeu prêmios e apresentou salas especiais, dedicadas a homenagear os mestres da moderna arte brasileira. Paralelamente, críticos e historiadores atuaram no respaldo aos artistas e na intermediação com o público. A conjugação de todas essas iniciativas fez com que, antes do final do século, o campo da arte moderna estivesse consolidado.

Passados cinquenta anos da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, não era de estranhar que colecionadores disputassem em leilões as obras de Tarsila, Di Cavalcanti, Ismael Nery. Depois das fortes altas de 1972, esperava-se que, na esteira da valorização dos ícones do modernismo, os contemporâneos também se

firmassem. Porém, com a crise econômica, os preços perderam sustentação.

A recuperação foi lenta, só ocorrendo próximo à virada do milênio, quando ninguém mais duvidava da importância da arte moderna na história do século XX. Na chamada pós-modernidade, a cotação do modernismo brasileiro só cresceu, ainda que sem alcançar igual reconhecimento no mercado internacional.

AS “ABSTRAÇÕES” E A REITERAÇÃO DO MODERNO

O predomínio de obras datadas das décadas de 1950, 1960 e 1970 provenientes do acervo da Galeria *Collectio* – hoje na Coleção de Arte do Museu de Valores – sugere que José Paulo Domingues comprava, sempre que possível, diretamente dos artistas, a produção mais recente. A impressão que se tem é que, com o crescimento do consumo, o *marchand* passou a adquirir – dos mestres aos novatos – tudo o que encontrava nos ateliês, sem nenhum critério curatorial, preocupado apenas em suprir a demanda crescente por novos produtos. Isso explica a forte presença na coleção de obras tardias de Di Cavalcanti, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro e outros autores e os poucos quadros datados de 1920 e 1930. Junto com os trabalhos desses mestres, dezenas de desenhos e gravuras de Grassmann, Babinski, Guilherme de Faria, Tuneu e outros contemporâneos foram adquiridos pela Galeria *Collectio*, o que sugere a

preferência do *marchand* pelos últimos desdobramentos da arte moderna, em detrimento das inovações que compreendiam o abandono dos suportes e das técnicas tradicionais pelo uso da fotografia, dos meios audiovisuais e das linguagens do corpo. Essas escolhas, evidentemente, levavam em consideração o conservadorismo do mercado.

O exame mais detido das obras nesse catálogo acaba por sugerir algumas questões pertinentes à história da arte brasileira da segunda metade do século XX: o embate da figuração *versus* abstração, a consagração do modernismo e o gosto por suas derivações.

Em se tratando de arte não representativa, chamada vulgarmente de abstrata, é sabido que seu aparecimento tardio no Brasil deve-se ao ideário dos teóricos do modernismo, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, à frente. Aos modernistas, interessava a construção da arte nacional, identificada com a terra e a gente do país, arte que fosse reconhecida como brasileira. Sem ignorar os processos que levaram à pintura abstrata – dos fragmentos e manchas de Kandinsky ao cubismo de Braque e Picasso –, eles permaneceram apegados aos assuntos e à cor local como fonte de brasilidade. Essa resistência durou até o final da década de 1940, quando, nos Estados Unidos, estava em ascensão o expressionismo abstrato, e, na Europa, conviviam várias tendências do abstracionismo, lírico ou geométrico.

Em 1951, artistas renomados, como Portinari e Di Cavalcanti, sentiram-se fortemente confrontados

pela 1ª Bienal de São Paulo, cuja premiação distinguia a escultura *Unidade Tripartida*, de Max Bill, defensor da retomada do construtivismo, e a composição de formas geométricas do jovem Ivan Serpa. Apesar da intransigência dos modernistas partidários da pintura temática de cunho nacionalista, o desenvolvimento da arte abstrata – apoiado por críticos do gabarito de Mário Pedrosa – tornou-se inevitável devido ao contato com a arte internacional. Na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Masp, em 1956, e no MAM-Rio, em 1956/1957, paulistas e cariocas apresentaram criações fundadas no rigor da geometria. Em 1959, foi a vez de a pintura gestual de Manabu Mabe se destacar, com a premiação do nipo-brasileiro como melhor pintor nacional na 5ª Bienal de São Paulo. Dessas duas vertentes do abstracionismo – a racional e a subjetiva –, descendem muitas variações vigentes até o final do século.

Na Coleção de Arte do Museu de Valores há exemplos notáveis dessas variantes, de autoria de Milton Dacosta, Renina Katz, Maria Bonomi, Ivan Freitas e Tuneu. Embora ampla, essa amostragem não contempla a linha mais radical da abstração geométrica representada pelo concretismo, ou seja, nenhum participante do Grupo Ruptura, de São Paulo, ou do Grupo Frente, do Rio, figura nessa coleção. Essa ausência não deixa de ser significativa: é indício de que a racionalidade dos concretos – tão aplaudida pela crítica – não atraía o público naquele momento. Os concretos não vendiam. Por essa razão, eles ficaram fora dos leilões da Galeria *Collectio*.

A única peça na Coleção de Arte do Museu de Valores que faz jus à proposta construtivista – a escultura *Polivolume: evento elipsoidal*, de Mary Vieira –, foi comprada pelo Banco Central em 1978. Essa peça havia participado de um programa do Banco Mundial de divulgação da arte dos países membros, sendo adquirida por sugestão do então Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal Wladimir Murtinho e do *designer* Aloisio Magalhães, que colaborava com o Banco Central na concepção das novas cédulas de cruzeiro e das marcas da instituição e do Museu de Valores.



ANTONIO BANDEIRA
Nordeste
Óleo sobre tela | 1942

Notável pelo conceito e pela alta precisão da execução, a coluna do *Polivolume* é composta por placas pivotantes de alumínio, numa bem-sucedida conjugação de razão e sensibilidade. Como o *Bicho*, de Lygia Clark, a coluna de Mary Vieira faz parte daquelas peças cinéticas cujo movimento se dá pela intervenção do espectador. É das poucas obras da artista no país,⁸ uma vez que Vieira, ao entrar em contato com Max Bill, em 1951, decidiu-se por cursar a Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha, passando a residir permanentemente na Suíça como professora de Técnicas de Planejamento Gráfico e Desenho Industrial da Escola Superior de Arte da Universidade de Basileia.



ANTONIO BANDEIRA
Olhos saindo da escuridão no bosque
Guache sobre papel sobre madeira | 1953

Antes da abertura de novo ciclo na arte brasileira – o da internacionalização das linguagens –, o cearense Antonio Bandeira abriu caminho para a abstração por conta própria. Em 1945, seguiu para o Rio na companhia de Aldemir Martins e Inimá de Paula. Enquanto seus conterrâneos continuaram

no eixo Rio-São Paulo, em que fizeram carreira, Bandeira seguiu para Paris, convertendo-se num dos primeiros brasileiros a se aproximar da abstração. Deixando para trás o surrealismo sertanejo de seus primeiros quadros – dessa fase, o Museu de Valores possui *Nordeste* e *Olhos saindo da escuridão no bosque* –, encontrou, na companhia de Wols e Camille Bryen, estímulo para uma pintura feita de pontos, traços e escorridos, que apenas sugere as linhas e as luzes das paisagens urbanas. Trabalhou com grandes telas, mas o que merece atenção na Coleção de Arte do Museu de Valores são os quatro desenhos (p. 164, p. 165 e p. 166) e a monotipia (p. 167), exemplos da fluidez de seu traço e da atenção aos efeitos luminosos nos quais a única preocupação parece ser a expressão espontânea do sentimento. Bandeira agradava. Ao tempo da Galeria *Collectio*, teve um lote de sessenta obras produzidas entre 1944 e 1967 adquirido pela galeria e uma mostra individual no leilão de novembro de 1970.

Dos que transitaram pela abstração e retornaram ao figurativismo – percurso comum a muitos artistas do período –, destaca-se Milton Dacosta, pintor carioca, representante da chamada terceira geração modernista. No princípio dos anos 1940, sua pintura passou a se pautar pela disciplina cubista. Buscou a síntese formal por meio da eliminação do supérfluo, convertendo vistas urbanas e naturezas-mortas em grupamentos de sólidos geométricos apoiados sobre uma horizontal. Nesse processo de redução do natural às formas essenciais, as cabeças são constantemente

⁸ Existe outra escultura de Mary Vieira em Brasília, adquirida também por sugestão do embaixador Wladimir Murtinho, no Palácio do Itamaraty, em espaço igualmente aberto à visitação pública.

submetidas a um traçado reticular, até que as diferenças fisionômicas desaparecem, restando apenas linhas ortogonais e campos de cor. Assim, Milton Dacosta alcançou a abstração, seguindo o roteiro de Mondrian como tantos outros. Embora contemporâneo ao concretismo, ele foi dos que tangenciou o movimento, sem nunca aderir a grupos.⁹ Em 1955, recebeu o Prêmio Nacional de Pintura na 3ª Bienal de São Paulo, com suas visões geométricas de cidades. Na edição seguinte do certame, apresentou, em sala especial, a série em que chegou ao despojamento extremo – hoje, a mais valorizada de toda sua obra –, à qual pertence o quadro *Em vermelho*,¹⁰ anunciado em 1973 no leilão da *Collectio*. Depois de alcançar algo que Mário Pedrosa chamou de “alta meditação pictórica”,¹¹ Dacosta retornou, como se estivesse arrependido, às formas sinuosas do corpo feminino, pintando Vênus de extrema sensualidade, como se constata nos quadros *Figura ajoelhada* (p. 484), na duas pinturas da série *Vênus e pássaros*, uma de 1971, outra sem data (p. 483), todos na Coleção de Arte do Museu de Valores.

Outros artistas iriam trabalhar com as chamadas ilusões de óptica, fenômenos estudados pela psicologia da percepção. O concretismo ortodoxo já os conhecia bem, e a *pop art* faria das vibrações cromáticas e do cinetismo real ou virtual sua razão de ser. Os quadros de Ivan Freitas nessa coleção são exemplos de pintura ilusionista, em que os efeitos produzidos pela incidência de luz intensa e tangente sobre placas metálicas são simulados com perfeição. Placas, pinos e orifícios, tudo é virtual.

Concomitante a essa representação pseudorrealista, durante sua residência em Nova Iorque, de 1969 a 1972, o artista, impressionado com o mundo da tecnologia de ponta, dedicou-se, experimentalmente, a construções cinéticas. Em sua volta ao Brasil, expôs, em 12 agosto de 1973, um conjunto de telas de inspiração tecnológica definido pela crítica norte-americana como “*highly individualized lunar dynamism*”, comentário publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em anúncio que tem como chamada “A Galeria *Collectio* apresenta galáxias, constelações, eclipses e estrelas cadentes”.¹² As telas remanescentes dessa mostra – tais como *Faca mecânica*, *Luz azul* (p. 335), *Robot* (p. 339) e *Usina azul* (p. 337) – são como fragmentos de uma ficção científica não catastrófica, e sim poética. No dizer do artista, a visão que teve da janela do avião, ao decolar de um pouso na África – “O desenho da pista, as luzes e o céu negro pontilhado de estrelas, em segundos, foi registrado na minha mente”¹³ – serviu-lhe de inspiração.

Pressentindo o esgotamento de obras do modernismo para alimentar o mercado, Domingues apostou na promoção de alguns jovens artistas. Nos leilões, mesclava trabalhos desses emergentes aos de consagrados e eventualmente os distinguia com exposições. Em 8 de abril de 1973, a *Collectio* apresentou uma coletiva com a produção de quatro jovens: Edo Rocha, Fernando Lion, Paulo Roberto Leal e Tuneu. Na divulgação do leilão de maio, a galeria usou uma chamada em que o nome emblemático de Tarsila puxava os demais:

Tem sempre uma Tarsila nas casas mais sofisticadas, fazendo o pessoal olhar para a parede;



MILTON DACOSTA
Série Vênus e pássaros
Óleo sobre papel | 1971



IVAN FREITAS
Faca mecânica
Óleo sobre cartão | 1970

9 Ver, a propósito, o artigo de Frederico Moraes, Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?. In AMARAL, Aracy (Coord.). *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 292.

10 Em 26 de junho de 1973, no jornal *O Estado de S. Paulo*, a *Collectio* anunciou o leilão de 275 obras de 97 artistas. Constatou-se a reprodução de vinte pinturas, entre elas, *Em vermelho* (1960), de Milton Dacosta.

11 PEDROSA, Mário. *A pintura brasileira na Bienal*. In ARANTES, Otilia. (Org.) *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 283.

12 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 agosto de 1973.

13 *Idem*.

ou um Pennacchi, um Portinari, um Di Cavalcanti, um Guilherme de Faria, um Volpi, um Flávio de Carvalho, uma Malfatti, um Tuneu.¹⁴

Tuneu, com apenas 25 anos, teve um grande lote de trabalhos seus adquirido pela Galeria *Collectio*. Nessas composições em técnica mista sobre papel, a paisagem, situada entre o real e o imaginário, funciona como pretexto para a pintura. A alusão à natureza, ainda que remota, atrai o observador para o espaço, plano da composição no qual formas e cores evoluem sob a regência do artista. É por meio do estímulo subliminar da paisagem que o público tem acesso às manobras da abstração. Valendo-se amplamente da articulação de recursos plásticos e pictóricos, Tuneu realizou extensas séries. Declarou por ocasião da mostra coletiva da *Collectio*:

A experiência de desenhar e pintar praticamente ao mesmo tempo gera conflitos entre as condições de trabalho, os materiais e os resultados; isso me leva a tomar novas decisões; propor, reformar, reformular e transformar obras em novas obras, numa sequência ininterrupta e praticamente inesgotável.¹⁵



MACIEJ BABINSKI
Paisagem com caju
Óleo sobre tela | 1973

Nesse momento, já havia uma prática fundada nas operações introduzidas pela arte moderna, coisa que Tuneu não ignorava, até porque estudou com a venerável Tarsila. Em sua poética, conjuga racionalidade construtiva e lirismo, ousadia que Kandinsky teve a primazia de experimentar.

A prolixa produção de Maciej Babinski ilustra bem a absorção dos códigos originários do modernismo: vai da figuração cubista à surreal, das composições

geométricas às que jogam com manchas de cor, do retrato naturalista à deformação expressionista da figura humana, da fidelidade à paisagem ao decorativismo de inspiração vegetal. Em 10 de outubro de 1973, no jornal O Estado de S. Paulo, a Galeria *Collectio* anunciava leilão exclusivo de obras desse artista: “A *Collectio* vai mostrar os quadros que Babinski pintou depois de sua abertura para o mundo exterior [...]”. Entre os quadros reproduzidos, está *Paisagem com caju*, hoje na Coleção de Arte do Museu de Valores. É possível que, dos trabalhos sobre papel da coleção, muitos tenham vindo desse lote. Juntos, eles proporcionam o restrospecto de sua obra ao longo das décadas de 1950, 1960, 1970, obra impossível de ser segmentada em fases, tal seu ecletismo.

Nascido na Polônia, Babinski chegou ao Rio de Janeiro em 1953. Sua chegada ao Brasil em meados do século XX não é fato isolado, antes corresponde à diáspora promovida pelos horrores da Segunda Guerra. Nessa altura, já havia feito sua primeira individual no Canadá e conhecia bem as técnicas do desenho, da pintura e da gravura. Sua arte correu ao sabor da existência, beneficiando-se do contato com as diferentes realidades vivenciadas: do Rio de Janeiro para Brasília, depois São Paulo, Ilhabela, Araguari e Uberlândia, em Minas Gerais, novamente Brasília, para, por fim, chegar a Várzea Alegre, interior do Ceará, onde reside. A cada pouso, um recomeço. Os deslocamentos, as adaptações, as incorporações, tudo isso, que é particular do fazer de Babinski, é também próprio do nosso tempo, e, nesse sentido, sua obra – inconstante e versátil – é atual.

14 O Estado de S. Paulo, São Paulo, 13 e 16 maio de 1973.

15 O Estado de S. Paulo, São Paulo, 8 abril de 1973.

Dos mais representativos gravadores desse período – dos anos 1950 aos anos 1970 –, o mais fértil da moderna gravura brasileira, estão presentes na Coleção de Arte do Museu de Valores: Marcelo Grassmann, Renina Katz, Aldemir Martins, Maria Bonomi, Emanuel Araújo, além de Babinski.

Para Grassmann, o contato com a Galeria *Collectio* foi fácil, graças à amizade com Mônica Filgueiras, ex-aluna do curso que ministrava na Fundação Armando Álvares Penteado. Vendeu muitas gravuras em metal para a galeria, até tiragens inteiras. Aceitou, a pedido de Domingues, fazer a gravação de matrizes em metal com base nos desenhos de Tarsila para o álbum editado pela *Collectio* em 1971. Acreditava que assim estaria ajudando a pintora, idosa e com dificuldade financeira. Viu muita gente aproximar-se dela para tirar vantagem. Não foi seu caso, pois não aceitou remuneração pelo trabalho.¹⁶

Da reserva técnica da Galeria *Collectio*, saiu grande lote de desenhos e gravuras de Grassmann para o Banco Central. As aguadas em nanquim (p. 422-425) prenunciam sua obra gravada. Vale notar que, ainda antes de sua estada em Viena, fruto do Prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna de 1953, os germes de sua temática já despontam nos desenhos: lá está a atávica e fantasmática relação entre humanos e animais de acentuada conotação erótica. Na Europa, Grassmann encontraria, no imaginário de Hieronymus Bosch e Peter Brueghel, mais do que inspiração, a confirmação de que a arte possibilita a extroversão das mais

recônditas fantasias. Com Alfred Kubin e Oswaldo Goeldi, compartilharia o traço nervoso, os violentos contrastes de luz e sombra e a angústia existencial. Quanto ao aparato medieval que reveste muitos de seus personagens – os elmos, as lanças e armaduras –, é algo que funciona como disfarce das pulsões do inconsciente, que nada mais são que manifestações do desejo.

O mundo de Grassmann é onírico, o de Aldemir Martins é telúrico. Eles se encontraram na 1ª Bienal de São Paulo, nos idos de 1951, quando ambos foram contemplados com o Prêmio Aquisição. Apesar de viver na capital paulista desde meados da década de 1940, Aldemir nunca esqueceu o sertão do Cariri, onde nasceu. Ficaram em sua arte as cores intensas, os tipos populares, os animais e as frutas da infância. A gravura intitulada *Galo*, hoje na Coleção de Arte do Museu de Valores, tem todas as características dos desenhos premiados na 1ª Bienal: traço seco e econômico, força expressiva. Em sua longa carreira, Aldemir usou essa capacidade de síntese gráfica para ilustrar livros, cartões, capas, decorar louças e tecidos. A vulgarização do seu desenho por meio das gravuras e das estampas em utilitários tornou seus gatos, galos, caju, cangaceiros e flores largamente reconhecidos. Seu repertório passou a viver no imaginário popular, embora a crítica de arte, numa demonstração de conservadorismo, não dê o devido valor à aplicação de seu talento em produtos de consumo de massa.

No caso de Guilherme de Faria, a aceitação de suas gravuras foi tão grande, que obscureceu a aura do



MARCELO GRASSMANN
Figura engolindo peixe
Nanquim e aguada sobre papel | 1953



ALDEMIR MARTINS
Galo
Água-forte sobre papel | s.d.

16 Depoimento de Marcelo Grassmann à autora, por telefone, em julho de 2012.

artista. Pode-se dizer que Grassmann, Aldemir e Faria são vítimas da extensa divulgação da obra de arte na era da reprodução mecânica, tal como previsto por Walter Benjamim. A ampla absorção da produção desses artistas atesta o quanto a arte moderna havia penetrado o cotidiano das pessoas, cujos pais, escandalizados com a liberdade tomada pelos expressionistas, cubistas e surrealistas, jamais teriam admitido essas gravuras em sua casa.



GUILHERME DE FARIA
O grande sacerdote de Câncer
Nanquim sobre papel | 1963

Os dez desenhos de Guilherme de Faria na Coleção de Arte do Museu de Valores (p. 315-323) são de excepcional qualidade. O artista, nos seus vinte anos, exibia talento precoce. Intuitivo, autodidata, em sintonia com os de sua geração, foi buscar, no extremo oriente, nos textos clássicos, no erotismo, inspiração para seu desenvolvimento artístico. Começou usando pena e caneta tipo Oxford em desenhos a nanquim, depois trabalhou somente com pincel, adotando técnica semelhante ao *sumi-ê*, pintura originária dos mosteiros budistas da China levada pelos monges Zen ao Japão, no século XVI. *O grande sacerdote de Câncer*, desenho com caneta, o mais antigo do conjunto, marca o final de sua primeira fase. Todos os demais são feitos (até hoje) com pincel e nanquim, gestualmente, em segundos ou minutos, sem hesitações, emendas ou rasuras. Segundo Faria, sendo automáticos, esses traços deixam fluir os arquétipos do seu inconsciente e assimilam certas referências literárias, transfiguradas, já que sempre foi muito ligado à literatura. Vendo um filme japonês, entendeu que poderia desenhar como um samurai. Aprendeu de estalo, como num

verdadeiro *satori*, a difícil arte do desenho, assistindo, no Cine Niterói, no bairro da Liberdade, em São Paulo, em 1963, ao seriado dedicado à vida do grande samurai Miyamoto Musashi, dirigido por Tomo Ushida, em 1961.

Questionado sobre seu contato com José Paulo Domingues, falou sem rodeios:

Eu tinha uma impressão estranha, pelas suas contradições. Era um homem gentil, polido, que pagava os artistas no ato, em dinheiro vivo, sem pechinchar, sem pedir recibo do artista, e isso era maravilhoso (de mim ele comprou tantas obras que adquiri uma casa colonial do século XVIII em Olinda (PE), onde estava morando a convite do Giuseppe Baccaro). Quanto ao seu aspecto, era calvo, sem nenhum pelo na cabeça ou no rosto, muito branco e ascético, óculos sem aro, com um aspecto de padre, sempre de terno e gravata. Não gostava de aperto de mão (isso o fazia ir imediatamente lavar as mãos em seu lavabo particular na *Collectio*), percebia-se que ele tinha TOC (transtorno obsessivo-compulsivo). Quando morreu, seguiu-se um grande escândalo: achavam que era morte falsa, que era um boneco de cera no velório, porque deixou um grande rombo financeiro. Frequentei muito pouco a *Collectio*, onde fui para assistir, incógnito, alguns leilões. Eu tinha apenas trinta anos, ele punha meus desenhos nos leilões mensais, sempre dizendo que faria uma “retrospectiva” do Guilherme de Faria no fim do ano. Resultado: os colecionadores pensavam que o Guilherme de Faria era um artista, no mínimo, da geração do Volpi. Esse estranho engano, que já vinha de antes, desde os anos 1960, quando meus desenhos apareceram à venda na Casa de Leilões do Baccaro, fazia com que pessoas que me procuravam a domicílio, quando eu atendia à campainha, me perguntassem: “O seu pai está? Você é filho do

Guilherme de Faria, não é? Eu passei a ser filho de mim mesmo. Devo ter feito uma carreira às avessas...”¹⁷ (Sic.)

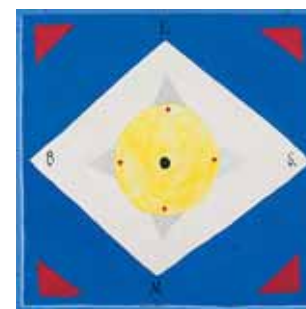
Cabe mencionar a aquisição de três telas de Emmanuel Nassar para a representação do Banco Central em Belém, em meados dos anos 1980. A decisão de compra foi local, pois as obras se destinavam aos escritórios do Banco na capital paraense. A indicação do artista veio de Gileno Müller Chaves, fundador da Elf, a primeira, talvez a única, galeria profissional privada de Belém do Pará.¹⁸ Hoje, com muita justiça, esses quadros integram a Coleção de Arte do Museu de Valores. *Pano de circo* (p. 280), *Canoa* (p. 279) e *Estrela de 4 pontas de prata* são de 1985, quando a pintura de Emmanuel passou a refletir o diálogo entre duas tradições visuais: a popular local e a construtivista, linguagem internacional que, no Brasil, manifestou-se no concretismo. Tal como Volpi com suas bandeirinhas e mastros inspirados na decoração das festas juninas, o artista paraense encontrou, na estética suburbana das barracas de feira e dos circos mambembes das periferias de Belém, os elementos de uma arte despojada, feita de formas geométricas, cores vibrantes e pequenos ícones. A originalidade de Nassar está nessa apropriação do construtivo popular, atitude que pode ser lida como resposta às pretensões de um construtivismo de importação, na linha proposta por Nelson Leirner, com sua habitual ironia.

A doação de 25 serigrafias do projeto Eco Art foi feita pela Cia. Bozano em 2011, por indicação da MM Museologia e Projetos Culturais, que selecionou

as instituições recebedoras. O projeto, patrocinado pelo Banco Bozano Simonsen, compreendeu a exposição de 120 pinturas no MAM-Rio, por ocasião da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, conhecida como ECO-92; a reprodução de 25 obras selecionadas com base nas pinturas expostas;¹⁹ a aquisição de todos os quadros participantes pela Cia. Bozano. Ecologia foi o tema proposto aos pintores convidados, do Brasil e das Américas. Apesar da temática comum, o que se observa é que esses pintores, consagrados em seus países, notabilizam-se pela diversidade de soluções apresentadas, em que cada manifestação constitui expressão de individualidade. O que liga os diversos segmentos desse mosaico é a longínqua matriz modernista donde partem. Pode-se dizer que o modernismo é o chão que lhes dá sustentação.

Observando-se com atenção essas obras, conclui-se que, ao aproximar-se o fim do milênio, a estética moderna dava sinais de exaustão, incapaz de atender à demanda da nova sociedade, descrita como pós-industrial, sociedade de consumo ou das mídias.

A Coleção de Arte do Museu de Valores, institucionalizada na década de 1970 – quando se formaram valiosas coleções no país, como as de Gilberto Chateaubriand, José e Paulina Nemirovsky, Roberto Marinho, Adolpho Leirner – **destaca-se como espaço de consagração da arte moderna no Brasil**, em sintonia com a arquitetura da capital federal, Brasília.



EMMANUEL NASSAR
Estrela de 4 pontas de prata
Acrílica sobre tela | 1985

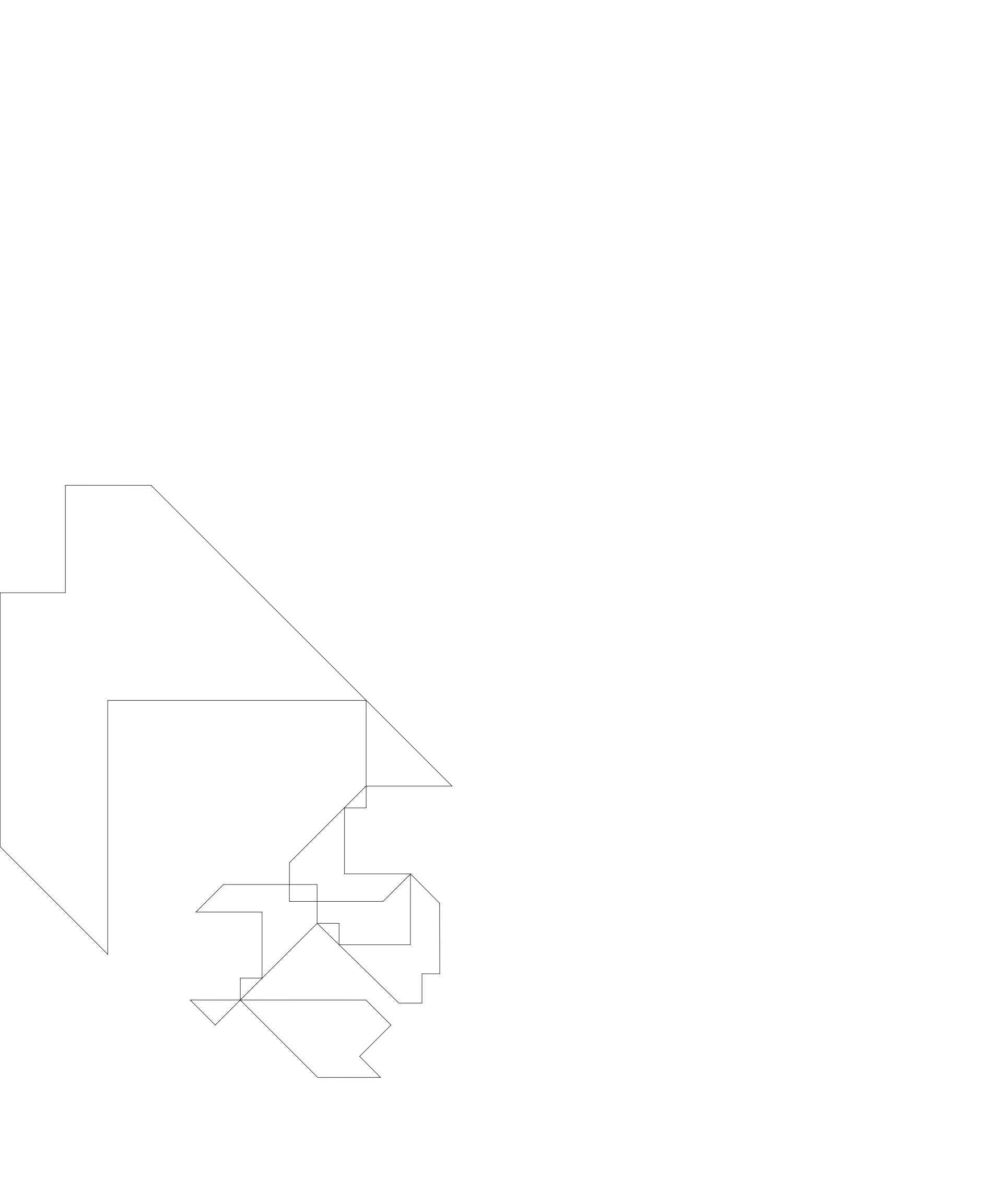


BEATRIZ MILHAZES
Você me olha por quê?
Serigrafia sobre papel | 1992
Coleção Eco Art

17 Depoimento de Guilherme de Faria à autora por e-mail, em julho de 2012.

18 Gileno Müller Chaves, falecido em 2006, foi advogado, gestor público e agitador cultural. Incentivou a montagem de museus na cidade e praticamente estabeleceu o mercado de artes em Belém. A galeria que fundou, hoje, é dirigida por sua mulher.

19 A Eco Art convidou uma comissão internacional de especialistas para selecionar, entre os quadros enviados pelos artistas, as 25 obras que seriam reproduzidas em serigrafias. Dessa comissão, participaram Angel Kalenberg, Frederico de Moraes, Gilberto Chateaubriand, Gloria Zea, Maria Alice Milliet, Ricardo Pau Llosa, Sérgio Paulo Rouanet, entre outros. Depois do encerramento do Banco Bozano Simonsen, as telas dos artistas que participaram da Eco Art foram leiloadas no Rio de Janeiro.





*A space which celebrates
modern art in Brazil*

MARIA ALICE MILLIET

THE CIRCUMSTANCES THAT PROMPTED THE FORMATION OF an art collection at *Banco Central do Brasil* reveal much of the cultural movement that was taking place in Brazil during the consolidation of modern art and the internationalization of artistic languages.

At first glance, a study of the provenance of the works may seem irrelevant. For those who think this way, cataloging assets would constitute all the information needed to establish the profile of a collection. As vital as this is, however, this does not explain everything. Experience shows that knowing the origins of a collection and the conditions of its entry significantly contributes to making sense of the set and to establishing connections between its various segments.



MILTON DACOSTA
In red
Oil on paper | 1960

As there had not been any previous intention to form a collection of art at the *Banco Central* – this is not its core competency – the history of the incorporation of the art works to its heritage, ultimately explains the extent and quality of the collection. Looking back at these circumstances, you will be able to understand how and with what credentials the *Museu de Valores* of *Banco Central* will become part of a select group of art museums in Brazil.



MARY VIEIRA
Polyvolume: elipsoid event
Anodized aluminum | 1967-1970

ORIGINS OF THE COLLECTION

Derived in large part from financial institutions in extrajudicial liquidation in the mid-1970s, more than four thousand works of art (which included paintings, prints, drawings and sculptures), became part of the assets of the *Banco Central do Brasil*. The incorporation

of two important collections – from the Halles Bank and the Aurea Investment Bank – eventually turned it into a depositary of one of the most important art collections in the country. In both cases, to ensure the authenticity and the artistic value of the works, the *Banco Central* hired a group of specialists.

Between 1975 and 1976, a commission formed by Antonio Bento de Araujo Lima, art critic, Edson Motta, director of the National Museum of Fine Arts, Glênio Bianchetti, artist, and Antonio Carlos Gélío, employee of the *Banco Central*, analyzed the collection of the Halles Bank, strongly advising the incorporation of an extraordinary set of panels from Candido Portinari. In the same period, another commission composed by Pietro Maria Bardi, director of the São Paulo Museum of Art, Edson Motta e Antonio Carlos Gélío halted the examination of a numerous modern art collection that the Aurea Investment Bank had received as payment for loans made to the *Galeria Collectio*. It was based on the expertise of these committees that some exceptional works such as *Autorretrato com vestido laranja* [Self-portrait with orange dress] (p. 546), from Tarsila do Amaral, *A despedida* [The farewell] (p. 169), from Antonio Gomide, the small painting *Em vermelho* [In red], from Milton Dacosta, were accepted into the collection, in addition to works by Portinari.

Following this sizable contribution, a few items entered into *Banco Central*. For instance, *Polyvolume: evento elipsoidal* [Polyvolume: elipsoid event], a sculpture in aluminum, from Mary Vieira, purchased in 1978, and the recent donation done by Cia. Bozano, in 2011, of 25 prints by Latin American artists. It is

worth noting that sporadic acquisitions and donations did nothing to change the original scope of the collection, which includes an ample selection of Brazilian modern art, concentrating on the 1950s, 1960s and 1970s.

Although unplanned, the collection as a whole surprises in its consistency. This is certainly due to the common origin of the majority of the works found in the financial institutions at the time of the *Banco Central* intervention. They are lots coming from the *Galeria Collectio*, whose failure in 1974 caused a run on its collection, the guaranty for loans obtained in various banks. It is worth noting that works from 1950s, 1960s and 1970s dominated in the portfolio of this gallery, even in the case of the early modernists, such as Emiliano Di Cavalcanti and Vicente do Rego Monteiro. While this production became rare, gradually absorbed by major museums and private collections, later productions of these pioneers was still accessible to the market.

MODERN ART AND THE MARKET PLACE

The rapid success of the *Galeria Collectio* occurred in a context of intense movement in the capital market. Brazil was experiencing a paradoxical situation: on the one hand, the promulgation of Institutional Act nº. 5 (IA-5) in 1968 curtailed democratic freedoms, on the other hand, the country entered a period of intense economic growth known as the “Brazilian miracle” and then stood watch to the stock market boom, as spectacular as ephemeral.¹ In the cultural arena, the

situation was equally ambiguous. Repression reached the faculty and students of universities, manifesting into protests against the military regime. In 1969, the censorship of free artistic expression reverberated outside the country, to the point of provoking an international boycott of the 10th Biennial de São Paulo, with dozens of intellectuals and foreign artists refusing to participate in the event. That year, a certain José Paulo Domingues opened the *Galeria Collectio*, which soon became known the place of the most celebrated art auctions in São Paulo.

Domingues, by then an illustrious unknown, perceived the void left by Giuseppe Baccaro, prestigious auctioneer that had just withdrawn to Olinda. Supported by an aggressive marketing strategy, he opted to hold auctions instead of exhibitions. The idea was run that buying art was the same as buying stocks. In order to convince customers of the liquidity of the investment, he promised to buy back any work acquired in the *Collectio* by at least the amount paid by the collector. In January 1970, the first auction was done in the lobby of the Bank of the State of Guanabara, in Rua Augusta, São Paulo. Aiming to attract a select audience, eight oil paintings from Portinari, newly-arrived from Paris, were presented, without being put up for sale,² alongside a host of modernist works that were available for sale. It worked; his auctions became the hit of the moment. The formula for success was to gather quality art, beautiful people and investors in a partying mood. As in the stock market, euphoria engulfed the art market. Each time the hammer signaled a new record price, it was celebrated with

1 “In fact, after posting slow growth since 1962, Brazil’s GDP was in the double digit range between 1968 and 1973. At the same time the inflation rate was between 16 and 27%, the lowest rates obtained in the period between 1959 and 1994. And to complement the miraculous picture, foreign trade more than tripled. These results were capitalized by the Minister of Finance, Antonio Delfim Netto, who appeared as the most responsible of what was a virtuous combination between economic policy and the substantial growth of the world economy. In reality, only those very special circumstances allowed the government to escape the almost permanent *policy-maker’s* dilemma, forcing the choice between growing or stabilizing.” EARP, Fábio Sá; MEADOW, Luiz Carlos. *O “milagre” brasileiro. Crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda: 1967-1973. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). O Brasil Republicano – O tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 4.*

2 Canvases from 1960, intended to illustrate the edition of *Terre Promise*, commemorative of André Maurois entries into the French Academy of Letters. The works were sold at the next auction.



TARSILO DO AMARAL
Porto I
Oil on canvas | 1953

champagne. It was so when the entrepreneur Dominic Giobbi, after a fierce competition, acquired *Autorretrato* [Self-portrait] (1927) by Ismael Nery, until today considered one of the best paintings by the artist, who died in 1934.³ On another occasion, it was up to the doctor José Nemirovsky negotiate the canvas *Distância* [Distance] (1928),⁴ a jewel of the phase *Antropofagia* of the recently deceased Tarsila do Amaral, in exchange for the painting *Porto I* [Port I], currently in the *Museu de Valores* Art Collection. Beside these gems, a more recent production was less expensive and offered to new buyers, people who liked to appear in the media and saw art as a status symbol.

In 1973, the auctions of the *Galeria Collectio* started advertising within the pages of *O Estado de S. Paulo* newspaper. The series of adverts were surely prepared by a competent advertising agency, given its character of hype. Each page featured reproductions of works, quirky statements and messages of encouragement to buyers. For instance, in March, under the slogan “Do like banks, apply your money into art”, came successful stories, mentioning the spectacular appreciation of certain works sold by the Gallery.

The August auction was of particular interest: the event was announced on a double page spread in the newspaper, with reproductions of dozens of paintings, some from the current *Museu de Valores* Art Collection: *Autorretrato com vestido laranja* [Self-portrait with orange dress], by Tarsila do Amaral; *Paisagem com caju* [Landscape with cashew tree] (p. 353), by Babinski; *Campo de futebol* [Football field] (p. 290), by Francisco Cuoco; *Composição abstrata* [Abstract composition], by Tuneu. In November, the *Galeria Collectio* announced

the *credi-quadro*, one of the many forms of long-term financing offered to its customers.

Despite this apparent momentum, some gallerists and people with knowledge in the art market sensed an imminent disaster: the exhaustion of the purchasing power of art buyers, inflated prices of works and the *Galeria Collectio*'s debts pointed to it. In late December, abnormal movements occurred within the vicinity of the Gallery, with many boxes being removed from within. On the 28th day, *O Estado de S. Paulo* reported the sudden death of José Paulo Domingues: “At 7am yesterday, a heart attack killed the art dealer considered responsible for the creation of the art market in Brazil”.⁵ It was reported he was born in Itapeverica da Serra (SP) and been only 46 years old. Once he was dead, the Gallery closed. And so began the revelations. A few months later, *Jornal da Tarde* reported that José Paulo Domingues was, in fact, Italian refugee Paolo Businco.⁶ Being sought by Interpol for embezzlement, he had arrived in Brazil in 1966, settling at first as the owner of a candy store, later becoming the owner of fine footwear manufacture. Within the field of art, he began modestly with small ads in newspapers, claiming to be interested in buying Brazilian modern art. With that he attracted the attention of other art dealers. Thereafter, the story is known. His assistant and right-hand was Mônica Filgueiras, a young connoisseur of the arts with some experience in the art trade. He grew with the support of banks and financing and a keen sense of timing. With success achieved, Domingues thought it was time to get a gallery. On September 21, 1972, he inaugurated the most daring exhibition space in São Paulo: an old factory

3 See Domingo Giobbi's interview. *Coleção Domingos Giobbi. Arte, uma relação afetiva*. São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky, Pinacoteca do Estado, 2010, p. 20.

4 The painting *Distância* was presented in the 1973 auction of the *Collectio*, figuring in the invitation. Currently, it belongs to the collection of the José and Paulina Nemirovsky Foundation, in São Paulo. See CHIARELLI, Tadeu. *Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção*. In MILLIET, Maria Alice (Coord.). *Coleção Nemirovsky/Nemirovsky Collection*. São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo Museum of Modern Art, 2003, p. 81-119.

5 *Collectio* director dies. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Dec. 28. 1973.

6 ‘The true story of the mysterious man of the *Collectio* and his lies’. *Jornal da Tarde*, São Paulo, Jul. 15 1974.

located at Avenida Brigadeiro Luís Antonio, 4763, in the neighborhood of Itaim-Bibi, was adapted by architect Eduardo Longo in the best style of New York's Soho lofts. At the opening, there was an endless stream of guests (among whom were distinguished artists and socialites), crossing the metal bridges that, from the street, advanced over the two-store high ceiling building. On display, 46 works by Sergio Camargo, including sculptures and reliefs; the invitation, designed by Willys de Castro, was accompanied by a multiple inspired in Camargo's reliefs. The carefulness with which the show was planned gives a measure of the sophistication that Domingues wanted to impress on this new phase of his career.

In just over a year, with the sudden disappearance of the gallerist, the enterprise would end. When news of the death of Domingues spread, there were rumors that he had been working with forgeries and that many of the sales at the auctions were fraudulent. There was even talk that his funeral was just make-believe to escape creditors, and that he had been seen in Paris. These speculations left art dealers and auctioneers from Rio de Janeiro and São Paulo apprehensive. Some believed in an exit of customers, frightened off by the disclosure of the alleged fraud; others predicted falling prices. Frederico Sève, economist and owner of *Galeria Ipanema*, had a more objective view:

What's going to happen is a selection of the market. The Collectio funneled the profits from the financial to the art market. The irregularities committed were known long ago, but I do not believe the Collectio customers have bought fake works, as has been said. What happened is that they (the customers) only

wanted something to put their money into; the big lesson is that from now it will be better known where to place money in the art market.⁷

In reality, the adjustment was due more to the shock suffered by the Brazilian economy than the failure of the *Galeria Collectio*. 1974 was the year of the international oil crisis. With the rise in barrel prices and international interests, the country, in debt and largely dependent on petroleum import, entered into a crisis. The stock market plummeted, and the art market had not been immune to the slowdown. The prices of art works fell sharply. However, in the medium term, the appreciation of Brazilian modern art and of the majority of the artists favoured by Domingues was confirmed.

While since the 1960s certain galleries had been contributing to strengthening the Rio de Janeiro – São Paulo art market, it is undeniable that José Paulo Domingues, in his eagerness to increase his profits, revealed the growth potential in this trade. He was the first to speak of art as an investment, to realize that the market was ripe to acknowledge modernism. After all, since the late 1940s, the movement was already being established in Brazil by institutions like the São Paulo Museum of Art – founded in 1947 – and the Museum of Modern Art, in São Paulo and in Rio de Janeiro, founded in 1948. Alongside programs aimed at dissemination of international art, the new museums carried out successive retrospectives of our best artists. The international São Paulo Art Biennial, opened in 1951, was an addition to these enterprises. For two decades, in each edition the Biennial bestowed

⁷ Lessons from a major scandal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Jun. 25, 1974.

awards and granted special rooms dedicated to honoring the masters of Brazilian modern art. Meanwhile, critics and historians worked to support the artists and to broker with the public. The combination of all these initiatives meant that modern art was consolidated in Brazil before the end of the century.

Fifty years after the Modern Art Week of 1922, it was no surprise that works by Tarsila, Di Cavalcanti or Ismael Nery were contested by collectors in auctions. After the sharp increases of 1972, it was expected that in the wake of appreciation of the icons of modernism, contemporary artists would also to establish themselves. However, with the economic crisis, prices had lost the market backing. Recovery was slow, occurring only near the turn of the millennium, when no one doubted the importance of modern art in twentieth century history. In so-called post-modernism, the price of Brazilian modernism only grew, albeit without achieving equal recognition in the international market.

THE “ABSTRACTIONS” AND THE REITERATION OF THE MODERN

The predominance of works dating from the 1950s, 1960s and 1970s in the collection of the *Galeria Collectio* suggests that, whenever possible, José Paulo Domingues bought directly from the artists their most recent production. The impression one gets is that with the growth in consumption, the dealer had to acquire – from beginners to masters – everything

found in the studios, without any curatorial criterion, concerned only with meeting the growing demand for new products. This explains the strong presence in the *Museu de Valores* Art Collection of late works by Di Cavalcanti, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, for instance, and few paintings from the 1920s and 1930s. Along with the works of these masters, dozens of drawings and prints by Grassmann, Babinski, Guilherme de Faria, Tuneu and other contemporaries were acquired by the Gallery, which suggests the dealer’s preference for the latest developments of modern art, at the expense of innovations which included the abandonment of traditional supports and mediums for photography, video and performance. These choices, of course, took the conservatism of the market into account.

Closer examination of the works included in this catalogue suggests some questions pertaining to the history of Brazilian art from the second half of the twentieth century: the clash of figuration versus abstraction, the consolidation of modernism, and the taste for its derivations.

When it comes to nonrepresentative art, commonly referred to as abstract art, it is well known that its late appearance in Brazil was due to the theoretical ideologists of modernism, Mário de Andrade and Oswald de Andrade at the head. They wanted to build a national art, identified with the land and the people of the country, an art that was recognized as Brazilian. Without ignoring the processes that led to abstract painting – from the fragments and smudges of Kandinsky to the cubism of Braque and Picasso –

they remained attached to the subjects and the local color as a source of “Brazilianness”. This resistance lasted until the late 1940s, when in the United States abstract expressionism was on the rise, and, in Europe, several tendencies of abstractionism, lyrical or geometric, coexisted.

In 1951, renowned artists such as Portinari and Di Cavalcanti felt strongly confronted by the 1st São Paulo Art Biennial, whose award distinguished the sculpture *Unidade Tripartida* [Tripartite Unity], by Max Bill, an advocate of constructivism, and the composition of geometric forms, by the young Ivan Serpa. Despite the intransigence of the modernists in favour of thematic paintings of nationalist character, the development of abstract art – supported by highly regarded critiques like Mário Pedrosa – became inevitable due to the contact with international art. At the 1st National Exhibition of Concrete Art, held at the São Paulo Museum of Modern Art in 1956, and at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art in 1956/57, the artists presented works based on the strictness of geometry. In 1959, it was the turn of the gestural painting of Manabu Mabe to stand out, with a Japanese-Brazilian awarded best national painter at the 5th São Paulo Art Biennial. From these two strands of abstractionism – the rational and the subjective – descended many of the variations that prevailed up to the end of the century.

In the *Museu de Valores* Art Collection there are notable examples of these variants, authored by Milton Dacosta, Renina Katz, Maria Bonomi, Ivan Freitas and Tuneu. Although ample, this sample does not include the more

radical line of geometric abstraction represented by concretism; no participant from *Grupo Ruptura*, from São Paulo, or *Grupo Frente*, from Rio de Janeiro, figures in this collection. This absence is nonetheless significant: it is evidence that the rationality of the concrete – so applauded by critics – did not attract the public at that time. The concrete did not sell. For this reason, they were excluded from the *Galeria Collectio* auction.

The only piece in the *Museu de Valores* Art Collection that lives up to the constructivist approach – the sculpture *Polivolume: evento elipsoidal* [Polyvolume: elipsoidal event] by Mary Vieira – was bought by the *Banco Central* in 1978. This piece had participated in a program by the World Bank to disseminate the art of its member countries and it was acquired at the suggestion of then-Secretary of Education and Culture of the Federal District, Wladimir Murtinho, and the designer Aloisio Magalhães, who, at the time, was collaborating with the *Banco Central* in the design of the new Brazilian banknotes, and the logo of the institution and of its *Museu de Valores*.

Noted for the concept and the high precision of the execution, the column of the *Polivolume* consists of pivoting aluminum plates, a successful combination of reason and sensibility. As with *Bicho* [Critter], by Lygia Clark, Mary Vieira’s column is one of those pieces whose kinetic movement is carried out through the spectator’s intervention. It is one of the few works by the artist in the country,⁸ since Vieira, on contact with Max Bill, in 1951, decided to attend the School of Fashion in Ulm, Germany, before moving to reside permanently in Switzerland, as a professor of

8 There is another sculpture by Mary Vieira in Brasília, at Itamaraty Palace, also acquired via a suggestion from Ambassador Wladimir Murtinho, equally exhibited in an open space to the general public.



ANTONIO BANDEIRA
Northeast
Oil on canvas | 1942



ANTONIO BANDEIRA
Eyes emerging from the dark woods
Gouache on paper on board | 1953

⁹ See, apropos, the article by Frederico Moraes, *Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?* In AMARAL, Aracy. (Coord.). *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 292.

¹⁰ On June 26, 1973, in *O Estado de S. Paulo* newspaper, the *Collectio* announced an auction of 275 works by 97 artists. Appearing within the reproduction of twenty paintings was *Em vermelho* (1960) by Milton Dacosta.

¹¹ PEDROSA, Mário. *A pintura brasileira na Bienal*. In ARANTES, Otília. (Org.) *Acadêmicos e modernos: chosen texts*. São Paulo: Editora da University of São Paulo, 2004, p. 283.

the School of Art, Techniques of Graphic Planning and Industrial Design at the University of Basel.

Prior to the beginning of the internationalization of languages in Brazilian art –, the Cearense Antonio Bandeira paved the way to abstraction on its own. In 1945, he went to Rio with Aldemir Martins and Inimá Paula. While his fellow countrymen remained in Rio de Janeiro and São Paulo, where they made a career, Bandeira went to Paris, becoming one of the first Brazilians to approach abstraction. Leaving behind the backcountry surrealism of his early paintings – the *Museu de Valores* Art Collection has *Nordeste* [Northeast] and *Olhos saindo da escuridão no bosque* [Eyes emerging from the dark woods] from this period –, in the company of Wols and Camille Bryen he found encouragement for large paintings made of dots, dashes and drips, that only suggested the lines and lights of urban landscapes. In the *Museu de Valores* Art Collection, what deserves attention are the four drawings (p. 164, p. 165 and p. 166) and the monotype (p. 167), examples of the fluidity of his line and the attention to lighting effects, where the only concern seems to be the spontaneous expression of feelings. Bandeira pleased: at the time of the *Galeria Collectio*, Domingues acquired a lot of sixty works, produced between 1944 and 1967, and hold a solo show of his at the November 1970 auction.

Of those who transitioned through abstraction and then returned to figuration – a route common to many artists of the period –, Milton Dacosta stands out. A painter from Rio de Janeiro, representative of the so-called third modernist generation, in the early 1940s

his paintings began to be guided by the cubist discipline. He sought formal synthesis by eliminating the superfluous, converting urban views and still lifes into groups of geometric solids supported on a horizontal line. Within this process of reduction of the natural to essential forms, the heads are constantly subjected to a reticular stroke until the physiognomic differences disappear, leaving only orthogonal lines and fields of color. Thus, Milton Dacosta reached the abstraction following the script of Mondrian, like so many others. Although contemporary to concretism, he was tangential to the movement without ever joining groups.⁹ In 1955, with his geometric visions of cities, he received the National Prize for Painting at the 3th São Paulo Art Biennial. In a special room, in the next edition of the event he presented a series where he reached reduction of forms in its extreme – today, the most valued of all his work. The painting *Em vermelho* [In red],¹⁰ announced in an auction of the *Collectio* in 1973, and nowadays at the *Banco Central*, belongs to this series. After achieving what Mário Pedrosa called a “high pictorial meditation”,¹¹ Dacosta returned, as if repentant, to the sinuous forms of the female body, painting extremely sensual Venuses, as noted in the paintings *Figura ajoelhada* [Kneeling figure] (p. 484) and in the pictures of the series *Vênus e pássaros* [Venus and birds], one from 1971 (p. 485) and the other without date (p. 483), all in the *Museu de Valores* Art Collection.

Other artists would work with the so-called optical illusions, phenomena studied by the psychology of perception. Orthodox concretism knew this well, and pop art would made from chromatic vibrations and real or virtual kineticism its *raison d’être*. Paintings by

Ivan Freitas in this collection are examples of illusionist painting, in which the effects produced by the incidence of intense and tangent light over metallic sheets are perfectly simulated. Sheets, pins and holes, everything is virtual. Concomitant to this pseudo-realistic representation, during his residence in New York, from 1969 to 1972, impressed with the world of cutting-edge technology, the artist dedicated himself, experimentally, to kinetic constructions. On his return to Brazil he exhibited a set of canvases of technological inspiration, defined by U.S. critics as “highly individualized lunar dynamism”. The comment was published in *O Estado de S. Paulo* newspaper, in an advertisement whose headline was “The Collectio Gallery presents galaxies, constellations, eclipses and shooting stars”.¹² The remaining canvases of that show – such as *Faca mecânica* [Mechanical knife] and *Luz azul* [Blue light] (p. 335), *Robot* (p. 339), and *Usina azul* [Blue power plant] (p. 337) – are like fragments from a rather poetic science fiction film. In the words of the artist, the vision he had from an airplane window, taking off from an airstrip in Africa, served him as inspiration – “The design of the runway, the lights and the black sky dotted with stars, was recorded in my mind in seconds”.¹³

Sensing the exhaustion of modernism to feed the market, Domingues took a chance on promoting some young artists. In auctions, he mingled works of emerging artists with the established ones, and eventually distinguished them with exhibitions. On April 8, 1973, the *Galeria Collectio* presented a group show with the production of four youths: Edo Rocha, Fernando Lion, Paulo Roberto Leal and Tuneu. In the brochure of the May auction, the Gallery used a call in which the

emblematic name of Tarsila pulled the others:

In more sophisticated homes, there’s always a Tarsila, calling peoples attention to the wall; or a Pennacchi, a Portinari, a Di Cavalcanti, a Guilherme de Faria, a Volpi, a Flávio de Carvalho, a Malfatti, a Tuneu.¹⁴

At only 25 years old, Tuneu had a great lot of works acquired by the *Galeria Collectio*. In these compositions in mixed media on paper, situated between the real and the imaginary, the landscape works as a pretext for painting. The allusion to nature, albeit remote, draws the viewer into the space, a plan of composition in which forms and colors evolve under the conduction of the artist. It is through the subliminal stimulation of the landscape that the public has access to the maneuvers of abstraction. Relying largely on the articulation of plastic and pictorial resources, Tuneu carried out extensive series. On the occasion of the collective show at the Collectio, he declared:

The experience of drawing and painting almost simultaneously generates conflicts between the working conditions, the materials and the results; this leads me to take new decisions; propose, reform, and transform works into new works, in an unbroken and virtually inexhaustible sequence.¹⁵

At that time, a practice based on the operations introduced by modern art was already established, and it something that Tuneu did not ignore because he studied with the great Tarsila. In his work he brings together constructive rationality and lyricism, a daring that Kandinsky had the precedence of experiencing.

The production of Maciej Babinski illustrates well the absorption of the codes from modernism: going from



IVAN FREITAS
Mechanical knife
Oil on card | 1970

12 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, August 12, 1973.

13 *Ibid.*

14 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, May 13 and 16, 1973.

15 *O Estado de São Paulo*, São Paulo, April 8, 1973.

cubist to the surreal figuration, from geometric compositions to color stains, from the naturalistic portrait to expressionist distortion of the human figure, faithfulness to the landscape to vegetal-inspired decorativism. On 10 October 1973 in *O Estado de S. Paulo*, the *Collectio* announced an auction of unique works by this artist: “The Collectio Gallery will show unique paintings by Babinski; works done after his openness toward the outside world [...]”. Among the pictures reproduced, is *Paisagem com caju* [Landscape with cashew tree], now at the *Museu de Valores* Art Collection. Of Babinski works on paper in the collection, it is possible that many have come from that lot. Together, they provide a retrospective of his work over the 1950s, 1960s and 1970s, a work impossible to be broken out into phases, given its eclecticism.



MACIEJ BABINSKI
Landscape with cashew tree
Oil on canvas | 1973

Born in Poland, Babinski arrived in Rio de Janeiro in 1953. His arrival in Brazil, in the mid-twentieth century, is not an isolated fact, corresponding to the diaspora fostered by the horrors of World War II. At that time, he had already done his first solo exhibition in Canada and knew the techniques of drawing, painting and printmaking. His art benefited from the contact with the different realities he experienced: from Rio de Janeiro to Brasília, São Paulo and Ilhabela, Araguari and Uberlândia in Minas Gerais, and once again Brasília to finally landing at Várzea Alegre, in the countryside of Ceará where he resides. At each landing, a fresh start. The displacements, adaptations, incorporations, all that is particular to Babinski is also a characteristic of our time, and in this sense, his work – fickle and versatile – is contemporary.



MARCELO GRASSMANN
Figure swallowing fish
Ink and ink-wash on paper | 1953

16 Testimony of Marcelo Grassmann to the author by phone in July of 2012.

Of the most representative engravers of this period (from 1950s to 1960s) – the most prolific in modern Brazilian engraving – are present in the *Museu de Valores* Art Collection: Marcelo Grassmann, Renina Katz, Aldemir Martins, Maria Bonomi, Emanuel Araújo, in addition to Babinski.

For Grassmann, contact with the *Galeria Collectio* was easy, thanks to a friendship with Mônica Filgueiras, a former student of the course he had ministered at *Fundação Armando Álvares Penteado*. He sold many etchings to the Gallery, up to entire editions. He accepted a request from Domingues to make etchings based on drawings by Tarsila, for an album launched by *Collectio* in 1971. He believed that it would help the painter, elderly and with financial difficulty. He saw many people approaching her to take advantage. It was not his case however, as he did not accept payment for the work.¹⁶

A large lot of drawings and prints by Grassmann came from the *Galeria Collectio* to the *Banco Central*. The ink washes (p. 422-425) foreshadow his engraved work. It is worth noting that even before his stay in Vienna, a result of the *Salão Nacional de Arte Moderna* Award, in 1953, the embryo of Grassmann’s thematic already emerged in these drawings: there it is, the atavistic and eerie relationship between humans and animals of marked erotic connotation. In Europe, in the imagination of Hieronymus Bosch and Peter Brueghel, Grassmann would find more than inspiration, the confirmation that art allows the extroversion of one’s most innermost fantasies. With Alfred Kubin and

Oswaldo Goeldi, he would share the nervous line, the violent contrasts of light and shadow, and the existential angst. As for the medieval apparatus that covers many of his characters – their helmets, spears and armours – it is something that works as a cover of unconscious impulses, which are nothing more than manifestations of desire.

If Grassmann's world is dreamlike, that of Aldemir Martins is terrestrial. They met at the 1st São Paulo Art Biennial, back in 1951, when both were awarded the Acquisition Award. Despite living in the city of São Paulo since the mid-1940s, Aldemir never forgot the backwoods of Cariri, his birthplace. Remained in his art the intense colors, the popular folks, the animals and fruits of his childhood. The engraving titled *Galo*, now at the *Museu de Valores* Art Collection, has all the features of the award-winning drawings of the 1st Biennial: dry and economic lines and expressive force. In his long career, Aldemir used this capacity for graphic syntheses to illustrate books, cards, covers, to decorate tableware and fabrics. The popularization of his drawing, through the engravings and the prints in utilities, made his 'cats, roosters, cashews, outlaws and flowers' widely recognized. His repertoire now lives in popular imagination, although the art critics, in a demonstration of conservatism, disapprove the use of his talent in products of mass consumption.

In the case of Guilherme de Faria, acceptance of his prints was so great that it obscured the aura of the artist. It can be said that Grassmann, Aldemir and Faria are victims of the extensive dissemination of the

work of art in the age of mechanical reproduction, as foreseen by Walter Benjamin. The broad absorption of the production of these artists attests to how much modern art had penetrated people's daily lives, people whose parents, scandalized by the freedom taken by the Expressionists, Cubists and Surrealists, would never have accepted hanging these prints in their homes.

The ten drawings by Guilherme de Faria in the *Museu de Valores* Art Collection (p. 315-323) are of exceptional quality. The artist, in his twenties, showed early talent. Intuitive, self-taught, in line with those of his generation, he sought inspiration for his artistic development within classical texts, in the far east, in eroticism. He began using quill pen and ballpoint pen in his ink drawings. Later, he worked only with brush, adopting a technique similar to *sumi-e*, painting originated from the Buddhist monasteries of China, brought to Japan in the sixteenth century by Zen monks. *O grande sacerdote de Câncer* [The great priest of Cancer], a drawing done in pen, the oldest of all the set, marks the end of the first phase. All others are made (until now) with brush and ink, gesturally, in seconds or minutes, without hesitation, amendments or deletions. According to Faria, being automatic, these lines make flow the archetypes of the unconscious and assimilate certain literary references, transfigured, as he has always been very attached to literature. Seeing a Japanese movie, he realized that he could draw like a samurai. He learned the difficult art of drawing very quick like in a true *satori*, watching, at Cine Niterói, in the neighborhood of Liberdade, São Paulo, in 1963, the filme dedicated to



ALDEMIR MARTINS
Hen
Etching on paper | n.d.



GUILHERME DE FARIA
The great priest of Cancer
Ink on paper | 1963



EMMANUEL NASSAR
Four cornered silver star
Acrylic on canvas | 1985

the life of the great samurai Miyamoto Musachi, directed by Tomo Ushida in 1961.

Asked about his contact with José Paulo Domingues, he spoke forthrightly:

I had a strange impression of him. He was a gentle, polite, a man who paid artists in cash, without bargaining, without asking for a receipt, and it was wonderful (he bought me so many works that I purchased a home in eighteenth-century colonial Olinda (PE), where I was living at the invitation of Giuseppe Baccaro). As for his appearance, he was bald, without no hair on his head or face, very pale and ascetic, rimless glasses, with an aspect of a priest, always in a suit and tie. He did not like to shake hands (it made him go immediately to wash his hands in the private bathroom at the *Collectio*), it was clear he had OCD [obsessive compulsive disorder]. Because he left a big financial hole, when he died a major scandal followed: it was believed that he faked his death, that it was a wax dummy at the funeral. I didn't attend the Collectio Gallery very much. I went incognito to watch a few auctions. I was only thirty years old when he put my drawings in monthly auctions, always saying he would make a "retrospective" of Guilherme de Faria at the end of the year. The end result was that the collectors thought Guilherme de Faria was an artist, at least, from Volpi's generation. This strange mistake, which actually had been going on since the 1960s, when my drawings appeared for sale in the *Casa de Leilões* of Baccaro, meant that people who seek me at home, used to ask me: "Is your father home?" or "Are you Guilherme de Faria's son, aren't you?" I became a child of myself.
I must have made a career in reverse..."¹⁷

The acquisition by the *Banco Central* in Belém of three canvases by Emmanuel Nassar, in the mid

1980s, is worth mentioning. The purchase decision was local, as the works were intended for the Bank's offices in the state capital. The suggestion of the artist came from Gileno Keys Müller, founder of Elf, the first, and maybe the only, professional private gallery of Belém do Pará.¹⁸ Today, justly deserved, these paintings are part of the *Museu de Valores* Art Collection. *Pano de circo* [Circus Tent] (p. 280), *Canoa* [Canoe] (p. 279) and *Estrela de 4 pontas de prata* [Four cornered silver star] are from 1985, when Emmanuel's painting came to reflect the visual dialogue between two traditions: the popular and local versus the constructivist and international, a language that in Brazil, manifested itself in the *concretismo*. Just as Volpi, with his flags and flagpoles inspired by the decor of the *festas juninas*, the artist found in the suburban aesthetic of the market tents and the shoddy circuses on the outskirts of Belém, elements of a stripped art, made of geometric shapes, vibrant colors and small icons. The originality of Nassar is in the appropriation of a popular constructivism, attitude which can be read as a response to a call for an internationalized constructivism, as proposed by Nelson Leirner with his usual irony.

The donation of 25 serigraphs by Cia. Bozano in 2011, from the Eco Art project, was recommended by the *MM Museologia e Projetos Culturais*, which selected the recipient institutions. The original project, sponsored by the Bozano Simonsen Bank, included: the exhibition of 120 paintings at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro during the United Nations Conference on Environment and Development, known as ECO-92; a reproduction of 25 selected works based on the paintings

17 Testimony of Guilherme Faria to the author by e-mail, in July 2012.

18 Gileno Müller Chaves, who died in 2006, was a lawyer, public administrator and cultural agitator. He stimulated the establishment of museums in the city and practically created the art market in Belém. Today, his wife runs the gallery he founded.

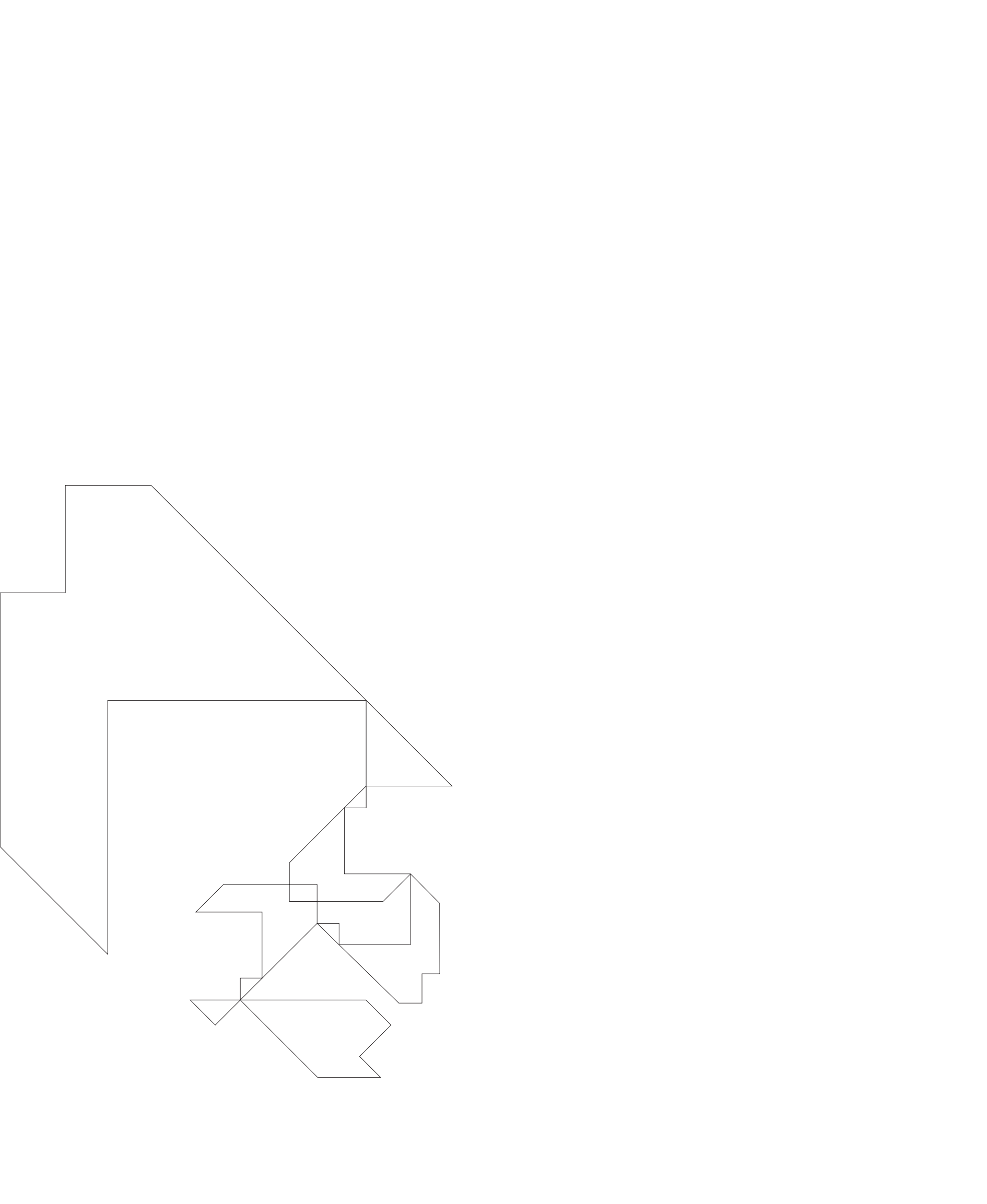
exhibited;¹⁹ the acquisition of all the participating paintings by Cia. Bozano. Ecology was the subject proposed to the invited painters from Brazil and the Americas. Despite the common theme, what is observed is that these painters, famous in their countries, distinguished themselves for the diversity of solutions presented; each work is an expression of individuality. What links the various segments of this mosaic is the distant modernist matrix. You could say that modernism is the ground that sustains them. Observing these works carefully, it follows that, when approaching the end of the millennium, the modern aesthetic shows signs of exhaustion, incapable of meeting the demands of the new society, described as post-industrial, consumer or media society.

The *Museu de Valores* Art Collection, institutionalized in the 1970s – when important collections in the country were also formed, such as Gilberto Chateaubriand, José and Paulina Nemirovsky, Roberto Marinho, Adolpho Leirner, only to stay within public availability – in line with the architecture of Brasília – stands out as a place of acclaim of modern art.



BEATRIZ MILHAZES
Why do you look at me?
Silkscreen on paper | 1992
Eco Art Collection

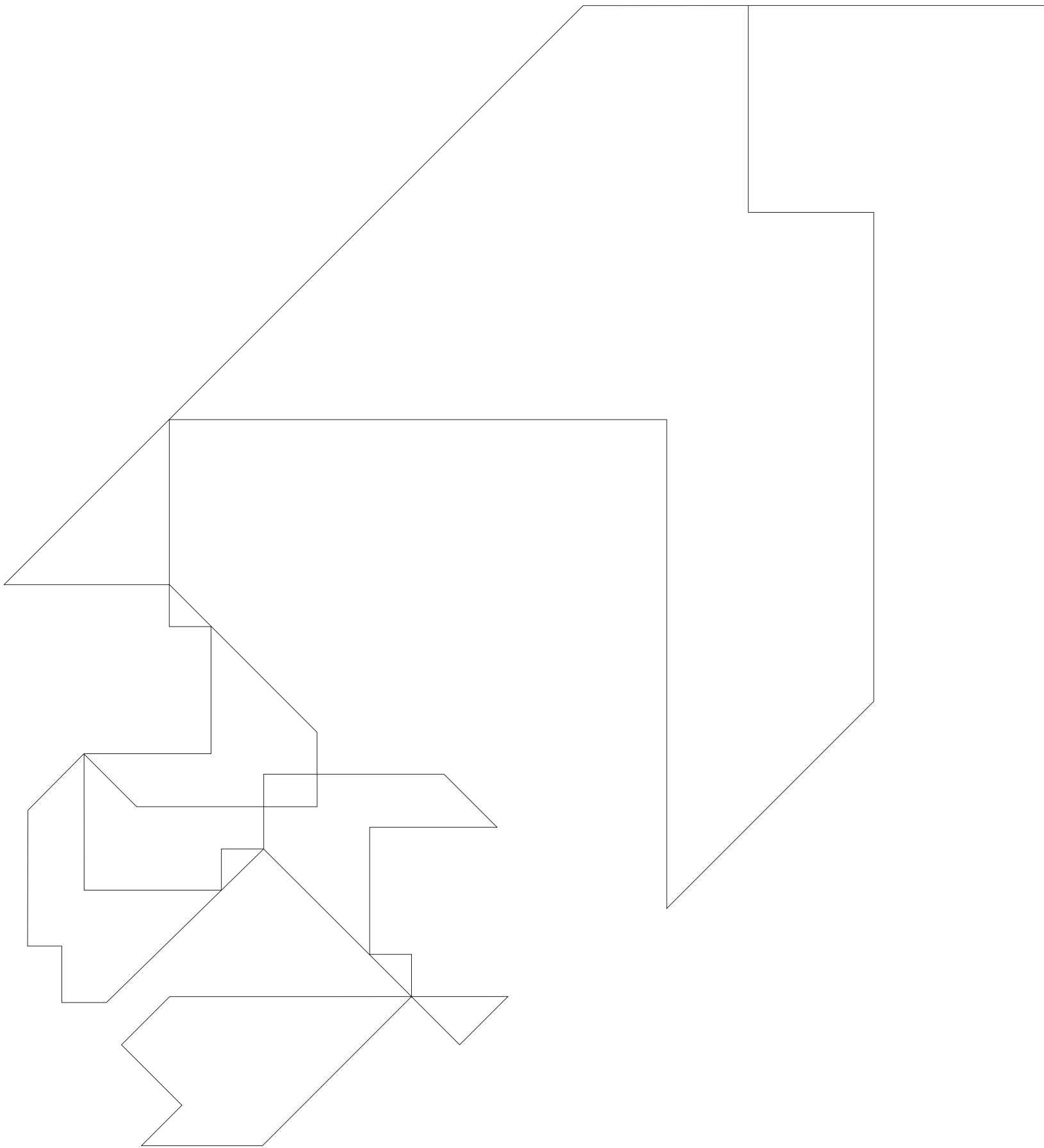
19 Eco Art invited an international commission of experts to select between the paintings sent by the artists, 25 works to be reproduced in silkscreen. From this committee, participated in Angel Kalenberg, Frederico Morais, Gilberto Chateaubriand, Gloria Zea, Maria Alice Milliet, Ricardo Pau Llosa, and Paulo Sérgio Rouanet, among others. Following the closing down of the Bozano Simonsen Bank, the canvases of the artists who participated in the Eco Art were auctioned in Rio de Janeiro.





Obras da Coleção

Works in the Collection

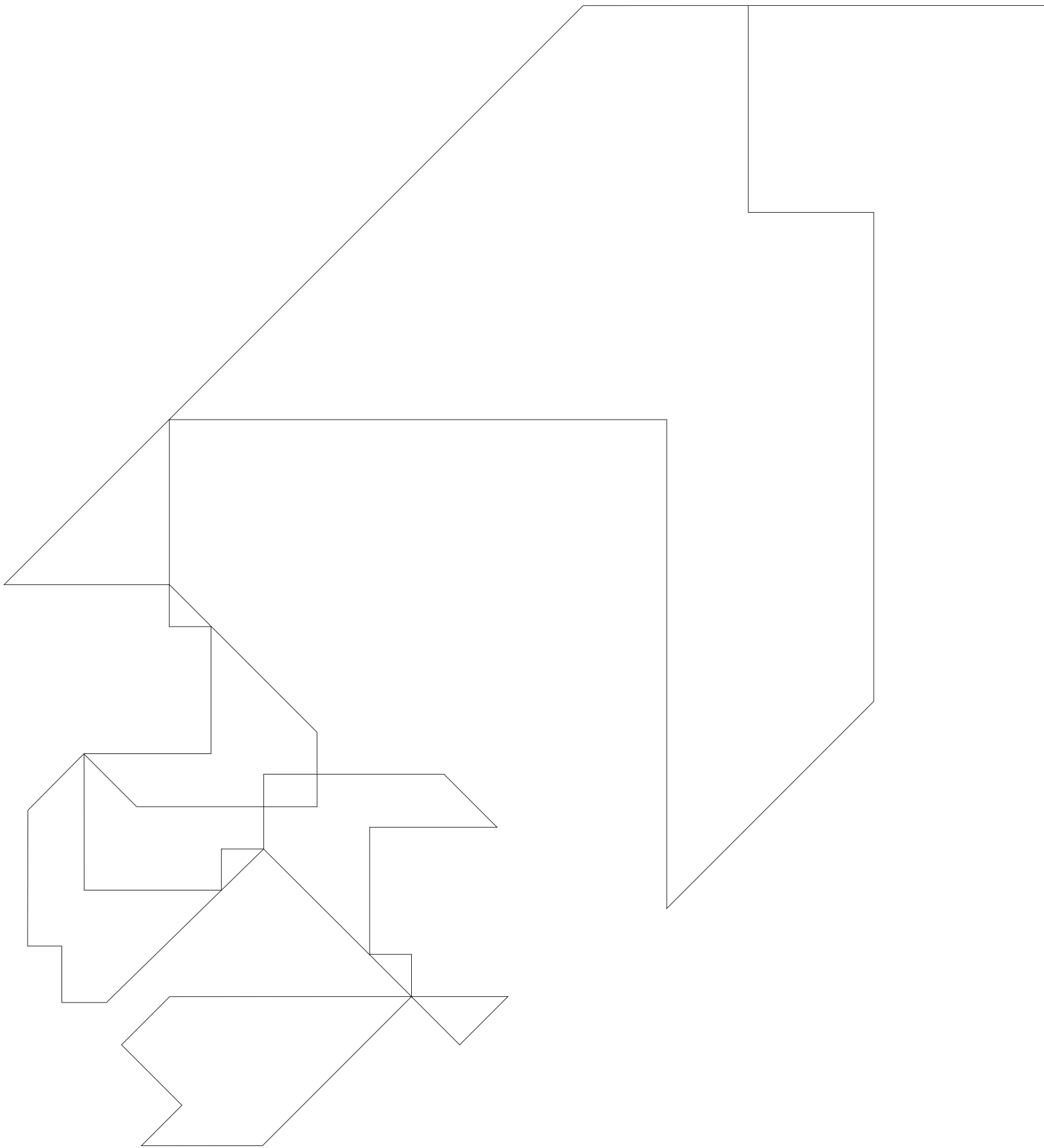


Alberto da Veiga Guignard

Nova Friburgo | RJ | 1896
Belo Horizonte | MG | 1962



Jarro de flores | Vase of flowers
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
72cm x 59cm | 1958



Ingazeiras | CE | 1922
São Paulo | SP | 2006



Vaqueiro | Cowboy

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
99cm x 79cm | 1972



Flores | Flowers

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
70cm x 70cm | s.d. | n.d.



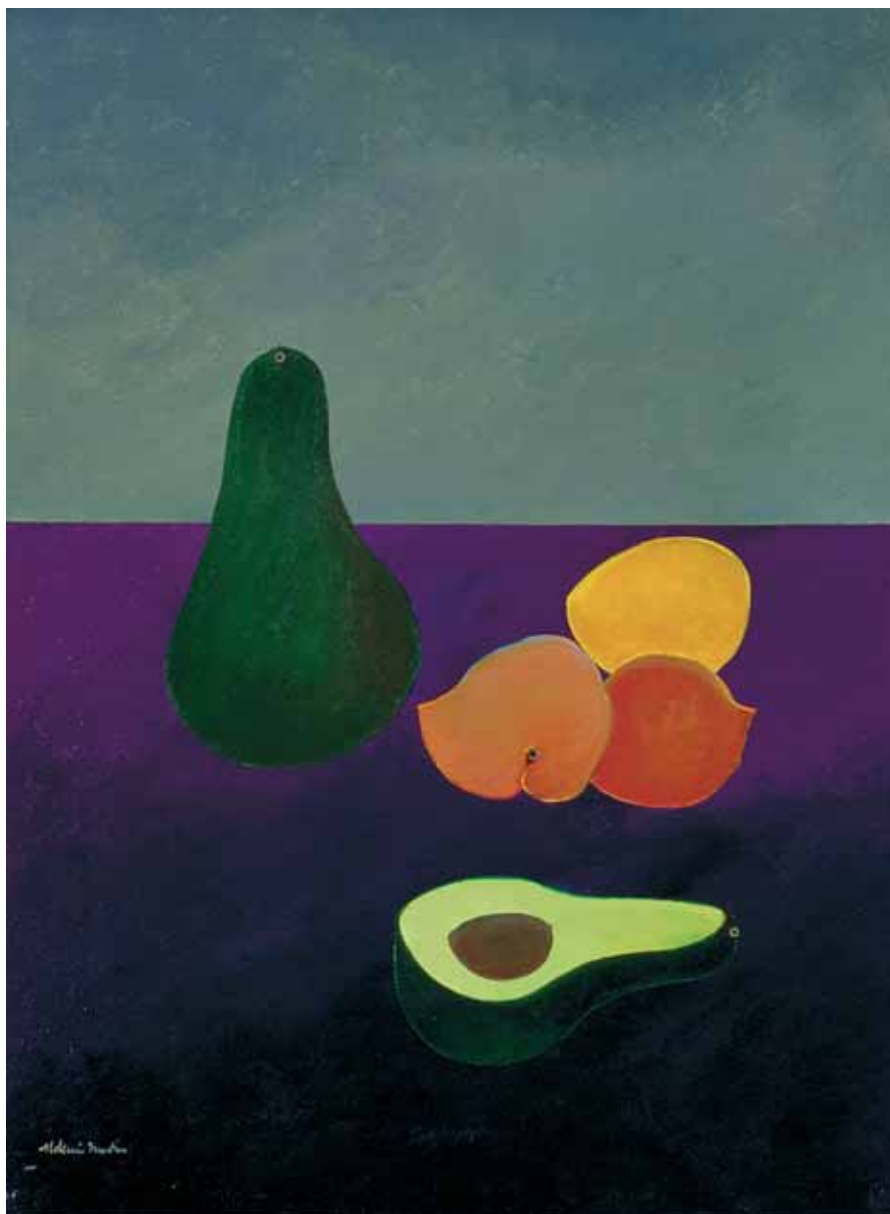
Nu deitado | Lying nude

Óleo sobre tela | Oil on canvas
65cm x 80cm | 1948



Paisagem | Landscape

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
38cm x 61cm | 1972



Abacate | Avocado

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
80cm x 60cm | 1972



A fera | The superstar
Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
81cm x 60cm | 1969

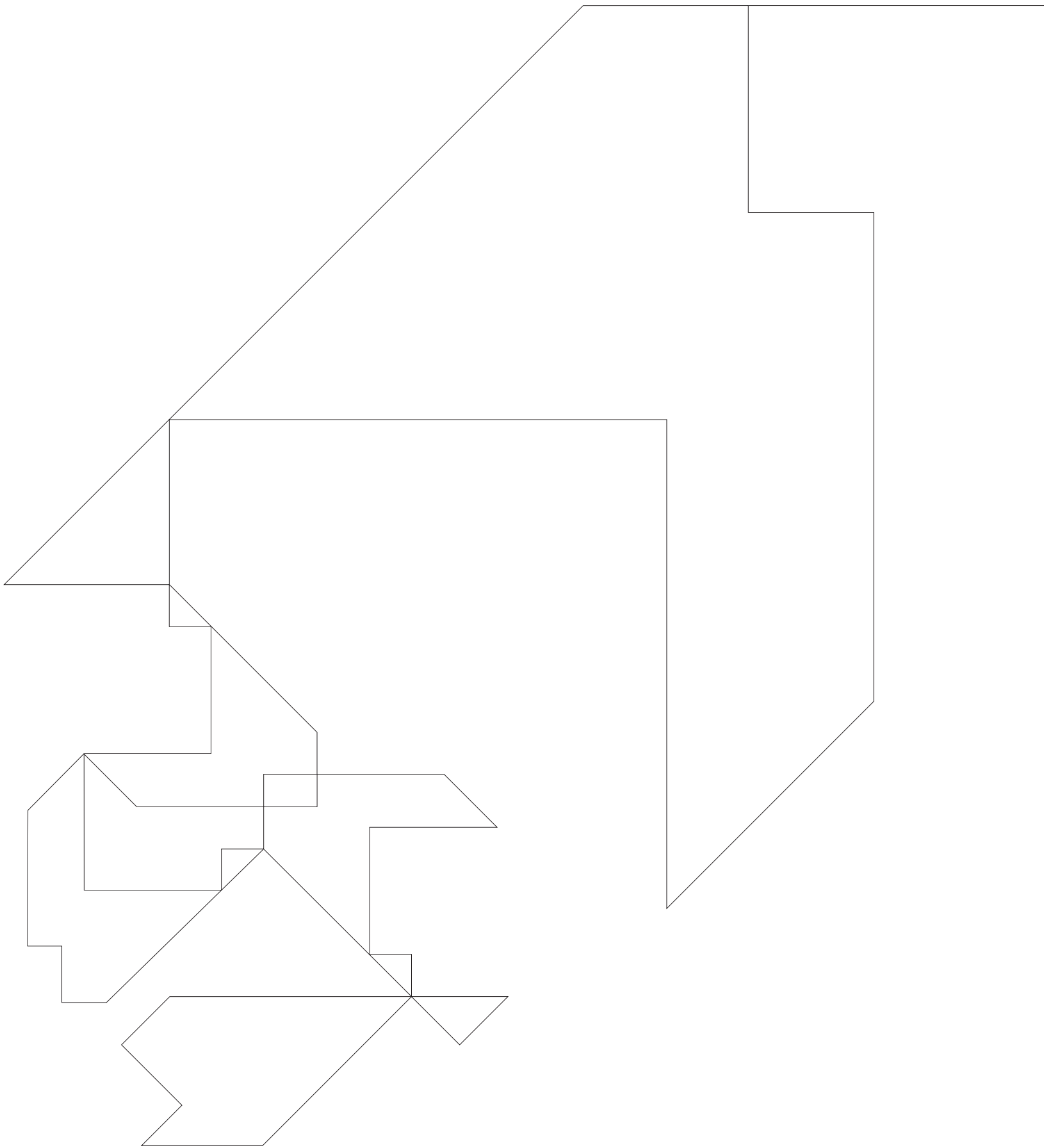


O craque do café | The coffee celebrity
Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
81cm x 60cm | 1969



Galo | Hen

Água-forte sobre papel | Etching on paper
24cm x 24cm | s.d. | n.d.



São Paulo | SP | 1906
São Paulo | SP | 1974



Flores | Flowers
Óleo sobre tela | Oil on canvas
46cm x 37cm | s.d. | n.d.



A leitura | The reading

Óleo sobre tela | Oil on canvas
74cm x 54cm | 1950



Figura | Figure
Óleo sobre tela | Oil on canvas
62cm x 45cm | 1947



Natureza morta | Still life

Óleo sobre tela | Oil on canvas
55cm x 72cm | 1932



Natureza morta | Still life

Óleo sobre tela | Oil on canvas
64cm x 79cm | 1963



Natureza morta | Still life

Óleo sobre tela | Oil on canvas
73cm x 54cm | 1954



Igreja | Church
Óleo sobre tela | Oil on canvas
74cm x 55cm | 1955



Composição abstrata | Abstract composition

Óleo sobre tela | Oil on canvas
73cm x 60cm | 1957



Morro de Ubatuba | Ubatuba hill

Óleo sobre tela | Oil on canvas
60cm x 76cm | 1964



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
30cm x 41cm | 1971



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Sem título | Untitled
Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Sem título | Untitled
Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971

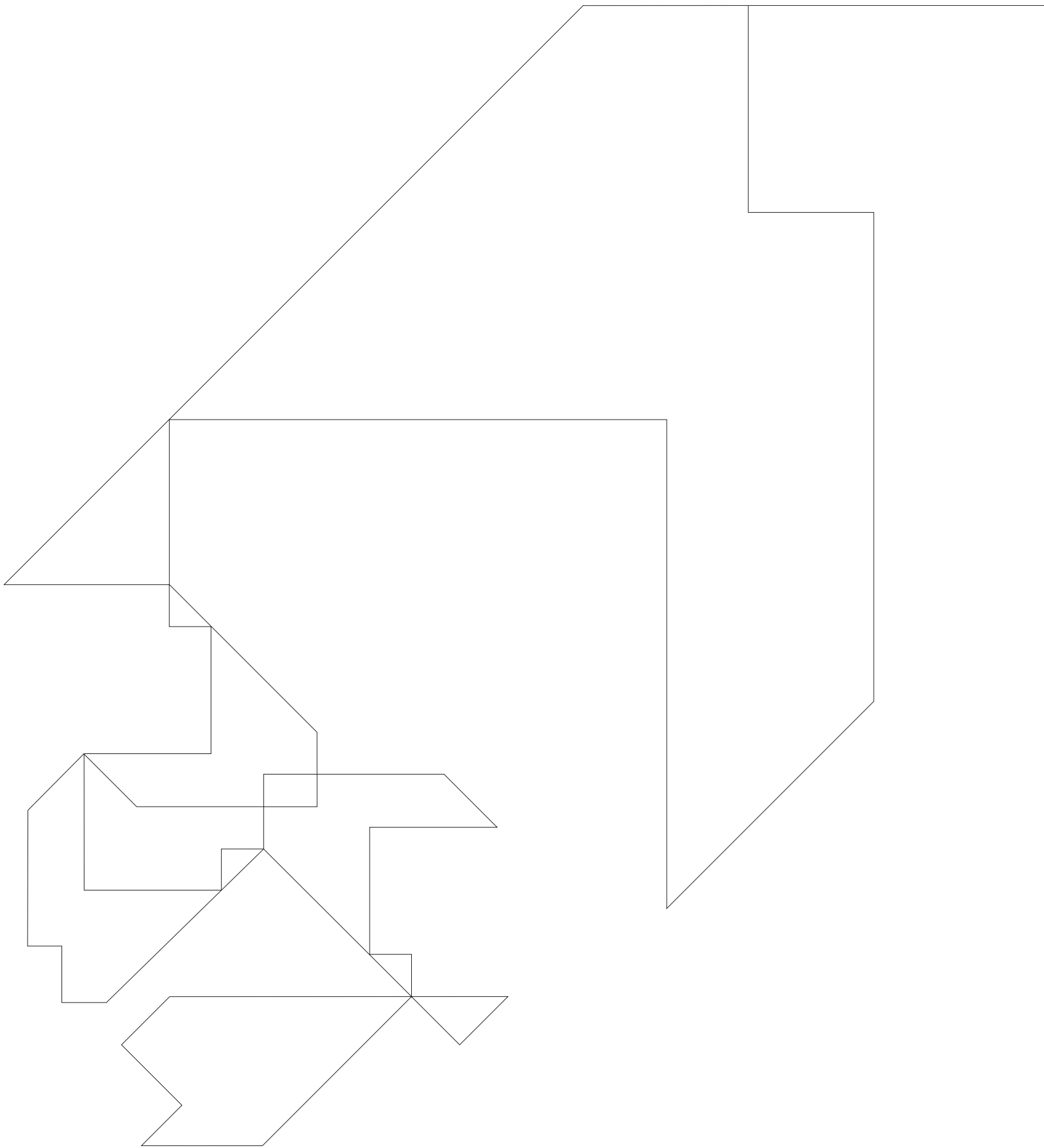


Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Sem título | Untitled
Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
51cm x 36cm | 1971



Lucca | Itália | 1896
São Paulo | SP | 1988



Figura | Figure

Óleo sobre cartão sobre Eucatex | Oil on card on board
33cm x 22cm | s.d. | n.d.



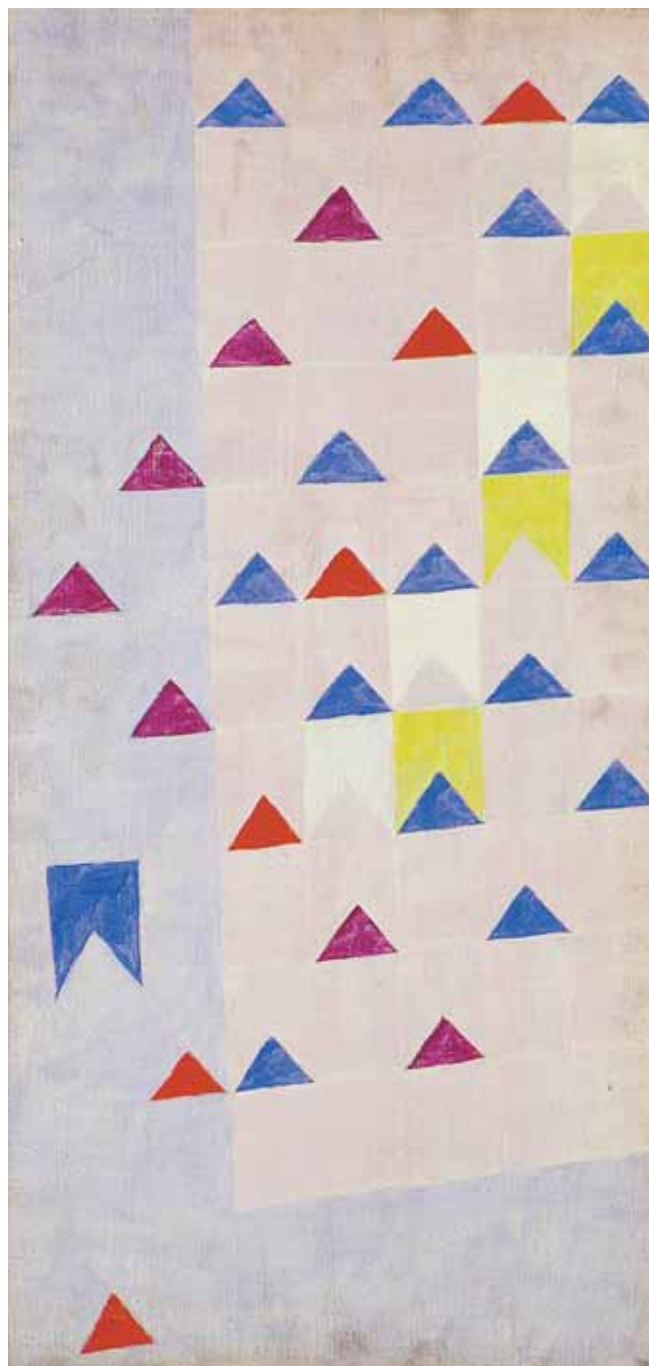
Amanhecer no rio | Dawn by the river

Óleo sobre tela | Oil on canvas
94cm x 195cm | s.d. | n.d.



Composição, Bandeira do Brasil | Composition, Brazilian flag

Óleo sobre tela | Oil on canvas
336cm x 280cm | c. 1962



4 bandeiras brancas | 4 white flags

Têmpera sobre tela | Temper on canvas
82cm x 41cm | 1971



Bandeiras e mastros | Flags and poles

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
84cm x 111cm | s.d. | n.d.



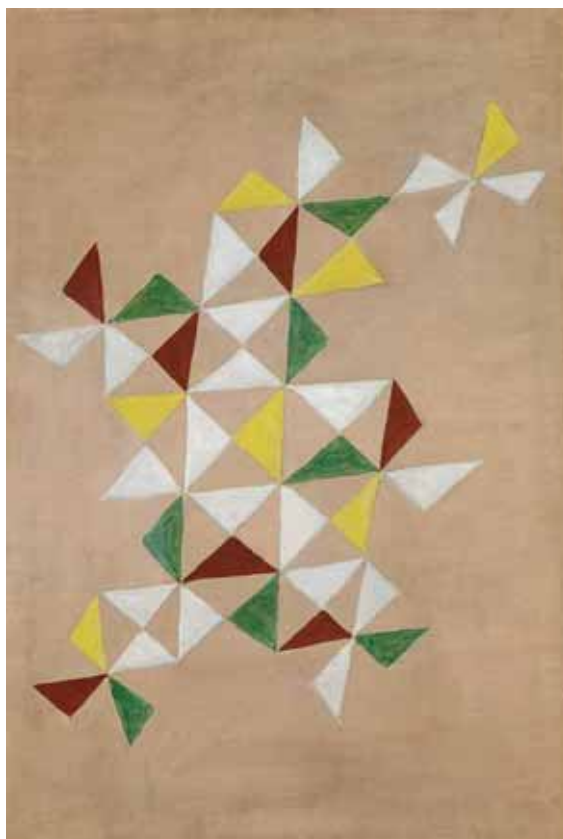
Bandeiras | Flags

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
72cm x 101cm | s.d. | n.d.



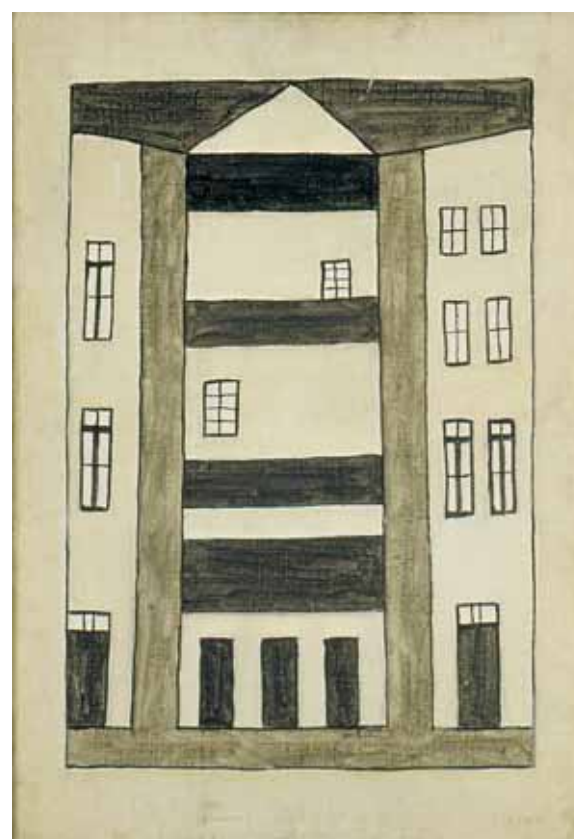
Bandeiras e mastros | Flags and poles

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
68cm x 102cm | s.d. | n.d.



Cataventos | Pinwheel

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
73cm x 50cm | s.d. | n.d.



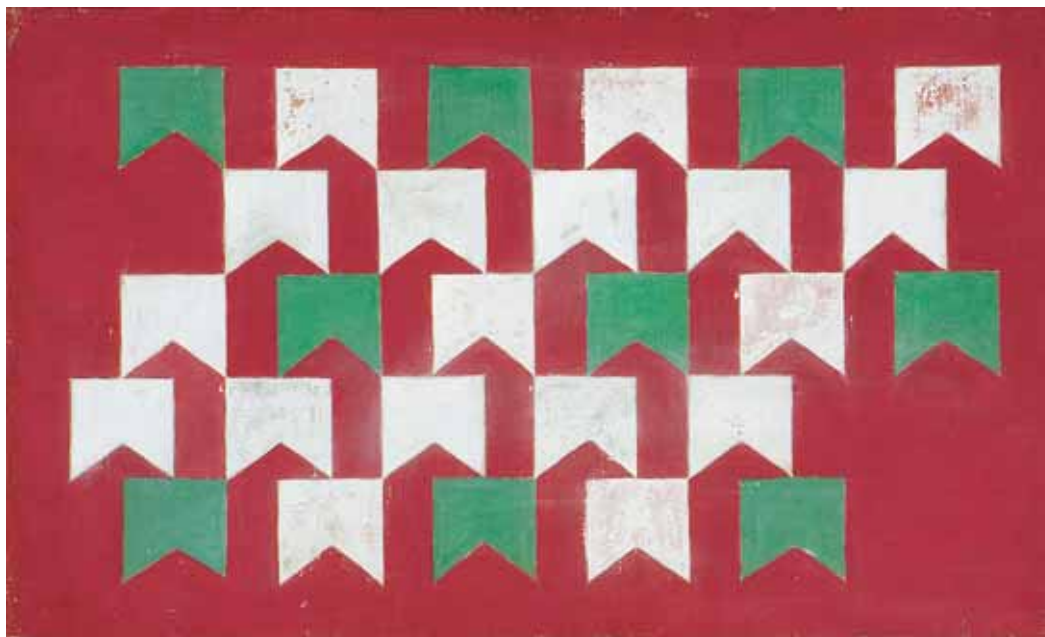
Motivo de casas | Houses as a motif

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
73cm x 50cm | 1955



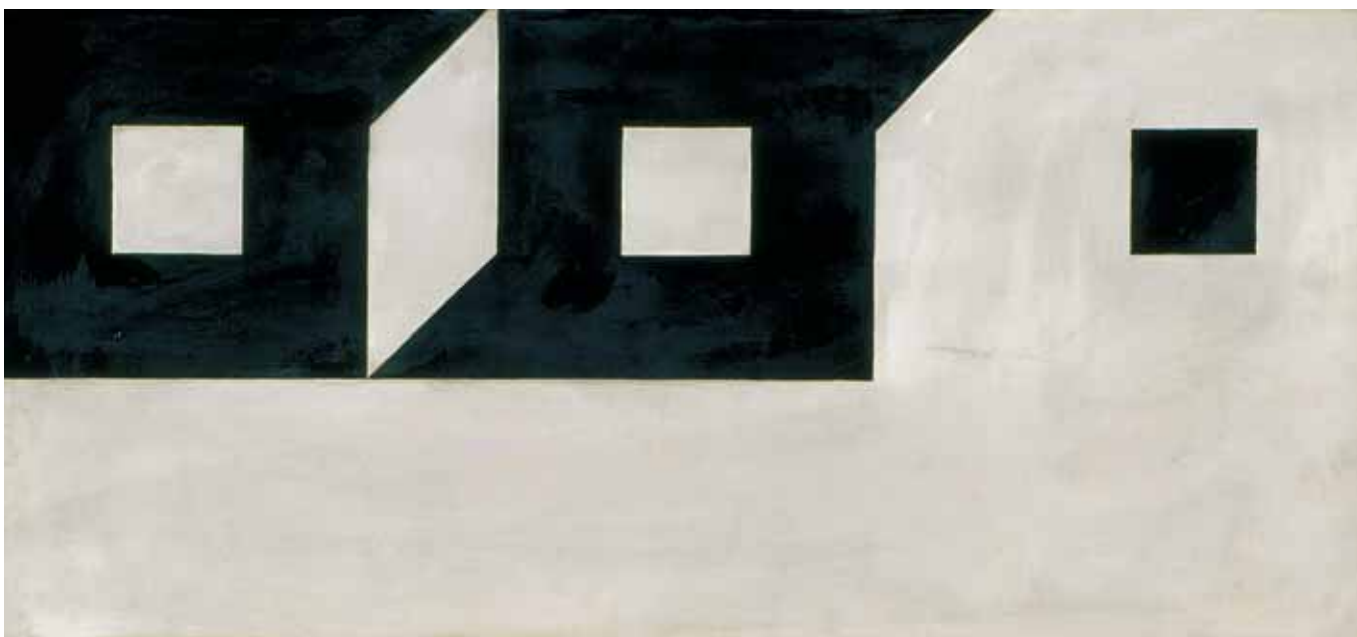
Velas | Sails

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
72cm x 105cm | s.d. | n.d.



Bandeiras brancas e verdes | White and green flag

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
50cm x 83cm | s.d. | n.d.



Composição concreta | Concrete composition

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
35cm x 73cm | s.d. | n.d.



Fachada com oval | Facade with oval

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
75cm x 49cm | s.d. | n.d.



Fachada em azul e verde | Blue and green facade

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
105cm x 72cm | s.d. | n.d.



Composição | Composition

Têmpera sobre cartão | Tempera on card
29cm x 22cm | s.d. | n.d.



Fachada | Facade

Têmpera lavada sobre cartão sobre tela | Tempera on card on canvas
32cm x 24cm | s.d. | n.d.



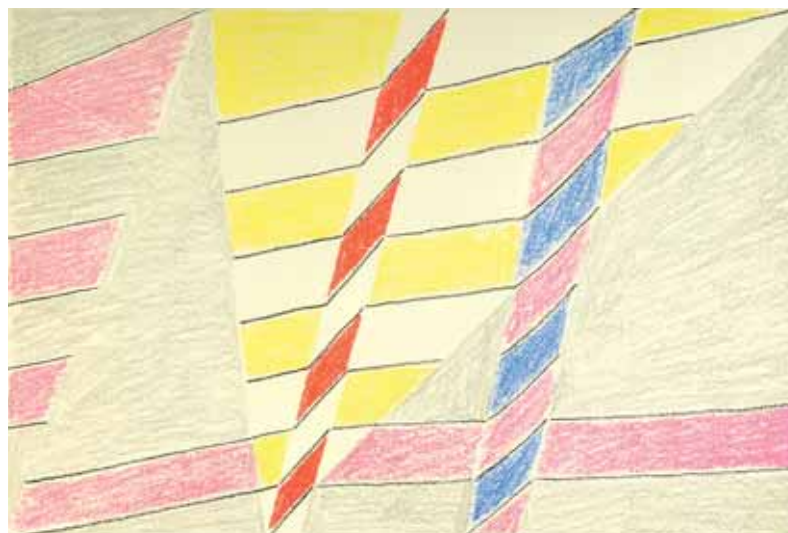
Arcos e bandeiras | Arcs and flags

Guache sobre papel | Gouache on paper
33cm x 23cm | s.d. | n.d.



Barco | Boat

Têmpera sobre cartão sobre Eucatex | Tempera on card on board
24cm x 33cm | s.d. | n.d.



Composição abstrata | Abstract composition

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
40cm x 60cm | s.d. | n.d.



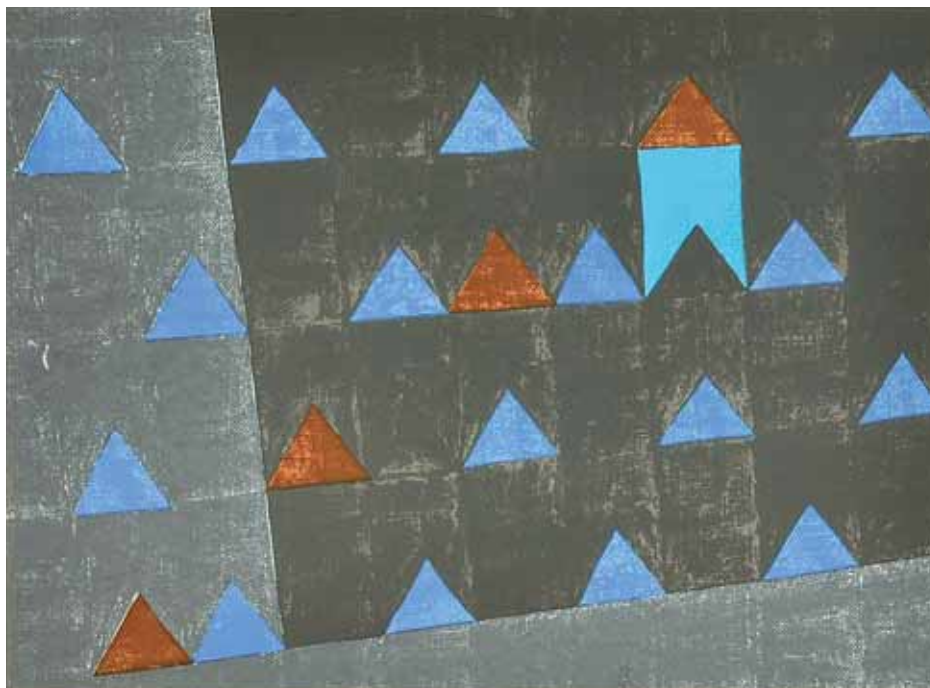
Composição com bandeirinhas | Composition with little flags

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
40cm x 60cm | s.d. | n.d.



Composição com uma bandeirinha | Composition with one flag

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
40cm x 60cm | s.d. | n.d.



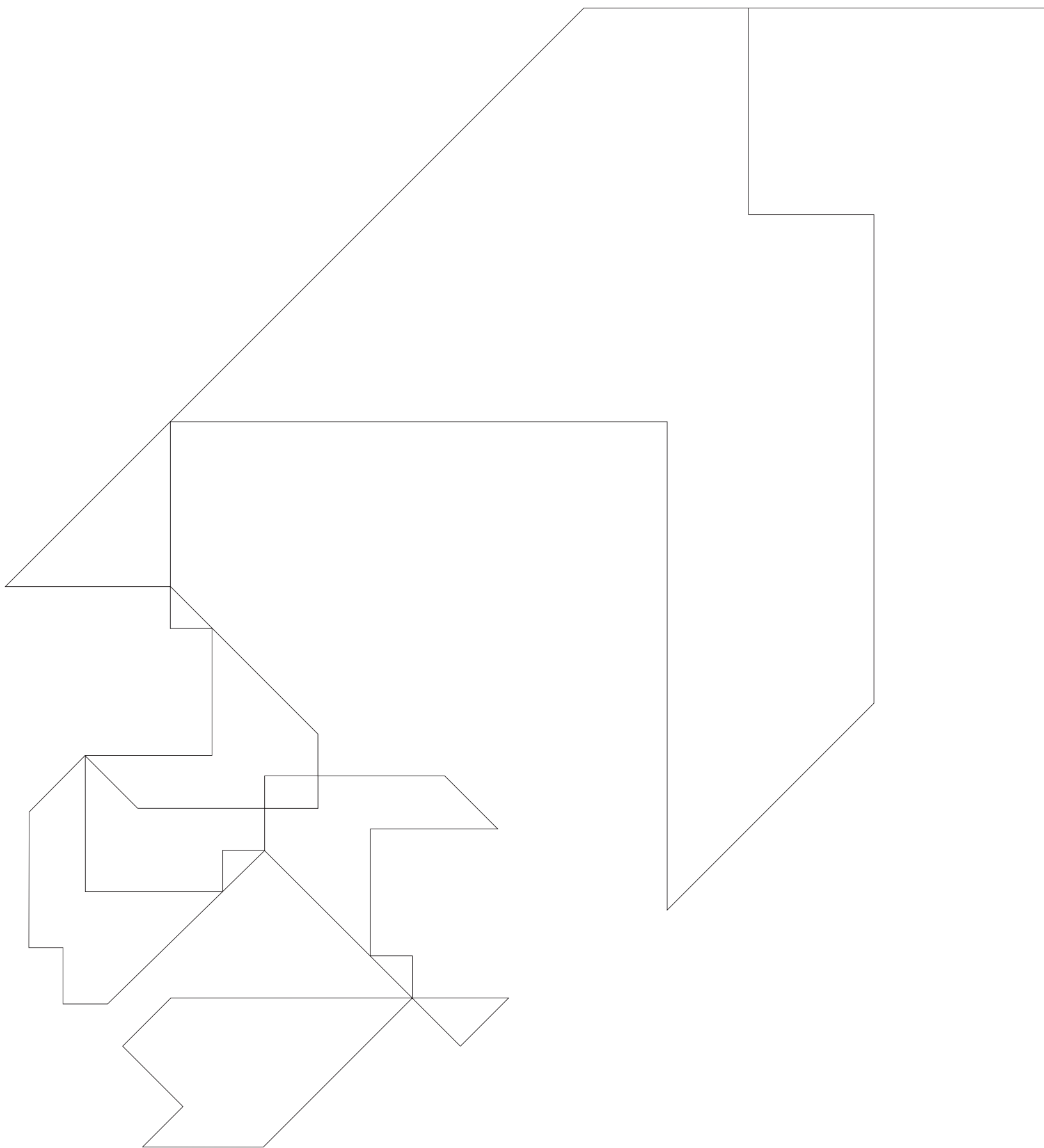
Sem título | Untitled

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
23cm x 32cm | s.d. | n.d.



Sem título | Untitled

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
32cm x 48cm | s.d. | n.d.

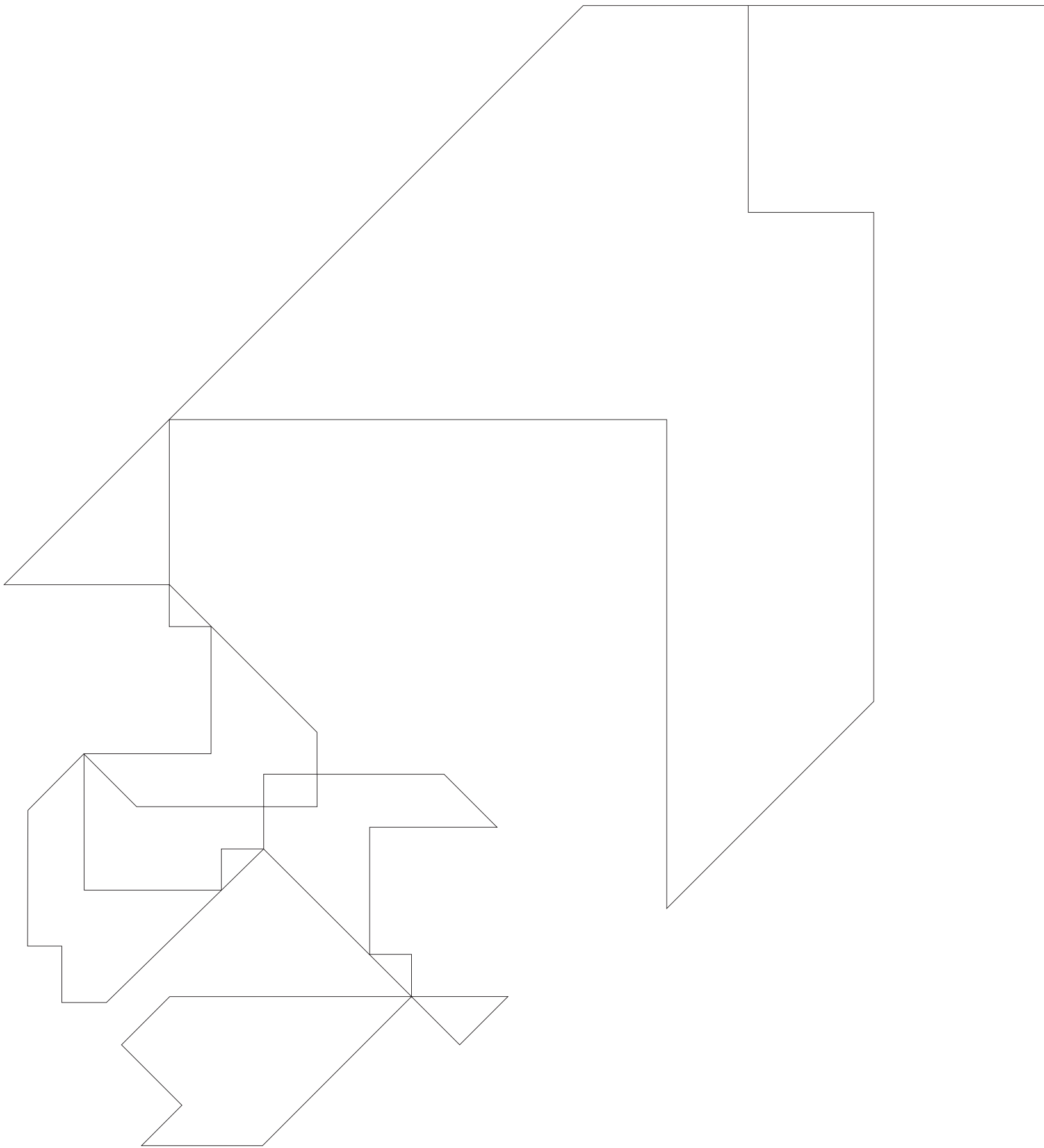


Colônia | Alemanha | 1920
Itu | SP | 2013



Contrastes (Santa Casa de São Paulo) | Contrasts (Santa Casa de São Paulo)

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
105cm x 66cm | 1983

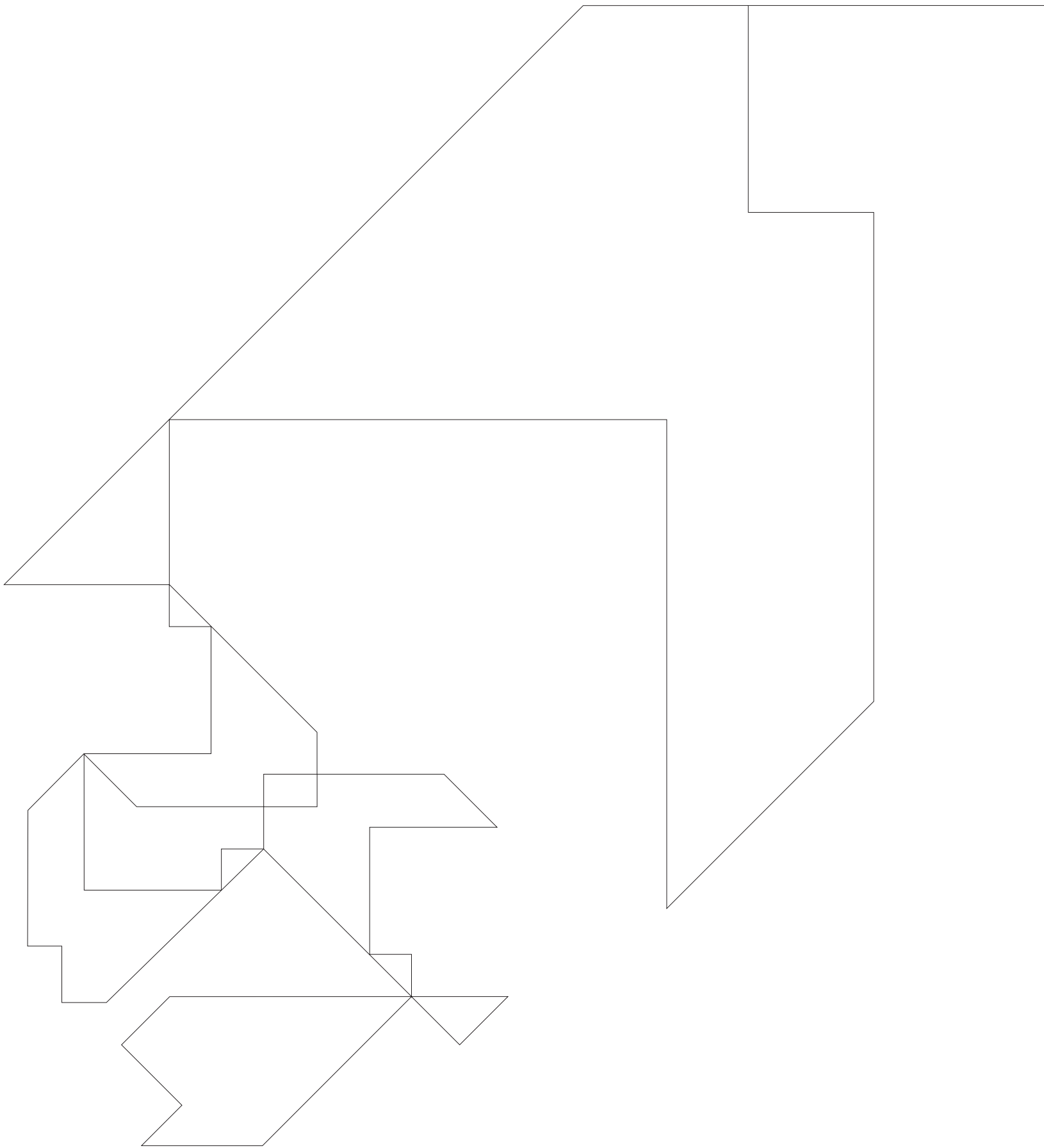


Antonio Augusto Marx

Rio de Janeiro | RJ | 1919
São Paulo | SP | 2008



Sem título | Untitled
Óleo sobre tela | Oil on canvas
61cm x 61cm | s.d. | n.d.

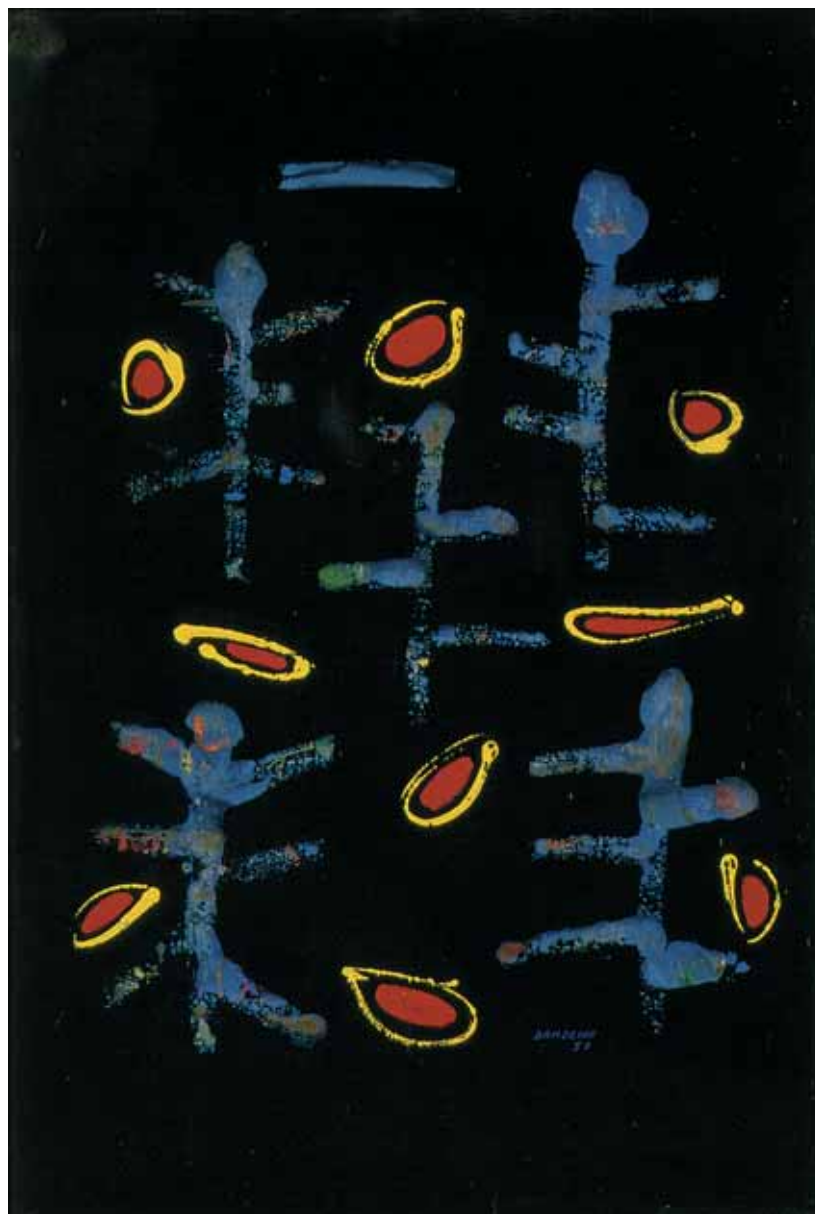


Antonio Bandeira

Fortaleza | CE | 1922
Paris | França | 1967



Nordeste | Northeast
Óleo sobre tela | Oil on canvas
78cm x 58cm | 1942



Olhos saindo da escuridão no bosque | Eyes emerging from the dark woods

Guache sobre papel sobre madeira | Gouache on paper on board
98cm x 68cm | 1953



Horizontes azuis | Blue horizons

Técnica mista sobre tela | Mixed media on canvas
161cm x 96cm | s.d. | n.d.



Série Cidades | Series Cities

Guache sobre papel | Gouache on paper
32cm x 52cm | s.d. | n.d.



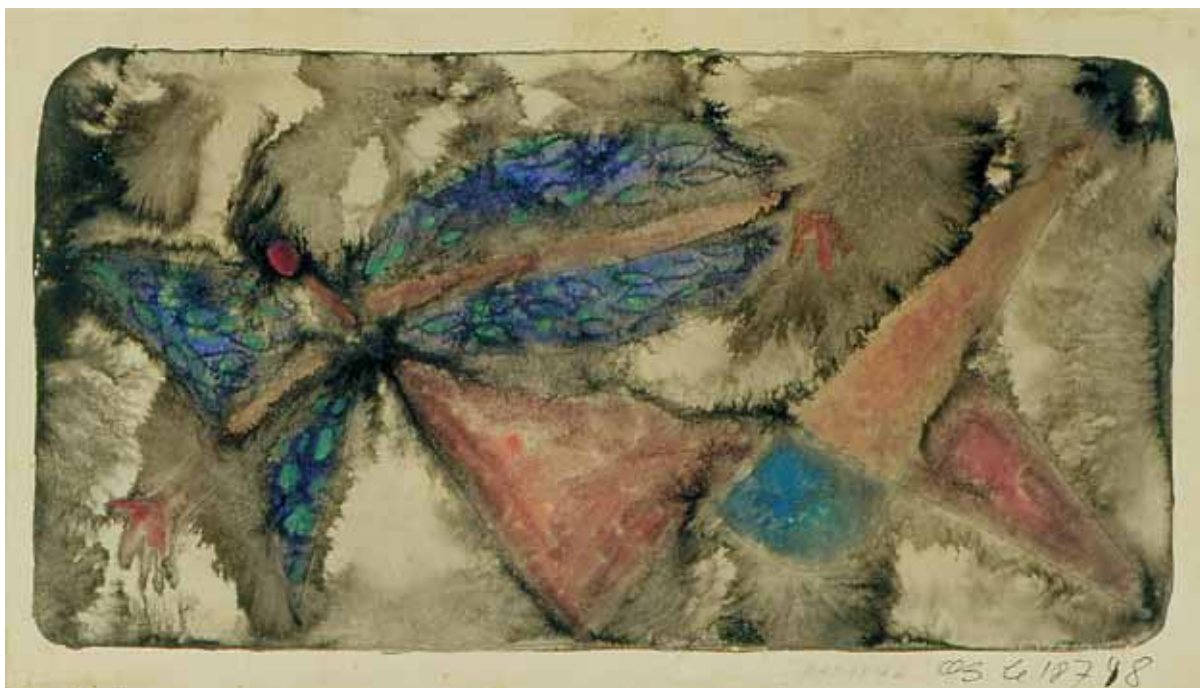
Composição | Composition

Aquarela e colagem sobre papel | Watercolour and collage on paper
33cm x 48cm | s.d. | n.d.



Com as mãos do artista | With the artist's hands

Guache sobre cartão | Gouache on card
61cm x 101cm | s.d. | n.d.



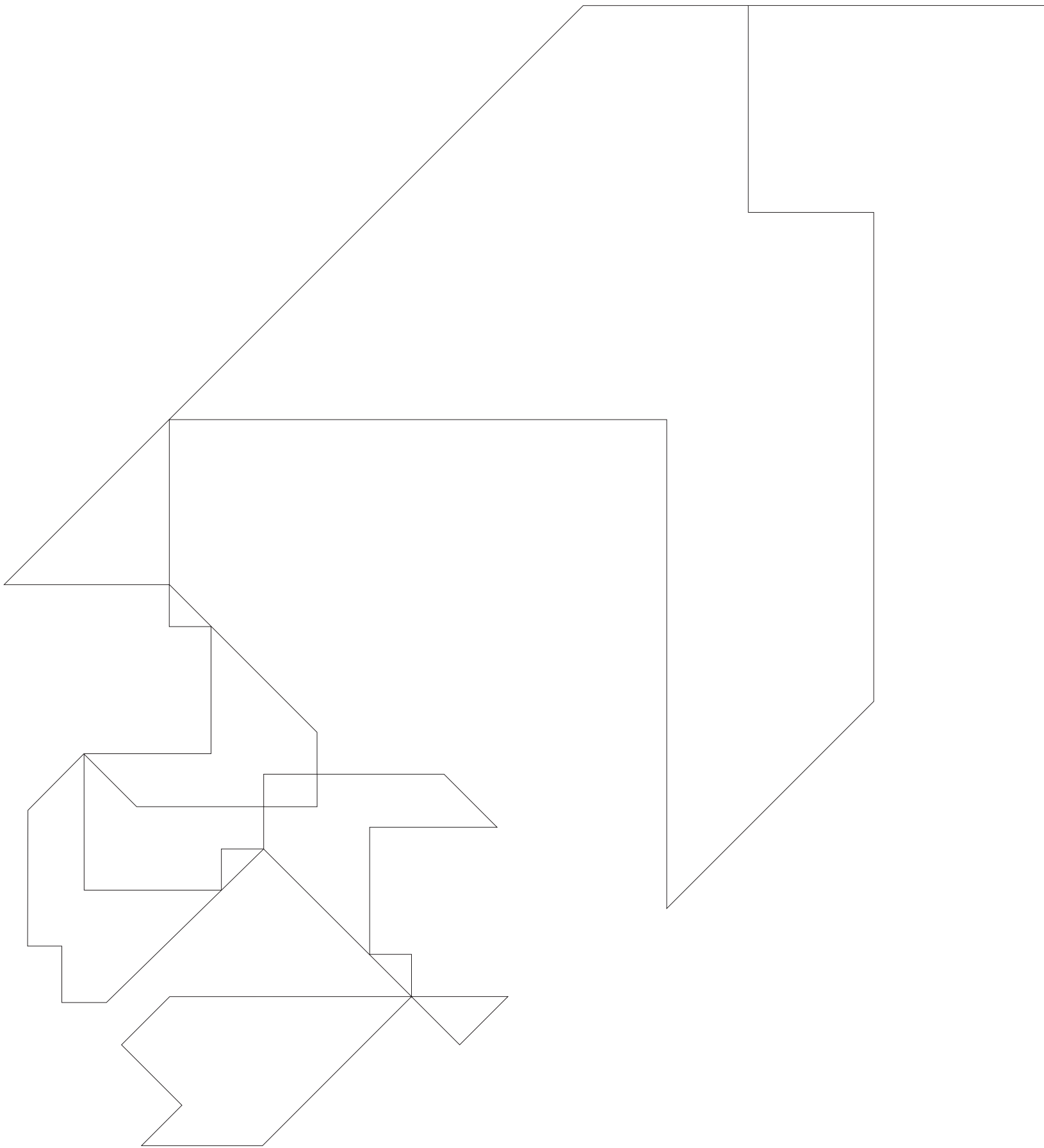
Anjos | Angels

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
27cm x 52cm | 1948



Composição | Composition

Monotípia sobre papel | Monotype on paper
32cm x 37cm | s.d. | n.d.

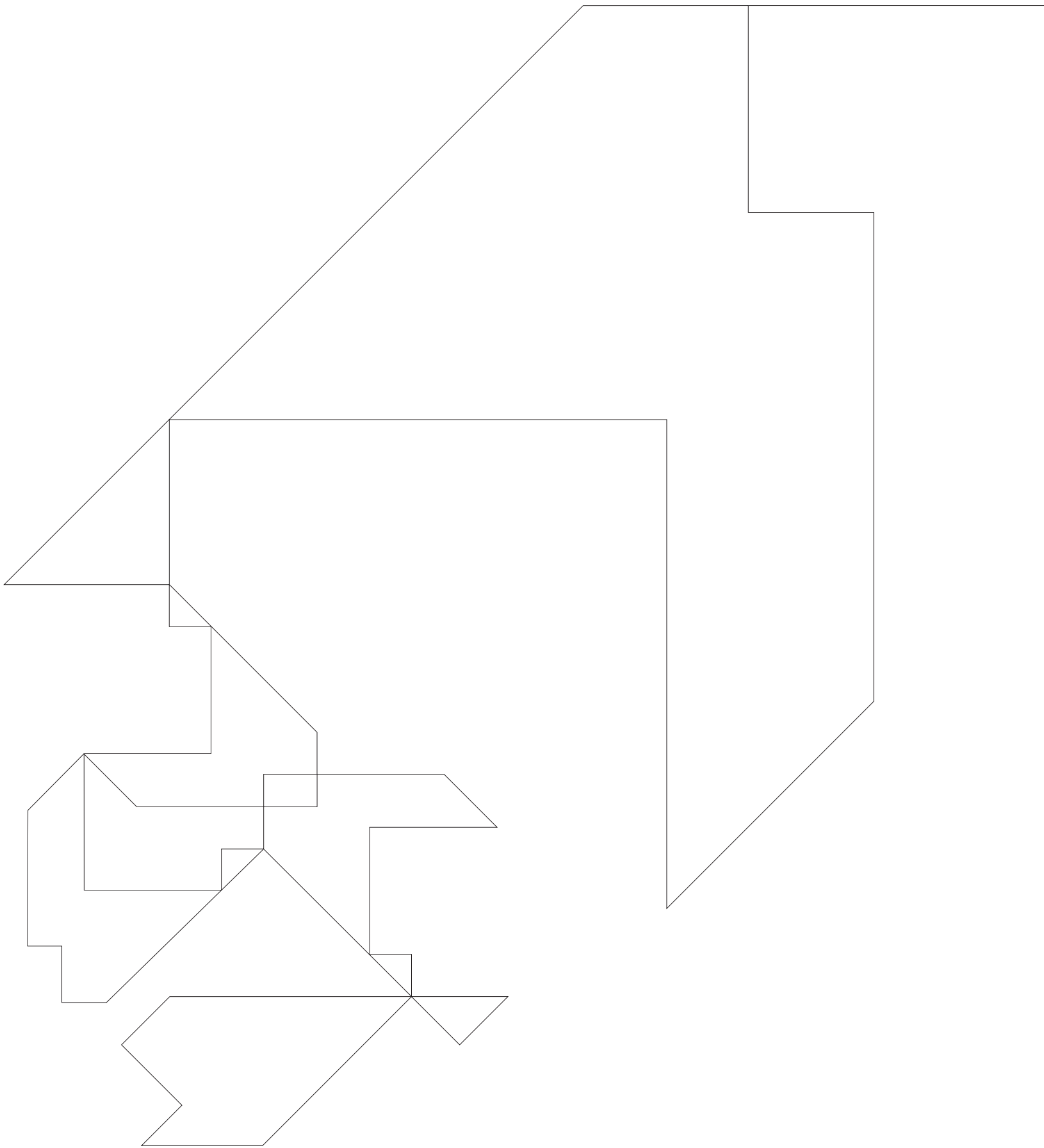


Antonio Gomide

Itapetininga | SP | 1895
Ubatuba | SP | 1967



A despedida | The farewell
Óleo sobre tela | Oil on canvas
105cm x 154cm | 1930



Antonio Henrique Amaral

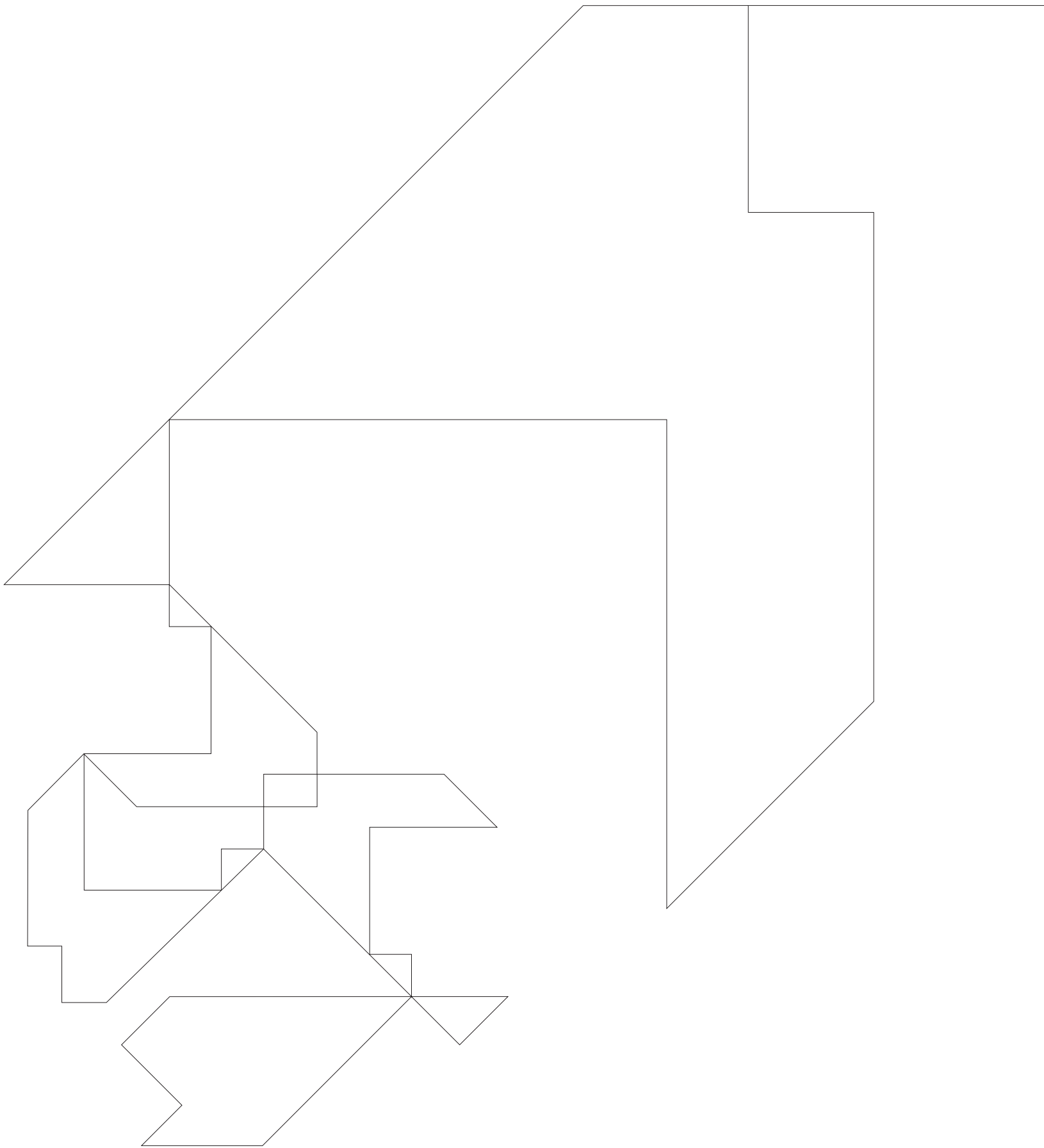
São Paulo | SP | 1935



Ameça | Threat

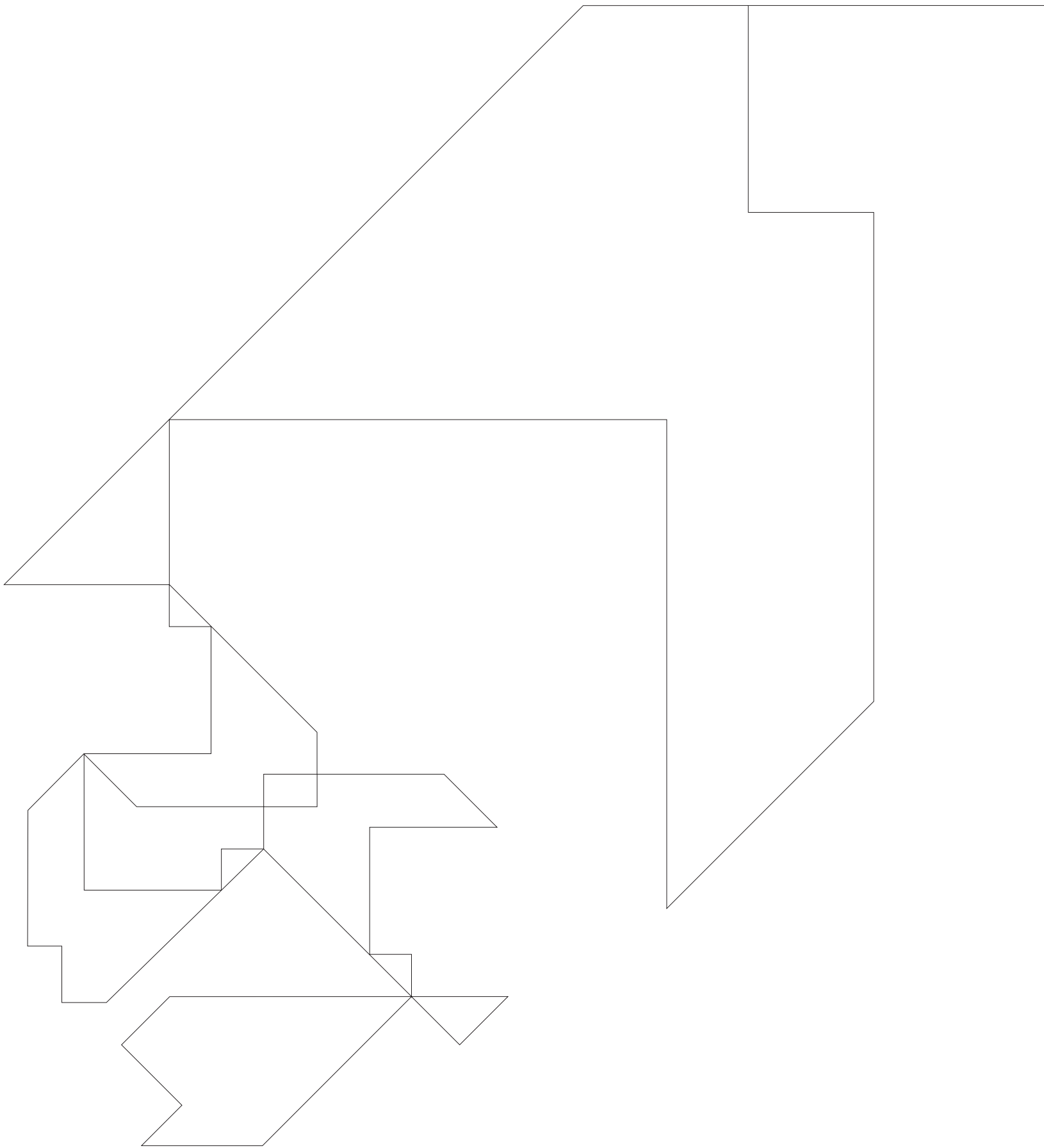
Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
66cm x 63cm | 1992

- A serigrafia traz a imagem da assinatura e a data da pintura original.
- The silkscreen bears the signature and the date of the original painting.





No silêncio da mata | In the silence of the forest
Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
63cm x 73cm | 1992



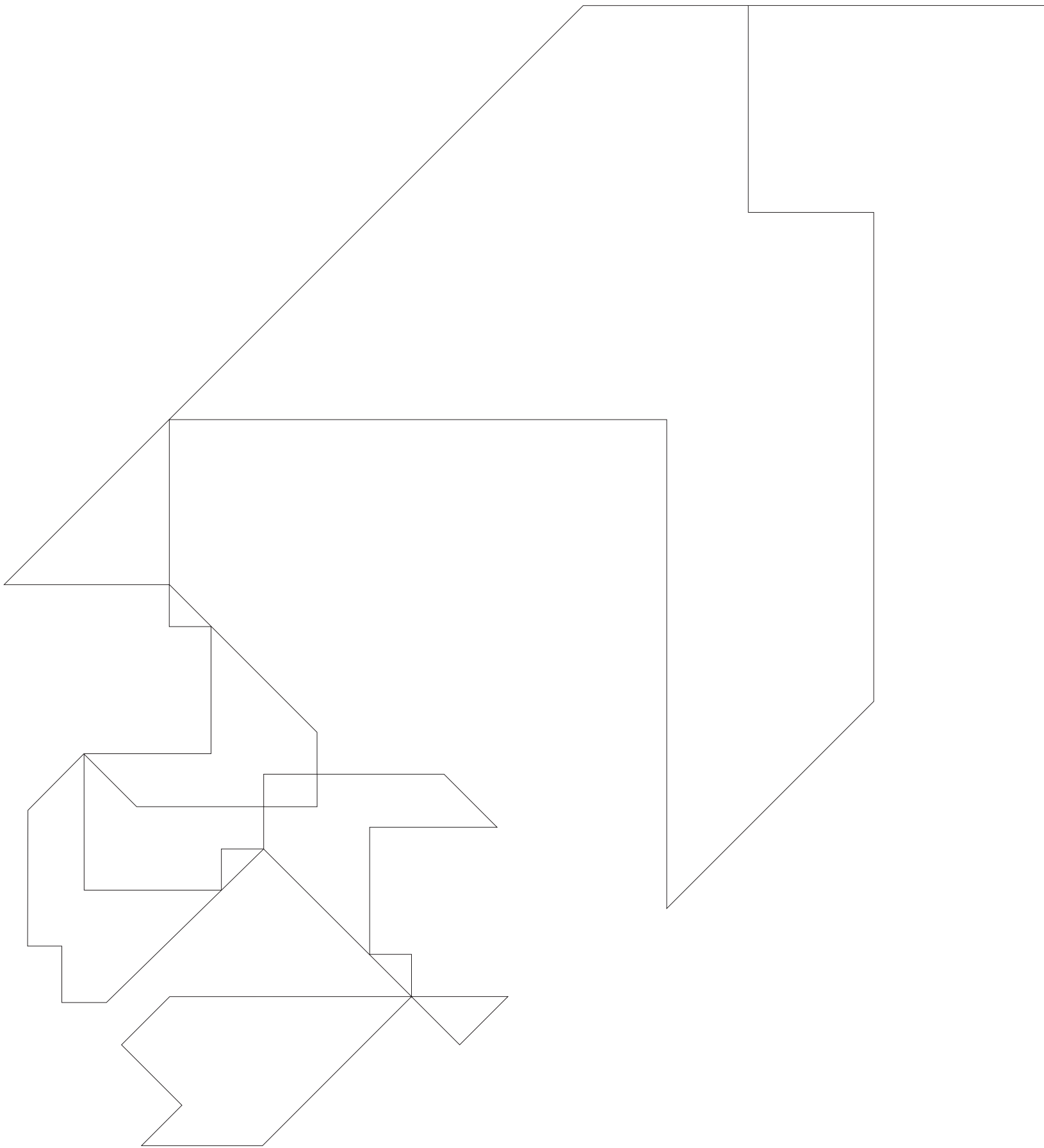
Arnaldo Roche-Rabell

San Juan | Porto Rico | 1955



Mene Tekel Peres | Mene Tekel Peres

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
67cm x 65cm | 1993



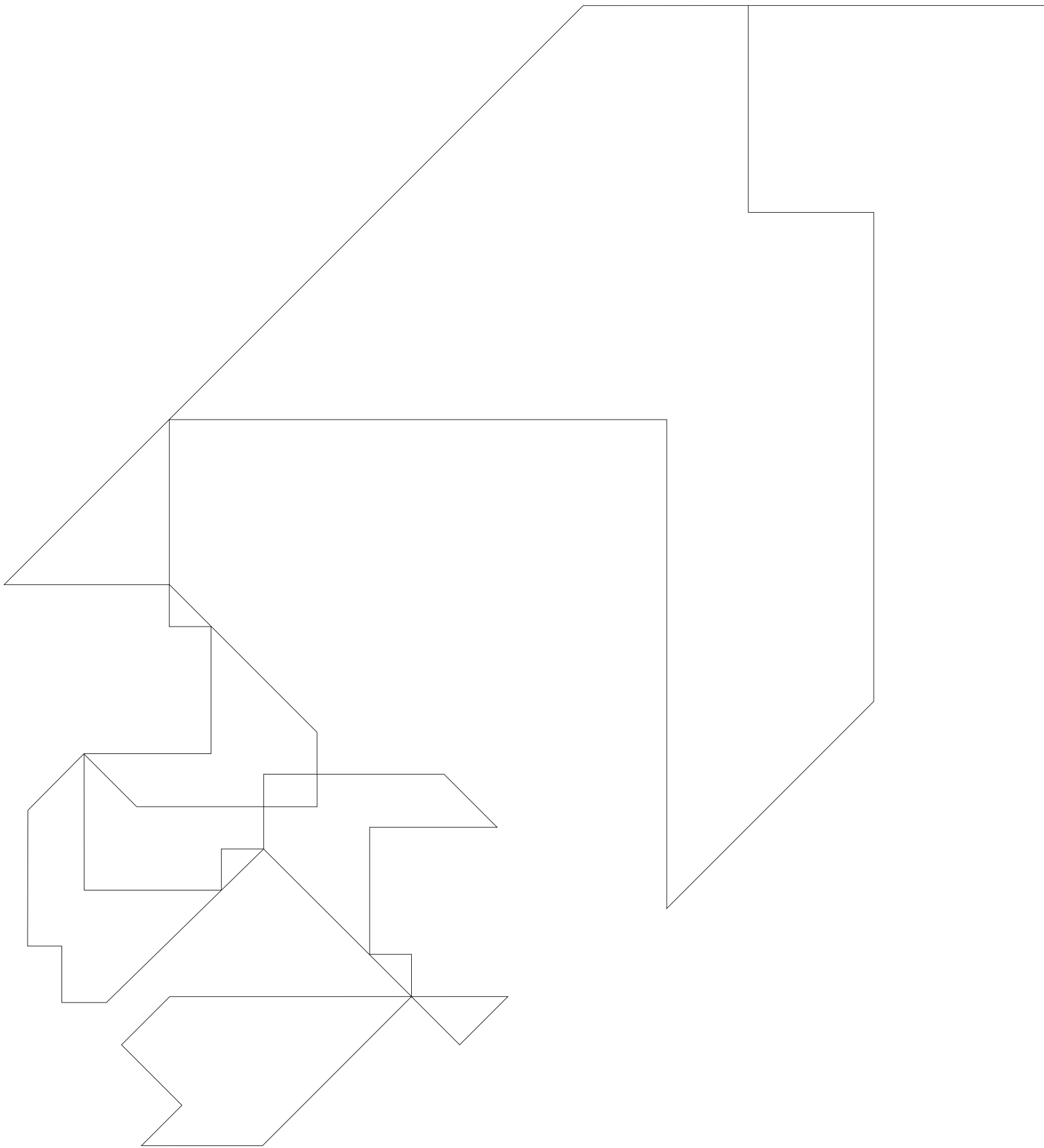
Augusto Rodrigues

Nova Friburgo | PE | 1913
Resende | RJ | 1993



Composição com crianças | Composition with children

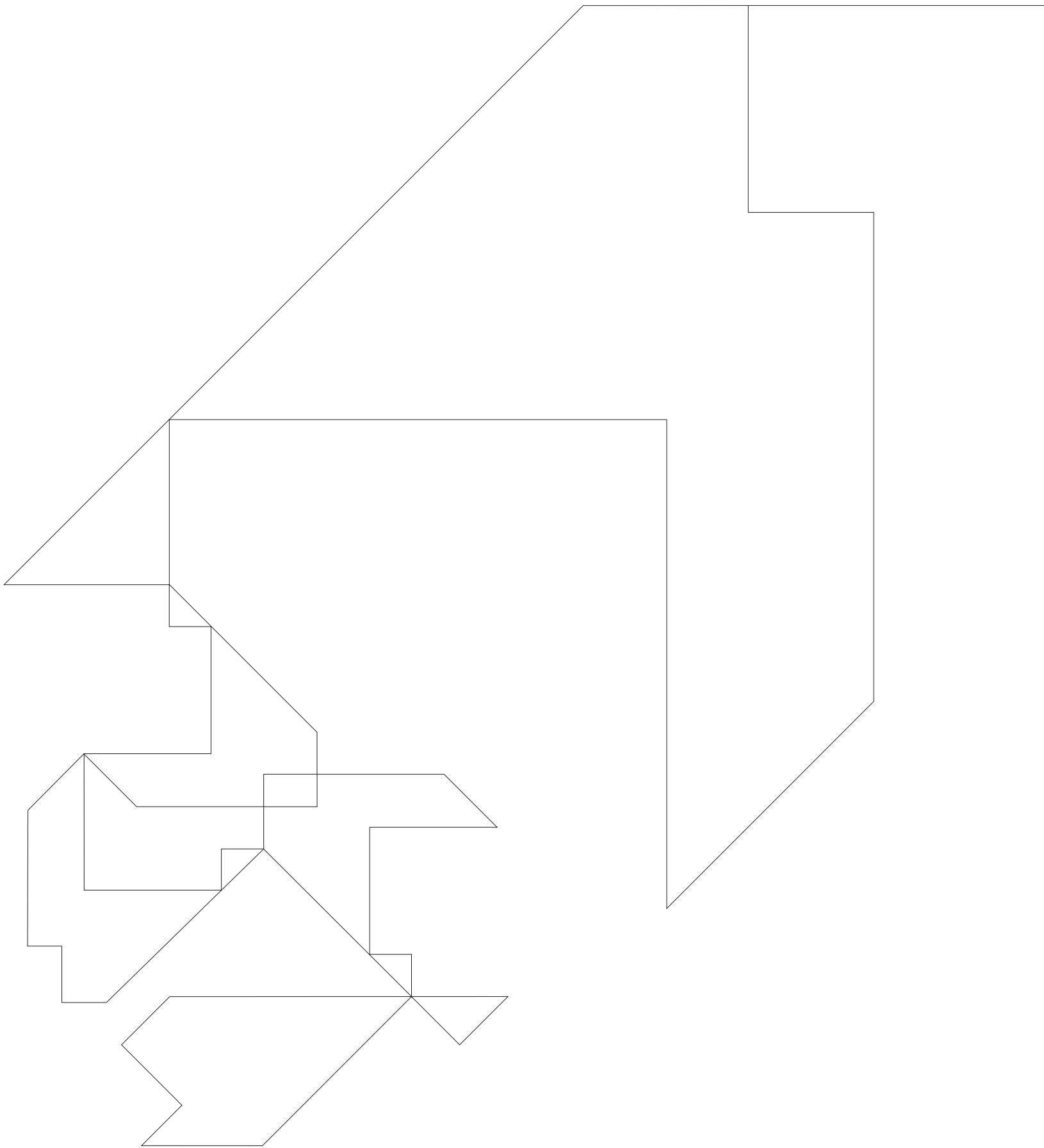
Nanquim sobre papel | Ink on paper
37cm x 33cm | 1962





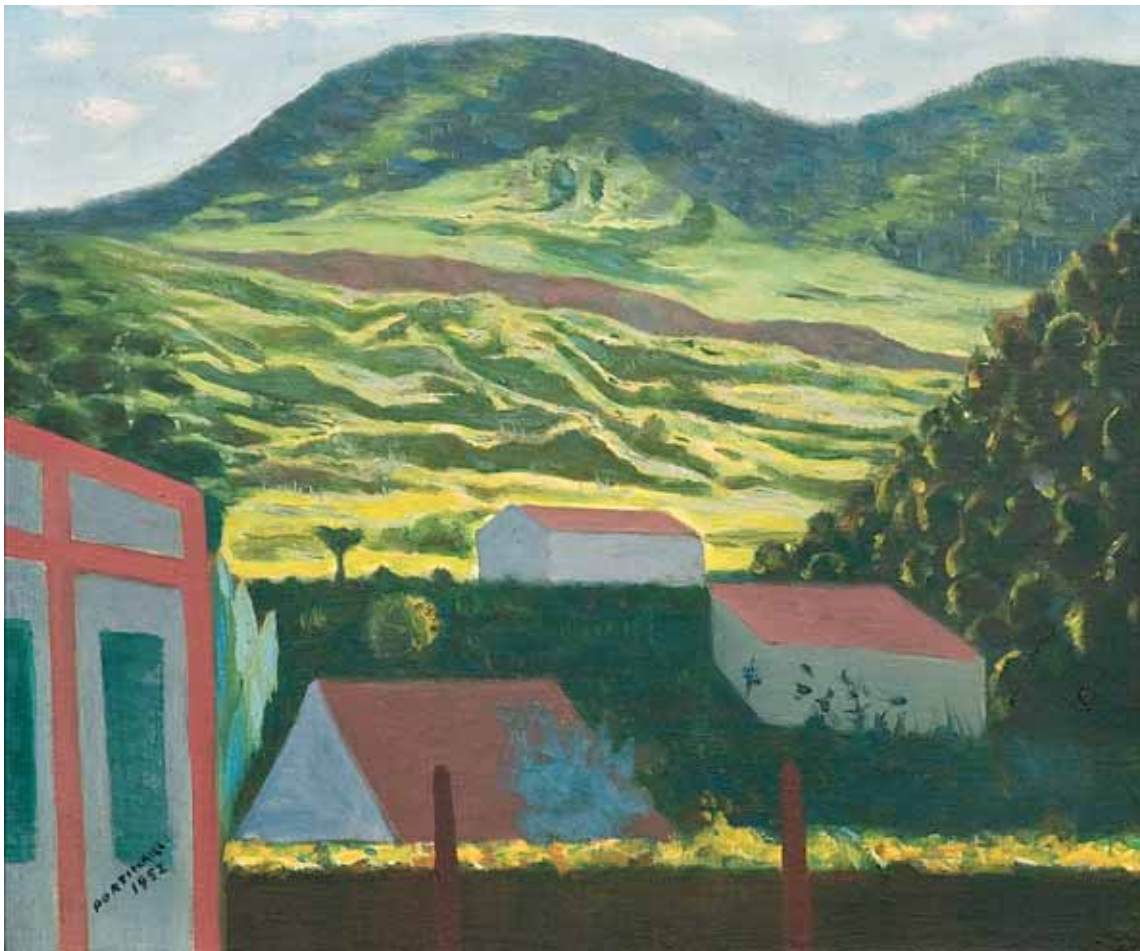
Você me olha por quê? | Why do you look at me?

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
64cm x 62cm | 1992



Candido Portinari

Brodósqui | SP | 1903
Rio de Janeiro | RJ | 1962



Paisagem de Petrópolis | Landscape of Petrópolis
Óleo sobre tela | Oil on canvas
45cm x 55cm | 1952



Figura em paisagem | Figure in a landscape

Óleo sobre tela sobre madeira | Oil on canvas on board
90cm x 57cm | c. 1938



Bumba-meu-boi | *Bumba-meu-boi*

Óleo sobre tela | Oil on canvas
198cm x 168cm | 1956



Garimpo em Minas Gerais | Gold mine in Minas Gerais

Óleo sobre tela | Oil on canvas
199cm x 149cm | 1956



Anchieta | Anchieta
Óleo sobre tela | Oil on canvas
199cm x 150cm | 1956



Frevo | Frevo
Óleo sobre tela | Oil on canvas
198cm x 168cm | 1956



Samba | *Samba*
Óleo sobre tela | Oil on canvas
198cm x 168cm | 1956



Descobrimento | The discovery of the land

Óleo sobre tela | Oil on canvas
199cm x 169cm | 1956



Baianas | Bahian women
Óleo sobre tela | Oil on canvas
199cm x 149cm | 1956



Bandeirantes | *Bandeirantes*

Óleo sobre tela | Oil on canvas
199cm x 169cm | 1956



Seringueiros | Rubber tappers
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
201cm x 151cm | 1954



Gaúchos | *Gaúchos*

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
199cm x 149cm | 1954



Vaqueiros do nordeste | Cowboys from northeast

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
199cm x 149cm | 1954



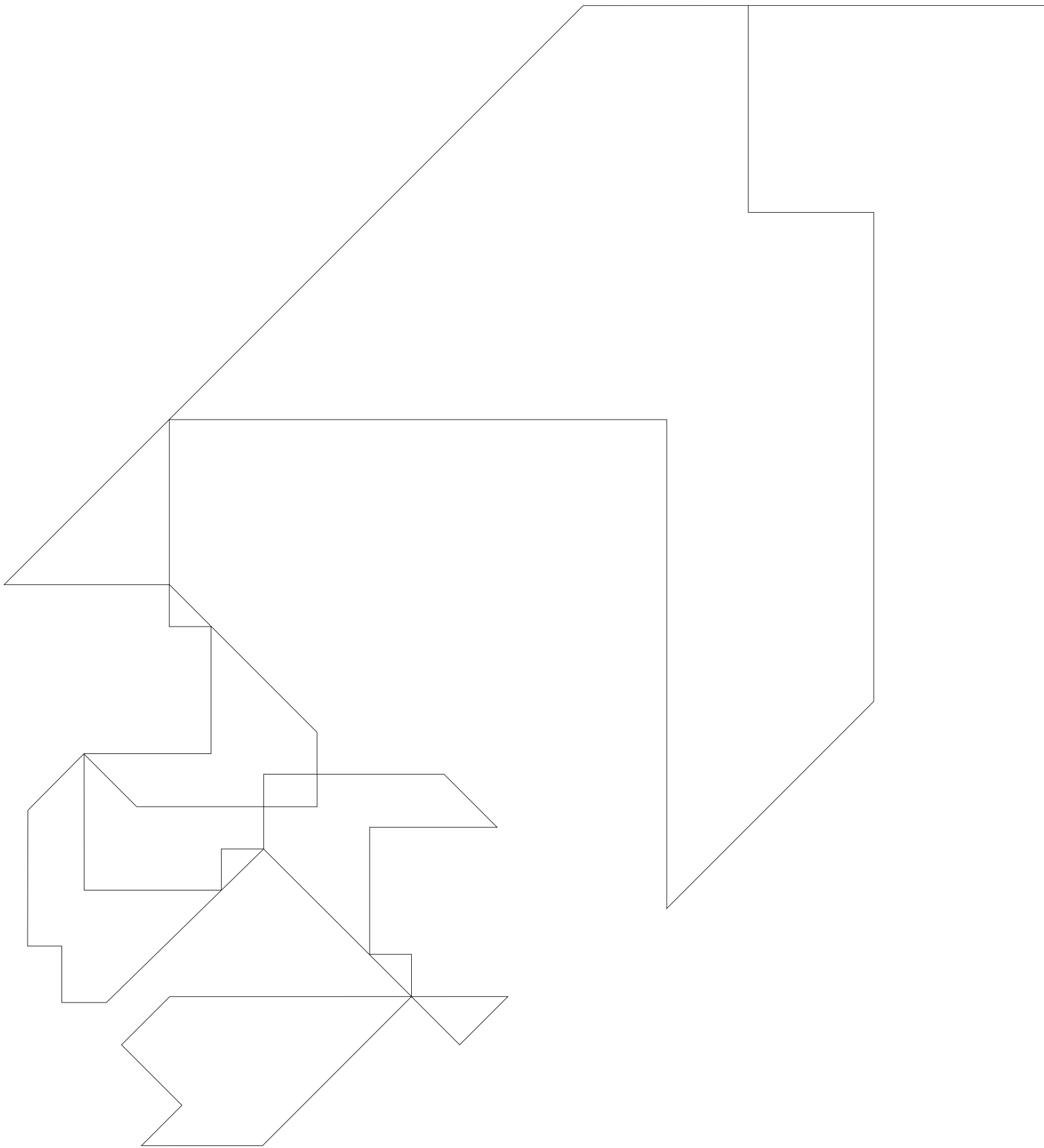
Jangada do nordeste | Northeastern raft

Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
198cm x 147cm | 1954



Descobrimento do Brasil | Discovery of Brazil

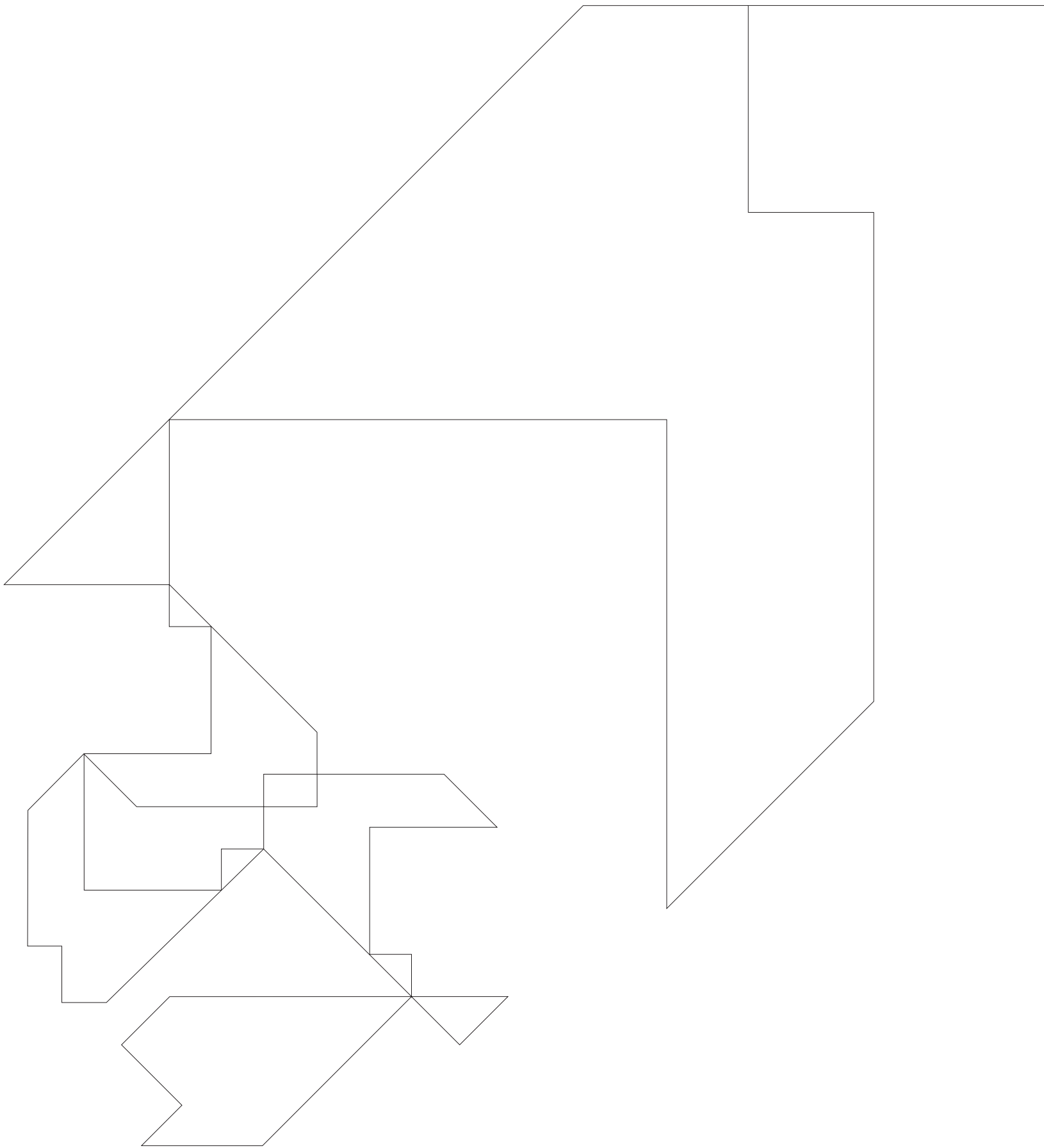
Óleo e têmpera sobre tela | Oil and tempera on canvas
493cm x 393cm | 1954-1955





Forno | Oven

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
82cm x 62cm | s.d. | n.d.





Duas moças com casas ao fundo | Two ladies with houses in the background

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
41cm x 33cm | s.d. | n.d.



Moça com guarda-sol | Lady with umbrella

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
45cm x 34cm | s.d. | n.d.



Moça alta numa paisagem | Tall girl in a landscape

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
46cm x 36cm | s.d. | n.d.



Moça com pombo | Lady with pigeon

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
45cm x 28cm | s.d. | n.d.



Jardim com figuras | Garden with figures

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
44cm x 64cm | s.d. | n.d.



Jovem com braço levantado | Lady with arm raised

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
42cm x 55cm | s.d. | n.d.

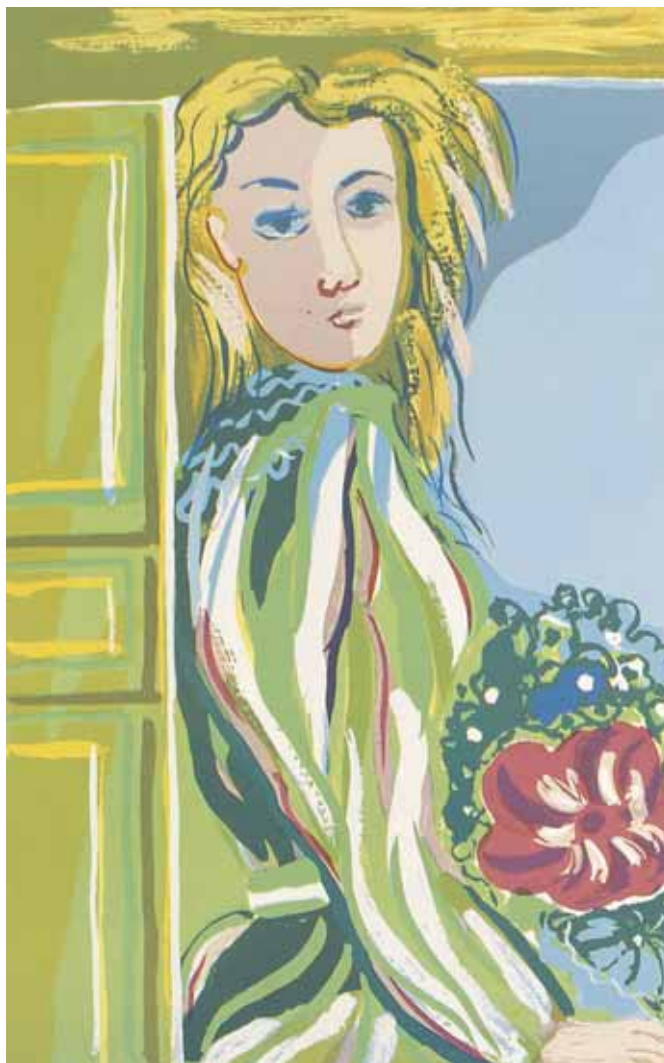


Figura de jovem e janela | Lady and window

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
45cm x 29cm | s.d. | n.d.

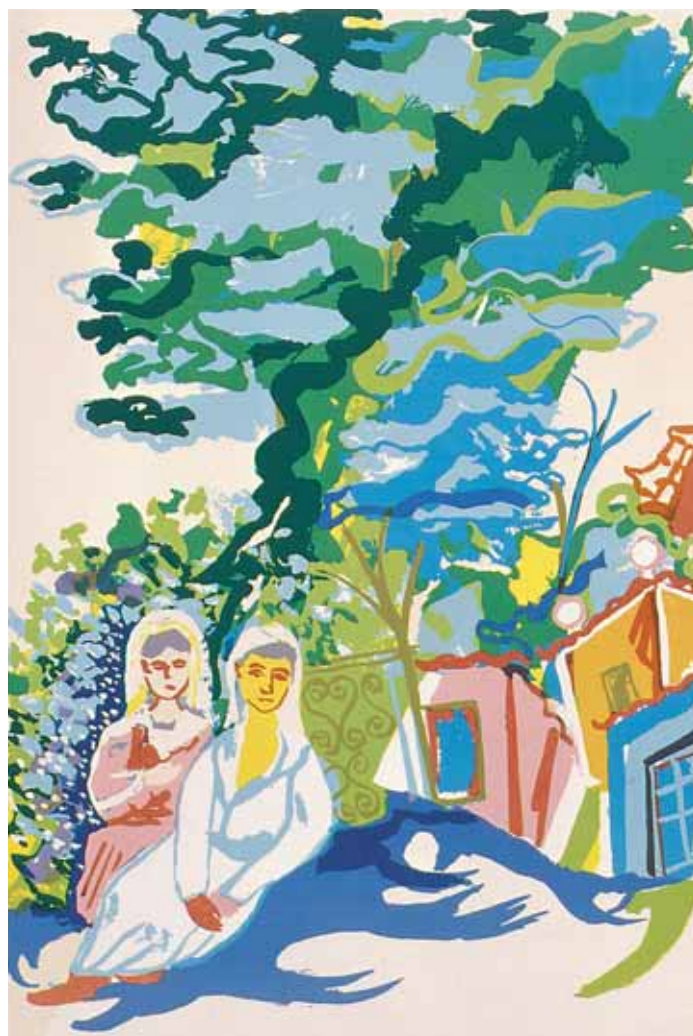


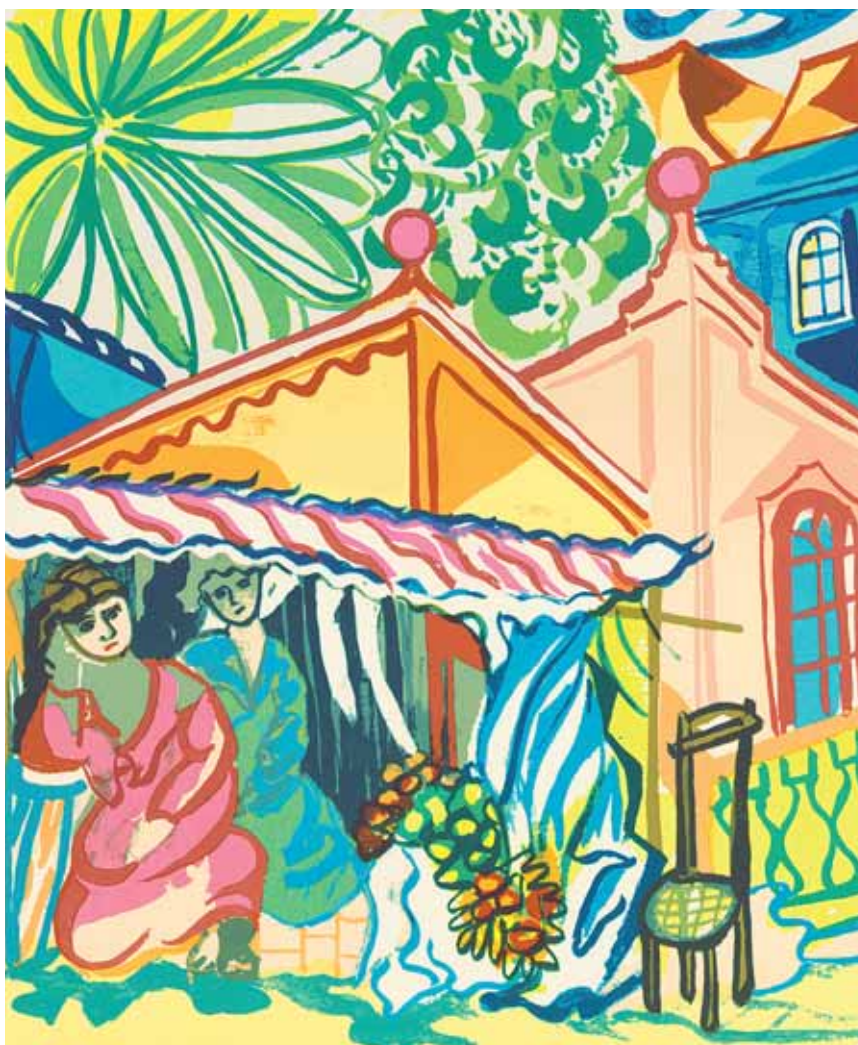
Figura de moças numa paisagem | Ladies in a landscape

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
45cm x 31cm | s.d. | n.d.



Paisagem com uma moça sentada | Landscape with a seated lady

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
43cm x 32cm | s.d. | n.d.



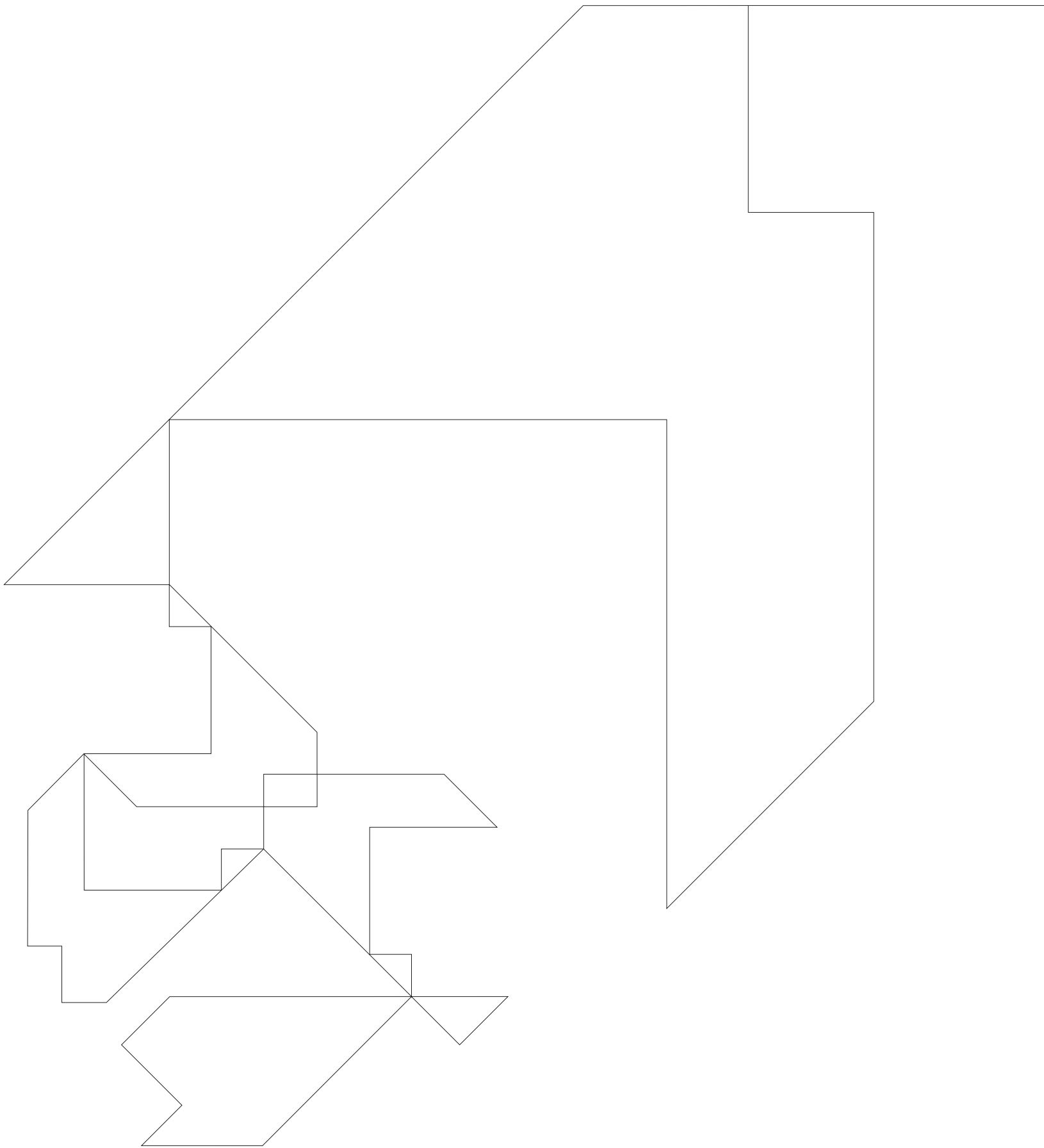
Casa com duas figuras sentadas | House with two seated figures

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
39cm x 32cm | s.d. | n.d.



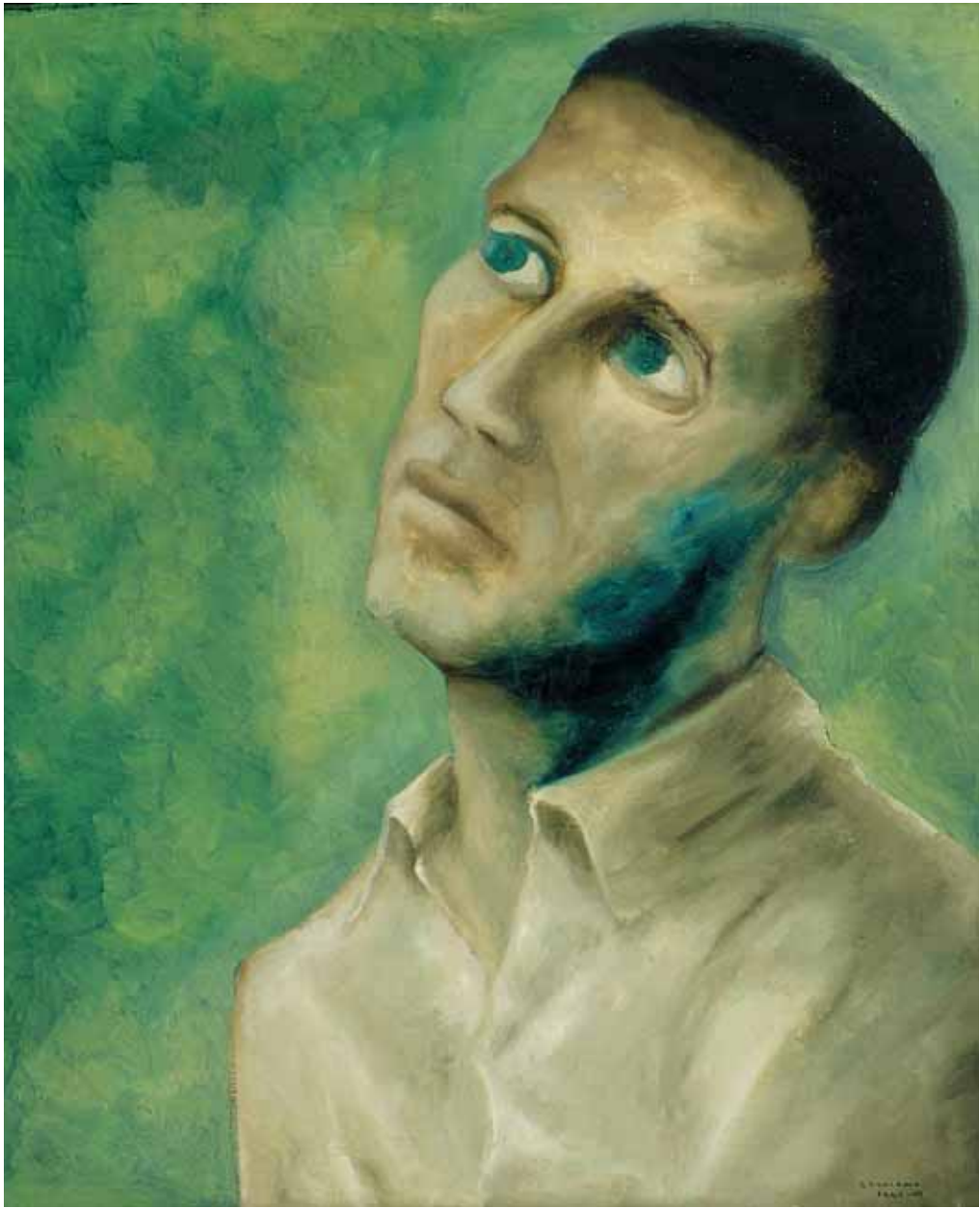
Paisagem com moça em recanto | Landscape with lady at the corner

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
31cm x 32cm | s.d. | n.d.



Clóvis Graciano

Araras | SP | 1907
São Paulo | SP | 1988



Camponês | Peasant
Óleo sobre tela | Oil on canvas
65cm x 54cm | 1949



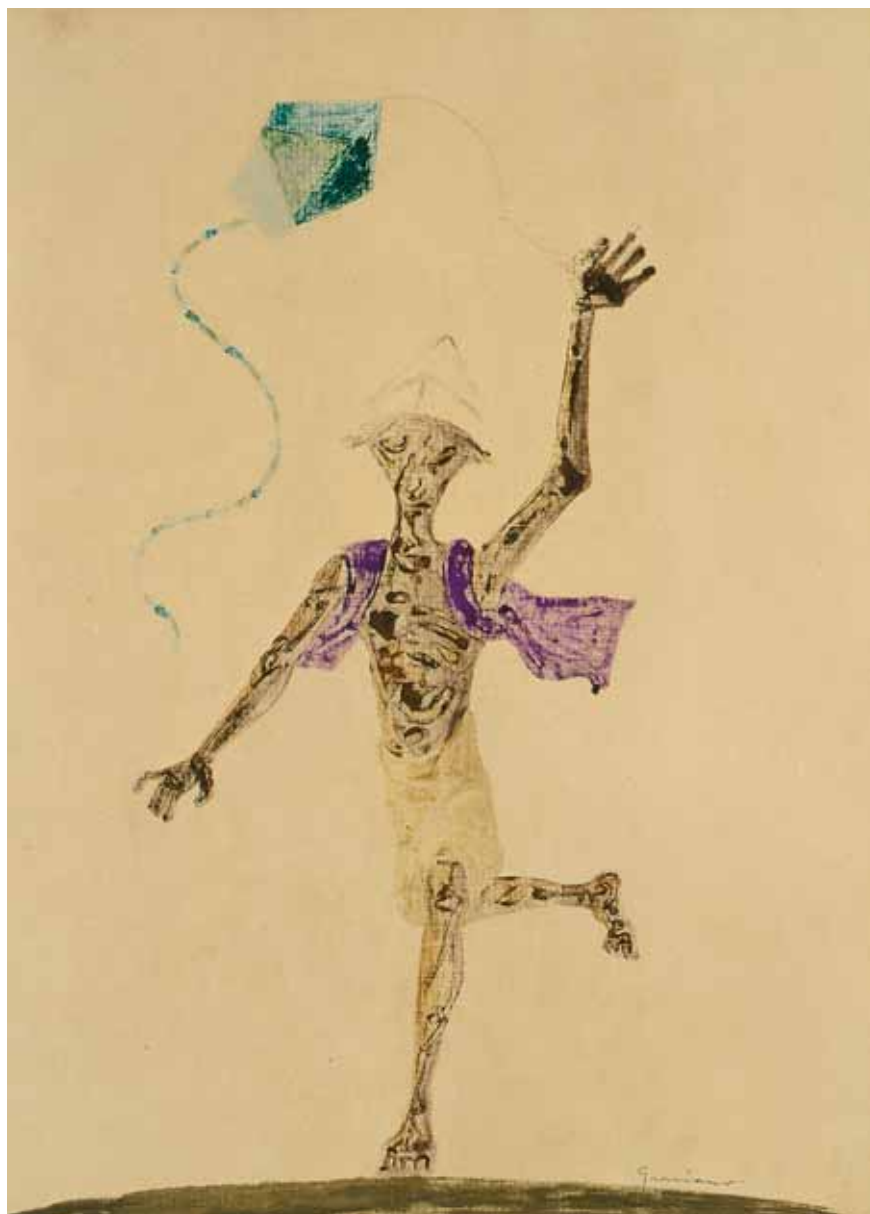
Retrato de Tarsila | Portrait of Tarsila

Óleo sobre tela | Oil on canvas
65cm x 50cm | 1971



Garoto tocando flauta | Boy playing flute

Guache e pastel seco sobre papel | Gouache and dry pastel on paper
59cm x 45cm | s.d. | n.d.



Garoto com pipa | Boy with a kite

Monotipia e guache sobre papel | Monotype and gouache on paper
59cm x 43cm | s.d. | n.d.



Briga | Fight

Água-forte sobre papel | Etching on paper
20cm x 26cm | 1971



Figura em pé | Standing figure

Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 18cm | 1971



Mulher sentada | Seated woman

Água-forte sobre papel | Etching on paper
24cm x 18cm | 1971



Mulher sentada num sofá | Woman sitting in a sofa

Água-forte sobre papel | Etching on paper
24cm x 18cm | 1971



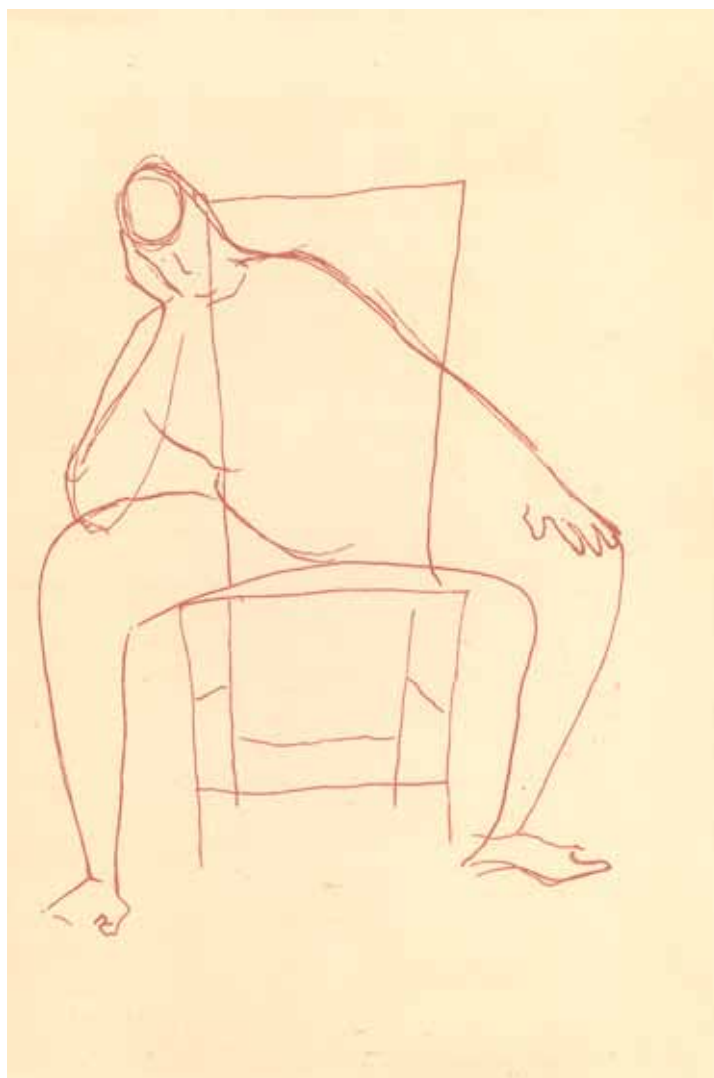
Figura sentada | Seated figure

Água-forte sobre papel | Etching on paper
24cm x 18cm | 1971



Figura sentada de perfil | Seated figure on profile

Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 18cm | 1971



Homem sentado | Seated man
Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 20cm | 1971



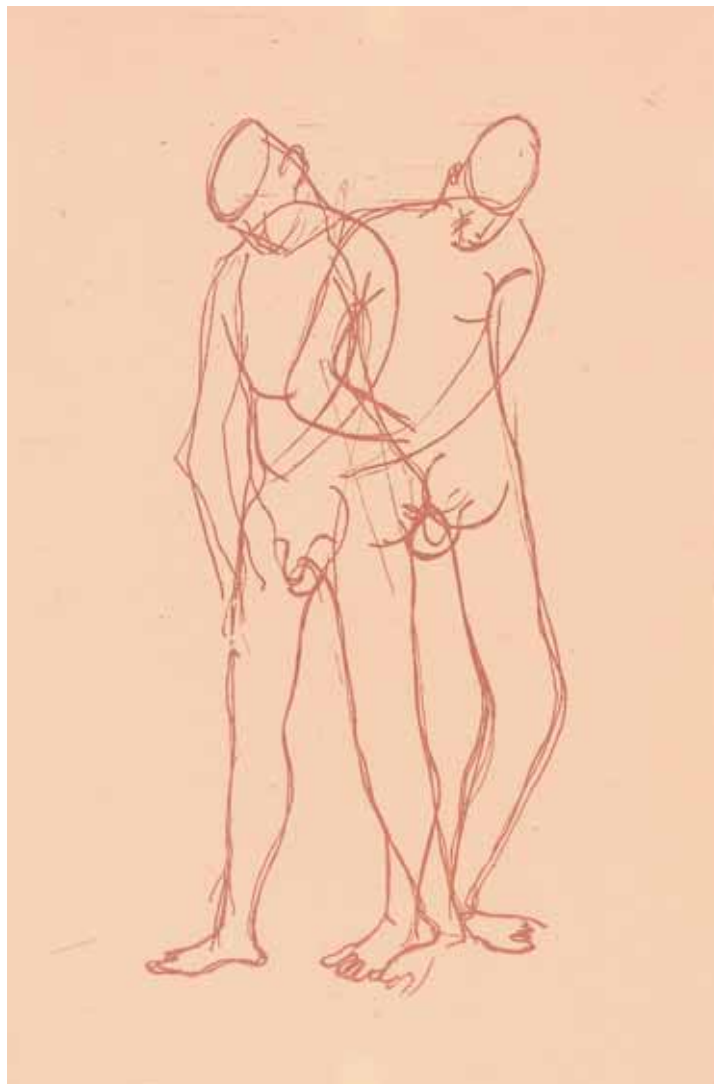
Figura sentada | Seated figure

Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 20cm | 1971



Homem sentado | Seated man

Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 18cm | 1971

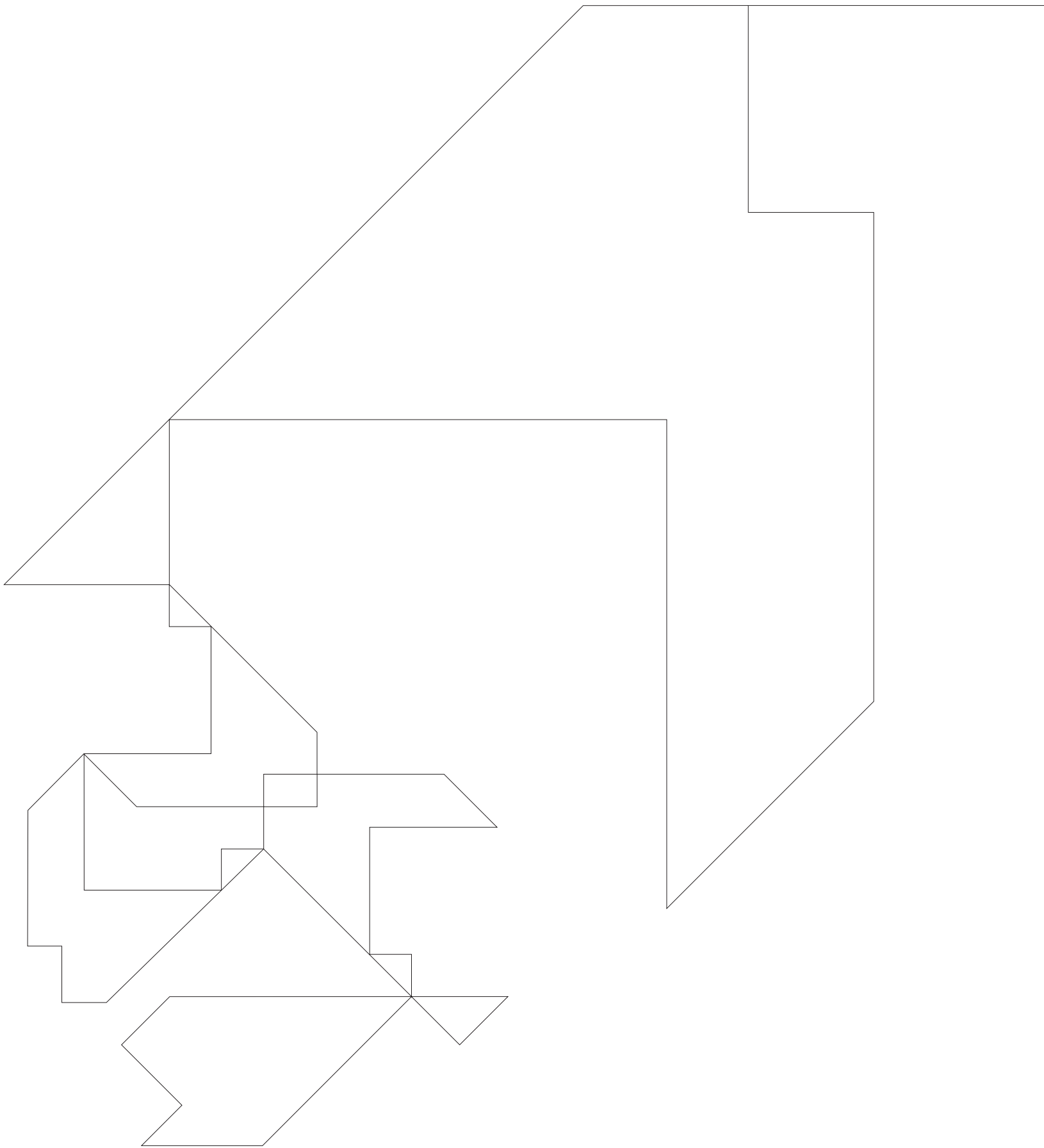


Duas figuras | Two figures
Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 20cm | 1971



Três figuras | Three figures

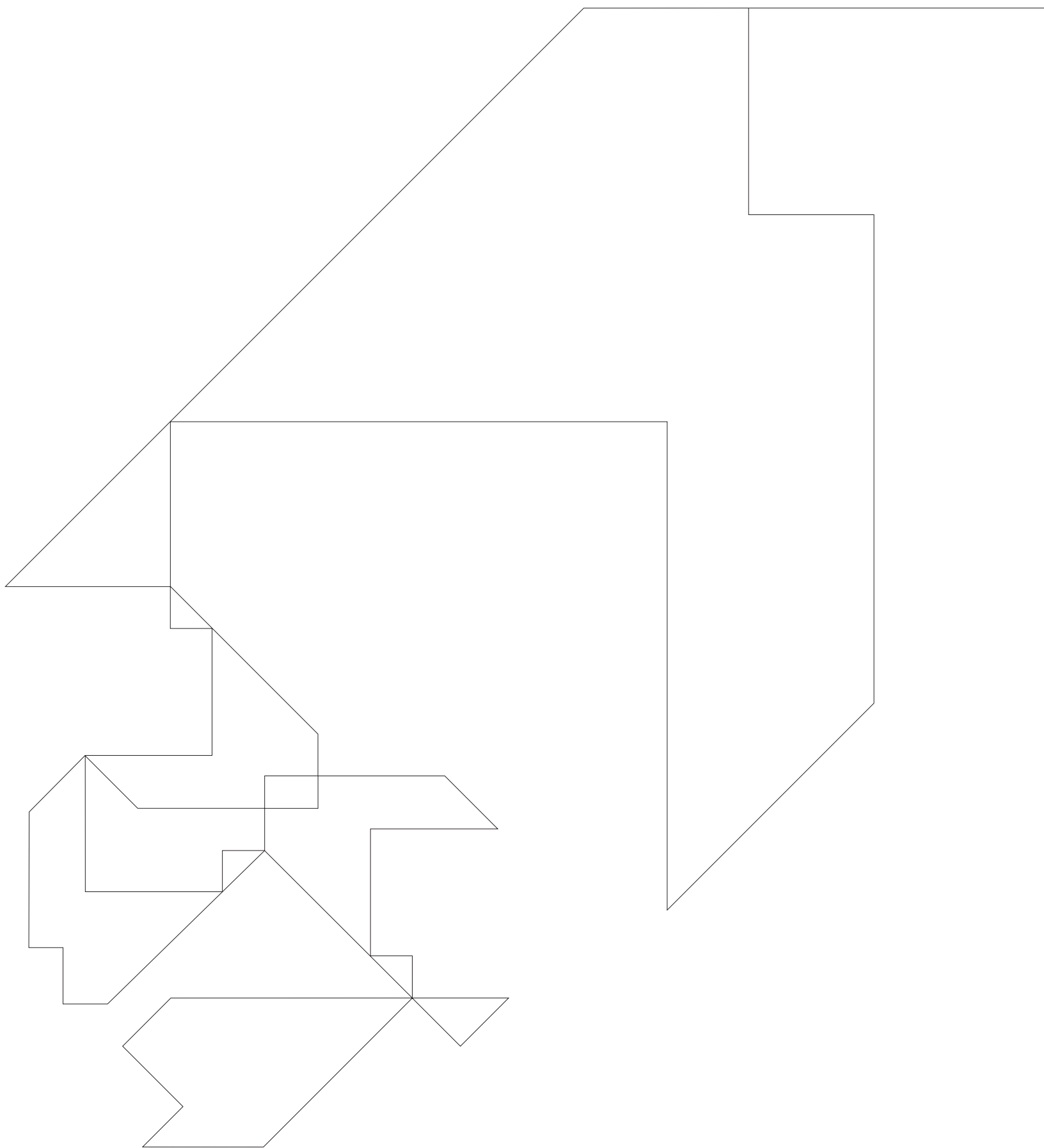
Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 20cm | 1971

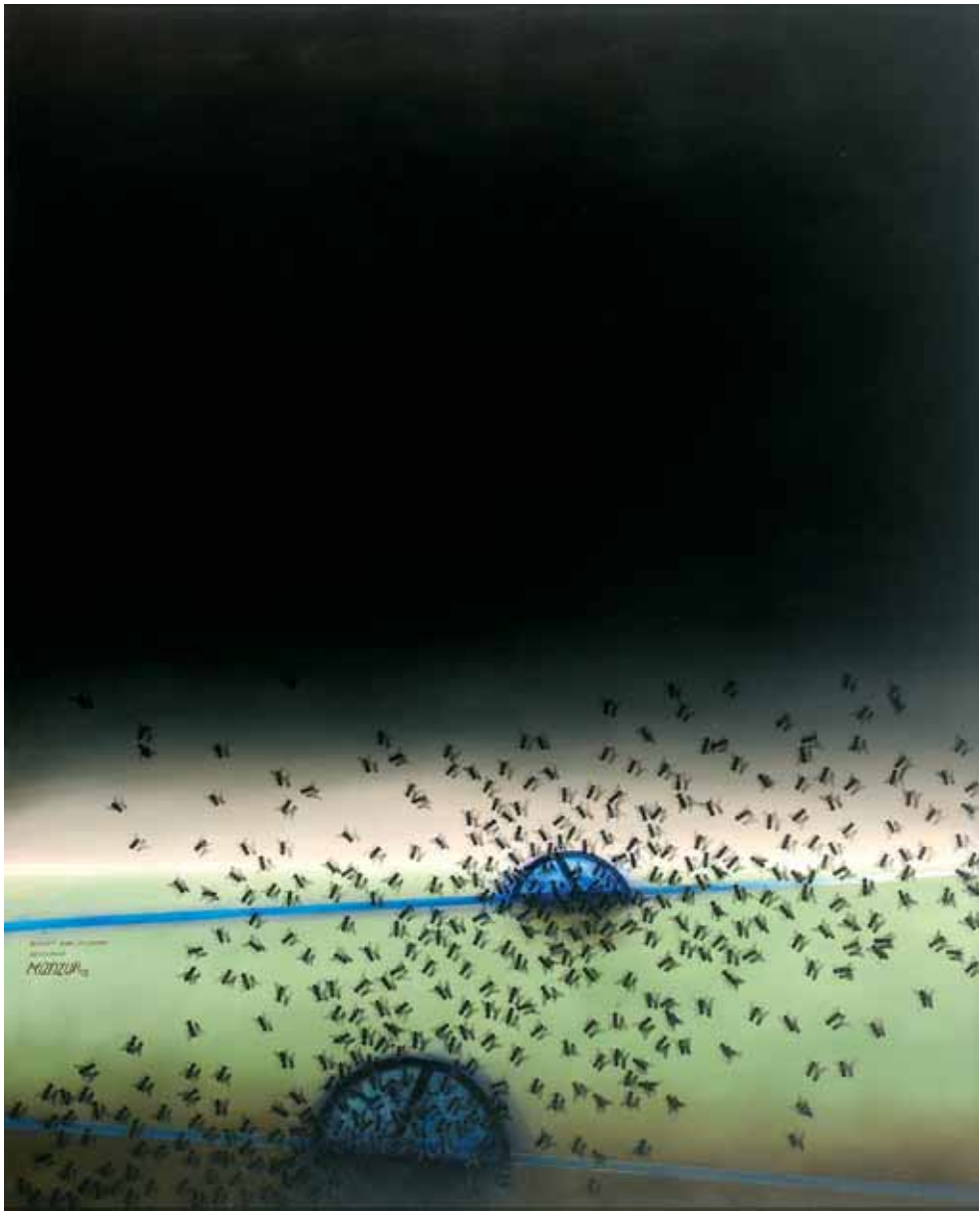




Fogo-fátuo | Marsh fire

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
79cm x 64cm | s.d. | n.d.

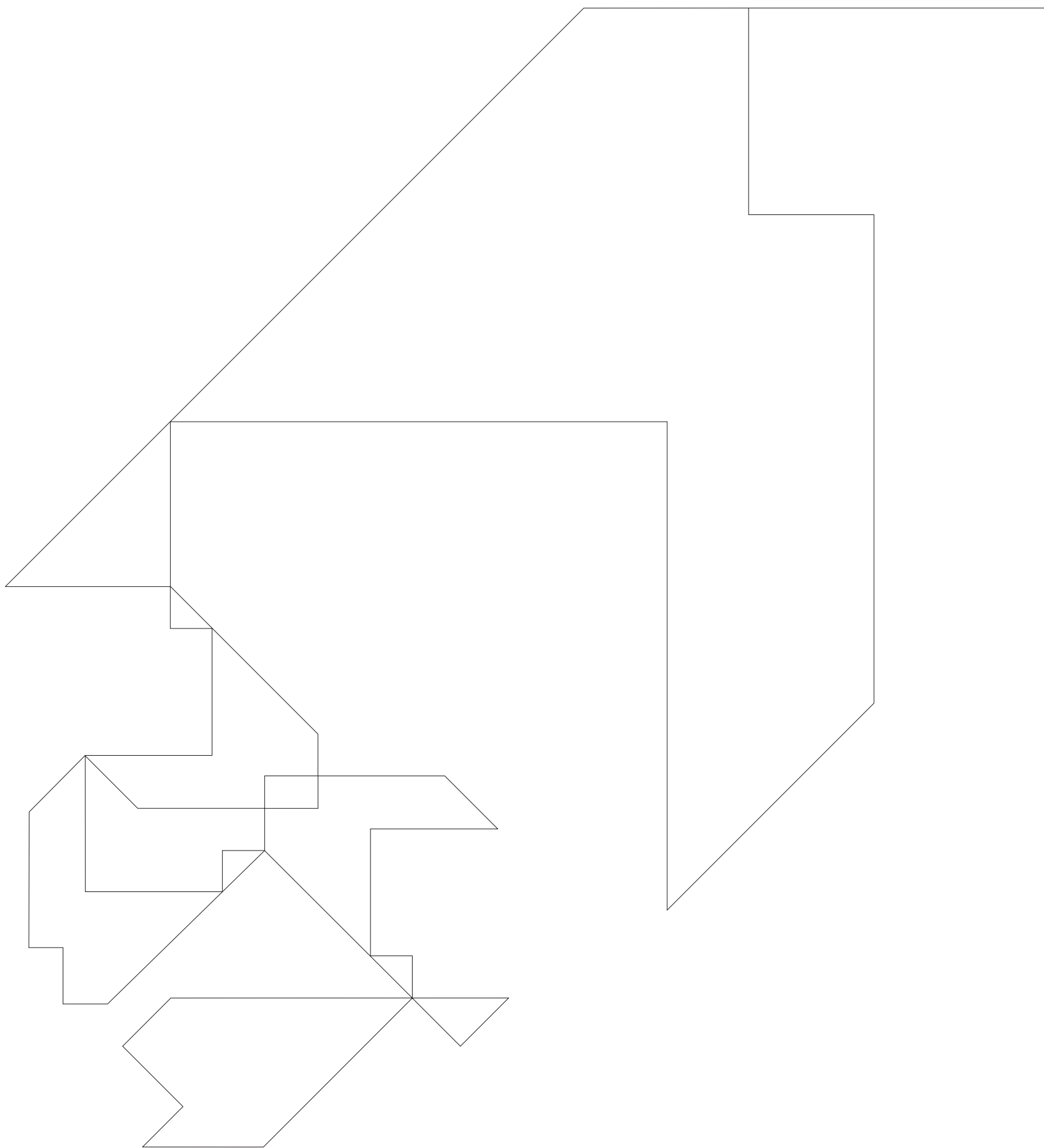




Requiem para um paisaje amazonico | Requiem for an Amazonian landscape

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
84cm x 63cm | 1993

- A serigrafia traz a imagem da assinatura e a data da pintura original.
- The silkscreen bears the signature and the date of the original painting.





Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
64cm x 46cm | 1970



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
107cm x 70cm | 1969



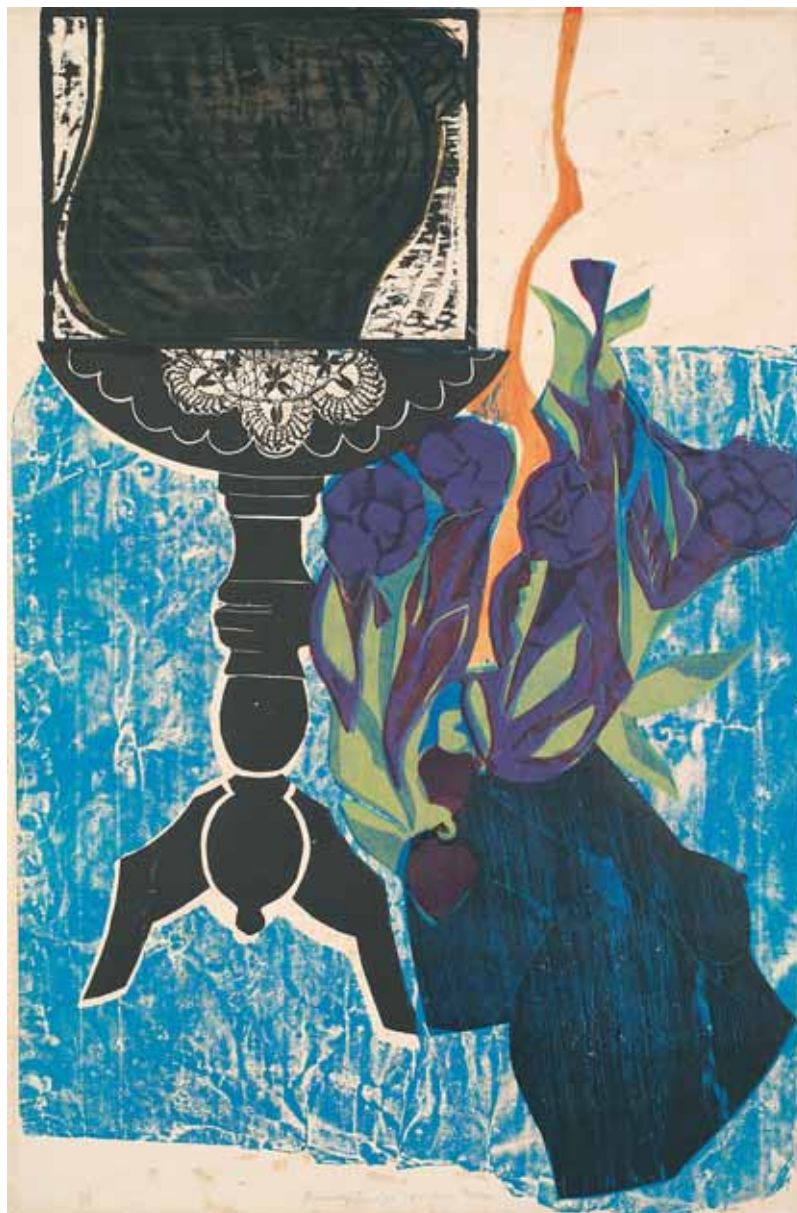
Sem título | Untitled

Xilogravura e relevo seco sobre papel | Woodcut and embossing on paper
107cm x 70cm | 1969



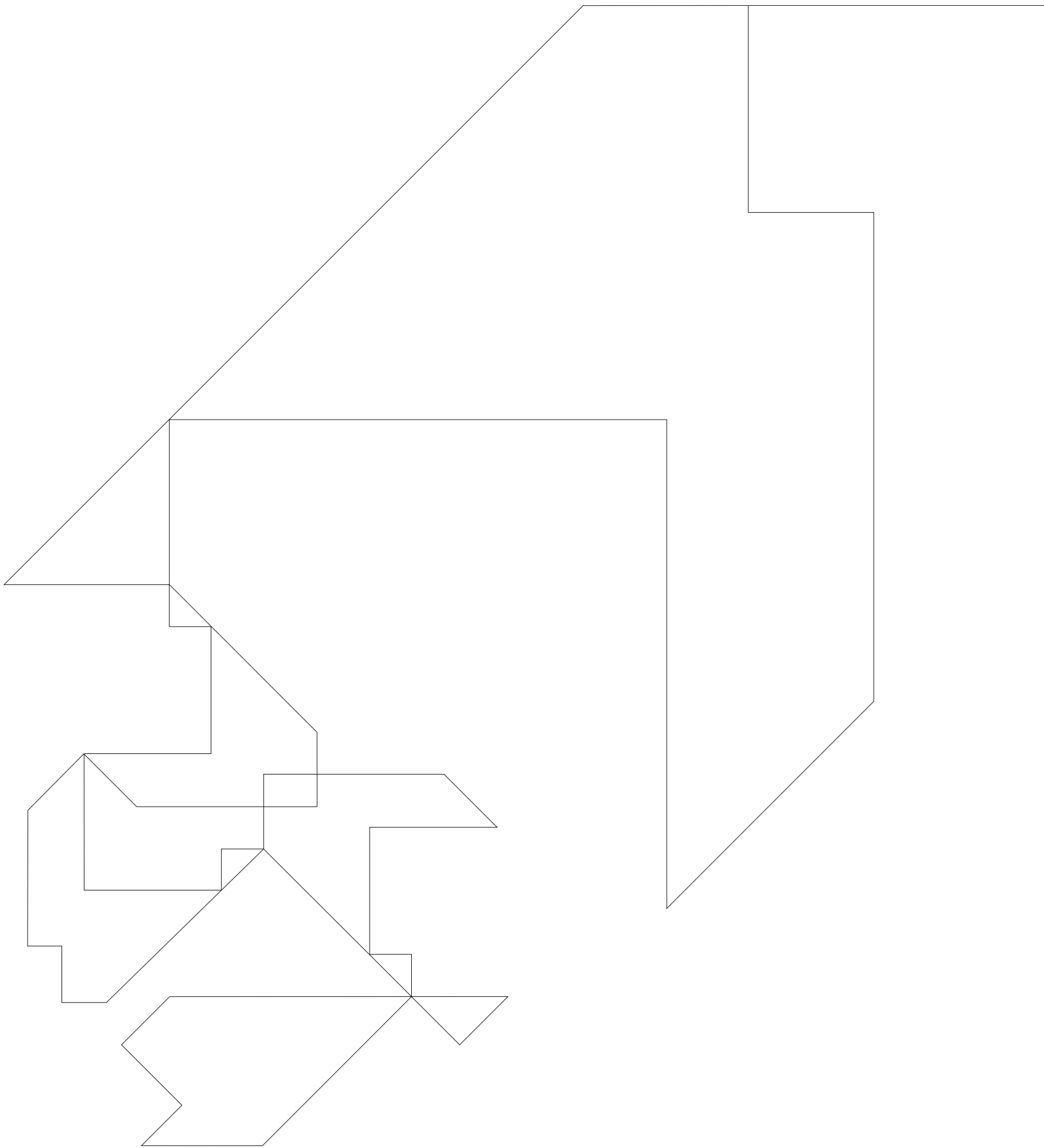
Sem título | Untitled

Xilogravura e relevo seco sobre papel | Woodcut and embossing on paper
100cm x 70cm | 1969



Sem título | Untitled

Xilogravura e relevo seco sobre papel | Woodcut and embossing on paper
107cm x 70cm | 1970



Emiliano Di Cavalcanti

Rio de Janeiro | RJ | 1897
Rio de Janeiro | RJ | 1976



Carnaval | Carnival
Óleo sobre tela | Oil on canvas
97cm x 147cm | 1972



Nu deitado | Lying nude

Óleo sobre tela | Oil on canvas
63cm x 108cm | c. 1950



Mulheres com ovos | Women with eggs

Óleo sobre tela | Oil on canvas
92cm x 60cm | 1972



Figura mitológica | Mythological figure

Óleo sobre tela | Oil on canvas
73cm x 50cm | 1969



Jarras e garrafas | Jars and bottles

Óleo sobre tela | Oil on canvas
53cm x 65cm | 1957



Vaso com flores | Vase with flowers

Óleo sobre tela | Oil on canvas
81cm x 55cm | 1972



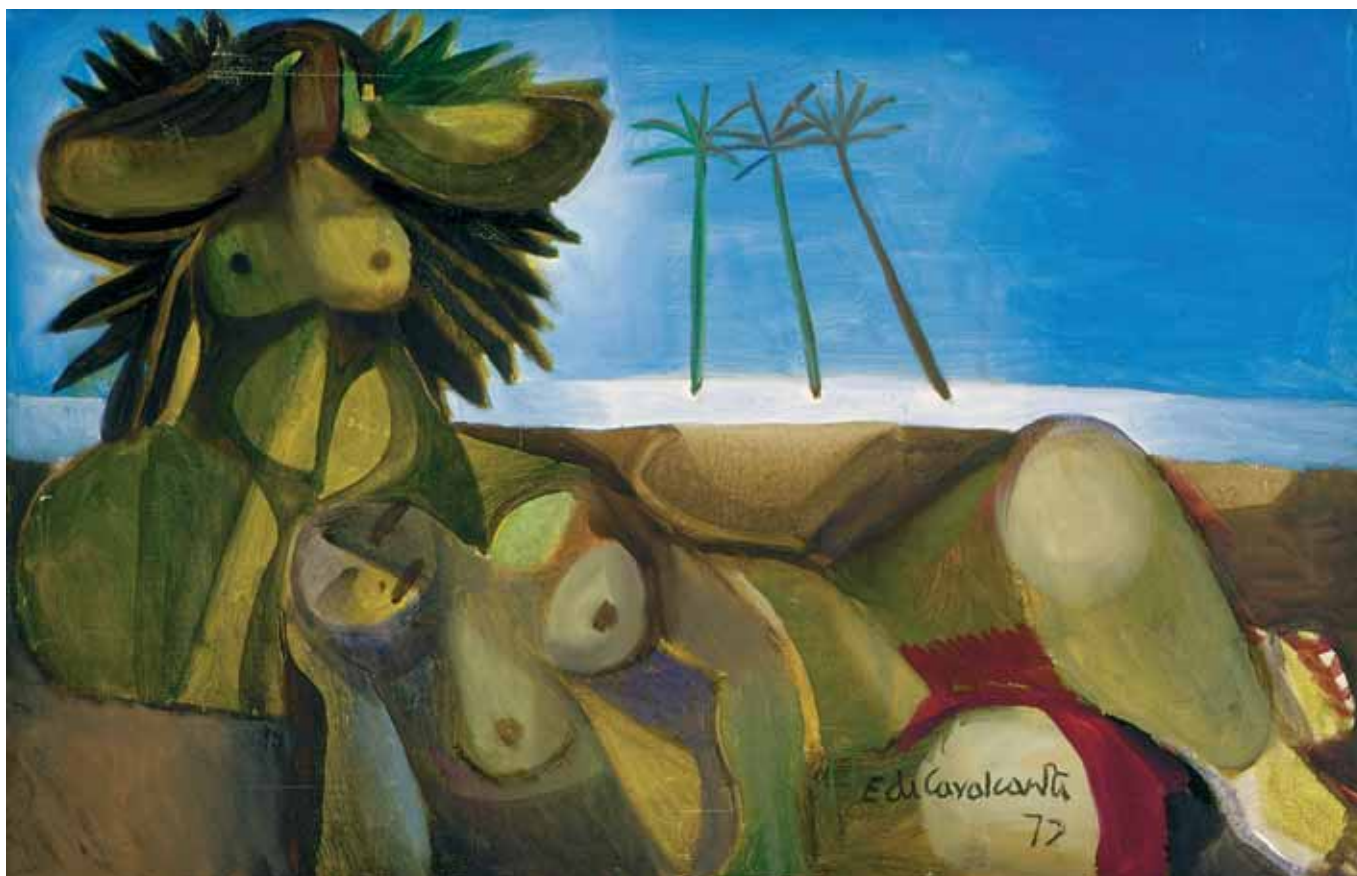
Mulata em fundo verde | *Mulata* against a green background

Óleo sobre tela | Oil on canvas
92cm x 73cm | 1963



Cabeça onírica | Dreamy head

Óleo sobre tela | Oil on canvas
50cm x 73cm | 1972



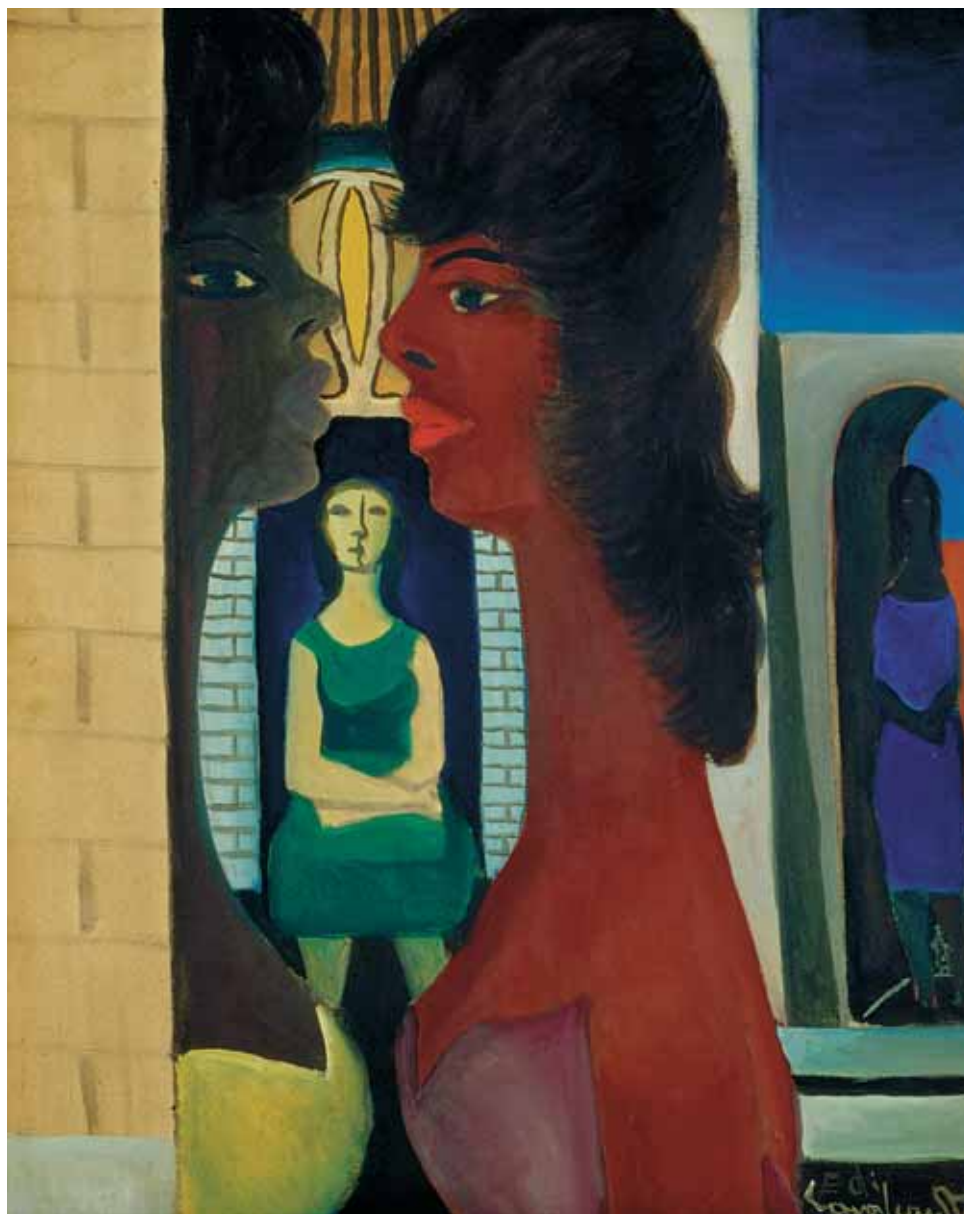
Nu com coqueiros | Nude with coconut tree

Óleo sobre tela | Oil on canvas
65cm x 99cm | 1972



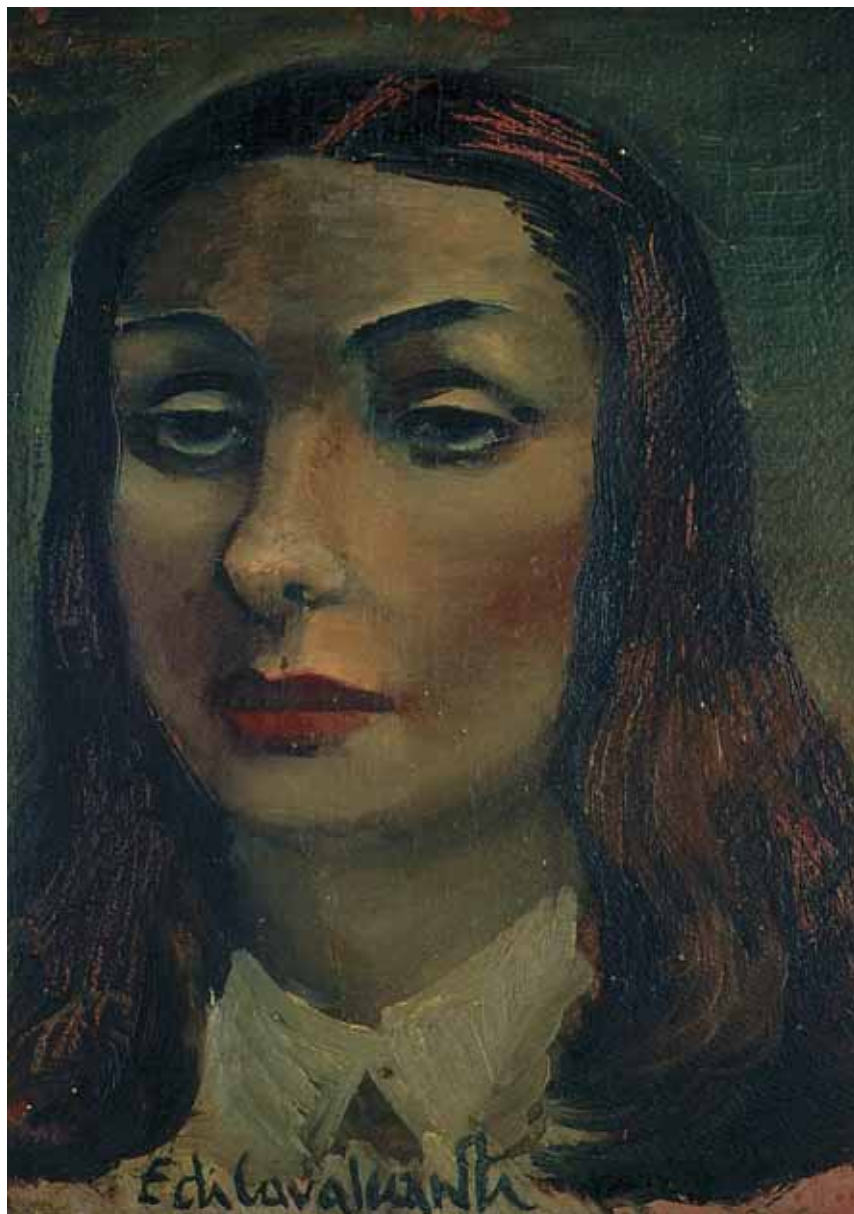
Blusa estampada | Printed shirt

Óleo sobre tela | Oil on canvas
54cm x 46cm | 1967



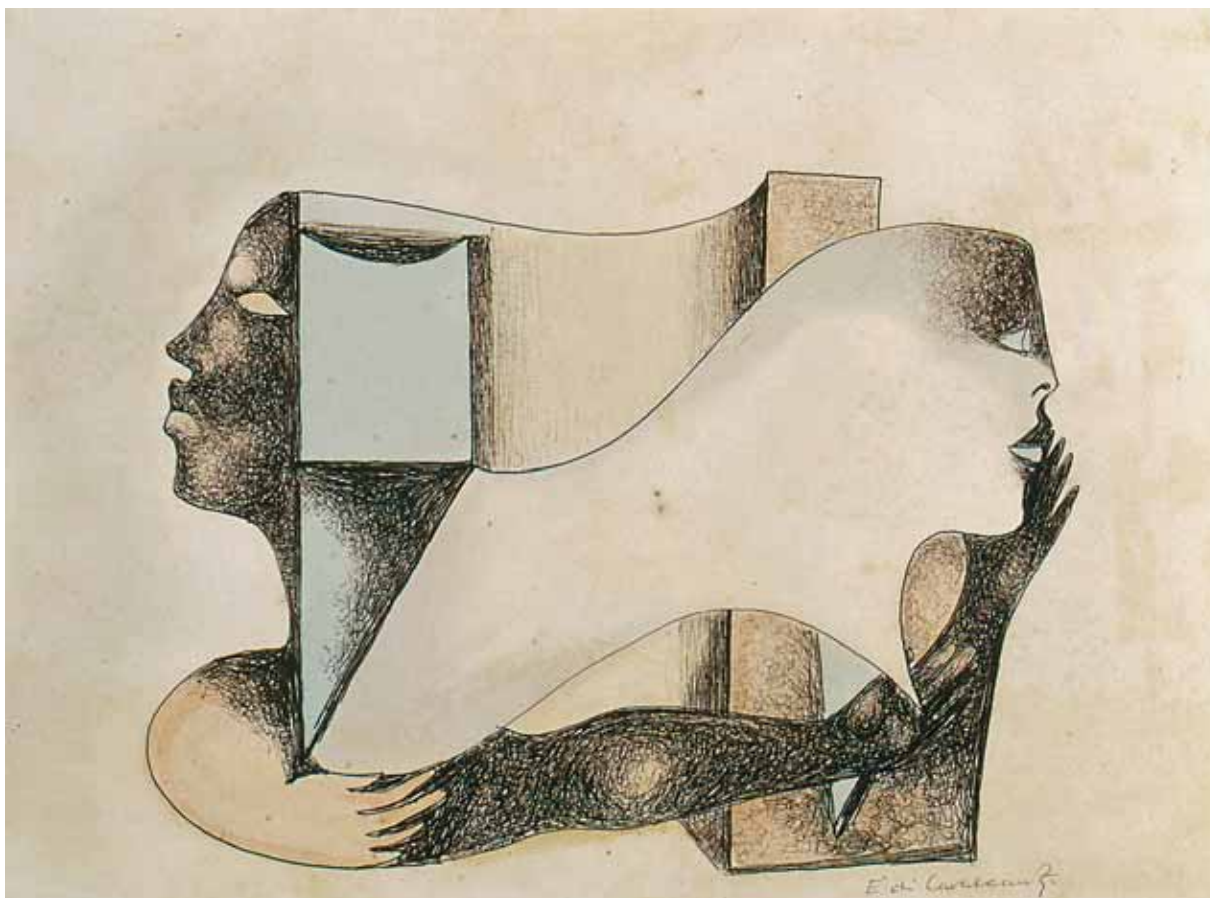
Mulheres no terraço | Women at the terrace

Óleo sobre tela | Oil on canvas
80cm x 65cm | s.d. | n.d.



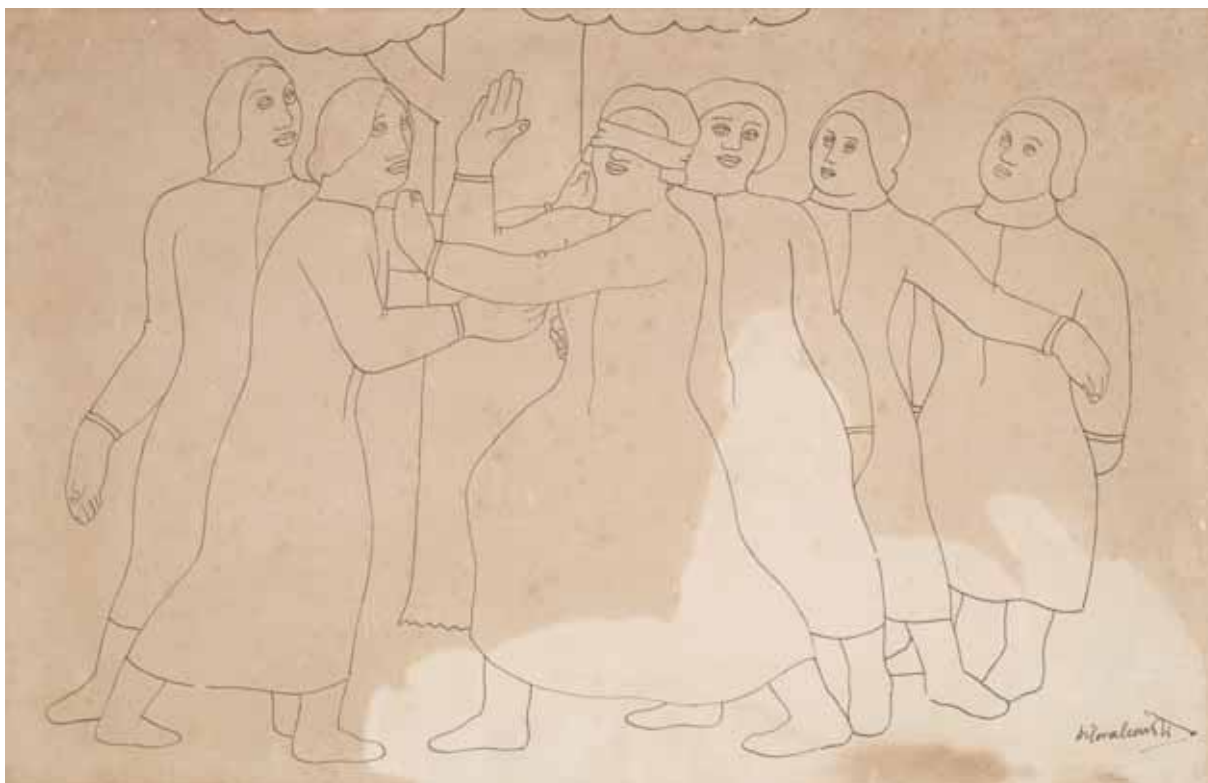
Cabeça de mulher | Woman's head

Óleo sobre cartão | Oil on card
40cm x 30cm | 1973



Sem título | Untitled

Caneta e aquarela sobre papel | Pen and watercolour on paper
23cm x 31cm | s.d. | n.d.



Cabra cega | Blind man's bluff

Caneta sobre papel | Pen on paper
29cm x 45cm | s.d. | n.d.



Retrato-caricatura de homem | Portrait-caricature of man

Lápis sobre papel | Pencil on paper
33cm x 23cm | s.d. | n.d.



Composição carnavalesca | Carnival composition

Caneta sobre papel | Pen on paper
29cm x 22cm | s.d. | n.d.



Grupo de cabeças e riscos | Group of heads and lines

Lápis sobre papel | Pencil on paper
22cm x 32cm | s.d. | n.d.



Cavaleiro | Knight

Lápis sobre papel | Pencil on paper
32cm x 25cm | s.d. | n.d.

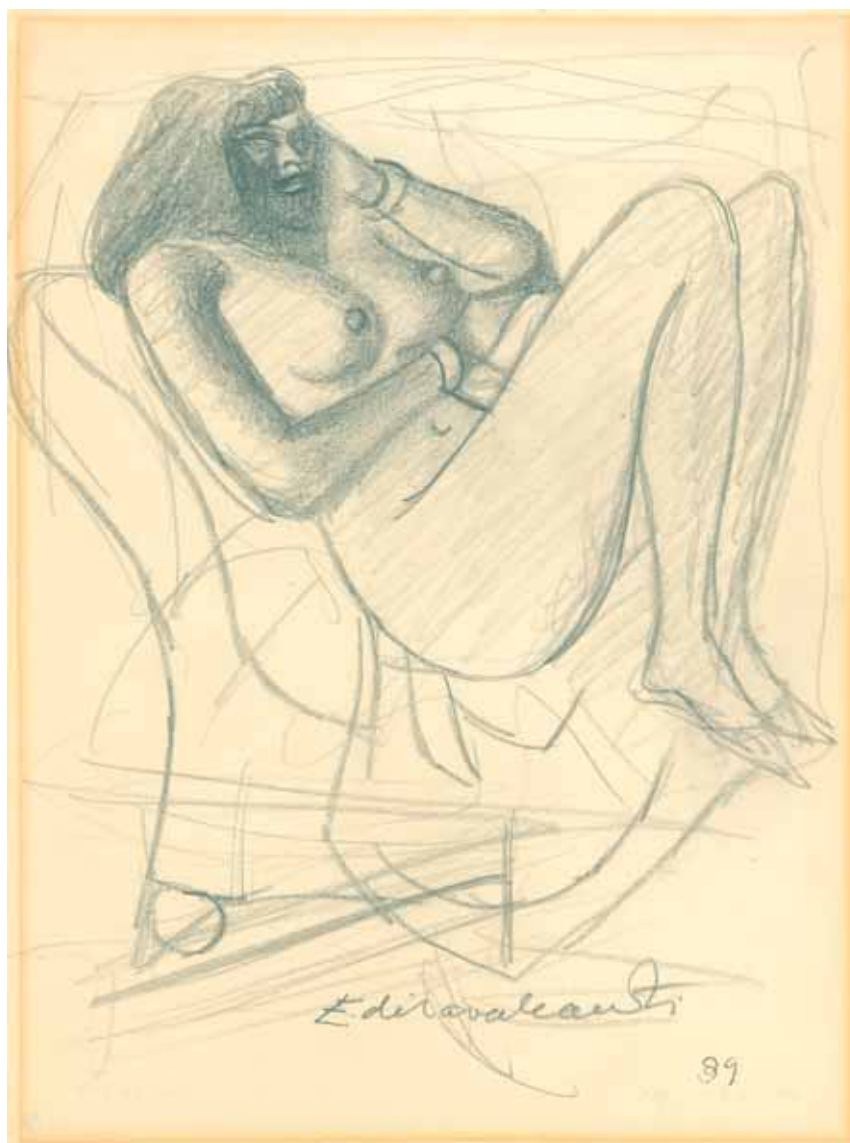
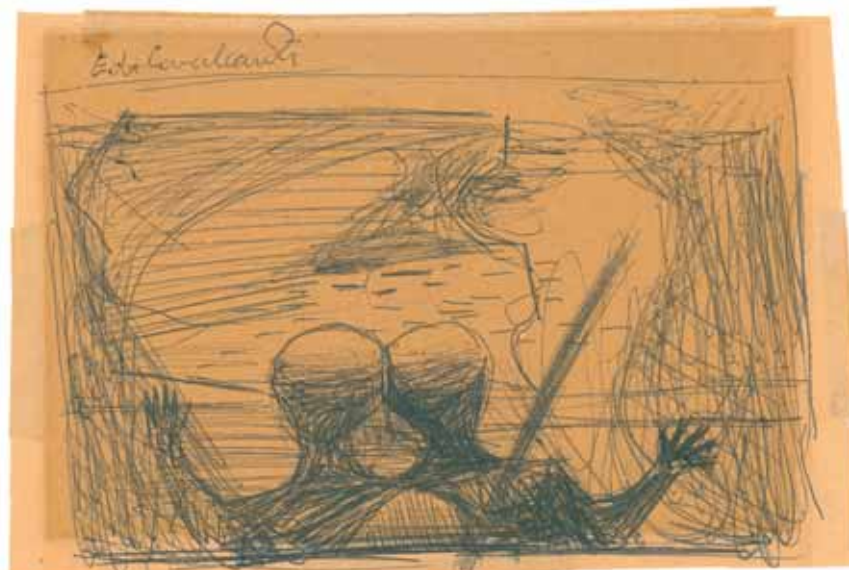


Figura | Figure

Lápis sobre papel | Pencil on paper
27cm x 20cm | s.d. | n.d.



Duas figuras | Two figures

Lápis sobre papel | Pencil on paper
9cm x 13cm | s.d. | n.d.



Projeto de decoração | Decoration's project

Lápis sobre papel | Pencil on paper
22cm x 32cm | 1964



Abraço | Embrace

Caneta sobre papel | Pen on paper
28cm x 21cm | s.d. | n.d.



Mulher | Woman

Caneta sobre papel | Pen on paper
30cm x 23cm | s.d. | n.d.



Corpo e perna | Body and leg

Nanquim sobre papel | Ink on paper
23cm x 16cm | s.d. | n.d.



Figura | Figure

Caneta sobre papel | Pen on paper
26cm x 20cm | 1950



Museo | Museum

Caneta sobre papel | Pen on paper
20cm x 14cm | s.d. | n.d.



Figura de mulher | Figure of woman

Caneta sobre papel | Pen on paper
23cm x 16cm | s.d. | n.d.



Duas figuras | Two figures

Caneta sobre papel | Pen on paper
23cm x 16cm | s.d. | n.d.



Cabeça de mulher | Female head

Lápis sobre papel | Pencil on paper
33cm x 25cm | s.d. | n.d.



Figura | Figure

Lápis sobre papel | Pencil on paper
27cm x 21cm | s.d. | n.d.



Figura de mulher | Figure of woman

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
54cm x 36cm | 1965



Cena de rua com mulher | Street scene with woman

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
54cm x 36cm | 1965



Orquestra num ambiente | Orchestra in a place

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
54cm x 36cm | 1965



Mulher | Woman

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
41cm x 25cm | 1968



Mulher | Woman

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
42cm x 26cm | 1968



Mulher | Woman

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
39cm x 25cm | 1968



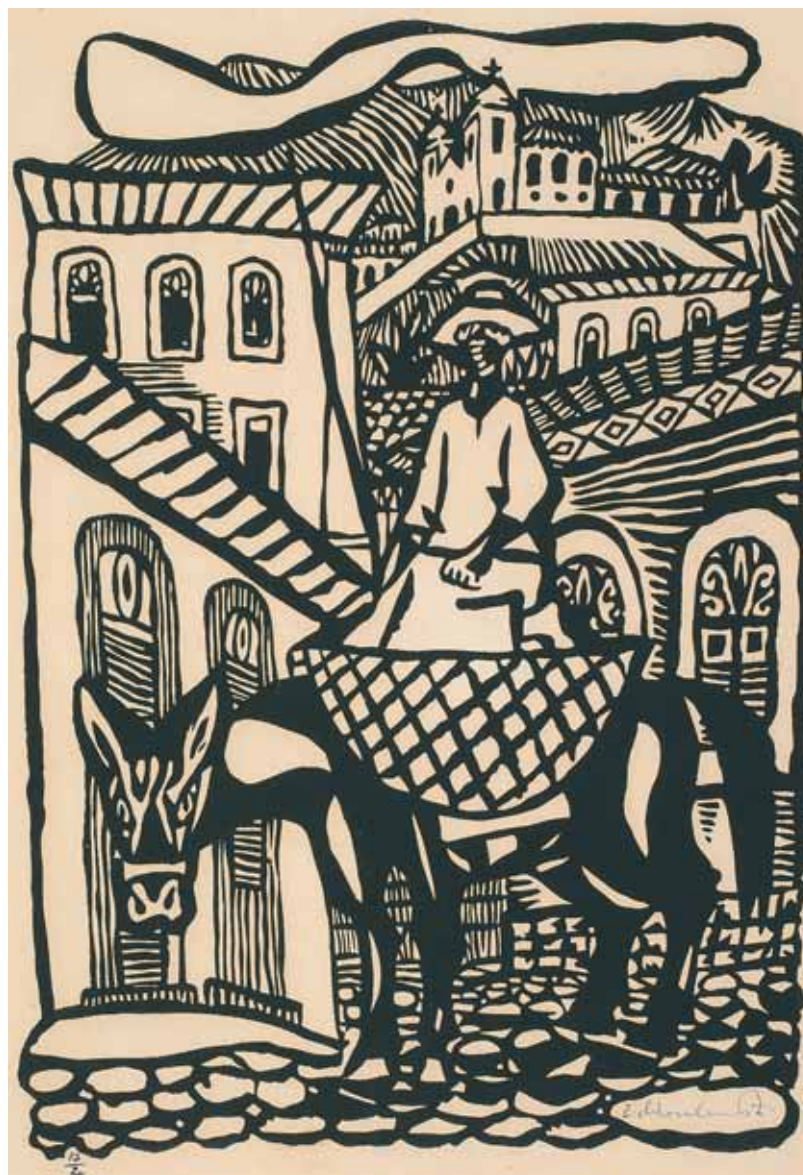
Mulher de perfil | Woman in profile

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
44cm x 31cm | 1968



Figura de mulher | Figure of woman

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
25cm x 15cm | s.d. | n.d.



Camponês cavalgando burro | Peasant riding a donkey

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
36cm x 25cm | s.d. | n.d.



Três moças egípcias | Three Egyptian girls

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
47cm x 65cm | s.d. | n.d.



Rosto feminino | Female face
Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
47cm x 65cm | s.d. | n.d.



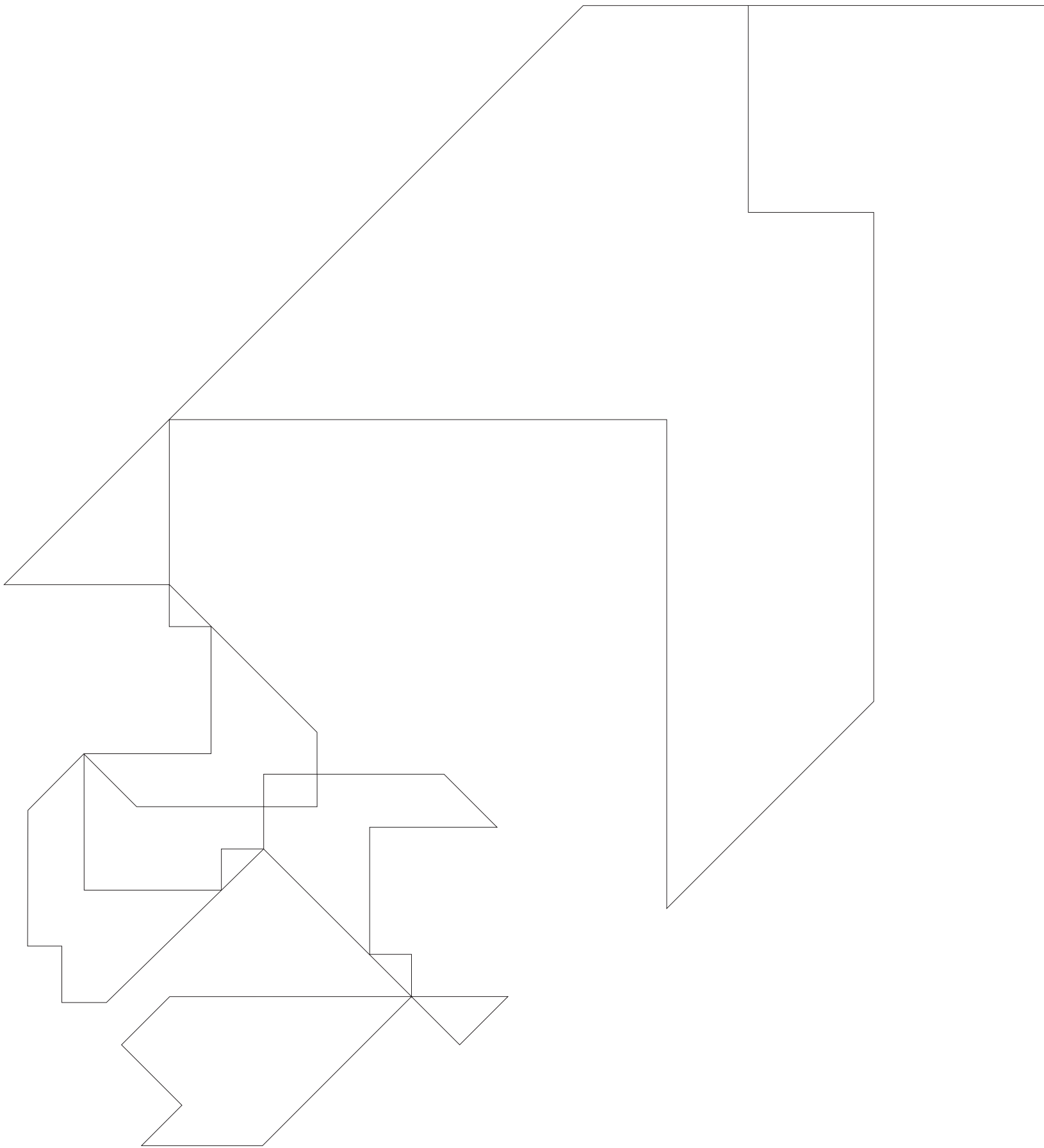
Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
47cm x 66cm | s.d. | n.d.



Sem título | Untitled

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
50cm x 65cm | s.d. | n.d.





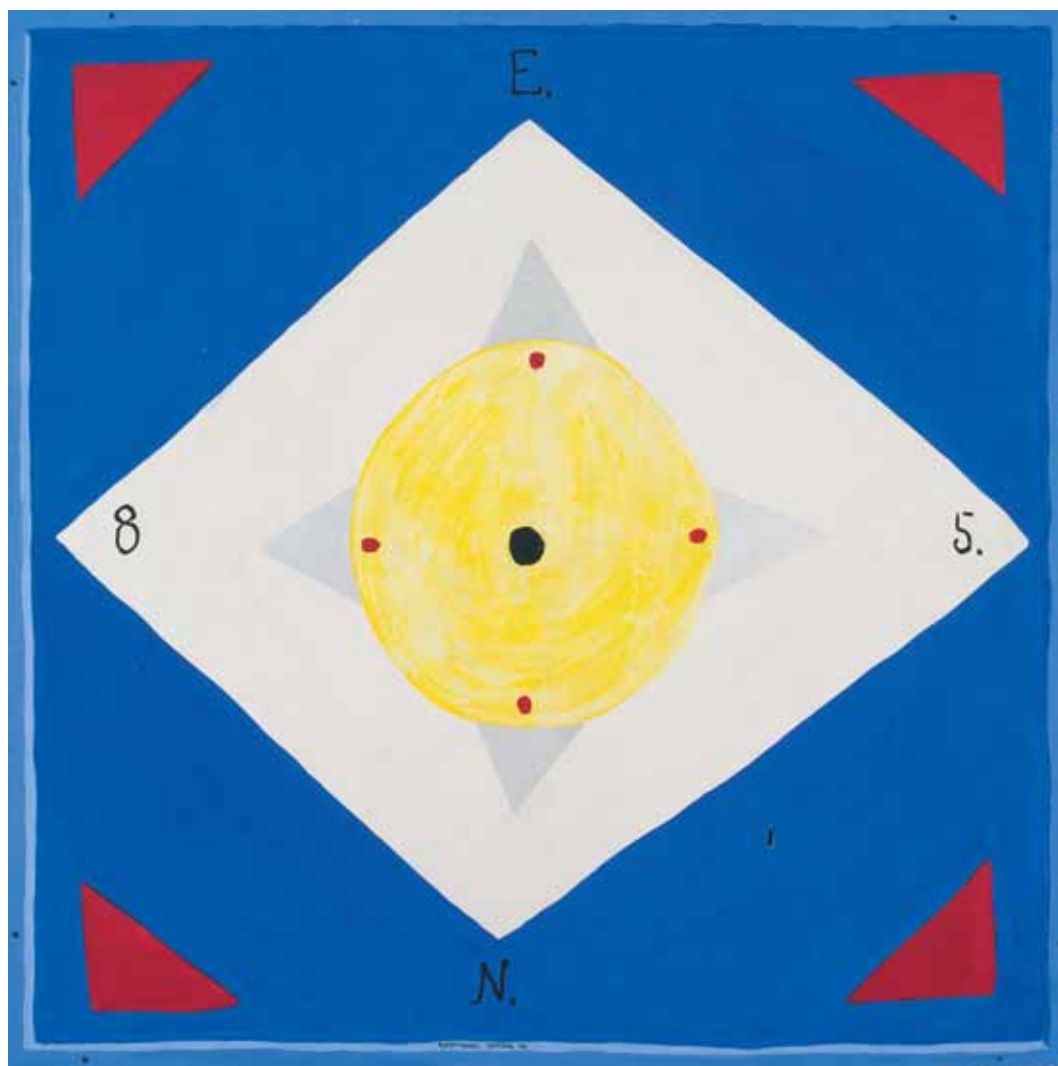
Canoa | Canoe

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
50cm x 200cm | 1985



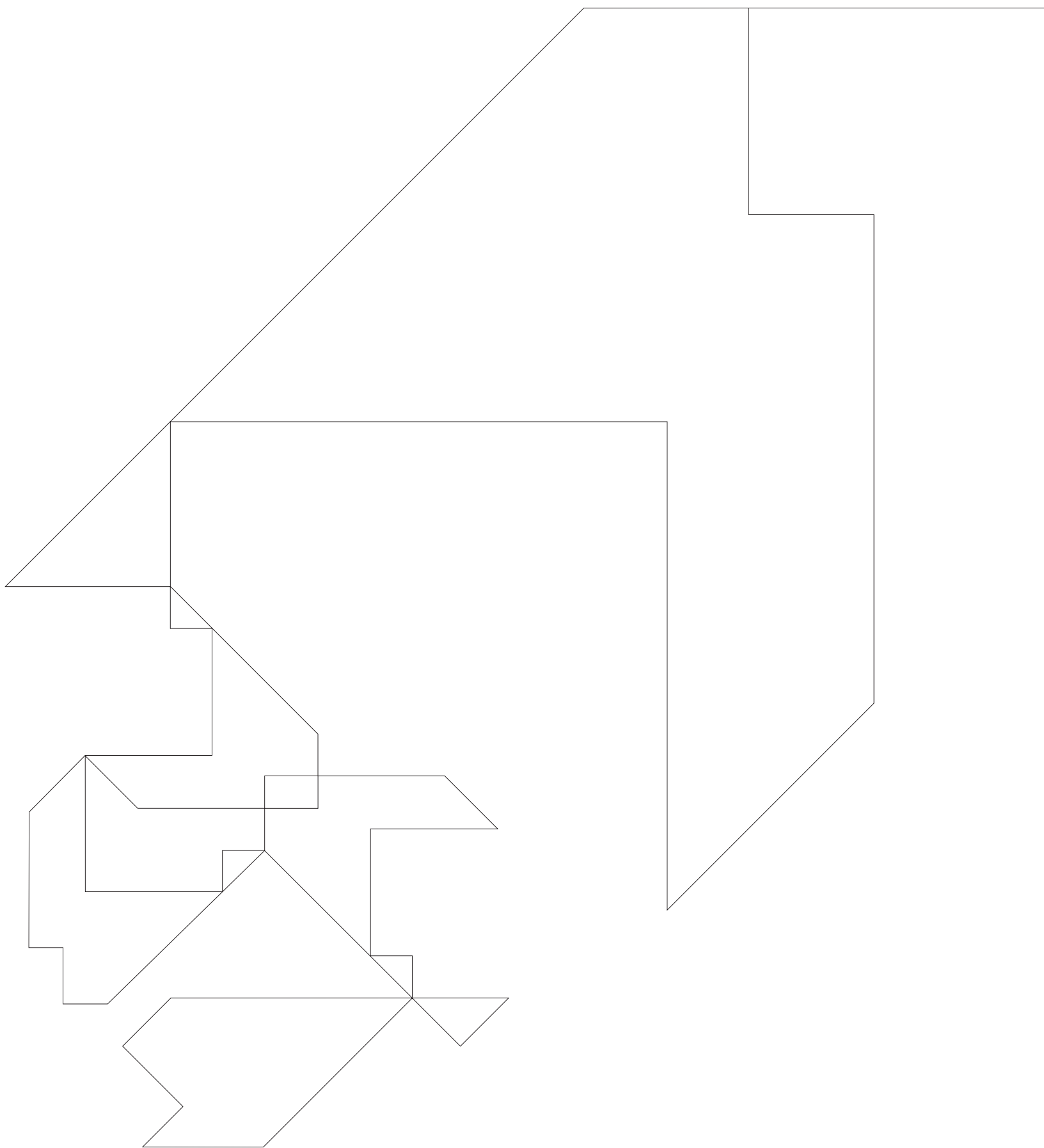
Pano de circo | Circus tent

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
130cm x 130cm | 1985



Estrela de 4 pontas de prata | Four cornered silver star

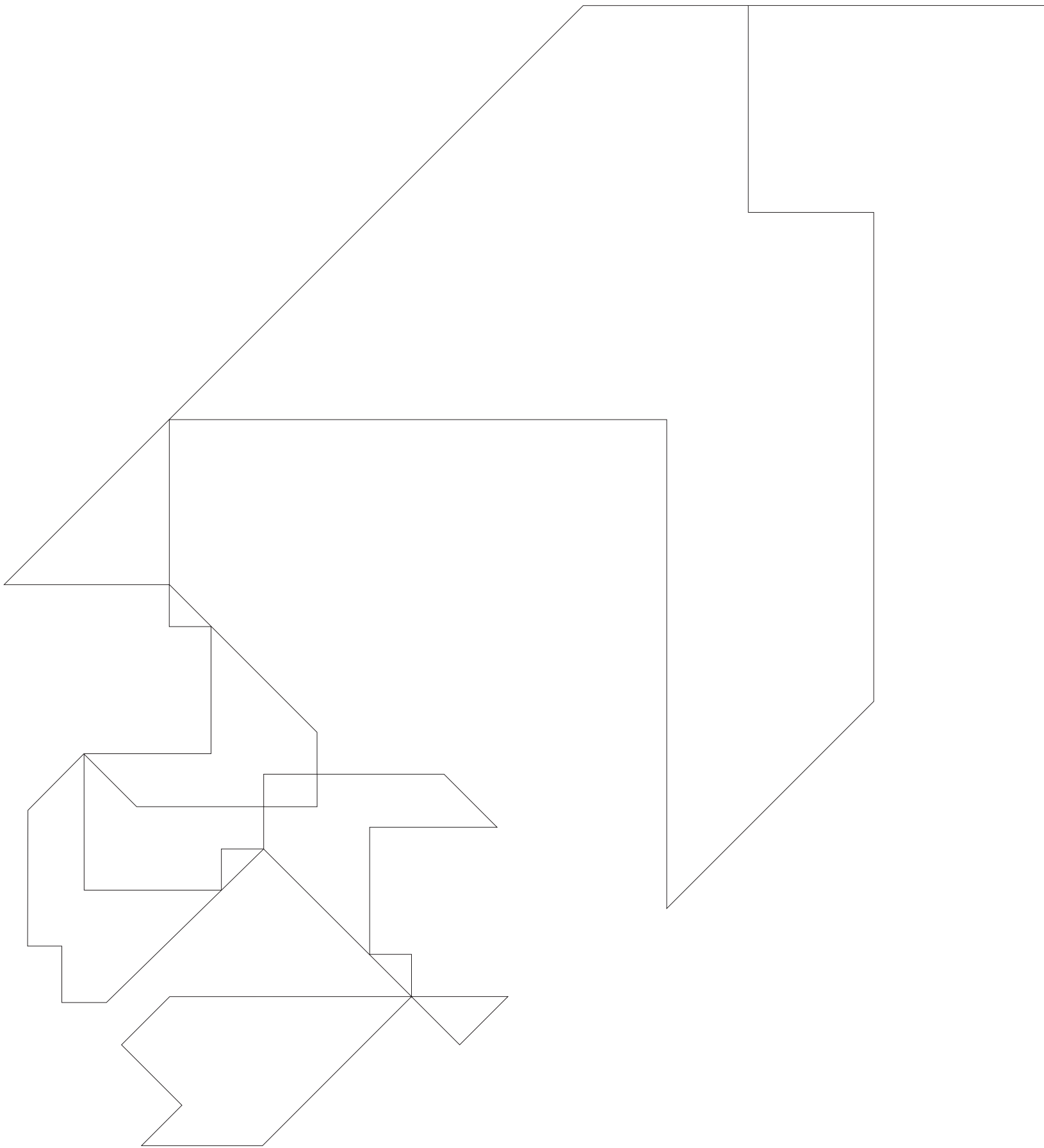
Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
130cm x 130cm | 1985





El canto de la tierra | **The song of the earth**

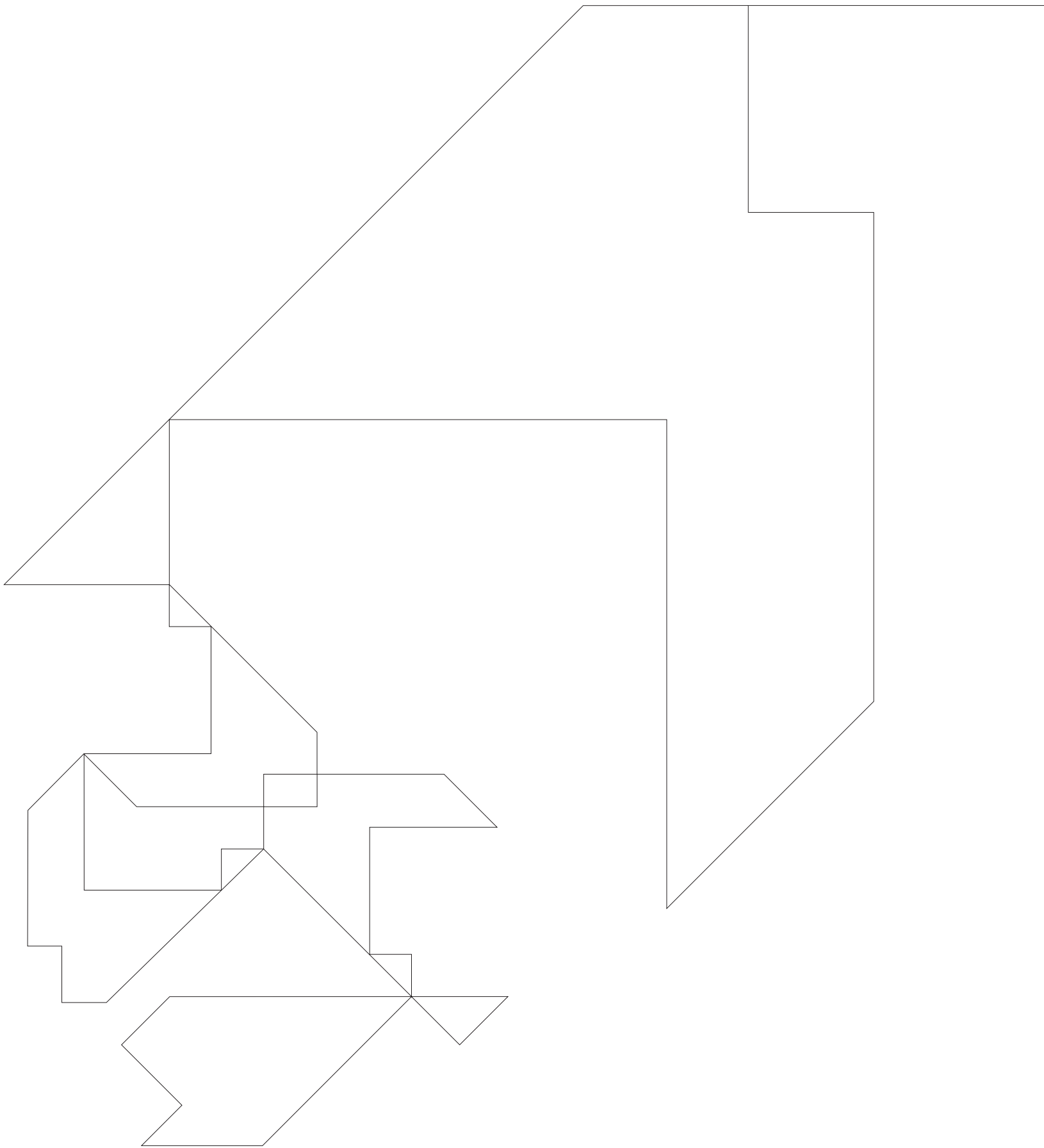
Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
82cm x 65cm | 1993





O canto da terra | The song of the earth

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
74cm x 62cm | 1992





Ônibus com figuras | Bus with figures

Óleo sobre tela | Oil on canvas
54cm x 70cm | s.d. | n.d.



Interior de igreja | Church interior

Óleo sobre tela | Oil on canvas
69cm x 55cm | 1961



Nu | Nude

Óleo sobre painel | Oil on board
52cm x 41cm | s.d. | n.d.



Campo de futebol | Football field

Óleo sobre tela | Oil on canvas
53cm x 65cm | 1972



Jardim América | Jardim América

Óleo sobre tela | Oil on canvas
64cm x 80cm | 1973



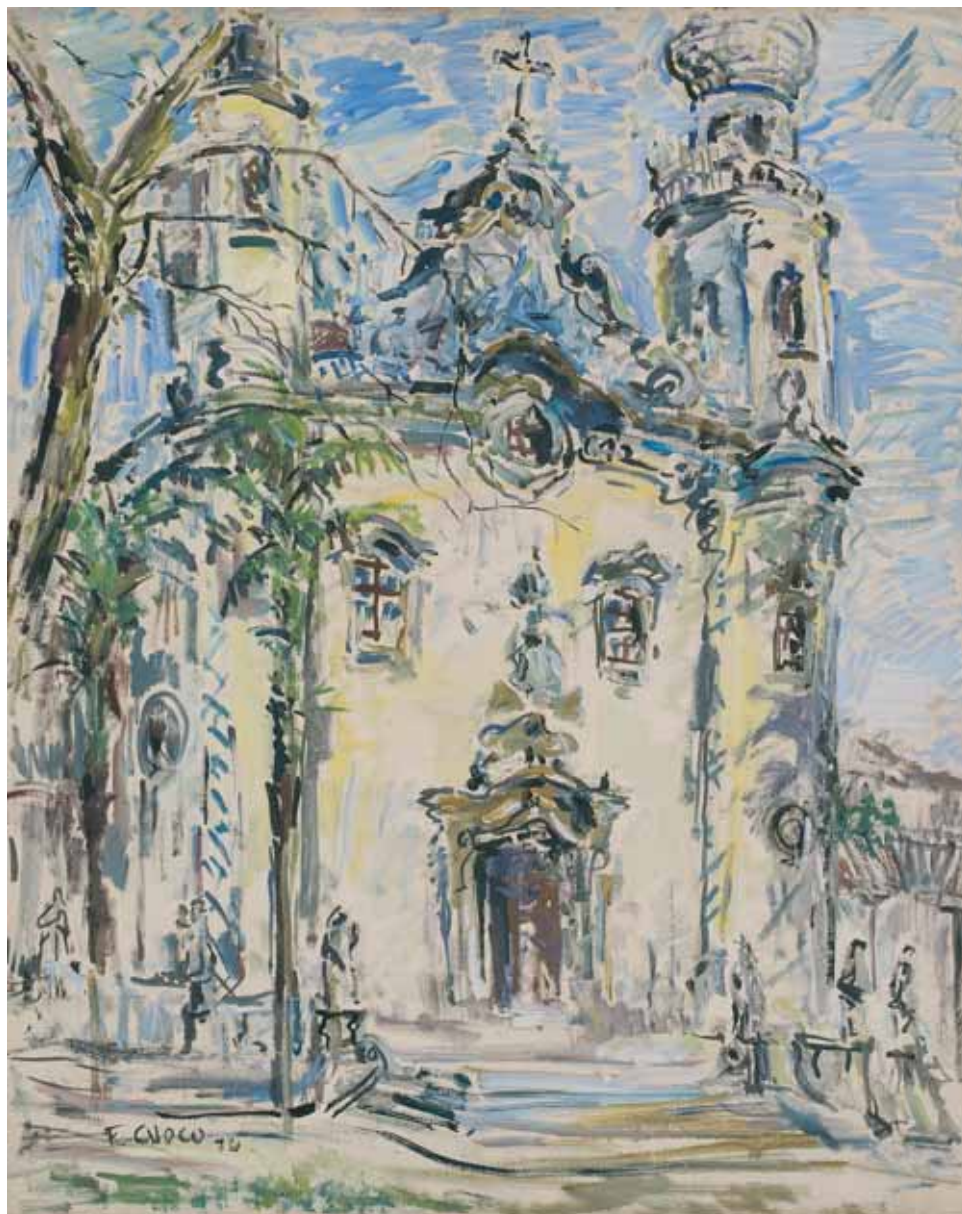
Paisagem | Landscape

Óleo sobre tela | Oil on canvas
60cm x 73cm | 1972



Sem título | Untitled

Guache sobre papel | Gouache on paper
66cm x 48cm | 1972



Igreja | Church

Óleo sobre tela | Oil on canvas
80cm x 64cm | 1972



Rua | Street

Óleo sobre madeira | Oil on board
46cm x 83cm | s.d. | n.d.



Figuras | Figures

Óleo sobre Eucatex | Oil on board
47cm x 61cm | 1973



Tourada III | Bullfight III

Nanquim e aquarela sobre papel | Ink and watercolour on paper
32cm x 41cm | 1971



Sem título | Untitled

Nanquim e aquarela sobre papel | Ink and watercolour on paper
29cm x 45cm | 1971



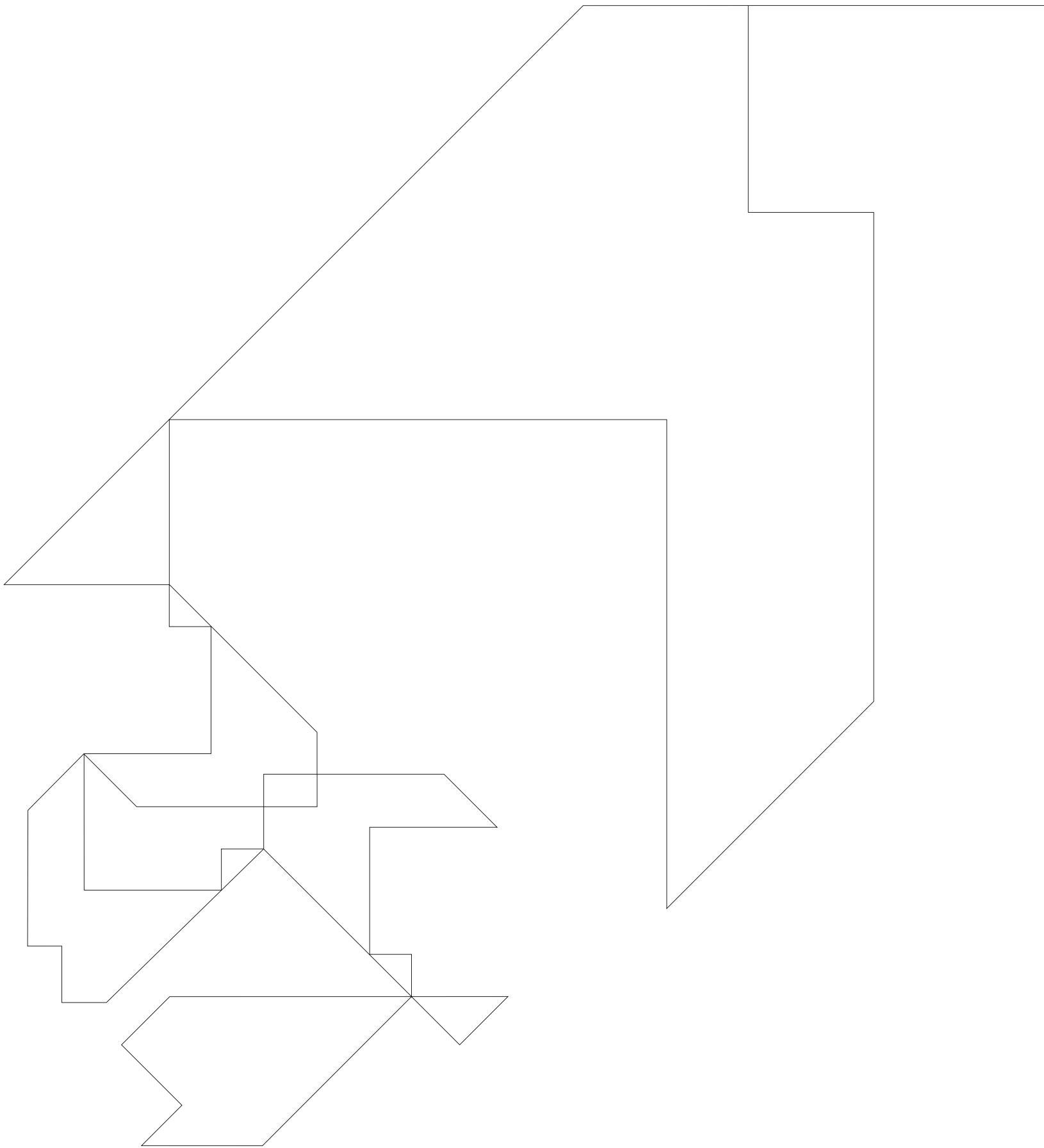
Sem título | Untitled

Nanquim e aquarela sobre papel | Ink and watercolour on paper
29cm x 45cm | 1971



O final pouco glorioso do homem | The unglorious end of a man

Nanquim e aquarela sobre papel | Ink and watercolour on paper
32cm x 45cm | s.d. | n.d.



Fulvio Pennacchi

Villa Colemandina | Itália | 1905
São Paulo | SP | 1992



Jarro de flores | Vase of flowers
Óleo sobre madeira | Oil on board
48cm x 36cm | 1941



Vaso de flores | Vase of flowers

Óleo sobre tela | Oil on canvas
38cm x 40cm | 1970



Trabalhador | Worker
Óleo sobre Eucatex | Oil on board
55cm x 32cm | 1970



Figura de homem | Figure of man
Óleo sobre Eucatex | Oil on board
68cm x 41cm | 1937



Festa caipira | *Festa caipira*

Óleo e têmpera sobre madeira | Oil and tempera on board
35cm x 49cm | 1971



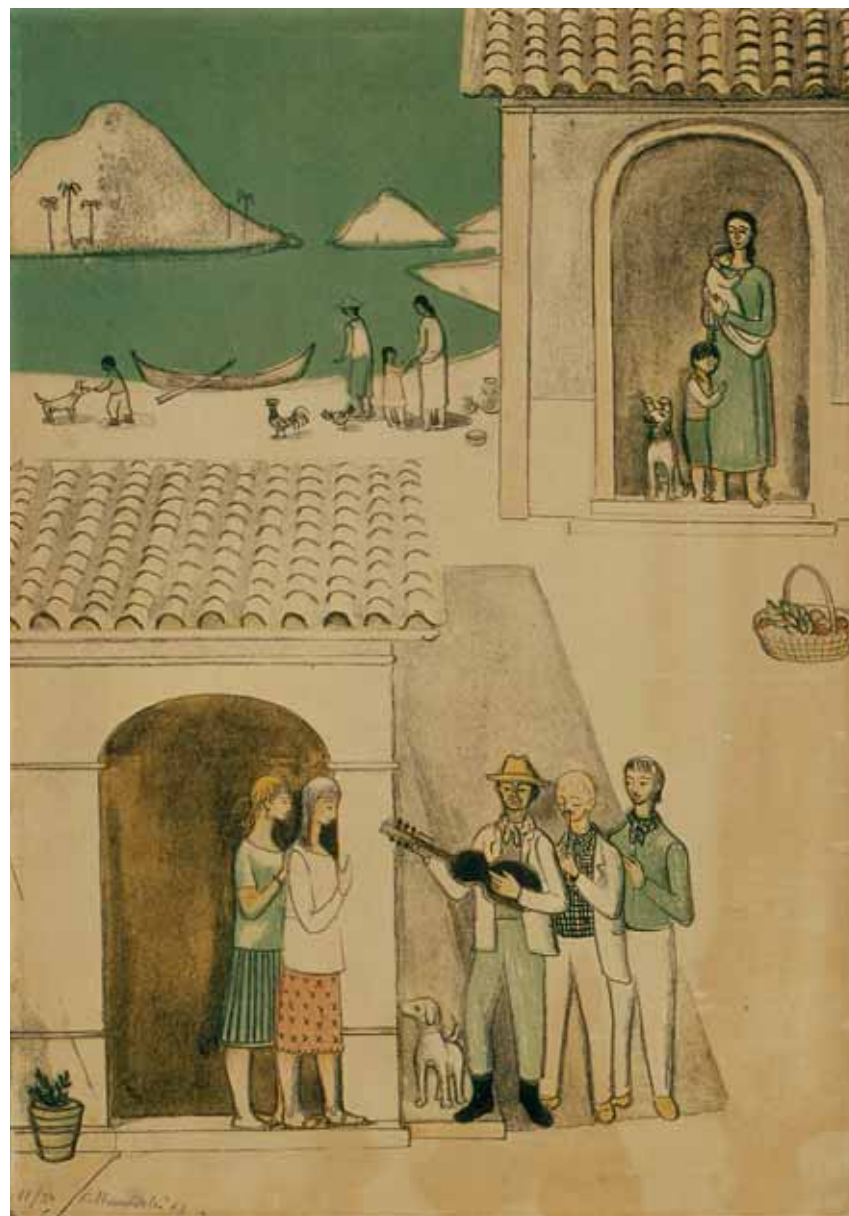
Festa junina | *Festa junina*

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
35cm x 53cm | 1973



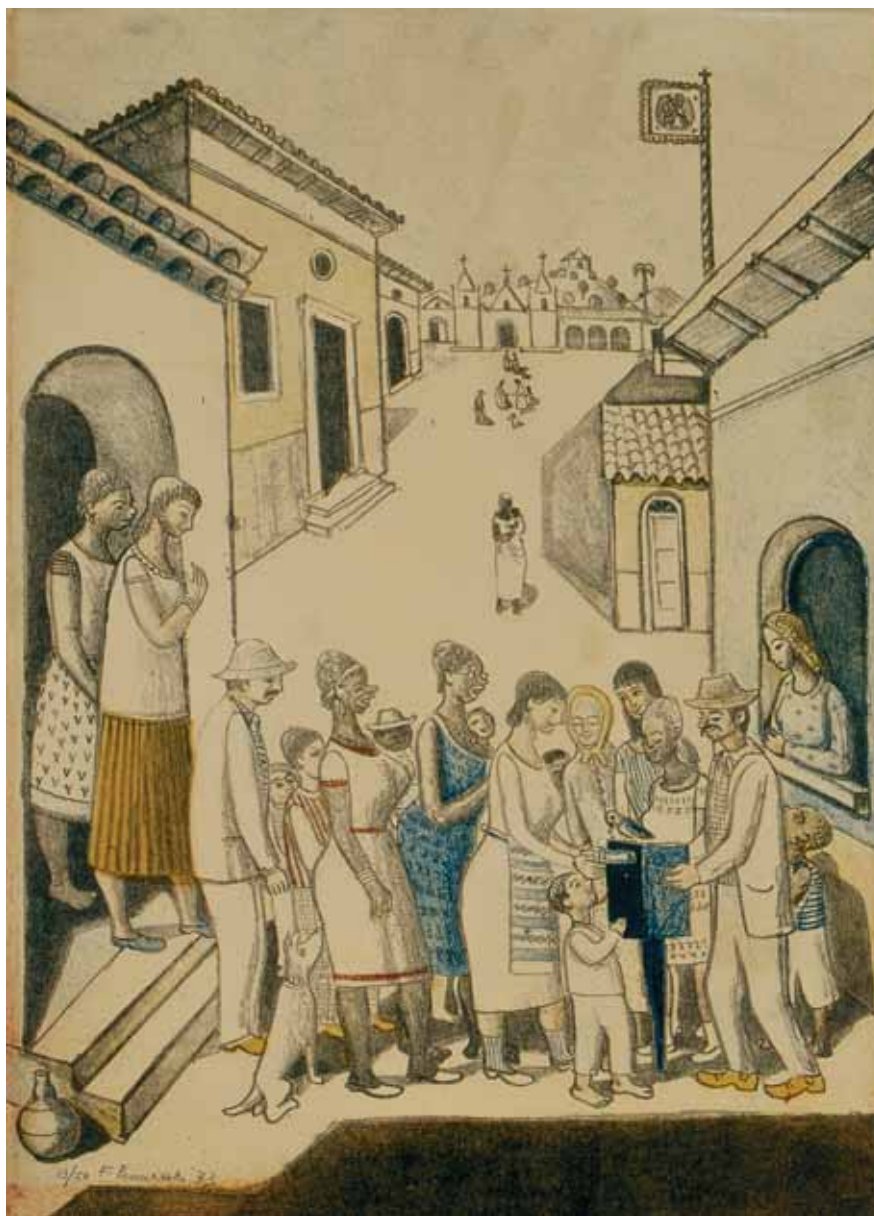
Mulheres | Women

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
53cm x 35cm | 1973



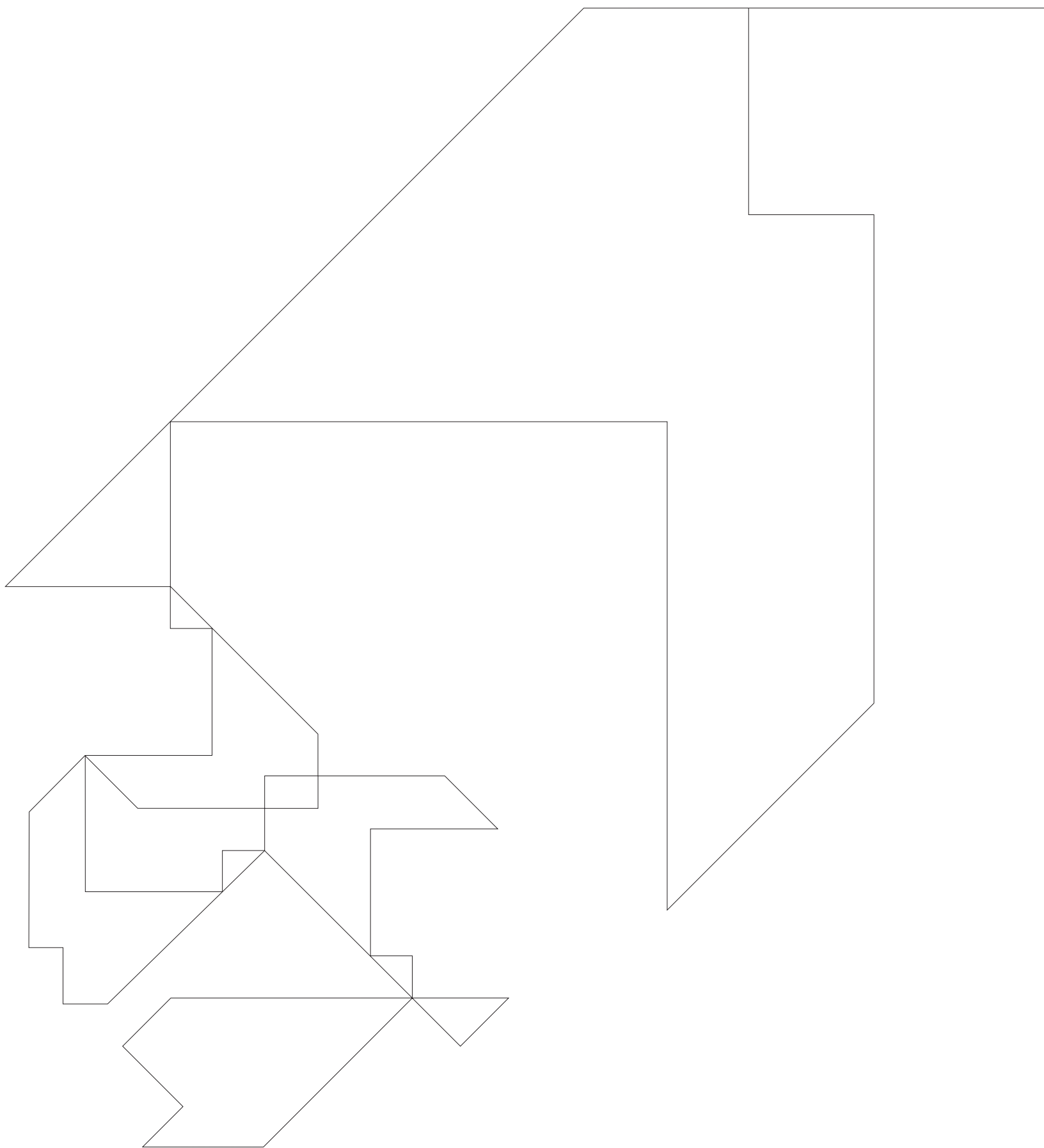
Violeiro | Rustic guitar player

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
53cm x 38cm | 1973



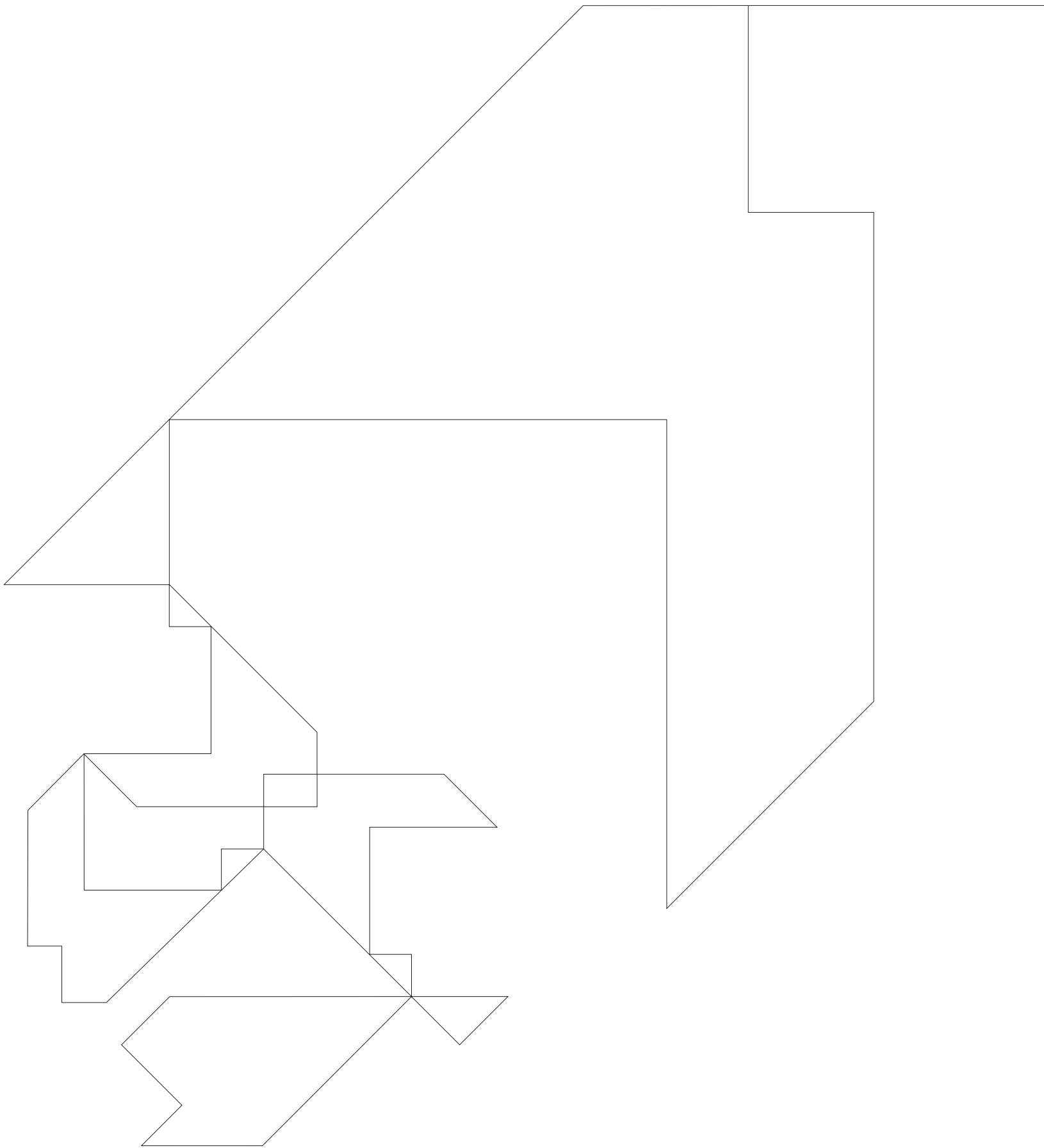
Realejo | Barrel organ

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
54cm x 39cm | 1973





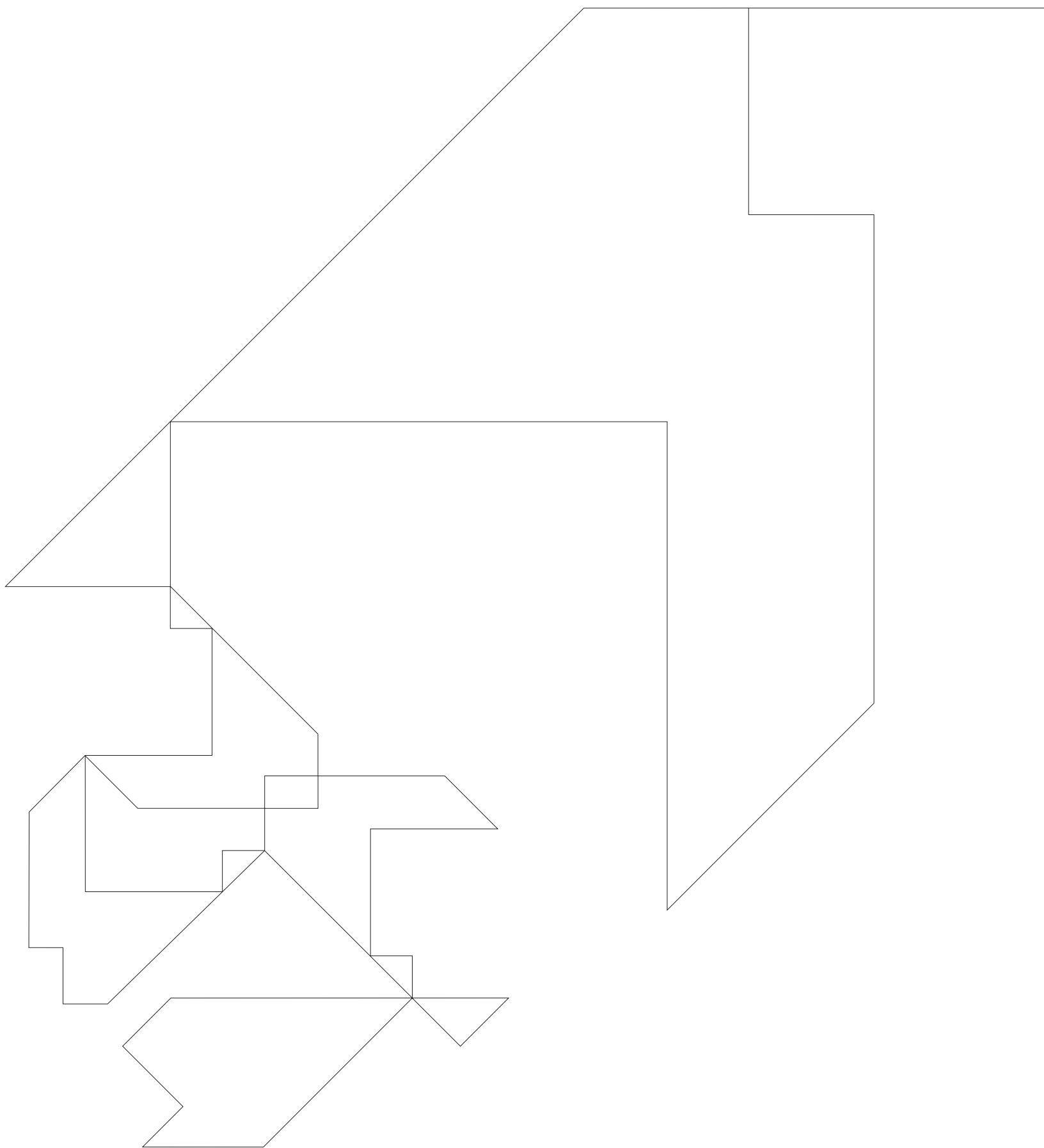
Beneath the reef | **Beneath the reef**
Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
64cm x 76cm | 1992





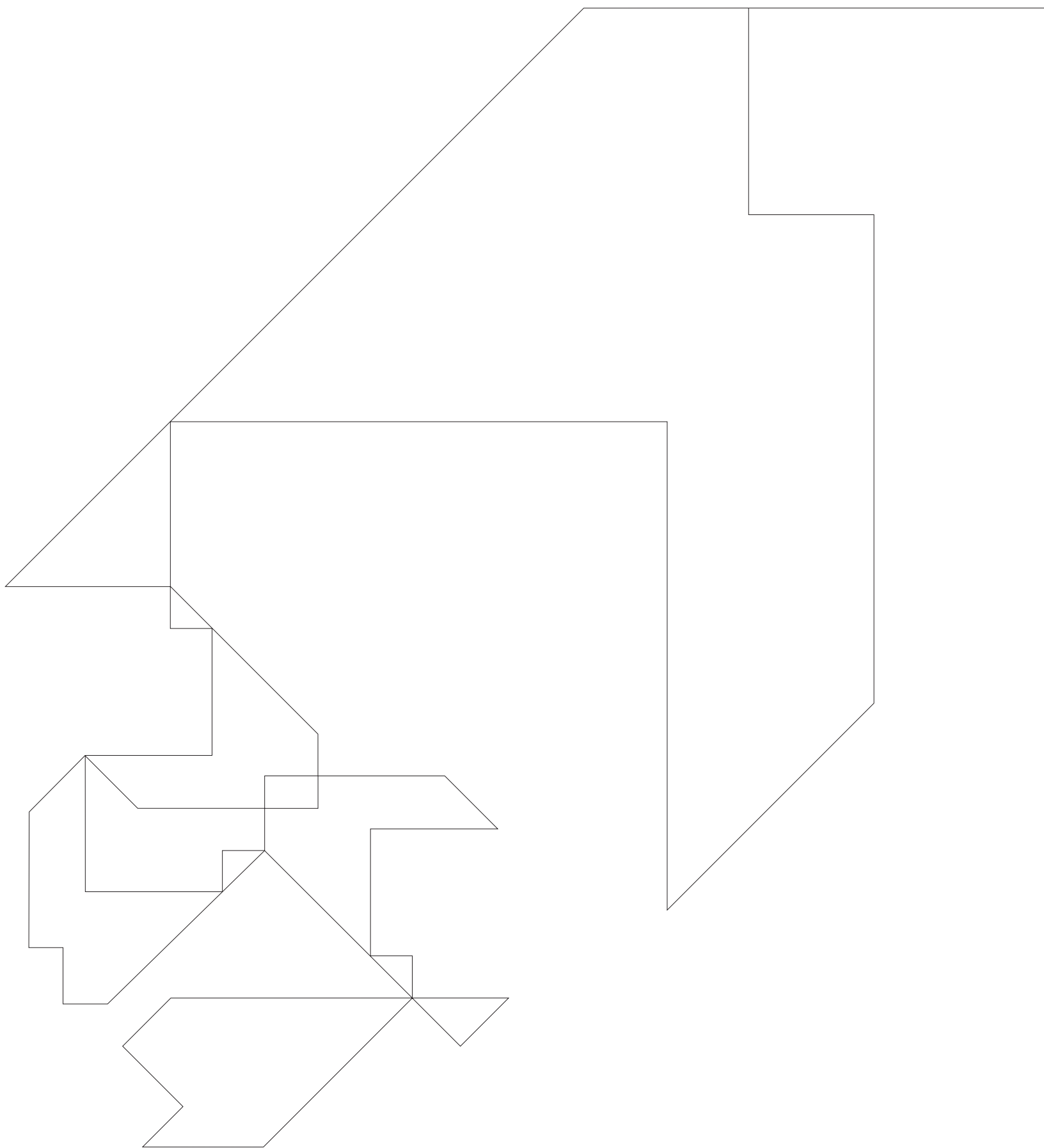
Rio São Francisco | San Francisco river

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
65cm x 82cm | 1993





Madrugada: uma vista do Anhangabaú | Dawn: a view of Anhangabaú
Óleo sobre tela | Oil on canvas
79cm x 100cm | 2001





O aceno | The wave

Nanquim sobre papel | Ink on paper
70cm x 51cm | 1965



O grande sacerdote de Câncer | The great priest of Cancer

Nanquim sobre papel | Ink on paper
63cm x 48cm | 1963



Sem título | Untitled

Nanquim sobre papel | Ink on paper
50cm x 70cm | 1966



Bacante | Bacchante

Nanquim sobre papel | Ink on paper
48cm x 63cm | 1968



Rosita | *Rosita*

Nanquim sobre papel | Ink on paper
70cm x 50cm | 1968



O grão mestre florescendo | The grandmaster blooming

Nanquim sobre papel | Ink on paper
70cm x 50cm | 1965



Máscara báquica nº II | Bacchic mask no. II

Nanquim sobre papel | Ink on paper
50cm x 70cm | 1966



Fidalgo e escudeiro | Nobleman and squire

Nanquim sobre papel | Ink on paper
50cm x 70cm | 1968



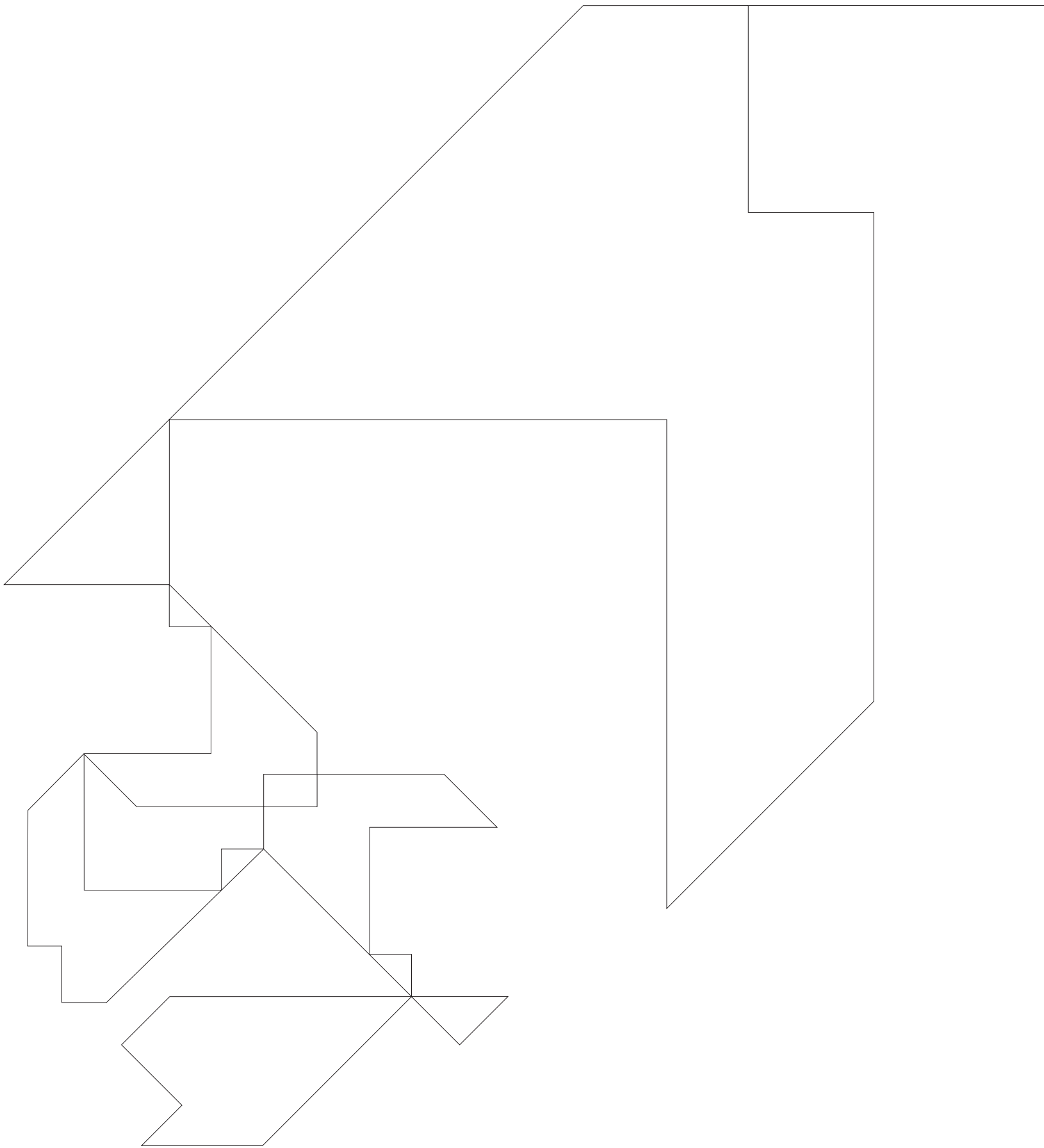
Nietzsche | Nietzsche

Nanquim sobre papel | Ink on paper
66cm x 48cm | 1970



Os ventos | The winds

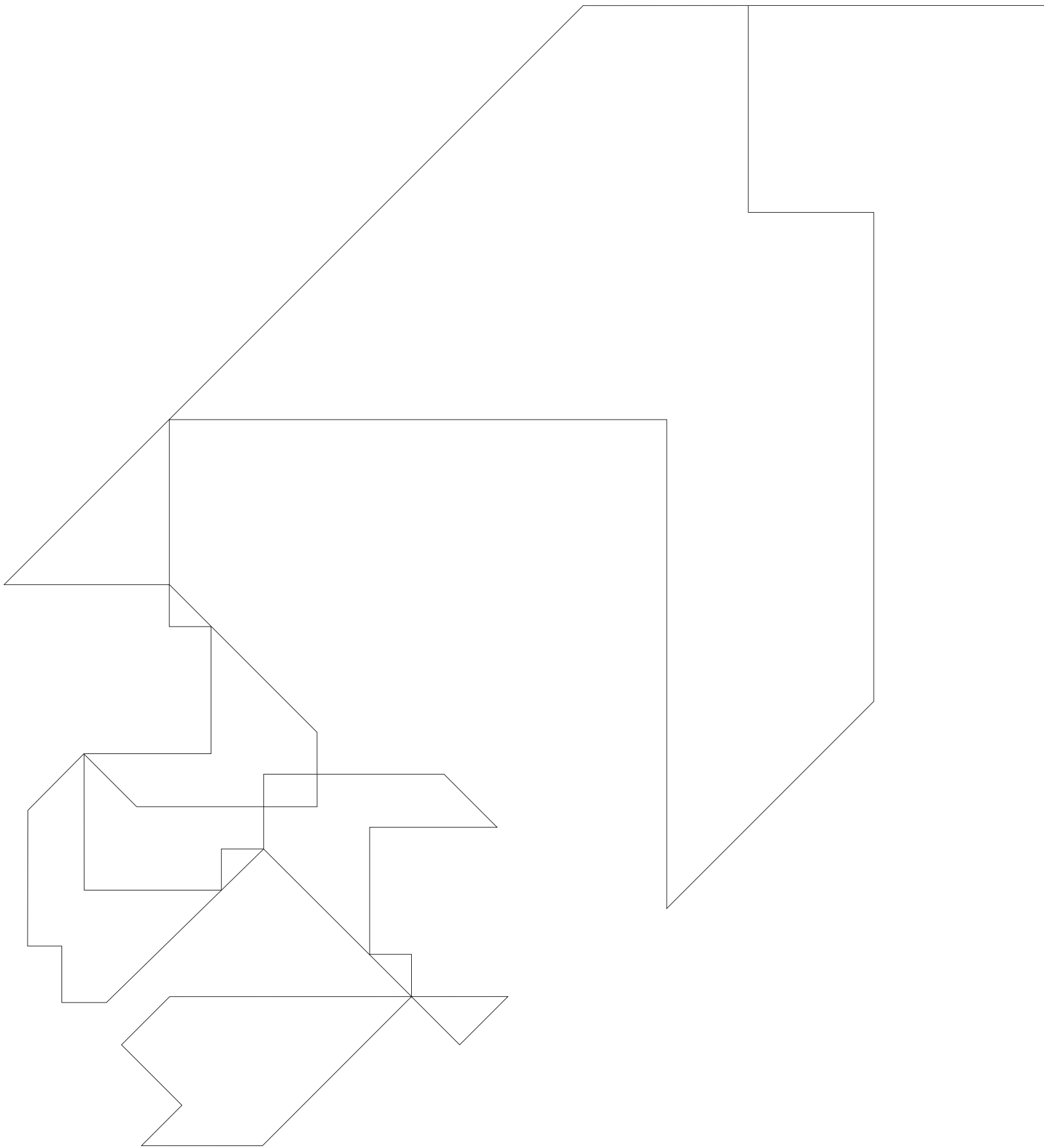
Nanquim sobre papel | Ink on paper
63cm x 43cm | 1964





Aluga-se uma flor | Rent a flower

Óleo sobre tela | Oil on canvas
27cm x 41cm | 1990-1991





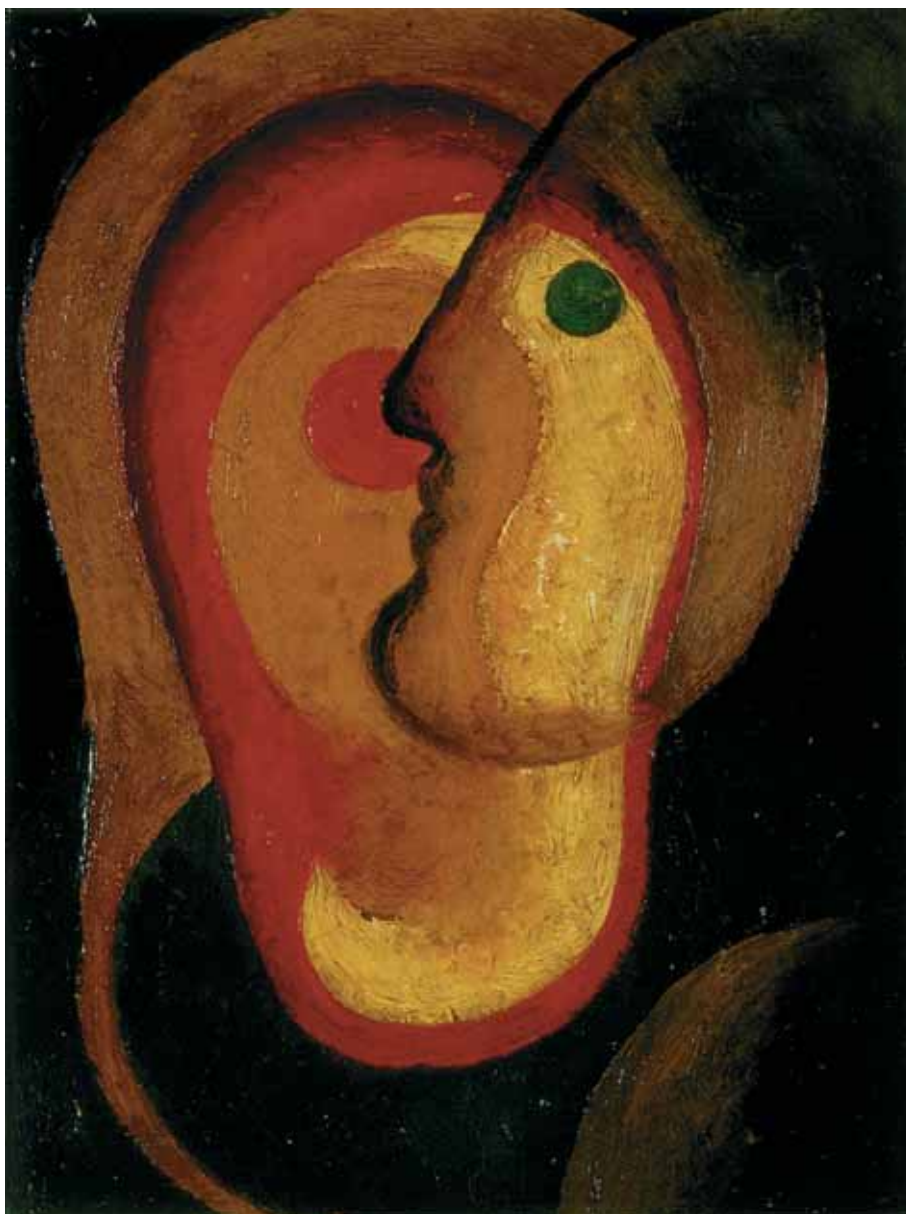
A dama | The lady

Óleo sobre tela sobre Eucatex | Oil on canvas on board
62cm x 30cm | s.d. | n.d.



Desejo de amor | Longing for love

Óleo sobre tela | Oil on canvas
54,5cm x 47,5cm | 1932



Perfil e alma | Profile and soul

Óleo sobre madeira | Oil on board
35cm x 28cm | s.d. | n.d.



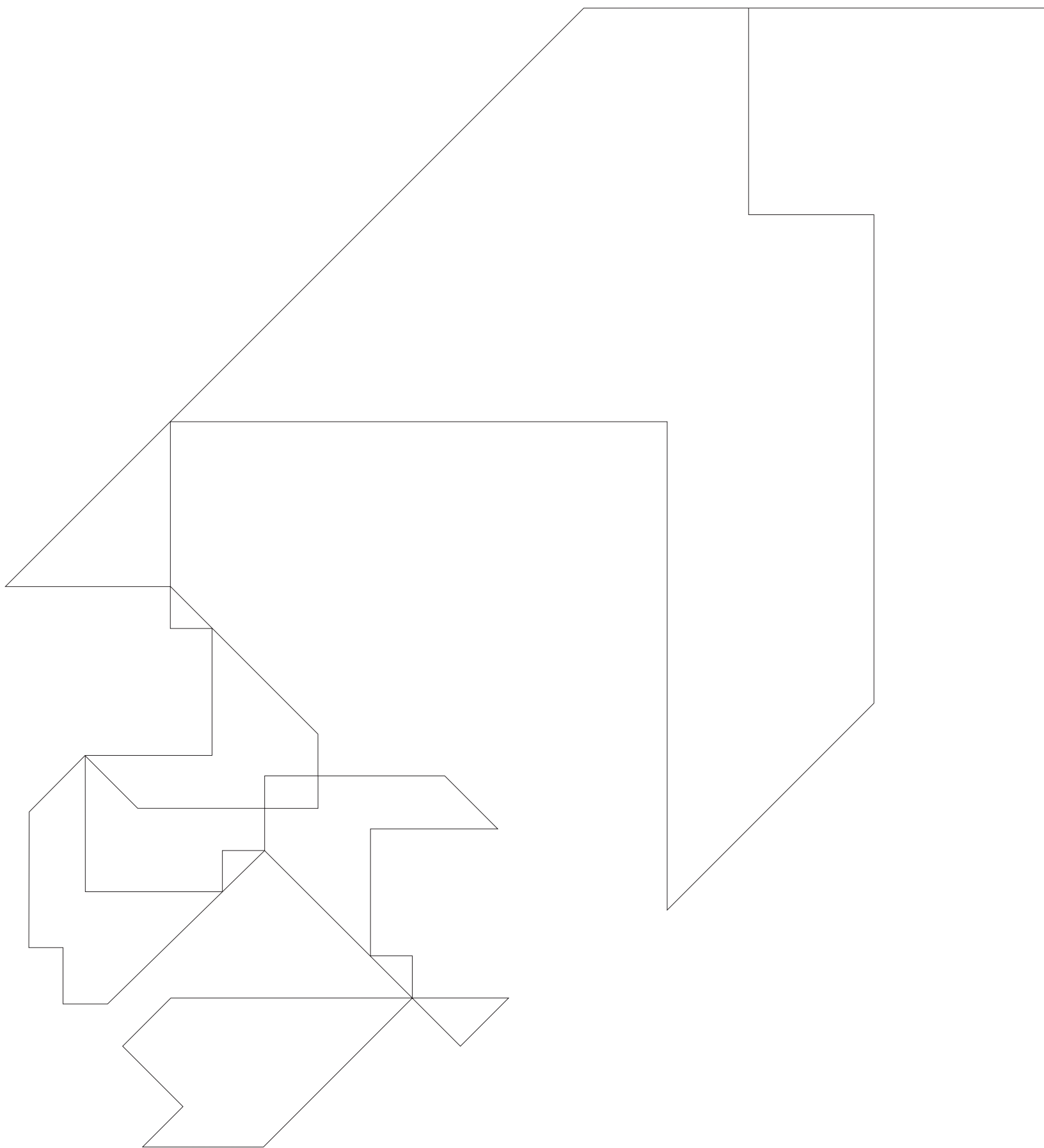
Adão e Eva | Adam and Eva

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
31cm x 21cm | s.d. | n.d.

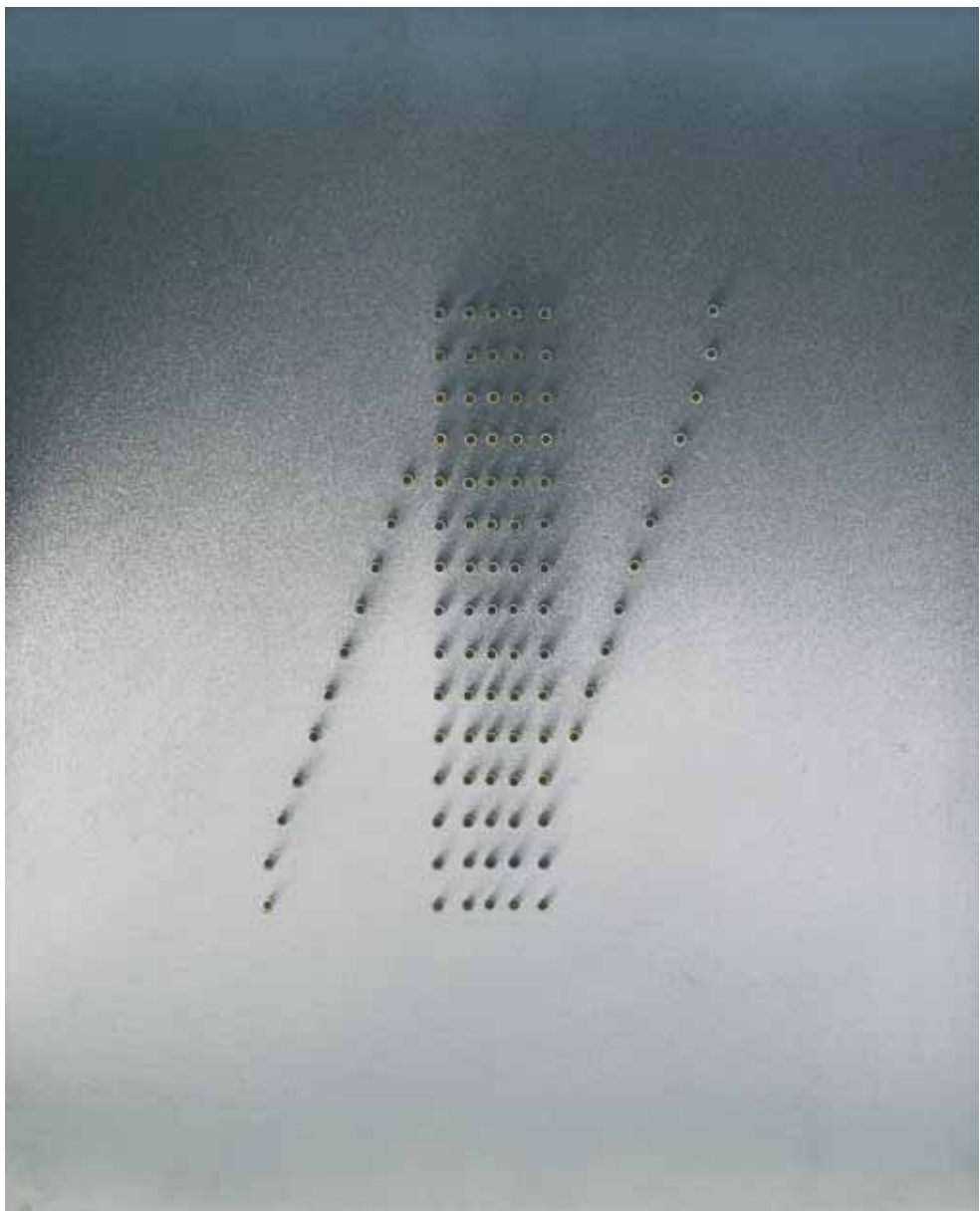


Nus no rochedo | Nudes on the crag

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
17cm x 30cm | s.d. | n.d.



João Pessoa | PB | 1932
Rio de Janeiro | RJ | 2006



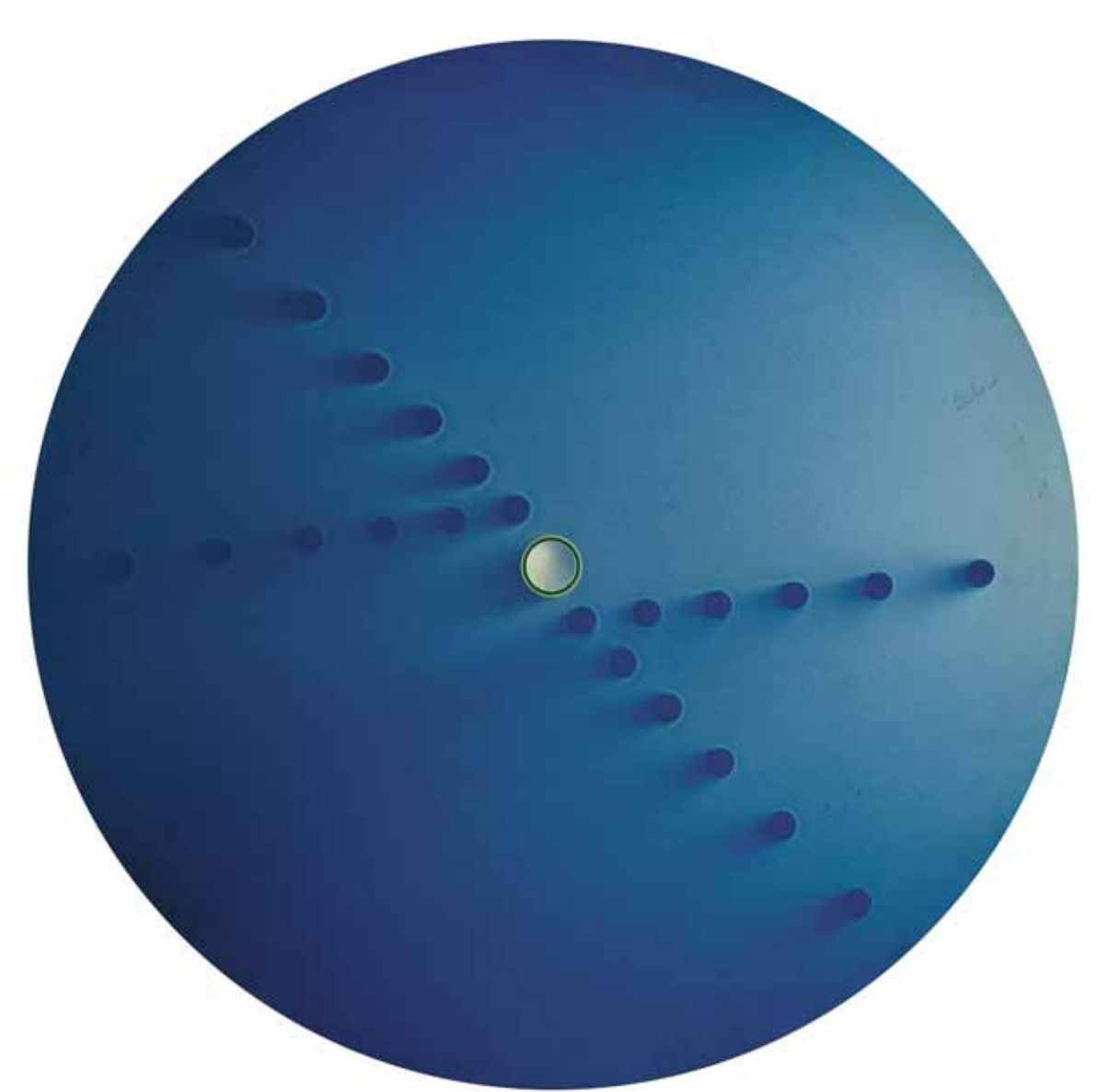
Face mecânica | Mechanical face

Óleo sobre tela | Oil on canvas
100cm x 81cm | s.d. | n.d.



Hora azul | Blue hour

Óleo sobre tela | Oil on canvas
75cm x 75cm | s.d. | n.d.



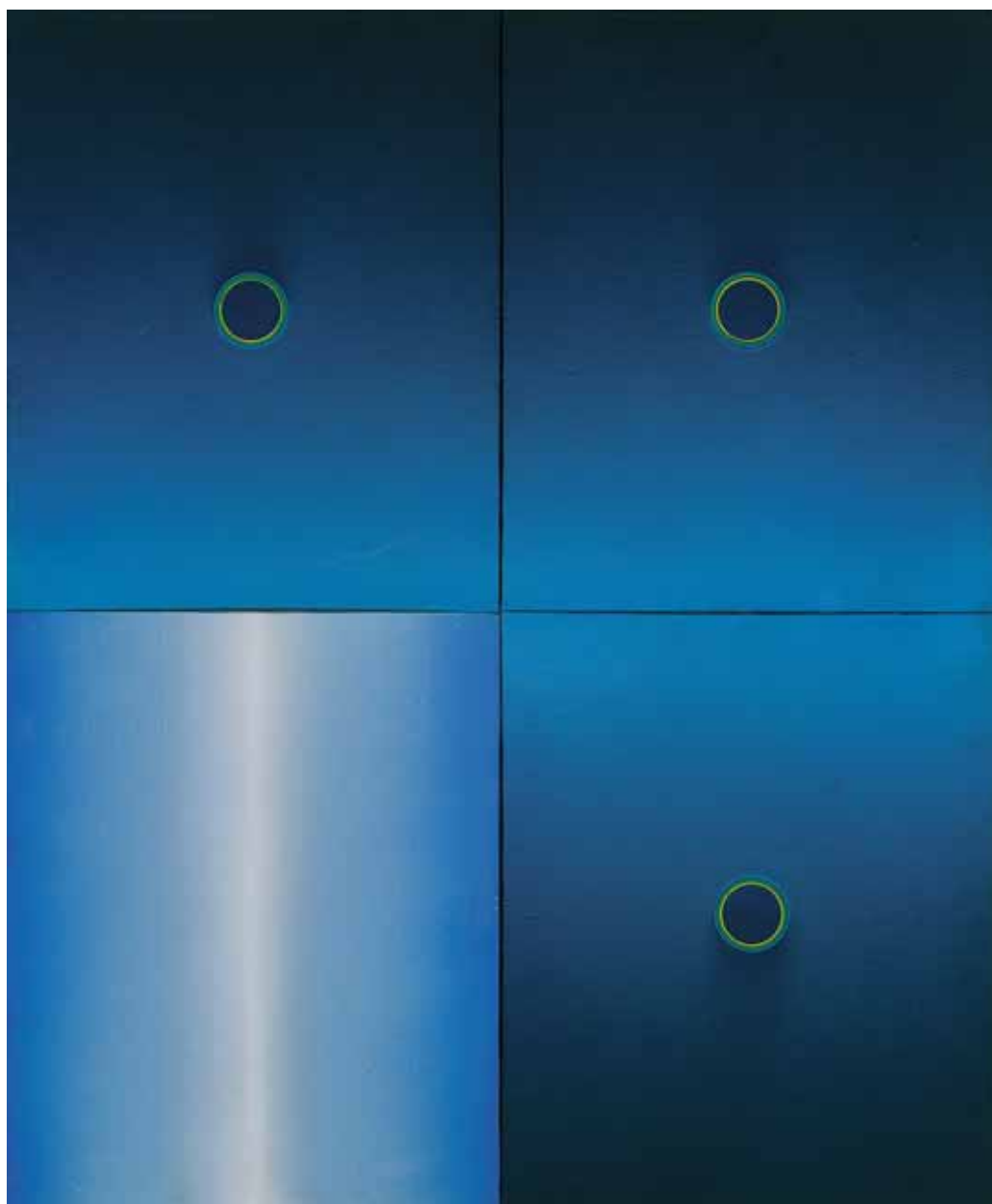
Luz azul | Blue light
Óleo sobre tela | Oil on canvas
Ø104cm | 1970



Face azul | Blue face
Óleo sobre cartão | Oil on card
75cm x 83cm | 1971

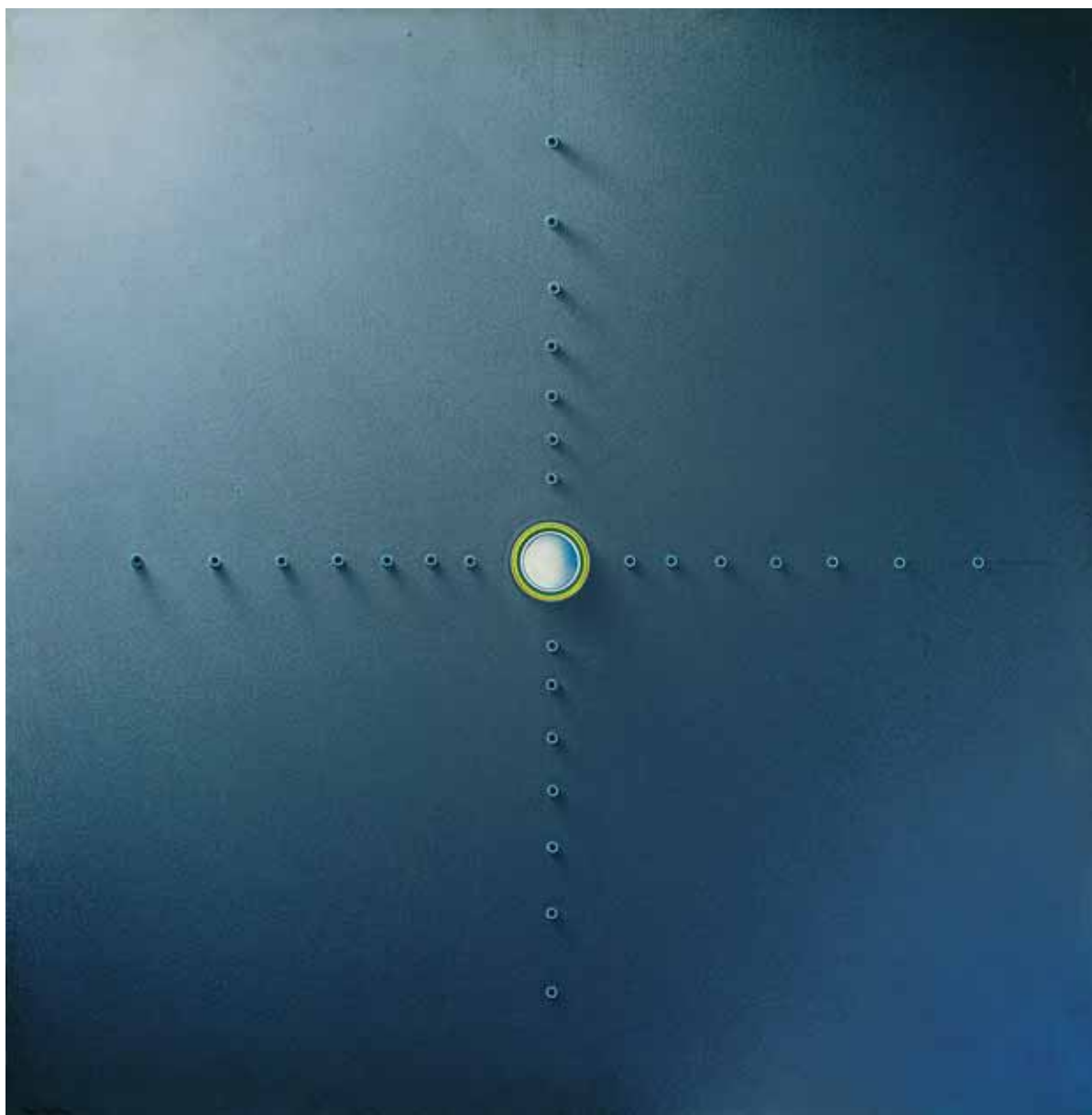


Faca mecânica | Mechanical knife
Óleo sobre cartão | Oil on card
77cm x 102cm | 1970



Usina azul | Blue power plant

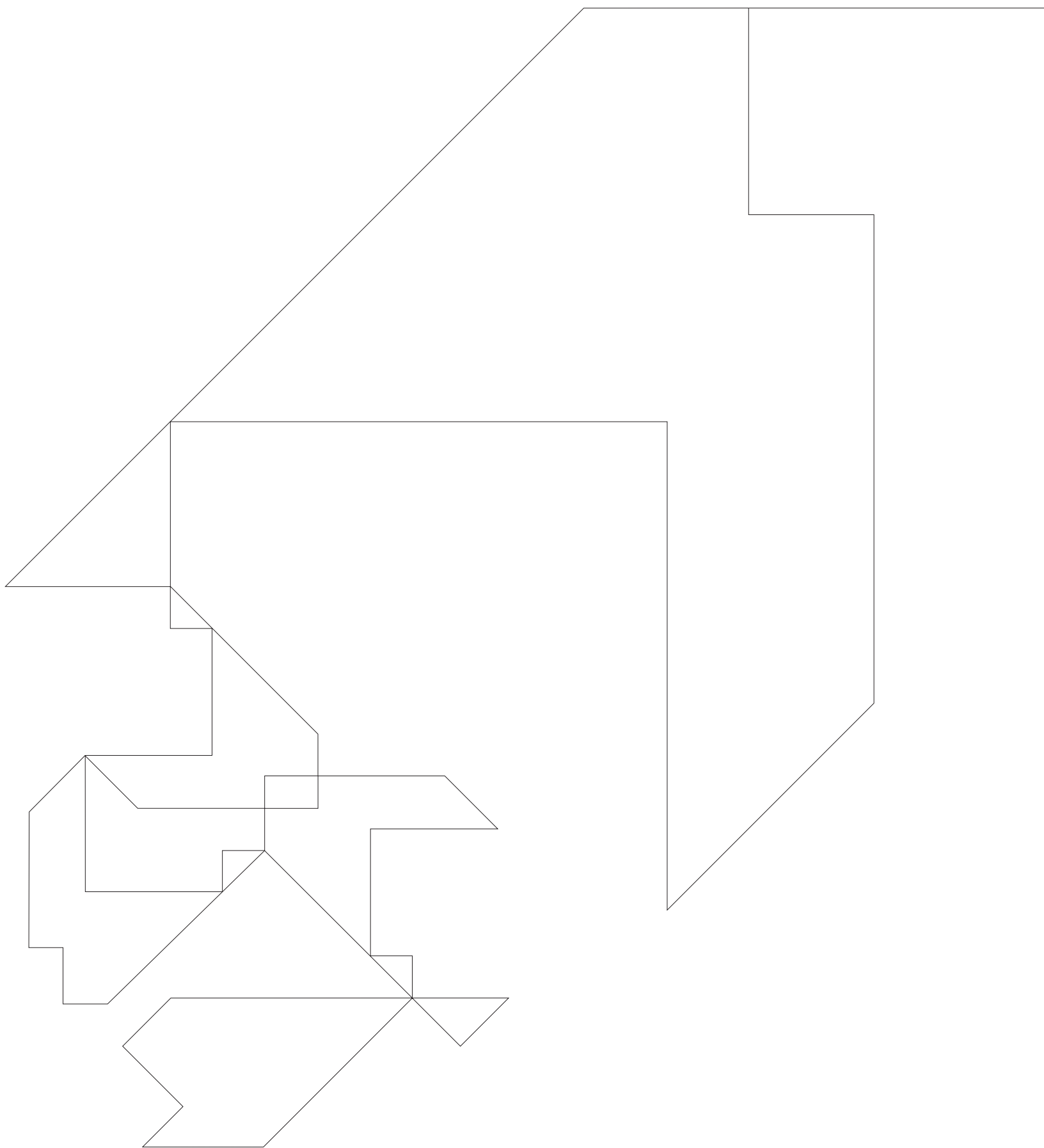
Óleo sobre tela | Oil on canvas
133cm x 111cm | s.d. | n.d.

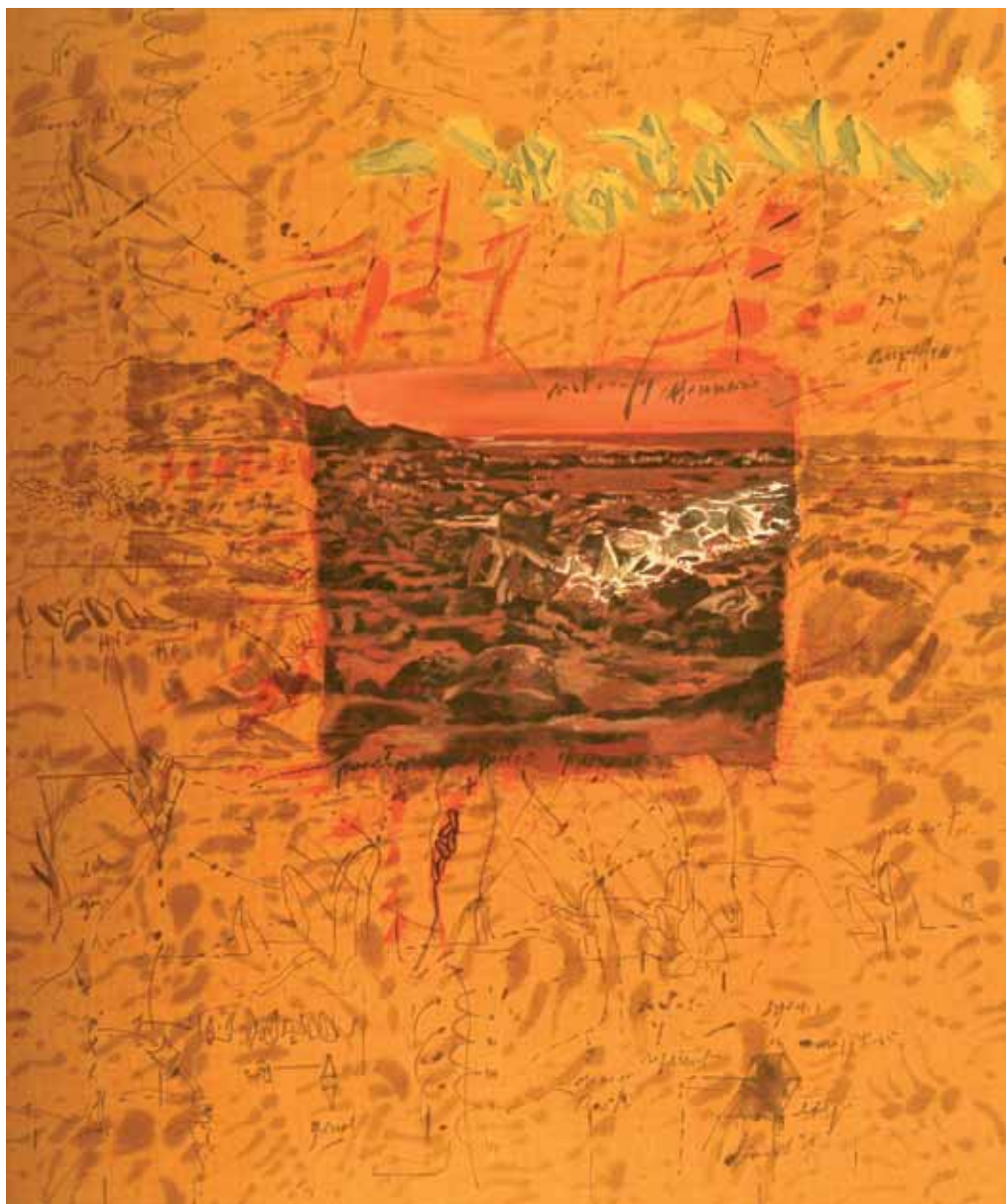


Robot | Robot
Óleo sobre tela | Oil on canvas
102cm x 102cm | 1971



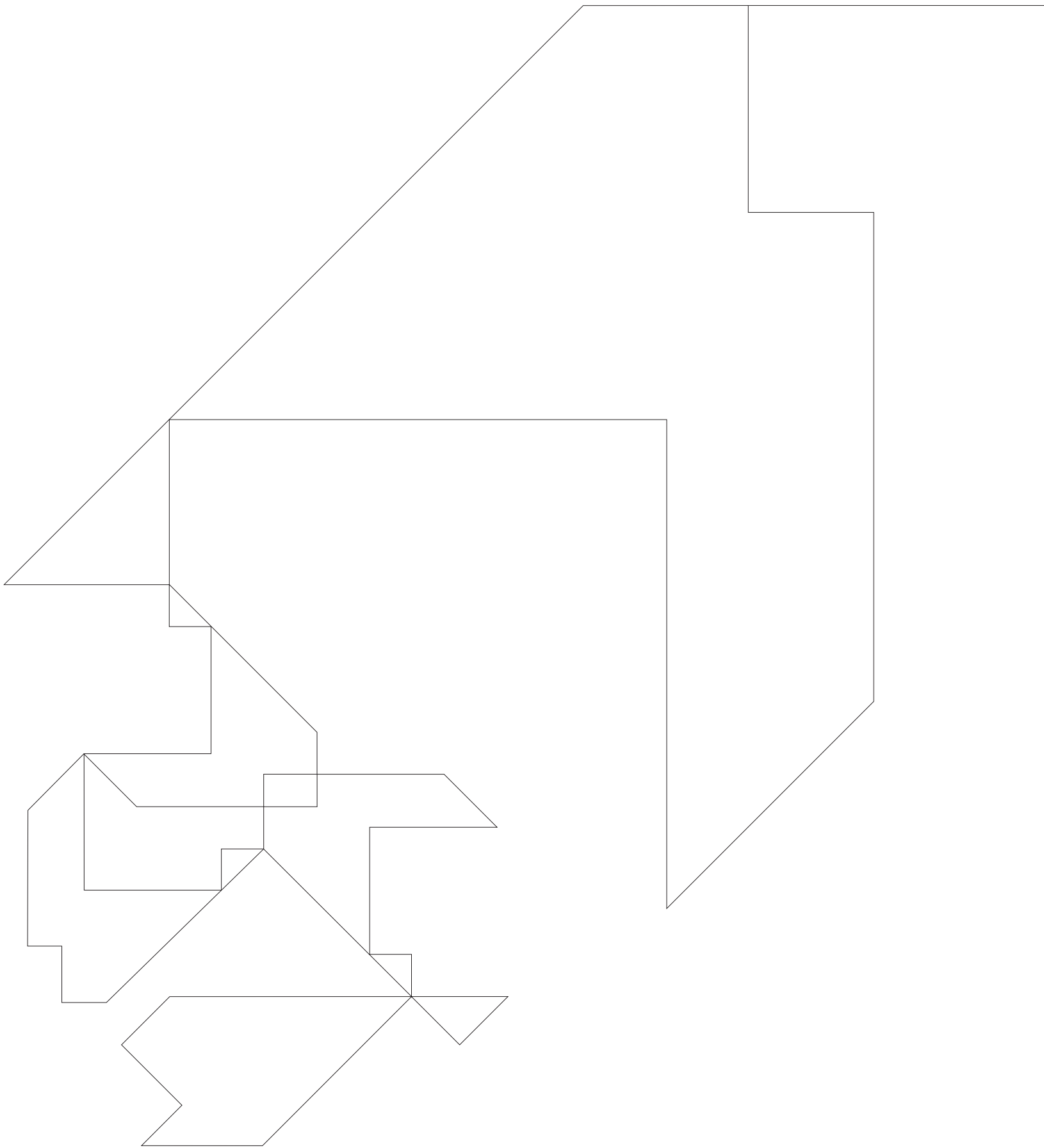
Robot | Robot
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100cm x 100cm | 1973





Representacion y apuntes | Representation and notes

Serigrafía sobre papel | Silkscreen on paper
82cm x 63cm | 1992



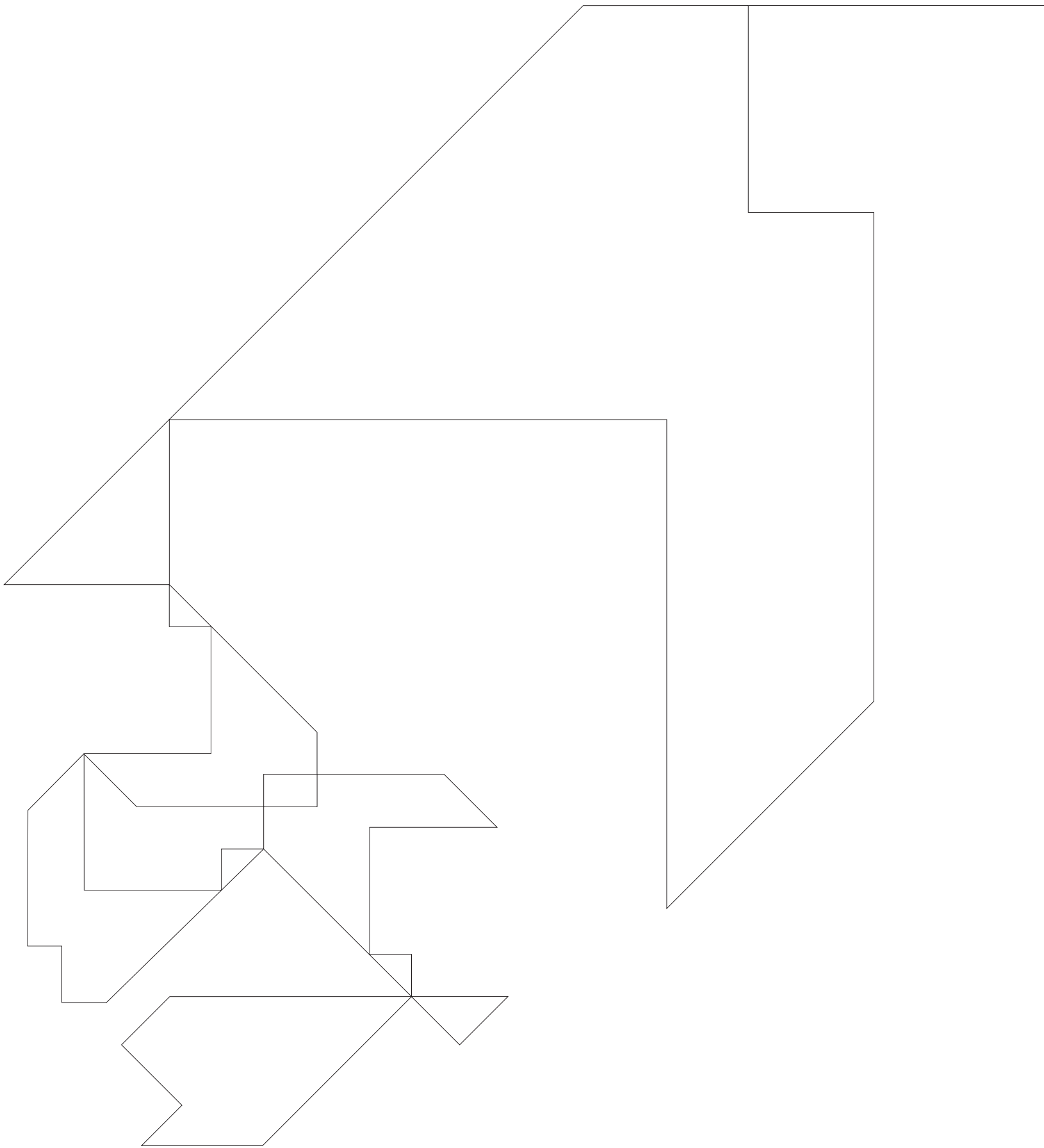
Campinas | SP | 1902
Rio de Janeiro | RJ | 1958



Marinha | Seascape
Óleo sobre cartão | Oil on card
40cm x 47cm | 1951



Marinha | Seascape
Óleo sobre tela | Oil on canvas
57cm x 91cm | s.d. | n.d.





Guarda-chuva | Umbrella

Aquarela, nanquim e lápis de cor sobre papel | Watercolour, ink and crayon on paper
74cm x 51cm | 1970



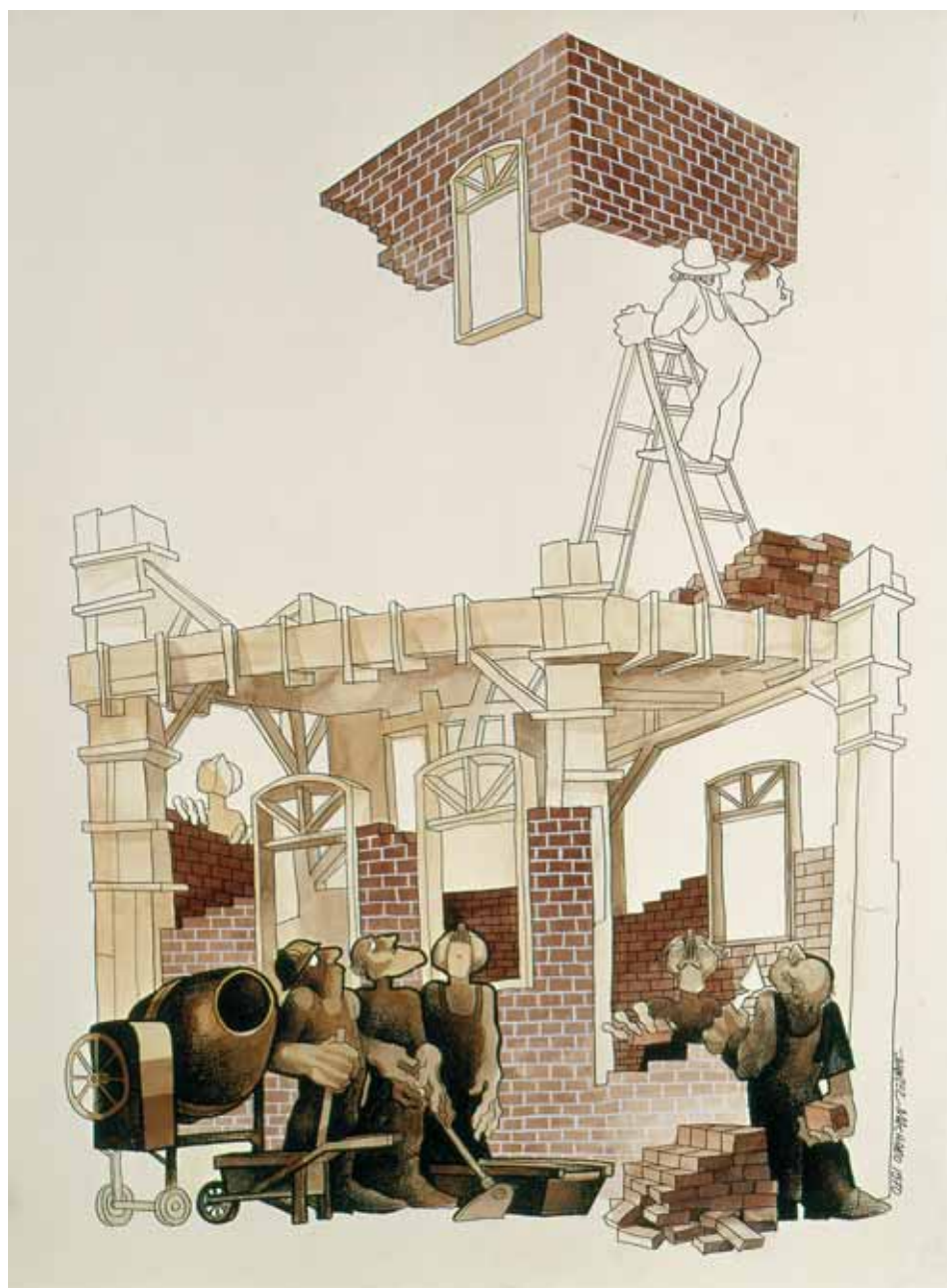
Coral | Chorus

Aquarela, nanquim e lápis de cor sobre papel | Watercolour, ink and crayon on paper
74cm x 55cm | 1970



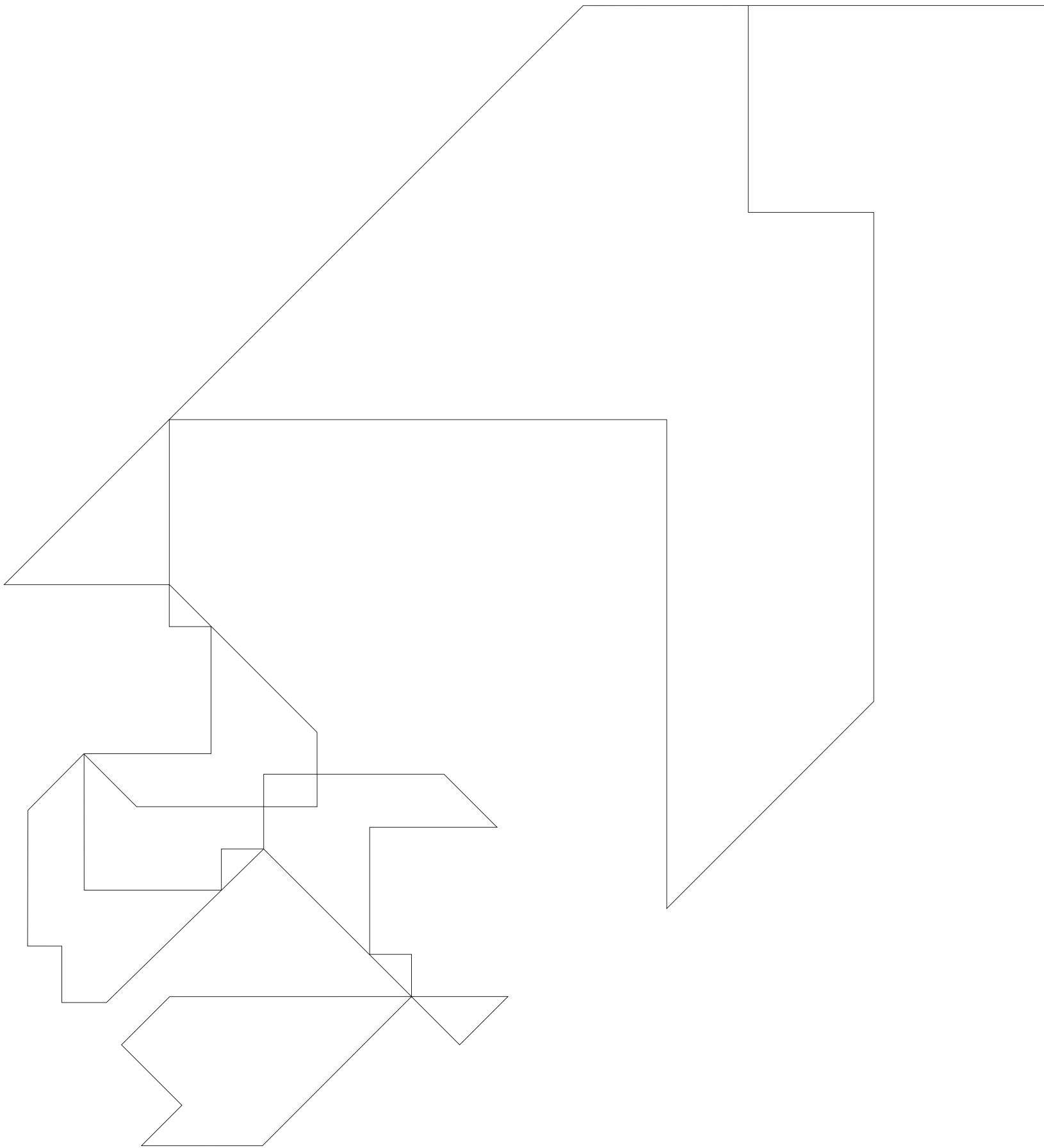
Sem título | Untitled

Aquarela e nanquim sobre papel | Watercolour and ink on paper
73cm x 55cm | 1970



Construção | Building

Aquarela e nanquim sobre papel | Watercolour and ink on paper
73cm x 55cm | 1970



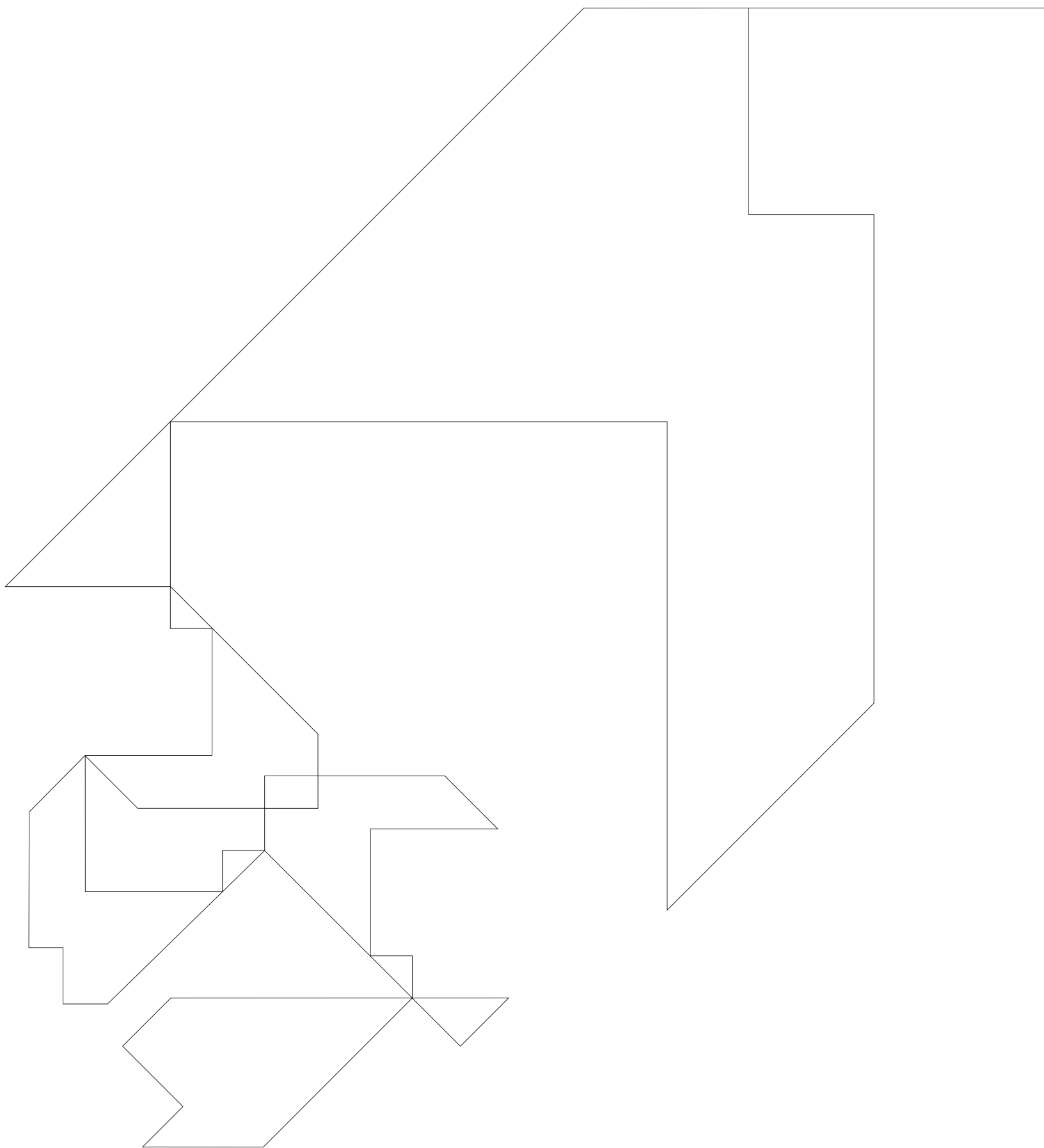
Kenneth Kemble

Buenos Aires | Argentina | 1923
Buenos Aires | Argentina | 1998



El sofa de mi abuela | **My grandmother's couch**

Serigrafía sobre papel | Silkscreen on paper
64cm x 77cm | 1992



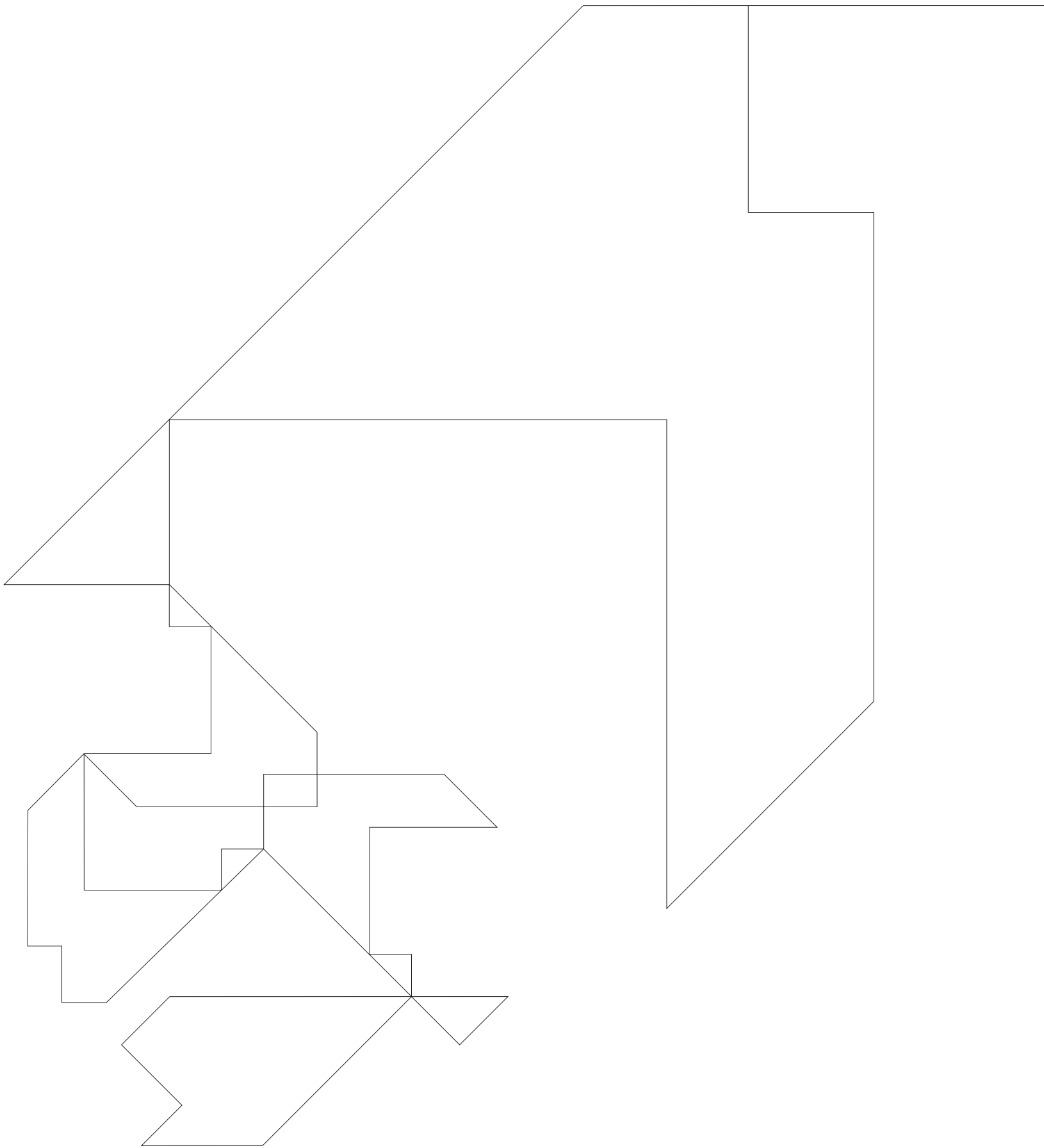
Laura Anderson

Cidade do México | México | 1976



Los frutos pasarán la promesa de las flores | The fruits will carry the promise of the flowers

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
92cm x 63cm | 1993





Paisagem com caju | Landscape with cashew tree

Óleo sobre tela | Oil on canvas
60cm x 70cm | 1973



Interior com vaso | Interior with vase

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
71cm x 60cm | 1972



Abstração | Abstraction

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
21cm x 22cm | 1954



Abstração | Abstraction

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
12cm x 20cm | 1954



Abstração | Abstraction

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
12cm x 20cm | 1954



Abstração | Abstraction

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
12cm x 20cm | 1954



Abstração | Abstraction

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
12cm x 20cm | 1954



Condições | Circumstances

Aquarela sobre papel | Watercolour on paper
32cm x 22cm | 1969



Sem título | Untitled

Aquarela sobre papel sobre cartão | Watercolour on paper on card
25cm x 35cm | 1969



Sem título | Untitled

Nanquim, lápis e caneta sobre papel | Ink, pen and pencil on paper
35cm x 25cm | 1966



Sem título | Untitled

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink wash on paper
16cm x 22cm | 1956



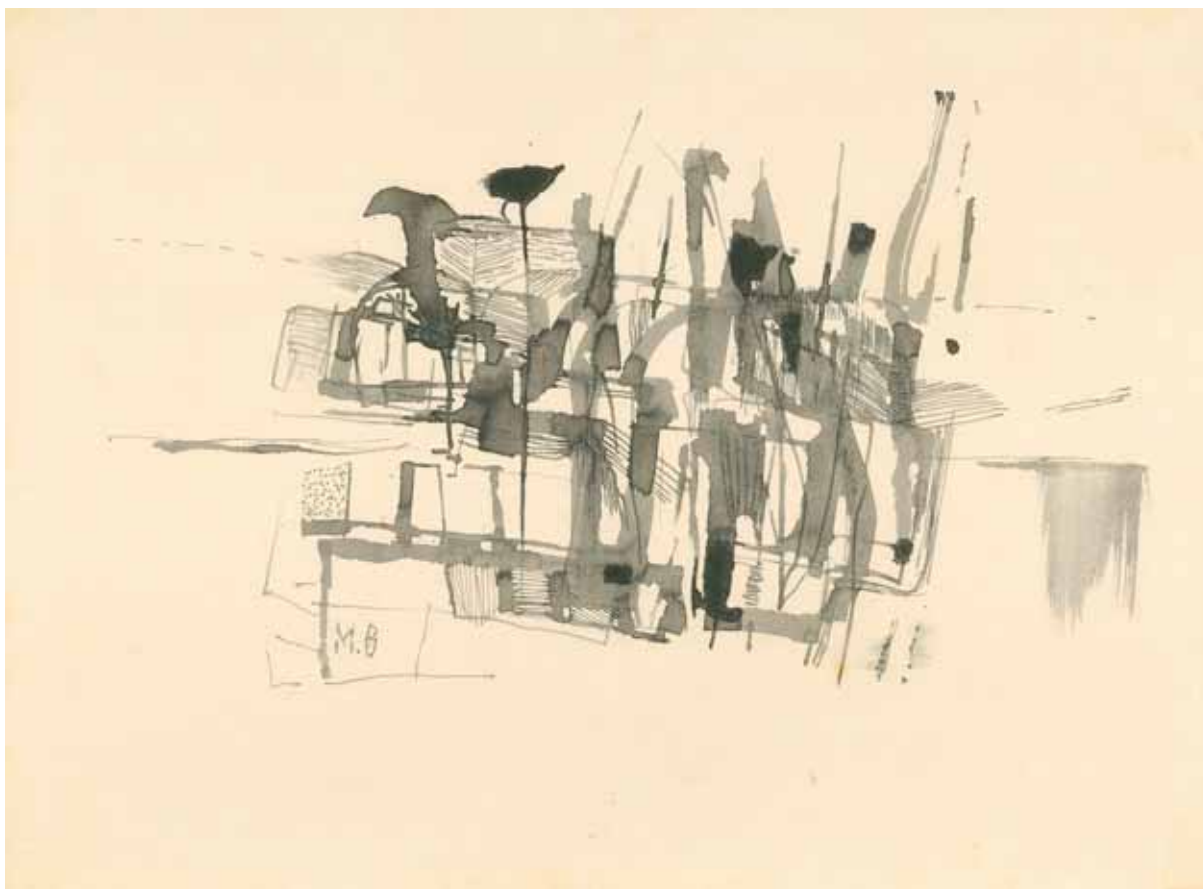
Sem título | Untitled

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink wash on paper
25cm x 35cm | 1956



Sem título | Untitled

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink wash on paper
22cm x 16cm | 1957



Sem titulo | Untitled

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink wash on paper
16cm x 22cm | 1955



Santa Teresa | Santa Teresa

Nanquim sobre papel | Ink on paper
26cm x 34cm | 1961



Sem título | Untitled

Nanquim sobre papel | Ink on paper
22cm x 16cm | 1956



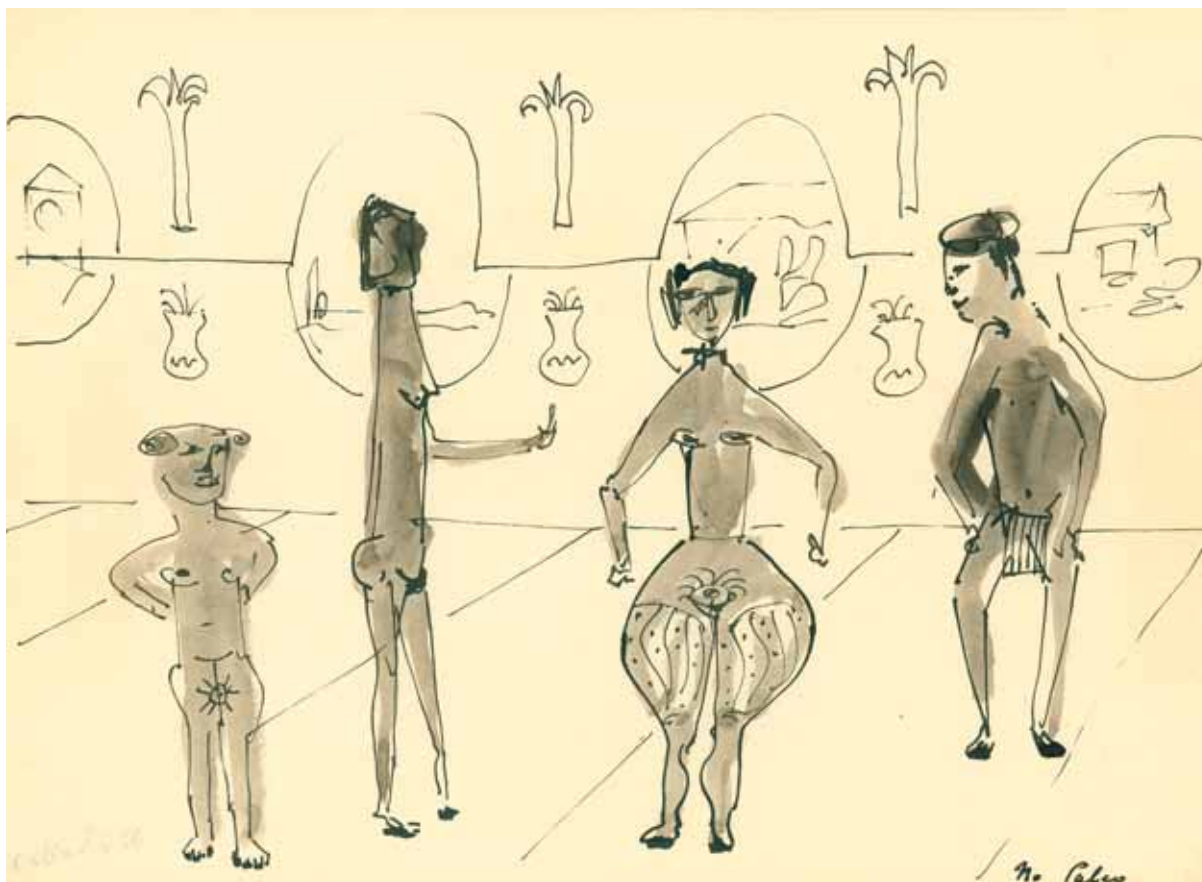
Sem título | Untitled

Caneta tinteiro sobre papel | Fountain pen on paper
35cm x 25cm | 1956



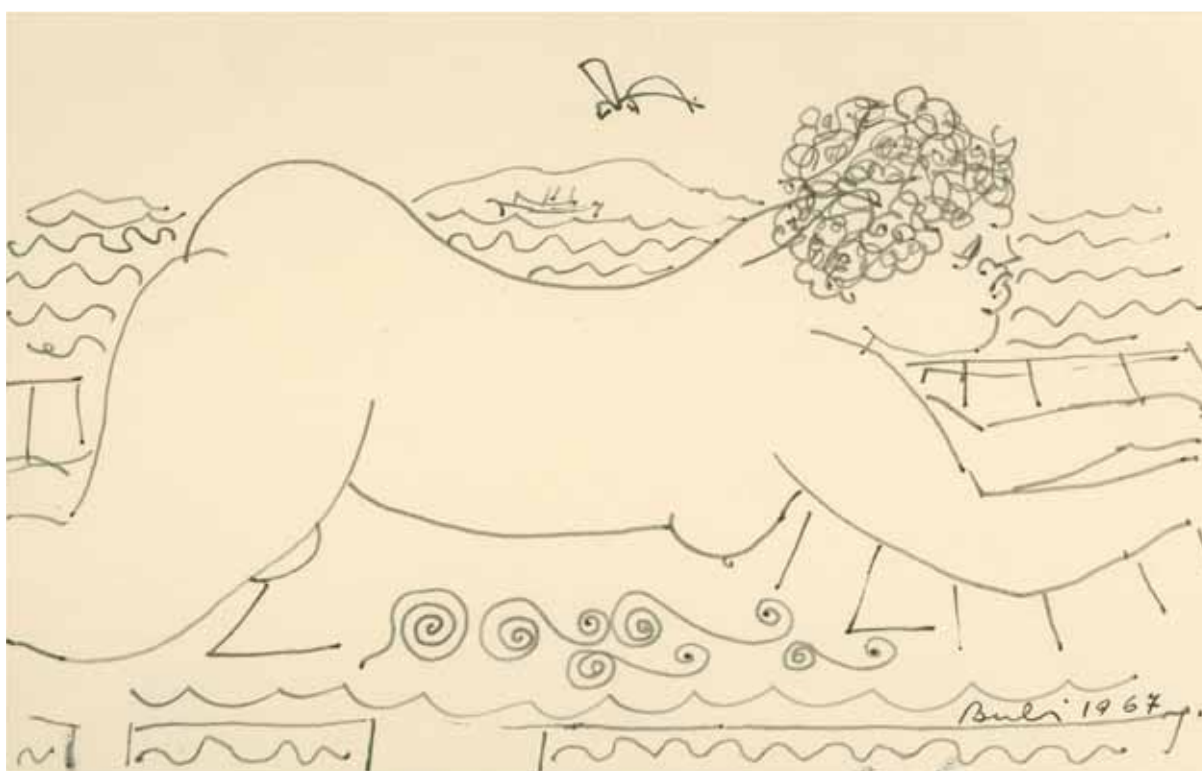
Sem título | Untitled

Nanquim e aguada sobre cartão | Ink and ink wash on card
22cm x 16cm | 1956



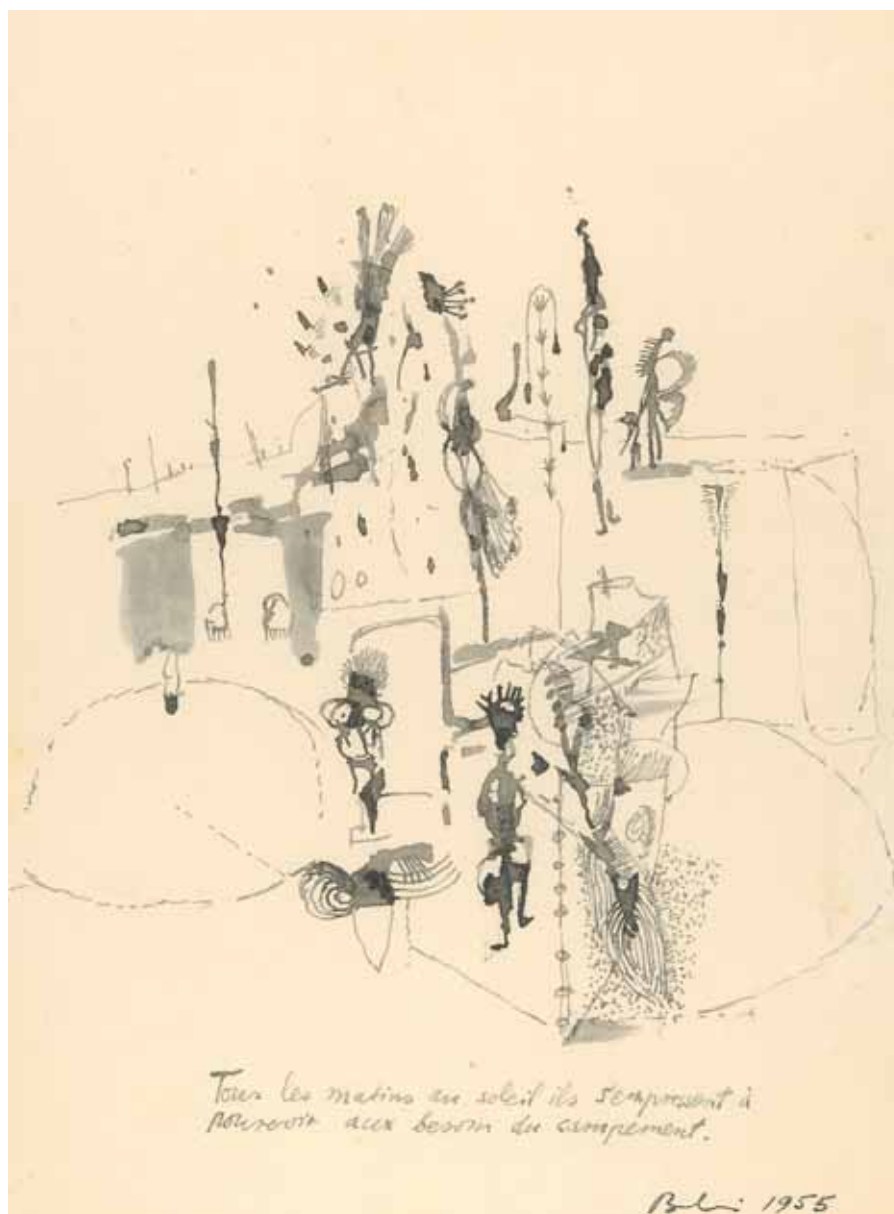
No palco | On stage

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink wash on paper
16cm x 22cm | 1956



Sem título | Untitled

Caneta tinteiro sobre papel | Fountain pen on paper
25cm x 36cm | 1967



Sem título | Untitled

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink wash on paper
35cm x 25cm | 1955



Sem título | Untitled

Caneta de feltro sobre papel | Felt-tip pen on paper
36cm x 26cm | 1950



Sem título | Untitled

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink wash on paper
22cm x 16cm | 1956

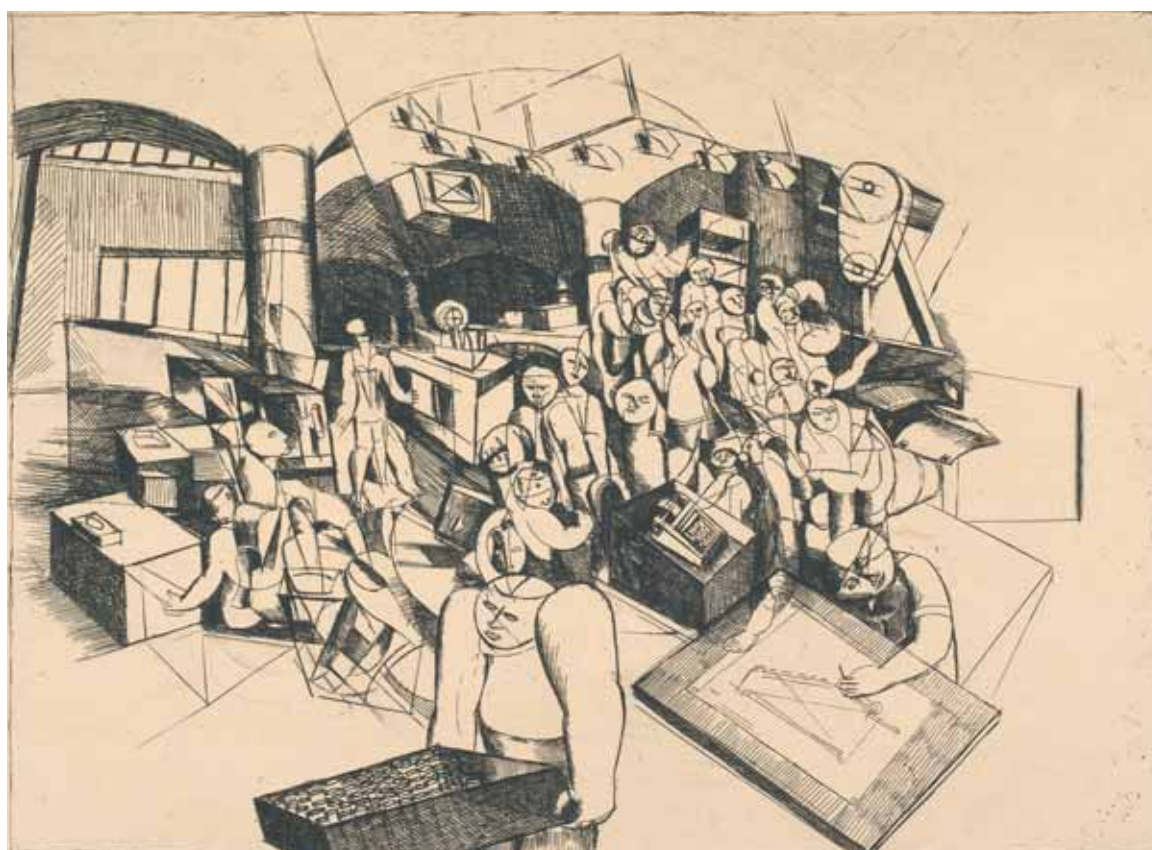


Sem título | Untitled

Caneta de feltro sobre papel | Felt-tip pen on paper
22cm x 16cm | 1956



Sem título | Untitled
Lápis sobre papel | Pencil on paper
20cm x 13cm | 1955



Desenhista | The draughtsman

Água-forte sobre papel | Etching on paper
25cm x 34cm | 1966



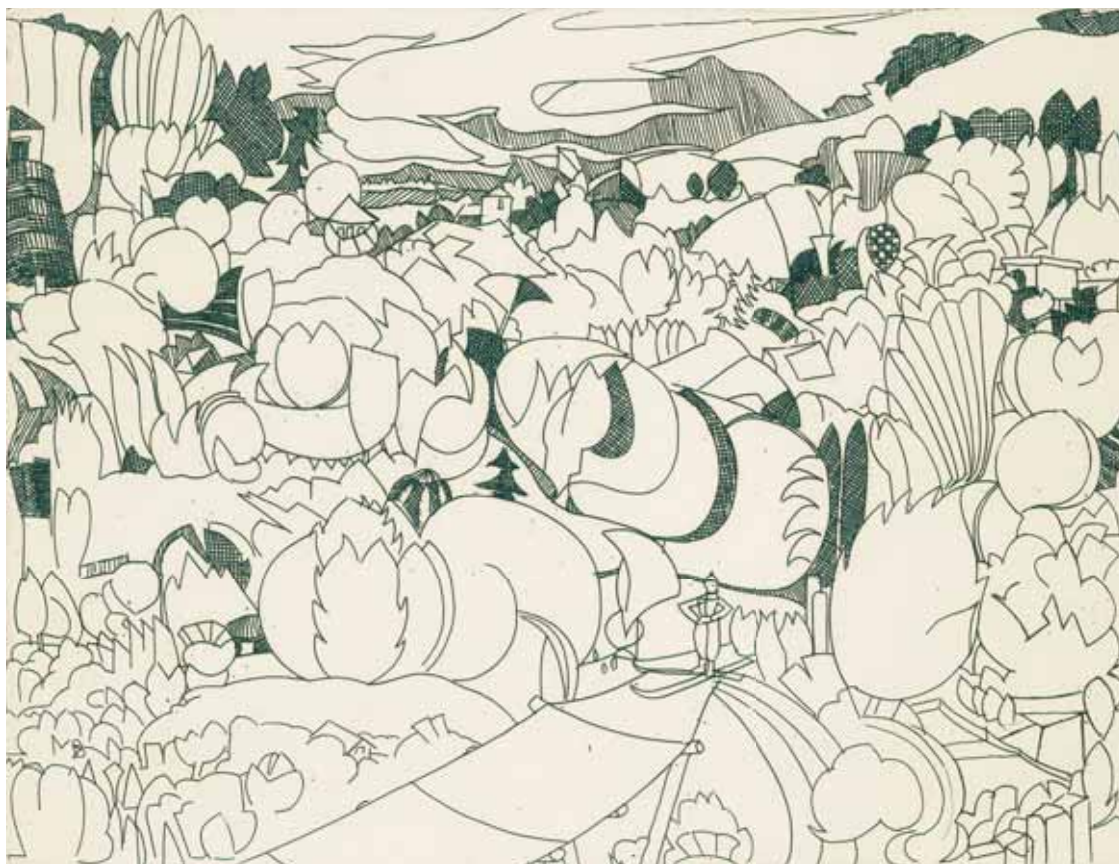
Luz e sombra | Light and shadow

Água-forte sobre papel | Etching on paper
11cm x 8cm | c. 1967



Sem título | Untitled

Água-forte sobre papel | Etching on paper
10cm x 13cm | s.d. | n.d.



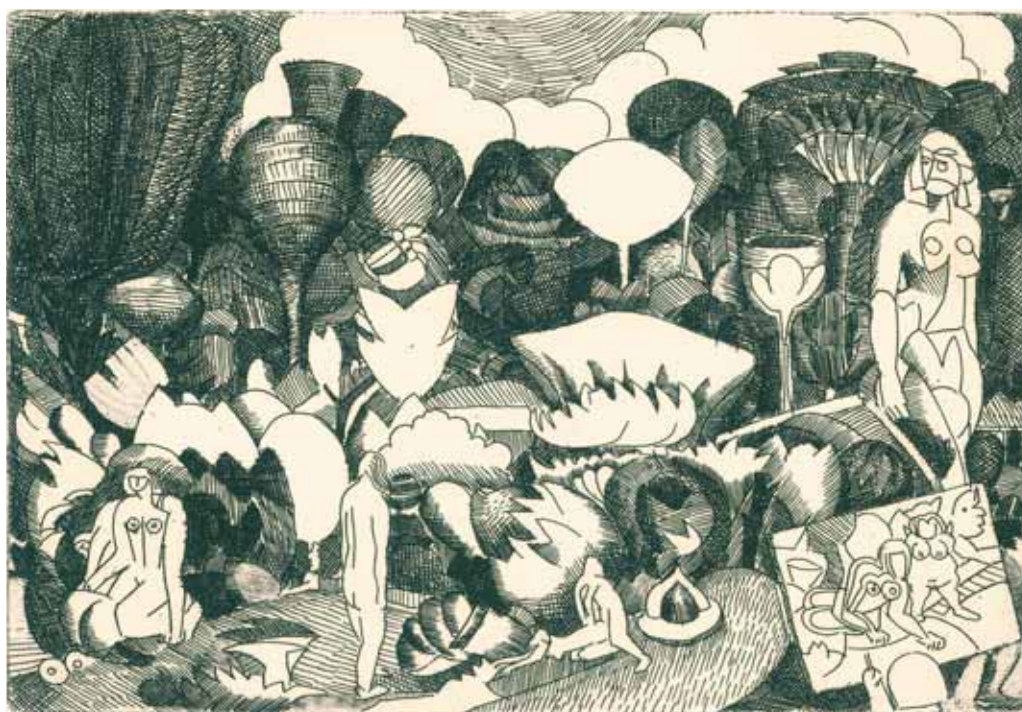
Paisagem | Landscape

Água-forte sobre papel | Etching on paper
15cm x 20cm | 1970



Éden | Eden

Água-forte sobre papel | Etching on paper
13cm x 16cm | 1967



Paisagem | Landscape

Água-forte sobre papel | Etching on paper
10cm x 15cm | 1972



Paisagem com figura a direita | Landscape with figure on the right

Água-forte sobre papel | Etching on paper
20cm x 30cm | 1968



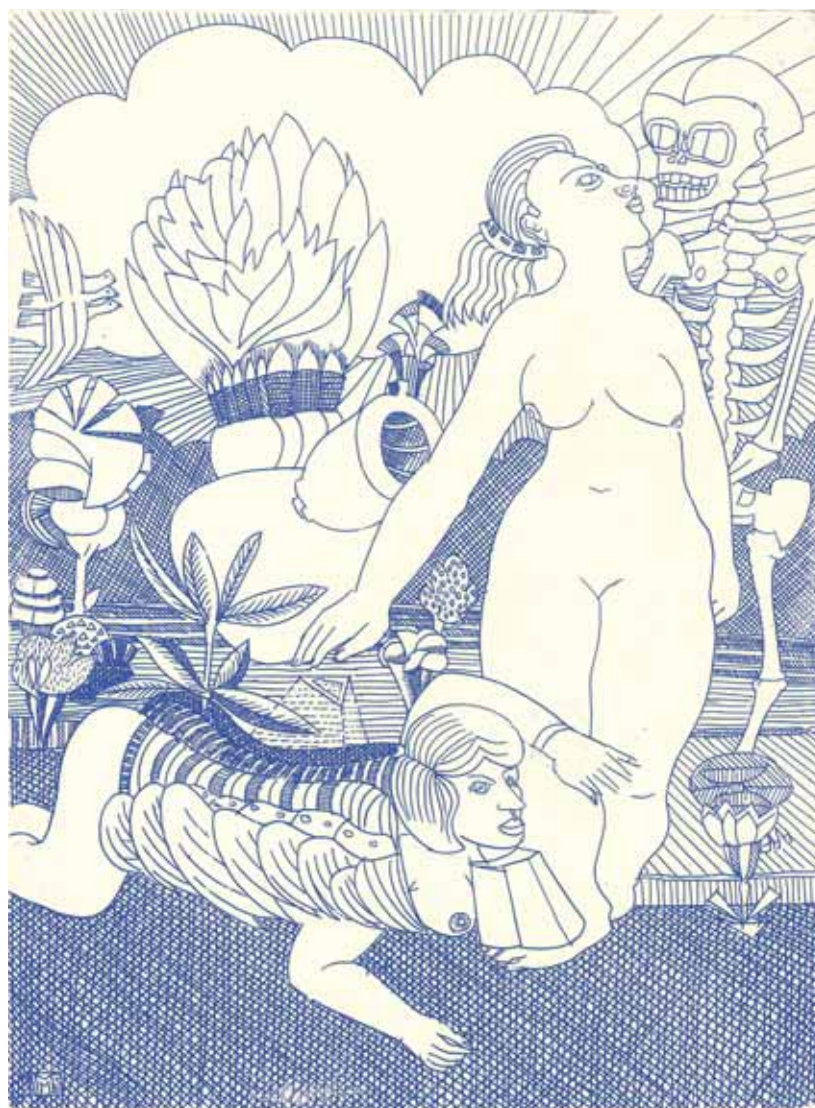
Interior com vaso de flores | Interior with vase of flowers

Água-forte sobre papel | Etching on paper
20cm x 15cm | 1972



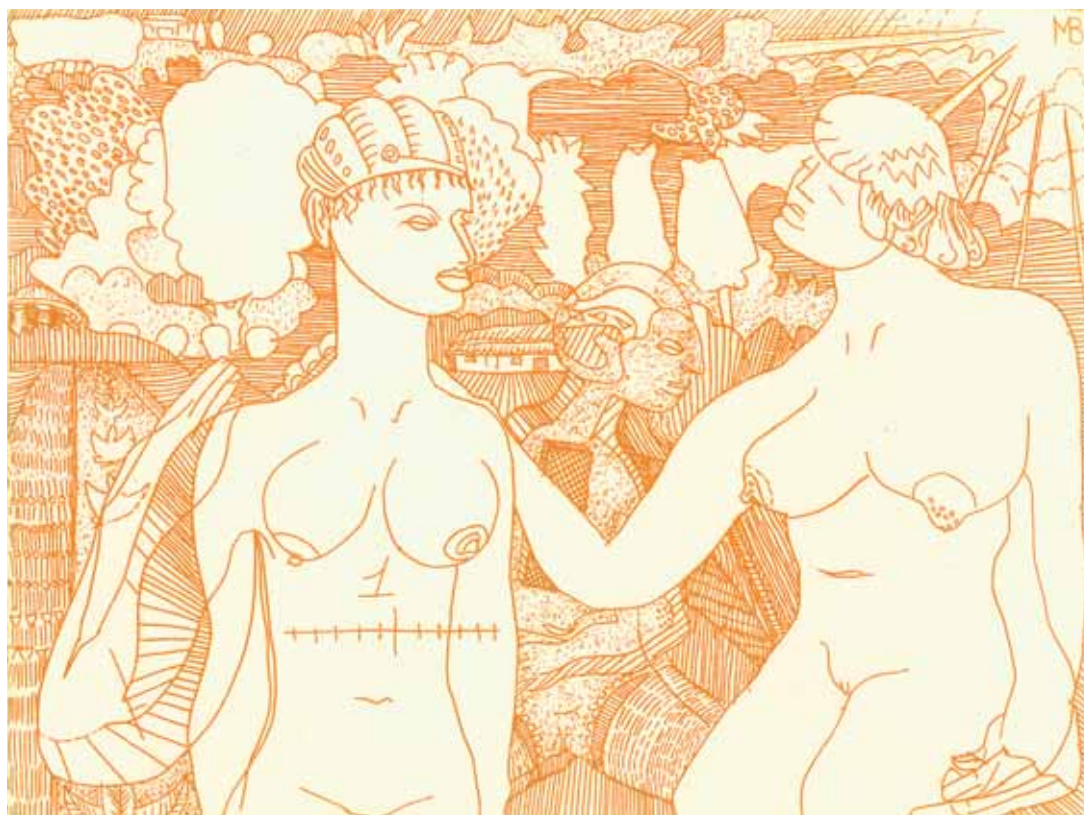
Paisagem com nuvens | Landscape with clouds

Água-forte sobre papel | Etching on paper
10cm x 15cm | 1972



Duas mulheres e caveira | Two women and skull

Água-forte sobre papel | Etching on paper
20cm x 15cm | 1970



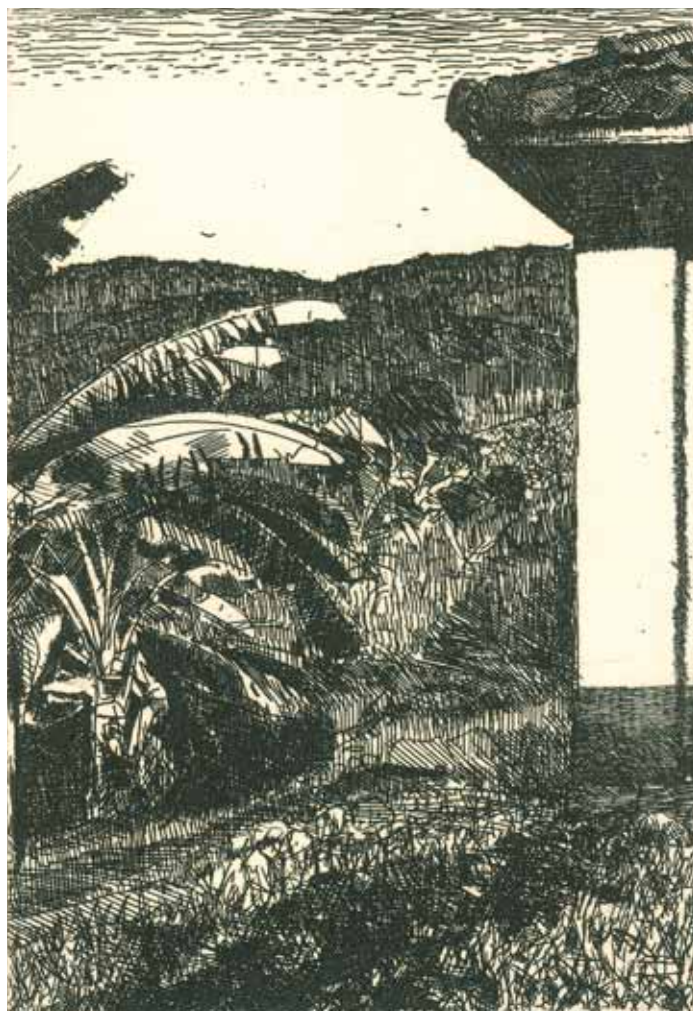
Dois nus | Two nudes

Água-forte sobre papel | Etching on paper
12cm x 16cm | 1970



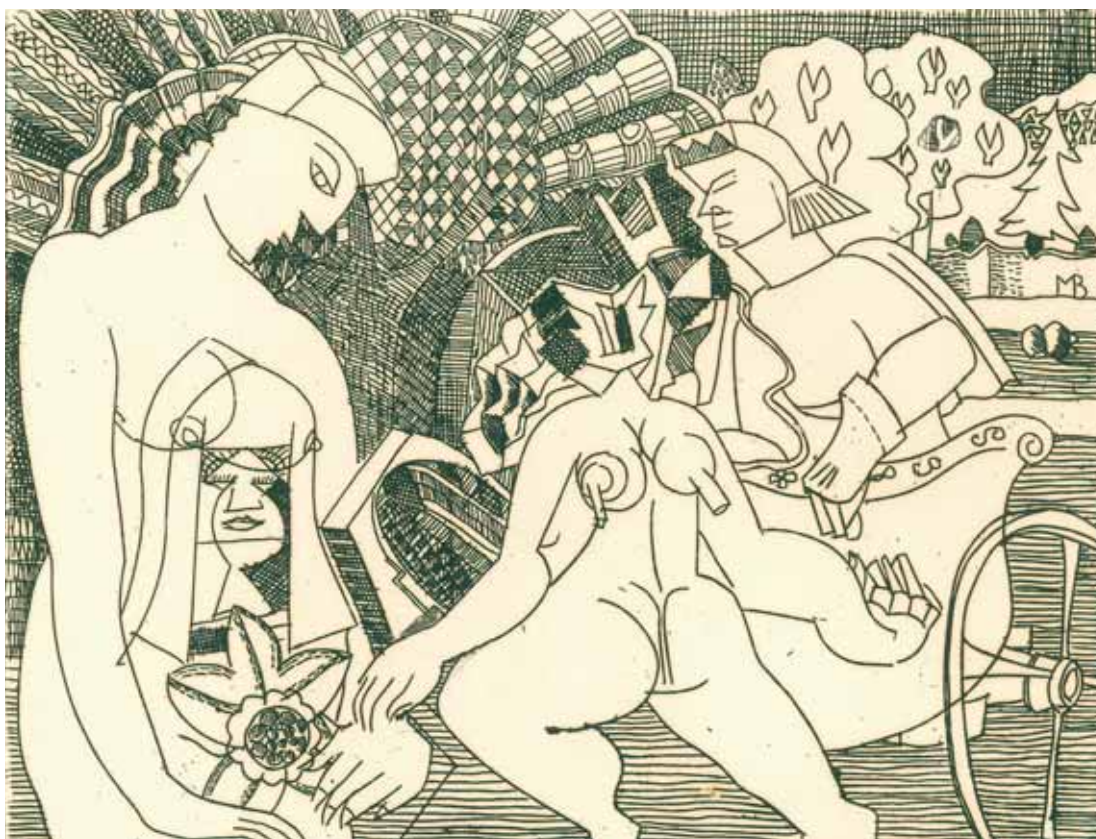
Dois nus sentados | Two seated nudes

Água-forte sobre papel | Etching on paper
10cm x 15cm | 1972



Paisagem com bananeira | Landscape with banana tree

Água-forte sobre papel | Etching on paper
15cm x 10cm | 1972



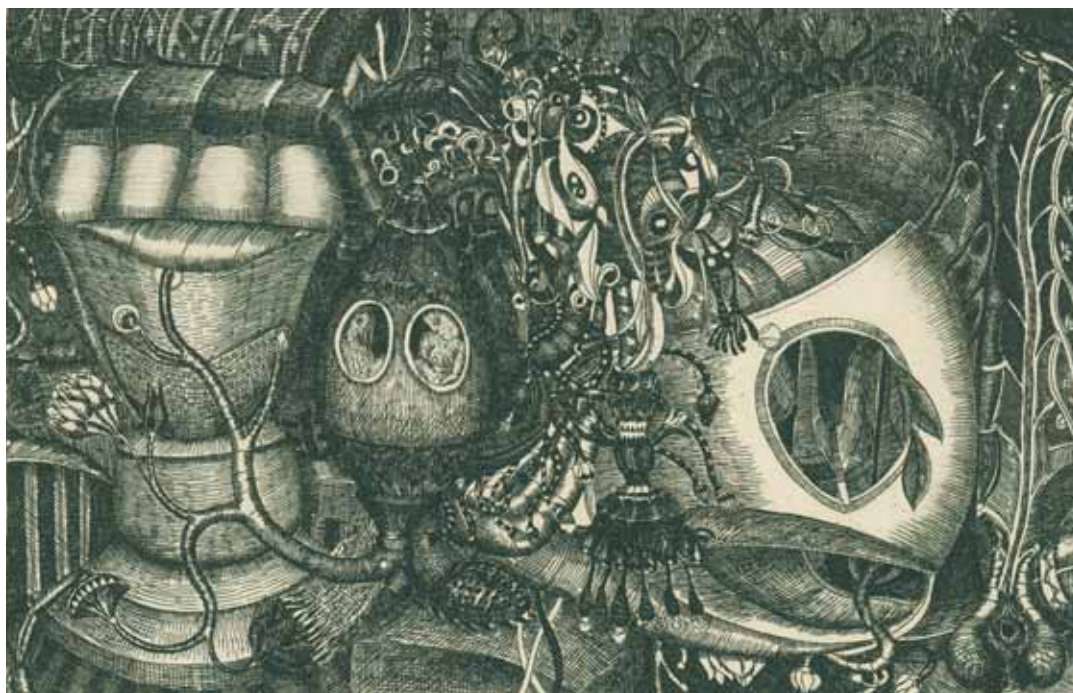
Três figuras, nu | Three figures, nude

Água-forte sobre papel | Etching on paper
12cm x 16cm | 1969



Composição com pássaros | Composition with birds

Água-forte sobre papel | Etching on paper
13cm x 16cm | 1967



Composição com plantas | Composition with plants

Água-forte sobre papel | Etching on paper
12cm x 18cm | 1967



Composição | Composition
Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 40cm | 1969



Figuras | Figures

Água-forte sobre papel | Etching on paper
15cm x 19cm | 1970



Nus com figuras | Nudes with figures

Água-forte sobre papel | Etching on paper
20cm x 30cm | 1970



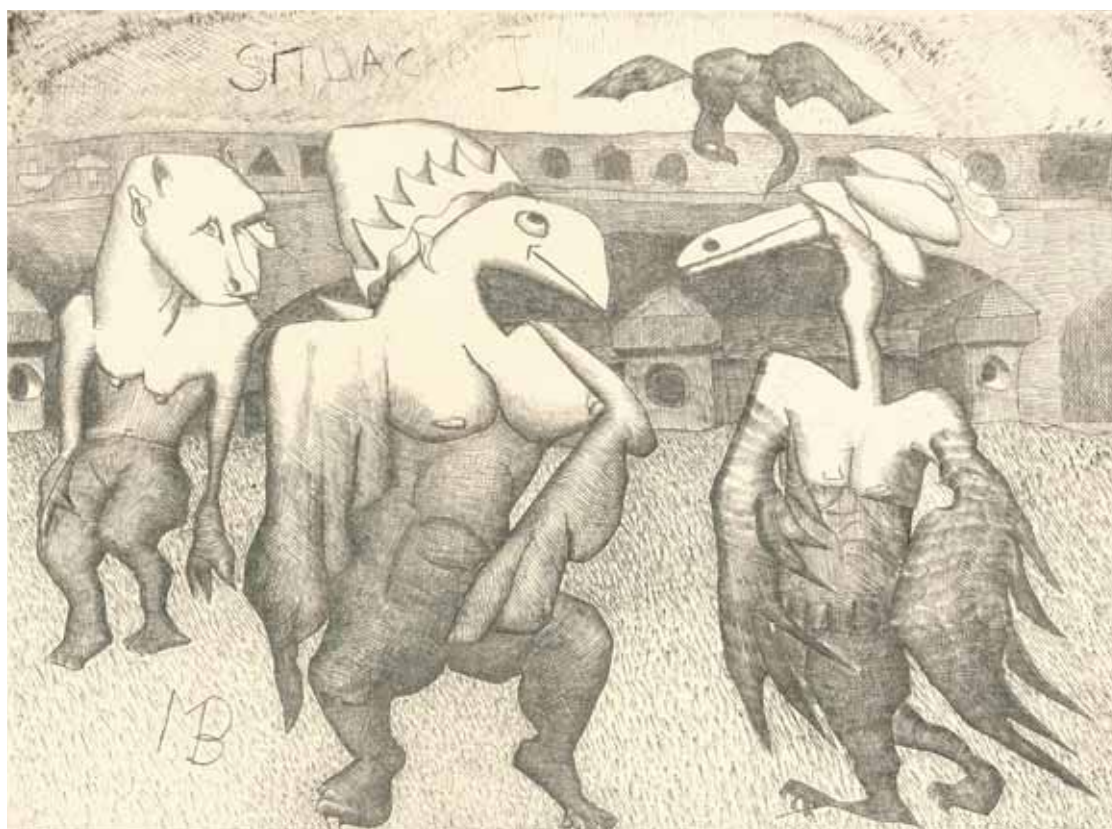
Porta aberta | Open door

Água-forte sobre papel | Etching on paper
15cm x 10cm | 1972



Guerreiro fantástico | Fantastic warrior

Água-forte sobre papel | Etching on paper
18cm x 12cm | 1967



Situação I | Circumstance I

Água-forte sobre papel | Etching on paper
15cm x 20cm | 1968



Figuras | Figures

Água-forte sobre papel | Etching on paper
15cm x 19cm | 1963



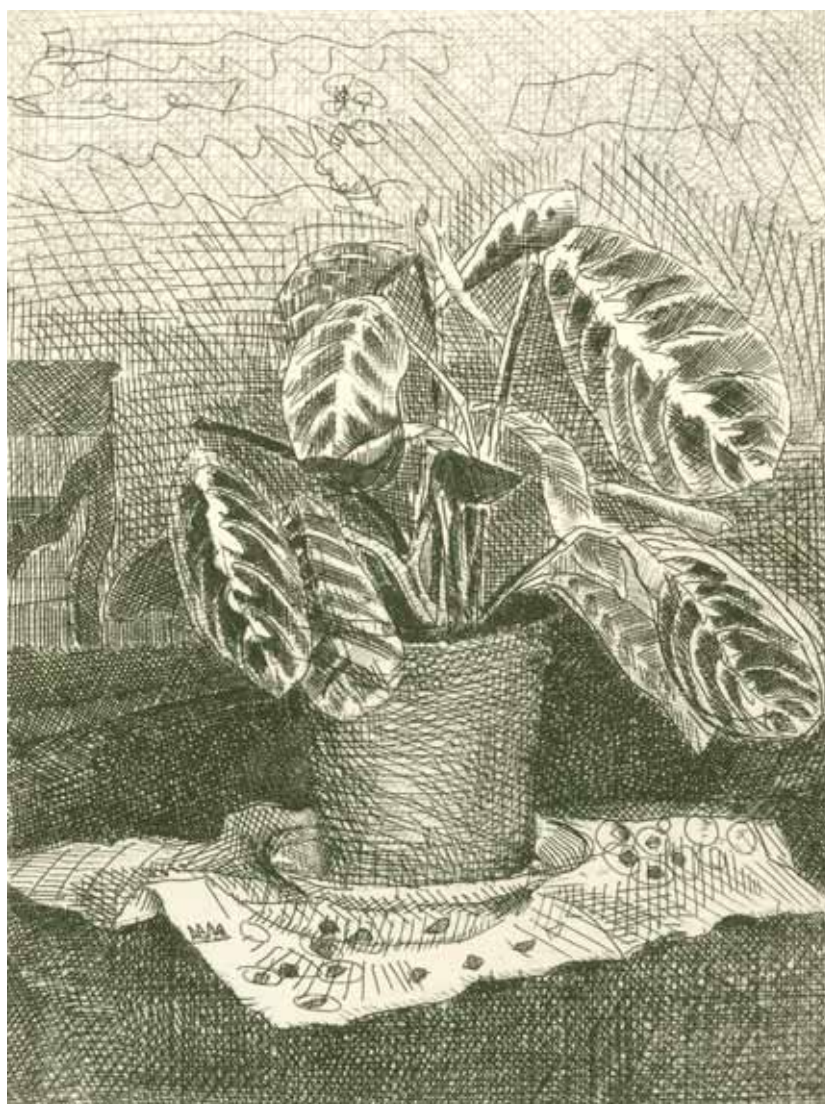
Quatro figuras | Four figures

Água-forte sobre papel | Etching on paper
25cm x 20cm | 1962



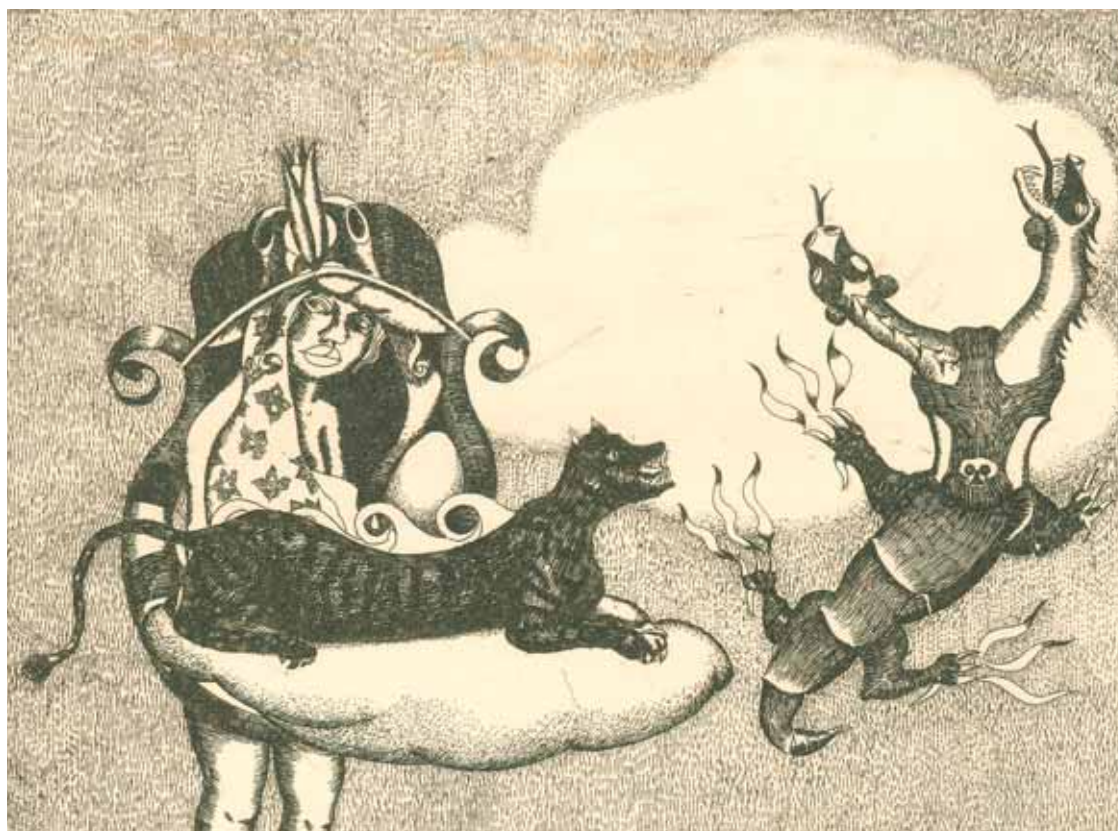
Marinha | Seascape

Água-forte sobre papel | Etching on paper
10cm x 15cm | 1972



Vaso | Vase

Água-forte sobre papel | Etching on paper
20cm x 15cm | 1972



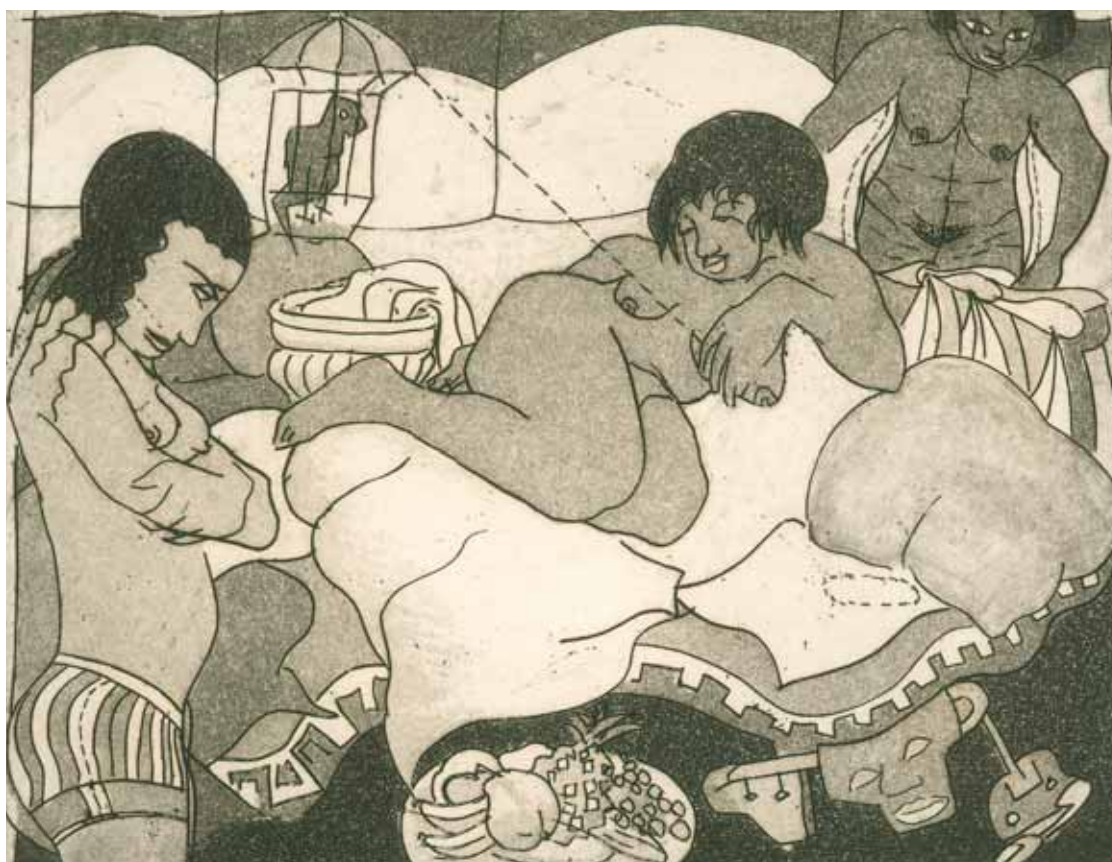
Figuras e animais | Figures and animals

Água-forte sobre papel | Etching on paper
12cm x 16cm | 1967



Sem título | Untitled

Água-forte e água tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
20cm x 15cm | 1968



Mulher nua deitada | Lying naked woman

Água-forte e água tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
13cm x 16cm | s.d. | n.d.



Mulher em branco e preto | Woman in black and white

Água-forte e água tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
10cm x 10cm | 1969



Sem título | Untitled

Água-forte e água tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
20cm x 20cm | 1968



Três figuras | Three figures

Água-forte e maneira negra sobre papel | Etching and mezzotint on paper
13cm x 10cm | 1971



Anápolis | Anápolis

Ponta seca sobre verniz mole sobre papel | Drypoint on soft varnish on paper
32cm x 38cm | 1965



Composição | Composition

Impressão ofsete sobre papel | Offset printing on paper
39cm x 59cm | 1967



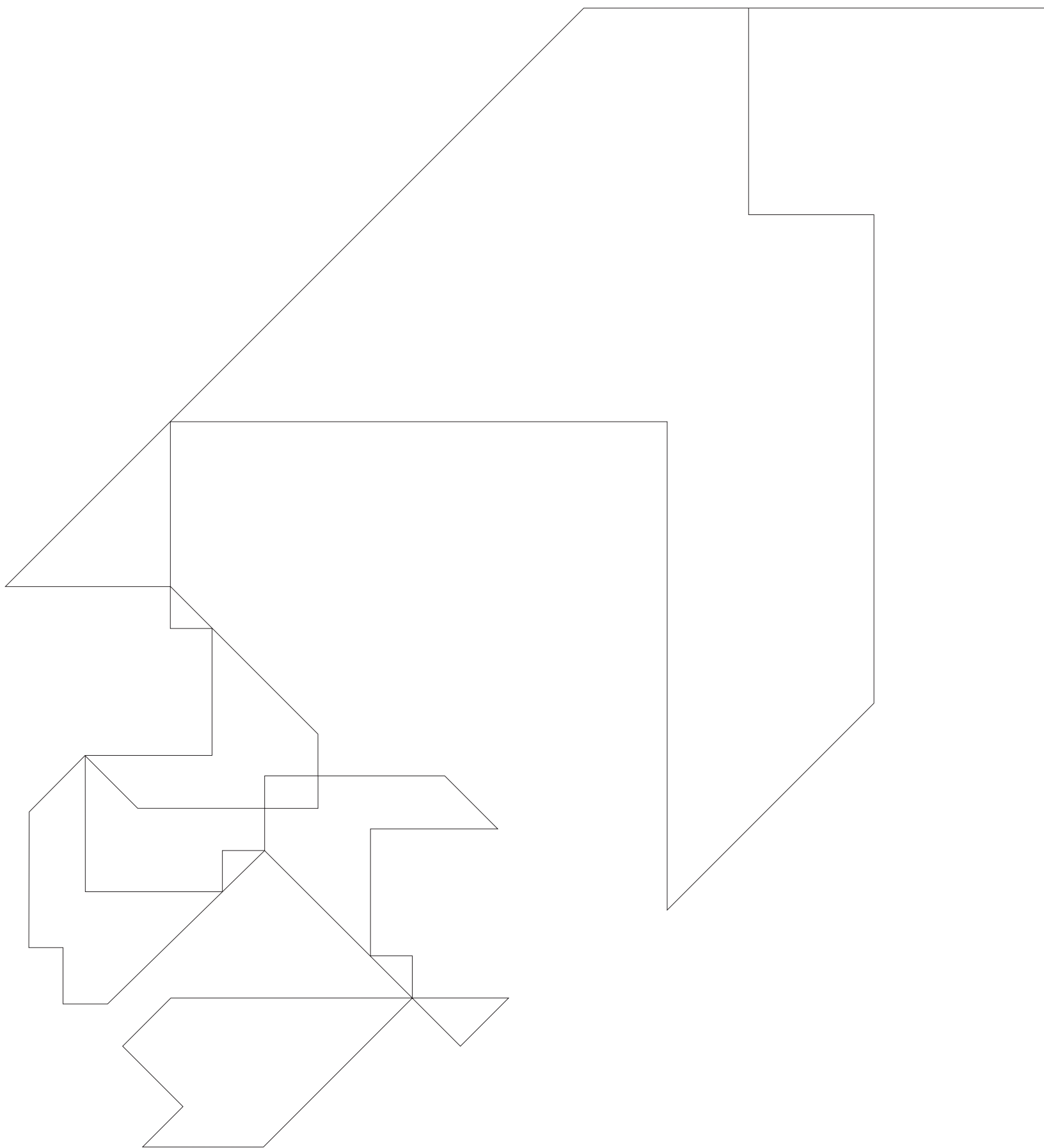
Avião | Airplane

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
26cm x 35cm | s.d. | n.d.



Paisagem com duas figuras | Landscape with two figures

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
18cm x 25cm | 1970





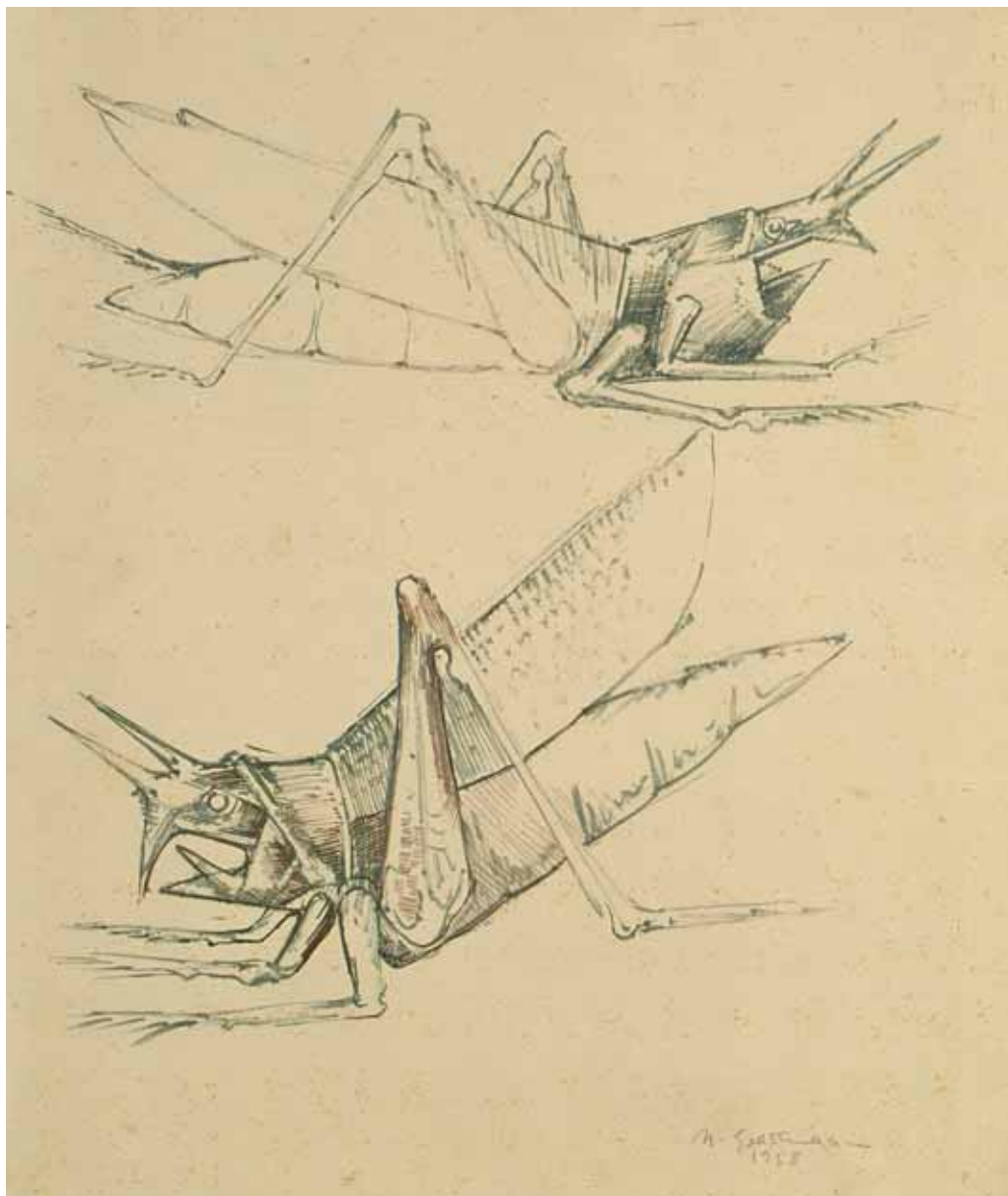
Cavaleiro e animal | Knight and animal

Nanquim sobre papel | Ink on paper
33cm x 24cm | 1953



Figura e animal | Figure and animal

Nanquim sobre papel | Ink on paper
33cm x 24cm | 1952



Gafanhotos | Grasshoppers

Nanquim sobre papel | Ink on paper
50cm x 35cm | 1958



Figura de monstro | Monster's figure

Nanquim sobre papel | Ink on paper
31cm x 43cm | 1954



Figura e porco | Figure and pig

Nanquim sobre papel | Ink on paper
33cm x 24cm | 1953



Figura e porco | Figure and pig

Nanquim sobre papel | Ink on paper
33cm x 24cm | 1952



Sem título | Untitled

Nanquim sobre papel | Ink on paper
24cm x 33cm | 1953



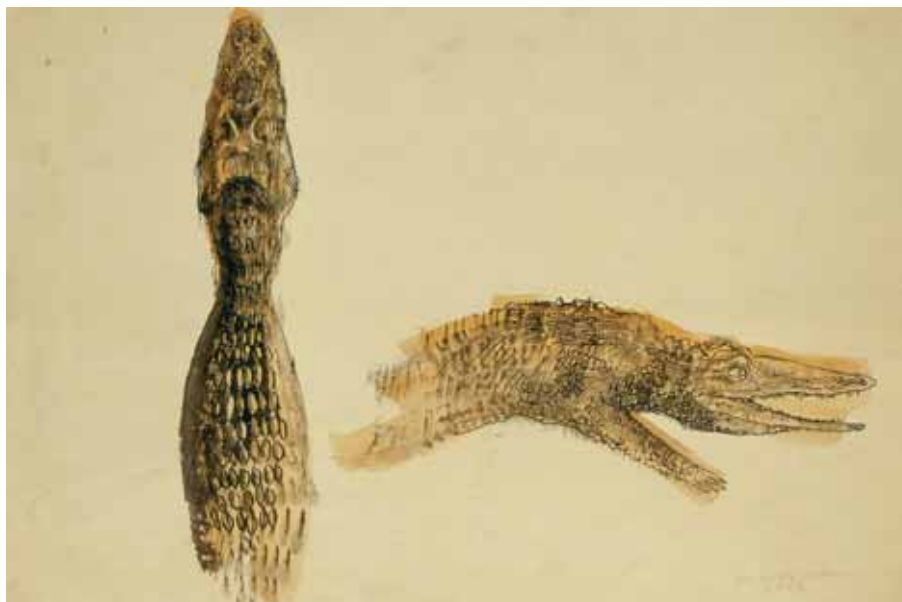
Figura de mulher deitada | Figure of lying woman

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink-wash on paper
31cm x 43cm | 1954



Cavalos | Horses

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink-wash on paper
33cm x 24cm | 1954



Crocodilo | Crocodile

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink-wash on paper
35cm x 52cm | 1957



Monstro, cavalo e pássaro | Monster, horse and bird

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink-wash on paper
31cm x 43cm | 1954



Figura engolindo peixe | Figure swallowing fish

Nanquim e aguada sobre papel | Ink and ink-wash on paper
24cm x 33cm | 1953



Composição | Composition

Sanguínea sobre papel | Red chalk on paper
24cm x 33cm | 1951



Cabeça | Head

Caneta hidrocor e nanquim sobre papel | Marker pen and ink on paper
36cm x 25cm | 1964



Monstro e figura | Monster and figure

Nanquim sobre papel | Ink on paper
25cm x 32cm | 1953



Guerreiro | Warrior

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
39cm x 29cm | 1968



Guerreiro sobre monstro | Warrior on monster

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
34cm x 49cm | s.d. | n.d.



Guerreiro de frente atacando monstro | Warrior attacking monster

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
39cm x 60cm | s.d. | n.d.



Mulher, guerreiro e peixe | Woman, warrior and fish

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
25cm x 33cm | s.d. | n.d.



Nu de mulher cavalgando animal | Naked woman riding a horse

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
33cm x 25cm | s.d. | n.d.



Homem e animal | Man and animal

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
30cm x 39cm | s.d. | n.d.



Figura de guerreiro e animal à esquerda | Warrior figure and animal on the left

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
32cm x 26cm | s.d. | n.d.



Monstro e peixe | Monster and fish

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
33cm x 50cm | s.d. | n.d.



Mulher com figura de monstro | Woman with a figure of monster

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
33cm x 41cm | s.d. | n.d.



Cavaleiro a cavalo, dragão e mulher | Knight on horseback, dragon and woman

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
46cm x 59cm | s.d. | n.d.



Sem título | Untitled

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
39cm x 29cm | s.d. | n.d.



Sem título | Untitled

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
39cm x 53cm | s.d. | n.d.



Guerreiro, cavalo e monstro | Warrior, horse and monster

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
53cm x 72cm | s.d. | n.d.



Figura e animal | Figure and animal

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
45cm x 56cm | s.d. | n.d.



Mulher com figura de monstro ao lado | Woman with a monster figure at her side

Água-forte e água-tinta sobre papel | Etching and aquatint on paper
38cm x 57cm | s.d. | n.d.



Guerreiro a cavalo | Warrior on a horse

Água-forte, água-tinta e ponta seca sobre papel | Etching and aquatint on paper
33cm x 49cm | s.d. | n.d.



Figura de mulher e anão | Figure of woman and dwarf

Água-forte, água-tinta e buril sobre papel | Etching, aquatint and burin on paper
33cm x 24cm | s.d. | n.d.



Homem e nu de mulher | Man and naked woman

Água-forte sobre papel | Etching on paper
19cm x 11cm | 1964



Guerreiro azul e lança | Blue warrior and spear

Água-forte sobre papel | Etching on paper
46cm x 60cm | s.d. | n.d.



Monstro e mulher matando peixe | Monster and woman killing fish

Água-forte sobre papel | Etching on paper
35cm x 50cm | s.d. | n.d.



Cabeça de guerreiro | Head of warrior

Água-forte sobre papel | Etching on paper
24cm x 16cm | s.d. | n.d.



Guerreiro matando inimigo | Warrior killing enemy

Água-forte sobre papel | Etching on paper
33cm x 50cm | s.d. | n.d.



Duas figuras e cachorro | Two figures and dog

Água-forte sobre papel | Etching on paper
35cm x 50cm | s.d. | n.d.



Mulher, homem e monstro | Woman, man and monster

Água-forte sobre papel | Etching on paper
30cm x 39cm | s.d. | n.d.



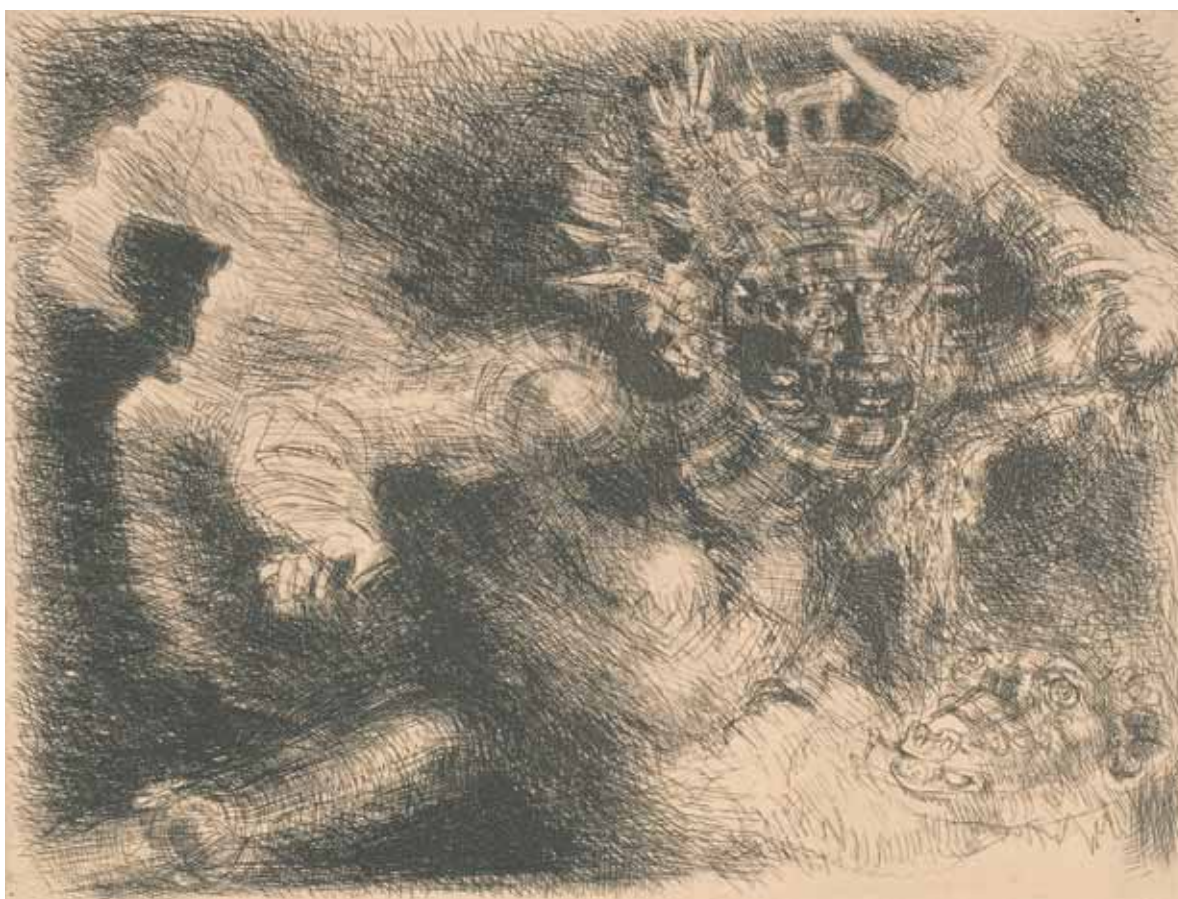
Figura de guerreiro e cabeça de animal ao lado | Figure of warrior and animal's head on the side

Água-forte sobre papel | Etching on paper
32cm x 24cm | s.d. | n.d.



Perfil de guerreiro | Profile of warrior

Água-forte sobre papel | Etching on paper
26cm x 17cm | s.d. | n.d.



Guerreiro | Warrior

Água-forte sobre papel | Etching on paper
25cm x 33cm | s.d. | n.d.



Perfil | Profile

Água-forte sobre papel | Etching on paper
26cm x 29cm | s.d. | n.d.



Perfil | Profile

Água-forte sobre papel | Etching on paper
53cm x 39cm | s.d. | n.d.



Figura e cavalo | Figure and horse

Água-forte sobre papel | Etching on paper
45cm x 55cm | s.d. | n.d.



Guerreiro com espada levantada | Warrior with a sword raised

Água-forte sobre papel | Etching on paper
46cm x 62cm | s.d. | n.d.



Cabeça de mulher | Woman's head

Água-forte sobre papel | Etching on paper
29cm x 20cm | s.d. | n.d.



Duas figuras | Two figures

Água-forte e relevo seco sobre papel | Etching and dry relief on paper
33cm x 50cm | s.d. | n.d.



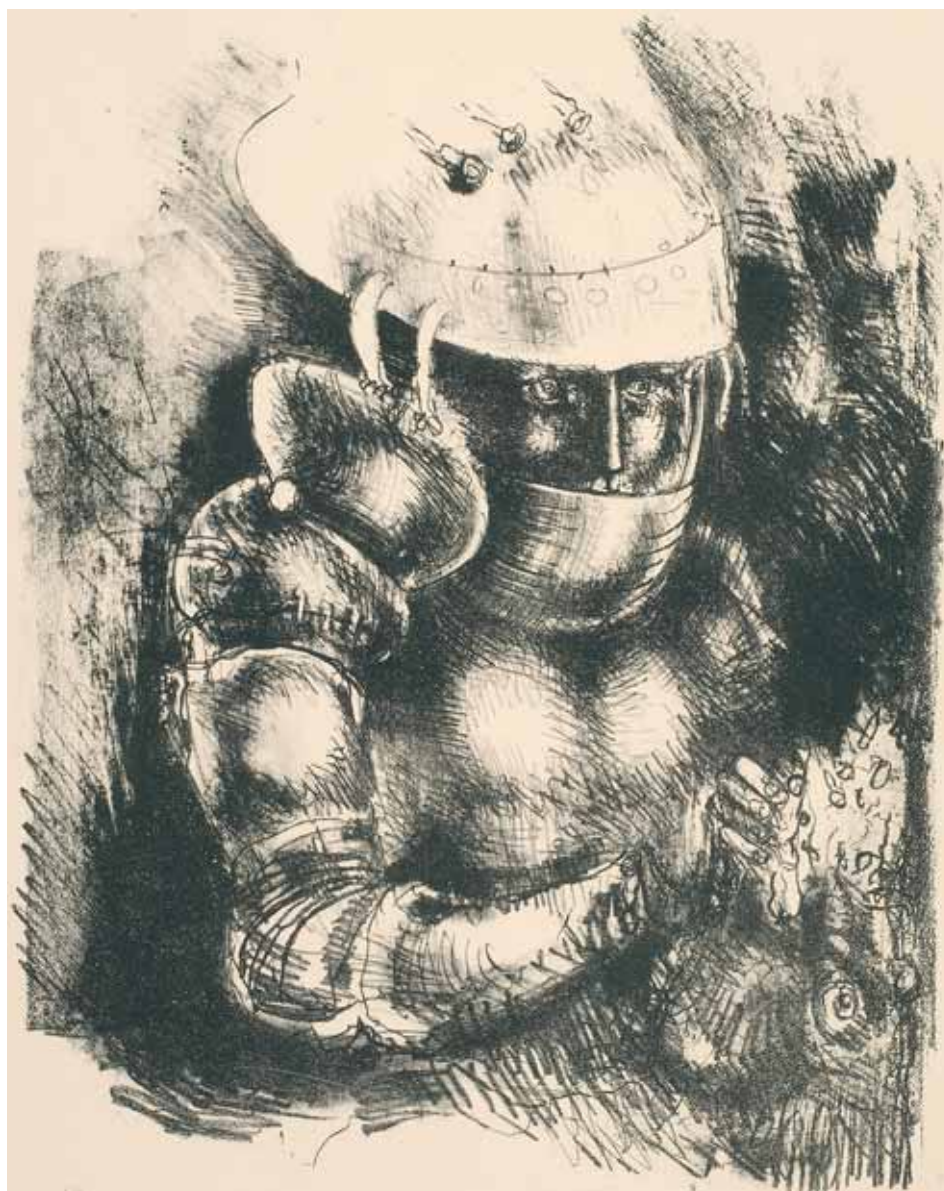
Mulher com cabeça de monstro | Woman with monster's head

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
40cm x 29cm | s.d. | n.d.



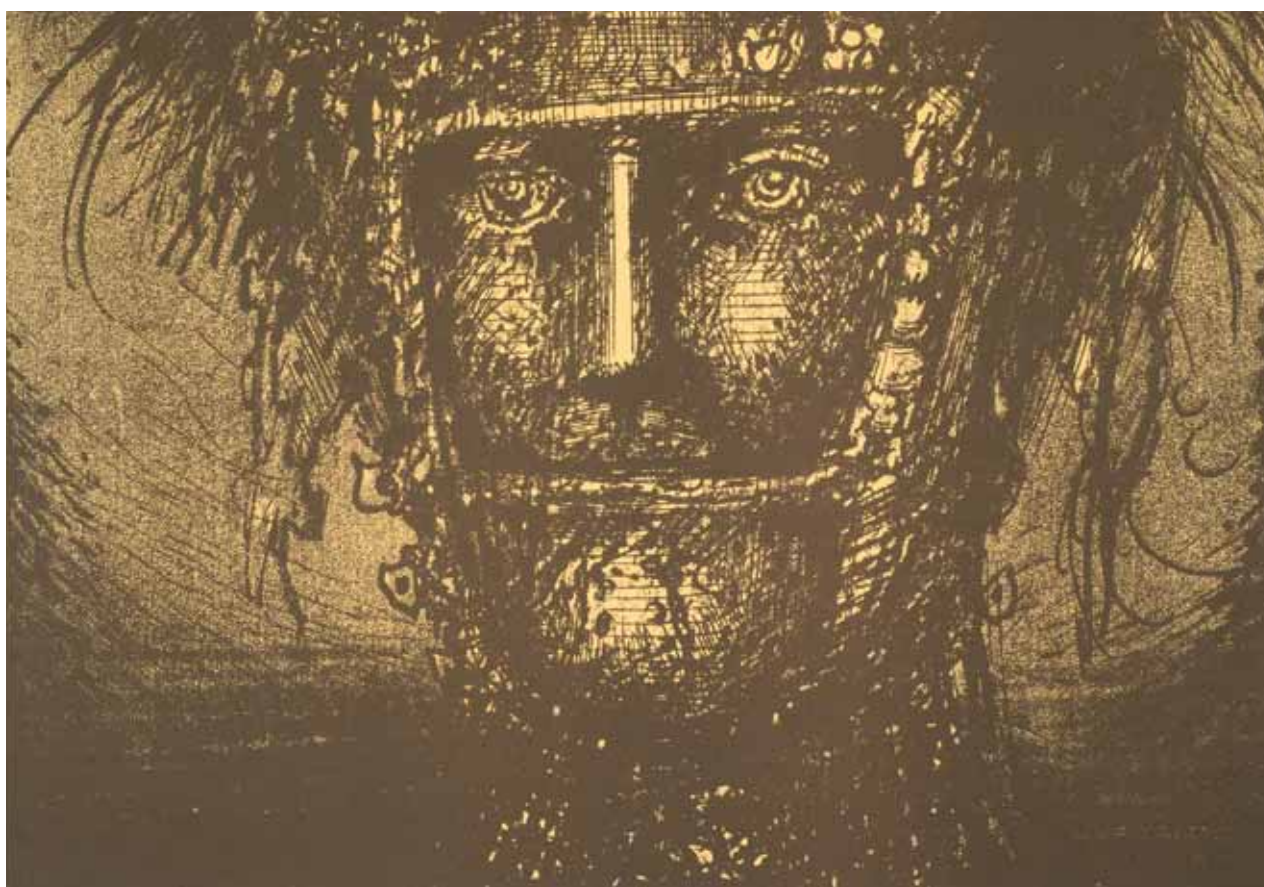
Macaco | Monkey

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
29cm x 25cm | s.d. | n.d.



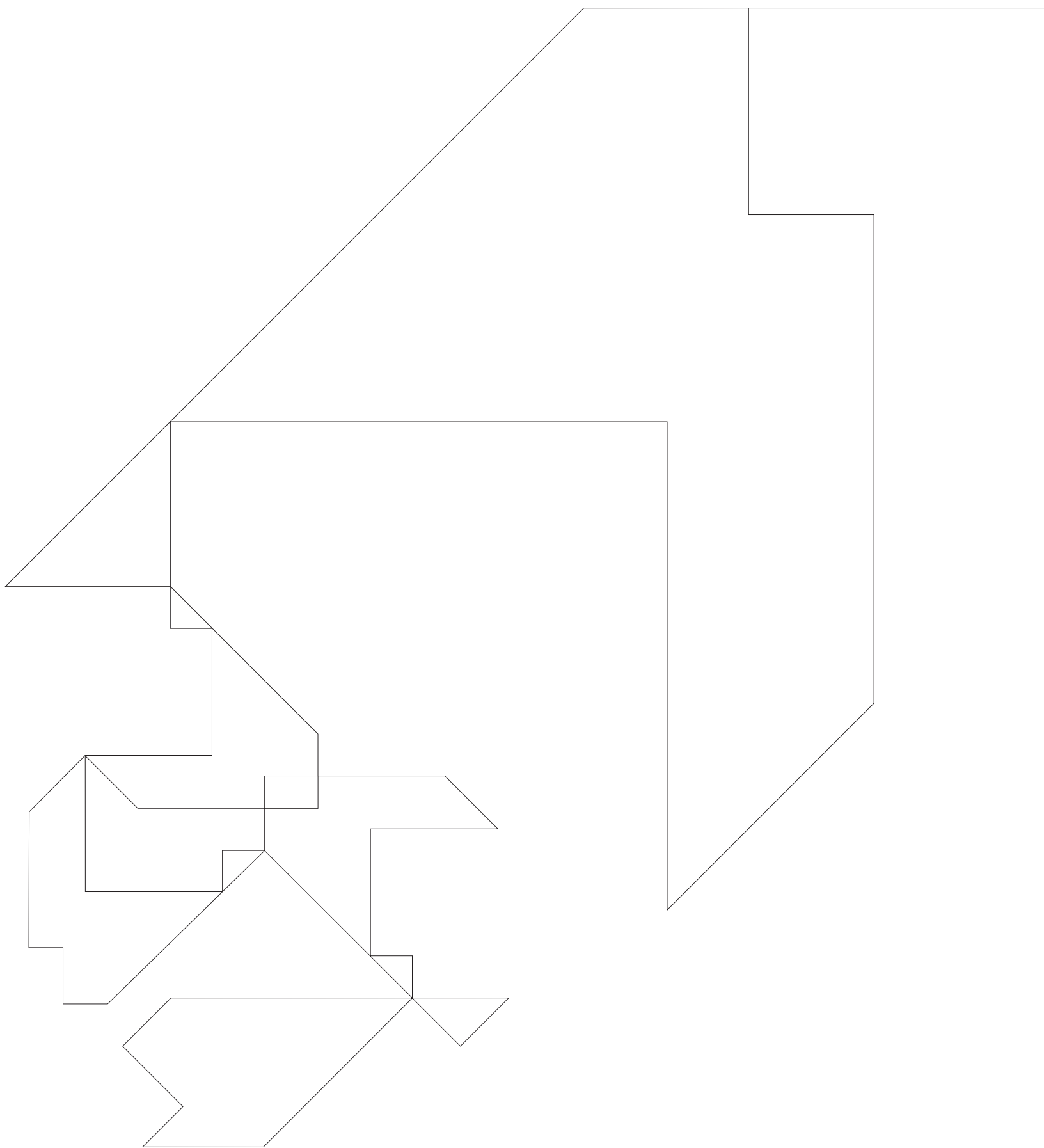
Guerreiro | Warrior

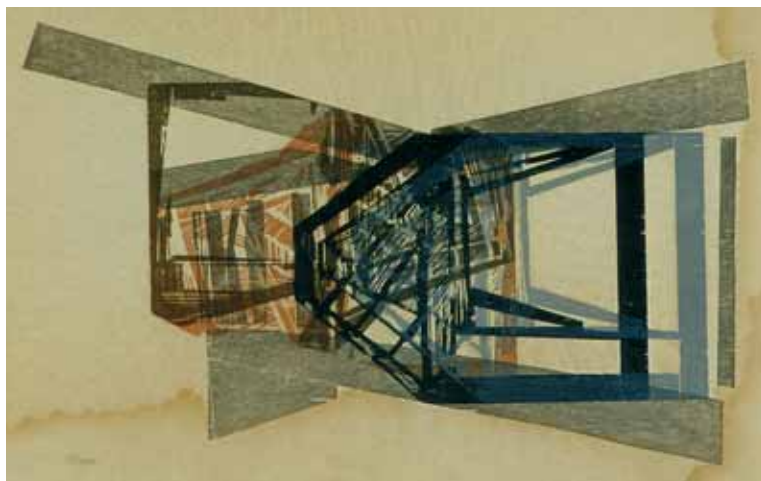
Litografia sobre papel | Lithograph on paper
66cm x 47cm | s.d. | n.d.



Guerreiro de frente | Warrior's front view

Litografia sobre papel | Lithograph on paper
43cm x 64cm | s.d. | n.d.





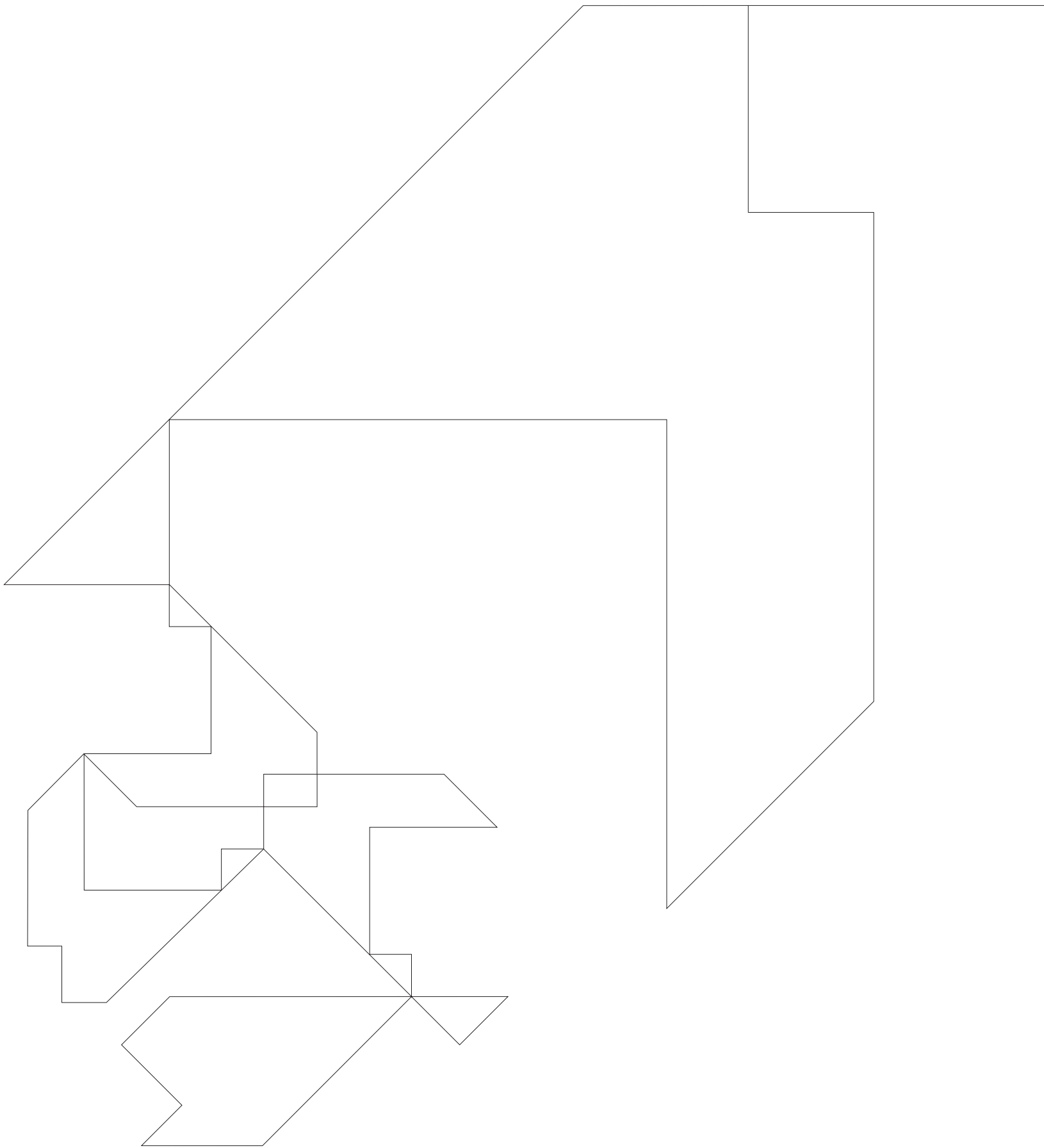
A construção | The construction

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
36cm x 61cm | 1972



Balada do terror | Ballad of terror

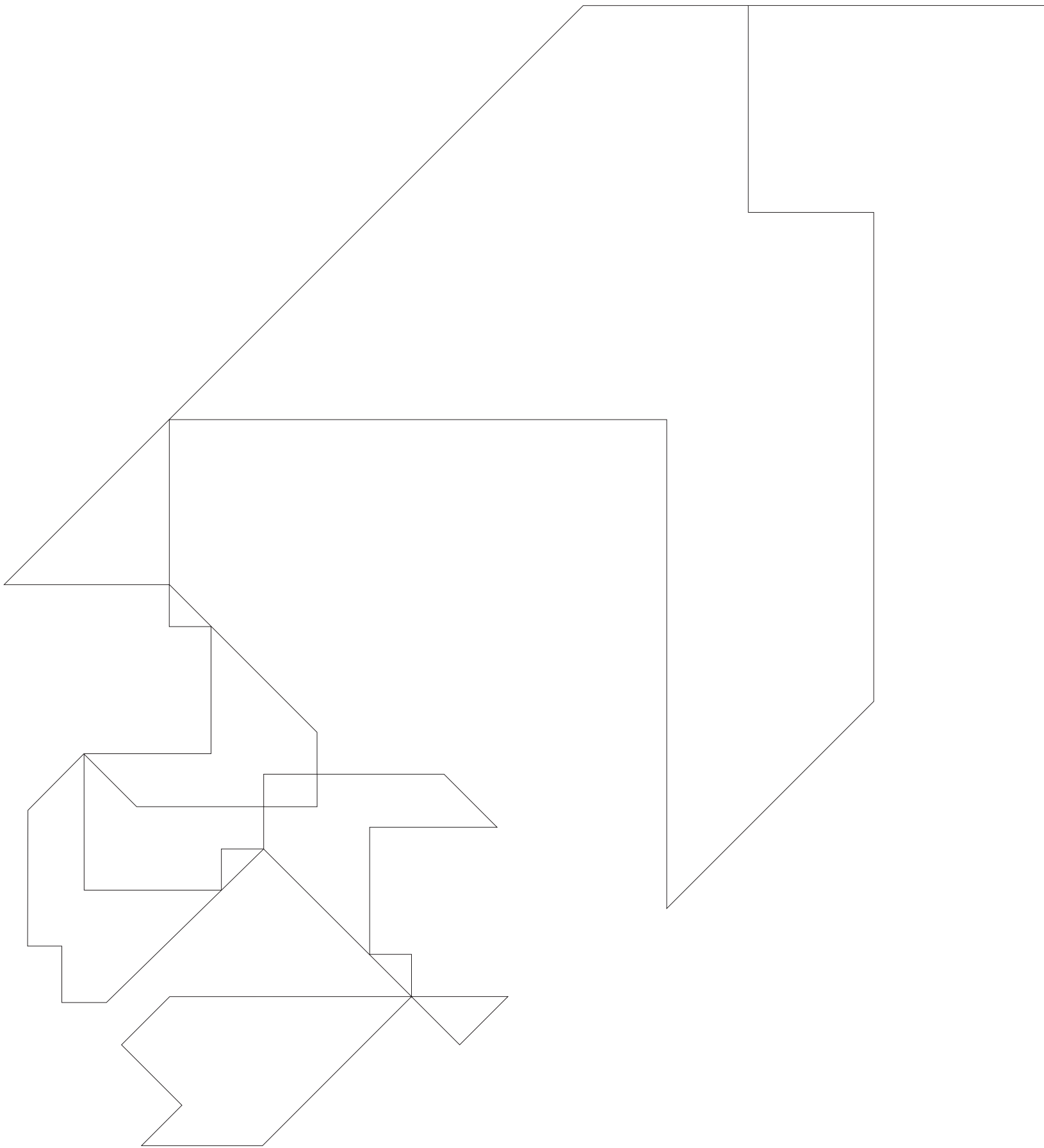
Litografia sobre papel | Lithograph on paper
88cm x 62cm | 1971





Polivolume: evento elipsoidal | Polyvolume: elipsoid event

Alumínio anodizado | Anodized aluminum
200cm x 40cm x 10cm | 1967-1970



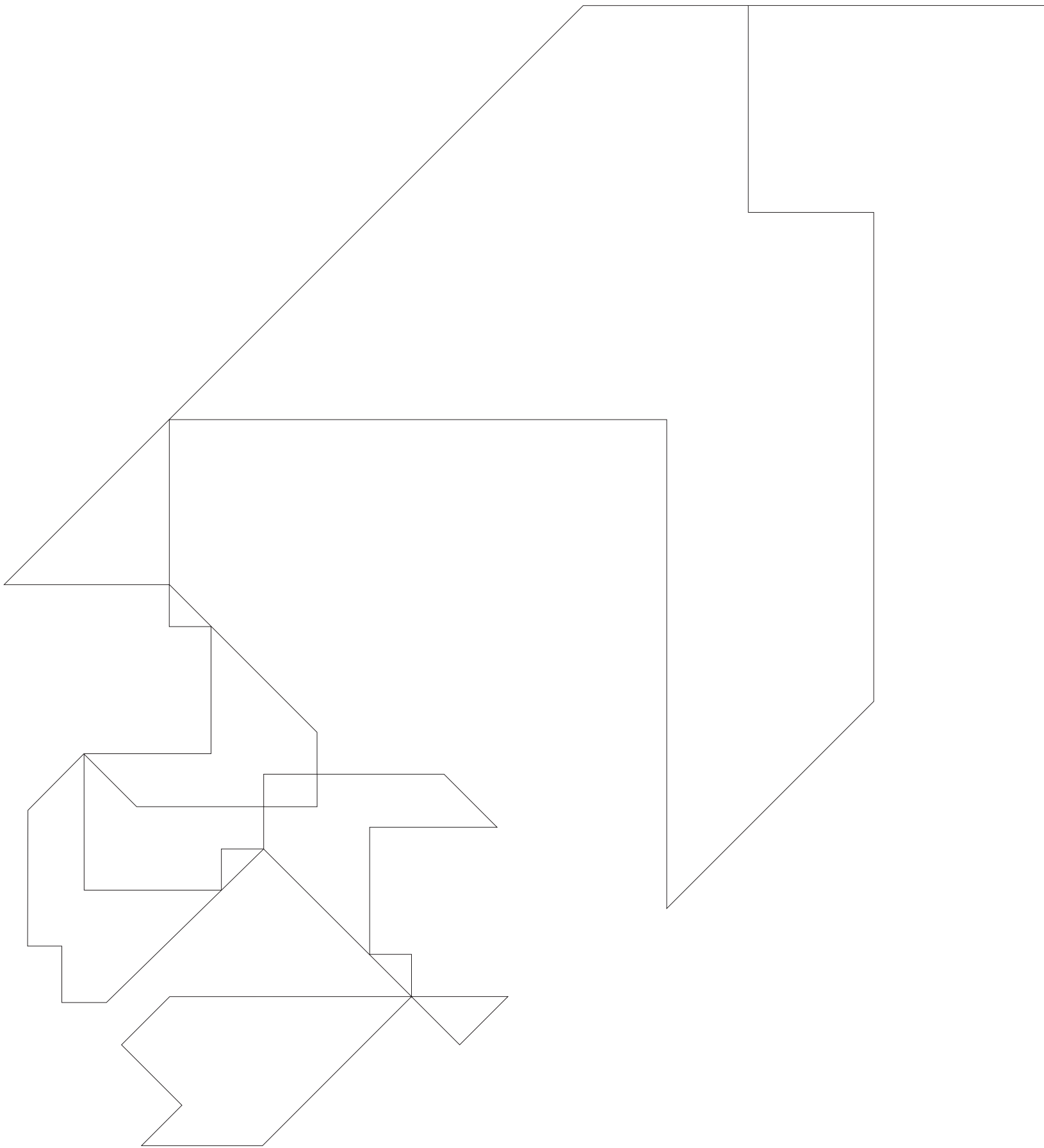
Miguel Angel Rojas

Bogotá | Colômbia | 1946



Sem título | Untitled

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
57cm x 84cm | 1993



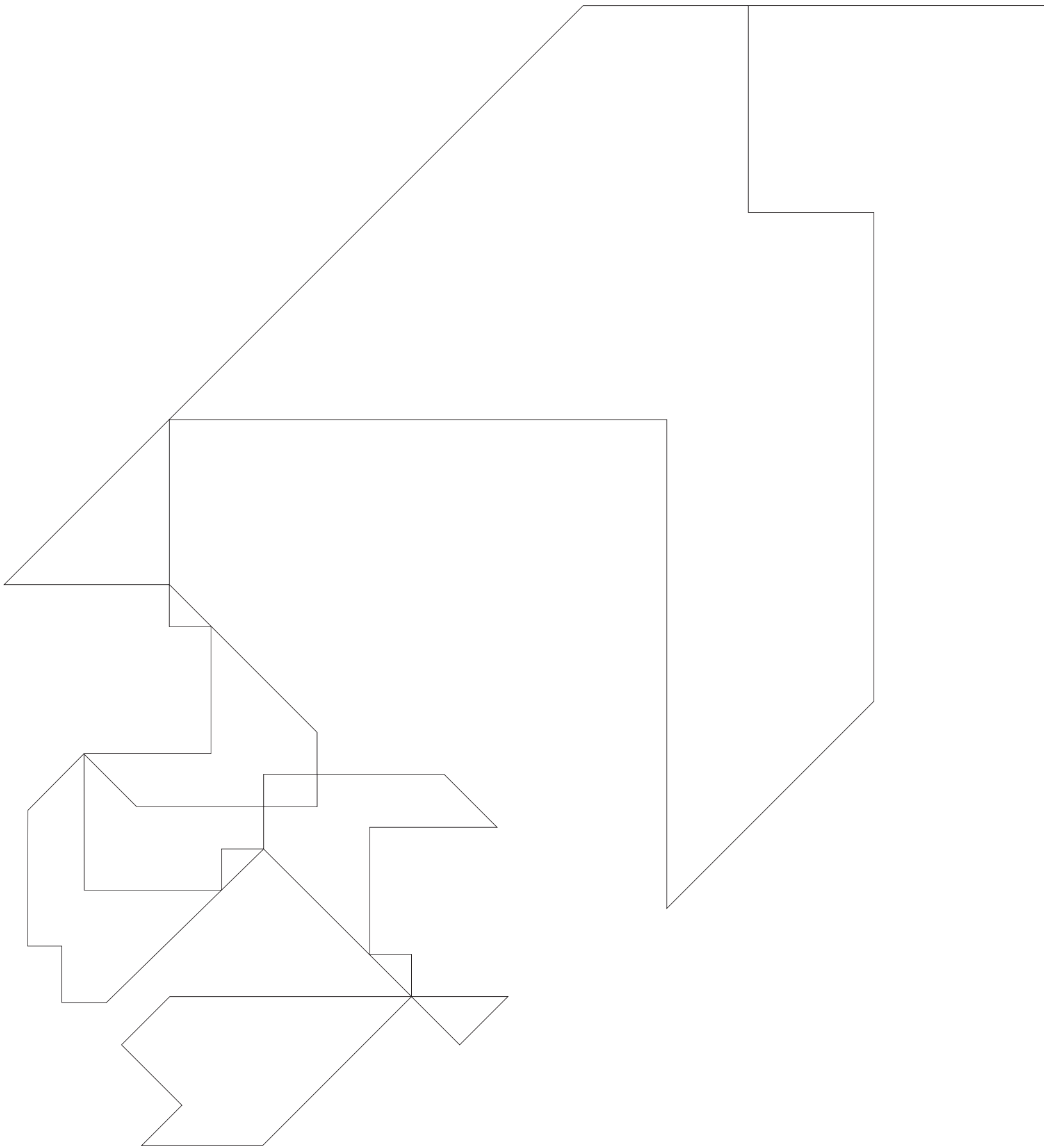
Miguel Castro Leñero

Cidade do México | México | 1956



Sem título | Untitled

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
66cm x 63cm | 1992



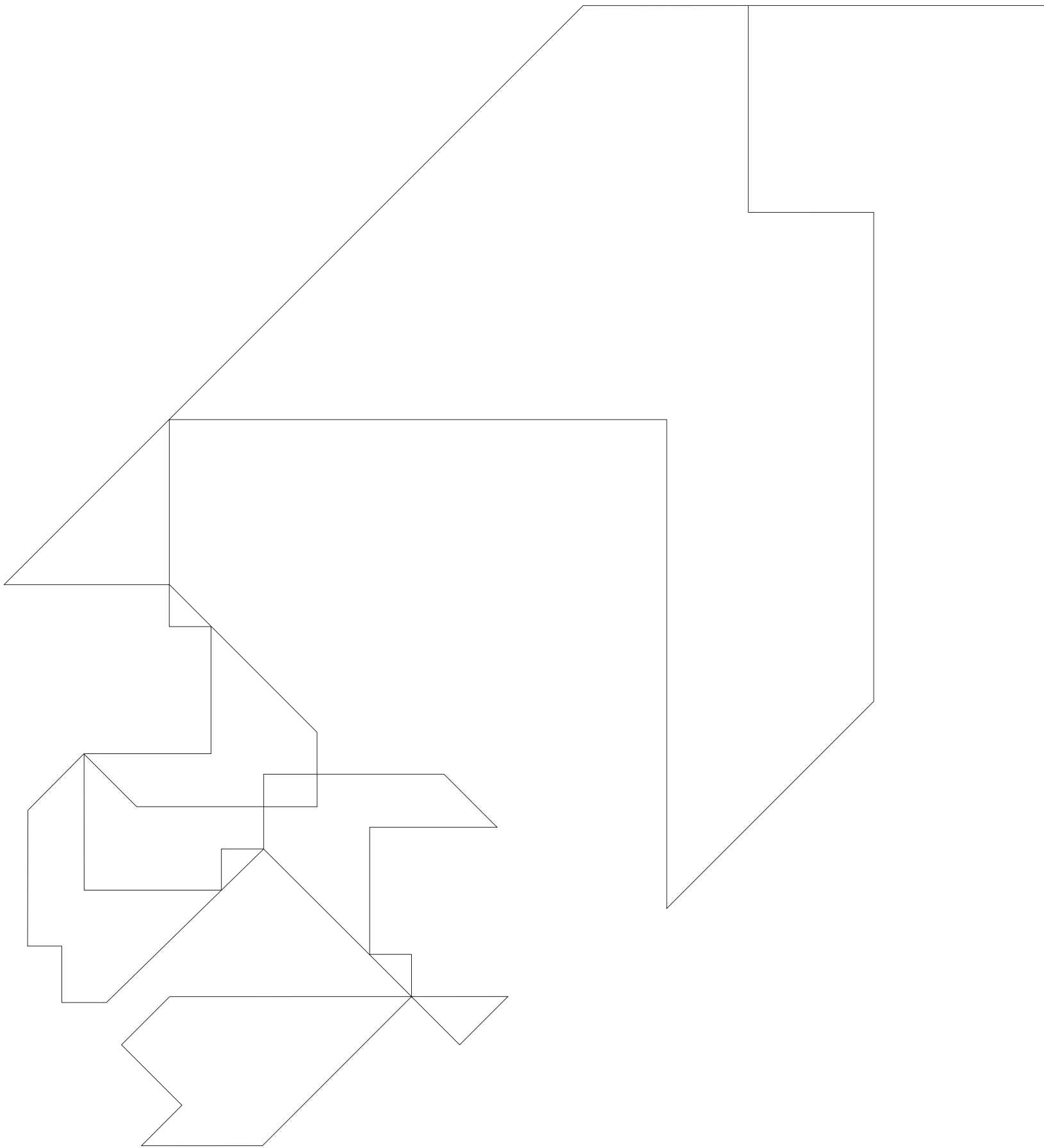
Miguel Von Dangel

Bayreuth | Alemanha | 1946

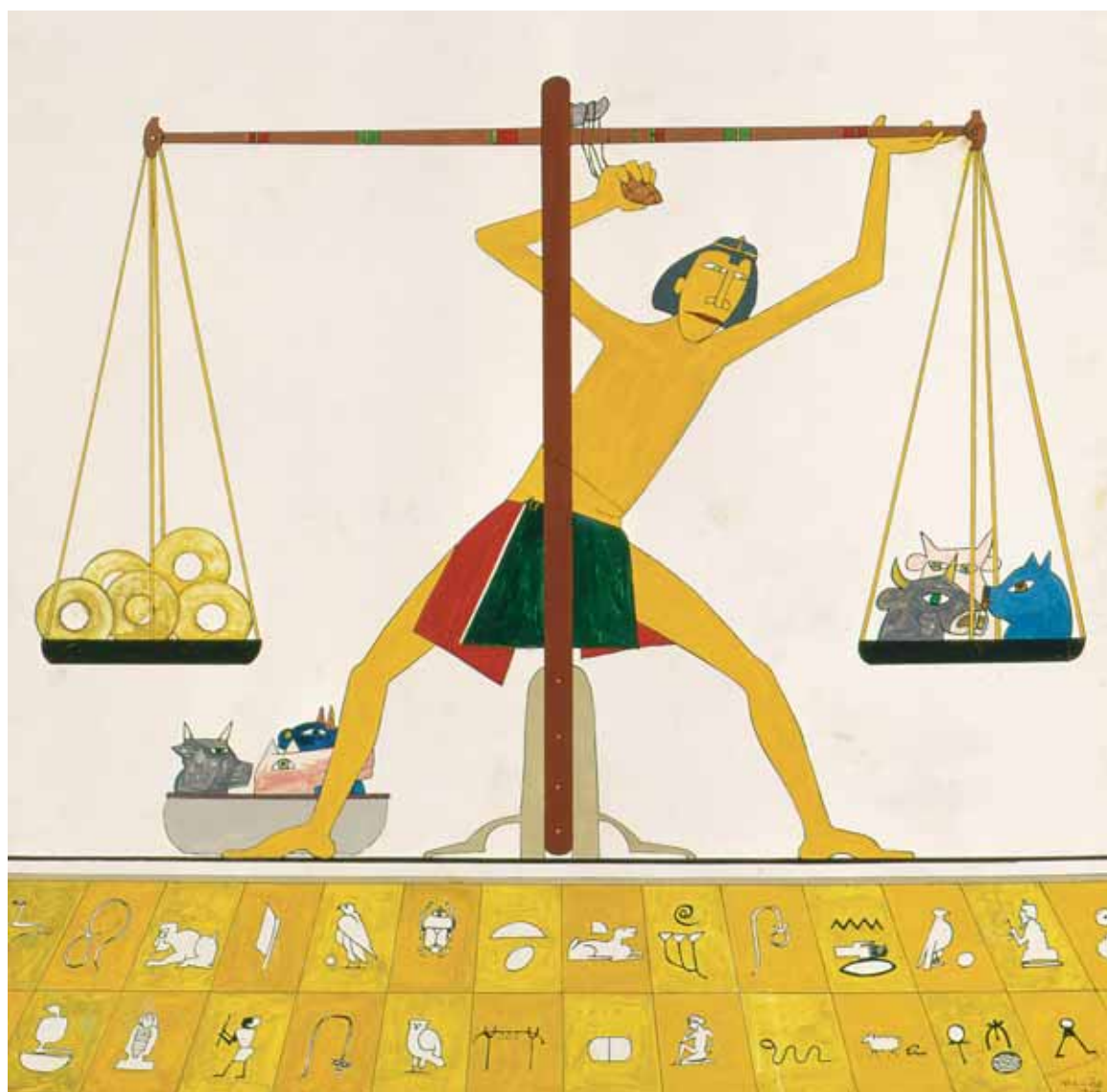


Sem título | Untitled

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
74cm x 63cm | 1992



Rio de Janeiro | RJ | 1923
Rio de Janeiro | RJ | 2012



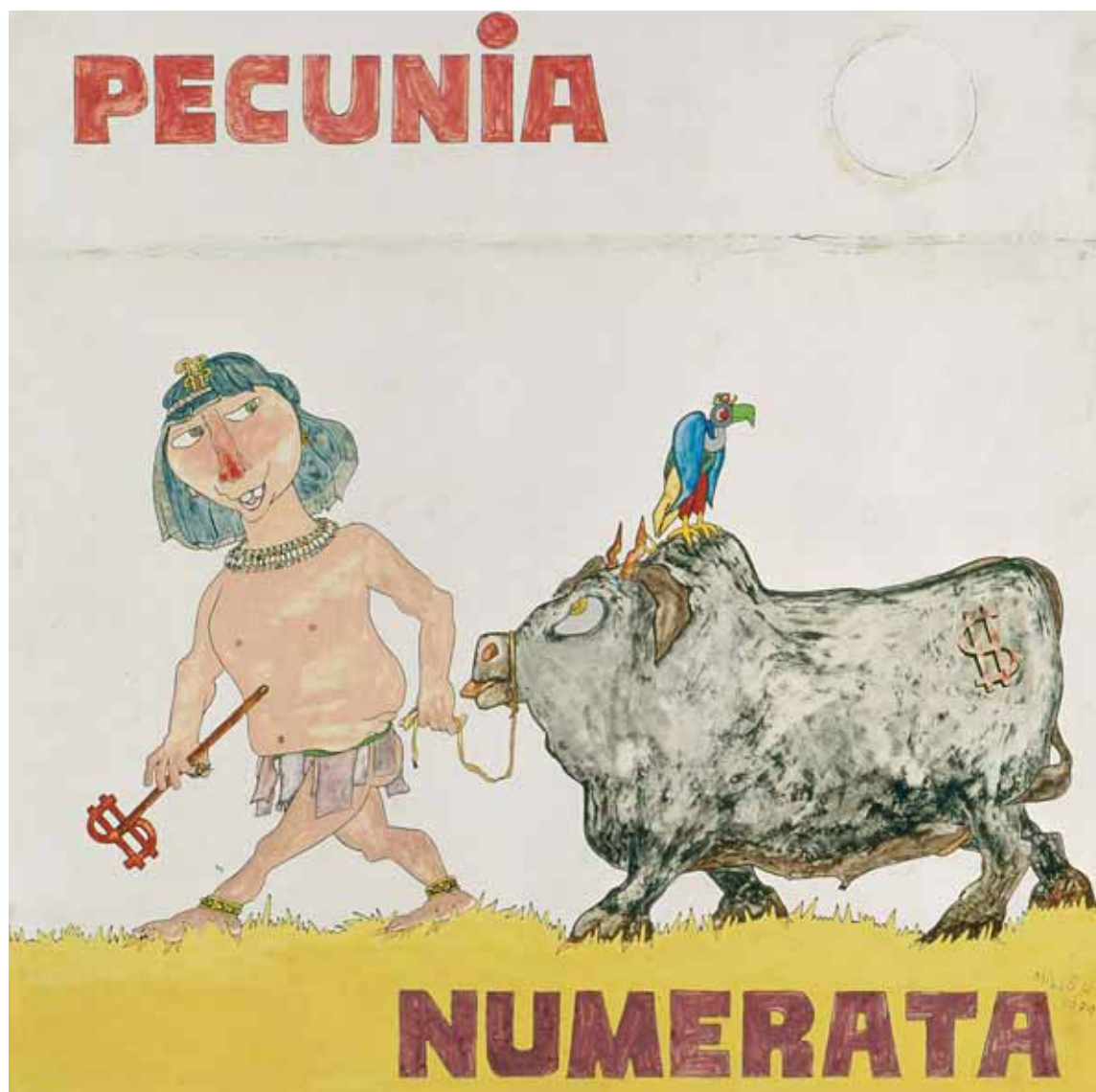
Advento do metal | The advent of metal

Técnica mista sobre papel fotográfico | Mixed media on photographic paper
98cm x 100cm | 1979



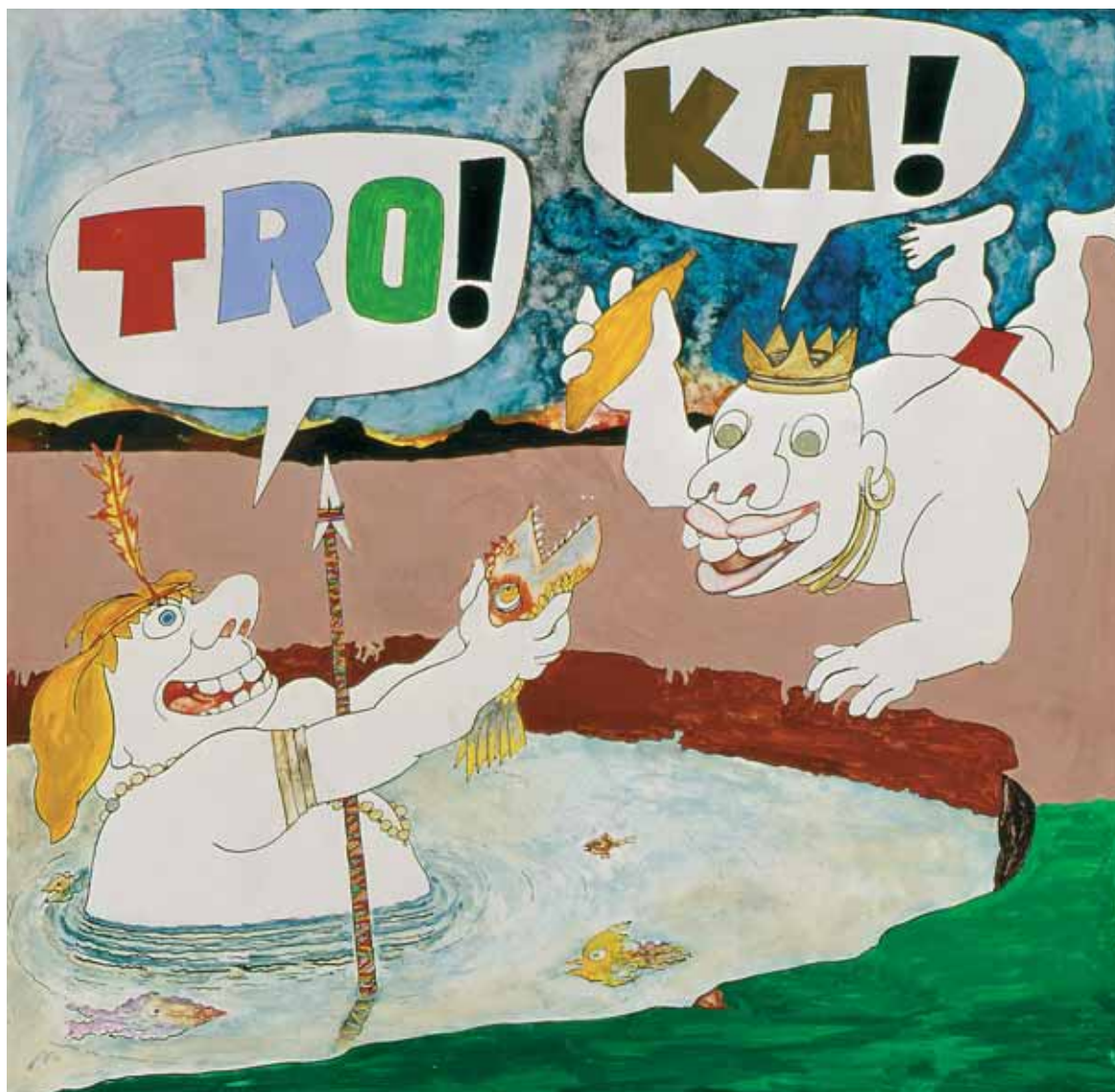
Moeda de pedra | Stone coin

Técnica mista sobre papel fotográfico | Mixed media on photographic paper
97cm x 99cm | 1979



Moeda-mercadoria | Commodity money

Técnica mista sobre papel fotográfico | Mixed media on photographic paper
97cm x 100cm | 1979



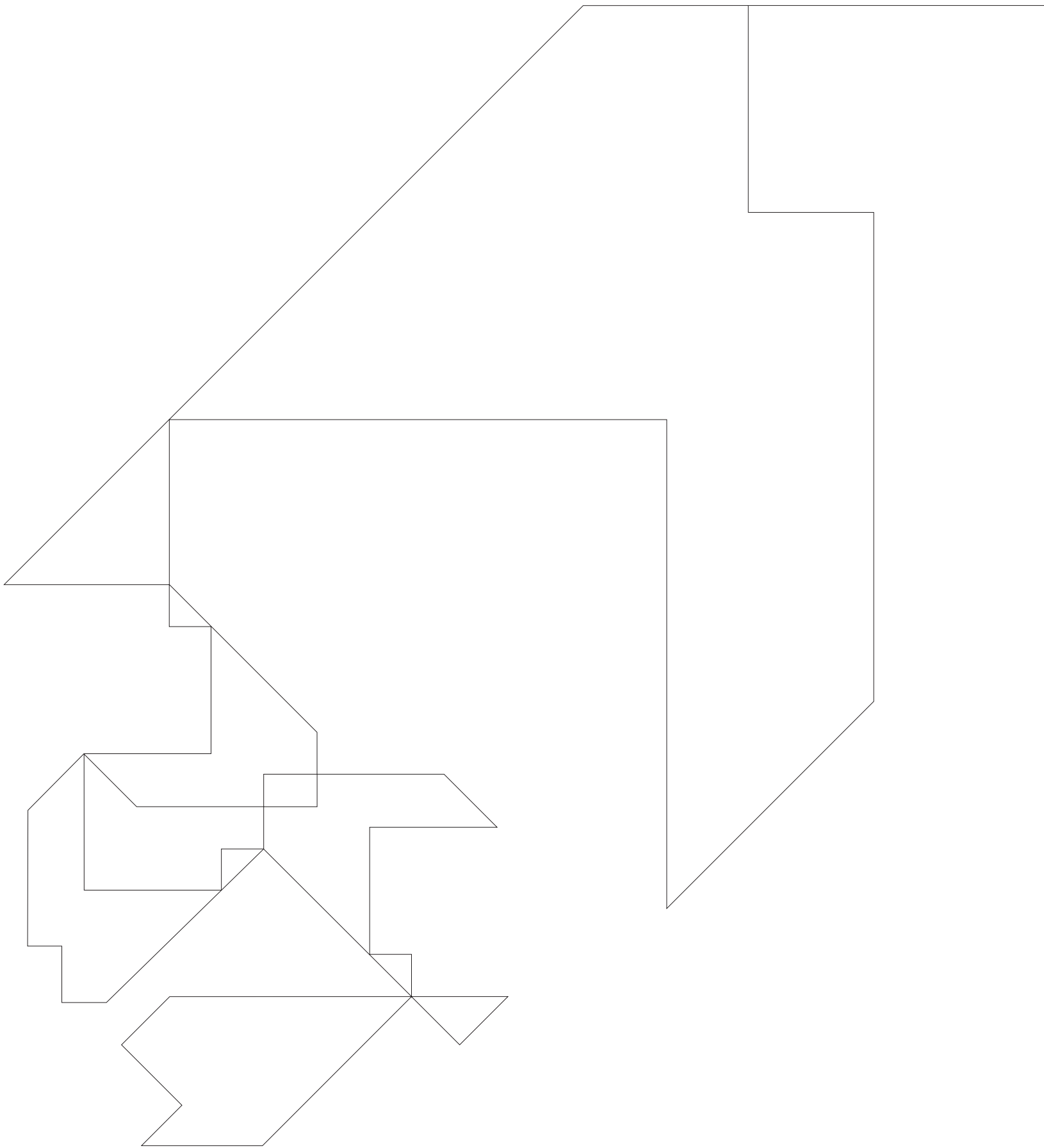
Escambo | Barter

Técnica mista sobre papel fotográfico | Mixed media on photographic paper
97cm x 100cm | 1979



Meios modernos de pagamento | Modern means of payment

Técnica mista sobre papel fotográfico | Mixed media on photographic paper
212cm x 104cm | 1979



Milton Dacosta

Niterói | RJ | 1915
Rio de Janeiro | RJ | 1988



Série Vênus e pássaros | Series Venus and birds

Óleo sobre papel | Oil on paper
53cm x 64cm | s.d. | n.d.



Figura ajoelhada | Kneeling figure

Óleo sobre papel | Oil on paper
120cm x 82cm | 1971



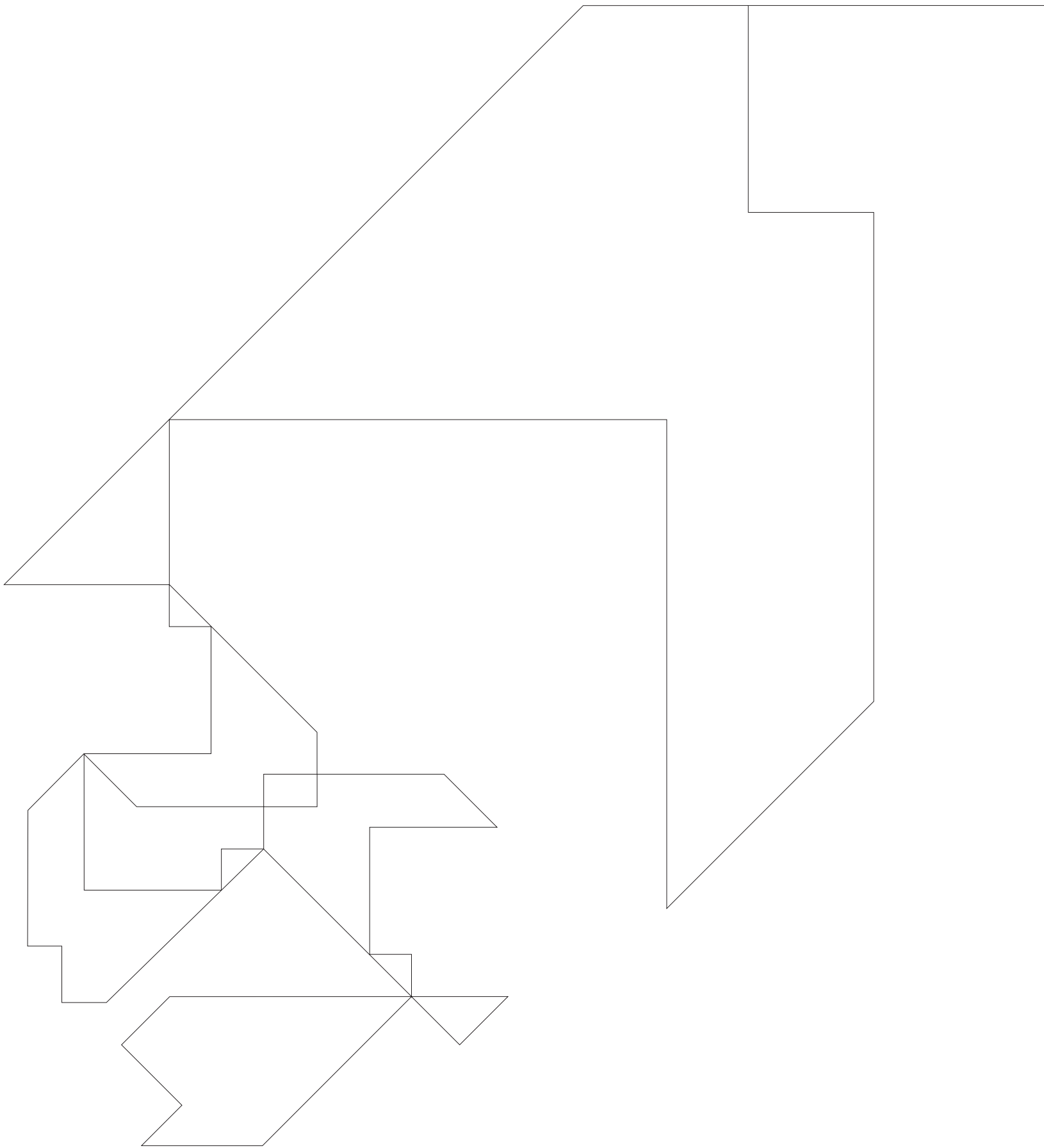
Em vermelho | In red

Óleo sobre papel | Oil on paper
33cm x 41cm | 1960



Série Vênus e pássaros | Series Venus and birds

Óleo sobre papel | Oil on paper
87cm x 143cm | 1971



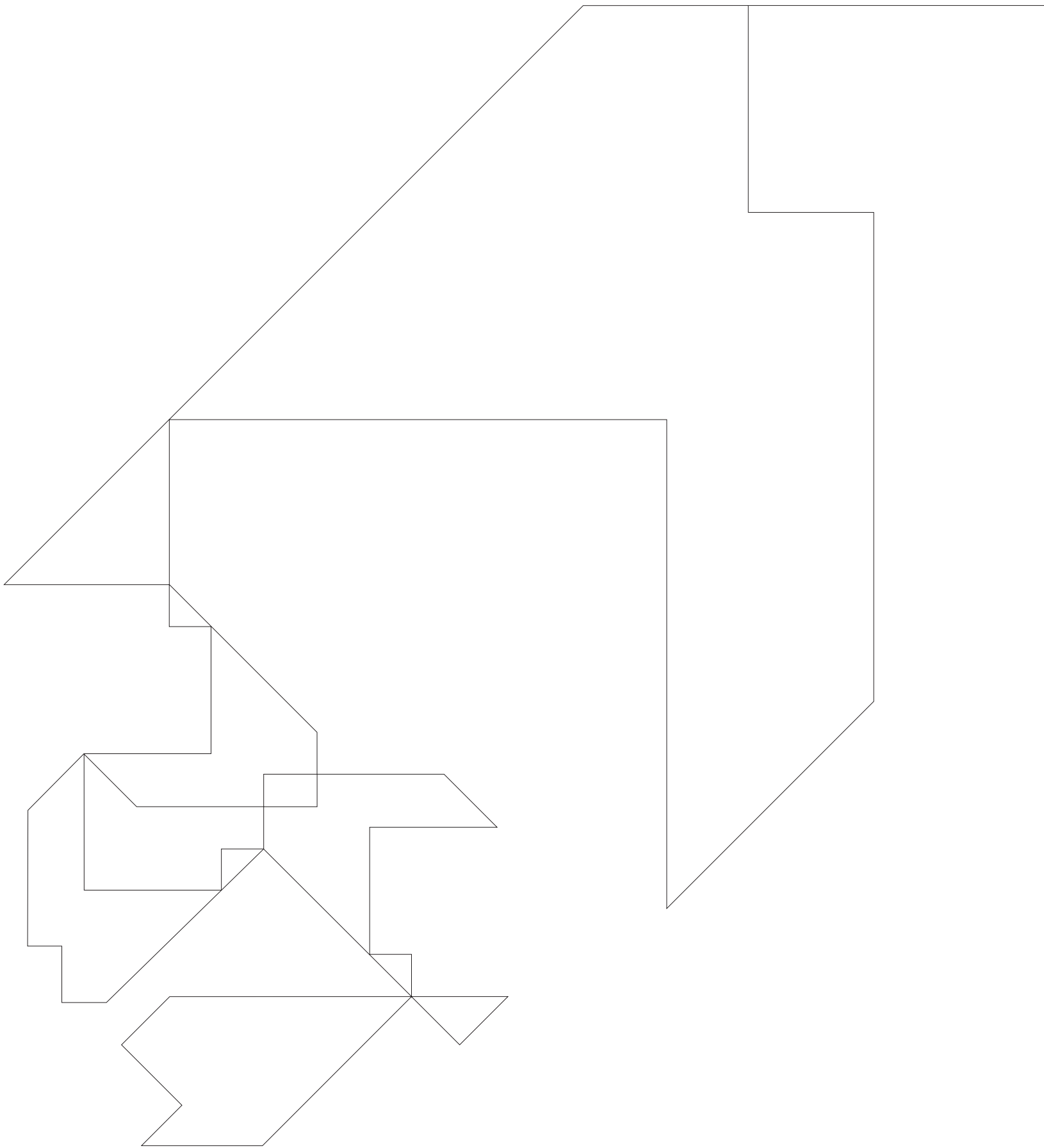
Nelson Ramos

Dolores | Uruguai | 1932
Montevideu | Uruguai | 2006



Alerta | On alert

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
67cm x 63cm | 1992



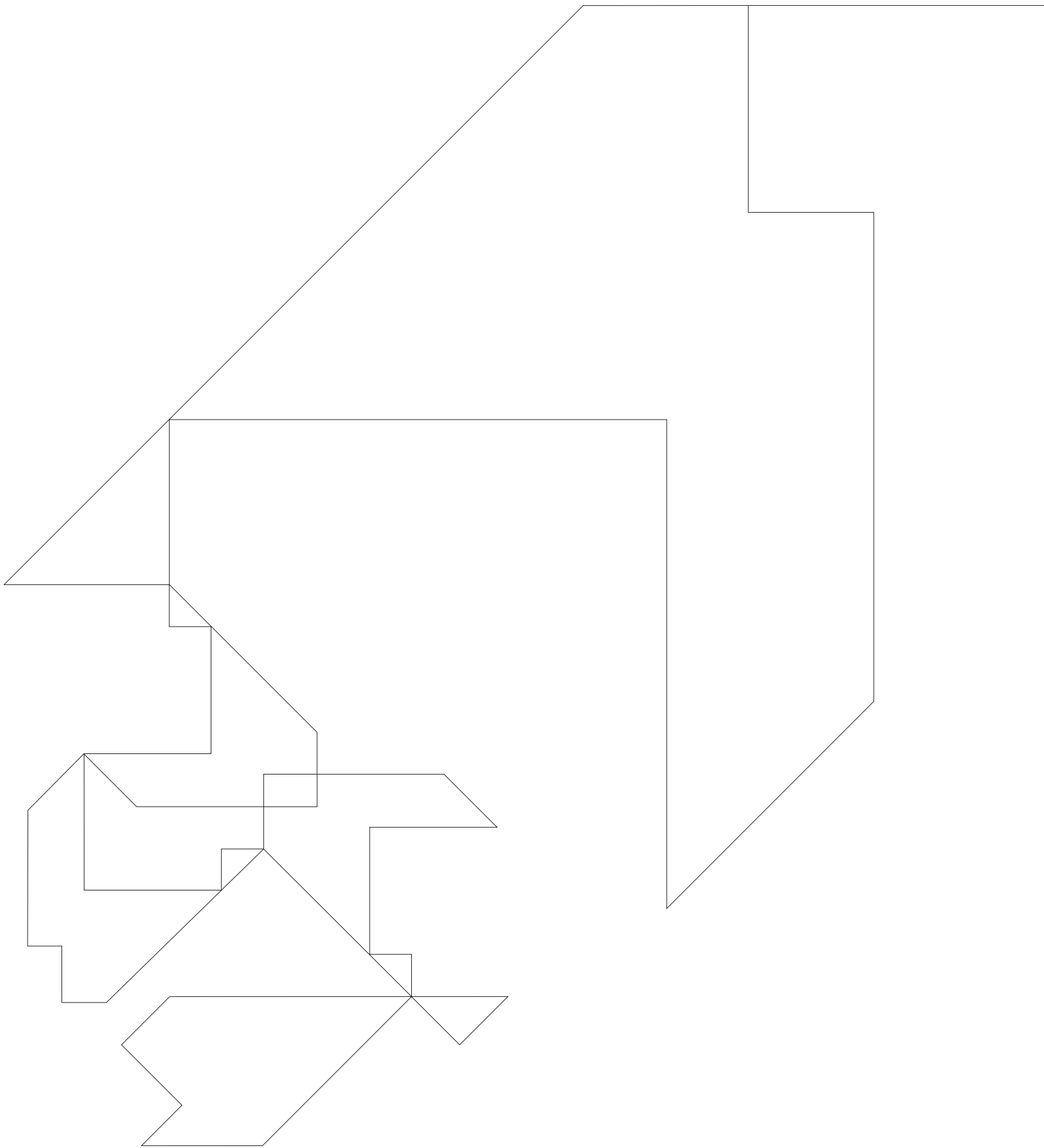
Orlando Teruz

Rio de Janeiro | RJ | 1902
Rio de Janeiro | RJ | 1984



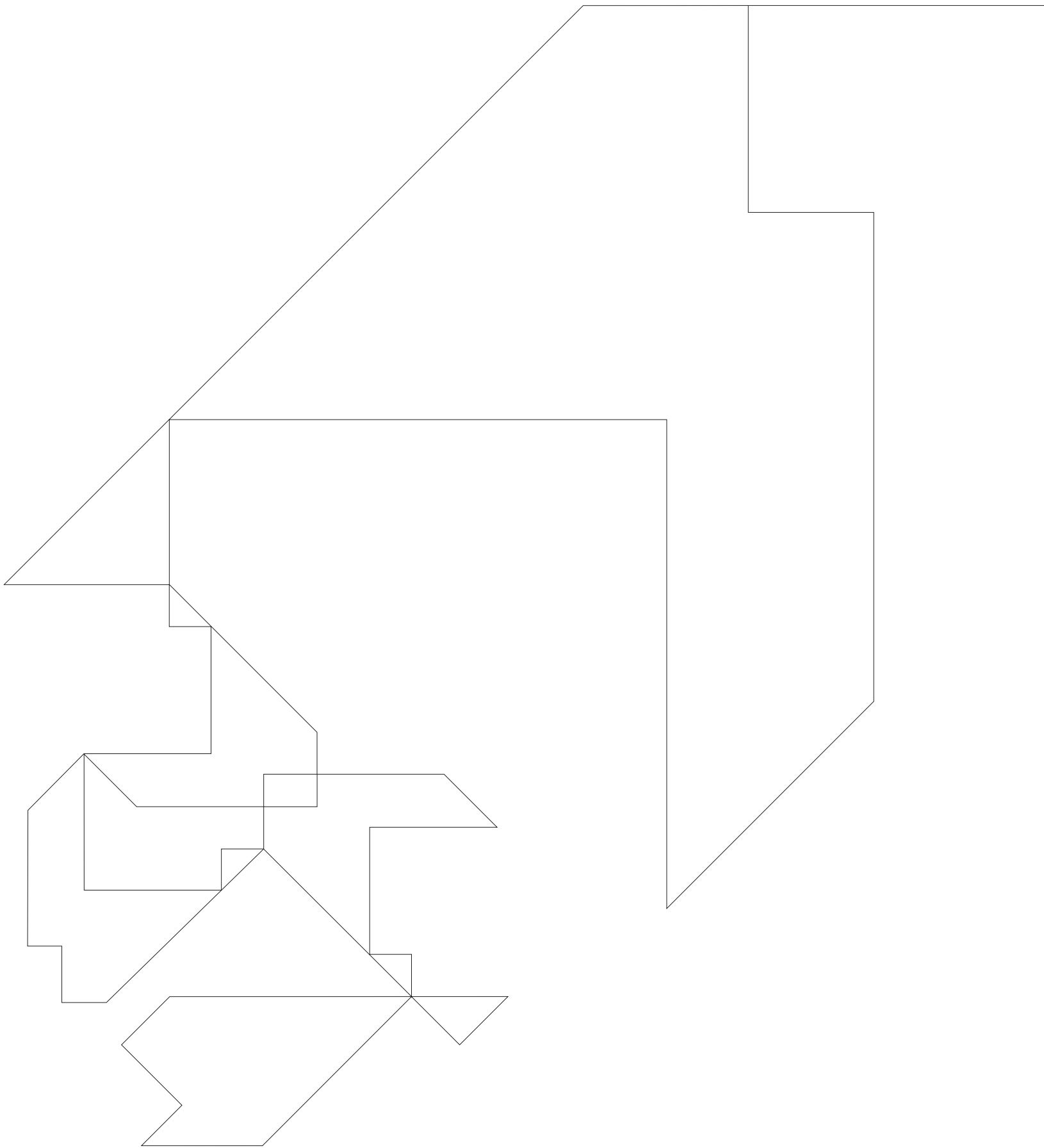
Garça | Heron

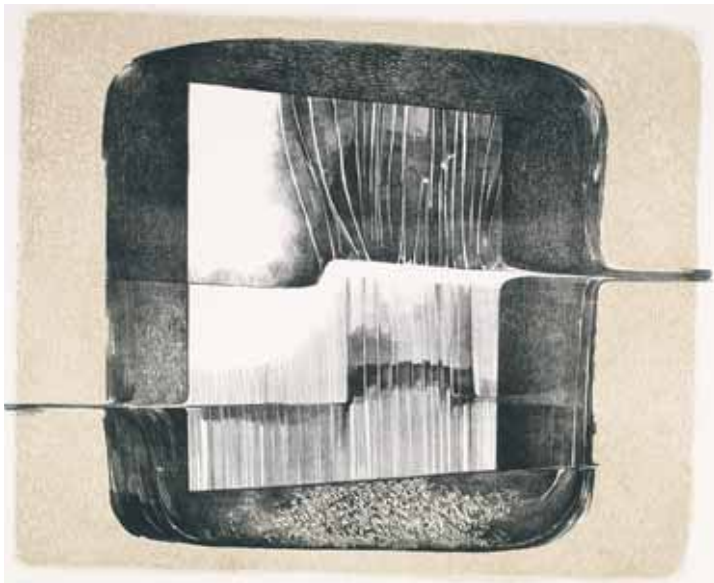
Óleo sobre tela | Oil on canvas
91cm x 65cm | 1945





Tramas del horizonte | Weavings of the horizon
Serigrafía sobre papel | Silkscreen on paper
65cm x 78cm | 1993

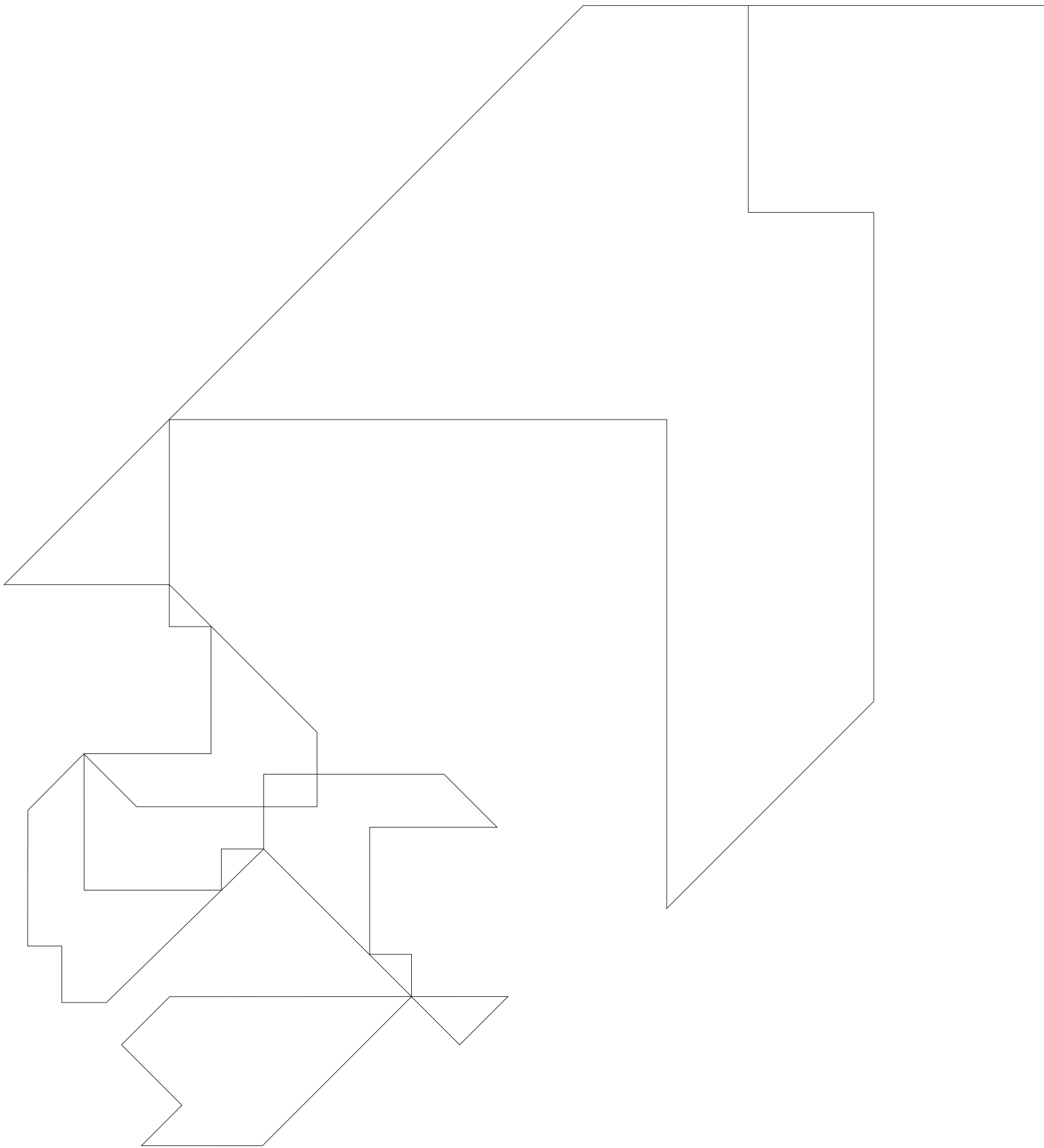




Sem título | Untitled
Litografia sobre papel | Lithograph on paper
56cm x 73cm | 1974



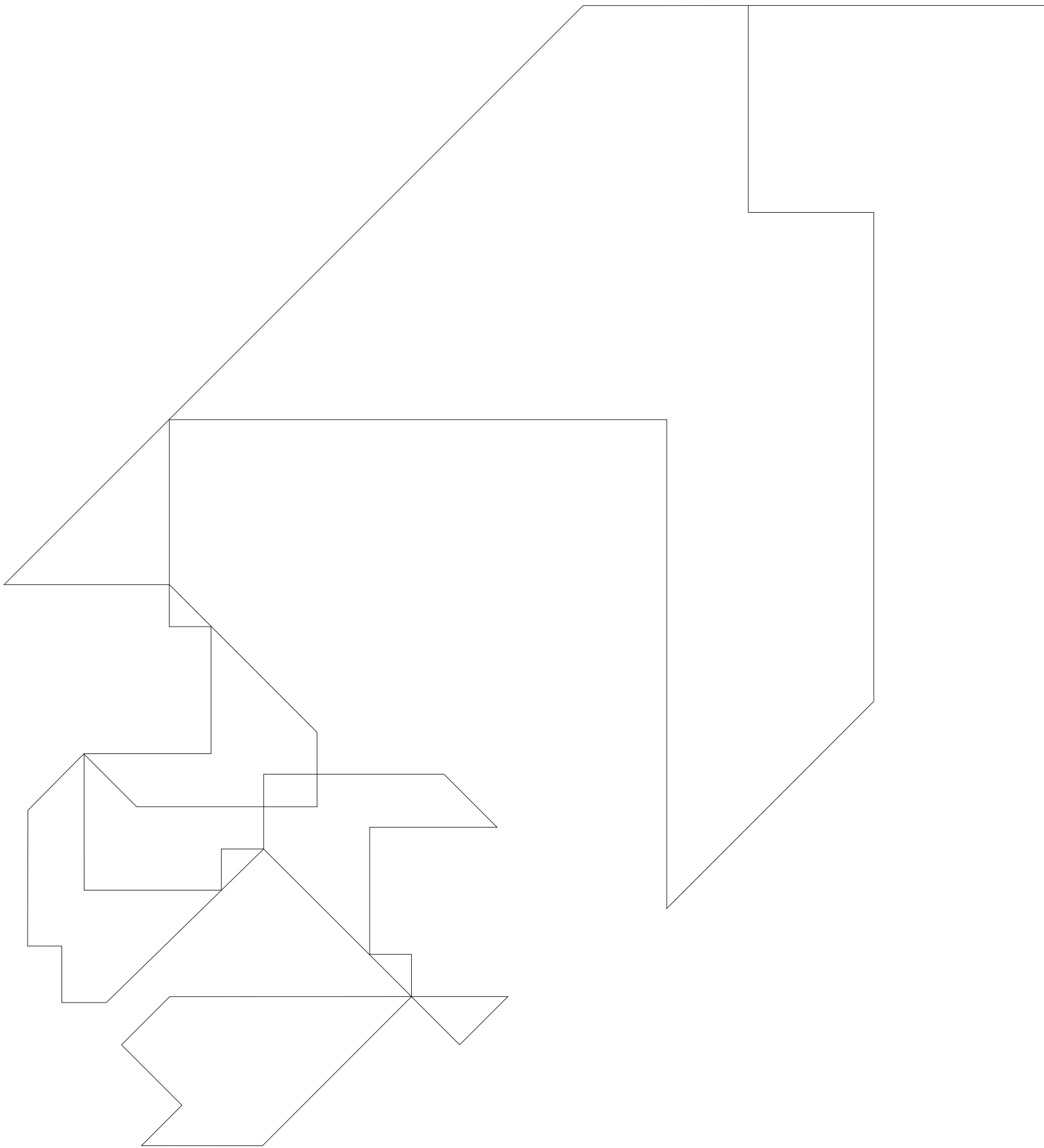
Sem título | Untitled
Litografia sobre papel | Lithograph on paper
82cm x 62cm | 1974





Pastoral | *Pastoral*

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
85cm x 58cm | s.d. | n.d.



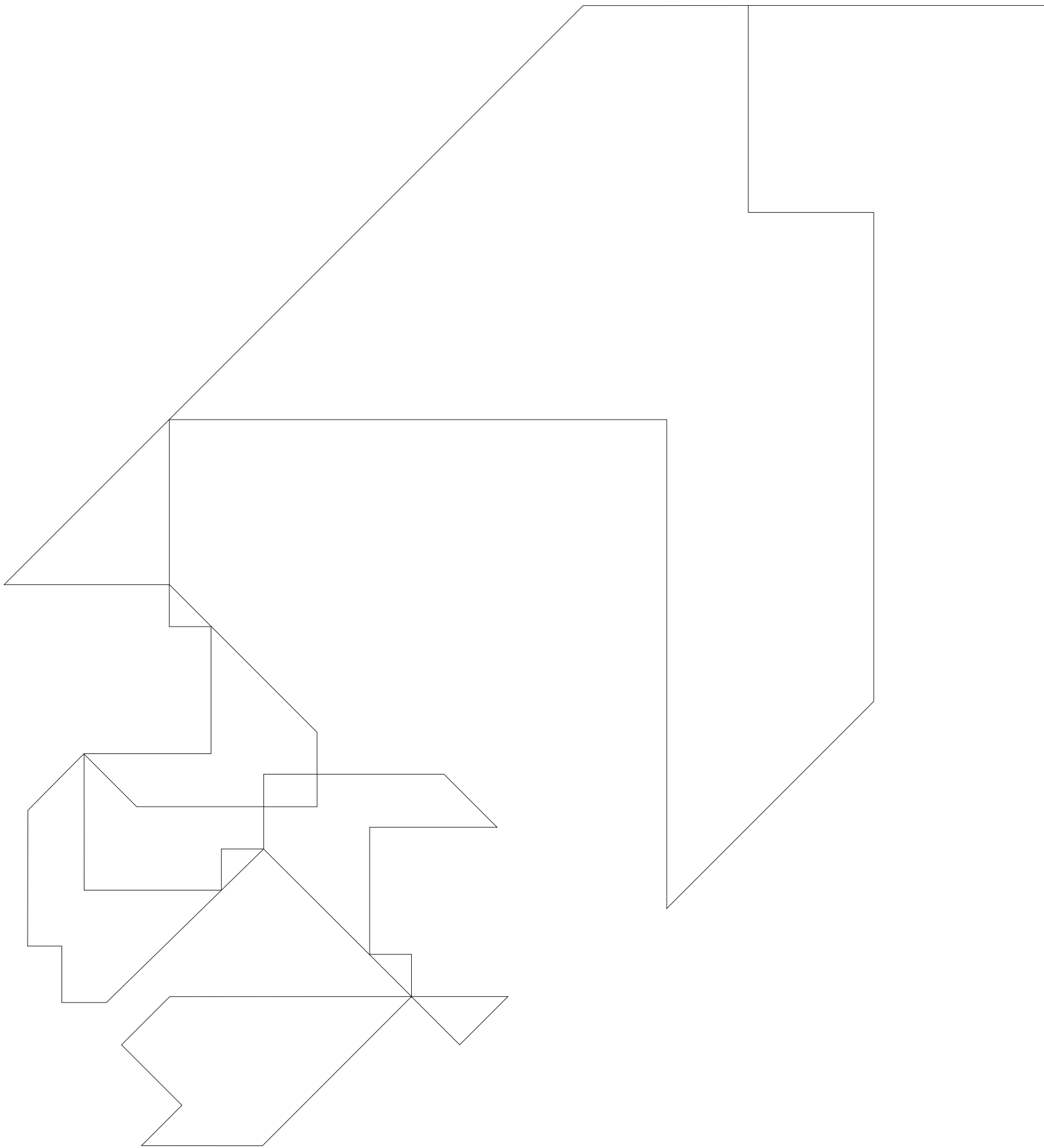
Robert Goodnough

Cortland | Estados Unidos | 1917
White Plains | Estados Unidos | 2010



Autumn lives always | **Autumn lives always**

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
63cm x 82cm | s.d. | n.d.



Figueres | Espanha | 1904
Figueres | Espanha | 1989



Divina Comédia, Introdução | Divine Comedy, Introduction

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 2 | Divine Comedy, Hell: Canto 2

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 3 | Divine Comedy, Hell: Canto 3

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 7 | Divine Comedy, Hell: Canto 7

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 9 | Divine Comedy, Hell: Canto 9

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 18cm | s.d. | n.d.



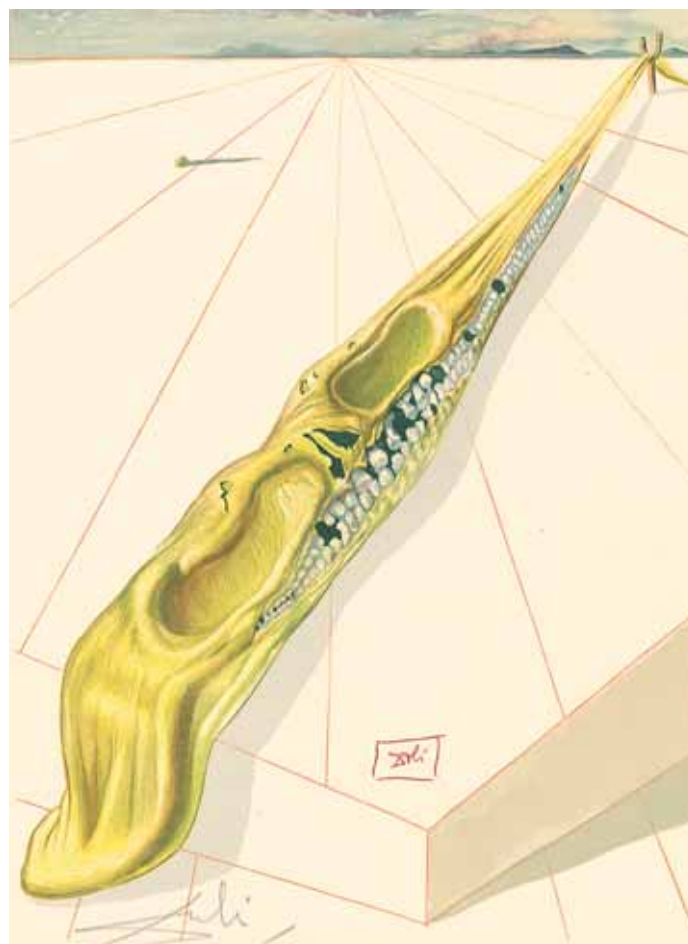
Divina Comédia, Inferno: Canto 10 | Divine Comedy, Hell: Canto 10

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 11 | Divine Comedy, Hell: Canto 11

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 13 | Divine Comedy, Hell: Canto 13

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 14 | Divine Comedy, Hell: Canto 14

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 15 | Divine Comedy, Hell: Canto 15

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 16 | Divine Comedy, Hell: Canto 16

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
27cm x 20cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 17 | Divine Comedy, Hell: Canto 17

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 18 | Divine Comedy, Hell: Canto 18

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 20 | Divine Comedy, Hell: Canto 20

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 21 | Divine Comedy, Hell: Canto 21

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 22 | Divine Comedy, Hell: Canto 22

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 18cm | s.d. | n.d.



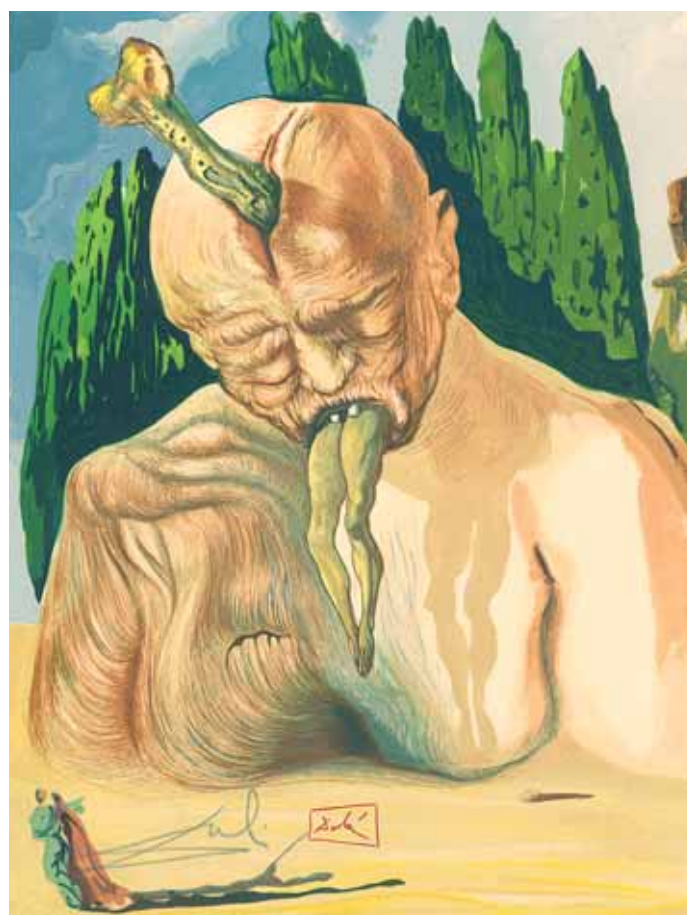
Divina Comédia, Inferno: Canto 23 | Divine Comedy, Hell: Canto 23

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 25 | Divine Comedy, Hell: Canto 25

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 26 | Divine Comedy, Hell: Canto 26

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 30 | Divine Comedy, Hell: Canto 30

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 31 | Divine Comedy, Hell: Canto 31

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Inferno: Canto 33 | Divine Comedy, Hell: Canto 33

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Purgatório: Canto 17 | Divine Comedy, Purgatory: Canto 17
Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Purgatório: Canto 18 | Divine Comedy, Purgatory: Canto 18

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Purgatório: Canto 23 | Divine Comedy, Purgatory: Canto 23

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Purgatório: Canto 25 | Divine Comedy, Purgatory: Canto 25

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Purgatório: Canto 26 | Divine Comedy, Purgatory: Canto 26

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 18cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Purgatório: Canto 27 | Divine Comedy, Purgatory: Canto 27

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Purgatório: Canto 28 | Divine Comedy, Purgatory: Canto 28

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Purgatório: Canto 29 | Divine Comedy, Purgatory: Canto 29

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Paraíso: Canto 3 | Divine Comedy, Paradise: Canto 3

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Paraíso: Canto 13 | Divine Comedy, Paradise: Canto 13

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Paraíso: Canto 16 | Divine Comedy, Paradise: Canto 16

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Paraíso: Canto 23 | Divine Comedy, Paradise: Canto 23

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 17cm | s.d. | n.d.



Divina Comédia, Paraíso: Canto 25 | Divine Comedy, Paradise: Canto 25

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 18cm | s.d. | n.d.



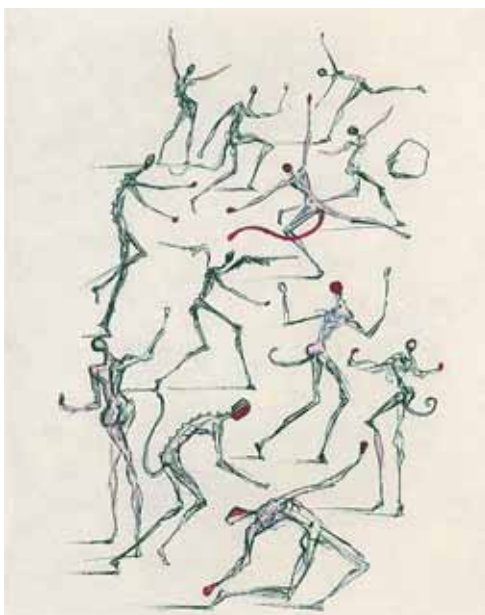
Divina Comédia, Paraíso: Canto 26 | Divine Comedy, Paradise: Canto 26

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
25cm x 19cm | s.d. | n.d.



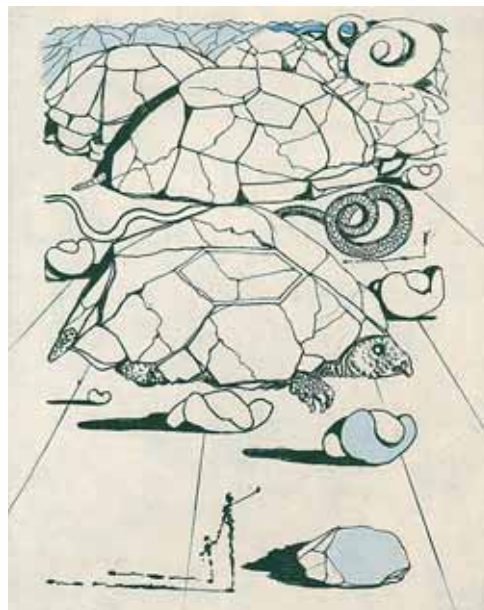
Divina Comédia, Paraíso: Canto 27 | Divine Comedy, Paradise: Canto 27

Litografia ofsete sobre papel | Offset lithograph on paper
26cm x 19cm | s.d. | n.d.



Sem título | Untitled

Água-forte e aquarela sobre papel | Etching and watercolour on paper
24cm x 19cm | s.d. | n.d.



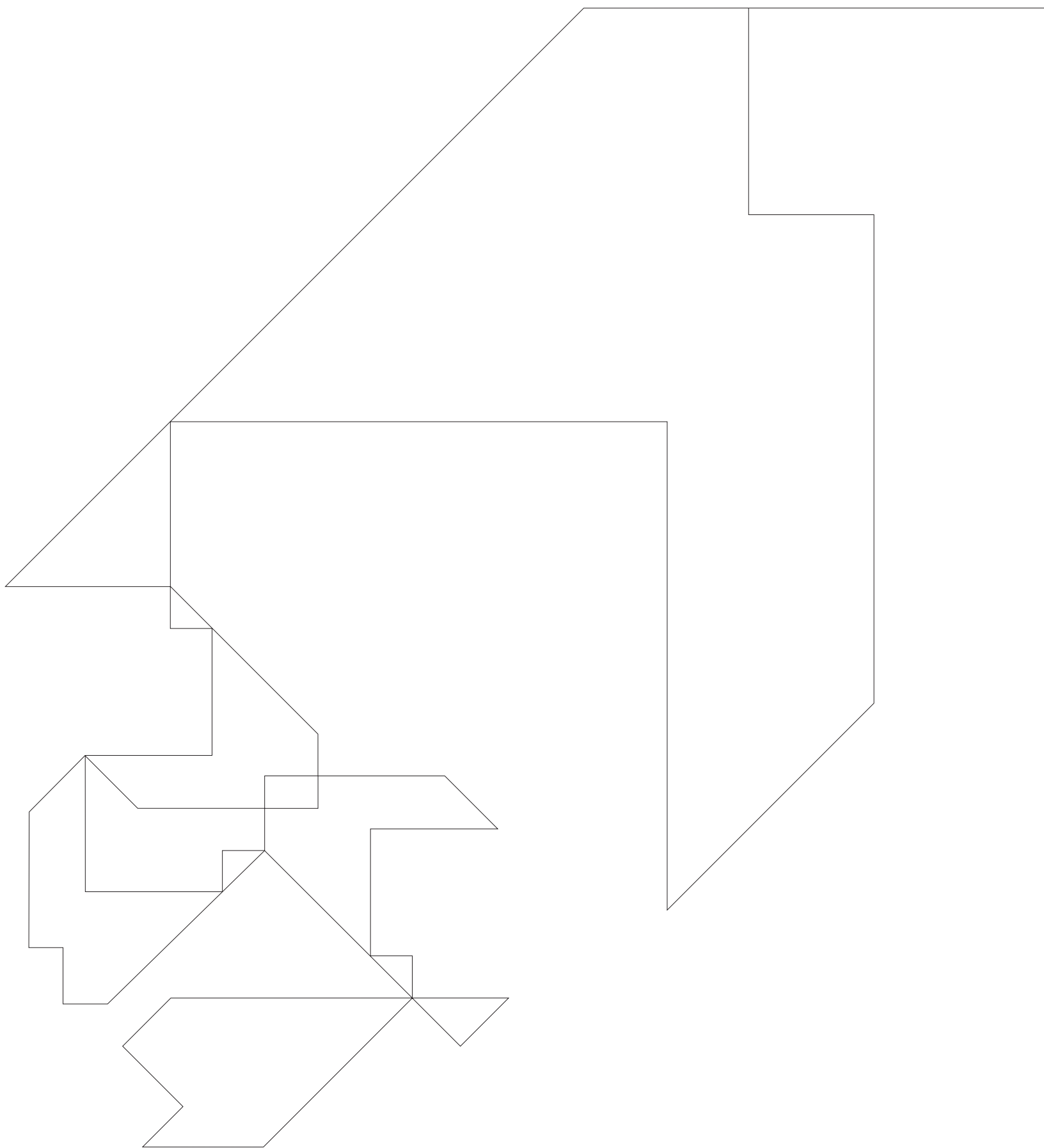
Sem título | Untitled

Água-forte e aquarela sobre papel | Etching and watercolour on paper
24cm x 19cm | s.d. | n.d.



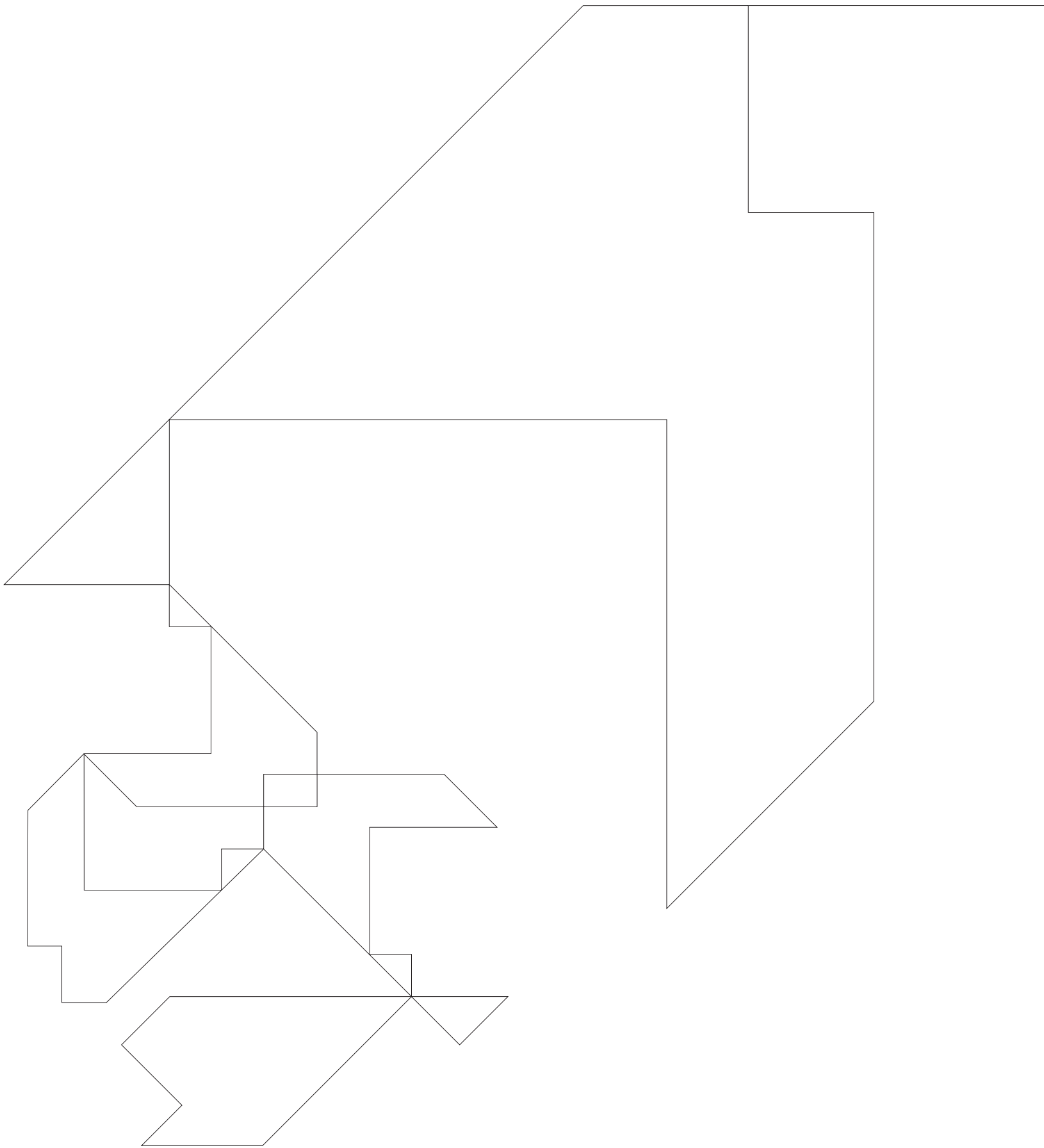
Sem título | Untitled

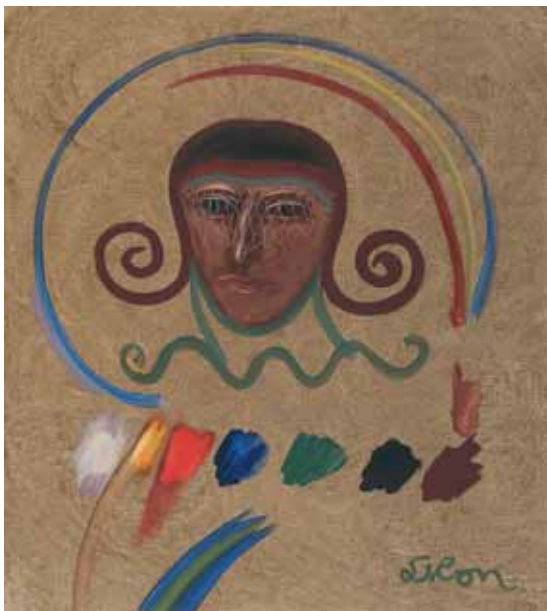
Água-forte e aquarela sobre papel | Etching and watercolour on paper
24cm x 19cm | s.d. | n.d.



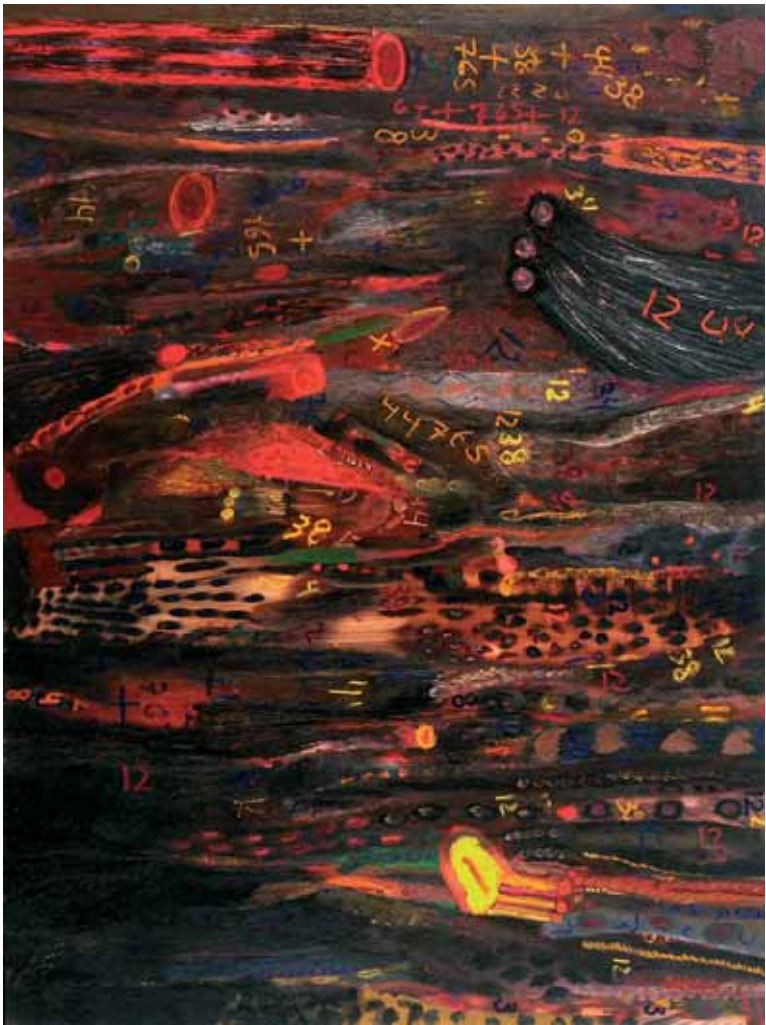


Amazona | Amazona
Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
75cm x 64cm | 1992

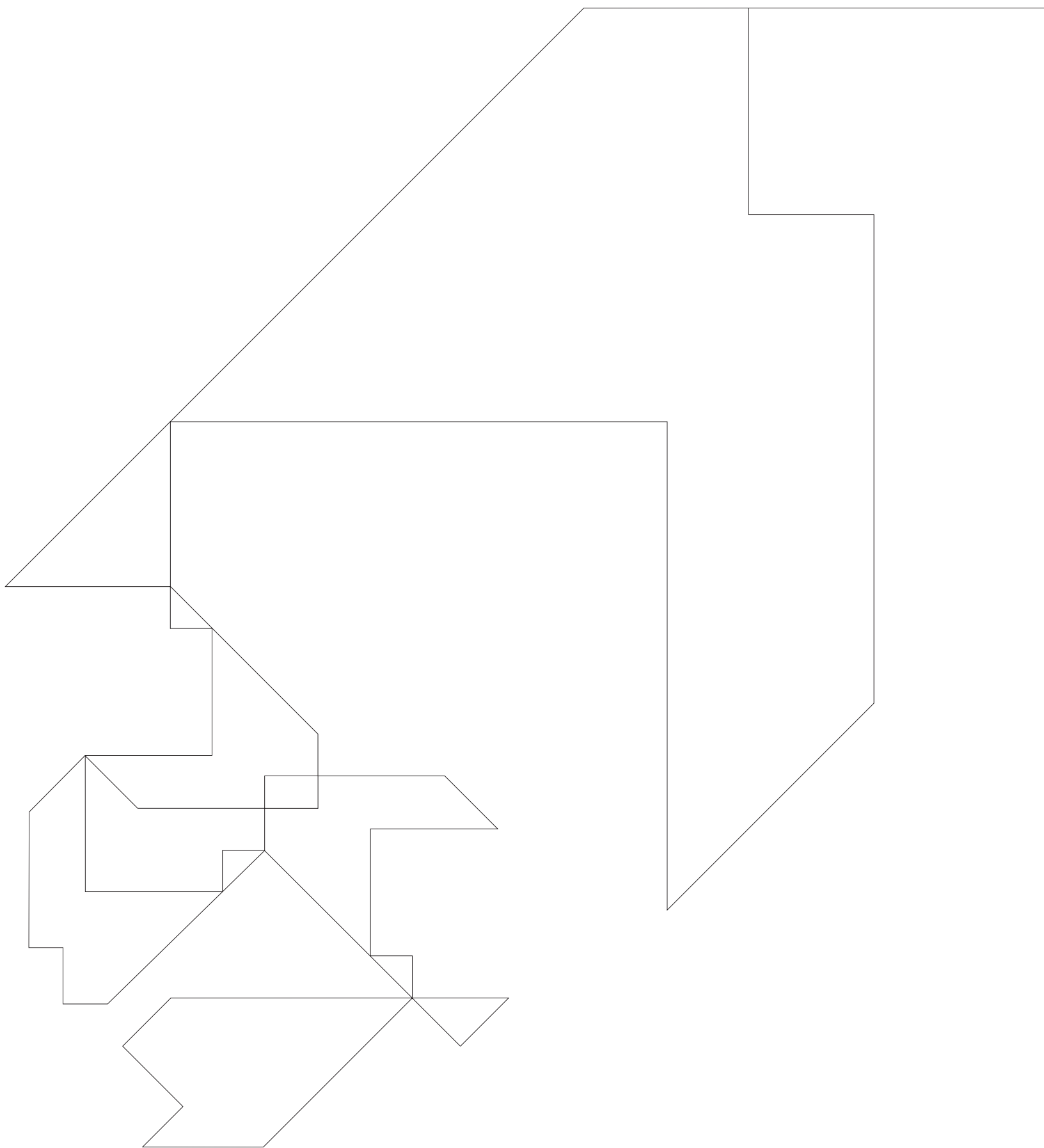




Cabeça barroca | Baroque head
Óleo sobre tela | Oil on canvas
90cm x 80cm | 1981



Peles e tripas do Brasil | Skin and entrails of Brazil
Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
86cm x 63cm | 1993

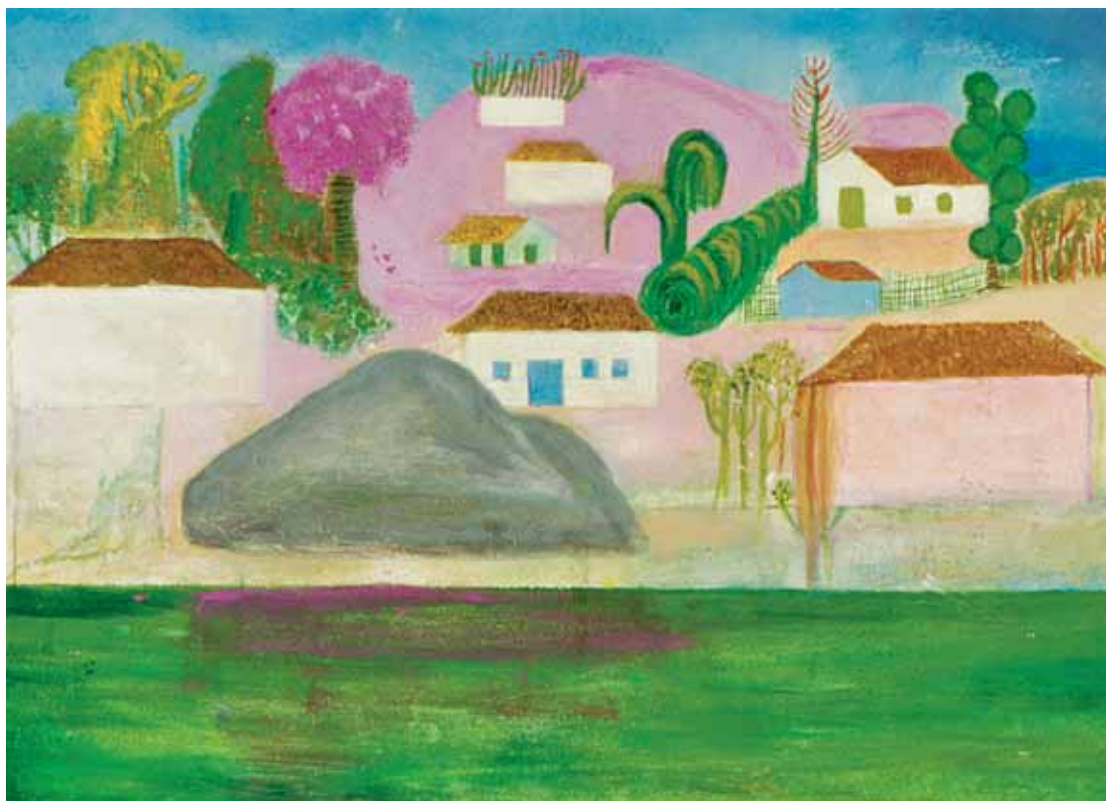


Tarsila do Amaral

Capivari | SP | 1886
São Paulo | SP | 1973



Trabalhadores | Workers
Óleo sobre tela | Oil on canvas
81cm x 100cm | 1938



Paisagem VII | Landscape VII

Óleo sobre tela | Oil on canvas
24cm x 34cm | c. 1971



Porto I | Port I
Óleo sobre tela | Oil on canvas
70cm x 100cm | 1953



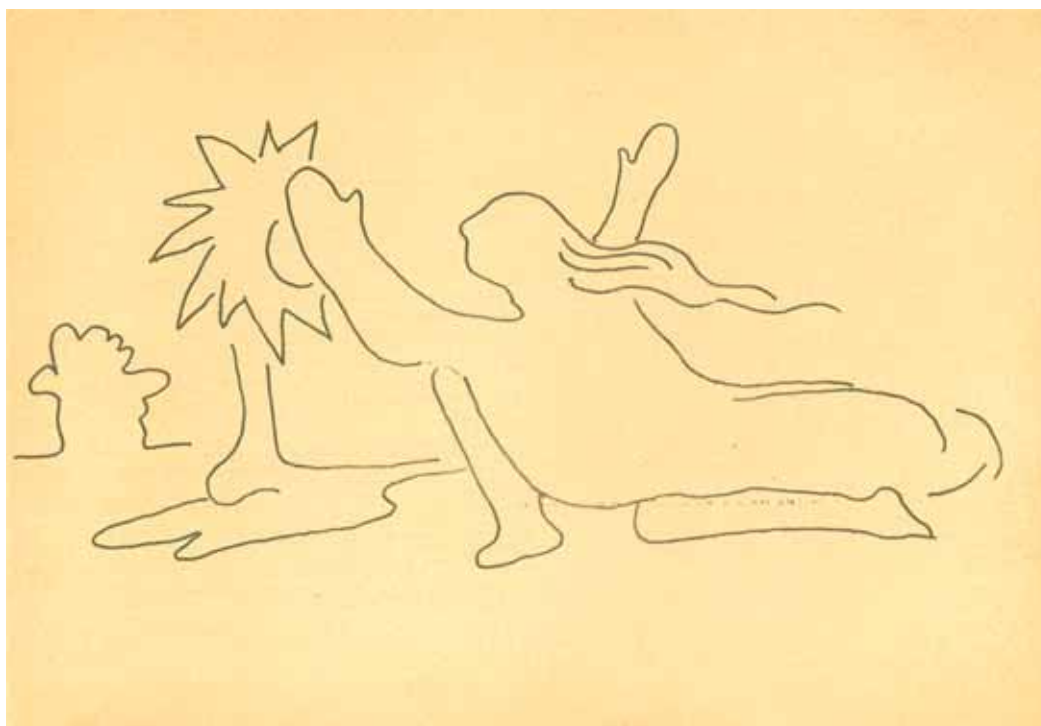
Autorretrato com vestido laranja | Self-portrait with orange dress

Óleo sobre tela | Oil on canvas
50cm x 41cm | 1921



Estudo (Nu • Figura dos quadris para cima) | Study (Nude • Figure from the hips up)

Óleo sobre tela | Oil on canvas
77cm x 52cm | 1922



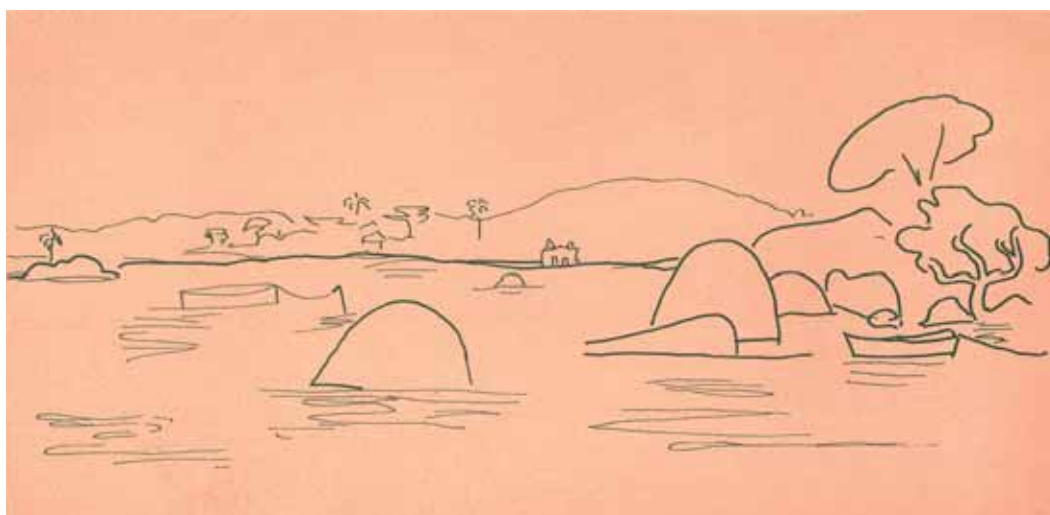
Louvor à natureza | In praise of nature

Água-forte sobre papel | Etching on paper
16cm x 23cm | 1971



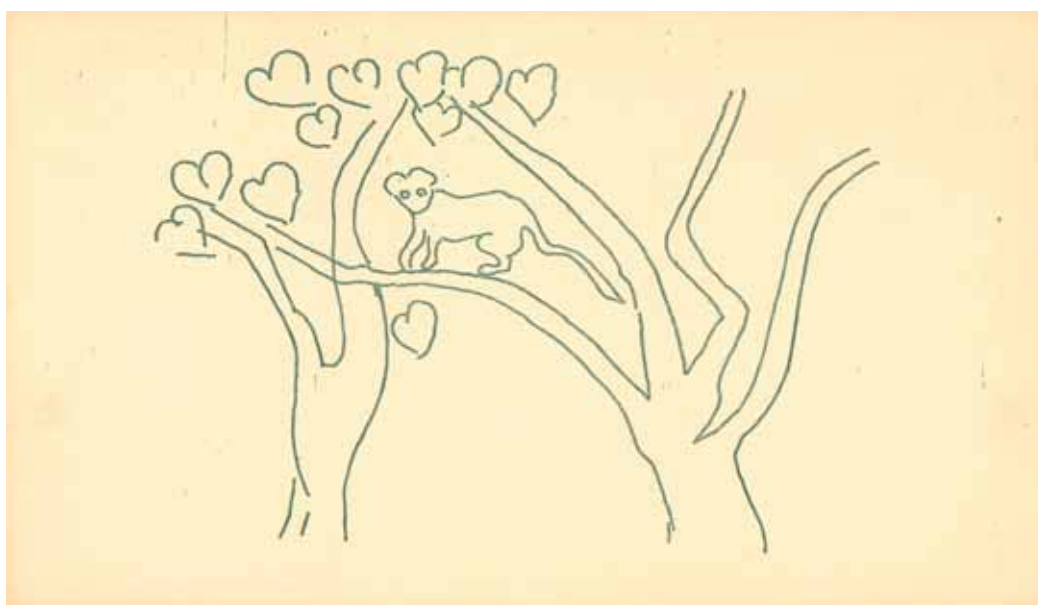
Sede de fazenda | Farmhouse

Água-forte sobre papel | Etching on paper
11cm x 23cm | 1971



Paisagem | Landscape

Água-forte sobre papel | Etching on paper
13cm x 29cm | 1971



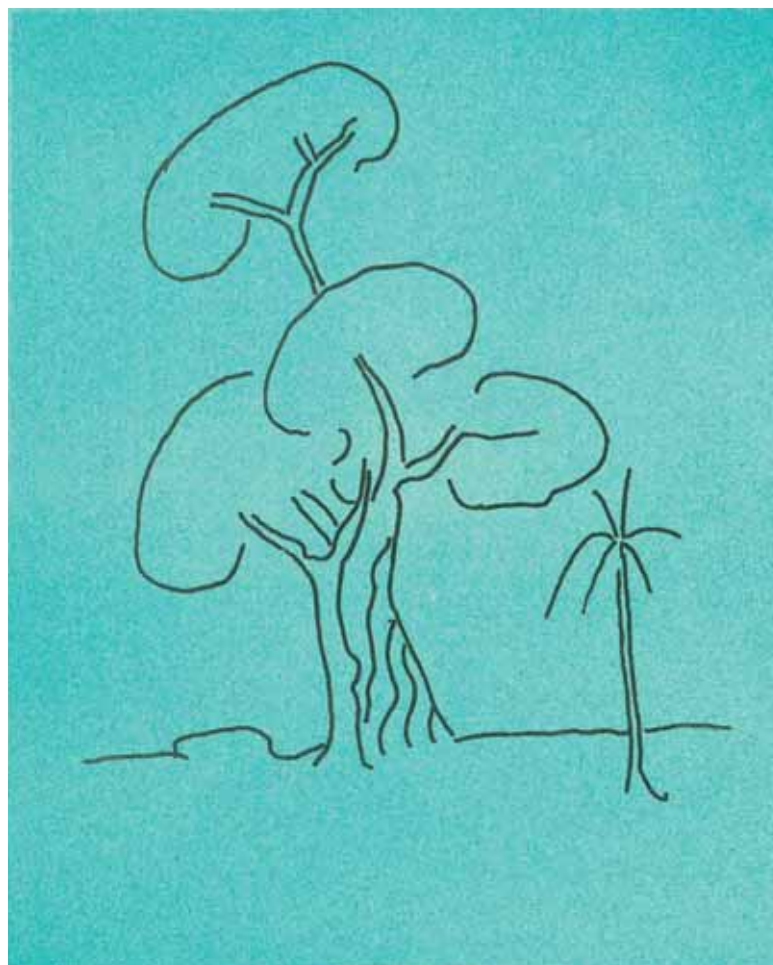
Macaco na floresta | Monkey in the forest

Água-forte sobre papel | Etching on paper
13cm x 23cm | 1971



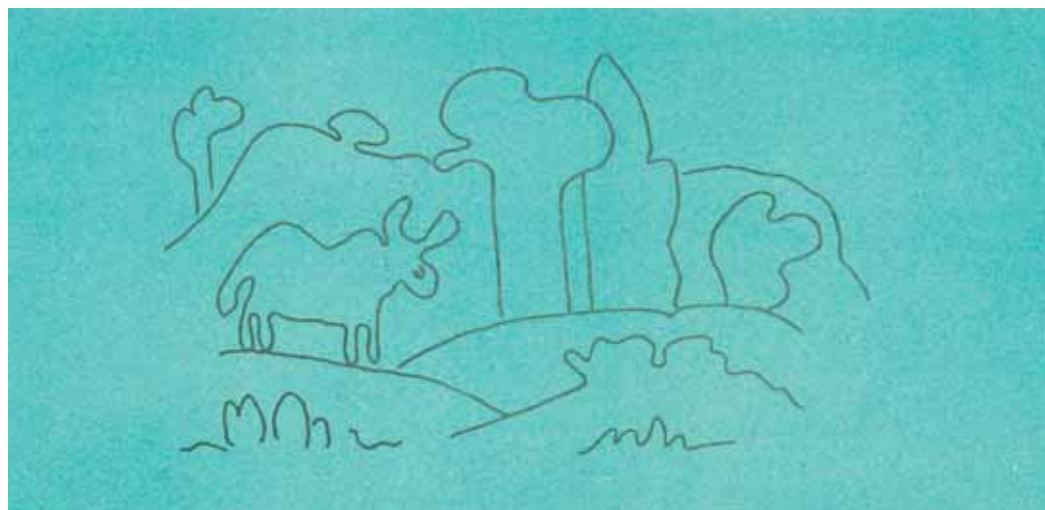
Trigal | Wheatfield

Água-forte sobre papel | Etching on paper
18cm x 29cm | 1971



Árvores | Trees

Água-forte sobre papel | Etching on paper
16cm x 13cm | 1971



Paisagem antropofágica com boi | Antropofagic landscape with ox

Água-forte sobre papel | Etching on paper
11cm x 23cm | 1971



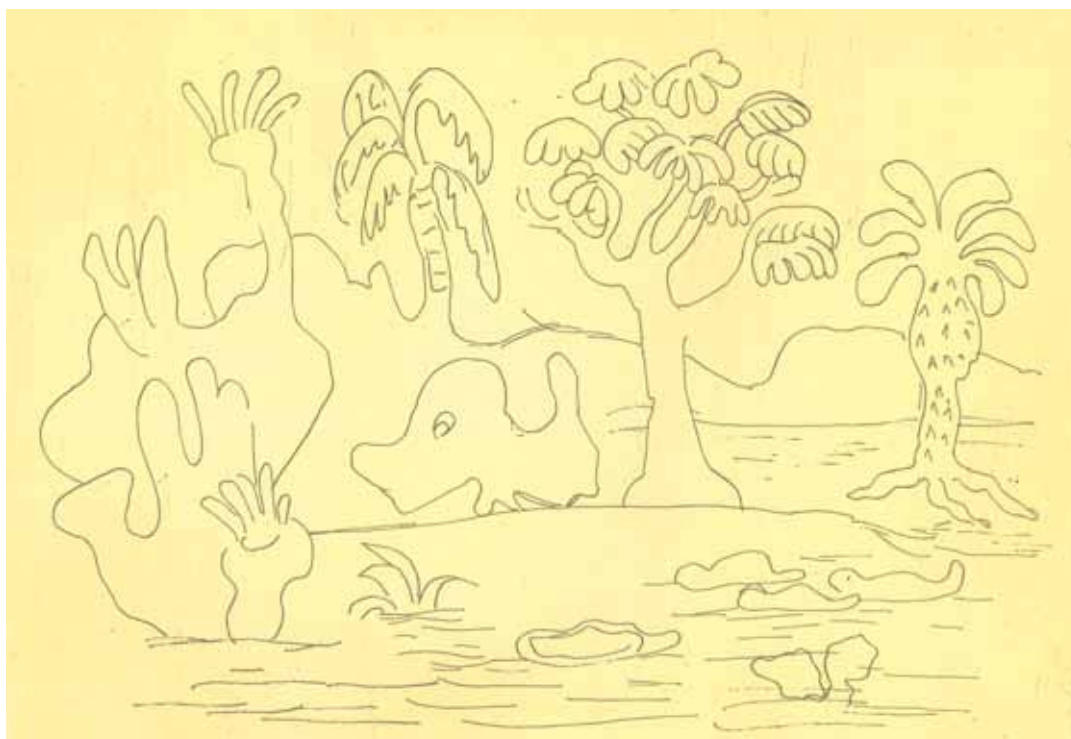
Natureza | Nature

Água-forte sobre papel | Etching on paper
18cm x 29cm | 1971



Arbustos | Bushes

Água-forte sobre papel | Etching on paper
16cm x 29cm | 1971



Bichos antropofágicos na paisagem | Antropofagic animals in the landscape

Água-forte sobre papel | Etching on paper
20cm x 29cm | 1971



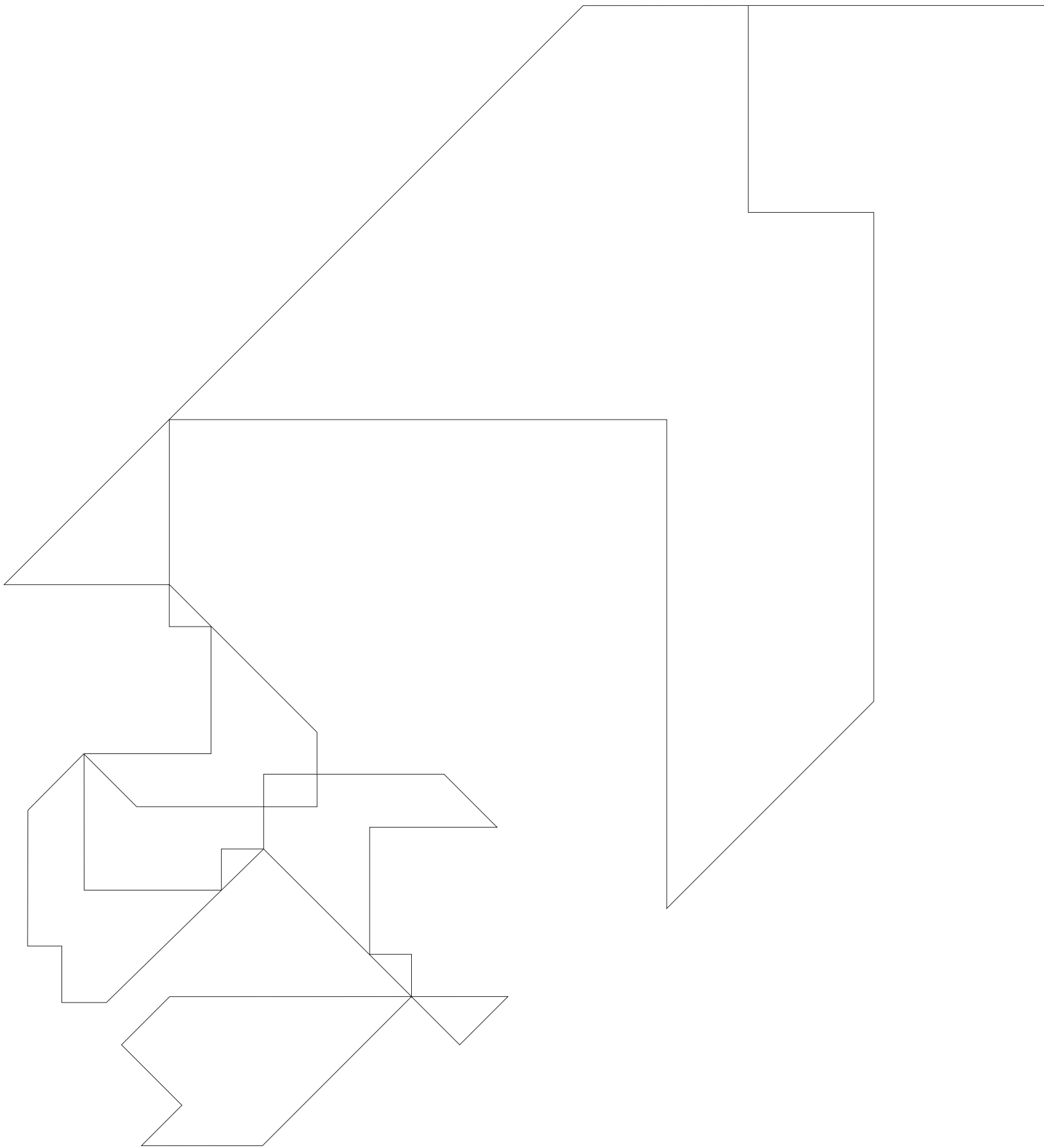
Louvor à natureza | In praise of nature

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
41cm x 61cm | s.d. | n.d.



Soldado romano | Roman soldier

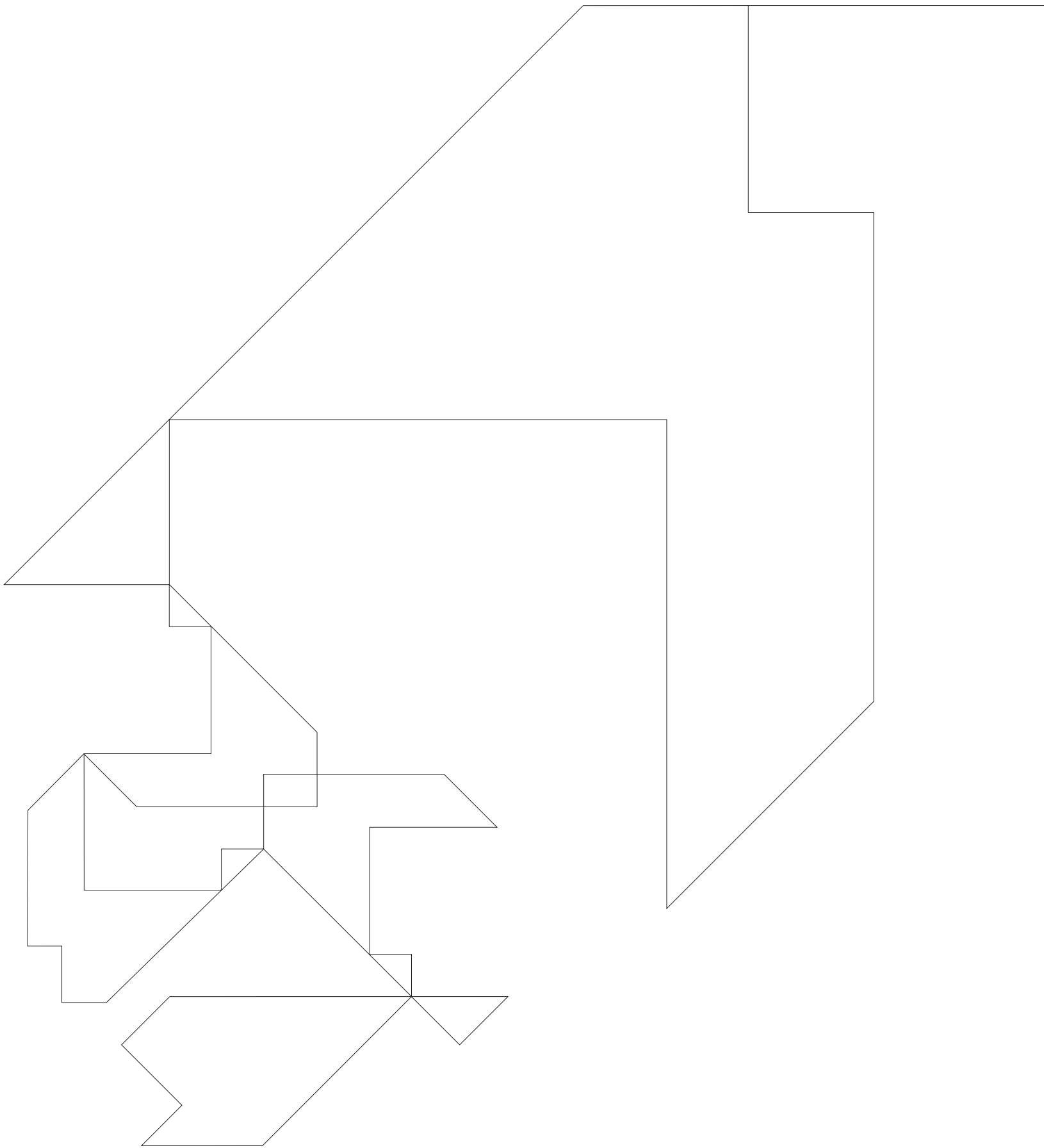
Gesso | Plaster
58cm x 49,5cm x 32cm | 1916





Sem título | Untitled

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
69cm x 64cm | 1992





Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
69cm x 52cm | 1972



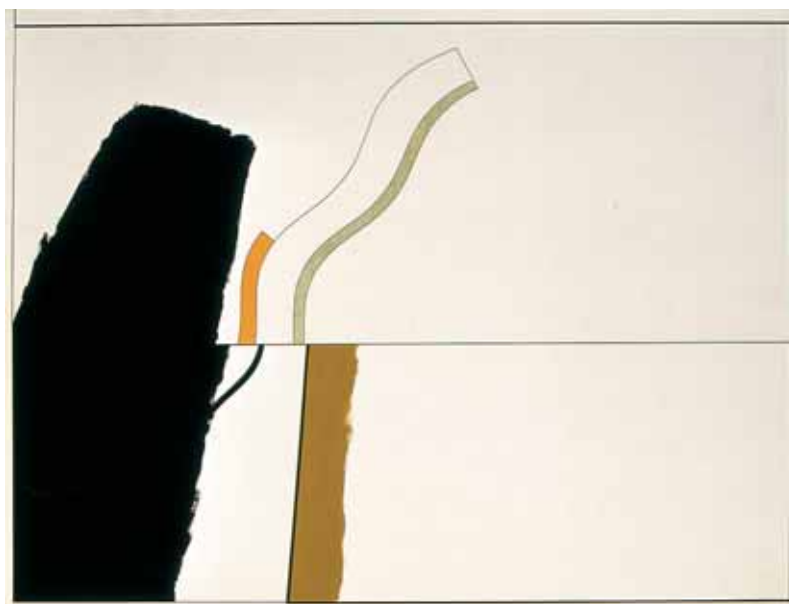
Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
44cm x 64cm | 1971



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
69cm x 52cm | 1972



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
52cm x 69cm | 1971



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
52cm x 69cm | s.d. | n.d.



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
69cm x 52cm | 1972



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
69cm x 52cm | 1972



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
69cm x 52cm | 1972



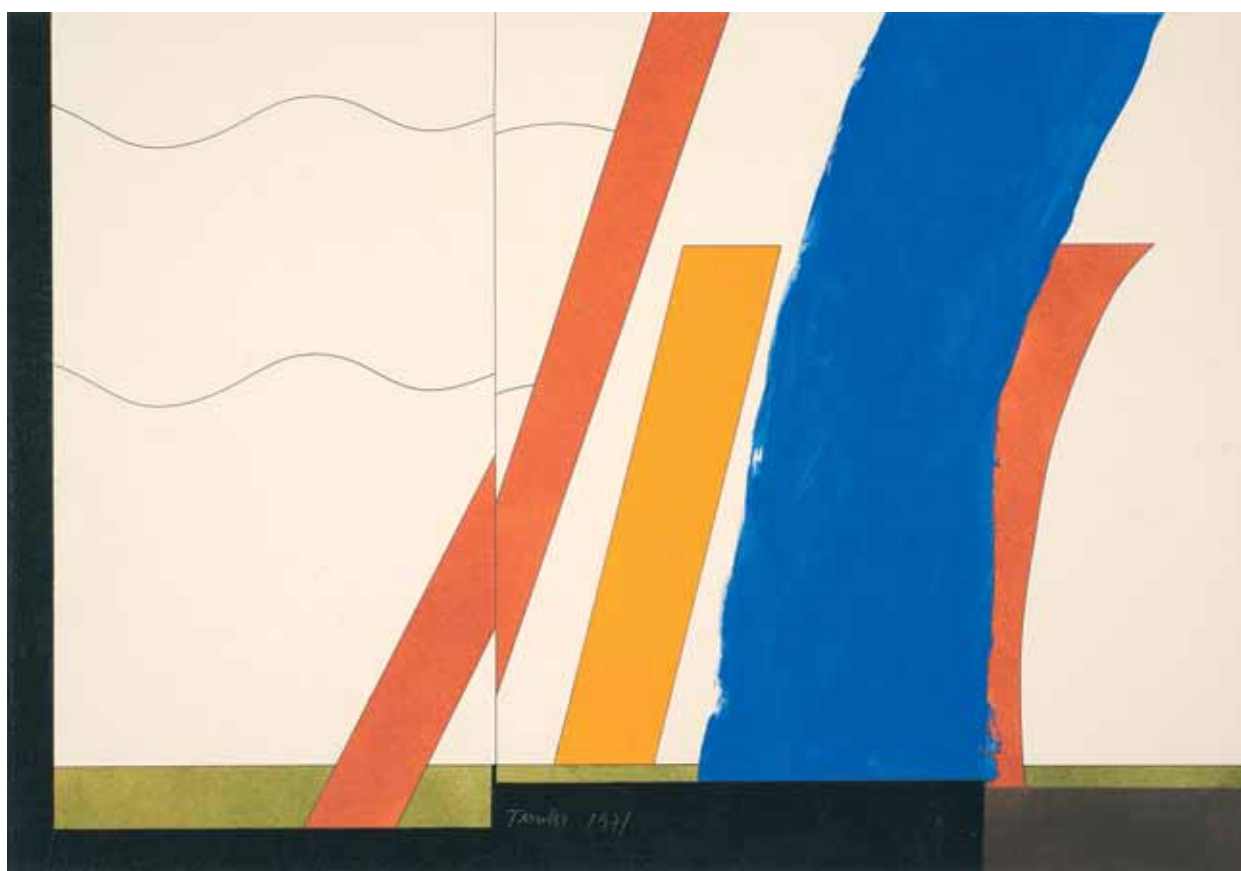
Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
44cm x 64cm | 1971



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
44cm x 64cm | 1970



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
44cm x 64cm | 1971



Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
69cm x 52cm | 1972



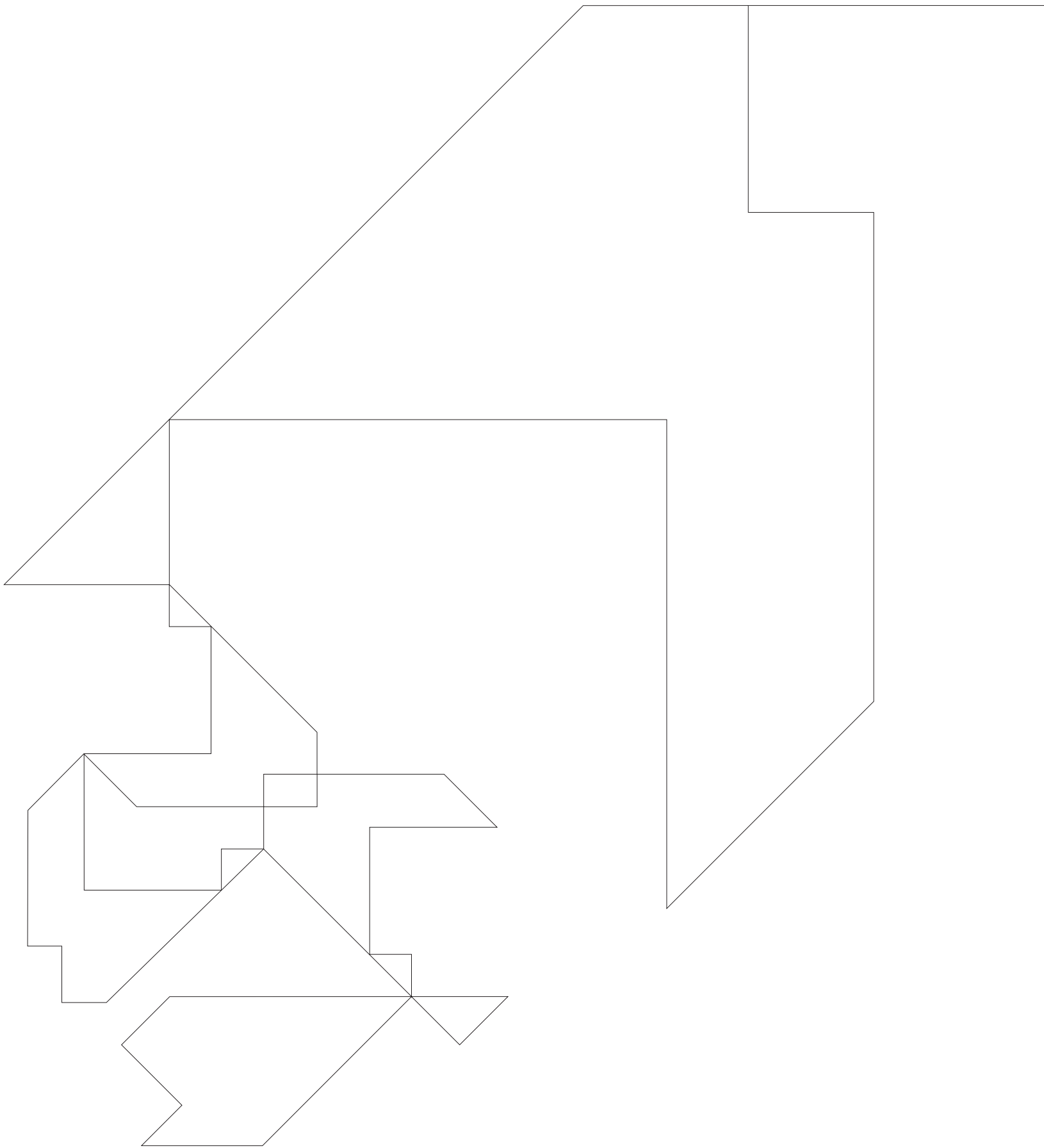
Composição abstrata | Abstract composition

Técnica mista sobre papel | Mixed media on paper
44cm x 64cm | 1971



Composição abstrata | Abstract composition

Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
40cm x 60cm | 1972





Bucéfalo | Bucephalus
Terracota | Terracota
56cm x 50cm x 20cm | s.d. | n.d.



Grande figura em repouso | Great resting figure

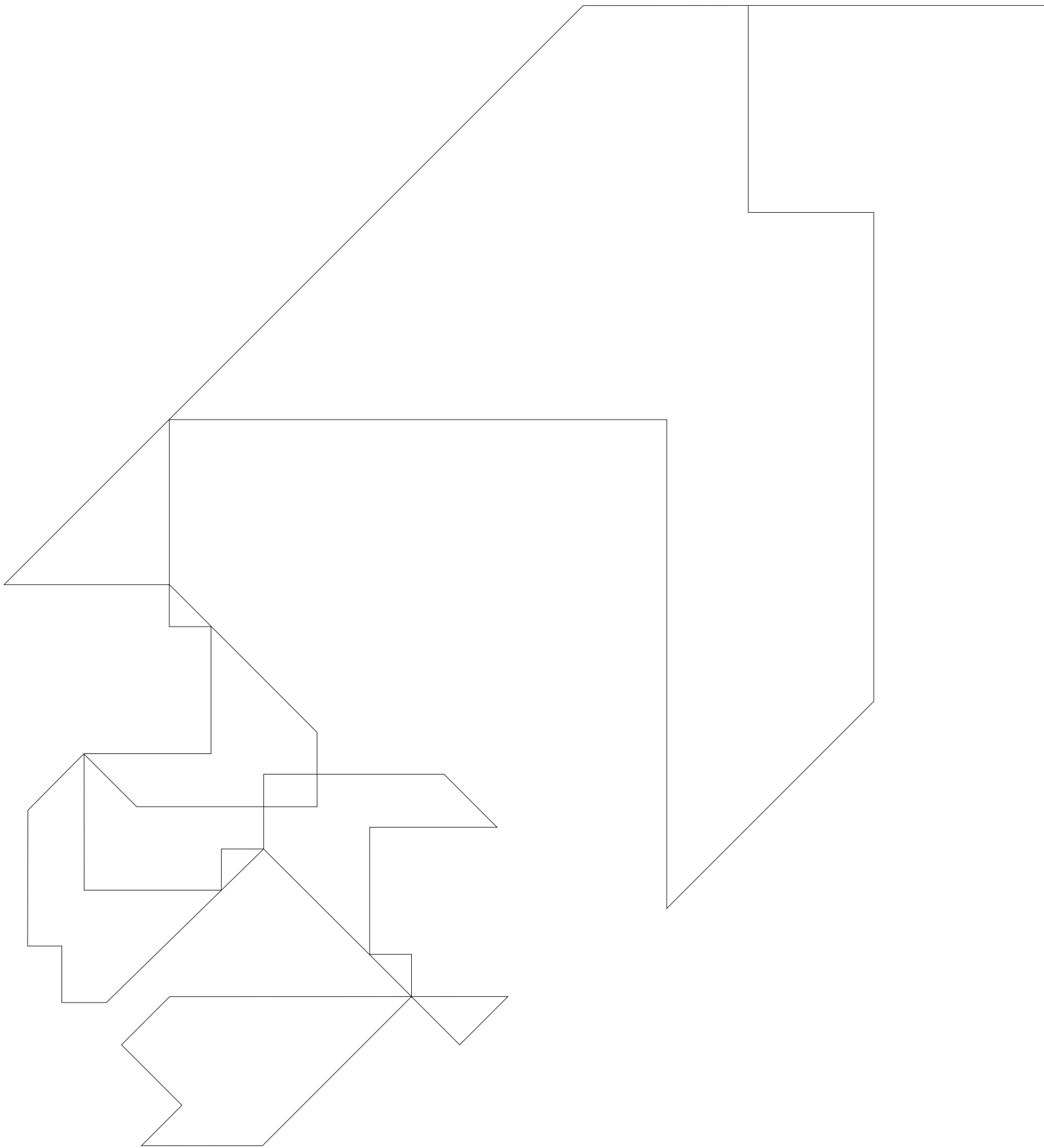
Terracota | Terracota
53cm x 116cm x 64cm | 1981



Cavalo ferido | Wounded horse

Terracota | Terracota

24cm x 87cm x 25cm | s.d. | n.d.



Vicente do Rego Monteiro

Recife | PE | 1899
Recife | PE | 1970



Mulher sentada | Seated woman

Óleo sobre painel | Oil on board
120cm x 95cm | s.d. | n.d.



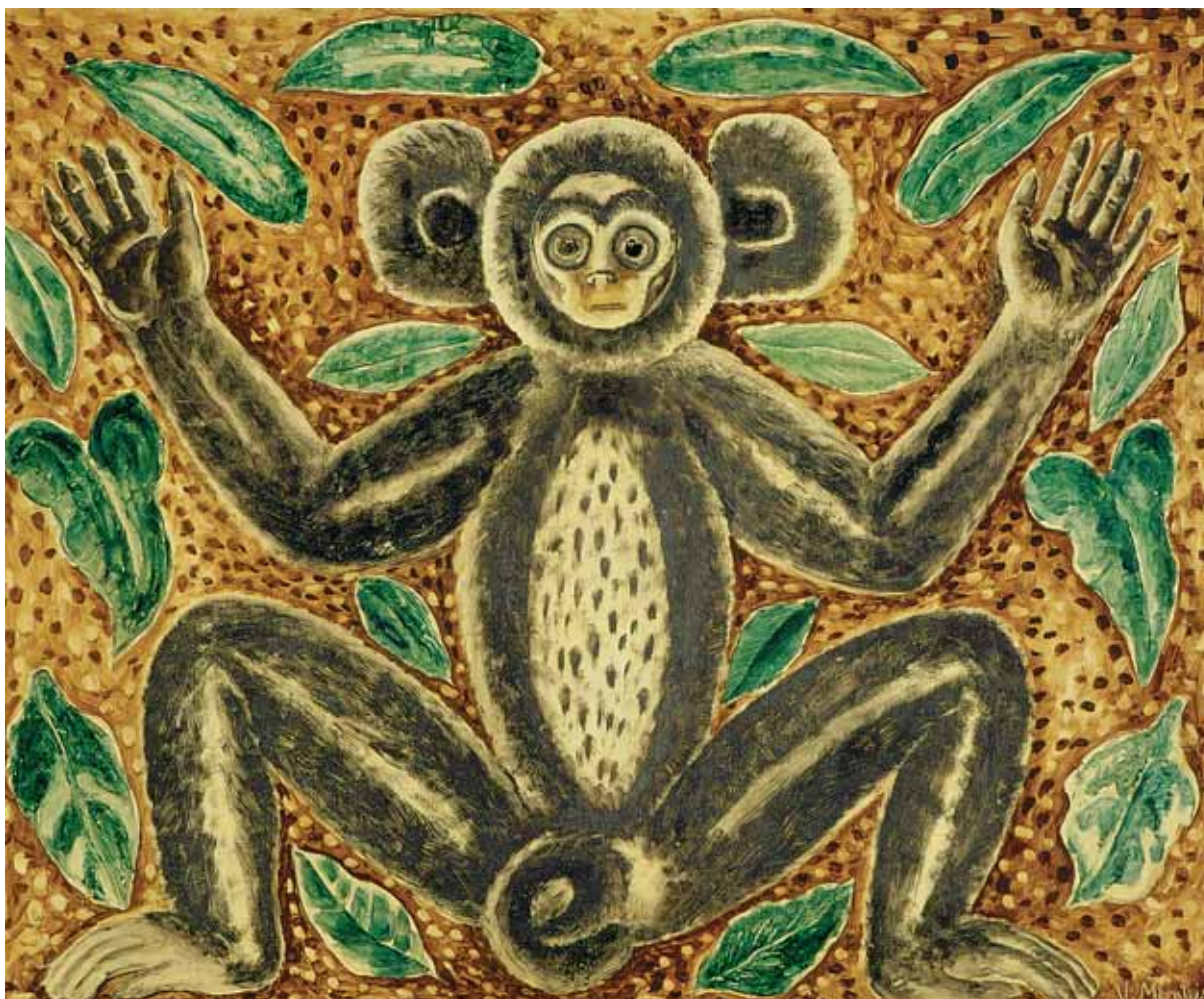
Goleiro | Goalkeeper

Óleo sobre papel sobre Eucatex | Oil on paper on board
90cm x 120cm | s.d. | n.d.



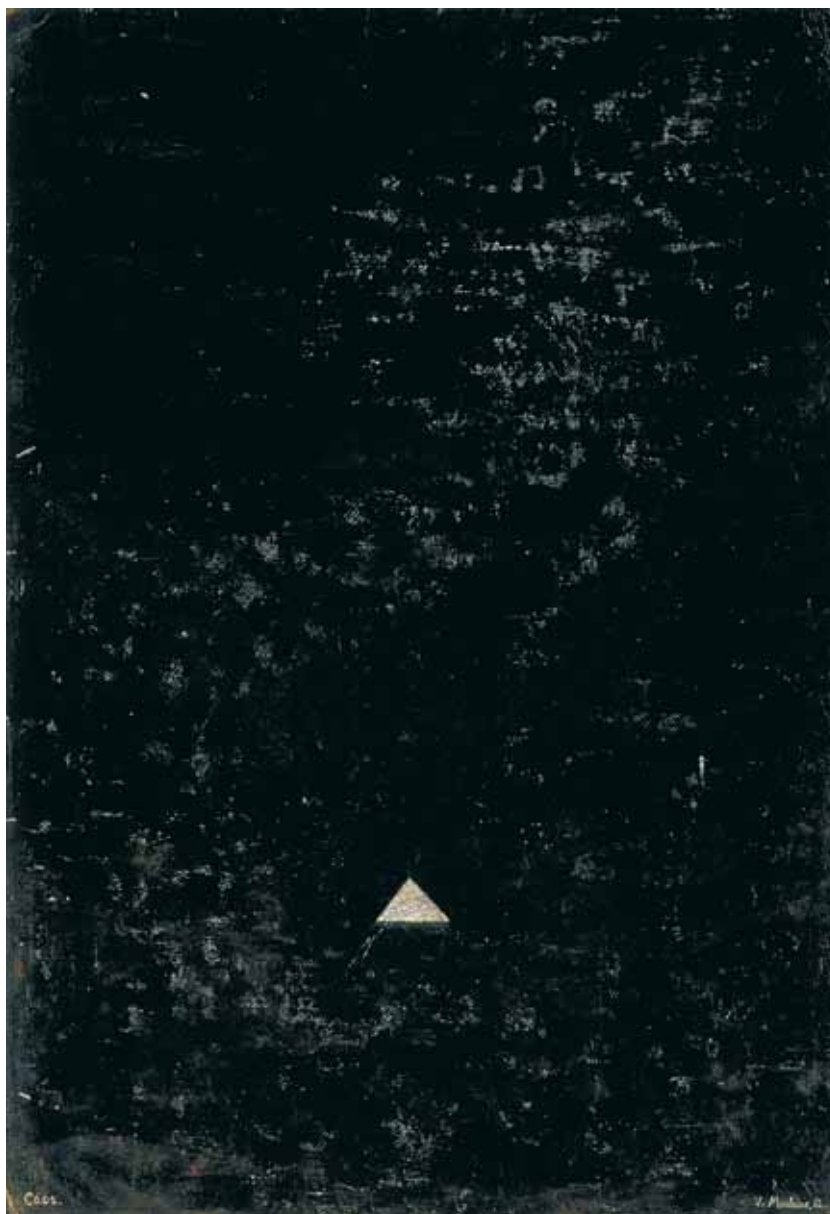
Atletas | Athletes

Óleo sobre papel sobre Eucatex | Oil on paper on board
90cm x 120cm | s.d. | n.d.



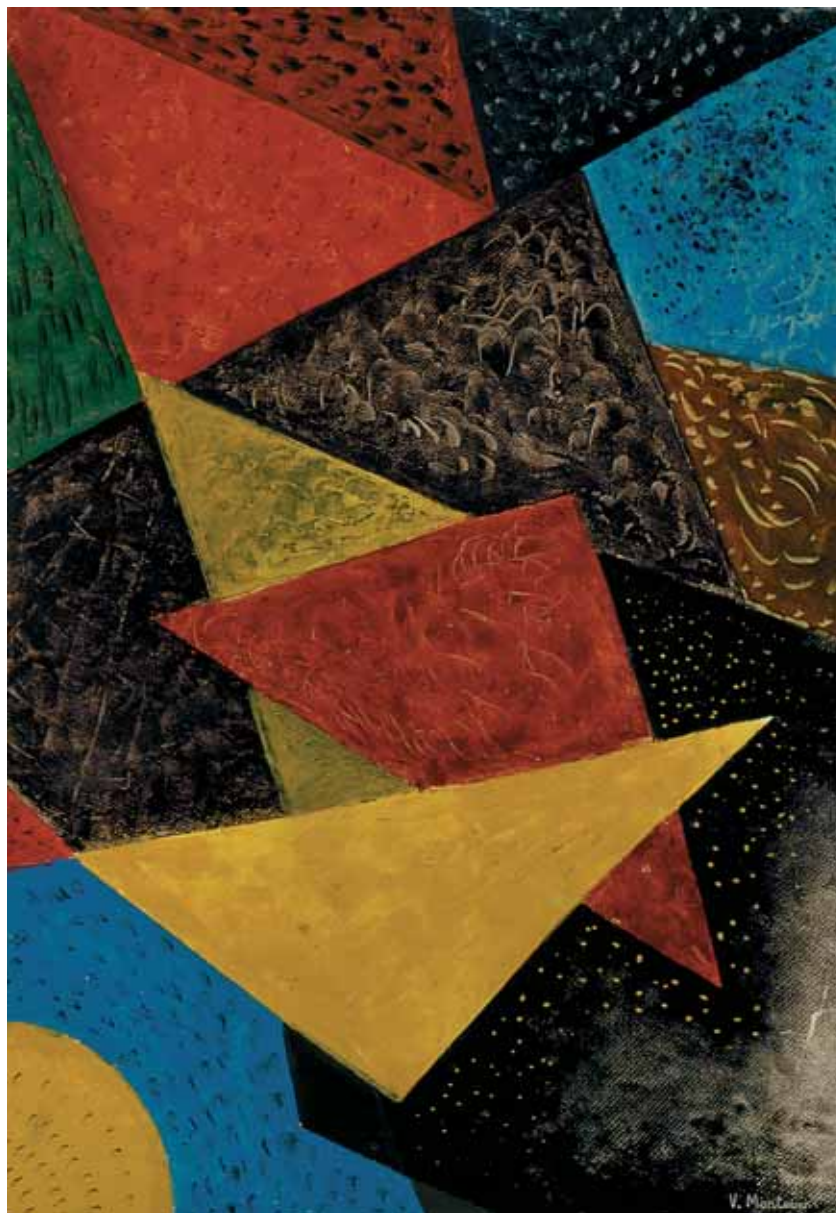
O macaco | The monkey

Óleo sobre painel | Oil on board
91cm x 111cm | s.d. | n.d.



Caos | Chaos

Óleo sobre cartão | Oil on card
100cm x 70cm | 1962



Composição com triângulos | Composition with triangles

Óleo sobre cartão | Oil on card
100cm x 70cm | 1962



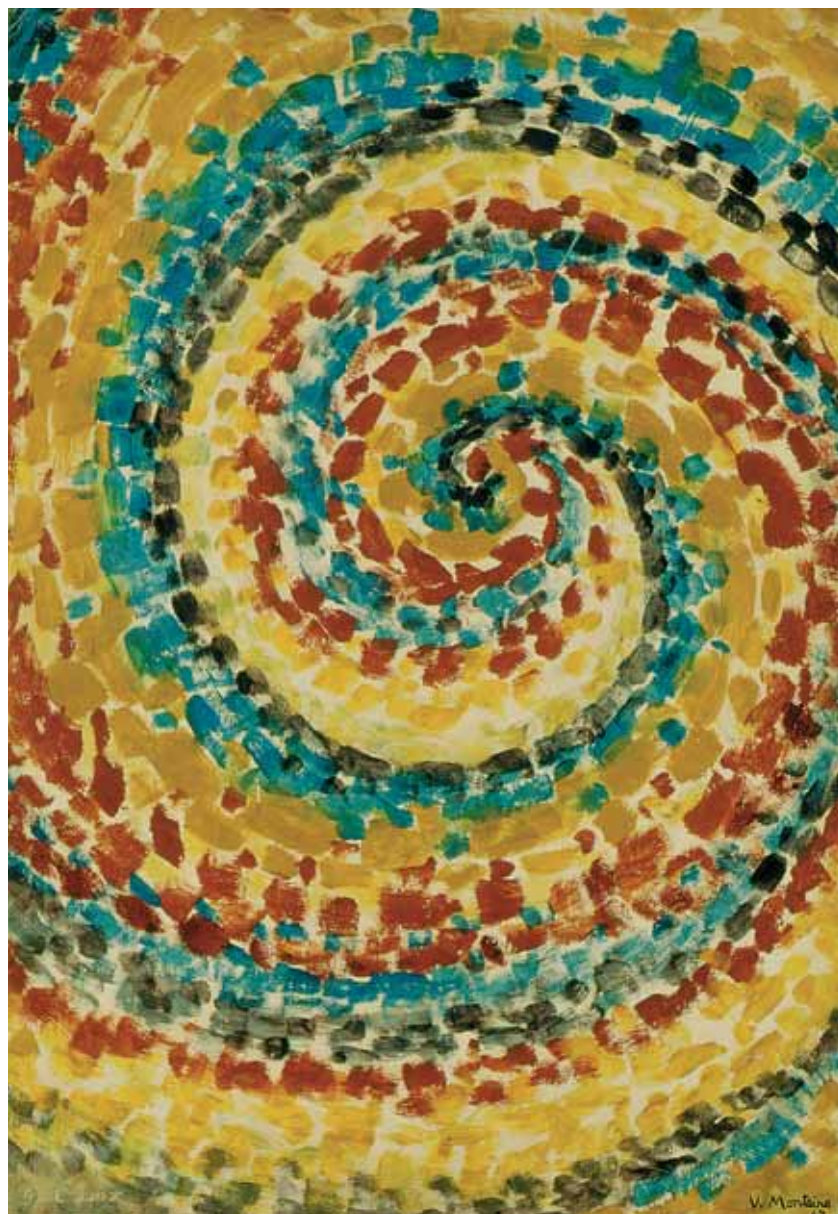
Composição | Composition

Óleo sobre cartão sobre Eucatex | Oil on card on board
100cm x 70cm | 1967



Círculos | Circles

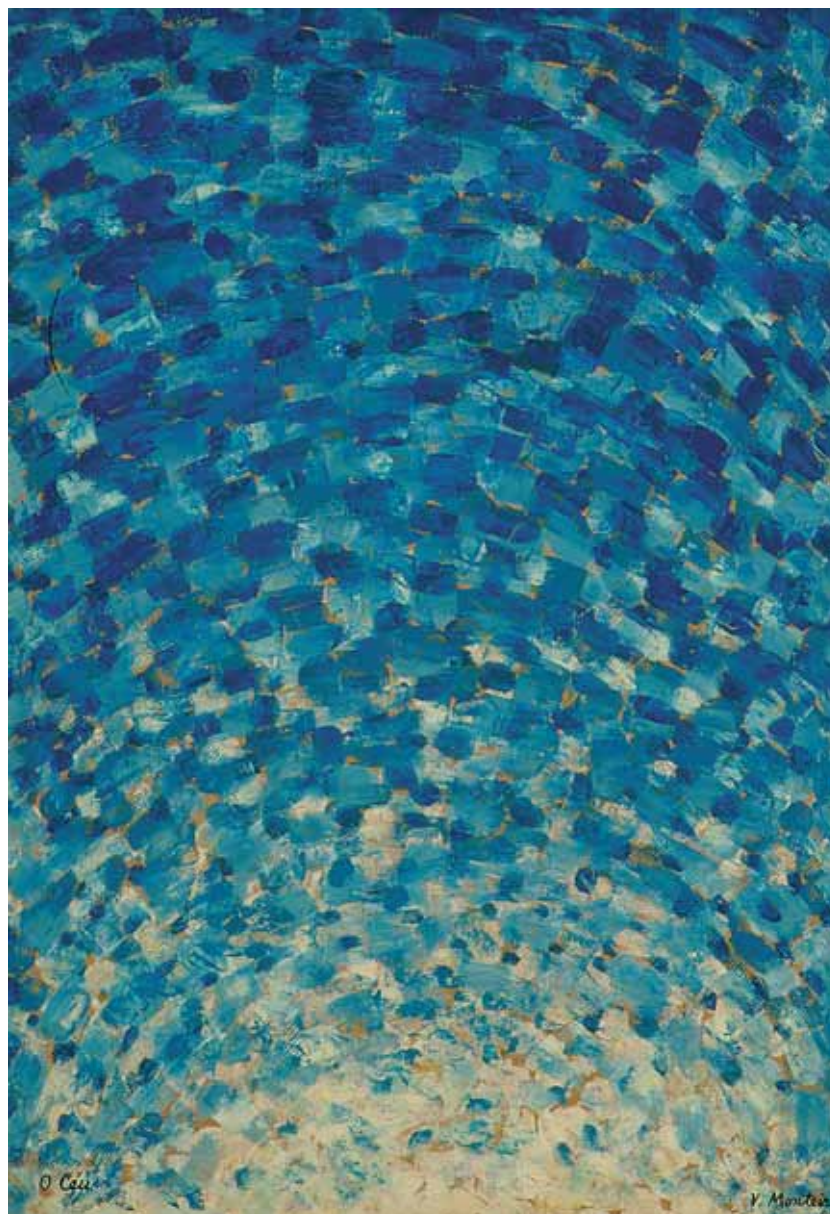
Óleo sobre Eucatex | Oil on board
100cm x 70cm | 1962



Fiat Lux | **Fiat Lux**
Óleo sobre cartão | Oil on card
100cm x 70cm | 1962

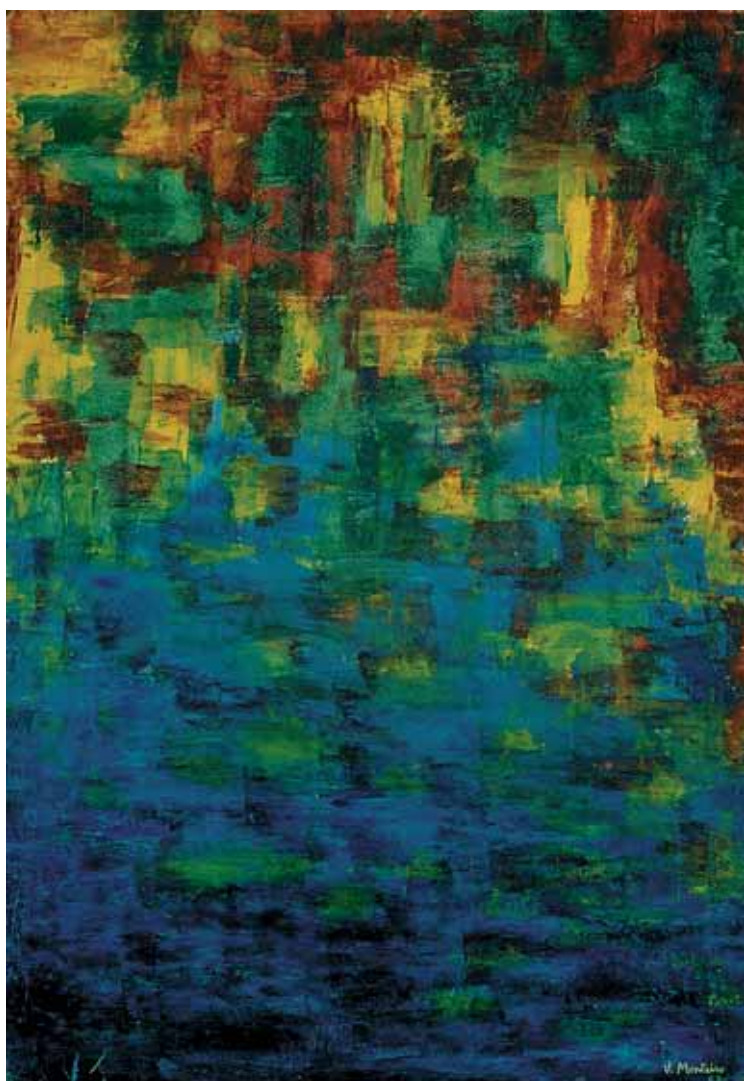


Composição | Composition
Óleo sobre cartão sobre Eucatex | Oil on card on board
100cm x 70cm | 1962



O céu | Sky

Óleo sobre cartão | Oil on card
100cm x 70cm | 1962



Abstração | Abstraction
Óleo sobre cartão | Oil on card
100cm x 70cm | 1962

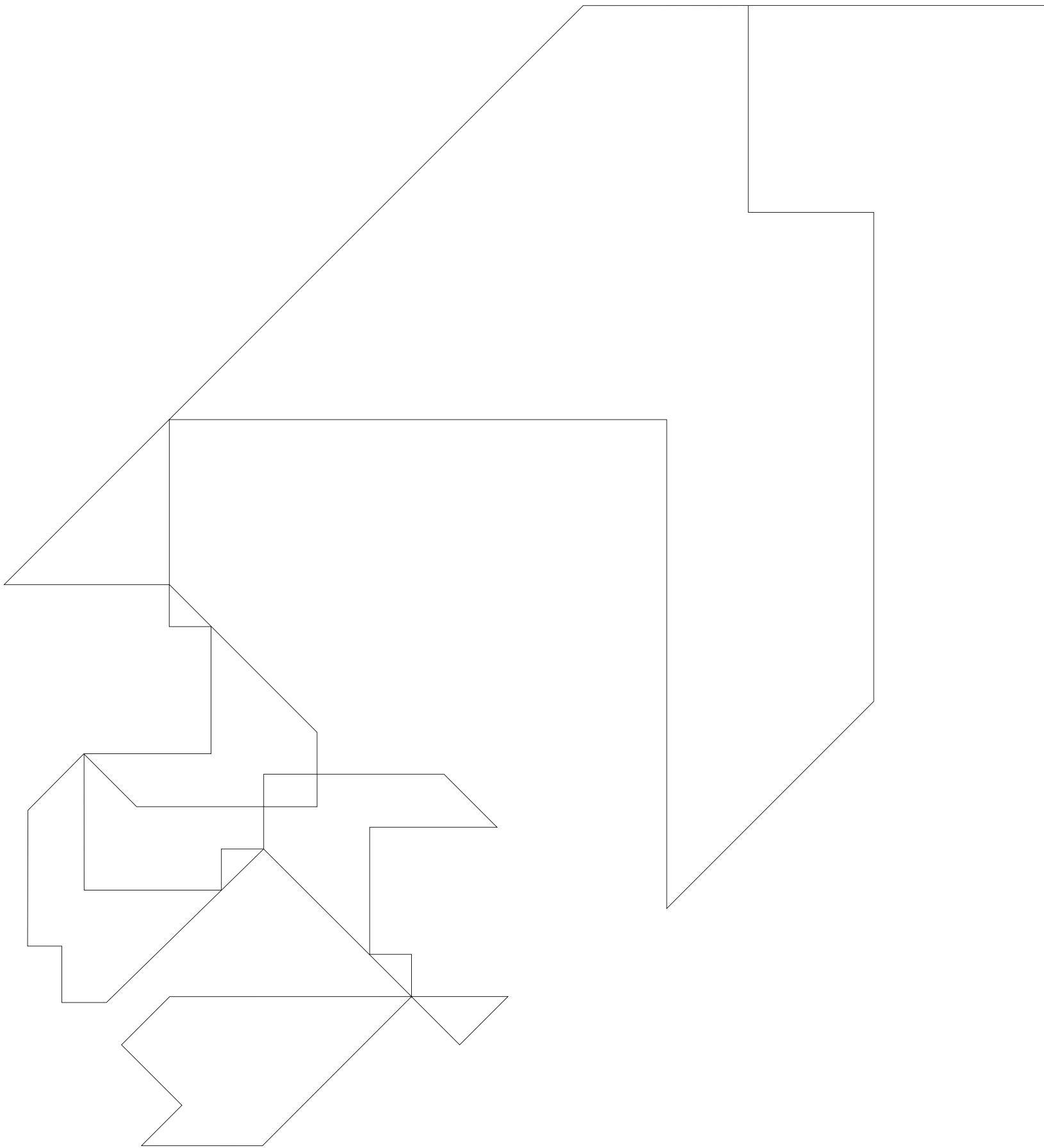


Abstração | Abstraction
Óleo sobre papel sobre Eucatex | Oil on paper on board
52cm x 37cm | 1965



Composição | Composition

Óleo sobre papel sobre Eucatex | Oil on paper on board
100cm x 70cm | 1962

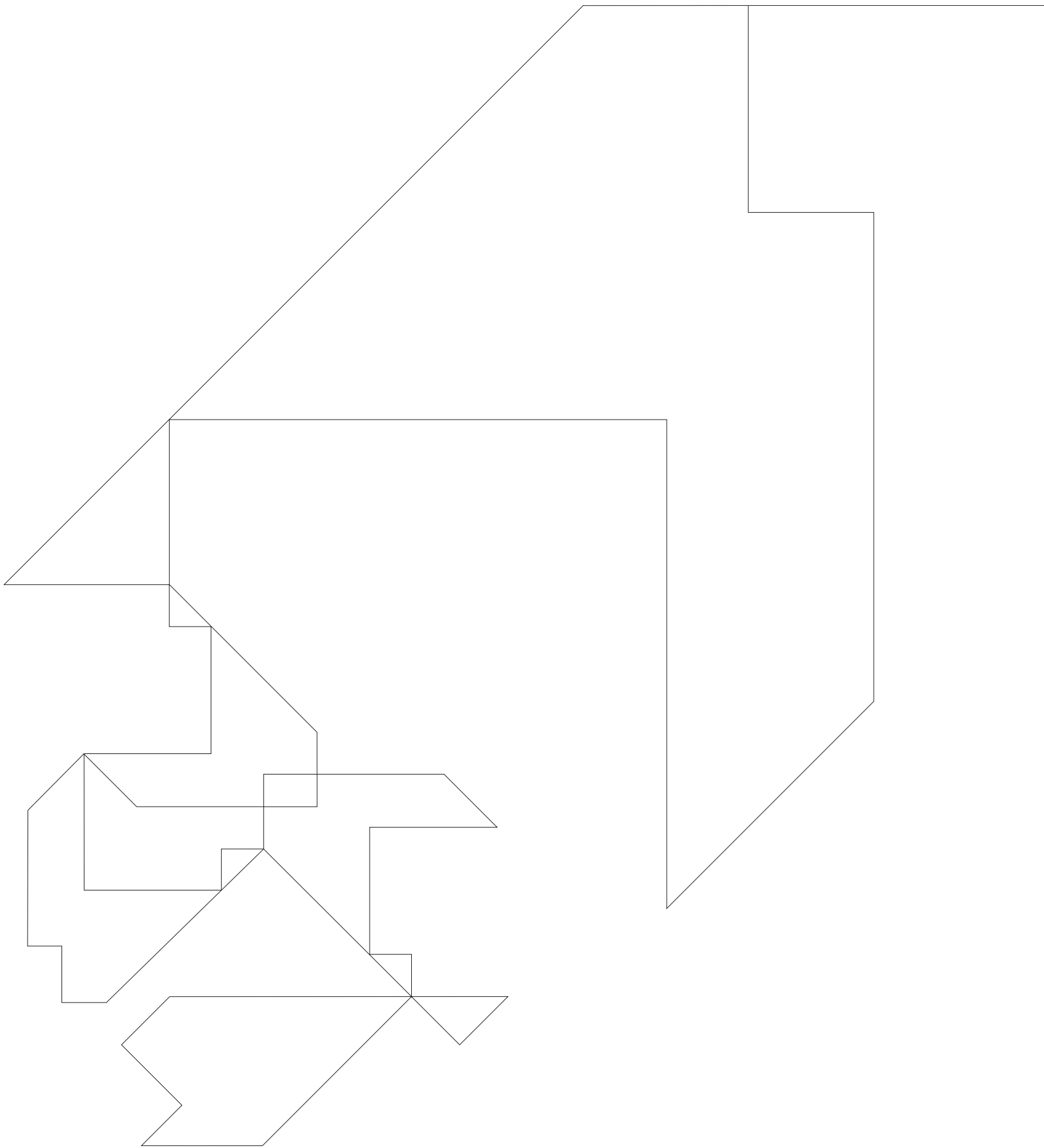


Victor Hugo Irazabal

Caracas | Venezuela | 1945



Amazônia | Amazon
Serigrafia sobre papel | Silkscreen on paper
85cm x 60cm | 1993



Walter Lewy

Bad Oldesloe | Alemanha | 1905
São Paulo | SP | 1995



Sem título | Untitled
Óleo sobre tela | Oil on canvas
73cm x 91cm | 1989



BANCO CENTRAL DO BRASIL

Presidente do Banco Central do Brasil **ALEXANDRE ANTONIO TOMBINI**
Governor of Banco Central do Brasil

Diretor da Área de Relacionamento Institucional e Cidadania **LUIZ EDSON FELTRIM**
Deputy Governor for Institutional Relations and Citizenship

Chefe do Departamento de Educação Financeira **ELVIRA CRUVINEL FERREIRA**
Head of Financial Education Department

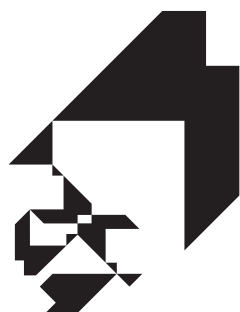
Chefe do Museu de Valores **KARLA SANTOS DE SÁ VALENTE**
Head of Money Museum

Coordenadores do Museu de Valores **CARLOS VALÉRIO RODRIGUES DE ALMEIDA**
Coordinators of Money Museum **HUGO JOSEPH DE ARAUJO BRANDÃO**

Catálogo **ANA GABRIELA CASTELLO BRANCO DOS SANTOS**
Catalog **DULCE MOURÃO SABINO RODRIGUES**
 GISEL CARRICONDE AZEVEDO
 JUSSARA MIRANDA ZOTTMANN
 RICARDO VIEIRA ORSI
 WALQUÍRIA LANNA E MELO

Revisão **MARCIA SANTOS NOGUEIRA**
Proofreading

Impressão **CTIS TECNOLOGIA S.A.**
Printing



Esta edição, com capa dura e miolo em papel *couché* fosco 150g/m², impressa em agosto de 2014 na CTIS *Printing Center*, elaborada e produzida pela equipe do Museu de Valores do Banco Central, composto com as famílias tipográficas *Le Monde Livre*, *Le Monde Livre Classic* e *Parisine Plus*, da *Typofonderie*.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA • PROIBIDA A COMERCIALIZAÇÃO



**BANCO CENTRAL
DO BRASIL**

ISBN 978-85-99863-24-4



9 788599 863244