UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Thaís Thomaz Bovo

Arte Religiosa de Candido Portinari: entre o Social, o Político e o Sagrado

São Paulo
2018

Thaís Thomaz Bovo

Arte religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o sagrado

(Versão Corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do Título de Doutora em Estética e História da Arte.
Área de Concentração: História e Historiografia da Arte.
Orientadora: Profa. Dra. Daisy Valle M. Peccinini.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B783a

Bovo, Thaís Thomaz
Arte religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o sagrado / Thaís Thomaz Bovo ; orientadora Daisy Valle Machado Peccinini. - São Paulo, 2018.
238 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Pintura - Século 20 - Brasil . 2. Arte Sacra - Brasil . 3. Modernismo - Brasil . 4. Murais - Brasil . 5. Portinari, Candido (1903-1962). I. Peccinini, Daisy Valle Machado, orient. II. Título.

Imagens de capa e folhas de guarda

Capa:

Candido Portinari - “Jesus é Condenado à Morte, Passo I da Via Sacra”, 1953, pintura a óleo/tela, 61 x 50 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, SP.

Folhas de Guarda: (apenas na versão impressa)

“Retrato de Candido Portinari”, sem data. Fotografia de Hart Preston/The LIFE Picture Collection/Getty Images.

“Artista Candido Portinari olhando para o altar decorado por ele nos anos 20”, sem data. Fotografia de Hart Preston/The LIFE Picture Collection/Getty Images.

“O artista plástico Candido Portinari em 1943”. Fotografia de Jean Manzon para a revista *O Cruzeiro*.

“Portinari com seus pincéis e paleta”, 1943. Rio de Janeiro.

“Pintor brasileiro Candido Portinari com a sua obra de arte”, 1946. Revista *Vogue* de 1946. Fotografia de Luis Lemus/Condé Nast/ Getty Images.

“Portinari e sua neta Denise no apartamento do Leme”, 1961. Rio de Janeiro.

Nome: **BOVO, Thaís Thomaz.**

Título: **Arte religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o sagrado.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do Título de Doutora em Estética e História da Arte.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Daisy Valle M. Peccinini

Instituição: PGEHA/USP

Assinatura: _____

Prof. Dr.: Marcos Rizolli _____

Instituição: Universidade Presbiteriana Mackenzie _____

Assinatura: _____

Profa. Dra.: Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro _____

Instituição: Fundação Armando Álvares Penteado_____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: Edson Roberto Leite _____

Instituição: Museu de Arte Contemporânea _____

Assinatura: _____

Profa. Dra.: Lisbeth Ruth Rebollo Goncalves_____

Instituição: Escola de Comunicações e Artes_____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Este trabalho tornou-se possível graças à colaboração e incentivo de muitas pessoas. Certamente esquecerei de mencionar algumas, pois foram tantas as que estiveram junto a mim ao longo desses quatro anos de pesquisa! Mesmo assim, gostaria de expressar toda a minha gratidão e apreço a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta tarefa se tornasse uma realidade.

Primeiramente, à professora Dra. Daisy Peccinini, por todas as nossas conversas, pela sua dedicação e compreensão durante os nossos encontros de orientação e, mesmo virtualmente. Pelas inúmeras recomendações e pelo imenso carinho com que sempre me tratou, desde a primeira vez que nos encontramos. Por estar ao meu lado, dando-me forças para superar a árdua tarefa de escrever uma tese. A oportunidade que me ofereceu foi única, extraordinária e inesquecível. Obrigada!

Aos professores Dra. Lisbeth Rebollo e Dr. Edson Leite, por participarem da minha qualificação e pelas inúmeras sugestões, dentre as quais uma que alterou o rumo da minha pesquisa.

Ao João Candido Portinari, por me atender diversas vezes, tirando dúvidas e sugerindo caminhos para a pesquisa, sempre de modo tão afetuoso e sincero.

Ao padre Pedro Ricardo, da Igreja Matriz de Batatais, por nossa agradável conversa durante minha estada na cidade.

À equipe da Divisão Técnica do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, pela receptividade e atenção durante minha visita técnica, permitindo meu acesso a uma série de documentos, esboços e obras de Portinari; especialmente à Nilselia Diogo e à Cláudia Rocha.

Agradeço também a todos os amigos e amigas, que sempre estiveram presentes, trazendo reflexões críticas, diálogos inspiradores e motivações a todo instante. Muito obrigada: Rosimeire Nery, Valéria Mota, Roberta Toledo, Ines Alcaniz, Renata Gomes, Francinete Feliciano, Luciana M. Costa, Natalicia Nascimento, Yonara Camurça, Karla de Lima, Elaine Moral e Edson Oliveira.

Aproveito para agradecer a seis seres iluminados, que me acompanham ininterruptamente, proporcionando-me alegrias em suas pequenas ações: meus cinco gatos e meu cachorro, que me mostram que a vida deve ser mais leve e tranquila.

À minha mentora Raimunda: agradeço-lhe por tudo! Por nossas longas conversas, por seus conselhos precisos e por toda sua generosidade, além do acalanto que me oferece. Obrigada por estar ao meu lado!

À minha cunhada Eliane Chicon e à minha sogra Maria Bragança, por me auxiliarem imensamente e estarem ao meu lado.

À minha querida avó, Irene Thomaz, e à minha tia Márcia Thomaz, pela força e por rezarem sempre por mim.

Ao meu irmão Thiago e à minha cunhada Ana Carolina, pela colaboração, risadas e encontros divertidos.

Aos meus pais, Maria e Luiz, pela primorosa formação que me ofereceram, pela força e compreensão, especialmente nos momentos em que eu não pude estar tão próxima por conta da pesquisa.

Finalmente ao meu amado João Paulo: agradeço-lhe pelo apoio incondicional. Obrigada também pela paciência que teve no transcorrer destes anos e pela presença incansável. Você alegra os meus dias e me faz muito feliz!

RESUMO

Este trabalho propõe-se a delinear o processo histórico da arte religiosa na arte moderna no Brasil, enfocando a produção de Candido Portinari (1903-1962) como representante da segunda fase do Movimento Modernista Brasileiro, ao qual aderiu de modo definitivo depois de sua primeira viagem à Europa (1928-1930), apesar de não ter participado diretamente da famosa Semana de 1922. Em primeiro lugar, são relatados os principais fatos da vida do artista, que servem de parâmetro para uma interpretação da cena artística da época. São muitas as polêmicas em que ele esteve envolvido, sendo acusado de ser uma espécie de "pintor oficial" durante o Governo Vargas e de receber influências explícitas dos muralistas mexicanos e de Pablo Picasso; mas o que nos interessa mais de perto é o fato de ter sido membro efetivo do Partido Comunista e declarar-se ateu, ao mesmo tempo em que era capaz de realizar uma arte religiosa tão sublime. Destacamos também sua capacidade de estabelecer um frutífero diálogo entre o tema religioso e o social. Como comprovação disso tudo são analisadas as principais obras de arte religiosa de sua autoria, tais como as pinturas da *Capela da Nonna*, em Brodowski, os murais da *Igreja da Pampulha*, em Belo Horizonte e da *Matriz de Batatais*, na cidade paulista de Batatais, as obras da *Capela Mayrink,* no Rio de Janeiro, e a *Série Bíblica*, na Rádio Tupi de São Paulo, dentre outras.

Palavras-Chave: Modernismo brasileiro. Arte religiosa. Candido Portinari. Capela da Nonna. Igreja da Pampulha. Capela Mayrink. Matriz de Batatais.

ABSTRACT

The research work proposes to delineate the historical process of religious art in modern art in Brazil, focusing on the production of Candido Portinari (1903-1962) as representative of the second phase of the Brazilian Modernist movement, to which he definitively adhered after his first voyage to Europe (1928-1930), although he did not participate in the famous Week of 1922. Firstly, the main facts of the artist's life are described, which serve as parameters for an interpretation of the artistic scene of the time. There are many controversies in which he was involved, being accused of serving as a kind of "official painter" during the Vargas government and of receiving explicit influences of Mexican muralists and Pablo Picasso; but what interests us more closely is the fact that he was a member of the Communist Party and declared himself an atheist at the same time that he was capable of producing such a superbe religious art. We also emphasize his ability to establish a fruitfull dialogue between the religious and social issues. As proof of this all, the main religious works of Portinari are analyzed, such as the paintings of *Capela da Nonna* in Brodowski, the murals of *Pampulha Church* in Belo Horizonte and the *Matriz de Batatais*, in Batatais, São Paulo, besides works of the *Mayrink Chapel* in Rio de Janeiro and a *Biblic Series* from Rádio Tupi in São Paulo, among others.

Keywords: Brazilian Modernism. Religious art. Candido Portinari. Capela da Nonna. Pampulha Church. Mayrink Chapel. Matriz de Batatais.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pablo Picasso - “Crucificação”, 1930 13
Figura 2: Marc Chagall - “A Crucificação Branca”, 1938 14
Figura 3: Anita Malfatti - “Interior de Igreja”, 1924 19
Figura 4: Édouard Vuillard - “La Chapelle du Château de Versailles”, 1917-1919 20
Figura 5: Sandro Botticelli - “Madonna do Magnificat”, 1481 23
Figura 6: Anita Malfatti - “A Ressurreição de Lázaro”,1928 24
Figura 7: Victor Brecheret - “Cabeça de Cristo” (Cristo de Trancinhas), 1920 27
Figura 8: Victor Brecheret - “O Cristo”, s.d. 29
Figura 9: Tarsila do Amaral - “Sagrado Coração de Jesus I”, 1926 32
Figura 10: Tarsila do Amaral - “Anjos”, 1924 33
Figura 11: Tarsila do Amaral - “Religião Brasileira”, 1927 34
Figura 12: Alfredo Volpi - “Santa Bárbara”, 1950 35
Figura 13: Alfredo Volpi - Capela de Nossa Senhora de Fátima, Brasília, s/d. 39
Figura 14: Fulvio Pennacchi - “Os Eleitos”, 1941-1943 41
Figura 15: Baptista Portinari e Dominga Torquato 47
Figura 16: Candido Portinari - “Retrato de Carlos Gomes”, 1914 49
Figura 17: Candido Portinari - “Baile na Roça”, 1924 51
Figura 18: Candido Portinari - “Retrato de Maria”, 1932 55
Figura 19: Candido Portinari - “O Violinista”, 1931 58
Figura 20: Candido Portinari - “Espantalho sob as Estrelas”, 1940 64
Figura 21: Candido Portinari - “Descobrimento”, 1941 65
Figura 22: Candido Portinari - “O Olho”, 1941 68
Figura 23: Candido Portinari com Prestes, 1946 70
Figura 24: Candido Portinari - “A Selva”, 1955 71
Figura 25: Candido Portinari - “Dom Quixote”, 1955 73
Figura 26: Candido Portinari - Denise com carneiro branco, 1961 75
Figura 27: Mathias Grünewald - “Crucificação”, 1512-1516 76
Figura 28: Candido Portinari - “Paz”, 1952-1956 78
Figura 29: Candido Portinari - “Futebol”, 1935 85
Figura 30: Candido Portinari - “Criança Morta”, 1944 87
Figura 31: Michelangelo Merisi (da Caravaggio) - “Deposição de Cristo”, 1602-1604 88
Figura 32: Candido Portinari - “Mestiço”, 1934 89
Figura 33: Lasar Segall - “Bananal”, 1927 89
Figura 34: Cartaz de campanha política de Portinari para Deputado Federal, s.d. 97
Figura 35: Publicidade de comício realizado pelo PCB, 1947 98
Figura 36: Candido Portinari - detalhe do painel da Capela São Francisco de Assis (Pampulha), 1945 104
Figura 37: Candido Portinari - “Guerra”,1952-1956 106
Figura 38: Candido Portinari - “Retrato de Olga Benário Prestes”, 1945 108
Figura 39: Candido Portinari - “Coluna Prestes”, 1950 109
Figura 40: Eungène Delacroix - “A Matança de Chios”,1824 110
Figura 41: Henri Rousseau - “Guerra”, 1894 111
Figura 42: Candido Portinari - “Bailarina Carajá”, 1958 116
Figura 43: Candido Portinari - “Santo Antônio”, 1941 125
Figura 44: Candido Portinari - “Santo Antônio falando aos peixes”, 1942 128
Figura 45: Fulvio Pennacchi - “Santo Antonio fala aos peixes”, 1947 129

Figura 46: Candido Portinari - “Encontro de Nossa Senhora com Santa Isabel”, 1941 130
Figura 47: Candido Portinari - “Jesus Cristo”, 1941 131
Figura 48: Candido Portinari - “Santa Luzia e São Pedro”, 1941.....133
Figura 49: Candido Portinari - “São Francisco de Assis”,1941 136
Figura 50: Candido Portinari - “Sagrada Família”, 1941.....137
Figura 51: Candido Portinari - “São João Batista”, 1941.....138
Figura 52: Anita Malfatti - “Festa de São João com Guirlandas”, década de 40.....139
Figura 53: Candido Portinari - “Noite de São João”, 1957 139
Figura 54: Entrada e fachada do Museu Casa de Portinari, respectivamente, 2016.....140
Figura 55: Parte dos fundos da casa e jardim com roseira, 2016 141
Figura 56: Planta do Museu Casa de Portinari.....142
Figura 57: Fachada da Igreja de Santo Antônio, 2016, Brodowski, SP.....143
Figura 58: Candido Portinari - “Santo Antônio”, 1941.....144
Figura 59: Cândido Portinari - “Criança Morta” (detalhe), 1944 147
Figura 60: Mathias Grünewald - “Crucificação” - Detalhe do “Retábulo de Issenheim”, 1512-1516..148
Figura 61: Candido Portinari - “Jesus é Descido da Cruz, Passo XIII da Via Sacra”, 1945 149
Figura 62: Candido Portinari - “São Francisco se despojando das vestes”, 1945 154
Figura 63: Candido Portinari - “Jesus é Condenado à Morte, Passo I da Via Sacra”, 1945.....156
Figura 64: Candido Portinari - “Jesus Carrega a Cruz às Costas, Passo II da Via Sacra”,1945.....157
Figura 65: Candido Portinari - “Jesus Cai pela Primeira Vez, Passo III da Via Sacra”, 1945 158
Figura 66: Candido Portinari - “Jesus Encontra Sua Mãe, Passo IV da Via Sacra”,1945 158
Figura 67: Candido Portinari - “Simão Cireneu Ajuda Jesus a Levar a Cruz, Passo V da Via Sacra”, 1945 159
Figura 68: Candido Portinari - “Verônica Enxuga o Rosto de Jesus, Passo VI da Via Sacra”, 1945.....159
Figura 69: Candido Portinari - “Jesus Cai pela Segunda Vez, Passo VII da Via Sacra”, 1945.....160
Figura 70: Candido Portinari - “Jesus Consola as Mulheres de Jerusalém, Passo VIII da Via Sacra”, 1945 161
Figura 71: Candido Portinari - “Jesus Cai pela Terceira Vez, Passo IX da Via Sacra”, 1945.....161
Figura 72: Candido Portinari - “Jesus É Despojado de Suas Vestes, Passo X da Via Sacra”, 1945 162
Figura 73: Candido Portinari - “Jesus É Pregado Na Cruz, Passo XI da Via Sacra”, 1945 163
Figura 74: Candido Portinari - “Jesus Morre na Cruz, Passo XII da Via Sacra”, 1945.....164
Figura 75: Candido Portinari - “Jesus É Depositado no Sepulcro, Passo XIV da Via Sacra”, 1945 165
Figura 76: Candido Portinari - São Francisco Pregando aos Pássaros e Peixes, 1945.....166
Figura 77: Candido Portinari - “Jesus É Condenado à Morte, Passo I da Via Sacra”, 1953.....167
Figura 78: Candido Portinari - “Jesus Carrega a Cruz às Costas, Passo II da Via Sacra”, 1953.....168
Figura 79: Candido Portinari - “Simão Cireneu ajuda Jesus a levar a Cruz, Passo V da Via Sacra”, 1953 169
Figura 80: Candido Portinari - “Verônica Enxuga o Rosto de Jesus, Passo VI da Via Sacra”, 1953.....170
Figura 81: Candido Portinari - “Jesus Consola as Mulheres de Jerusalém, Passo VIII da Via Sacra”, 1953 171
Figura 82: Candido Portinari - “Jesus é Pregado na Cruz, Passo XI da Via Sacra”, 1953.....172
Figura 83: Candido Portinari - “Jesus Morre na Cruz, Passo XII da Via Sacra”, 1953.....173
Figura 84: Candido Portinari - “Jesus é Depositado no Sepulcro, Passo XIV da Via Sacra”, 1953 173
Figura 85: Candido Portinari - “O Batismo de Jesus”, 1952 174
Figura 86: Candido Portinari - “São Sebastião”, 1952.....175
Figura 87: Candido Portinari - “A Transfiguração”, 1952.....176
Figura 88: Rafael Sanzio - “Transfiguração”, 1516-1520.....176
Figura 89: Candido Portinari - “Fuga para o Egito”, 1952 177

Figura 90: Candido Portinari - “Sagrada Família”, 1952 178
Figura 91: Candido Portinari - “Nossa Senhora d’ Aparecida”, 1952 179
Figura 92: Candido Portinari - “Senhor Bom Jesus da Cana Verde”, 1952 180
Figura 93: Capela Mayrink, s/d. 182
Figura 94: Interior da Capela, com o tríptico de Cândido Portinari, s/d. 183
Figura 95: Candido Portinari - “Nossa Senhora do Carmo”, 1944 184
Figura 96: Candido Portinari - “São João da Cruz”, 1944 187
Figura 97: Candido Portinari - “São Simão Stock”, 1944 188
Figura 98: Candido Portinari - “Purgatório”, 1944 188
Figura 99: Candido Portinari - “Ressurreição de Lázaro”, 1943 193
Figura 100: Candido Portinari - “Jeremias”, 1943 194
Figura 101: Candido Portinari - “A Justiça de Salomão”, 1943 195
Figura 102: Guido Reni - “Massacre dos Inocentes”, 1611-1612 196
Figura 103: Candido Portinari - “O Massacre dos Inocentes”, 1943 197
Figura 104: Candido Portinari - “O Sacrifício de Abraão”, 1943 198
Figura 105: Candido Portinari - “O Último Baluarte”, 1942 199
Figura 106: Victor Meirelles - “A Primeira Missa no Brasil”, 1860 201
Figura 107: Candido Portinari - “A Primeira Missa no Brasil” 202
Figura 108: Candido Portinari - “Catequese”, 1941 205
Figura 109: Fra Angelico - “Fuga para o Egito”, 1451 210
Figura 110: Candido Portinari - “Fuga para o Egito”, 1937 210
Figura 111: Candido Portinari - “Padre Anchieta”, 1954 213
Figura 112: Candido Portinari - “Santa Cecília”, 1954 214
Figura 113: Candido Portinari - “Cabeça de Jesus”, 1941 216
Figura 114: Candido Portinari - “A Última Ceia”, 1960 217
Figura 115: Candido Portinari - “Jesus e os Doutores”, 1957 219
Figura 116: Isabel Ruas - “Jesus entre os Doutores”, 2008 220
Figura 117: Candido Portinari – “Jesus e os Apóstolos”, 1957 221
Figura 118: Candido Portinari - “Jesus e os Apóstolos” , 1957 222
Figura 119: Candido Portinari - “Jesus e os Apóstolos”, 1957 223
Figura 120: Candido Portinari e sua avó, Dona Pellegrina 231

Sumário

INTRODUÇÃO 12
Arte religiosa no contexto da modernidade 13
Símbolos Religiosos na Arte Moderna 16
São Paulo em 1922 17
Anita Malfatti 19
Victor Brecheret 25
Tarsila do Amaral 30
A arte religiosa do Grupo Santa Helena 35
Alfredo Volpi 35
Fulvio Pennacchi 40
Divisão da tese 42
1. Vida e Arte de Portinari 45
1.1 Filho de imigrantes italianos 46
1.2 Uma experiência transformadora 52
1.3 De volta ao Brasil 55
1.4 Sucesso e reconhecimento internacional 59
1.5 Arte e política 68
1.6 Poesia e arte 73
1.7 Melancolia e paz final 75
2. Questões polêmicas sobre Portinari 80
2.1 Conciliador dos aparentes irreconciliáveis 81
2.2 Religião e ideais políticos 83
2.3 Brasilidade e identidade cultural 84
2.4 Portinari como artista oficial 91
2.5 Comprometimento social 94
2.6 Ecletismo e maneirismo em Portinari 98
2.7 A polêmica da Pampulha 103
2.8 Guerra e Paz 105
2.9 Abstracionismo versus figurativismo 113
2.10 Ausência de Portinari em Brasília 118
3. Brodowski: Capela da Nonna e Igreja de Santo Antônio 121
3.1 A Capela da Nonna (1939 - 1941) 122
3.2 Encontro de Nossa Senhora com Santa Isabel 129

3.3 Jesus Cristo 131
3.4 Santa Luzia 132
3.5 São Pedro 134
3.6 São Francisco de Assis 135
3.7 A Sagrada Família 136
3.8 São João Batista 137
3.9 Museu Casa de Portinari 140
3.10 A Igreja de Santo Antônio (1942) 142
4. Pampulha e Batatais: 145
4.1 Portinari: entre o social e o religioso 146
4.2 Capela São Francisco de Assis da Pampulha 150
4.3 A Via Sacra da Pampulha 156
4.4 A Matriz de Batatais 166
4.5 A Via Sacra da Matriz de Batatais 167
4.6 Alas laterais da Igreja Matriz de Batatais 174
5. Arte Religiosa de Portinari: entre Rio e São Paulo 181
5.1 A Capela Mayrink (1943) 182
5.2 A série Bíblica na Rádio Tupi (1944) 189
5.3 Ressurreição de Lázaro 193
5.4 Jeremias 194
5.5 A Justiça de Salomão 195
5.6 Massacre dos Inocentes 196
5.7 O Sacrifício de Abraão 198
5.8 O Último Baluarte 199
5.9 A Primeira Missa no Brasil 201
6. O Legado de Portinari 208
6.1 Uma arte religiosa brasileira 209
6.2 Um homem de seu tempo 211
6.3 Obras avulsas 213
6.4 Obras póstumas 218
6.5 A doação das obras de Portinari para o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro 224
Considerações Finais 225
REFERÊNCIAS 232

INTRODUÇÃO

Foi na **Bíblia**, lendo o **Apocalipse**, que Portinari se inspirou para pintar a *Guerra* (IVO, 1956)[1].

[1] IVO, Lêdo. **Revista O Cruzeiro**, 10 de março de 1956.

Arte religiosa no contexto da modernidade

No contexto histórico do período pós-Primeira Guerra Mundial, encontrava-se em destaque o conceito de originalidade versus os de racionalização, objetividade e universalidade. Estes últimos passaram a fazer parte dos parâmetros de boa parte da atividade crítica daquele momento, bem como de novas manifestações artísticas, conforme apontadas no livro **Aprés le Cubisme**, de Amédée Ozenfant e Charles-Èdouard Jeanneret, publicado em 1918, o qual divulgava as novas convicções artísticas, pautadas segundo os princípios que inspirariam a famosa "Escola de Paris".

Figura 1: Pablo Picasso - "Crucificação"[2], 1930

(óleo sobre tela, 50 x 65 cm, Museu Picasso, Paris)

Por outro lado, as ideias puristas apresentadas pelo crítico e poeta Guillaume Apollinaire em **L'Esprit Nouveau**[3] questionavam as ações dos movimentos da vanguarda europeia, expondo uma apreciação da arte enquanto ponto de vista histórico e retomando, como exemplo, modelos do passado. Essa tendência prosperaria para o que veio a ser chamado o "retorno à ordem" (*rétour à l'ordre*)[4].

---

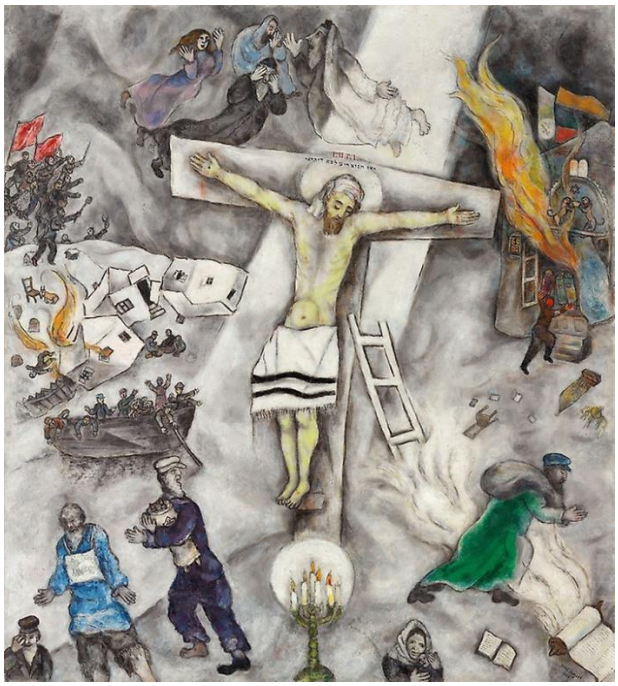
[2] As reproduções de obras de arte, neste trabalho, têm como origem, sempre que não indicado, os sites dos Museus ou coleções a que pertencem.

[3] **L'Esprit Nouveau**. Revue Internationale d'Esthétique/ Revue Internationale Illustrée de l' Activité Contemporaine, 7 volumes, 28 números, Paris, 1920-1925.

[4] Entre seus vultos internacionais encontram-se artistas que haviam adotado o "retour à l'ordre", como o ex-metafísico Giorgio de Chirico (1883-1966), os ex-futuristas Carlo Carrà (1888- 1966), Gino Severini (1883-1966), Ardengo Soffici (1879-1964) e Mario Sironi (1885-1961) e os expressionistas alemães Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969) e George Grosz (1893-1959). In: ZANINI, 1991, p. 21.

> Ressaltem-se as mutações sofridas por um artista de importância extrema como Pablo Picasso (1881-1973), ou um André Derain (1880-1954) e um Fernand Léger (1881-1955): na época constituíram-se eles em criadores de uma abordagem icônica ligada a parâmetros de tradição clássica e portanto divergente do que haviam produzido em fases de ruptura. É o que sofrivelmente se chamou *rétour à l'ordre*. (ZANINI, 1991, p.21)

Figura 2: Marc Chagall - "A Crucificação Branca", 1938



(óleo sobre tela, 155 x 140 cm, Instituto de Arte de Chicago, Chicago, EUA)

Isso não quer dizer que pintores como Pablo Picasso ou Fernad Léger tenham abandonado, de um momento para o outro, as linguagens transgressivas das vanguardas históricas, como se pode ver nessa obra de 1930, *Crucificação*, do pintor espanhol Picasso; nem que outro artista como o russo Marc Chagall tenha deixado de expressar suas fantasias pessoais, mesmo em se tratando dos temas religiosos, tal qual se observa em *A Crucificação Branca*, uma obra de uma fase tardia do Modernismo, de 1938.

As relações estabelecidas entre as manifestações de arte moderna no Brasil e os parâmetros estabelecidos pela arte francesa dessa época já foram amplamente debatidos por diversos autores (CHIARELLI, 2007) que analisaram a produção dos artistas brasileiros no contexto das vanguardas, assim como a retomada de modelos da tradição acadêmica, ou a procura por tendências relativamente moderadas, que pareciam corresponder melhor às exigências do contexto brasileiro político e social de então.

Para situar Candido Portinari (1903-1962) no contexto da modernidade é necessário, portanto, especular também sobre o ambiente no qual ele esteve imerso, e sobre o meio artístico de seu convívio. Embora ele não tenha participado ativamente dos momentos heroicos do Modernismo brasileiro, e tampouco estivesse presente na Exposição de Arte Moderna do Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, o pintor assimilou, posteriormente, as novas propostas introduzidas pelos futuristas paulistas. O que não quer dizer que tenha refeito as etapas que levaram à renovação das artes visuais no Brasil, desde seus primeiros momentos. Mesmo porque Portinari começou a atuar efetivamente como pintor na cena artística nacional somente depois de seu retorno da Europa, ou seja, a partir do início da década de 1930, momento em que já se configurava uma nova etapa do Modernismo, no Brasil, enquanto o movimento bifurcava-se em diferentes direções.

> Ficava para trás a ênfase colocada na investigação formal. Também superava-se o que fora, na busca de uma arte de identificação nacional, o teor subjetivo da visão do ambiente, que em São Paulo atingira o limite na ortodoxia do ideário antropofágico (1928-1929). Mas manifestava-se agora, na arte emergente em nova quadra histórica, a vontade de uma conversão aos dados sensíveis do mundo circundante, recuperando-se certos procedimentos representativos de antiga tradição pictórica. As atitudes intelectualizadas da vanguarda do segundo e terceiro decênios, que interiorizava os problemas plásticos, cediam ao apelo mais direto do entorno físico, humano e social (ZANINI, 1991, p.19).

Embora estivesse sintonizado com as tendências do segundo momento do Modernismo Brasileiro, o convívio de Portinari com outros artistas e intelectuais da época não foi nada fácil, como será demonstrado mais adiante. Há momentos de muita tensão entre ele e os representantes da primeira fase do Modernismo Brasileiro; embora Mário de Andrade, uma das figuras mais influentes do Movimento, tenha dado excepcional atenção à sua obra, desde o primeiro contato com o pintor, que se deu em 1931. Não por acaso, iniciamos a nossa análise da trajetória artística de Portinari fazendo referência direta a um artigo escrito por esse escritor e crítico de arte modernista.

Símbolos Religiosos na Arte Moderna

A partir do artigo de Mário de Andrade *Como os symbolos religiosos encontraram expressão na arte moderna - as esculpturas de V. Brecheret e a pintura de Anita Malfatti modernizando a plástica sagrada*, publicado no jornal *Diário da Noite* em 17 de outubro de 1930, pode-se notar o interesse em relação aos temas religiosos entre os artistas brasileiros modernos.

Nesse artigo o escritor paulista faz referências explícitas a três artistas modernistas, destacando algumas de suas obras, que, segundo ele, são: “legítimas obras religiosas que podem, sem desdouro, figurar no catálogo da renovação artística ultimamente observada nos symbolos das várias religiões” (ANDRADE, M., 1930). Os artistas por ele escolhidos para serem abordados nesse artigo são duas pintoras, Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1896-1964), além do escultor Victor Brecheret (1894-1955). A partir daí, poderemos vislumbrar a pintura religiosa de Candido Portinari tendo, como ponto de referência, as obras desses artistas veteranos da fase heroica do Modernismo, que foram citados no texto jornalístico de Mário de Andrade; destacando o relacionamento destes com a arte religiosa, naquele momento histórico.

Notamos, em primeiro lugar, que a menção do nome de Tarsila ao lado de dois nomes consagrados do Primeiro Modernismo Brasileiro é uma demonstração plena de que a pintora já se encontra totalmente integrada ao grupo de modernistas paulistas naquela altura, apesar de não ter participado da Semana de Arte Moderna de 1922. Aparece, assim, em pé de igualdade com Anita Malfatti e Victor Brecheret, dois artistas considerados precursores do Modernismo Brasileiro. Enquanto isso, Mário de Andrade mostra-se completamente à vontade como crítico de arte, capaz de avaliar a produção nacional de “arte moderna”, algo impensável antes da sua participação na Semana de 1922 e, principalmente, da sua atuação no âmbito da revista de arte moderna **Klaxon**, onde atuou como crítico polivalente, falando sobre música, artes plásticas, cinema etc. Examinemos, então, as trajetórias de cada um desses artistas no contexto da moderna capital dos paulistas.

São Paulo em 1922

O principal núcleo da arte moderna no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX, sem dúvida, concentrava-se na capital de São Paulo. A cidade, que vivia o apogeu da economia cafeeira naquele período, tinha recebido o maior contingente de imigração estrangeira do país, composta principalmente por italianos, espanhóis e portugueses; encontrando-se em acelerado ritmo de industrialização e expansão urbana. Tanto que, em 1917, foi palco da primeira greve geral operária do país. Portanto, podemos dizer que era uma cidade que se achava predestinada a ser moderna.

> A economia, de essencialmente agrária para uma fase manufatureira e industrial, dá à cidade uma nova configuração. Os capitais acumulados pelos fazendeiros graças ao café, o principal produto, são decisivos para a abertura de indústrias, aventura em que também embarcam alguns imigrantes, que aportam com bens materiais, de forma a totalizarem 3.258 estabelecimentos industriais em 1907. A cidade que contava com cerca de 47 mil habitantes em 1886, em 25 anos, por volta de 1910, passou a 240 mil e, em 1920, a cerca de 500 mil. Portanto, um crescimento assombroso, mas também desordenado (Vernaschi, In: SÃO PAULO, 2012, p.39).

Tendo, como pano de fundo, esse ambiente de transformações sociais e políticas, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, o Teatro Municipal de São Paulo abrigou o maior acontecimento cultural ocorrido até aquela data: a Semana de Arte Moderna. Naqueles dias, literatura, pintura, escultura e música foram apreciadas e discutidas como propostas de uma renovação estética necessária e inevitável naquele momento. Assim, os três dias do evento arregimentaram escritores, poetas, músicos e artistas plásticos. No saguão do teatro foram expostas obras de Anita Malfatti (pintora), Di Cavalcanti (pintor), Vicente do Rêgo Monteiro (pintor), Inácio da Costa Ferreira (pintor), John Graz (pintor), Alberto Martins Ribeiro (pintor), Oswaldo Goeldi (pintor), Hildegardo Leão Velloso (escultor), Wilhelm Haarberg (escultor) e Victor Brecheret (escultor), entre outros.

Como se pode observar, não havia obras de Tarsila do Amaral nem de Candido Portinari, pois esses dois futuros ícones da modernidade no Brasil somente aderem ao movimento modernista num momento posterior à Semana. Semana esta que logo foi reconhecida como o ponto alto da insatisfação com a cultura vigente, que se submetia a modelos importados, e como marco da busca por uma arte atual e verdadeiramente nacional, da emergência definitiva do Modernismo no Brasil.

Vale a pena lembrar também que a Semana de Arte Moderna não deve ser vista simplesmente como o ponto de partida do Modernismo no Brasil, mas como um coroamento de tendências que já vinham se desenvolvendo subterraneamente, desde o começo do século XX, uma vez que era perceptível uma inquietação por parte de artistas e intelectuais em relação ao academicismo que imperava no cenário artístico, enquanto o conservadorismo dominava as letras nacionais. Portanto, manifestações esporádicas já indicavam o caminho a ser seguido.

Mas ainda faltava um fato que determinasse uma ruptura definitiva com o passado. Apesar de vários artistas passarem longas temporadas em Paris, eles ainda não eram capazes de incorporar as informações contidas nos movimentos de vanguarda que certamente presenciavam na Europa. Assim, as primeiras exposições modernistas que tiveram lugar no Brasil foram: a do pintor Lasar Segall, nascido em Vilna, capital da Lituânia[5], que aconteceu em São Paulo e Campinas, em 1913, durante uma breve visita que o pintor realizou ao país; e, um ano depois, a primeira exposição individual de Anita Malfatti – sendo que ambas, ainda que inusitadas, não despertaram especial atenção do público, nem da imprensa da época, ao contrário do que aconteceria anos mais tarde. Assim, é somente em 1917, com a segunda exposição de Malfatti, e motivada pela crítica contundente que esta recebeu do escritor e crítico Monteiro Lobato, que ocorre uma polarização das ideias em torno da renovação estética nacional.

Cinco anos passados desse evento mítico, organizou-se, enfim, a Semana que iria definitivamente provocar uma renovação da arte brasileira, atualizando-a conforme as tendências da arte europeia, sem se distanciar da temática nativista, uma vez que a Semana se justificava também por fazer parte das comemorações dos cem anos da Independência do Brasil. Encampando uma ideia do pintor carioca Di Cavalcanti, que seria um dos principais articuladores do evento, e com o apoio financeiro da oligarquia cafeeira, representada por Paulo Prado, imaginou-se então uma semana capaz de causar um grande impacto na literatura e nas artes plásticas até então praticadas no Brasil.[6]

---

[5] Essa região do Leste Europeu encontrava-se sob o domínio da Rússia czarista na ocasião do nascimento do pintor Lasar Segall.

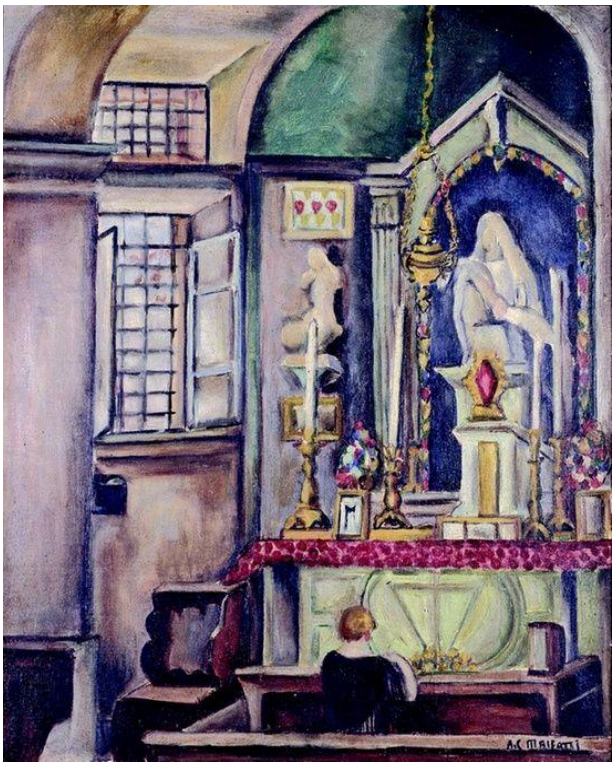
[6] “Na notícia do Correio Paulistano, Graça Aranha é posto como autor da iniciativa. Entretanto, para alguns pesquisadores, é mais provável que essa prioridade se deva a Emiliano Di Cavalcanti, ao acatar uma sugestão de Marinete Prado – esposa de Paulo Prado – que refere à possibilidade de se fazer, em São Paulo, algo similar aos festivais culturais de Deauville. Em “Viagem da Minha Vida”, Di Cavalcanti chama para si a paternidade da Semana, dizendo: “falamos naquela noite e em outros encontros da Semana de Deauville... Eu sugeri a Paulo Prado a nossa Semana (...).” Ajzenberg, “A Semana de Arte Moderna de 1922”. In: SÃO PAULO, 2012, pp.71-72.

De fato, as manifestações mais radicais causaram grande alvoroço e, como era de se esperar, foram mal compreendidas por um público formado, predominantemente, pela conservadora “elite paulistana”. Em contrapartida, as reações negativas ajudaram a despertar o debate estético local e incentivar a difusão das novas ideias não só em São Paulo, mas em âmbito nacional.

Anita Malfatti

Depois do episódio polêmico envolvendo a sua exposição de 1917, Anita Malfatti foi estrategicamente adotada pelo grupo dos modernistas e, com isso, teve uma presença marcante também na Semana de Arte Moderna de 1922. Porém, logo em seguida, ela retornou à Europa, para se estabelecer, desta vez, na França; ao contrário das outras viagens de estudos ao exterior que tiveram, como destinos, a Alemanha e os Estados Unidos.

Figura 3: Anita Malfatti - “Interior de Igreja”, 1924



(óleo sobre tela, 65 x 54 cm, São Paulo, Museu de Arte Sacra)

Para realizar essa viagem de estudos à Europa, Anita recebeu uma bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Em Paris, ela teve a oportunidade de

ser aluna de Maurice Denis (1870-1943), amigo dos pintores Pierre Bonnard (1867-1947) e Jean-Édouard Vuillard (1868-1940), que fizeram parte do grupo dos *Nabis*[7].

Figura 4: Édouard Vuillard - "La Chapelle du Château de Versailles", 1917-1919

(têmpera em papel sobre tela, 96 x 66 cm, Musée d´Orsay, Paris)

A princípio, o interesse de Anita Malfatti por esses artistas estava focado na arte religiosa, temática com a qual começou a trabalhar desde o primeiro ano de sua estada na França; enviando, inclusive, um trabalho com temática religiosa para o *Salão de Outono,* em 1924, com o título de *Interior de Igreja*. Essa obra é bastante equilibrada nas cores e emprega as técnicas convencionais da perspectiva renascentista, evidenciando a fase de "retorno à ordem" assumida, pela pintora, naquele momento de sua carreira, em contrapartida à experimentação com a modernidade estética da fase anterior[8]. Uma vez em Paris, ela frequentou cursos

[7] Na década de 1890, reuniam-se, na Academie Julian, em Paris, vários artistas franceses inspirados pela obra de Gauguin. Sérusier, que, em 1888, conhecera Gauguin em Pont-Aven, encorajou os outros artistas, entre eles Maurice Denis, Pierre Bonnand e Édouard Vuillard, a formarem o grupo que ficaria conhecido como "os nabis" (palavra de origem hebraica que significa os profetas). A simplificação de formas em padrões amplos e a pureza cromática, empregados por Gauguin, receberam o nome "sintetismo" e tiveram grande influência sobre o grupo. Os *nabis* criaram cartazes, vitrais, cenografias e ilustrações para livros.

[8] "A Exposição de Pintura Moderna de Anita Malfatti, em dezembro de 1917, foi o tiro de largada para a arte moderna no país e deu à jovem artista o papel de precursora e mesmo mártir do Modernismo. É incontestável afirmar que Anita, depois de estudos de pintura em Berlim de 1910 a 1913, em contato com exposições dos grupos expressionistas alemães A Ponte e o Cavaleiro Azul, bem como da vanguarda francesa fauvista, desenvolvera uma pintura de verdadeira e explosiva liberdade de cores,

livres de arte, onde buscou aprimorar sua técnica e demonstrou grande afinidade com a pintura de requintada sensibilidade praticada por Henri Matisse (1869-1954).

Na obra *Interior de Igreja*, Anita trazia, pela primeira vez, em sua produção, o espaço interno como tema central, motivo que seria trabalhado também em outras telas desse mesmo período. A cor é distribuída em amplas superfícies, estruturadas de acordo com as linhas que definem a arquitetura do templo religioso. Esse interior confirmou o interesse da pintora pelas soluções dos *Nabis e* assemelhava-se com outro interior de igreja pintado pelo mestre Jean-Édouard Vuillard. Anita, por sua vez, ressaltou os detalhes com linhas e tons fortes. O estilo com o qual compõe o interior da igreja parece ter sido feito de modo simplificado e em escala reduzida, o que resulta em um ambiente fechado e compacto.

Alguém poderá estranhar que aquela pintora que havia revolucionado as artes plásticas no Brasil com sua Exposição de Arte Moderna, em 1917, e participado da ruidosa Semana de 1922, fosse capaz de realizar uma arte autenticamente religiosa, dois anos depois, na efervescente capital francesa; mas foi exatamente isso o que aconteceu. Talvez, ao analisarmos mais de perto o comportamento estético de Anita, seja mais fácil compreender as dualidades presentes também na carreira de Portinari.

Podemos dizer que há, neste momento da carreira da artista, uma espécie de retorno à ordem, possivelmente iniciado mesmo antes da exposição de 1917, como sugere Chiarelli (2012). No entanto, essa fase da vida de Anita em Paris é bem pouco estudada no Brasil, isso porque a nova tendência adotada pela artista não vinha ao encontro dos interesses dos modernistas, pois, para eles, isso significava uma regressão artística, o que não lhes convinha naquele momento em que se enfatizava a ruptura com o passado. Na verdade, apesar dela dizer que não queria se vincular a nenhum movimento artístico hegemônico, é visível a influência da Escola de Paris em seus trabalhos da década de 1920, quando busca contornar os excessos das vanguardas artísticas como o dadaísmo ou o surrealismo, que se encontravam em vigência na França naqueles dias.

Tadeu Chiarelli (2012), a partir da análise da obra *Tropical*, tela pintada por Anita Malfatti, já apresentada na exposição de 1917, demonstra como a artista afastou-se das concepções radicais da vanguarda que adotara até então, mesmo antes de sua segunda viagem de estudos à Europa, optando pela proposta de “retorno

---

pinceladas plenas de energia, de vigor; tornara-se sem reservas uma artista de vanguarda”. (PECCININI, 2012, p.46)

à ordem", uma das tendências internacionais que vieram a imperar na Europa logo depois da Primeira Guerra Mundial.[9]

Durante sua longa permanência na Europa, desta vez a artista optou por fazer sua primeira visita à Itália, em 1924, onde ficou muito bem impressionada ao frequentar os museus e, consequentemente, entrar em contato com obras históricas que abordavam o tema bíblico, tais como as dos mestres renascentistas Giotto di Bondone e Fra Angelico. Em 19 de agosto desse ano, a artista escreveu a Mário de Andrade, com quem, aliás, nunca deixou de se corresponder, sobre seu grande apreço pela arte italiana do passado e chegou a revelar que, naquele momento, estava empenhada em fazer uma cópia da *Madonna do Magnificat* (1481) de Sandro Botticelli (1445-1510), conforme reproduzimos a seguir:

> Amanhã vou à Villa d'Este considerada a mais bela da Europa pelas 100 fontes que contêm. [...] Não morri pela Capela Sistina e decididamente não gostei do 'Giudizio Finale' de Michelangelo; quero dizer que gostei muito mais dos outros afrescos todos laterais. Que são de diversos grandes artistas. O conjunto é verdadeiramente fantástico, mas acho que a pintura de Michelangelo parece mesmo um tour-de-force feito por um escultor maravilhoso. O 'Mosé' é extraordinário como também o Discobulo me deixou imensamente comovida o que para mim foi uma enorme surpresa. Em Florença achei a pintura que tanto procurava. Tanto andei, tanto vi, mas posso dizer agora que vi a harmonia perfeita - achei-a nos afrescos do Perugino (Tríptico) no Cenaculo do Guirlandaio na Capella Medicea afrescada pelo Benozzo Gozzali e nos mosaicos das igrejas antigas maravilhas a mais maravilhas. Vivia a perder o fôlego em Florença. Todo o Beato Angélico, que cores Mário, aquilo é que é cor?! Paulo Ucello, todo Botticelli; Certamente hei de um dia copiar a Madonna do

[9] O *retorno à ordem* converteu até certo ponto, no período entreguerras (mas com manifestações desde 1910), o experimentalismo e a abertura de campos realizados pelas vanguardas em conjuntos mais ou menos rígidos de normas, regras e leis que deveriam nortear a produção artística. Com isso, o espaço moderno de rupturas sofreu, conforme os momentos e segundo os países, desde "neutralizações mascaradas" até endurecimentos dogmáticos. Em alguns países, movimentos que constituíram esse retorno à ordem chegaram a unir-se, antes da II Guerra Mundial, a regimes totalitários, como foi o caso na Alemanha e na Itália. A crença na modernidade de muitos dos primeiros artistas que constituíram as vanguardas foi consideravelmente abalada pelo grande massacre da I Guerra Mundial e pelas turbulências de toda ordem que se seguiram: repressões violentas ao espírito derrotista que se instalou nos exércitos de vários países, desilusão quando se constatou que as insurreições que visavam destruir o mundo burguês não afetaram a ordem vigente (exceção feita à revolução soviética). Na arte, as revoltas foram bem caracterizadas pelo movimento dadá. O retorno à ordem constituiu uma reação a essa situação, associando-se ao movimento similar que ocorreu na vida social e política daquelas nações e que culminou nas vitórias da extrema direita. Mas ele foi marcado por ambiguidades. Em um primeiro momento, confundiu-se, nas ideias propugnadas por várias publicações e grupos artísticos a elas vinculados, com a aparente defesa de pesquisas de ruptura do início do cubismo, do futurismo, da pintura metafísica, do expressionismo. Com o tempo, os aspectos normativos, dogmáticos, e até mesmo xenófobos e nacionalistas, foram se destacando: inicialmente, nos termos de uma chamada à ordem, estética, moral e política; a seguir, como o retorno à ordem definido pela tradição, por princípios artísticos tidos como eternos e imutáveis, concretizados por estilos anteriores às inovações modernas, como a figuração realista-naturalista do século XIX (CATTANI, 2007, p.01).

> Magnificat. A mais maravilhosa para mim. Cimabue e Giotto o grande, ai, preciso calar-me, sinto de entrar no verdadeiro mistério da pintura - Não sei como pintarei quando voltar mas, sinto o espírito muito mais fino e mais apto ao equilíbrio das massas a poder compor com mais riqueza. [...] Gosto muito do Derain, muito, sossegue. (Malfatti, In: ARQUIVO, 1924)

Figura 5: Sandro Botticelli - “Madonna do Magnificat”, 1481

(têmpera, 118 cm × 119 cm, Uffizi, Florença)

Enquanto realizava a desejada cópia da *Madonna do Magnificat*, parece que Anita Malfatti tinha grande prazer em revelar seu interesse pela arte renascentista, esquecendo-se completamente da ruptura com o passado tão proclamada pelos seus amigos modernistas de 1922. Nem parece que ela tinha sido a principal precursora desse movimento no Brasil; entusiasmada que estava, agora, com a redescoberta dos grandes mestres italianos, como confidenciava a Mário de Andrade, em mais uma carta:

> Se você soubesse o que estou fazendo aqui! Copiando a *Madonna do Magnificat* de Botticelii. Trabalho das três às sete da tarde com a galeria fechada, sozinha, sozinha. Nos primeiros dias fiquei acanhada com um medão que Botticelli me visse a fazer gafes diante da “Magnífica”. E você que não vem ver este supremo milagre de pintura humana. (Malfatti, In: ARQUIVO, 1927)

Em 1928, Anita atingiu um dos pontos mais altos dessa fase de sua produção artística com uma obra que focalizou um episódio bíblico muito conhecido: *A*

Ressurreição de Lázaro[10], de 1928. Esta pintura representava um dos milagres de Jesus, relatado no Evangelho de João[11], no qual Cristo traz Lázaro de Betânia novamente de volta à vida, após quatro dias de seu sepultamento.

Esta seria, como vimos, uma das obras apontadas no artigo de Mário de Andrade. *A Ressurreição de Lázaro* foi realizada como trabalho final exigido pelo Pensionato Artístico de São Paulo[12], lembrando que esta entidade, ao conceder a bolsa de estudos à Anita, permitiu que ela permanecesse em Paris por um período de cinco anos, de 1923 a 1928; mas, em contrapartida, fazia algumas exigências, como a entrega de obras produzidas durante a estada na França para serem enviadas para o Brasil.

Figura 6: Anita Malfatti - "A Ressurreição de Lázaro",1928

(óleo sobre tela, 196 x 129 cm, Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo)

[10] Contemporâneo e amigo de Jesus, irmão de Marta e Maria, Lázaro vivia em Betânia, na Judéia, perto de Jerusalém. Quando Cristo se dirigia a esta cidade, descansava na casa de Lázaro. Apesar de morto e enterrado, foi ressuscitado por Jesus e, como gratidão ao Salvador, dedicou o resto de sua vida para divulgar a doutrina daquele que o salvara da morte (MEGALE, 2003, p.147).

[11] Bíblia Sagrada – João, capítulo 11, versículos do 1 ao 46.

[12] O Pensionato Artístico do Estado de São Paulo foi um projeto lançado em 1892 e regulamentado em 1912, tendo, como principal objetivo, o desenvolvimento do ambiente artístico paulistano, baseado no financiamento de artistas para sua formação e especialização, através de viagens de estudos a centros artísticos da Europa, como Paris e Itália. Esse deslocamento periódico de artistas de São Paulo para o exterior traria consequências positivas para o crescimento desse ambiente artístico, como a realização de exposições, a permanência de artistas na cidade com o estabelecimento de ateliês, o surgimento de colecionadores e de um mercado de arte, a fundação de acervos públicos (no mesmo período é criada a Pinacoteca do Estado), bem como o crescimento da crítica de arte e do debate em torno da arte (CHIARELLI, 1995, pp.46-48).

Nessa tela é possível perceber que a figura de Lázaro se encontra rodeada por uma espécie de sarcófago, enquanto o corpo está coberto por faixas de tecido, e as mãos posicionadas em cruz pousam cerimoniosamente sobre o peito. A figura de Cristo à sua frente tem os braços erguidos, apontando para o céu, onde há um anjo ocupando quase toda a parte superior da tela, que coroa toda a cena.

Sobre essa obra, Mário de Andrade não deixou de comentar o fato de Anita ter feito uma obra perfeitamente calma, ironizando que seria “um gozo para todos quantos detestam pintura futurista”, como podemos observar nesse trecho do artigo de 21 de novembro de 1928, no Diário Nacional:

> [...] é uma obra que desperta o entusiasmo e a reflexão, um dos momentos culminantes da pintura contemporânea do Brasil. E vai ser um gozo para todos quantos detestam pintura ‘futurista’ e que diante desse quadro terão ensejo de exclamar que a ilustre pintora... ‘voltou para trás’. Com efeito, se trata duma obra perfeitamente calma, onde a pesquisa técnica já não é o verdadeiro ‘assunto’ da tela. Pois no movimento modernista esse fenômeno também se deu. A técnica se tornou o objeto real das pesquisas dos artistas e da observação dos espectadores. Isso se deu com Picasso, com Léger, com Franz Marc, com Boccioni, com Anita Malfatti, com quase todos (ANDRADE, 1928).

Nos anos de 1930 e 1940, Portinari seria capaz de pintar obras religiosas no estilo renascentista, ao mesmo tempo em que pintava painéis inspirados em Picasso ou nos muralistas mexicanos, sem com isso despertar igual estranhamento dos críticos, como aconteceu com Anita em 1928. *A Ressurreição de Lázaro* deveria ser entregue à Pinacoteca do Estado de São Paulo, por se tratar de um trabalho final do Pensionato. Porém, depois da morte da pintora, a família doou a tela para o Museu de Arte Sacra de São Paulo, onde se encontra até o presente momento.

Victor Brecheret

Outro grande artista ítalo-brasileiro citado no artigo de Mário de Andrade é o escultor Victor Brecheret. Ele foi um personagem igualmente fundamental no contexto do Modernismo brasileiro, fazendo parte, com Lasar Segall e Anita Malfatti, do grupo de artistas inovadores que se anteciparam à Semana de Arte Moderna. Depois disso passou uma longa temporada em Paris e, definitivamente de volta ao Brasil, manteve-se firme no cenário artístico nacional nos anos de 1940 e 1950, criando monumentos públicos como o emblemático *Monumento às Bandeiras,* construído segundo o

anteprojeto iniciado ainda nos anos de 1920, mas concluído somente em 1953, para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954). Além disso, o escultor dedicou-se incansavelmente à execução de inúmeras esculturas para locais públicos, fachadas de edifícios e estatuárias funerárias.

Brecheret, assim como Portinari, era filho de uma família de imigrantes italianos humildes, contrastando como os demais participantes do movimento modernista que vinham das classes mais abastadas. Perdeu a mãe muito cedo e foi trazido da Itália para o Brasil pelos tios maternos. Como jovem imigrante, trabalhou como balconista, numa loja de calçados, ao mesmo tempo em que cursava o Liceu de Artes e Ofícios no período noturno.

Mostrando-se esforçado e talentoso, seus tios foram convencidos a mandá-lo para estudar na Itália, em 1913. Porém, essa também seria uma fase difícil em sua vida. Além das poucas economias que possuía para se custear, Brecheret não foi aceito pela Academia de Belas Artes de Roma à qual almejava. A solução, então, foi trabalhar como aprendiz na oficina de escultores reconhecidos, como Arturo Dazzi, onde aprendeu muitas técnicas de modelagem e obteve conhecimentos de anatomia. Entretanto, foi o escultor sérvio Ivan Mestrovic quem mais o influenciou, especialmente quanto à expressividade, alongamento, tensão e torsões das figuras. Antes de retornar a São Paulo, em 1920, o jovem Brecheret ainda teve oportunidade de participar, com muito sucesso, de uma mostra coletiva em Roma, onde obteve um prêmio que, posteriormente, facilitou sua reinserção no cenário artístico brasileiro.

Em São Paulo, contou com o apoio do ilustre arquiteto Ramos de Azevedo que, generosamente, cedeu-lhe um ateliê improvisado no recém-construído Palácio das Indústrias, onde foi encontrado pelos jovens modernistas, que, extasiados diante de suas esculturas arrojadas, fizeram dele um elemento polarizador do grupo de “futuristas” paulistas, assim como haviam feito com Anita por ocasião de sua exposição de 1917 tão sorrateiramente criticada.

Sobre esse feliz encontro com o escultor modernista, a professora e pesquisadora Daisy Peccinini comentou:

> Com espírito crítico, os modernistas visitaram as obras do Palácio das Indústrias, não se conformando com o ecletismo do século anterior, que moldava o prédio tido como o ícone do progresso da cidade moderna e agroindustrial. Foi lá que descobriram – solitário e desconhecido – Victor Brecheret, talentoso escultor que se formara em Roma. Suas obras, de grande força expressiva e monumentalidade,

> entusiasmaram os jovens futuristas, que o converteram em estandarte da batalha do moderno. O artista – Vittorio, como se chamava até 1922 – que tanto os entusiasmou definia-se como paulista, mas era italiano de nascimento (PECCININI, 2012, pp. 43-44).

De fato, Victor Brecheret e suas obras inovadoras serviram de inspiração para personagens da literatura modernista que se anunciava, como os romances de Oswald de Andrade e de Menotti Del Picchia. Em contrapartida, Brecheret materializou, em esculturas, poemas de Guilherme de Almeida e Menotti. Pode-se dizer que Brecheret e sua arte emergiram como um dos marcos fundamentais da primeira fase do Modernismo no Brasil, provocando comoção entre os jovens intelectuais. A partir daí, recebeu grande cobertura da imprensa paulistana da época, além de textos e crônicas, enaltecendo seu trabalho e sua personalidade, sendo cortejado como nenhum outro modernista antes dele havia sido, no contexto brasileiro.

Figura 7: Victor Brecheret - “Cabeça de Cristo” (Cristo de Trancinhas), 1920

(bronze, 31,5 x 14 x 15 cm, Coleção Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais, IEB-USP)

Um episódio interessante desta interação de sensibilidades enaltecidas pela convivência entre artistas e intelectuais ocorreu com uma de suas obras denominada *Cabeça de Cristo,* ou *Cristo de Trancinhas*, de 1920. Segundo depoimentos do próprio autor, a força dessa escultura de Brecheret acabou por impulsionar Mário de Andrade a escrever “Pauliceia Desvairada”[13]. Diante da polêmica familiar, causada pela aquisição da curiosa peça esculpida por Brecheret, o poeta sentiu-se inspirado a

[13] ANDRADE, 2003. Editado originalmente pela Casa Mayença, 1922.

escrever seus primeiros versos modernistas. Ou seja, a obra de arte de Brecheret serviu de estímulo para um livro de poesias que marcaria profundamente a literatura brasileira do período.

Mas o escultor, com suas formas inovadoras, não motivou apenas a adesão de Mário ao Modernismo; outros escritores e poetas também foram inspirados pelo artista, naquela fase precoce do movimento modernista.

> O jovem escultor, de temperamento retraído e totalmente concentrado em sua arte, marcou de tal forma e força a sensibilidade criativa de seus companheiros, que virou personagem dos romances de Oswald de Andrade, Estrela de Absinto, no qual encarna o escultor Jorge D'Alvellos, e de Menotti del Picchia, O Homem e a Morte, no qual é o arquiteto Criton. Em sentido contrário, o artista concretizou em mármore e em bronze as obras literárias de Guilherme de Almeida, Sóror Dolorosa, e de Menotti del Picchia, Máscaras. Resume essa interação de sensibilidades exaltadas pela convivência, o fato de a aquisição, por Mário de Andrade, de sua obra Cabeça de Cristo – peça em bronze, também chamada Cristo de Trancinhas, de 1919-20 – ser responsável pelo estado de espírito que desencadeou no poeta o "estouro" dos versos livres de Pauliceia Desvairada, como o próprio autor testemunhou mais tarde na citada conferência sobre o movimento modernista (PECCININI, 2012, p.46).

Em 1921, com uma bolsa de estudos de cinco anos, Brecheret segue em direção a Paris, que era o destino de inúmeros artistas de vanguarda daquele momento (não só brasileiros, mas de diversas partes do mundo que se concentravam na capital francesa). Mas, dessa vez, sua estada na Europa estendeu-se por quase quinze anos, com vindas esporádicas ao Brasil para expor trabalhos e rever familiares e amigos. Lá ele participou de vários salões, convivendo intensamente com artistas como Fernand Léger, Pablo Picasso, Archipenko; além de constantes contatos com outros artistas e intelectuais brasileiros que também se encontravam na França naquela época: Anita Malfatti; o casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral; o pernambucano Vicente do Rêgo Monteiro e seu grande amigo e vizinho de ateliê, Antônio Gomide.

Como diversos outros artistas que estavam em Paris naquele momento, Brecheret sensibilizou-se com a emergência do estilo *Art Déco*, que marcou presença em toda Europa a partir de 1925, com a *Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas*; acabando por influenciar sua produção de esculturas com a incorporação de formas geometrizadas, luminosas e lisas, o que agradou a crítica de arte francesa. Assim, tornou-se um importante artista da Escola de Paris, tendo

recebido o título de *Cavaleiro da Legião de Honra*, e sua obra, *Grupo*, de 1932, foi adquirida pelo importante *Musée du Jeu de Paume*, em Paris. Mas, infelizmente, essa escultura acabou por desaparecer durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial.

A segunda obra de Brecheret apontada por Mário, em 1930, no artigo "Como os symbolos religiosos encontraram expressão na arte moderna", para o Diário da Noite[14], foi *A Fuga para o Egito*, uma das obras de autoria de Brecheret expostas no *Salon des Indépendents*, em 1929. O tema é a representação do episódio bíblico relatado em Mateus[15], no qual, após a visita dos Reis Magos, um anjo apareceu em sonho para José e disse: "Levante-se, tome o menino e sua mãe, e fuja para o Egito. Fique lá até que eu diga a você, pois Herodes vai procurar o menino para matá-lo". E lá a Sagrada Família permaneceu por mais de quatro anos, até depois da morte de Herodes, quando então puderam voltar sem correr perigo. Portinari também irá explorar esse mesmo tema anos mais tarde, como veremos adiante.

Figura 8: Victor Brecheret - "O Cristo", s.d.

(escultura como memorial do senhor Walter Dillingham, no Cemitério Oahu, Honolulu, Havaí, EUA)

Mário citou, ainda, mais uma obra executada por Brecheret, o *Monumento de Honolulu*, como chamou a peculiar escultura que se encontra no cemitério da ilha havaiana de Oahu, como memorial do senhor Walter Dillingham, em Honolulu. Neste

[14] ANDRADE, M., 1930.
[15] Bíblia Sagrada - Mateus, capítulo 2, versículos do 13 ao 23.

monumento há um impressionante baixo-relevo feito pelo escultor brasileiro, que é uma verdadeira obra-prima com características da já citada *Art Déco*. Nessa escultura, a figura magistral de Cristo domina o conjunto em mármore branco, construído para brilhar abaixo do forte sol havaiano.

A localização dessa obra religiosa de Brecheret numa ilha distante do Pacífico demonstra o internacionalismo que o artista alcançou, não só pela longa permanência na Europa, mas pela atualidade de sua linguagem. As obras de Portinari também seriam apreciadas no exterior por análogas razões, como veremos nos próximos capítulos.

Tarsila do Amaral

Da mesma maneira que Anita Malfatti deflagrou o Primeiro Modernismo Brasileiro, em 1917, Tarsila do Amaral, com o seu *Abaporu* (em tupi-guarani: homem que come gente), inspirou o movimento antropofágico[16]. A artista teria pintado essa tela em 1928, oferecendo-a como presente de aniversário ao poeta e líder do Movimento Antropofágico, seu marido na época, Oswald de Andrade. Em síntese, esse movimento propunha uma antropofagia simbólica, com a deglutição dos valores da cultura estrangeira, incorporando ao contexto brasileiro o que houvesse de melhor vindo de fora, dando origem, assim, a uma nova civilização autêntica e original nos trópicos, radicalmente moderna, ao mesmo tempo em que preservava a cultura tradicional indígena local.

Com *Abaporu* Tarsila do Amaral realizou exatamente o que propunha a antropofagia proposta por Oswald, isto é, ela incorporava a linguagem moderna que tinha absorvido na Europa à temática local brasileira. Pois ela também teve, como tantos outros artistas modernistas, uma formação europeia, porém, manteve-se fiel às suas origens do interior paulista, demonstrando, assim, ser sensível à temática ligada à identidade nacional brasileira.

Em *A Negra*, obra de 1923, Tarsila já havia demonstrado essa sensibilidade, abordando de maneira inusitada uma temática afrobrasileira, ao mesmo tempo em

[16] A tela foi pintada por Tarsila em 1928 e oferecida ao seu marido, o escritor Oswald de Andrade. Os elementos que constam da tela, especialmente a inusitada figura, despertaram em Oswald a ideia de criação do Movimento Antropofágico. O Movimento consistia na deglutição da cultura estrangeira, incorporando-a na realidade brasileira, para dar origem a uma nova cultura transformada, moderna e representativa da nossa cultura.

que antecipava as ideias que se desenvolveriam mais tarde com a antropofagia, a partir de 1928, corroborando com a evolução do Modernismo em São Paulo.

> Segundo um depoimento da própria artista, a imagem desta negra é fruto das histórias contadas pelas mucamas da fazenda em sua infância. Falavam de coisas que impressionaram a menina Tarsila, como o caso das escravas dedicadas a trabalhar nas plantações de café, e que impedidas de suspender o trabalho, amarravam pedrinhas nos bicos dos seios, para que estes, desta forma alongados, pudessem ser colocados por sobre os ombros, a fim de poder amamentar seus filhos, que carregavam as costas. Esta figura de uma mulher nua, de grossos lábios, tendo a frente um seio pesado e pendente, sentada, de braços e pernas grossos e toscos, tem a aparência imóvel, como de uma imagem evocada ou de uma aparição saída de um flash de memória do passado. Como imagem é uma presença, como evocação está inerte, como um ser à espreita. Atrás da figura a artistas dispõe uma folha de bananeira, em diagonal semi-curvada. É um marco ou portal que entrelaça na composição a figura da negra, à frente, do imaginário brasileiro, com a parte do fundo, relacionada à disciplina construtiva cubista. De fato, o fundo da tela constitui-se em um exercício construtivo de formas-cores, que se desdobram em faixas na superfície, como uma trama bidimensional. Desta maneira, articula ou combina a estrutura autônoma do espaço pictórico com a composição figurativa. Esta obra já é um hibridismo entre os valores da terra e a atualização da linguagem plástica, proclamados pelos modernistas da Semana de 22[17].

Em 1924, Tarsila realizou uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais, deparando-se com o Barroco luso-brasileiro, percorrendo diversas igrejas, acompanhada pelo grupo de modernistas composto de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Olívia Guedes Penteado, Mário de Andrade, Goffredo Silva Telles, René Thiollier e Oswald de Andrade Filho.

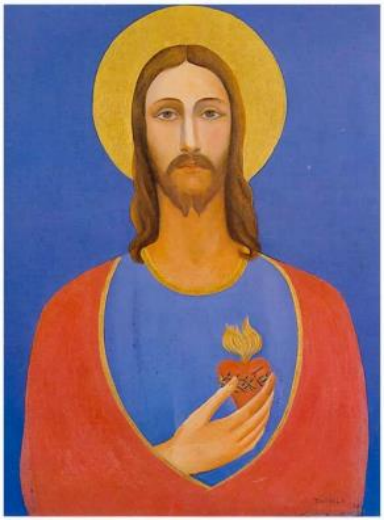
Ela encontrou, nas cidadezinhas mineiras, as cores que aprendeu a gostar desde criança, apesar de ouvir sempre falar que eram feias e caipiras. Quando adulta, veio a adotar as regras do gosto apurado, mas depois se libertou desses parâmetros, passando a aplicar em suas telas o azul puríssimo, o rosa violáceo, o amarelo vivo, o verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Em contrapartida, Tarsila deixou-se também influenciar pelo poeta suíço-francês e pelos amigos de São Paulo, modernistas de primeira hora, como Oswald de Andrade e Anita Malfatti. No entanto, nunca abandonou suas origens interioranas, nascida no seio de uma família tradicional de fazendeiros de café do interior paulista.

---

[17] MAC-USP - Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/tarsila/obras.htm. Acesso em 03/05/2016.

Podemos dizer, assim, que a sua ligação com a cultura popular é bem anterior à antropofagia de Oswald de Andrade. Portanto, a religiosidade do povo brasileiro era algo que conhecia de perto.

Figura 9: Tarsila do Amaral - “Sagrado Coração de Jesus I”, 1926



(Coleção Glória Zita Galvão de Azevedo, São Paulo)

Com relação às pinturas religiosas de sua produção, Tarsila também foi influenciada pela arte colonial mineira; destacamos aqui *Sagrado Coração de Jesus*, obra igualmente apontada por Mário em seu artigo de 1928. As cores aplicadas à superfície chapada são bastante fortes, com o uso de tons puros. O azul escolhido pela artista está bastante presente nas pinturas religiosas observadas em Minas Gerais.

Aracy Amaral (2003) declara que Tarsila teria pintado o quadro a pedido da mãe, em 1926. Um ano depois, ela fez uma cópia para si, possivelmente a que pertence hoje a Dom Benedito de Ulhoa Vieira. Segundo a mesma autora, uma viagem feita por Tarsila ao Oriente Médio, em 1926, influenciou a criação, que fica evidente a partir de elementos que a relacionam com a arte bizantina e seus ícones, tanto na postura da imagem na posição frontal à moda egípcia, como pelo ouro utilizado para o halo dourado.

Outra questão interessante é que as reproduções do *Sagrado Coração de Jesus* são, muitas vezes, criações populares que circulam através de imagens em calendários (folhinhas) que decoram os lares humildes no interior do Brasil, junto com os “santinhos”, acompanhados de orações devotas, que são vendidos em igrejas e distribuídos nas paróquias, não constando procedência, autor e data em nenhuma

delas. Ou seja, pode-se dizer que Tarsila fez uma genuína homenagem à religiosidade popular nesta obra.

Figura 10: Tarsila do Amaral - “Anjos”, 1924

(óleo sobre tela, 85 x 74 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM RJ)

> Anjos, (...) e Religião brasileira, telas concluídas entre 1924 e 1927, numa série de transição para a fase 'antropofágica', convertem ícones representativos do universo popular de práticas religiosas domésticas - figuras de procissão, arranjos decorativos de nichos e altares etc. - em composições cultas estilizadas, de pronunciado efeito decorativo. (...) Essas telas refletem a atitude tipicamente modernista de recriar emblemas arcaicos e nostálgicos de uma idade de apogeu econômico e artístico, nesse caso, a reinvenção do barroco. (Sergio Miceli, In: SATURNI, 2008)

Em *Anjos* e *Religião Brasileira* é o lado “caipira” de Tarsila que mais uma vez vem à tona, com toda ingenuidade do povo simples do interior. Vale a pena lembrar que essas obras são contemporâneas da fase antropofágica da artista e, no entanto, nada têm a ver com a experimentação estética característica desse movimento. Muito pelo contrário, são de uma grande delicadeza e revelam a intimidade da artista com a fé sincera e a graça da ingênua religiosidade popular.

Figura 11: Tarsila do Amaral - “Religião Brasileira”, 1927

(óleo sobre tela, 63 x 76 cm, Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo)

Conforme relatos, as pinturas *Anjos* e *Religião Brasileira* surgiram a partir do impacto sofrido a partir da viagem às cidades históricas mineiras e, mais tarde, quando a artista se reencontrou novamente com a cultura brasileira, ao retornar da Europa em 1927. Conta-se que, ao passar pelo litoral paulista, ela foi comprar bananada caseira numa casa simples de São Sebastião. Lá ela observou uma toalha branca, de crochê, sobre o móvel, em volta da qual estavam dispostos alguns santinhos, como se fosse um altar doméstico, ornado com vasos repletos de flores feitas artesanalmente em papel crepom colorido. Ela achou tudo aquilo muito bucólico e resolveu pintar *Religião Brasileira,* na qual representou um altar doméstico dedicado à Virgem Maria com o Menino Jesus; integrando, assim, a fé à tradição, afetividade e religiosidade do povo brasileiro.

Além desses modernistas da fase heroica do movimento, que produziram algumas obras de arte religiosa de grande qualidade, outro grupo de artistas contemporâneos de Portinari que também se dedicaram à arte religiosa é o “Grupo Santa Helena”. Com estes, Portinari compartilhava muitas afinidades, como veremos a seguir.

A arte religiosa do Grupo Santa Helena[18]

Alguns dos pintores do núcleo de artistas reunidos no Edifício Santa Helena, na antiga Praça da Sé, em São Paulo, também experimentaram a arte religiosa no contexto da modernidade. O que os unia não era apenas o ponto de encontro e local de trabalho, mas as origens humildes e a situação de imigrantes, numa cidade cosmopolita como São Paulo, que crescia em ritmo acelerado.

> Acresce observar que os santelenistas respondem à situação sociocultural de uma metrópole em rápida expansão, onde se faz fortemente sentir a presença italiana. A maioria de seus membros pertence à grande colônia que se estabelecera no Estado. Volpi e Pennacchi, como vimos, são italianos natos, enquanto Bonadei, Graciano, Rosa, Rizzotti e Zanini são oriundi. Dessa engolfada atmosfera ítalo-brasileira que participaram Rebolo, descendente de espanhóis, e Manoel Martins, de pais portugueses. (ZANINI, 1991, p.91)

Do Grupo Santa Helena, os que mais produziram arte religiosa foram justamente os dois italianos: Alfredo Volpi e Fulvio Pennacchi. Podemos citar os murais que Volpi pintou, com auxílio de Mário Zanini, na Capela de São Pedro (1937), no bairro de Monte Alegre, em Piracicaba, e a obra realizada na Capela de Cristo Operário (1953), no bairro do Ipiranga, em São Paulo; bem como as pinturas de Fulvio Pennacchi na Igreja Nossa Senhora da Paz (1947), no bairro do Glicério, também na capital paulista.

Alfredo Volpi

A família de Alfredo Volpi chegou a São Paulo em 1898, originária da cidade de Lucca, na Itália. Vieram: Ludovico Volpi, Giuseppa Gasparini e seus três filhos, Alceste, Cirillo e Alfredo (MASTROBUONO, 2013, p.62), este último com apenas dois anos de idade incompletos[19]. Optando pelo bairro do Ipiranga para morar, o pai, senhor Ludovico, “abriu um pequeno armazém de queijos e vinhos, tendo como principais fregueses os operários italianos da fábrica de chapéus Ramenzoni, no

---

[18] Constituíam o Grupo: Francisco Rebolo Gonsales (1903-1980), Aldo Cláudio Felipe Bonadei (1906-1974), Mário Zanini (1907-1971) e Manuel Joaquim Martins (1911-1979), todos paulistanos; Clóvis Graciano (1907-1988), Humberto Rosa (1908-1948) e Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1988), este originário da Itália, mas, ainda na infância, fixado em São Paulo; e Fulvio Pennacchi (1905-1992), da mesma nacionalidade e aqui residente desde 1929.

[19] Alfredo Volpi nasceu em 14 de abril de 1896, em Lucca, na Itália.

bairro do Cambuci" (ARAÚJO, 2007, p.22), um dos redutos paulistanos da comunidade de imigrantes italianos.

Na juventude, Volpi foi encadernador, marceneiro e entalhador, até começar a atuar como pintor-decorador, pintando frisos e barras com motivos florais ou geométricos, que estavam na moda naquela época. O ofício lhe proporcionou dinheiro suficiente para desenvolver seus próprios anseios artísticos, caracterizando-se pelo seu autodidatismo.

Participou da primeira exposição no *Salão de Maio* e na 1ª Exposição da "Família Artística Paulista", no ano de 1938, na cidade de São Paulo. Na década de 1950, encaminhou-se para o abstracionismo geométrico. Assim como Portinari, ele era militante do Partido Comunista e declarava-se um ateu convicto.

Não obstante, produziu uma série de pinturas religiosas e, ao pintar seus santos e madonas, não tinha como objetivo criar obras de conversão religiosa ou de veneração, já que via as madonas apenas como mulheres com seus respectivos filhos. Isso demonstra que o fundamental para o artista não era o tema, mas a solução estilística empregada na obra, resolvendo questões de composição e cor dentro da própria pintura. O crítico Olívio Tavares de Araújo comentou, acerca da temática religiosa da obra volpiana:

> (Seu assumido ateísmo) não impede que um dos segmentos mais notáveis de toda a sua arte sejam quadros de tema religioso, especialmente madonas. Desde sempre, faziam parte de seus deveres profissionais, tanto como pintor-decorador quanto como pintor de cavalete; integravam-lhe o repertório obrigatório, junto com as naturezas-mortas, as marinhas, as paisagens e os retratos. E se não nasciam de fé religiosa, nasciam de uma fervorosa crença na pintura. Depois do concretismo, as madonas sofrem um depuramento que lhes chega à essência. (ARAÚJO, 2007, p.16).

Volpi era capaz de pintar representações singelas de santos e santas, como observamos nesta Santa Bárbara (página seguinte): a virgem e mártir, morta no ano de 235, está posicionada em fundo uniformemente azul, onde flutua, destacando-se a torre de cor negra com três janelas, em linhas geométricas, onde Bárbara teria ficado presa a mando do próprio pai, o cruel Dióscono.

Figura 12: Alfredo Volpi - “Santa Bárbara”, 1950

(têmpera, 117 x 73 cm, Coleção Particular)

Conforme conta a tradição, seu pai era um rico comerciante que, durante as viagens de negócios, trancava a filha numa torre inalcançável, pois temia que ela, uma jovem belíssima, se aproximasse de algum rapaz que não fosse de seu agrado. A construção tinha apenas duas janelas e, por ocasião de uma viagem de seu pai, Bárbara mandou abrir uma terceira, em homenagem à Santíssima Trindade; conseguindo, assim, receber o batismo cristão.

Quando o pai encontrou um pretendente de acordo com seus interesses, a moça recusou-se a aceitá-lo, revelando que tinha se tornado cristã. Dióscono ficou furioso e denunciou a filha ao cônsul da província, Marciano, que mandou açoitá-la com tiras de couro, até que seu corpo se tornasse uma só chaga. Deu-se então o milagre: o Senhor enviou um anjo, que curou suas feridas, e Bárbara conseguiu fugir, sendo que os rochedos se abriram para que ela pudesse passar.

Descoberta e denunciada por um pastor, foi exibida nua pela cidade. Rezou então fervorosamente a Deus, pedindo que seu corpo não ficasse exposto aos olhos dos ímpios, e o Senhor então se compadeceu, cobrindo-a com uma capa de nuvem.

Mas, em seguida, presa e condenada à morte, foi obrigada a suportar um terrível suplício, sendo levada para o alto de uma montanha e ali decapitada pelo próprio pai. Ao descer do lugar onde assassinara a própria filha, Dióscono foi surpreendido por uma forte tempestade e acabou sendo fulminado por um raio (LEHMANN, 1959).

Trazida para o Brasil pelos colonizadores portugueses, Santa Bárbara é invocada para afastar tempestades e raios. Seu culto atravessou os séculos e continua sendo um dos mais populares em todo o país, pois, no sincretismo religioso afrobrasileiro, é identificada com Iansã, a corajosa guerreira e deusa dos ventos e tempestades (CASCUDO, 1962). Uma crença antiga recomenda que, para afastar os perigos de um temporal muito forte, basta queimar folhas de palma benta no Domingo de Ramos, recitando a seguinte oração: “Santa Bárbara, a bendita, que no céu estais escrita, com papel e água benta, abrandai esta tormenta”. Volpi mostrou-se fiel a esses preceitos e representou a santa pairando em céu azul e com uma palma flamejante em sua mão direita.

> No entanto, Volpi, evidentemente, nunca esteve perto de ser um ingênuo, em qualquer sentido que se dê à palavra. Respondia, sim, ao espírito popular que o cercava; mas, a rigor, os santos e madonas dos anos 60 incluem até erudição, na medida em que refletem as vivências do pintor com seus antepassados espirituais, Margaritone e Giotto (ARAÚJO, 2007, p.16).

Há uma passagem sobre a pintura religiosa de Alfredo Volpi que merece destaque, quando este foi chamado para decorar a parte interna da Capela de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília, na Asa Sul, entre as quadras 307 e 308. A Capela, erguida em 1958 a pedido da primeira-dama Sarah Kubitschek, em agradecimento pela cura da filha, era o primeiro templo de alvenaria a ser construído na futura capital federal. O pequeno edifício foi projetado por Oscar Niemeyer e sua arquitetura lembra o chapéu de uma freira. O convite para que Volpi participasse da obra foi feito pelo próprio arquiteto Oscar Niemeyer. Um afresco foi pensado como parte de um conjunto, composto pelo desenho do edifício e pela fachada de azulejos com anjos e estrelas, representando o Espírito Santo e a Estrela da Natividade, realizados pelo pintor Athos Bulcão (1918-2008), além dos jardins que circundam a capela, idealizados pelo paisagista Burle Marx (1909-1994).

A virgem com o bebê no colo foi criada a partir de uma mancha única, com traços e cores salientando as figuras, rodeadas por bandeirolas. A técnica usada foi uma releitura modernista das regras das pinturas pré-renascentistas e renascentistas.

Volpi elaborou-a após um estudo profundo do trabalho de artistas como Giotto di Bondone (1276-1337). Maria, mãe de Jesus, flutuava sem mostrar os pés, sobre fundo em azul-cobalto, escolhido para criar uma sensação de introspecção.

Infelizmente, dessa obra histórica, restaram apenas fotografias em preto e branco, já que os afrescos originais foram destruídos na década de 60, sendo raspados até o reboco por religiosos descontentes com o estilo moderno do desenho e, depois, definitivamente apagados com tinta, num ato de profundo desrespeito por uma das obras religiosas mais relevantes feitas pelo artista. Esse acontecimento lamentável talvez sirva para explicar o porquê da ausência de obras de Portinari na nova capital do Brasil.

Figura 13: Alfredo Volpi - Capela de Nossa Senhora de Fátima, Brasília, s/d.

Fonte: https://www.metropoles.com

Em 1953, Volpi recebeu o prêmio de melhor pintor nacional na II Bienal de São Paulo, a Bienal do IV Centenário da Cidade. A pintura do “Mestre do Cambuci”, como ele era chamado, foi amplamente apreciada – fosse de conteúdo social, paisagem, fachada, ou simplesmente construção abstrata – tanto que Mário Pedrosa deu grande destaque ao artista, por ocasião da retrospectiva de 1957 no MAM do Rio (ARANTES, 204, p.68). Assim, Volpi conseguiu o que Portinari não teria conseguido, ou seja, agradar os localistas e os universalistas: “não há composição abstrata dele que bem observada não remeta à cor local de alguma reminiscência, sem que, no entanto, em momento algum, sua abstração seja mera estilização dos dados imediatos da

experiência” (ARANTES, 204, p.68). Embora tivesse vivido no Brasil a maior parte de sua vida, Volpi jamais perdeu o sotaque italiano e não chegou a se naturalizar brasileiro.

Fulvio Pennacchi

Outro artista do Grupo Santa Helena, que produziu um volume significativo de obras de arte eminentemente religiosas ao longo de sua vida, foi Fulvio Pennacchi. Nasceu em 1905, na localidade toscana de Piannacci, Villa Collemandina. Ele era apenas dois anos mais jovem do que Portinari. Chegou ao Brasil já adulto, em 1929, portanto, veio ao Brasil já com uma formação consistente, “com estudos feitos na Academia Real de Pintura de Lucca, onde discípulo de Pio Semeghini (1878-1964), constando ainda de seu currículo alguns meses de permanência na Academia de Florença” (ZANINI, 1991, p.94).

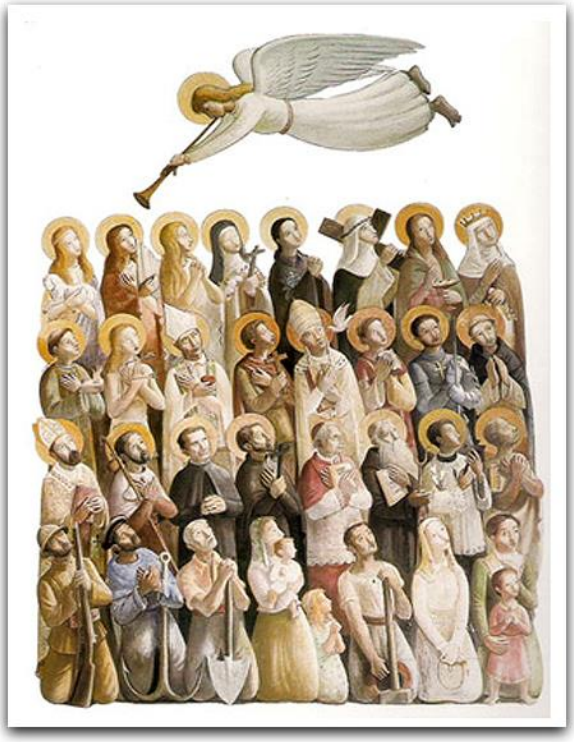
Entretanto, como imigrante italiano, Pennacchi demorou bastante para se integrar ao novo ambiente do país, tendo que trabalhar arduamente nos primeiros anos. Daí o significado que teve, para ele, a acolhida no seio do Grupo Santa Helena. Mas o reconhecimento como artista somente viria em 1935, quando ganhou o prêmio de aquisição no Salão Paulista de Belas Artes com a pintura *Fuga do Egito*, uma obra de temática religiosa, como o próprio título indica. No ano seguinte, recebeu medalha de prata no mesmo Salão Paulista. “Participou também da Exposição de Pequenos Quadros no Palácio das Arcadas, na qual Sérgio Milliet e o professor Piccolo adquiriram obras do artista” (RAMOS, 2007, p.50).

Sua trajetória de atuação como um dos mais importantes representantes da moderna pintura religiosa no Brasil é semelhante à de Portinari em muitos aspectos, pintando capelas e igrejas no interior e na capital paulista. Ilustrou o livro de poemas de Jorge de Lima – *O Anjo* (1936), os murais realizados na Catedral de Uruguaiana (Rio Grande do Sul, 1945), na Capela do Hospital das Clínicas (São Paulo, 1947) e no Banco Auxiliar (São Paulo, 1954).

Mas, sem dúvida, a maior realização artística de Pennacchi foi a decoração da Igreja Nossa Senhora da Paz, desenvolvida no período de 1941 a 1946. Ele ficou totalmente envolvido neste projeto monumental, como aconteceu com Portinari, na Pampulha. Numa feliz coincidência, essa igreja serve hoje de ponto de referência para os novos imigrantes que chegam ao Brasil, em busca de refúgio.

Também como Portinari, Pennacchi “jamais abandonou sua figuração plena de símbolos e poesia, mesmo quando outros membros de seu grupo aderiram à abstração” (RAMOS, 2007, p.50), como no caso de Alfredo Volpi. Em 1951, Pennacchi foi convidado para participar da 1ª. Bienal Internacional de São Paulo, na mesma ocasião em que Portinari foi homenageado, em sala especial, com uma retrospectiva de sua obra.

Figura 14: Fulvio Pennacchi - “Os Eleitos”, 1941-1943



(afresco, 280 x 300 cm, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo)

Como podemos observar, Portinari não esteve sozinho na realização de obras de arte religiosas no contexto da modernidade, nem entre os brasileiros, nem entre os artistas internacionais. Talvez o que se diz de outros artistas modernos ítalo-brasileiros, como é o caso de Pennacchi e Emendabili, possa igualmente servir como parâmetro, para o caso de Portinari:

> Ao mesmo tempo em que promovem um retorno à arte do Renascimento, Pennacchi e Emendabili estavam atentos aos movimentos artísticos que se desenvolviam em Paris. Não existe no trabalho de ambos artistas uma preocupação em representar uma descrição realista da temática sagrada e sim de apresentá-la simbolicamente, revelando através de signos uma realidade que está além da consciência. Nesse sentido, Pennacchi utiliza elementos

> concretos para tornar compreensível sentimentos e ideias abstratas. (RAMOS, 2007, p.92)

Porém, é necessário dizer de antemão que embora seja possível, em uma análise comparada, encontrar semelhanças entre a arte religiosa de Portinari e a dos artistas pertencentes ao Grupo Santa Helena, como é o caso de Fulvio Pennacchi e Alfredo Volpi, o pintor de Brodowski, como às vezes é chamado, teve uma trajetória artística bem diferente daquela dos pintores do Grupo Santa Helena.

Como filho de imigrantes italianos de poucas posses, radicado no interior paulista, Portinari poderia ter seguido os passos que o levariam ao edifício Santa Helena e, assim, vir a fazer parte da "Família Paulista". Mas não foi isso o que aconteceu, pois ele não se deslocou do interior para a cidade de São Paulo, mas acabou indo para o Rio de Janeiro; onde, por seu próprio esforço e perseverança, cursou a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) por longos anos, completando mais tarde sua formação com uma viagem à Europa, logo no início de sua carreira como artista, graças a um prêmio de viagem.

Por outro lado, Portinari desenvolveu, como nenhum outro, sua própria maneira de encarar a arte religiosa, estabelecendo diálogos entre as representações de cenas bíblicas com as pinturas de temática social, como poderá ser observado nos capítulos que se seguem.

Divisão da tese

Em "Vida e arte de Portinari" relatamos os principais fatos da vida do artista, desde o seu nascimento na pequena cidade do interior paulista, Brodowski, em 1903, até a sua morte, em 1962, no Rio de Janeiro. A carreira artística de Portinari somente vai deslanchar depois de seu retorno da Europa e a partir da participação no *Salão Lúcio Costa*, em 1931. Sua trajetória vai servir de ponte entre o Primeiro Modernismo e as Bienais dos anos de 1950, quando finalmente emergiram novas propostas estéticas com base no abstracionismo, ao qual ele não aderiu. Embora esses fatos sejam bastante conhecidos do público em geral, sendo repetidos em inúmeras biografias dedicadas ao artista, apresentamos nuanças e pontos de vista que desejamos destacar, como é o caso de sua origem ítalo-brasileira, que consideramos ter grande significado em sua arte religiosa, apontando para uma herança de tradição católica e humanística (que o artista fez questão de conservar ao longo de toda a vida).

Já “Questões polêmicas sobre Portinari” trata das várias questões estéticas e políticas em que o artista sempre esteve envolvido e sua fenomenal capacidade de conciliação dos contrários. Desde sua inserção tardia na segunda fase do Modernismo Brasileiro, uma questão difícil de ser assimilada, pois o movimento vivia um período de crise, marcado por divisões internas. Quando finalmente ele se situa na cena artística nacional, passam a acusá-lo de ser uma espécie de “pintor oficial” da ditadura de Getúlio Vargas. Por outro lado, no contexto da arte religiosa[20] por ele praticada, chama a atenção o fato de ele ser um comunista declarado; o que, na época, confundia-se com o ateísmo, ao mesmo tempo em que era capaz de pintar cenas religiosas tão sublimes e de alto valor espiritual. Este é um debate que se coaduna com sua postura como artista de grande comprometimento social, num país de grotesca desigualdade.

No capítulo “Brodowski: Capela da Nonna e Igreja de Santo Antônio” podemos observar, na prática, a capacidade de conciliação do artista. Num momento em que o pintor Portinari já tinha atingido os limites de sua produção modernista, tendo absorvido as vanguardas europeias até uma estabilidade pictórica vinculada ao expressionismo, pelas deformações das imagens, volta-se para sua pequena cidade de origem e para o aconchego da família italiana estendida. Constrói, então, para a avó Pellegrina (que morava na antiga casa de Brodowski com os filhos e netos), uma pequena capela em estilo que remonta ao Renascimento italiano. Nessa mesma ocasião, Portinari dispõe-se a decorar também a pequena Igreja de Santo Antônio, situada na praça central de Brodowski, utilizando as mesmas técnicas pictóricas tradicionais que usou na *Capela da Nona*.

Em “Pampulha e Batatais: A Grande Obra Religiosa de Portinari”, o pintor revela, em grandes murais, sua capacidade de utilizar os recursos pictóricos da modernidade aplicados ao tema religioso. Em Belo Horizonte, por exemplo, percebemos que se adaptou perfeitamente à monumentalidade da obra arquitetônica, num diálogo com as arrojadas formas projetadas por Oscar Niemeyer. Enquanto que na Matriz de Batatais, compõe todo um conjunto de obras que constituem o ambiente

[20] A Igreja Católica definiu “para a ‘arte religiosa’ o domínio de tudo o que leva a Deus partindo do humano, transfigurando-o. A ‘arte cristã’ compreenderia aquilo que parte da Bíblia, da história da piedade, da vida dos santos, etc. Já a ‘arte litúrgica ou sacra’ – regida pelas diretrizes da Igreja - seria aquela que se introduz nas igrejas, sobre os altares, com referência ao culto” (BAPTISTA, 2002, pp.14-15).

característico de uma igreja interiorana, com o uso generoso de cores fortes, sem, no entanto, abandonar os recursos da modernidade.

No capítulo “Pinturas Religiosas de Portinari entre Rio e São Paulo”, vê-se o artista em sua maturidade estilística, que faz menção a outros grandes artistas da época, como é o caso de Pablo Picasso e Diego Rivera. Decora, nessa época, no Rio de Janeiro, uma pequena igreja isolada na Floresta da Tijuca, utilizando uma linguagem bastante tradicional, que lembra Batatais; enquanto, em São Paulo, pinta painéis de temática religiosa para os estúdios de uma emissora de rádio, utilizando técnicas mais atuais. Nesse último caso, é notório o impacto que *Guernica* exerceu sobre sua obra. E, assim, vemos Portinari envolvido em mais uma polêmica, pois o tema é bíblico, enquanto o ambiente é uma profana estação de rádio; o estilo é, sem dúvida, picassiano; enquanto a encomenda foi feita por um empresário das comunicações, uma figura que também provocou inúmeras polêmicas, o magnata Assis Chateaubriand.

Em “Legado de Portinari”, foram destacadas as obras religiosas póstumas de autoria de Portinari que permaneceram na condição de maquetes, não sendo realizadas no tempo de sua vida. Logo no início de sua carreira artística, Cândido Portinari teve a chance de trabalhar com Oscar Niemeyer durante a construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1936. Mais tarde, quando Lucio Costa e Oscar Niemeyer lançaram o Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Nova York, ele apresentou três telas para a ocasião. Esteve ao lado do arquiteto brasileiro também em Minas Gerais, na Pampulha e em Cataguazes. No entanto, não vemos Portinari, que na época era considerado o maior pintor brasileiro, tomando parte na construção da nova capital. Na verdade, Portinari deveria ter participado da construção de Brasília; chegou mesmo a receber a encomenda de um mural que seria dedicado à capela da residência presidencial, o Palácio da Alvorada.

Nas “Considerações Finais”, caminhou-se por evidenciar o precioso patrimônio artístico, especialmente de temática religiosa, realizado por Candido Portinari, destacando a importância da preservação de suas obras, a fim de garantir a permanência destas nos sítios originais, nas igrejas e capelas, como registros de uma época.

1. Vida e Arte de Portinari

> Portinari era um desses mágicos que criam vida, um dos demiurgos de que falava Malraux, intermediário entre a terra e o céu!
>
> (CARTA, 1982)[21].

[21] CARTA, Mino. “A arte do Menino de Brodósqui”, 1982.

1.1 Filho de imigrantes italianos

Candido Torquato Portinari nasceu, em 1903, na região noroeste do Estado de São Paulo[22], numa fazenda de café chamada Santa Rosa, na zona rural da pequena cidade de Brodowski. Essa região teve sua história ligada aos projetos de expansão da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro, que ocorreu no final do século XIX, sendo apenas uma parada para os trens carregarem o café ali produzido e que servia, também, como ponto de passagem de deslocados internos em busca de trabalho temporário nas fazendas.[23]

Seus pais vieram da Itália para o Brasil por ocasião da grande imigração italiana ocorrida no final do século XIX, atraídos justamente pela expansão da economia cafeeira, que então se interiorizava em busca de solos mais férteis (terra roxa). O pai, Batista Portinari, nasceu em Chiampo, enquanto a mãe, dona Dominga, era natural de Bassano, ambas localidades da região do Vêneto. O menino[24] era o segundo, dentre os doze filhos do casal.

> Uma parte da família dos Portinaris, que no norte da Itália residia em Chiampo, província de Vicenza, chegou ao Brasil em 1894, tendo desembarcado no Rio de Janeiro, seguindo para Juiz de Fora, e depois para a Fazenda Visconde do Parnaíba, município de Jardinópolis onde esteve um ano em cada lugar. Em 1896, estabeleceram-se, como colonos, na Fazenda Santa Rosa, em Brodowski: Pellegrina, já viúva de Candido Portinari, e seus filhos: Giovan Baptista (1877-1958), Bepe, Angela, Catarina, Rosina e Luiza (BERARDO, 1983, p.52).

---

[22] "Utilizando o slogan 'Braços para a lavoura', o governo brasileiro, com destaque para a província de São Paulo, desenvolveu uma política imigratória que, só entre os anos 1875 e 1900, foi responsável pela entrada de 1 milhão de italianos no Brasil." – PORTINARI, João Candido. 2014, p.26.

[23] Em 1873 foi iniciada a construção do trecho da ferrovia que ia de Campinas a Mogi-Mirim, com ramal até a cidade de Amparo, e, mais tarde, até as margens do Rio Grande, passando por Casa Branca e Franca. Passando pela Fazenda Belo Monte, entre Jardinópolis e Batatais, a estação "Engenheiro Brodowski", depois apenas "Brodowski", foi inaugurada em 5 de setembro de 1894. O nome é uma homenagem ao engenheiro polonês Alexandre Brodowski, responsável pelo encaminhamento do pedido, juntamente com outros fazendeiros da região, à Cia. Mogiana, e pela construção da estação.

[24] Em entrevista ao Jornal da Cidade de Bauru, Nara Portinari, filha única de Antonio Portinari, irmão do artista, contou que o tio possuía uma deficiência física, resultado de um acidente quando ainda era bebê. Ela disse que sua avó o amamentava quando um tio (irmão mais velho dele) entrou em casa com um ferimento na testa. Não era nada grave, mas, assustada, ela foi socorrê-lo e tropeçou, caindo sobre Candido Portinari. A queda, aparentemente, não havia trazido maiores problemas, a não ser o fato de que o bebê chorava demais. Mas, tempos depois, se percebeu que a queda havia provocado algum tipo de fratura em uma das pernas, o que impediu Candido de ter uma vida normal na infância. Ele era um garoto quieto e sua brincadeira era rabiscar no chão, fazendo desenhos a ponto das crianças fazerem um círculo em volta dele, pedindo que ele desenhasse coisas variadas e ele fazia isso com perfeição (PORTINARI, Nara, 2000).

Mesmo depois de adulto e pintor famoso, Portinari jamais se afastou completamente de suas origens e das memórias da infância, conservando sua identidade ítalo-brasileira; que inclui a religiosidade e o humanismo. “O catolicismo da família vem do pai e da avó de Portinari” (CALLADO, 2003, p.36).

> Uma das características que contribuem para dar destaque à figura de Candido Portinari no panorama artístico brasileiro é sua capacidade de fundir a matriz cultural italiana com a raiz brasileira. Essa complementariedade se reflete nos personagens escolhidos para protagonizar suas pinturas, evidenciando a própria essência de sua mensagem. (PANARO, 2014)

Figura 15: Baptista Portinari e Dominga Torquato

(pais de Cândido Portinari, 1953, Brodowski, São Paulo - Fonte: http://www.portinari.org.br)

A persistência de uma cultura de herança italiana interessa-nos sobremaneira, porque é marca que pode ser observada, principalmente, na arte religiosa de Candido Portinari, como no caso do diálogo estabelecido com os mestres da Renascença fiorentina, independentemente de o pintor ter assimilado outras linguagens estéticas e ideologias, ou de seu vínculo com o contexto social brasileiro. “Candido Portinari é o mais alto exemplo do encontro entre a sensibilidade formada em séculos de história da arte italiana e os estímulos visionários e inovadores que só um país novo, exuberante e tropical como o Brasil poderia trazer”. (TROMBETTA, 2014)

> Nem se diga que há contradição ideológica ou incoerência da parte do artista ao realizar tantas pinturas religiosas quando já havia deixado de ser católico ou perdera a sua fé na religião. [...] Mesmo depois de sua adesão ao comunismo, ele costumava dizer: “Gosto de pintar santos e continuo preferindo alguns, entre eles Santo Antônio” (BENTO, 2003, p.220).

Por outro lado, a memória do convívio com as pessoas simples do interior paulista acompanhou o pintor durante toda a vida e esteve presente em muitas de

suas obras de caráter social, pois Brodowski, conforme vimos anteriormente, era um dos pontos de parada para o carregamento do café, o que resultava na concentração de uma população de migrantes em busca de ocupação, na época identificados como "retirantes". "Eram famílias inteiras vivendo em estado de grande pobreza e que marcam de maneira indelével o menino Candido" (PORTINARI, 2014, p.26). Em 1947, o artista já maduro, e depois de inúmeras viagens pela Europa e Estados Unidos, diria, em entrevista ao jornal *Tribuna Popular:*

> Desde menino tenho vivido o drama dos retirantes. Lembro-me da seca de 1915, as grandes levas, aquela miséria. Essas recordações, a que se acrescentam novos contatos com a gente aqui do interior de São Paulo, fazem os temas destes quadros. Como deixar de fixar aquilo que fez parte da minha vida, e a minha esperança de ver uma vida melhor para os homens que trabalham a terra? (Portinari, In: Tribuna Popular, 1947)

Portinari também frequentou a escola primária em Brodowski, provavelmente entre 1911 e 1916, porém não foi além do terceiro ano primário. Em contrapartida, ele já revelava outras qualidades cognitivas;[25] "[...] Demonstrando desde cedo aptidões artísticas, ajuda a decorar a igreja de sua cidade natal" (FABRIS, 1990, p.5). Aos nove anos, sendo coroinha da Igreja de Santo Antônio, que ficava próxima à sua casa, logo conseguiu engajar-se como ajudante de um grupo itinerante de pintores e escultores italianos que viviam de decorar igrejas e capelas nas cidades do interior.

> Nessa época, passa por Brodowski um grupo itinerante de pintores, chamados de *spolveri*, em razão da técnica de pintura que empregavam, e escultores italianos, denominados "frentistas", que viviam de decorar as igrejas das pequenas cidades de interior. O menino Candido é chamado para ser ajudante, juntamente com Modesto Giordano, seu companheiro de infância (PORTINARI, 2014, p.26).

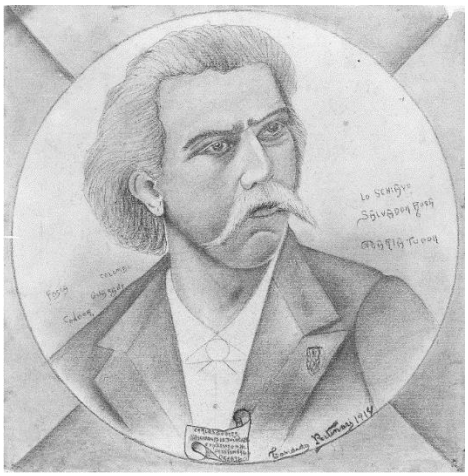
Coube a ele pintar estrelinhas no teto da igreja e colaborar na decoração do altar-mor. Esse seria o primeiro episódio antecipador da carreira do talentoso artista e também a primeira experiência no universo da arte religiosa, demonstrando assim sua profunda afinidade com essa temática.

> Um dia em Brodowski um pintor chegou para decorar a matriz local. Dia predestinado para o menino travesso. O menino foi logo espiar. E como disse Manuel Bandeira, logo de "mirone passou a ajudante e

[25] Mário Pedrosa é um autor que valoriza a formação do menino Portinari ao ar livre: "Cândido Portinari não foi além da escola primária. Mas matou muito passarinho a estilingue, empinou papagaio, e muitas vezes em vez da escola, ganhava o mato. Jogou como toda a gente futebol de bola de meia, enquanto não jogava num campo verdadeiro com bola de couro de verdade" (PEDROSA, 1981, p.8).

> começou pela primeira vez a mexer com os pincéis" (PEDROSA, 1981, p.8).

Figura 16: Candido Portinari - "Retrato de Carlos Gomes", 1914



(desenho a carvão e lápis, sobre papel, 43x42 cm, Coleção Particular)

Cerca de um ano mais tarde, copiou a lápis o retrato do compositor Carlos Gomes, ao que parece para agradar o próprio pai, uma vez que o autor da ópera *O Guarani* era o patrono da banda de música de Brodowski, que havia sido fundada pelo senhor Baptista Portinari. Esse foi o seu primeiro desenho conhecido, demonstrando já certo domínio técnico, talvez aprendido com Vitorio Gregolini, um daqueles pintores itinerantes italianos que foi o seu primeiro mestre. É interessante notar que ele nunca abandonará a técnica do desenho, tanto que, depois de ver a sua arte reconhecida no Brasil e no exterior, mas aconselhado pelo médico a evitar o contato com a química venenosa da tinta a óleo, decidiu realizar sofisticados trabalhos a lápis, que podemos apreciar, por exemplo, nos desenhos que retratam as aventuras de Dom Quixote para uma edição brasileira ilustrada dessa obra renascentista de Miguel de Cervantes.

Em 1918, o jovem Portinari partiu para o Rio de Janeiro com o objetivo de perseguir o sonho de frequentar a Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) e ser um grande artista, como desejava o pai. A ocasião se apresentou quando um compadre do senhor Batista e sua esposa vêm passar uns tempos no interior paulista, por questão de saúde. Tratava-se do senhor Quirino e da senhora Alzira Toledo, que moravam no Rio de Janeiro e buscavam um clima mais ameno para as vias respiratórias, afastando-se também do surto da gripe espanhola que estava chegando à capital do país. Diante disso, Batista solicitou a Quirino que este levasse o filho Candinho para morar no Rio, a fim de que ele pudesse, assim, estudar pintura e aperfeiçoar a arte do desenho.

No entanto, foram imensas as dificuldades financeiras pelas quais o jovem foi obrigado a passar durante o período entre 1919 e 1921. No início, ficou hospedado na pensão da própria família Toledo, prestando pequenos serviços como o de pintor de letreiros de livraria, monogramas em carroças e em carros fúnebres, além de ter trabalhado como garçom. Como não conseguiu, de imediato, ingressar na Escola Nacional de Belas-Artes, conforme desejava, ele contentou-se em frequentar o Liceu de Artes e Ofícios. Sendo humilde o bastante para reconhecer que ainda era pouco destro no desenho, decidiu então estudar com Justino Miguez, um decorador que vivia de pintar bares e cafés no Rio de Janeiro.

Até que, em 1921, finalmente, foi aprovado no concurso para a classe de pintura da ENBA. Naquela época, essa era a única instituição no Brasil que se dedicava ao ensino formal de artes plásticas e arquitetura, embora não primasse pelo experimentalismo e, muito menos, pela inovação. Pelo contrário, fundada no século XIX, na esteira da Missão Francesa, a ENBA seguia os tradicionais modelos neoclássicos ou acadêmicos.

Foi nesse ambiente bastante conservador e falsamente solene, com pouca margem para a liberdade de criação e expressão pessoal, que Portinari permaneceu pelos próximos oito anos de sua juventude. Por outro lado, ele encontrava-se na capital da República, onde era possível conviver com outros artistas e intelectuais também desejosos de realizações e aventuras. Nesse período, ele frequentou as aulas de desenho figurado do professor Lucílio de Albuquerque, estudou com Rodolfo Amoedo, Rodolfo Chambelland, Baptista da Costa e demais mestres da pintura daquele momento, que lecionavam na ENBA.

Em 1922, quando se realizou, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, por estar no ceio da academia e distante do ambiente estimulante do futurismo paulista, o jovem artista desconhecido (que contava então com 18 anos) não tomou parte do movimento coletivo que se propunha atualizar a literatura e as artes praticadas no país. Entretanto, continuou firme em seu propósito de desenvolver e aprimorar sua técnica pictórica, embora consciente de que somente isso não seria suficiente para uma realização completa como artista, conforme diria na ocasião: “O alvo da minha pintura é o sentimento. Para mim, a técnica é meramente um meio. Porém um meio indispensável”. (Portinari, In: JORNAL DO BRASIL, 1295)

> Quando Portinari, como nos conta o poeta Dante Milano, fraternal amigo que morou com ele, dá a guinada para o Modernismo, com

> Retrato de Jayme Ovalle (o que acarreta a ruptura com seu amigo e protetor Olegário Mariano), os “passadistas” não tinham como aplicar sobre ele a crítica que faziam aos modernistas em geral: “Eles pintam assim porque não sabem desenhar”. Portinari conhecia a fundo o desenho, a matéria, o ofício, a “cozinha da pintura”, graças à ENBA (PORTINARI, 2014, p.25).

Mas não seria ainda com a sua primeira obra de importância, intitulada *Baile na Roça,* com temática genuinamente brasileira, que ele atingiria a notoriedade. Pois essa obra, pintada durante as férias de verão em Brodowski, foi abertamente rejeitada pelo júri do Salão anual da ENBA.

Figura 17: Candido Portinari - “Baile na Roça”, 1924

(óleo sobre tela, 97 x 134 cm, Coleção Particular)

Em agosto de 1925, merecidamente, o pintor conseguiu participar da *XXXII Exposição Geral de Belas Artes*, onde obteve a “Pequena Medalha de Prata”, que permitiu disputar o “Prêmio de Viagem”, uma de suas principais metas desde que ingressara na ENBA[26]. Porém, esse mérito ele só conseguirá em 1928, quando obteve a premiação mais importante do Salão, ao retratar o poeta Olegário Mariano[27].

Nessa ocasião, o jornal pernambucano *A Província* publicou um artigo assinado pelo poeta Manuel Bandeira sobre a participação de Portinari no Salão da ENBA:

---

[26] Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

[27] Olegário Mariano era poeta laureado da Academia Brasileira de Letras e pertencente a uma família abastada. Sua casa era frequentada por artistas e intelectuais como Humberto Cardozo, Luís Peixoto, Joubert de Carvalho, Jaime Ovalle, Heckel Tavares, Gastão Formenti, Queiroz Lima; assim como Portinari, que passou a ser seu protegido.

> O júri premiou o Sr. Portinari pelo retrato do poeta Olegário Mariano. Cândido Portinari é um paulista de 23 anos que possui excelentes dons de retratista. [...] Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio. (BANDEIRA, 1928).

Com todo esse sucesso, vem também a primeira exposição individual, em maio de 1929, no Palace Hotel do Rio de Janeiro, por iniciativa da Associação dos Artistas Brasileiros, dirigida por Celso Kelly. Portinari expôs 25 pinturas nessa mostra e o catálogo foi apresentado pelo destacado poeta modernista Ronald de Carvalho.

1.2 Uma experiência transformadora

Entre os anos de 1928 a 1930, graças ao prêmio de viagem pela participação na *Exposição Geral de Belas Art*es, finalmente Portinari consegue fazer o seu tão desejado estágio na Europa. Antes de partir, Portinari não deixa de visitar sua terra natal no interior paulista para se despedir dos familiares; declarando, em entrevista, quais eram as suas reais expectativas para essa viagem ao exterior:

> Entendo que a estadia na Europa não deve ser aproveitada pelo pintor para uma produção intensa e quase nada meditada. Considero-o um prêmio de observação. O que vou fazer é observar, pesquisar, tirar da obra dos grandes artistas – do passado, nos museus, ou do presente, nas galerias – os elementos que melhor se prestam à afirmação de uma personalidade. [...] Prefiro regressar da Europa sem nenhuma bagagem volumosa, aparentando ao julgamento alheio nada ter feito, mas com cabedal profundo de observações e pesquisas. Uma tela só, cem vezes raspada e cem vezes pintada só para o artista, em uma procura incessante de perfeição [...] vale mais, sem dúvida, do que uma centena de telas acabadas, feitas sobre fórmulas alheias, quase mecânicas, que o artista traga da Europa, como documentação de uma inútil operosidade (PORTINARI, 2014, p.35).

Teria então a oportunidade de visitar a França, Itália, Inglaterra e Espanha. Com isso, Portinari passou dois anos absorvendo as técnicas da pintura tradicional europeia, deixando-se influenciar pelos mestres renascentistas, mas também atento às novidades do momento – e demonstrando interesse pela Escola de Paris que, naquele período, encontrava-se em plena expansão.

> Na Europa, uma experiência transformadora! Entre 1929 e 1931 viaja com bolsa de estudos pela Itália, Inglaterra, Espanha e fixa residência em Paris. Nesse período pinta apenas quatro quadros, porque seu

> tempo é dividido entre os estudos e a frequência a museus, galerias e lugares de reunião artística. Sabe ver os renascentistas – para ele mais modernos do que os acadêmicos – e a pintura de vanguarda. Fica profundamente impressionado pelas resoluções expressionistas com suas formas distorcidas. Volta, para a decepção de muitos, sem uma coleção de novas telas, mas com uma bagagem enorme de novas ideias. A essa experiência soma a visão cubista da forma, a visão picassiana da pintura e a reflexão sobre a concepção muralista mexicana (AJZENBERG, 2012, p.15).

Depois de Paris, Portinari visitou Londres, onde ficou fascinado com tudo o que viu na National Gallery. Em novembro, voltou para a França e tentou estabelecer-se em Paris, porém não foi capaz de encontrar um ateliê adequado que estivesse ao alcance de suas posses. Então, decidido a trabalhar no próprio cômodo onde habitava, sua produtividade era bastante baixa. “Na França, limita-se apenas a pintar três naturezas mortas, pois alegou que lá nada tinha a ver” (BERARDO, 1983, p.55).

Porém, não estava em absoluto desperdiçando seu tempo, nem caiu na boemia parisiense daqueles “anos loucos”, como alguns poderiam imaginar maliciosamente. Ao contrário disso, continuou visitando diariamente o Museu do Louvre pela manhã e fazendo estudos na parte da tarde, que lhe seriam úteis, ao voltar ao Brasil. Também estabeleceu contatos com importantes pintores do período, como Van Dongen (1877-1968) e Othon Friesz (1879-1949). Desse modo, ele permaneceu fiel a seus planos de viagem, empregando seu tempo na Europa para observar e pesquisar as obras de arte às quais não tinha acesso no Brasil.

> Não pretendo fazer quadros por enquanto. Estou cada vez mais antigo; diante das exposições que se realizam quase que diariamente e das coisas do Louvre, a gente, não sendo idiota e tendo mais amor à Arte do que ao sucesso, tem que pender para esse último. Aprendendo mais olhando um Ticiano, um Rafael, do que para o salão de outono todo. [...] Apesar de tudo, o movimento é esplêndido, talvez um pouco dispersivo – tanto que eu agora me limito a ir ao Louvre e trabalhar, estudar, do contrário a gente fica desnorteado (PORTINARI, 2014, p.36).

Em junho de 1930, participou da *Expositon d'Art Brésilien*, uma mostra coletiva de arte, no Foyer Brésilien; na qual apresentou um retrato e uma natureza-morta. Mesmo assim, continuou com uma produtividade material artística bastante reduzida. Seu excepcional ritmo de trabalho somente haveria de ser retomado no regresso ao Brasil, quando “irá dedicar-se, novamente em sua pátria, à criação, e em seis meses pinta quarenta quadros, cinco dos quais em uma semana” (BERARDO, 1983, p.55).

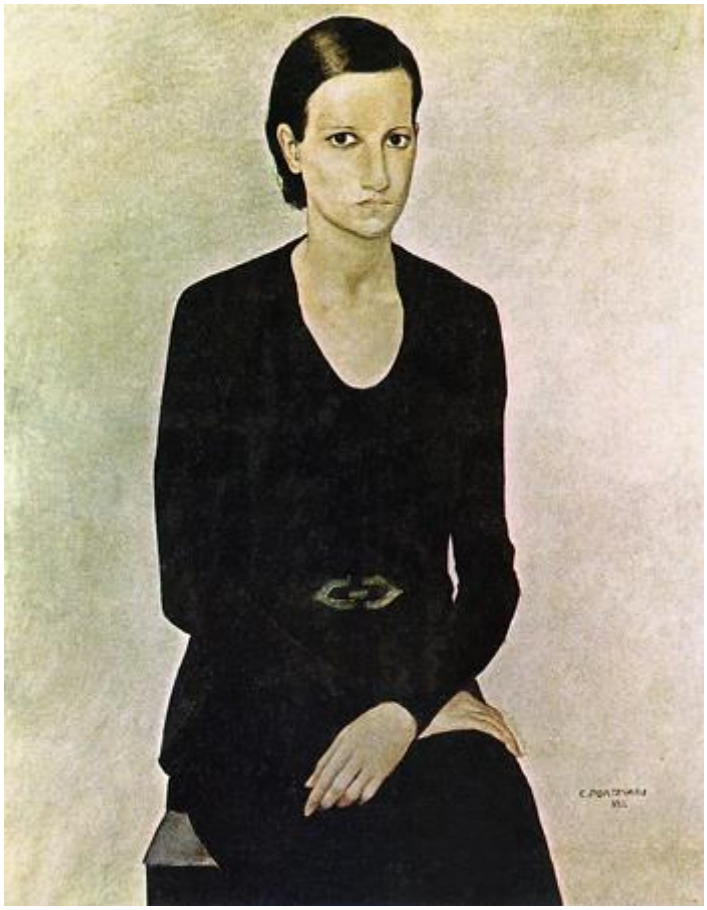
É difícil dizer o que mais impregnou o espírito de Portinari do muito que observou nessa primeira viagem à Europa. Mas o que podemos intuir é que as inúmeras visitas que realizou aos museus e galerias serviram, sobretudo, para reforçar as ideias que ele já possuía em seu interior. O realismo barroco de Michelangelo Mersi, conhecido como Caravaggio (1571-1610), por exemplo, cuja pintura expressiva apontava para a ética de uma espiritualidade comprometida.

A assimilação de ideais artísticos pode ter sido indireta, mas talvez se engane quem pense que a influência maior sobre as obras de Portinari foi tomada a partir nos pintores de tradição nórdica, como sugeriu Mário de Andrade (CHIARELLI, 2007); pois ninguém, senão os italianos do século XVII, podem ser reconhecidos na modernidade das obras de Portinari.

Em sua vasta produção artística, que construirá ao longo dos próximos anos, após o retorno ao Brasil, será possível perceber quais foram os artistas que mais impressionaram Portinari durante sua peregrinação artística nos dois anos passados na Europa. O que podemos dizer é que o impacto inicial seria muito diferente do caso da pintora modernista Anita Malfatti, que trouxera em sua bagagem obras produzidas na Europa e nos Estados Unidos, prontas para serem exibidas no Brasil, logo após seu retorno. Em lugar disso, longe da pátria e saudoso de sua gente, Portinari prometeu a si mesmo que, ao regressar ao Brasil, pintaria sua terra.

> Vai começar agora a carreira propriamente dita do artista. Foi principalmente o estudo dos mestres europeus do passado o que Portinari foi fazer na Europa. No Brasil, de volta da Europa, é que descobre o chamado modernismo. Compreende-se isso: ali estava preocupado sobretudo de ver a maneira, a técnica, a arte dos grandes mestres do passado: percorre os museus para aprender humildemente. Não tem tempo para de se perder em preocupações estéticas ou filosóficas abstratas. (PEDROSA, 1981, p.9)

Figura 18: Candido Portinari - “Retrato de Maria”, 1932



(óleo sobre tela, 101 x 82 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ)

1.3 De volta ao Brasil

Em janeiro de 1931, quando Portinari finalmente regressou ao Brasil, vindo acompanhado de Maria Vitoria Portinari[28], a uruguaia de origem italiana com quem se casou apressadamente em Paris, o país estava entrando num novo período histórico, em decorrência da Revolução de 1930. Nesse contexto, encontrou, no Rio de Janeiro, um ambiente artístico totalmente transformado e busca, de imediato, adaptar-se à nova realidade política e social de então. Mesmo assim, sua reinserção no ambiente artístico da Capital Federal não foi nada fácil – ainda que não tivesse que se sujeitar

[28] Portinari conheceu Maria Vitoria Martinelli em 1929, quando esta tinha 19 anos. Ela e sua família estavam radicadas em Paris. Sobre o encontro, Maria relembrou: “Não tive nenhuma impressão assim mais forte. Eu não tinha a obra dele para ver, e ele não pintava. Então, só pelas conversas, muita coisa me parecia romantizada. Depois, quando comecei a ir com ele aos museus, às exposições, e ele falava sobre o que estávamos vendo, aí é que comecei a me interessar e achar que ele sabia muito” (Maria Vitória Portinari. In: MATTAR, 2015, p 26).

aos vexames pelos quais passaram os artistas na fase heroica do movimento modernista.

> A ambiência que Portinari encontra, ao voltar de Paris, se não de todo favorável à arte moderna, já não apresentava a mesma agressividade que levara Monteiro Lobato a escrever, em 1917, o polêmico "A propósito da exposição Malfatti", e o público carioca a querer agredir, em 1929, quadros de Tarsila do Amaral e Cícero Dias. As manifestações modernas, quando não atacadas, eram simplesmente ignoradas. Exemplo disso, no Rio de Janeiro, a exposição de Di Cavalcanti em 1925 e a mostra de pintores da Escola de Paris, trazidas ao Brasil, em 1930, por Vicente no Rêgo Monteiro e Géo-Chaves (FABRIS, 1990, pp.73-74).

A participação no *Salão Revolucionário de 1931* fez com que Portinari, finalmente, começasse a receber atenção especial do meio artístico brasileiro[29]. Além das informações trazidas da Europa, ele se mostrava sensível à linguagem dos muralistas mexicanos, que estavam em evidência naquele momento. Porém, sentia necessidade de que seu trabalho refletisse a temática nacional, sendo motivado a produzir uma série de obras que retratavam os trabalhadores rurais; reativando, assim, a memória das plantações de café do interior paulista. É deste período a chamada série marrom ou Brodowskiana, quando suas telas são cobertas por manchas de cor marrom avermelhado, numa referência direta ao solo da região em que nasceu, constituído pela fértil terra roxa. Enquanto que os temas representados são os fatos que o marcaram, na infância: o futebol com a meninada, o circo que chegava no vilarejo e as festas de São João. "Recordações da meninice, de inspiração subjetiva quase apriorística, meras sugestões luminosas, sem maior realismo, sem maior atualidade, nada há no que então fez que lembre o muralista que posteriormente ia se revelar" (PEDROSA, 1981, p.10).

---

[29] "Ao lado dos primeiros modernistas de São Paulo – Anita Malfatti, Victor Brecheret (1894-1955), Di Cavalcanti, Lasar Segall (1891-1957), John Graz (1891-1980), Antônio Gomide (1895-1967), Regina Gomide Graz (1902-1973), Tarsila do Amaral (1886-1973) – alinhavam-se, dando força ao toque de transformação do salão, artista da segunda leva paulista, como Flávio de Carvalho, Paulo Rossi Osir (1890-1959), Vittorio Gobbis (1894-1968), Aldo Bonadei (1906-1974), Moussia Pinto Alves (1910-1986), Esther Bessel (1908-1964); os representantes do Rio, Hélios Seelinger (1878-1965), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), Ismael Nery (1900-1934), Quirino da Silva (1902-1981), Orlando Teruz (1902-1984), Sylvia Meyer (1889-1955), Martinho de Haro (1907), Candido Portinari e artistas germânicos, entre eles Leo Putz (1869-1940), recém-integrado ao corpo docente da ENBA. Compareciam também o escultor maranhense Celso Antônio, até há pouco residente em São Paulo, e os pintores Cícero Dias (1908), pernambucano radicado na Guanabara (cujo friso traduzindo feérica visão nordestina chagalesca, de quinze metros de extensão, foi a surpresa consternada da mostra), Waldemar da Costa (1904-82), paraense de origem, fixado no Brasil depois de 21 anos vividos em Lisboa e Paris, e Alberto Delpino Júnior (1907-76), de Minas Gerais". (ZANINI, 1991, p.26)

Mas os tempos eram outros, e a Revolução de 1930 repercutiu em todos os setores da vida nacional. Getúlio Vargas criou o Ministério da Educação e Saúde e iniciou a renovação das instituições artísticas e culturais do país, por intermédio do Instituto de Música, da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico e da Escola Nacional de Belas-Artes. Esta última, a velha ENBA, há muito tempo conhecida de Portinari, passaria por profundas mudanças, tendo o jovem arquiteto Lúcio Costa à frente da nova direção. E, quando a Comissão Organizadora do Salão da ENBA foi criada, Portinari recebeu o convite para integrá-la.

Basta dizer que o *Salão Revolucionário*, também conhecido como *Salão Lúcio Costa*, aboliu o júri de seleção das obras e as novas regras de aceitação deram margem à participação de várias tendências artísticas. Portinari participou com nada menos do que 17 pinturas nessa mostra coletiva – entre elas, *O Violinista*, um retrato de Oscar Borgerth[30], que agradou a Mário de Andrade (que tinha viajado a São Paulo especialmente para ver o *Salão Revolucionário*) a ponto de repercuti-lo em todo o país.

> De quem gosto de verdade é desse pintor Candido Portinari, que fez aquele admirável *O Violinista*. Quem é? Vi então avançar para mim um rapaz baixo, claro, com olhos pequeninos de grande mobilidade, capazes de crescer luminosos de confiança e lealdade, como de diminuir, com um ar de ironia ou desconfiança. Era Candido Portinari e desde então ficamos amigos. Minha vaidade é a de ter sido dos primeiros a descobrir o valor deste grande artista. Sua obra, ainda que muito cuidada, procurada na técnica e pouco afirmativa, obtinha então um respeito passivo e silencioso, mais que uma verdadeira admiração. Por certo não passou por minha imaginação todo o variado e extraordinário caminho que Portinari iria percorrer em seguida, porém O Violinista já era uma obra por si mesma excepcional em nosso meio. Havia nela uma necessidade interior impossível de confundir-se com o prazer da novidade e as preocupações de originalidade. E depositei no pintor uma confiança sem reservas. (ANDRADE, M., 1931)

[30] Oscar Borgerth foi violinista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Conheceu Portinari em Paris, onde tornaram-se amigos. Dentre os seus trabalhos mais conhecidos está o solo do “Concerto para violino e orquestra”, em Formas Brasileiras, de Hekel Tavares (que, em gravação de 1962, recebeu o prêmio nacional do disco).

Figura 19: Candido Portinari - “O Violinista”, 1931

(óleo sobre tela, 110 x 80 cm, Coleção Particular)

No final de 1931, Portinari decidiu alugar um novo ateliê e, para garantir um auxílio nas despesas, compartilhou o espaço por quatro meses com o pintor japonês Tsuguharu Foujita (1886-1968), considerado um dos principais nomes do modernismo no Japão. Essa convivência foi muito importante e de grande influência sobre Portinari, que incorporou à sua pintura as lições do cubismo, e também passou a ousar no uso das tintas, de modo menos liso, ou seja, mais denso e consistente.

Foi já em agosto de 1932 que Portinari realizou a sua primeira exposição individual depois de voltar da Europa, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, ele apresentou ao público carioca telas de temática brasileira, relembrando cenas da infância: o circo, brincadeiras de roda etc., retratados com toda a ingenuidade e lirismo atribuídos ao Brasil rural de então.

A partir desse momento, Portinari passa a conviver com os chamados “literatos”, intelectuais da época que pretendiam interpretar e estabelecer as regras do que deveria ser o Modernismo no Brasil. A partir daí, a confluência com a posição estética defendida por Mário de Andrade torna-se cada vez mais visível. São, desse período, o *Preto da Enxada*, *Mestiço*, *Índia* e *Mulata*. Aqui podemos estabelecer um paralelo com outro artista brasileiro que também sofreu influência do modernismo de

caráter nacionalista, representado principalmente pela posição de Mário de Andrade, o compositor e maestro Mozart Camargo Guarnieri.

> Mário de Andrade, que introduziu Camargo Guarnieri no mundo musical e continuou a apoiá-lo em seus inúmeros escritos, logo o alertou quanto ao fácil emprego de elementos folclóricos. Mário estava encantado com total absorção do sentimento brasileiro por parte de Guarnieri e com sua habilidade de expressá-lo em formas musicais eruditas, porém, continuamente exigia dele um maior refinamento no uso desses elementos. Mas, para Guarnieri, os ritmos, as formas e as qualidades da música com a qual crescera estavam incorporados à sua linguagem e não usá-los o colocaria em um verdadeiro deserto musical. (VERHAALEN, 2001, p.75)

Por outro lado, a capital do Brasil realizava, naquele período, o seu *aggiornamento* cultural, a exemplo do que havia ocorrido em São Paulo. E, por isso, precisava de figuras fortes como a de Portinari, para dar sustentação ao movimento cultural que pretendia representar a nação moderna sem se esquecer de suas raízes.

> A reunião dos intelectuais cariocas em torno de Portinari (escolhido como figura-símbolo do Modernismo por sua anterior experiência acadêmica e por sua descoberta dos princípios da nova arte num aprendizado longo e pessoal) lembra o que acontecera uma década antes, em São Paulo, com Anita Malfatti e Victor Brecheret, que funcionaram como desbravadores da explosão modernista de 1922. (FABRIS, 1990, p.73)

Na ocasião dessa exposição, antecipava também seus próximos projetos, ao declarar numa entrevista:

> Quanto à pintura moderna, tende ela francamente para a pintura mural. Com isso, bem entendido, não quero afirmar que o quadro de cavalete perca o seu valor, pois a maneira de realizar não importa. No México e nos Estados Unidos já há muitos anos essa tendência é uma realidade, e noutros países se opera o mesmo movimento, que há de impor à pintura o seu sentido de massa. Naturalmente, no Brasil, país em formação, o artista não tem possibilidades. Tudo aqui está por fazer, havendo apenas alguns casos excepcionais. E a causa disso tudo é ainda o governo, que se obstina a não ter, como no México se observa, interesse direto pelas coisas da arte. (Portinari, In: DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1934)

1.4 Sucesso e reconhecimento internacional

Em 1934, Portinari realizou suas primeiras exposições individuais, uma no Rio e outra em São Paulo. “Pode-se dizer que foi aí que o artista teve a sua primeira consagração” (PEDROSA, 1981, p.9). Nessa ocasião, pintou a emblemática tela *Café*,

que retratava uma cena de colheita que nos remete à região de origem do pintor. No ano seguinte, essa mesma tela recebeu a menção honrosa na Exposição Internacional de Arte Moderna, promovida nos Estados Unidos pela Fundação Carnegie, de Pittsburgh, que estava comemorando o centenário do nascimento de seu fundador Andrew Carnegie.

> É a primeira vez, desde a instituição do Prêmio Carnegie, que são chamados a participar artistas sul-americanos: da Argentina, Brasil e Chile. A exposição reúne obras de 21 países. Oito artistas brasileiros são selecionados, entre eles Portinari, que envia a tela Café. A crítica Emily Genauer, do New York World-Telegram, escreve: "O Café, de Portinari, tela vasta de um forte sentimento de pintura mural, não somente é o melhor quadro do grupo dos expositores brasileiros mas, em nossa opinião, um dos mais belos trabalhos entre todas as 365 telas expostas este ano". Portinari conquista a Segunda Menção Honrosa, distinção exatamente igual àquela obtida no ano anterior por Salvador Dali e dois anos depois por Kokoschka. A tela Café foi adquirida pelo Ministro da Educação, Gustavo Capanema, para o Museu Nacional de Belas Artes, antes mesmo de sua premiação em Pittsburgh (FABRIS, 1977, p.18).

Embora, como já vimos, a educação formal de Portinari não fosse muito além do ensino fundamental, sua capacidade autodidata, as leituras contínuas e o convívio com personalidades as mais cultas da época fizeram com que ele atingisse um altíssimo nível intelectual – e notório saber. Tanto que, em julho de 1935, Celso Kelly, diretor do Instituto de Arte, convidou-o para lecionar pintura mural e de cavalete na recém-fundada Universidade do Distrito Federal (UDF), na cidade do Rio de Janeiro, instituição que reunia o que havia de melhor da inteligência brasileira. As disciplinas artísticas receberiam, ali, uma atenção toda especial; tendo, como docentes, Villa Lobos (música), Lúcio Costa (arquitetura), Celso Antonio (escultura), Mário de Andrade (literatura), entre outros –e, entre seus alunos, o futuro paisagista Burle Marx. O breve depoimento a seguir foi feito pelo próprio Celso Kelly:

> Sua aula lembrava os grandes ateliês europeus. Em torno dele, os alunos se dispunham como se fossem uma família. Havia liberdade e respeito. Havia, sobretudo, admiração. Aquela figura moça, pequena, quase imberbe, simples e modesta, possuía a envergadura de um grande artista. Portinari vivia para seu ateliê... Os motivos 'feitos', 'bonitos', foram banidos. Era preciso fazer com que a beleza resultasse da técnica e não do assunto. Pretos, homens fortes, trabalhadores, mulatos, brancos, toda a sorte de exemplares humanos, em atitudes de movimento (não em cadeiras de museu), eram os temas habituais (BENTO, 2003, p.203).

Em 1936, Portinari realizou seu primeiro grande painel para um monumento público, no alto da serra, num trecho da estrada de rodagem que ligava o Rio de Janeiro a São Paulo. Sobre isso, quase cinco décadas depois, o crítico de arte Antonio Bento (2003) comentou que eram trabalhos realistas pintados a óleo sobre tela, parecendo realizados sobre fotografias, como fizeram os artistas da *pop-art* e, depois, os hiper-realistas.

O fato é que se abriram, a partir de então, as perspectivas para o seu reconhecimento como artista, tanto no âmbito nacional quanto internacional.

> A consciência do papel social ganha um aspecto monumental nos murais para o Ministério da Educação do Rio de Janeiro, encomenda de Gustavo Capanema (37/45), e, sob o impacto da 2ª Guerra, o expressionismo invade sua obra na denúncia do sofrimento humano nos murais da igreja projetada de Oscar Niemeyer na Pampulha (45), bem como nas séries dos retirantes (PECCININI, 1999).

Gradativamente, o trabalho artístico de Portinari foi adquirindo uma maturidade cada vez maior. Seus murais históricos superaram o modelo mexicano, assumindo um tom de denúncia e angústia que se equipara à obra monumental *Guernica*, de Pablo Picasso.

> (...) prova maior disso são os dois imensos painéis, Guerra e Paz, que o governo brasileiro ofertou em 1956 à sede da ONU, em Nova Iorque, ocasião em que recebeu os prêmios Guggenheim e Hallmark Art, e o mural Tiradentes de 1949. Em 1956 vai a Israel, a convite do governo, viagem que inspira uma belíssima série de conotação lírica, com pinceladas espaçadas e densas que evocam Van Gogh. Sua obra ganha, então, traços mais soltos onde os tons claros e alegres predominam (PECCININI, 1999).

No cargo de Ministro da Educação e Saúde de 1934 até 1945, Gustavo Capanema exercia profunda influência nas artes do país. Na segunda metade de 1934, convidou Portinari para fazer os murais para a futura sede do recém-criado Ministério da Educação e Saúde[31]. O projeto foi realizado por um grupo de jovens

[31] A construção do edifício do MEC, entregue a Lucio Costa – que de início liderou o trabalho –, Oscar Niemeyer (1907), Jorge Moreira (1904), Carlos Leão (1906-83), Affonso Eduardo Reidy (1909-64) e Ernani Vasconcellos (1912), possibilitou um programa único de integração das artes no País. Foi graças à decisão do ministro Capanema que a obra pôde concretizar-se depois de superadas objeções políticas e estéticas das mais reacionárias. Da exemplaridade do edifício participaram as realizações plásticas, nele acomunadas em espaços planos e ambientais. As têmperas que representam os ciclos econômicos brasileiros no gabinete do ministro (concluídos em 1944) e os azulejos de Portinari, que decoram as amplas paredes externas, o paisagismo de Roberto Burle Marx (1909); o monumento em granito, simbolizando a juventude brasileira, de Bruno Giorgi (1905) são os elementos mais importantes dessa magnífica convivência das artes no prédio que inclui, ainda, esculturas de Jacques Lipchitz (1891-1973), Celso Antônio (1896-1984) e Adriana Janacopulos (1892-1978). (ZANINI, 1991, p.25)

arquitetos liderados por Lúcio Costa, incluindo Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos.

> O prédio visa integrar pintura, escultura, arquitetura e paisagismo. Para sua execução, uma equipe interdisciplinar é convidada. Na pintura, além de Portinari, participam também Paulo Rossi Osir, nos azulejos que decoram o prédio; na escultura, Celso Antônio, Bruno Giorgi, Adriana Janacoupolos e Jacques Lipschitz; no paisagismo, Roberto Burle Marx (PROJETO Portinari, p. 9).

Lúcio Costa, no artigo intitulado "Testemunho de um arquiteto carioca" de fevereiro de 1956, relembra aqueles episódios notáveis:

> O marco definitivo da nova arquitetura brasileira é o Ministério da Educação e Saúde. Um esboço original para este prédio, requisitado para outro local, havia sido fornecido por Le Corbusier. Mas o projeto inteiro, do rascunho até a própria construção, foi levado a cabo sem a menor ajuda do mestre francês. Foi uma realização local completamente espontânea que justificou os princípios pelos quais Le Corbusier sempre lutou. O sucesso integrado da empreitada, no entanto, foi assegurado pela participação de um homem, hoje em dia conhecido internacionalmente, que, pelo exemplo e abrangência de sua própria obra, tanto fez para formular essa nova tendência da arquitetura contemporânea brasileira. Oscar Niemeyer, formado no Rio e dono de uma mentalidade profundamente carioca, foi quem, no momento crucial, percebeu as possibilidades latentes do projeto e as transformou em realidades. (COSTA, L. 1956)

Ao longo dos anos de 1930, Portinari amadureceu ainda mais os aspectos da temática social[32], estando de acordo com o que também vinha ocorrendo no resto do continente, a exemplo dos muralistas mexicanos.

> O caráter social adquirido pela pintura na década de 30 não pode ser confinado apenas alguns países: o realismo social é uma constante na arte do continente americano, podendo ser aventada a hipótese de que a arte social representa uma tomada de consciência estética e política dos países do Novo Mundo em oposição ao experimentalismo das vanguardas europeias (FABRIS, 1990, p.88).

Uma evidência disso é que, em 1938, a tela *Morro* é adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Nesse trabalho,

---

[32] Pedrosa destacou esse momento de virada na obra de Portinari: "O problema do homem, a realidade do homem é que agora interessa. Mede-se a sua evolução pela evolução de seu espaço e sua terra, que de vasta, monótona, nostálgica, primitiva, mergulhada em sombras, passa a uma terra cultivada, bem delimitada pelas linhas e perspectivas, repartidas geometricamente pelas carreiras dos cafezais numa gradação progressiva de planos e de cores na profundeza de seus horizontes claros e iluminados. [...] O que ele quer agora é o homem concreto, em grupo ou em seu meio social, no trabalho" (PEDROSA, 1981, p.11).

> [...] ao lado de uma notação cromática mais rica (o artista não trabalha apenas com contraste terra/branco, mas introduz toda uma gama de verdes, de vários tons de amarelo, uma sutil notação de azul, que dão à obra um caráter mais vivo e mais dinâmico), já despontam as primeiras preocupações do Portinari social. A estrutura da tela lembra algumas composições "naives" pelo frescor da captação quase instantânea, pela redução das figuras a silhuetas expressivas, pelo geometrismo "canhestro" das habitações. Através delas, Portinari colhe a fisionomia do Rio de Janeiro: a quase simultaneidade da favela e da "cidade bem", o mesmo debruçar-se para o mar. (FABRIS, pp.46-47)

No ano seguinte, ele executa três painéis para o pavilhão brasileiro na *Feira Mundial* nessa mesma cidade norte-americana. Em 1939, realiza uma exposição no Museu Nacional de Belas-Artes, com apresentação de Mário de Andrade. Executa três grandes painéis para o Pavilhão do Brasil na *Feira Mundial de Nova York* e o Museu de Arte Moderna de Nova York adquire sua tela *Morro*.

Demonstrando o quanto Portinari era fiel a si mesmo, no auge de sua carreira internacional ocorre um verdadeiro recolhimento de sua temática realista, uma volta às origens, aos temas "poéticos infantis", a volta à sua terra, Brodowski. *O Espantalho sob as Estrelas,* de 1940, é um testemunho dessa fase, carregando certo animismo pagão que o aproxima da arte religiosa[33], porém uma religiosidade totalmente particular e plena de magia pessoal.

> Os trabalhos dessa fase se caracterizam assim por uma espécie de "escape", de fuga e libertação às exigências de um gênero demasiado preso ao assunto, ao tema de realidade social externa. Por isso, agora, em contraposição, nas suas novas telas e nos seus painéis de Exposição de New York, por exemplo, as preocupações de composição tendem a dar lugar à invenção, a unidade de superfície à descontinuidade, e o realismo ao super-realismo. Os objetivos e as pesquisas formais vão ficando na penumbra, e os elementos imaginativos passam à primeira plana. Nesse sentido, é interessante observar a revivescência de certos temas e objetos de infância. E se nota a volta aos balões e mastros de São João, aos espantalhos,

[33] O espantalho, símbolo da lavoura, surpreende nas mãos de Portinari como tema recorrente em sua obra, ganhando conotações transcendentais em uma das mais poderosas metáforas religiosas em sua arte. Seus espantalhos geralmente trazem dramaticidade e estão impregnados de humanidade, como se representassem um homem elevado à condição divina. Esses espantalhos, na postura que remete à de Cristo, na Cruz, tornam-se verdadeiros símbolos nacionais. No poema **"Minha Vida Vai Correndo Tanto, Que Nem Posso Acompanhá-la**", de outubro de 1961, escrito em Paris, Portinari invocou e definiu a figura do espantalho como um Deus: *"Naquele tempo, mais longe ainda, olhava o céu estrelado / Pedia a Deus para morrer. Seria anjo: sete anos / Tudo Corre nem tempo de ver… / Amei a primeira que passava, não vivi / Baixarei à sepultura Solitário. Nada ficará… / Não saberei dos amigos e nem da família / A morte será colorida? Qual a cor do outro lado? / Quando ainda a força estava em mim / quando suava como um pedreiro sobre andaimes / enchendo os muros do que não via e via espantalho / espantava as angústias, a maldição e o silêncio / Agora empoeirado e só têm-me prisioneiro / A esperança escapuliu e a morte de propósito espia-me / rindo, deixando o tempo escorrer como um córrego sem fim".*

> enriquecidos, é verdade, de um novo arsenal, tirado, desta vez, da vida do trabalho brasileiro e constituindo mesmo constante quase simbólica na aparelhagem dos acessórios de seus novos quadros e nos últimos painéis, os da Feira de New York e, agora, os da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington. (PEDROSA, 1981, p.17)

Figura 20: Candido Portinari - “Espantalho sob as Estrelas”, 1940

(pintura a óleo - suporte não identificado, 60 x 72 cm, Coleção Particular)

Em 1940, participa também da Exposição de Arte Moderna Latino-Americana do Museu Riverside de Nova York, expondo em várias outras cidades norte-americanas. É publicado, nos Estados Unidos, pela Universidade de Chicago, o primeiro livro sobre o artista: *Portinari: His Life and Art, de Rockwell Kent*. Paralelamente, ilustra o livro *A mulher Ausente*, de Adalgisa Nery.

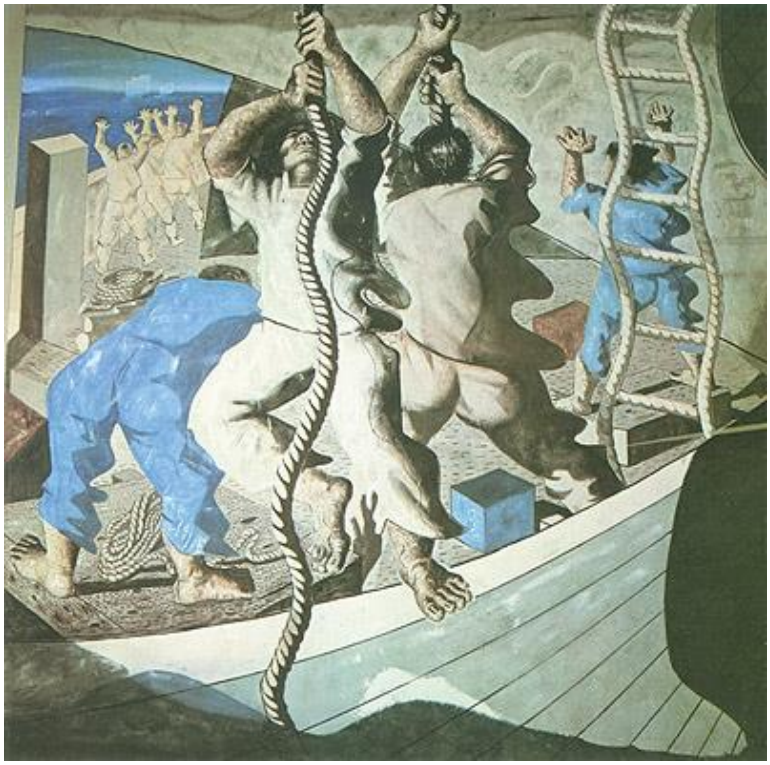
Em 1941, executa os famosos murais históricos para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso de Washington.

> Nos quatro painéis – *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese dos Índios, Garimpo do Ouro* – evidencia-se uma maior preocupação com a dimensão humana do que com os acontecimentos históricos. A composição e os tipos que nela aparecem nada têm do tom épico e solene que bem poderia caracterizá-los. A história aparece a Portinari como campo de ação do homem: não do herói celebrado nos compêndios escolares, mas o homem simples, do homem do povo, cujo nome não foi registrado nos anais. (FABRIS, 1990, p.51)

O painel *Descobrimento* reproduz uma cena bastante movimentada, como se sentíssemos a instabilidade da nave que balança sobre as ondas; despertando, no observador, o desejo de chegar logo à terra firme. É o “descobrimento” do Brasil, ou

melhor, a chegada dos portugueses ao Brasil, sob o ponto de vista dos humildes marujos que lutam contra a impetuosidade do mar; contrariando, assim, as narrativas históricas de que o Brasil teria sido encontrado por casualidade.[34] Pelo contrário, nessa representação da “descoberta", tudo é ação e força de vontade.

Figura 21: Candido Portinari - “Descobrimento”, 1941



(mural em têmpera, 316 x 316 cm, Biblioteca do Congresso em Washington, EUA)

> A heterogeneidade da superfície do quadro não balança aqui a estática das figuras, pois essas são regidas por um movimento próprio, poderoso e largo; ao contrário são as formas geométricas dos planos. Todo o painel é dividido em três partes; a grande vela branca é um triângulo que come o terço superior da superfície deste. A sua hipotenusa corta o quadro em diagonal, e vai encontrar-se à direita com a linha da amurada do barco, que separa em sentido inverso os planos da frente. Dentro do ângulo assim traçado, como um grande foco luminoso dirigido no sentido da terra, e que é o grande plano central, é onde se apinha a maruja atarefada sobre a ponte da caravela. Tudo se passa dentro desse triângulo central. O resto da

[34] “Portinari pôs de lado qualquer concessão ao convencionalismo histórico e no seu quadro não há grandes capitães nem lindas caravelas. Do mar, com suas belezas, do tema fácil tão prenhe de intenções literárias como esse da descoberta do novo mundo, o artista deixou passar apenas uma nesgazinha, num plano triangular no canto esquerdo da grande vela e a amurada do fundo, há um rasgão de espaço azul, verde, branco, fulgurante, que deixa passar como num levantar de cortinas (Oh! Castro Alves) um pedacinho da terra nova, numa autêntica paisagem marinha com seu mar de vagas agitadas, com espumas, com velas poéticas, sob o lindo céu azul, etc. Esse pequeno espaço aberto na superfície do painel, dá uma extraordinária sensação de espetáculo, e é mesmo para ser visto e apreciado de cá, de dentro da caravela” (PEDROSA, 1981, p.22).

> superfície fica para os primeiros planos que cercam de verde a quilha cinzenta e riscada da embarcação. (PEDROSA, 1981, p.21)

Em 1942, Portinari pinta uma série de telas para a Rádio Tupi do Rio de Janeiro, enquanto que, em 1943, executa novos murais no Ministério da Educação e desenha os azulejos para a decoração exterior do mesmo edifício – ilustrando ainda o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Em 1944, outra reviravolta estilística acontece em sua vida: pinta a série bíblica dos Profetas para a Rádio Tupi de São Paulo, onde o diálogo com a obra de Picasso torna-se evidente. Mas a intensa dramaticidade dessas telas não pode ser imputada somente à influência de *Guernica*. “Reflete, ao contrário, a crise do homem Portinari que, diante da guerra, deseja do artista um engajamento mais direto, mais declarado” (FABRIS, 1990, p.57). Na verdade, Portinari está mais preocupado em exprimir a dor do mundo e a injustiça humana do que ser original na linguagem empregada.

> Se Portinari, nessas telas, se deixa levar por uma gesticulação intensa e, às vezes, um tanto teatral, não se deve ver nelas uma simples transposição de Guernica. Apesar de utilizar alguns achados picassianos, Portinari conserva seu sentido monumental, emprestando a suas figuras uma solidez rochosa, patente até mesmo na desarticulação. O caráter sólido de suas figuras é realçado pelo expressivo traço negro que parece conter seu transbordamento. Portinari cria um contraste proposital entre figura e fundo, chegando ao que se poderia chamar de “expressionismo cubista”. Ao fundo geometrizado, cortado por faixas de luz que criam intensos contrastes de claro-escuro, o pintor opõe figuras gigantescas, em que a deformação parece ter atingido o apogeu. Portinari grita alto diante da dor do mundo, dilacerado pela guerra, e nesse grito acaba por perder muito daquele rigor clássico que caracteriza sua obra até então. (FABRIS, 1990, p.57)

Segue também pintando a série *Retirantes*, onde conserva a mesma intensidade dramática.

> Em Criança Morta, a tragédia está presente não só nos rostos dos retirantes, mas é acentuada pelo próprio tratamento formal da tela, em que uma pincelada densa, vigorosa aproxima a textura pictórica da escultura. A tela, mais que pintada, dá a impressão de ter sido cavada na madeira. A figura central, que segura a criança morta, tem algo de religioso: o desespero do homem, mais que um drama humano, parece evocar a dor de Maria diante do corpo inerte de Cristo. Dessa forma, o grito de dor mais universal: o grito da humanidade dilacerada pela guerra. A deformação expressiva atinge nessa obra dimensões monumentais: mãos e pés vigorosos, rostos deformados pela dor criam um contraste emotivo com a serenidade do pequeno morto, cujo rosto informe, mais que a perda da vida, lembra a vida ainda em embrião, que não chegou a vingar. (FABRIS, 1990, p.35)

Nesse mesmo ano, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, inicia as obras de decoração do conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, destacando-se, na Capela São Francisco de Assis, o mural *São Francisco* (do altar) e as 14 estações da *Via Sacra*, além dos diversos painéis de azulejo. Ainda neste ano ocorreu a exposição "Arte Moderna", organizada por Juscelino Kubitschek, na época prefeito de Belo Horizonte, que reuniu, entre outros, diversos artistas remanescentes da Semana de 1922, do Grupo Santa Helena, do Grupo Bernardelli e os estreantes, Dacosta, Scliar e Iberê Camargo. Esse evento foi uma apresentação do complexo arquitetônico da Pampulha à intelectualidade brasileira.

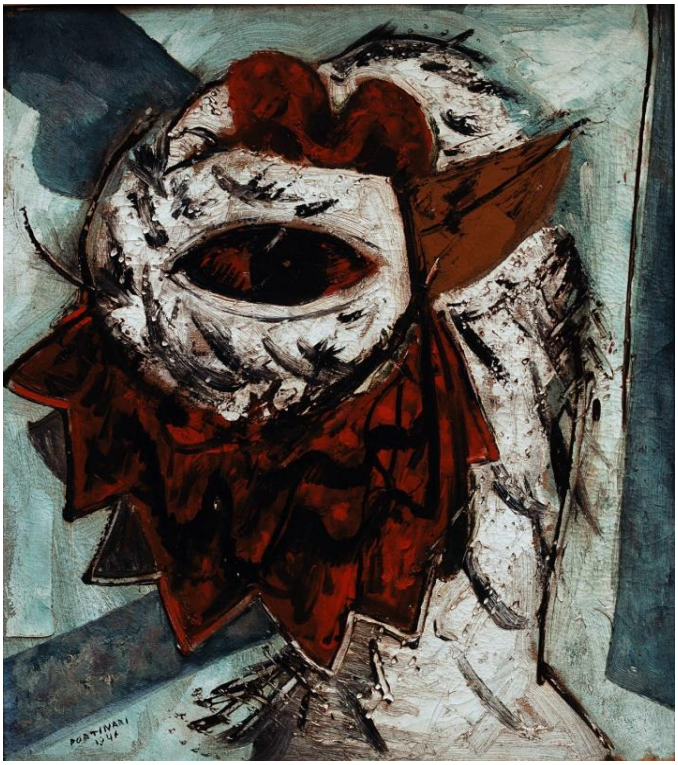
> A exposição foi um acontecimento que mobilizou toda a sociedade mineira, na qual a estrela foi Portinari. Seu trabalho *O Olho*, conhecido como *O Galo*[35], causou furor na imprensa, comovendo a cidade, que ficou dividida entre os contra e os a favor da obra. Um pouco antes da mostra ser encerrada, oito trabalhos foram cortados a gilete, mas entre eles não estava o tão discutido galo (MATTAR, 2015, p.84).

Com o final da Segunda Guerra Mundial e a derrota das forças nazifascistas na Europa, Portinari filia-se ao Partido Comunista, que passou a ser reconhecido também no Brasil devido à participação decisiva da União Soviética no conflito.

> [...] homem que sentiu toda a realidade brasileira, não viu caminho junto aos partidos burgueses, não viu alternativa para a liberal democracia, que só atenderia uma determinada classe. Os limites eram pequenos para tão grandes problemas que existiam e se pronunciavam já com agravamento. A sociedade brasileira deveria mudar e encontrar novos rumos. Com visão do futuro, Cândido Torquato Portinari optou pelo Partido Comunista e ingressou em seus quadros numa época em que contava com 200 mil filiados. Era o único programa para atender a grande massa de trabalhadores e se evitar recrudescimentos futuros. (BERARDO, 1983, p.74)

[35] Esta obra provocou grande polêmica, dividindo opiniões. O repúdio deu-se por trazer o animal em uma posição irreal, invertida, sendo chamada de "Olag", anagrama de Galo.

Figura 22: Candido Portinari - “O Olho”, 1941



(óleo sobre tela, 55 x 46 cm, Coleção Particular)

1.5 Arte e política

Nesse contexto do pós-guerra, como membro do Partido Comunista do Brasil (que acabava de ser reconhecido pelo governo, em consequência da vitória da União Soviética na Segunda Guerra Mundial ao lado das Forças Aliadas), Portinari candidatou-se a deputado federal pelo Estado de São Paulo. Fez uma bela campanha pelo interior e acabou por conseguir um número bastante expressivo de votos.

> O Partido Comunista estava forte. Na campanha, Portinari percorre parte do interior de São Paulo, discursa em cima de caminhões, entra em contato com o povo, com os trabalhadores; fazia tudo o que era necessário para ganhar muitos votos, o que na verdade aconteceu. Portinari, ao lado do então Senador pelo Distrito Federal Luís Carlos Prestes, dos candidatos a deputados estaduais Caio Prado Jr., Milton Caires de Brito, e outros, recebe imensa consagração popular por todas as cidades e bairros por onde passava e discursava. Usava linguagem simples como ele mesmo, em manga de camisa, sem protocolos; de estatura mediana para baixa, mancando levemente (um defeito oriundo de infância), despertava imensa simpatia. Pregava um país com horizontes mais amplos a todos, mais ensino, mais saúde, e mais produção de alimentos ao alcance de todos (BERARDO, 1983, p.77).

Porém, vítima das mazelas da política nacional não obteve o cargo conforme almejado. O que não impediu que ele continuasse expressando, com meios próprios, seu ponto de vista como homem de esquerda, vinculado ao partido que escolheu e ao qual se manteve fiel até o final da vida.

> Três obras de Portinari – em três momentos distintos – marcam e simbolizam sua trajetória no Partido Comunista. A primeira foi em 1941, quando se inclina inicialmente para a esquerda. Desenha então a "Pomba da Paz", disfarçada na Cruz de Malta, estampada no velame de uma caravela lusa, na maquete de decoração "O Descobrimento", pinta na Sala Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington. Numa segunda fase o desenho a lápis crayon de "Luís Carlos Prestes", em 1945, demonstrando que estava decididamente na agremiação comunista e finalmente pinta o óleo sobre tela, em Paris, no ano de 1950 – um quadro épico – "A Coluna Prestes" (significativo episódio da história brasileira) reafirmando para sempre sua posição política e ideológica (BERARDO,1983, pp.74-75).

Em 1946, Portinari expõe na *Galeria Charpentier*, em Paris. Na ocasião, um de seus quadros da série *Retirantes* é adquirido pelo Museu Nacional de Arte Moderna de Paris. Não obstante, no ano seguinte, ele se candidata novamente a um cargo político, concorrendo, desta vez, para o Senado Federal. "Cândido Portinari foi um militante da causa da paz", conforme definiu seu filho, João Cândido Portinari, por ocasião da exposição *Guerra e Paz*, no Memorial da América Latina, na cidade de São Paulo.

> Sobre a militância de Cândido Portinari no Partido Comunista do Brasil, ele lembrou que os comunistas fizeram a frente antifascista, uma iniciativa que atraiu Cândido Portinari. "O Partido era a única opção humanista. Tentaram intrigar Portinari com o Partido, mas ele morreu comunista. Até o último suspiro ele era do Partido", afirmou. João Cândido Portinari comentou que quando os Estados Unidos negaram o visto para o pai inaugurar Guerra e Paz na ONU, as autoridades ofereceram a possibilidade de conseguir reverter a situação caso ele negasse a condição de comunista — proposta veementemente recusada (BERTOLINO, 2012).

Sua dedicação à causa popular não é de base apenas teórica, mas fundamenta-se na vontade de mudança das condições de vida de todos os brasileiros.

> Portinari não era um grande ledor dos clássicos comunistas, nem entendedor exímio das técnicas políticas e em todas as reuniões do Partido Comunista de que participava, às vezes não compreendia e tinha dúvidas de muitas resoluções tomadas, o que fazia com que comparecesse sempre nos dias seguintes às casas de seus camaradas: Oscar Niemeyer, Jorge Amado, Graciliano Ramos e principalmente Prestes, pedindo mais explicações. (BERARDO, 1983, p.76)

E mais uma vez seria injustiçado. Como resultado, ficou profundamente decepcionado com a política nacional. Sob a pressão da retomada da perseguição aos comunistas, agora promovida pelo novo governo do General Eurico Gaspar Dutra, que durou de 1946 a 1950, Portinari realizou um autoexílio na Argentina e no Uruguai. Como militante do Partido Comunista do Brasil, Portinari encontrou, em 1947, uma Argentina no auge do Peronismo, um ambiente político propício que acolheu sua arte de interesse social. Em Buenos Aires teve a chance de conhecer os poetas espanhóis Rafael Alberti e León Felipe, os chilenos Pablo Neruda e Gabriela Mistral, além do cubano Nicolás Guillén, todos eles grandes líderes da esquerda latinoamericana da época.

Um dos momentos mais interessantes dessa experiência de Portinari nos países vizinhos do Sul ocorreu em 1948, quando apresentou, em Montevidéu, a Conferência "O Sentido Social da Arte", em que falou sobre o realismo concreto de sua arte e da militância política. Além disso, realizou exposições no *Salão Peuser* de Buenos Aires e no Salão da Comissão Nacional de Belas-Artes de Montevidéu.

Figura 23: Candido Portinari com Prestes, 1946

(Foto: Zélia Gattai[36])

Ironicamente, pintou no exterior, mais especificamente em Montevidéu, o painel *A Primeira Missa no Brasil.* De volta ao país, ilustrou a obra de Machado de Assis *O alienista*.

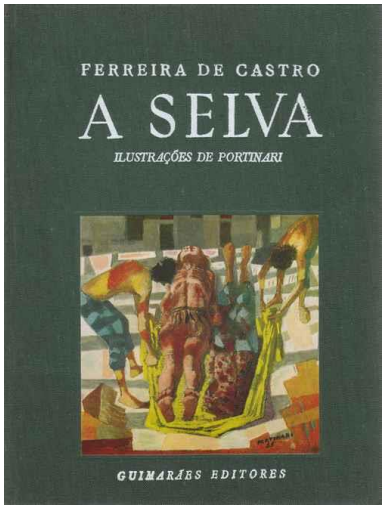
[36] Candido Portinari recebe, de Prestes, a carteira de membro do Partido Comunista do Brasil. Ao fundo, Aydano do Couto Ferraz, Dalcídio Jurandir, Pedro Motta Lima (diretor do jornal “Tribuna Popular”) e Álvaro Moreyra.

> O governo, a partir de 1948, atacou por todos os meios e métodos os comunistas e os esquerdistas, hostilizando também os intelectuais mais renomados. O próprio Portinari foi incluído em inquérito contra artistas e literatos que tinham ensinado na Escola do Povo no Rio de Janeiro. A animosidade crescia diariamente e Portinari era chamado sempre a depor na polícia. Por isso resolveu ir voluntariamente ao Uruguai, onde aproveitou para fazer uma exposição. Lá foi maravilhosamente recebido e tratado. (BERARDO, 1983, p.82)

Em 1949, pintou o painel *Tiradentes* numa escola pública de Minas Gerais, o Colégio de Cataguazes, estabelecido num moderno prédio que havia sido projetado por Oscar Niemeyer. A obra narra episódios do julgamento e execução do herói brasileiro que lutou contra o domínio colonial português. Por este trabalho, Portinari recebeu, em 1950, a "Medalha de Ouro da Paz" do II Congresso Mundial dos Partidários da Paz, reunido em Varsóvia.

Em 1950, partiu para a Itália, onde visitou Chiampo, terra natal de seu pai. Na mesma ocasião, participou com seis trabalhos da XXV Bienal de Veneza, representando o Brasil nessa importante mostra internacional. No ano seguinte, esteve presente na 1ª Bienal de São Paulo (1951), sendo contemplado com uma sala especial em sua homenagem. Essa Bienal foi um marco histórico para a arte moderna no Brasil, com mais de dois mil trabalhos de pintura, escultura, arquitetura e gravura provenientes de 19 países.

Figura 24: Candido Portinari - "A Selva", 1955



(ilustrações para o romance de Ferreira de Castro)

Em 1952 Portinari executou, para o Banco da Bahia, em Salvador, o mural *A Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia* e começou a projetar o grande painel *Guerra e Paz*, destinado à sede das Nações Unidas, em Nova York. Nesta ocasião

também deu início ao conjunto de obras sacras para a Igreja Matriz de Batatais, cidade paulista próxima Brodowski.

Em 1954, na companhia de outros 14 artistas, vindos de 15 países diferentes, participou da mostra organizada pelo *Comitê de Cooperação Cultural com o Estrangeiro*, em Varsóvia, que teve como tema principal a luta dos povos pela paz. Executou também um painel dedicado aos "Fundadores do Estado de São Paulo" para o jornal *O Estado de São Paulo*. Expôs no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Infelizmente, com os sintomas cada vez mais graves de intoxicação causada pelas tintas usadas em seu trabalho artístico, foi proibido pelo médico de pintar por algum tempo.

Já em 1955, o "Internacional Fine Arts Council", de Nova York, conferiu-lhe uma medalha como "o pintor do ano". Ilustrou o romance *A Selva*, de Ferreira de Castro. Em outubro, o painel *O Descobrimento do Brasil*, encomenda do Banco Português do Brasil, no Rio de Janeiro, foi inaugurado.

Cada vez mais descontente com o rumo que a arte e a política tomaram no Brasil a partir de então, em 1956, ele achava-se bastante pessimista, como se pode notar no trecho a seguir:

> Estava decepcionado com o Brasil, quer com relação à arte pictórica, pois o abstracionismo põe em crise o panorama estético, quer com relação à política, pois o seu Partido Comunista estava sendo perseguido e injustamente atacado, e além do mais, existiam inúmeros desentendimentos internos em suas hostes. (BERARDO, 1983, p.62).

Mesmo assim, realizou exposições no Oriente Médio, nos museus de Tel Aviv, Haifa e Ein Harod, enquanto desenvolvia a série de desenhos intitulada *Israel*. Naqueles dias, os painéis *Guerra e Paz* foram apresentados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ele recebeu o prêmio "Guggenheim's National Award", da Fundação Guggenheim, de Nova York. O Museu de Arte Moderna do Rio promoveu a edição do livro *Retrato de Portinari*, da autoria de Antônio Callado.

Nesse momento crítico de sua vida, Portinari apresentava um quadro depressivo que não se devia apenas às decepções existenciais; de fato estava passando por um gravíssimo problema de saúde, decorrente do risco profissional ao qual estava exposto. Mesmo assim, de 1957 a 1960, participou de várias exposições internacionais e nacionais, destacando-se a I Bienal Internacional da Cidade do México e a exposição internacional "50 anos de Arte Moderna", em Bruxelas (1958).

Figura 25: Candido Portinari - “Dom Quixote”, 1955

(ilustrações para o livro de Miguel Cervantes)

1.6 Poesia e arte

Ainda em 1958, no retorno de uma viagem feita pela Europa, declarou que passaria a dedicar-se à poesia e, em seguida, escreveu o livro intitulado simplesmente *Poemas*[37]. Os versos escritos com toda singeleza são inspirados pelos mesmos sentimentos nostálgicos que o fizeram retratar, em imagens, os dias de sua infância no interior paulista.

> Num pé de café nasci.
> O trenzinho passava
> Por entre a plantação. Deu a hora
> Exata. Nesse tempo os velhos
> Imigrantes impressionavam os recém-chegados.
> O tema do falatório era o lobisomem.
> A lua e o sol passavam longe.
> Mais tarde mudamos para a Rua de Cima.
> O sol e a lua moravam atrás de nossa
> Casa. Quantas vezes vi o sol parado.
> Éramos os primeiros a receber sua luz e calor.
> Em muitas ocasiões ouvi a lua cantar[38].

Revela também que, desde os tempos de criança, em Brodowski, ele já sentia atração pela aventura e fascinação pela vida dos artistas de circo, com sua liberdade de correr o imenso mundo.

---

[37] Depois de passar um tempo na Europa, Portinari e Maria regressaram ao Rio de Janeiro no dia 4 de novembro de 1958, a bordo do Conte Grande. Portinari, ao desembarcar, declarou que se dedicaria à poesia. Essa atividade resultou numa publicação póstuma, em 1964, pela Editora José Olympio, de um pequeno livro, **Poemas**, reunindo versos seus, elencados pelo poeta Manuel Bandeira (PROJETO PORTINARI, p.39).

[38] Disponível em: <https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/o-poeta>.

Sentia-me feliz quando chegava um circo.
Vinha de terras estranhas.
Todo o meu pensamento se ocupava dele.
O palhaço, montando um burro velho, fazia
Reclame com a meninada acompanhando.
Eu assistia ao espetáculo e apaixonava-me pelas
Acrobatas de dez a quinze anos. Fazia
Planos para fugir com elas. Nunca lhes falei.
Por elas tudo em mim palpitava.
Minha fantasia.
Voltando à vida real, entristecia-me. Não era eu
Um príncipe? Nada disso. Roupas baratas,
Pobreza... até as flores lá de casa pareciam
Murchas e sem perfume. Só nos achávamos
Bem rondando o circo [39].

Quanto ao compromisso social também não poderia deixar de estar presente em seus versos, como ocorre no poema *Respirar*:

O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçam forte
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara da morte

Desolação. Silêncio apavorando
Solo sem fim pegando fogo.
Não há direção. O sol queimando
Embrutece. Cabeça vazia de bobo

Há quanto tempo? Famintos e sem sorte
A água pouca, ninguém pede nem faz menção

Água, água, se acabar, vem a morte.
Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação

Que Santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto[40].

No ano seguinte, participou da V Bienal de São Paulo e ilustrou *O poder e a glória*, uma edição francesa do livro de Graham Green, assim como *Menino de Engenho*, romance nordestino de José Lins do Rego. Pintou, no Rio de Janeiro, o mural *Inconfidência Mineira*, para o Banco Hipotecário e Agrícola de Minas Gerais S/A. Já na V Bienal de São Paulo, expôs 130 obras de sua autoria.

[39] Disponível em: <https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/o-poeta>.
[40] Disponível em: <https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/o-poeta>.

1.7 Melancolia e paz final

Em 1960[41], após trinta anos de casamento, Portinari separou-se da esposa Maria, o que também contribuiu ainda mais para debilitar a sua já frágil saúde. Além disso, com o nascimento de sua neta Denise, ele passou a pintar um quadro da menina por mês, contrariando todas as recomendações médicas. Assim, a netinha serviria de consolo e inspiração num dos momentos mais difíceis de sua vida, a ponto de ele dizer que Denise o libertaria da solidão.

Figura 26: Candido Portinari - Denise com carneiro branco, 1961

(óleo sobre madeira, 61 x 50 cm, Coleção Particular)

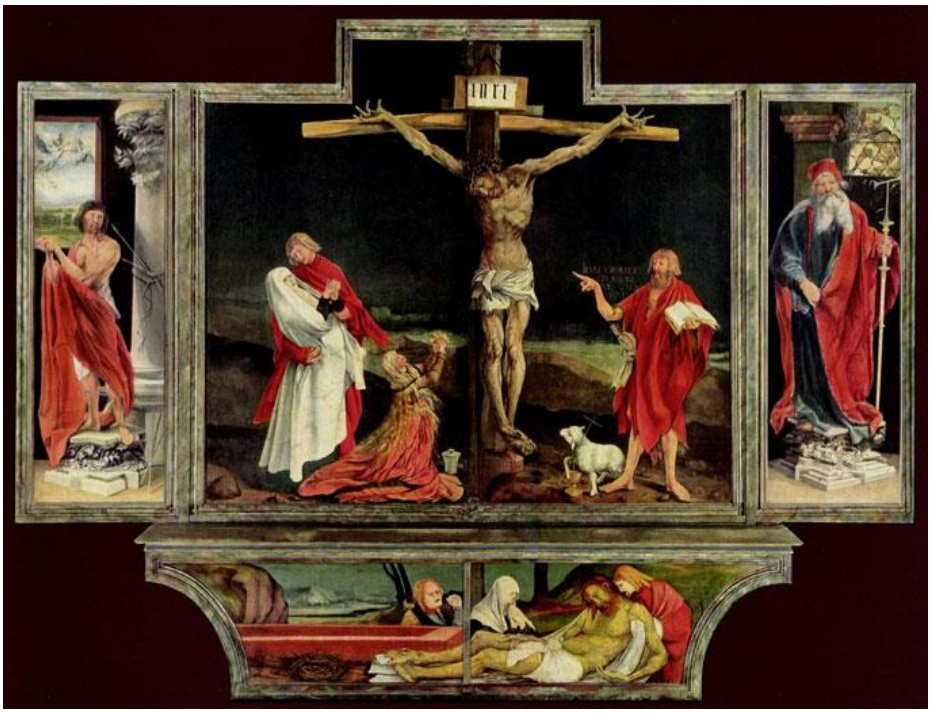
Em 1961, Portinari realizou sua derradeira viagem à Europa, onde se encontrou com o filho João Candido, em Paris, reviu os amigos e visitou lugares que tinham um valor especial para ele. Foi com esse espírito de rever as imagens que o marcaram ao longo da vida que ele se dirigiu à Colmar, a fim de ver o Cristo de Grünewald; mas, infelizmente, encontrou o local de portas fechadas, não podendo admirar, pela última vez, um ícone com o qual ele tanto se identificava. Sobre esse episódio, Berardo relatou:

> [...] a partir de 1960, Portinari torna-se um místico, leva vida solitária, pressente a sua morte e passa a escrever lindos poemas. Faz uma viagem à fronteira da Alemanha com a França, para ver pintura de

[41] Em 1960, além do nascimento de sua neta, outro acontecimento lhe trouxe muita alegria: o lançamento, na Itália, do livro intitulado “Brazil: Dipinti di Portinari”.

> quem mais gostava no mundo – Mathias Grünewald – ao qual, em Colmar, dedica um emocionante poema.[42] (BERARDO, 1983, p.118)

Figura 27: Mathias Grünewald - “Crucificação”, 1512-1516



(Tábua central do Retábulo de Issenheim - têmpera e óleo sobre tábua, 269 x 307 cm, Museu de Unterlinden de Colmar, França)

A cena representada nessa *Crucificação* de Grünewald é extremamente dramática, as mãos crispadas de Cristo se depositam sobre a travessa tortuosa da cruz de madeira que se encontra vergada ao suportar o peso do seu sofrimento. É grande a tensão emocional e a angústia da cena é reforçada pelo fundo profundamente escuro, lembrando a escuridão que caiu sobre a terra no momento da morte de Jesus, tal como é descrito no Evangelho de Marcos (MARCOS, 15:33). Não por acaso o pintor alemão pode ser considerado um precursor do expressionismo alemão.

De volta ao Brasil, Portinari sofreu mais uma forte crise da doença crônica que o atormentava desde 1954, debilitando-o ainda mais. Comemorava, então, o seu último aniversário na presença de muitos amigos e parentes próximos. Porém,

---

[42] Poema Grünewald: “Morto mas ainda caminhando, quis te ver. Não importa se fecharam a entrada Não quiseram que te visse, maus ventos sopraram. Vi-te do buraco da luz. Vi-te na asa do sol. Vi-te no espaço como uma asa. Vi-te brincando com as crianças. Vi o circo ao teu redor... Senti aqueles mesmos ventos dos subterrâneos que penetraste. Senti-os sob meus pés: povoados de assombrações querem escapulir da sombra. No dia de lua nova te levei a poeira vermelha do meu povoado, era só o que eu tinha”. Portinari, In: PROJETO PORTINARI, 1961. p.6.

infelizmente, sua ex-mulher, Maria Victoria Portinari, não compareceu à confraternização.

No dia 6 de fevereiro de 1962, morreu Candido Portinari na cidade do Rio de Janeiro, em consequência da progressiva intoxicação causada pelo chumbo, presente nas tintas por ele utilizadas. Sobre isso, BERARDO (1983, p.118) aponta que “o branco e o amarelo mataram Portinari. Primeiro o branco de chumbo, altamente tóxico, e depois o amarelo envenenado”. Nessa época, preparava novo material para uma exposição no Palácio Real de Milão.

Mário Pedrosa, admirador entusiasta do artista até 1949 (embora, depois, tenha passado a criticá-lo), diria em 1962, na ocasião da morte do artista, que acreditava que os intelectuais e críticos da época, que lutavam a favor do modernismo, tinham em Portinari uma espécie de porta-bandeira.

A opinião veemente de um crítico tão importante como Mário Pedrosa é a confirmação de uma obra plenamente realizada no contexto da arte brasileira do século XX. Apesar de não ter participado da Semana de Arte Moderna, Portinari conseguiu se integrar perfeitamente ao movimento, já em sua fase madura, dando continuidade ao Modernismo até a sua superação, com a chegada das neo-vanguardas construtivistas dos anos de 1950 e 1960.

Figura 28: Candido Portinari - “Paz”, 1952-1956

(painel a óleo/ madeira compensada, 1400 x 953 cm, Sede da Organização das Nações Unidas, Nova York)

Aos 59 anos, Candido Portinari morreu, deixando muitos amigos e admiradores desconsolados; mas a sua obra permanece viva nos gigantescos painéis da Organização das Nações Unidas, assim como nas humildes capelas de Brodowski e na Matriz de Batatais. O interessante é que a cena exibida em Nova York é a mesma paisagem bucólica de Brodowski, que o mágico-artista para lá levou, através de sua poderosa imaginação: “intermediário entre a terra e o céu!”, como disse Mino Carta (1982). E esta é, também a epígrafe deste capítulo.

Além de figurar nos grandes museus do Brasil e do exterior, há também inúmeras obras de Portinari espalhadas pelo mundo, nas mãos de colecionadores e comerciantes de arte – mas que, um dia, deverão chegar à apreciação dos homens e mulheres do povo que ele tanto prezava. Em cada uma dessas obras, a mensagem de Portinari é, invariavelmente, de solidariedade com os mais fracos, de paz universal e felicidade para todos.

2. Questões polêmicas sobre Portinari

O partido Comunista defende a família, uma família que tenha o que comer e o que vestir.

(Candido Portinari)[43]

[43] Artigo de Candido Portinari publicado no *Hoje* de São Paulo, jornal do Partido Comunista, em 27 de dezembro de 1946.

2.1 Conciliador dos aparentes irreconciliáveis

Portinari desponta no cenário da arte brasileira num momento em que o Modernismo já se encontrava numa fase de transição e se deparava com incongruências ideológicas e divisões internas. As ideias modernas já não eram tratadas como grande novidade e os intelectuais e artistas envolvidos no movimento, desde o início, posicionavam-se em campos antagônicos. Portanto, quando o pintor definitivamente aproximou-se dos modernistas, o grupo já se encontrava dividido em diferentes tendências.

> Na década de 1920, com o surgimento de artistas como Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, entre outros, a pintura brasileira livra-se das normas acadêmicas que caracterizavam a arte do século XIX no Brasil. Portinari, no entanto, só mais tarde se deixará influenciar pela nova tendência. (GULLAR, 2014, p.48)

Tadeu Chiarelli em seu livro, “Um Modernismo que veio depois” (2012), chamou atenção para um texto de Mário de Andrade, escrito perto do final da vida do escritor modernista, onde há uma referência ao fato de Portinari ter aderido às correntes da modernidade quando o movimento já estava em sua fase bem avançada.

> [...] o experimentalismo de Candido Portinari nada tem de revolucionário da mesma forma que nada tem de intrinsecamente personalista. É um experimentalismo que vem... depois. A desconfiança torna a experimentar o já aprovado. É um reexperimentalismo infatigavelmente reverificador de lições e aproveitador de experiências. E nada tem de exclusivamente “estético”. Está sempre apegado ao assunto, jamais liberto à funcionalidade extra-estética, mas igualmente necessária, da obra de arte [...][44]. (ANDRADE, M., 1984)

Por outro lado, o momento histórico denominado “entreguerras” predispunha para uma forte polarização das ideias políticas e para o radicalismo ideológico. Enquanto na Europa assiste-se à escalada fascista e à consolidação do comunismo na URSS, no Brasil o golpe civil-militar que ficou conhecido como “Revolução de 1930” inaugurava um novo modelo de Estado.

Nesse contexto, o Modernismo se regionalizava e introduzia temas de aspecto realista e voltado especificamente para os problemas brasileiros. Foi exatamente neste momento de inflexão que a proposta de Portinari começou a ser vista com

---

[44] “Portinari”, texto de 1944 inédito até então.

redobrada atenção pelos críticos e pelos próprios representantes do Estado, que desejavam se associar à ideia de modernidade.

> [...] a partir de então, o Brasil primitivo, com suas lendas e seu folclore, temas do Modernismo, é substituído pelo Brasil real, com seus graves problemas sociais. O romance, a poesia, as artes plásticas refletem essa mudança. A pintura de Portinari vai se tornar veículo desse novo Brasil, problemático e desigual. (GULLAR, 2014, p.48)

Apesar desse cenário desafiador, com diversas tendências conflitantes, Portinari mostrava-se capaz de conviver com os extremos, graças a seu grande poder de conciliação dos opostos.

> Há em Portinari uma capacidade de conciliar os aparentes irreconciliáveis. Isto é, esse artista caracteriza-se por extrair do contexto histórico surpreendentes valores estéticos para uso de uma linguagem plástica renovada, o que lhe permite estar próximo, ao mesmo tempo, da Europa ou do México, em relação à técnica e à mensagem que expressam os fatos cruciais do homem de sua terra, enfatizando na sua problemática social, sempre próxima da *Terra Brasilis*. (AJZENBERG, 2012, p.15)

Essa capacidade de conciliação ideológica revela-se igualmente poderosa quando se trata dos aspectos estéticos. Uma vez que sua arte consiste na mescla de fontes diversas, buscando tanto formas tradicionais quanto modernas; “na experiência dos artistas do passado e em busca de novos valores expressos por aqueles que considera mestres e gênios, especialmente Picasso” (AJZENBERG, 2012, p.15).

No entanto, pagará um alto preço por suas atitudes conciliatórias. Pois será duramente criticado pelas facções ideológicas rivais que não aceitavam que ele se deixasse influenciar por diferentes tendências, enquanto mantinha-se fiel a si mesmo.

À medida que Portinari se torna um pintor de grande projeção no cenário nacional, passa a ficar cada vez mais exposto a críticas de má fé, inclusive com tentativas difamatórias. Por isso, durante seus 59 anos de vida, são inúmeras as controvérsias e polêmicas em que o artista esteve direta ou indiretamente envolvido, como veremos a seguir.

2.2 Religião e ideais políticos

Frequentemente surge o questionamento sobre a capacidade de um comunista militante – como era o caso de Portinari – dedicar-se a uma arte religiosa de primeira qualidade e, ao mesmo tempo, provocar emoções tão pungentes.

> Portinari é autor não apenas da mais vasta obra religiosa, como também das mais importantes obras sacras realizadas no continente americano – singular criador do moderno muralismo religioso das vanguardas estéticas em termos internacionais. À medida que tais obras englobam maior liberdade formal, surgia acalorada discussão sobre a religiosidade de seu autor. (PEDROSA, Israel, 2014, p.170)

De fato, naquele período histórico, as principais lideranças da Igreja Católica tinham uma orientação bastante conservadora. O Concílio do Vaticano II, com ideias de solidariedade para com os menos favorecidos, só seria inaugurado pelo Papa João XXIII em 1962, no ano da morte do pintor. Portanto, não era de se surpreender que Portinari estivesse sujeito, então, à animosidade de certas autoridades eclesiásticas mais conservadoras.

> Contra Portinari, as críticas vinham mais de eventuais autoridades eclesiásticas locais e de alguns religiosos conservadores, o que levou o prestigioso líder católico, crítico literário e pensador Tristão de Athayde (1893-1983) a declarar: "Portinari foi o maior gênio de nossa pintura [...] autor de uma arte intencionalmente sobrenatural [...] não é necessário que o pintor seja pessoalmente religioso para que sua arte religiosa seja autêntica"[45]. (PEDROSA, Israel, 2014, p.170)

Depois do advento da Teologia da Libertação, nos anos de 1960, e, agora, com a visão ampla do Papa Francisco, primeiro latinoamericano a assumir o papado, a posição política da Igreja tornou-se bem mais tolerante. Hoje, talvez, seja mais fácil perceber muitos pontos de convergência entre as ideias humanitárias que estão por trás das obras de Portinari e o evangelho de Jesus Cristo, caracterizado pelo amor ao próximo e pela solidariedade.

Em correspondência com a autora, o filho do artista, João Candido Portinari, comentou sobre a complexa religiosidade do pai: "[...] não creio que meu pai se considerasse ateu. Se assim o fosse ele não declararia 'sou um homem com saudades

---

[45] LIMA, Alceu Amoroso [Tristão de Athayde] & PALMA, Bruno. Arte Sacra Portinari. Rio de Janeiro: Livroarte Editora, 1982, pp.11 e 15.

de Deus'. Como se poderia ter saudade de alguém que não existe?"[46] (PORTINARI, João Candido, 2018).

É muito difícil julgar o que se passava na interioridade de um artista de gênio tão complexo como Portinari. Uma coisa é certa: a ligação com a religião, que herdou de seus pais e avós, sempre esteve com ele, de alguma maneira. Prova disso são as sublimes imagens religiosas que nunca deixou de pintar – e que não poderiam ser realizadas sem que houvesse um profundo envolvimento espiritual do seu autor.

2.3 Brasilidade e identidade cultural

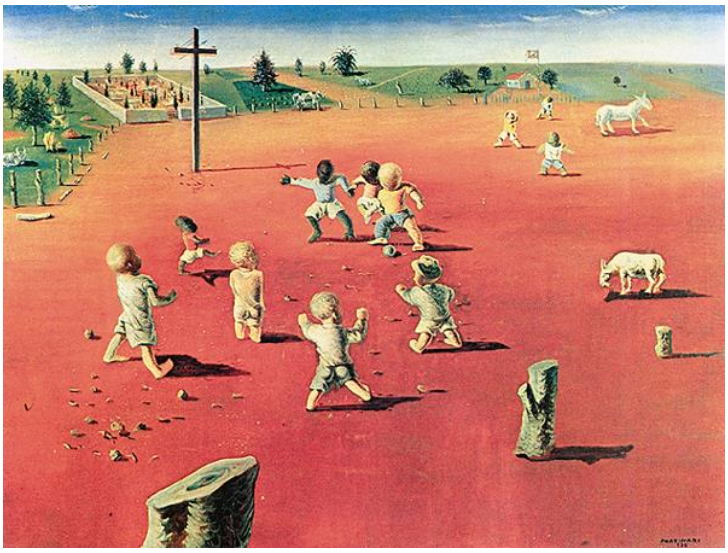
Desde sua primeira obra de certa importância, *Baile na Roça* (1923), Portinari já trazia a temática brasileira para as telas que pintava, inspirado na vivência que tivera durante a infância, no interior paulista. São lembranças que alimentam sua imaginação por toda a vida, como observamos na obra *Futebol* (1935), e em outras pinturas da "fase de Brodowski". Porém, o contato com um crítico modernista tão influente como Mário de Andrade só viria reforçar essa sua tendência culturalista. A amizade cultivada entre eles pode ser observada no tratamento que o escritor modernista dedica a Portinari, em suas cartas.

> Depois de amanhã dou uma reunião aos amigos e uns professores franceses, pra que venham ver o meu retrato que todos anseiam em ver. Lhe escreverei depois contando os gritos de entusiasmo do pessoal. Todos que aparecem por aqui se assombram com o retrato. Si eu pudesse e houvesse uma boa revista que publicasse tricromas, escrivinhava como o Manuel um ensaio sobre os Meus Dois Pintores, você e Segall. Mostraria então o que foi para mim uma revelação, um verdadeiro soco na barriga quando descobri: é que você me revelou o meu lado angélico, ao passo que o Segall me revelou o meu lado diabólico, as tendências más que procuro vencer. Às vezes me paro em frente do seu quadro e fico, fico, fico, não só perdido na beleza da pintura, mas me refortalecendo a mim mesmo. Porque de-fato você mais que ninguém, não apenas percebeu, mas me revelou que eu... sou

[46] Ele complementou: "Há um texto (...) de um dos maiores pensadores católicos brasileiros, o Dr. Alceu Amoroso Lima, que enfoca precisamente a "grande pergunta" da sua tese (...). Foi o prefácio do livro *Portinari, Arte Sacra*, publicado pelo Projeto Portinari na década de 80. (...) os testemunhos abaixo: 'Dizia-se materialista, mas os santos, decerto, não acreditavam. Quem pintou aquela maravilhosa Pampulha, quem tinha o dom de transmitir o místico num São Francisco, quem exprimiu, como só Candinho fez, a tortura e a vocação de santidade, em suas figuras, muito rezou através de seus pincéis. São eles - os santos retratados por Portinari - que o levarão para a Grande Comunhão. O menino de Brodowski, tão miúdo, tão Candinho, será alçado por aquela grande mão de nosso Pai, a poderosa mão a que ele se entregava com assombro, de cada vez que pintasse uma figura pujante', de Dinah Silveira de Queiroz, do Jornal do Comércio (09.02.1962)". Essa conversa entre Thaís Thomaz Bovo e Joao Candido Portinari ocorreu no dia 26 de março de 2018, através do aplicativo Messenger.

> bom. Seu quadro me dá confiança em mim, me dá mais vontade de trabalhar, de continuar, é um verdadeiro tônico[47]. (FABRIS, 1995, p.47)

Figura 29: Candido Portinari - “Futebol”, 1935



(óleo sobre tela, 97 x 130 cm, Coleção Particular)

Desde o início do relacionamento entre o pintor e o crítico, Portinari correspondeu perfeitamente às expectativas de Mário, assumindo o lugar antes reservado a Lasar Segall, que até dado momento era tomado como o pintor modernista por excelência, capaz de desenvolver a temática brasileira sem os exageros dos futuristas ou dadaístas[48]. Porém, havia algo que não combinava com o modelo mental do escritor de como deveria ser o pintor modernista brasileiro. Pois, na visão de Mário, Segall não era brasileiro o bastante para ser capaz de representar a “alma” brasileira, sobretudo por causa da origem e religião de Segall.

O fato de ele ser um imigrante russo e judeu apresentava discrepâncias na criação de uma narrativa ideal sobre o artista moderno brasileiro, que deveria ser assimilável à temática nacionalista e fiel às raízes das três raças (português, índio e negro), escolhidas como parâmetro da identidade brasileira.

> Já em 1924, portanto, Mário de Andrade reconhece o valor da pintura segaliana, mas a entende como uma manifestação exterior ao quadro da arte moderna brasileira, mesmo antes de conhecer a obra de Candido Portinari. Daqui para a frente as origens nacional e religiosa do artista se tornarão elementos fundamentais das análises que Andrade fará de Segall, análise que sempre o reconhecerão como um

[47] Carta de Mário de Andrade a Portinari, de 25 de março de 1935.

[48] “Ao longo das décadas de 1930 e 1940, apesar do apoio recebido por parte de intelectuais progressistas, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, Lasar Segall passou por diversos episódios de incompreensão” (COSTA; CAIRES, 2018, p.14).

> artista de valor internacional, mas incapaz de ser um artista brasileiro. (CHIARELLI, 2007, p.105)

Para Mário de Andrade, o judaísmo de Segall comprometia definitivamente sua capacidade de compreender o ambiente brasileiro, mas omitia o fato de que Portinari também era um brasileiro atípico, sendo de primeira geração, descendente de uma tradicional família italiana emigrada para o Brasil no final do século XIX.

> Para ele [Mario de Andrade], Segall, sendo russo e judeu, era alguém de fora, um estrangeiro. Daí confundir sem maiores cuidados características nacionais, éticas e religiosas. O que importava para Andrade era demonstrar que o artista era um fatalista, voltado apenas para a abstração da realidade contingente. Daí, inclusive, a explicação para a obra de Segall: uma obra que tendia para o "clássico", para o cosmopolita, uma arte que não se prendia a lugar algum, a não ser aos valores de sua "raça". (CHIARELLI, 2007, p.122)

Porém, no caso de Portinari, Mário de Andrade estabeleceu uma estratégia completamente diferente daquela utilizada na categorização da capacidade artística de Segall. Ficando evidente o apagamento das origens europeias do pintor nascido no Brasil (mas de pai e mãe italianos), valorizava, em contrapartida, a vivência rural de seus anos de infância no interior paulista, onde morou apenas até os seus 14 anos de idade, antes de ir estudar pintura no Rio de Janeiro.

> Mais do que "caipira", quando Portinari chegou ao Rio, ele devia ser visto como mais um "italianinho" chegado para estudar. Ou um carcamano. Mas esta questão Mário de Andrade não poderia nem mesmo mencionar em seus textos, sob pena de comprometer a imagem que desejava construir do pintor amigo: a do artista brasileiro por excelência, comprometido com o mundo agrícola do interior do país, produtor de uma arte "mestiça", americana. Tal artista, dentro da psicologia ligada ao nacional de Mário de Andrade, nunca poderia ser filho de italianos ou de qualquer outro povo, que não o brasileiro. (CHIARELLI, 2007, p.161)

Devemos destacar que essa estratégia, estabelecida por Mário, para nacionalizar a obra de Portinari não funciona da mesma maneira em se tratando de arte religiosa. Pois, nesse caso, a trajetória percorrida pelo pintor é bem diversa, conduzindo-nos diretamente à tradição da arte europeia medieval e renascentista e, não, ao Brasil profundo alardeado por alguns dos modernistas. Em certos casos, o caminho percorrido é diametralmente inverso. A temática da piedade, por exemplo, presente na religiosidade italiana, é transferida, por Portinari, para o contexto social brasileiro, como no caso dos deslocados internos (retirantes), onde a mãe que carrega nos braços uma criança morta, um dos pontos altos da série *Retirantes*, faz-nos

imediatamente lembrar a *Pietà*, uma tradicional figura da pintura italiana magistralmente esculpida por Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

Mesmo em se tratando de temas brasileiros, Portinari, parece identificar-se com épocas passadas; buscando, na Itália do século XVI, a companhia de um pintor barroco como Michelangelo da Caravaggio, que pintou com chocante realismo *Deposição de Cristo,* onde “el motivo dominante es el brazo que se abandona, pero por el que discurre un ultimo aliento de vida” (ARGAN, 1977, p.41), enquanto a mãe, desconsolada, baixa a cabeça e rende-se perante a inevitável crueldade da morte. Assim, Portinari transforma a fatalidade de uma família assolada pela desgraça da seca, em algum lugar do sertão nordestino, em uma cena épica de dramaticidade histórica comparável ao martírio de Jesus.

Figura 30: Candido Portinari - “Criança Morta”, 1944

(painel a óleo/ tela, 180 x 190 cm, Museu de Arte de São Paulo)

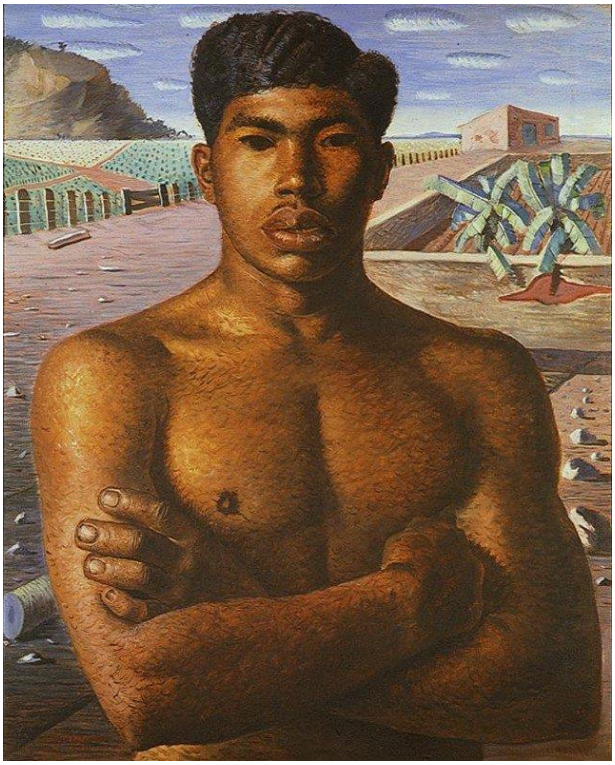
Figura 31: Michelangelo Merisi (da Caravaggio) - “Deposição de Cristo”, 1602-1604

(óleo sobre tela, 300 x 203 cm, Igreja de Santa Maria della Vallicella, Vaticano)

Mesmo nas pinturas religiosas realizadas em Brodowski ou Batatais, no interior paulista, a referência é visivelmente italiana. Na *Capela da Nonna*, os rostos dos santos podem emprestar a fisionomia de seus familiares, mas as cenas são aquelas da hagiografia de origem europeia. Por outro lado, o negro representado, por Segall (que era, no entendimento de Mário, um “artista judeu”[49]), em *Bananal,* aproxima-se muito de Portinari, no tratamento da temática brasileira desenvolvida, por exemplo, em *Mestiço*. Fatos estéticos desse teor são capazes de desmontar a leitura racial feita por Mário de Andrade e a arte religiosa de Portinari pode esclarecer certas contradições ideológicas.

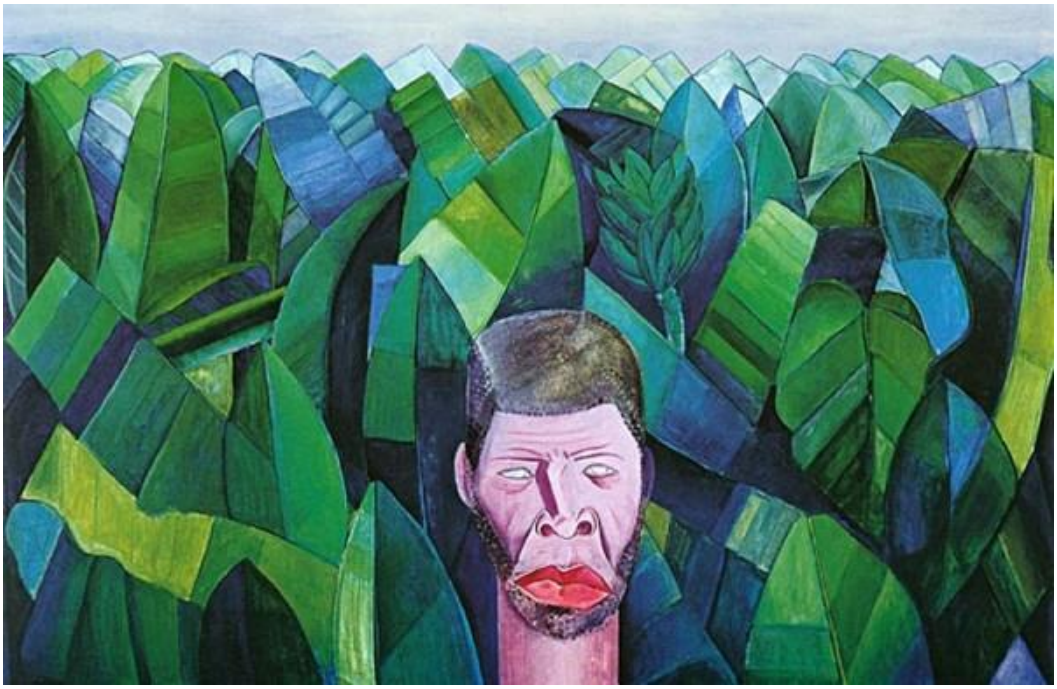
[49] “O artista teve cerca de 50 obras confiscadas pelo regime nazista, integrou a exposição Arte degenerada, em 1937, e, além de tudo, sofreu, por meio da imprensa brasileira, ataques que o acusavam de produzir obras de características degeneradas e de ser um agente de desagregação da cultura local”. (COSTA ; CAIRES. 2018, p.11)

Figura 32: Candido Portinari - “Mestiço”, 1934



(óleo sobre tela, 81 x 65,5 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP)

Figura 33: Lasar Segall - “Bananal”, 1927



(óleo sobre tela, 87 x 127 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP)

Apesar de aceitar o ponto de vista de Mário de Andrade para o Modernismo Brasileiro e realizar obras que estavam de acordo com o parâmetro do realismo local (o que parecia indispensável ao crítico), Portinari guiava-se por seus próprios

princípios. Um episódio corriqueiro pode nos revelar muito sobre seu real posicionamento acerca da questão cultural num país de imigrantes, como é o Brasil.

> Outro dia o Gilberto Freyre estranhou que eu, pintando no Brasil, fizesse um Jesus Louro, em Batatais. Acontece que eu estou mais de acordo com Gilberto Freyre do que ele mesmo, que vive a dizer que no Brasil há todas as raças e que ainda estamos em caldeação. Então deve haver gente loura também. (Portinari[50])

A obra à qual Portinari se refere é a pintura *Menino Jesus*, feita para a igreja de Batatais em 1952, e para a qual serviu, de modelo, o próprio filho do artista, João Candido. Portanto, não havia dúvida que ele estava retratando um brasileiro de ascendência italiana, pois tanto Portinari quanto Maria, a mãe de João, são filhos de italianos, não podendo, portanto, ser mais regional nem mais personalista.

O que ficou do período de sua infância em Brodowski, no íntimo de Portinari, segundo Pedrosa (1981, p.8), foi “o apego ao meio familiar e a afeição pelos seus, a simpatia pelo homem do povo, pelo trabalhador braçal e a rudeza de maneiras e um certo quê de manha e de sabedoria plebeia do caipira paulista”. No entanto, não é possível hoje confirmar, como queria Mário de Andrade, que as características adquiridas por Portinari no interior de São Paulo, onde viveu a infância, são indispensáveis para o desenvolvimento posterior do estilo pessoal do pintor. Mesmo porque ele partiu desse meio rural muito cedo, indo morar no Rio de Janeiro, voltando a Brodowski somente em épocas festivas, para rever os familiares e velhos amigos.

Algo muito semelhante aconteceu com Lasar Segall que, aos 17 anos, abandonou a cidade natal de Vilna, na Lituânia, para viver em Berlim – e, depois, em Dresden[51]. É verdade que as imagens de sua infância persistiram, em suas pinturas, até bem depois de ele imigrar definitivamente para o Brasil, em 1923; mas não se pode dizer que ele era um “pintor russo”, ou que o judaísmo seja um elemento fundamental em sua produção artística, pois o estilo desenvolvido por ele em suas obras é, acima de tudo, vinculado à estética do expressionismo alemão. Mas, nem por isso, deixou de criar obras de temática genuinamente brasileira, equiparadas àquelas de Portinari e que retratavam, com grande fidelidade, a complexa realidade brasileira.

---

[50] Apud CALLADO, 2003, p.100.

[51] Lasar Segall nasceu em 1889 na cidade de Vilna, que na época pertencia ao território da Rússia. Em 1906, ele emigrou para a Alemanha, onde deu continuidade ao seu aprendizado artístico nas Academias de Arte de Berlim e Dresden (COSTA ; CAIRES, 2018, p.14).

2.4 Portinari como artista oficial

Durante as fases avançadas do Modernismo, enquanto alguns artistas e escritores buscavam dar continuidade à experimentação com a linguagem, outros buscavam a aceitação do público, sem perder certas características inovadoras trazidas pela modernidade. Além disso, com o fim da Primeira República e o governo forte instalado por Getúlio Vargas, surgiram novas oportunidades de participação para os intelectuais e artistas sob a proteção de um Estado provedor. A construção mais importante realizada por encomenda governamental foi o prédio do Ministério da Educação e Saúde, da qual Portinari teve a ventura de participar, ao lado de Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Carlos Leão, Afonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcellos.

> Foi graças à decisão do ministro Capanema que a obra pode concretizar-se depois de superadas objeções políticas e estéticas das mais reacionárias. Da exemplaridade do edifício participaram as realizações plásticas, nele acomunadas em espaços planos e ambientais. As têmperas que representam os ciclos econômicos brasileiros no gabinete do ministro (concluídas em 1944) e os azulejos de Portinari, que decoram as amplas paredes externas, paisagismo de Roberto Burle Marx; o monumento em granito, simbolizando a juventude brasileira, de Bruno Giorgi são os elementos mais importantes dessa magnífica convivência das artes no prédio que inclui ainda esculturas de Jacques Lipchitz, Celso Antônio e Adriana Janacopulos (ZANINI, 1991, p.25).

Na verdade, estabeleceu-se um consórcio de poder: se os artistas precisavam do apoio indispensável do Estado para a realização de suas obras, este também, por acabar de ser implantado, necessitava do prestígio dos artistas para a sua consolidação. Interessava, sobretudo, ao poder central, aqueles artistas com propostas sociais aliadas a uma roupagem moderna, que contribuíssem para a construção de uma imagem verdadeiramente “revolucionária”, com a qual desejavam se diferenciar politicamente da “República Velha”.

> Nessa colaboração com o Ministério, Mário de Andrade não era o único modernista. E mesmo no que tange ao apoio que prestou à obra de Candido Portinari junto àquela pasta, ele também não estava só. Na verdade, o crítico e outros modernistas ligados ao Ministério (entre eles, Carlos Drummond de Andrade, Chefe de Gabinete de Capanema), foram os maiores contribuintes para a colaboração do pintor como principal artista do período (CHIARELLI, 2007, p.277).

Conforme destaca Chiarelli (2007, p.277), Mário de Andrade estava, sim, bastante envolvido com o poder federal naquele momento. Ele era uma pessoa chave

para a estratégia do Estado, pois conseguia mobilizar artistas e poetas modernos e convencê-los a colaborar com o novo regime. Nesse sentido, seu poder de influência sobre as decisões governamentais pode ter sido ainda maior do que se imagina, funcionando em nível pessoal de articulação e convencimento.

> O crítico não auxiliou o Ministro Capanema apenas em seu ante-projeto para o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional e com seu trabalho de preparação da Enciclopédia Brasileira (que não se efetivou). Ele serviu o Ministério, como prova a correspondência travada entre ambos em relação ao Monumento à Juventude Brasileira, de Bruno Giorgi e ao projeto de Monumento ao Homem Brasileiro, de Celso Antonio. (CHIARELLI, 2007, p.277).

Nesse contexto, Portinari, que tinha a seu favor a total simpatia de Mário de Andrade, será um dos artistas modernos mais procurados por essa nova política cultural oficial modernizante, devido à sua alta produtividade, aliada a temáticas populares e nacionalistas. De tal maneira que a atenção que recebia por parte dos poderosos começou a despertar desconfiança e invídia entre alguns artistas e críticos.

> [...] muitos julgavam exagerada a solicitude com que o governo se empenhava na divulgação do nome e da obra de Portinari. Tal empresa, conceituava-se como verdadeira “promoção”, em grande estilo, nela vislumbrando a veleidade de se criar uma “arte oficial”. E isto predispunha, contra o artista, os mais sensíveis às implicações do que lhes parecia uma forma de propaganda indireta do regime. Pois concebida ou involuntariamente Portinari se convertia no pintor oficial do País (ALMEIDA, 1976, p.142).

Com o passar dos anos da década de 1930, a divisão interna no grupo dos modernistas torna-se cada vez mais acirrada, tornando definitivo o distanciamento entre eles. De um lado, os ex-integrantes da Semana de Arte Moderna, principalmente representados na figura carismática de Oswald de Andrade e apoiado pelo jornalista Luis Martins; do outro, a chamada “Família Paulista”, encabeçada pela liderança do pintor e intelectual Paulo Osir Rossi, e sombreada pela onipresença de Mário de Andrade.

> [...] a ojeriza de Luis Martins, para com a Família Artística Paulista, se reiteraria em artigo publicado em agosto de 1939, na revista Cultura. Denominava-se “Que é isso Mário?” e constituía verdadeira objurgatória a Mário de Andrade, a propósito de seu editorial “Esta Paulista Família”, de larga repercussão (ALMEIDA, 1976, p.144).

Como se observa, Mário de Andrade, nessa altura, posicionava-se em campo diferente daquele de Oswald. A divergência entre os dois antigos companheiros tem

origens complexas e controvertidas, indo desde as preferências pessoais até a disputa do espaço de liderança. Seja lá como for, pode-se constatar que essa diferença se revela perfidamente acintosa naquele momento. Enquanto Mário mostrava-se simpático à atuação artística de Portinari, que Osir tentou aproximar à Família Paulista, Oswald declara-se um combatente contra uma aceitação consensual da arte de Portinari.

Na verdade, num primeiro momento, Oswald mostrou-se bastante receptivo ao trabalho de Portinari, desde quando visitou o ateliê do artista e inclusive encomendou algumas obras suas.

> [...] logo que entrou no ateliê, o poeta de Pau-Brasil mostrou-se entusiasmado. Fez de cara elogios rasgados ao artista e à sua obra. Afirmou que não esperava encontrar aqui um pintor de sua categoria. Depois, Portinari me disse, satisfeito e contente: "parece que você exagerou a respeito de Oswald. Entre os intelectuais brasileiros, ele é um dos mais abertos à pintura moderna. E gostou mesmo dos meus quadros. Tenho certeza de que gostou, pela franqueza de suas palavras" (BENTO, 2003, p.68).

Essa admiração inicial mantém-se por certo tempo, durante o qual Oswald passou a frequentar pessoalmente a casa de Portinari e, em certa ocasião, pediu que o artista pintasse o retrato da poetisa Pagu, que era sua mulher naquele momento.

> O fato é que Oswald de Andrade não se limitou apenas a admirar as composições de Portinari. Alguns de seus retratos despertam-lhe o mais vivo interesse. Sem dúvida, foi muito estimulante o apoio que o líder de vanguarda deu ao pintor. Ficou sinceramente encantado com *Futebol*, tela que reproduzia uma pelada de meninos na praça em frente ao cemitério de Brodósqui (BENTO, 2003, p.68).

Oswald, como era de sua natureza, ao entusiasmar-se com as pinturas de Portinari, começou a se envolver intimamente com o trabalho do artista, fazendo-lhe sugestões e escrevendo artigos sobre algumas de suas obras. Ele se interessou, especialmente, pelas pinturas ligadas à cultura do café. Ficou simplesmente eufórico, querendo que Portinari as reproduzisse em decorações murais, conforme haviam feito os muralistas mexicanos.

Tempos depois, por razões estranhas à arte, Oswald viria a fazer ataques violentos ao artista, provavelmente estendendo, a ele, suas divergências pessoais com Mário de Andrade – que, por sua vez, demonstrava-se cada vez mais favorável à atuação de Portinari.

Naquele momento, a maneira mais fácil de atingir o pintor era atribuir a Portinari o favoritismo governamental, vindo de um Estado autoritário e intervencionista, que se ocupava de todas as áreas das atividades humanas como trabalho, educação, cultura, arte popular e até mesmo a vida cotidiana dos cidadãos. Segundo Fabris, alguns teóricos como Ferreira Gullar e Carlos Zilio também faziam críticas à arte de Portinari, como se pode ver a seguir:

> Portinari é "um artista no qual o substrato acadêmico sempre evidente, tenta reinventar a figura humana recorrendo à deformação, sem conseguir, salvo em raros momentos, libertar-se da preocupação naturalista" (FABRIS, 1996, p.156).

Ao lado de outro modernista de primeira hora, como era o compositor Villa-Lobos, Portinari seria o pintor de referência na temática brasileira. De fato, se pensarmos nas encomendas do monumento da rodovia Rio-São Paulo e do Ministério de Educação, tendemos a considerar que existia uma forte ligação entre as políticas públicas na área da cultura desenvolvidas na "Era Vargas" e o estilo de arte desenvolvido por Portinari. Porém, alguns críticos tentam dissuadir essa imagem negativa que associa o pintor ao regime autoritário do Estado Novo brasileiro.

> Essas considerações não devem fazer supor que Portinari tenha sido o pintor oficial da ditadura Vargas, tese já refutada de maneira definitiva pela estudiosa Annateresa Fabris[52]. Elas pretendem apenas levantar a possibilidade de se entender Portinari como a concreção do artista moderno brasileiro modelo, pelo menos para o grupo modernista ligado ao Ministério Capanema: aquele que a partir de um viés clássico-realista e com deformações expressivas salientes (mas contidas dentro de um decoro aceitável), fixava o assunto nacional – o homem brasileiro, encarnado na figura do trabalhador (CHIARELLI, 2007, p.277).

Como artista oficial ou não, o fato é que Portinari teve a oportunidade de desenvolver uma arte de grande valor, que se inseria no contexto político-social da época, sem deixar de trazer uma marca personalíssima.

2.5 Comprometimento social

Seja pela origem humilde ou pelo humanismo herdado da família de imigrantes italianos, não é de se surpreender que Portinari tivesse grande interesse pelas

[52] FABRIS, 1990.

questões sociais agudas, vividas num Brasil assolado por brutais desigualdades sociais e pelo abandono da população brasileira, totalmente carente de recursos.

> Numa de suas grandes exposições, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, quando sua carreira atingia o auge, nos primeiros anos quarenta, confidenciou que as figuras de seus quadros o surpreendiam, porque eram tão tristes e horrorosas e não davam alegria a ninguém e nem mesmo a ele próprio. “Se pintasse de outro modo, estaria mentindo”. “São elas o resultado de tudo o que vi observei”. “Os meninos de Brodósqui” estampam as pequenas e magras figuras com ventres enormes e pernas finas (BERARDO, 1983, p.53).

A consciência da pobreza existente no Brasil também fica clara em outro episódio, durante uma exposição de suas pinturas na Europa.

> Em uma exposição, em Paris, em 1946, o Duque de Windsor, visitando e examinando um a um os quadros que tinham merecido da crítica os melhores adjetivos, vê nordestinos de olhos esbugalhados, lavadeiras de grandes mãos ossudas, moleques descalços numa “pelada” do interior brasileiro. O nobre inglês admira a técnica mas os temas não o seduzem: “O senhor não teria algumas flores?” Pergunta a Portinari. “Flores não”, responde o pintor, ressentido. “Estas existem em pequena escala em meu país, ao contrário da miséria” (BERARDO, 1983, p.54).

Claro que Portinari não estava sozinho em seu idealismo humanitário e interesse pelos graves problemas sociais brasileiros. Escritores, seus contemporâneos, como Graciliano Ramos e Jorge Amado, compartilhavam da defesa da causa da população mais humilde em um país marcado pela desigualdade social. Esses escritores pertenceram à Segunda Geração do Modernismo na literatura brasileira, período também chamado regionalista, que se distinguiu do Primeiro Modernismo por um forte comprometimento social no contexto do autoritarismo do governo Vargas. Tanto que os dois estiveram presos por serem ativistas do Partido Comunista. Portinari também pertenceu ao mesmo partido e foi grande amigo de Graciliano. No entanto, nunca chegou a ser preso. Mesmo assim, o Serviço de Informações da Divisão de Polícia Política e Social do Rio de Janeiro não deixou de classificá-lo, em seus arquivos, nos seguintes termos:

> Antigo apologista do comunismo, exerceu, no P.C.B., os mais variados misteres. Foi candidato ao Parlamento pelo Estado de São Paulo, membro efetivo do Partido, conforme “carnet” concedido por Luiz Carlos Prestes a 21.4.1946; membro da comissão promotora do comício de união e solidariedade ao líder vermelho realizado na Esplanada do Castelo; membro do Conselho Consultivo do “Ateneu

> Garcia Lorca", sociedade perfeitamente identificada com o sentimento comunista dos republicanos espanhóis; signatário de uma mensagem de congratulações por discursos pronunciados por Prestes. A 21.11.1947, desembarcou em Montevidéu, onde manteve estreito contacto com próceres comunistas uruguaios (APERJ, doc. D.P.S. No. 07971, 1948).

Na intimidade, Portinari era um humanista, tendo, como alvo, combater a divisão injusta de renda, inconformado com o contraste de um país rico nas regiões Sul e Sudeste em contraponto com um território miserável, mais ao Norte e ao Nordeste.

> [...] as questões políticas e sociais tornam-se o material principal da literatura e das artes, de maneira geral. Pois bem, Portinari talvez seja o pintor brasileiro que mais reflete essa mudança, sobretudo nos anos 1940, quando se torna membro do Partido Comunista, pelo qual se candidata deputado e depois senador (GULLAR, 2014, p.52).

Assim, ele se dedicou sistematicamente à questão dos deslocados internos, uma população forçada a abandonar suas terras para buscar a sobrevivência em outro lugar do país. "A série de pinturas que representam retirantes famintos e miseráveis, bem como cadáveres de crianças vítimas da seca e da fome é a fase mais dramática da obra de Portinari" (GULLAR, 2014, p.52), constituíam levas de desesperados que perambulavam pelo imenso território nacional em busca de uma vida melhor.

> Em 1942, sob a nítida influência de suas ideias sociais e da miséria do Nordeste, Portinari coloca em suas telas expressionistas da famosa série "Os Retirantes" aqueles brasileiros marginalizados como símbolo da miséria (BERARDO, 1983, p.54).

Pode-se discutir se a política era (ou não) a sua vocação; mas o fato é que ele chegou a se afastar temporariamente da pintura em duas ocasiões, decidindo participar efetivamente da política partidária, usando de seu prestígio pessoal como artista.

> Como todo artista rebelde, Portinari (estou certo de que a razão da sólida amizade que o uniu a Graciliano Ramos é que ambos foram levados ao comunismo por um entrenhado desejo de justiça, mas ambos reagindo ao sistema de arregimentação partidária) fez as próprias leis do seu desenvolvimento. Da crítica social imediatista – muitíssimo necessária no Brasil, aliás – passou, nas grandes obras da sua maturidade presente, a uma recapitulação histórica, num tom poético mais alto. Mais alto e mais formal. Da crítica ao presente angustiado, foi em busca do passado heroico – mas ligando-o a um futuro que ainda mal se divisa hoje (CALLADO, 2003, pp. 103-104).

Nesse contexto, primeiramente Portinari foi candidato a Deputado Federal pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e, posteriormente, candidato a Senador pelo Partido Social Progressista (PSP). Ele não ganhou nenhuma dessas eleições e, se chegou à vitória no voto popular na segunda tentativa, foi impedido de tomar posse por manobras desonestas movidas pelos adversários. Porém, ele nunca deixou de praticar a política por outros meios, pois seu posicionamento sempre foi além dos interesses partidários imediatos.

> À beira do seu túmulo achavam-se políticos de diversas tendências, inclusive o ex-senador Luís Carlos Prestes e o governador Carlos Lacerda. Um dos oradores que disse adeus a Portinari foi o denodado Carlos Marighella, antigo deputado federal constituinte pelo PC do B (BERARDO, 1983, p.66).

Figura 34: Cartaz de campanha política de Portinari para Deputado Federal, s.d.

(eleições gerais de 1945)

A militância política de Portinari (aliada ao compromisso social expresso em suas obras) fez com que as autoridades policiais no período do Estado Novo, assim como durante a Guerra Fria, vigiassem os seus passos com muita atenção. Em 1947 seu nome aparece num informe da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, descrito como “Propaganda comunista pela arte”, elencado ao lado de outros.

> [...] artistas modernos que deveriam ser observados pela polícia, por estarem entregues a “atividade dissolvente” dos mais altos valores sociais: as pintoras Pagu e Tarsila; os pintores Flávio de Carvalho, Paulo Rossi, Arnaldo Barbosa, Gastão Worms, Quirino da Silva, Nonê José Oswald de Andrade Filho, Di Cavalcanti e Candido Portinari; Carlos Prado, “discípulo de Gastão Woms”, o desenhista Lívio Abramo; o escritor Oswald de Andrade; o médico Osório César; os jornalistas Geraldo Ferraz, Gusmão e Galmão [Galeão] Coutinho. Segall e Gregori Warschavchik também constam da lista, sendo apresentados como “pintor russo” e “arquiteto russo”, ambos “genros do milionário judeu Klabin”. (Annateresa Fabris, In: COSTA ; CAIRES, 2018, p.46).

Figura 35: Publicidade de comício realizado pelo PCB, 1947

(campanha de Candido Portinari para senador)

2.6 Ecletismo e maneirismo em Portinari

É bastante comum ouvirmos que Portinari teria sido um pintor expressionista, apesar do realismo dos temas abordados. Vejamos, então, o que isso fundamentalmente significa. Para Giulio Argan:

> El Expresionismo se presenta como antítesis del Impresionismo, pero presupone; tanto el uno como el outro son movimentos realistas, que exigen el compromisso total del artista em el problema de la realidade, aunque el primero lo resuelve en el plano del conocimiento y el segundo en el plano de la acción. En cambio, se excluye la hipótesis

> simbolista de una realidade fuera de los limites de la experiencia humana, transcendente (ARGAN, 1977, p.277).

Se analisarmos o conjunto da obra de Portinari, a percepção é de que esses preceitos, de fato, são adequados para a sua pintura. Mas precisamos também lembrar que o Expressionismo remonta à arte alemã do começo do século XX. Sendo Portinari um pintor situado no contexto da segunda fase do Modernismo Brasileiro, podemos dizer que sua arte é uma resposta expressionista para dar continuidade ao projeto do Modernismo nos anos de 1930 e 1940. O que parece também estar dentro das expectativas estabelecidas por Argan.

> El Expresionismo no nace en contraposición com las corrientes modernistas sino en el interior de ellas, como superación de su ecleticismo, como discriminación de las fuerzas auténticamente progressivas y concentración de la investigación en el problema específico de la razón de ser y de la función del arte (ARGAN, 177, p.278).

Isso explica, pelo menos em parte, por que Portinari fez opção por uns e não por outros. Por que aderiu às propostas estéticas de Picasso e não a outras – como àquelas dos surrealistas, por que se interessou pelos muralistas mexicanos[53] e não pelos abstracionistas norteamericanos. Aliás, a influência exercida pelos mexicanos, sobre Portinari, é um tema recorrente entre os críticos da época, que tentavam explicar os painéis de Portinari pela influência recebida dos muralistas. Mário Pedrosa, a seu modo, busca justificar essa adesão de Portinari à técnica dos afrescos, de outra forma.

> Portinari não chegou ao afresco por um simples incidente exterior como se poderia pensar. Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a ideia ou a vontade de fazer também pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema estético do mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou. Depois das figuras monumentais isoladas e do Café, a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como o próximo passo (PEDROSA, 1981, p.12).

Como artista sensível à temática social e atento ao que vinha acontecendo em outros países latinoamericanos, principalmente no México, onde, “desde o começo

---

[53] “Naturalmente, a voga da escola mexicana de pintores era então muito grande entre os círculos intelectuais do país, mas pouca gente tinha na realidade conhecimento mais acurado dela. Os mais informados não iam além dos nomes de Rivera e Orozco.” (PEDROSA, 1981, p.13).

dos anos de 1920, evidenciou-se um movimento de arte social, estimulado pela Revolução, que tinha elementos de sua cultura autóctone e popular e foi influente nas Américas" (ZANINI, 1991, p.21)[54], Portinari adota soluções estéticas muito próximas às propostas dos muralistas mexicanos; porém, busca desenvolver sua própria versão da técnica observada em Orosco e Rivera[55].

> Na década de 1920, surge o muralismo mexicano, que terá influência sobre Portinari, mas não por acaso, e sim porque esse tipo de arte estava latente em seu temperamento e sua imaginação de pintor. E isso porque era um gênero pictórico que se identificava como sua própria história de vida. Brodósqui, a pequena cidade onde nasceu e descobriu o mundo, sempre esteve presente em sua memória e em seu modo de ver o Brasil. Essa que o identifica com o camponês pobre, com o brasileiro que existia fora da História. A pintura mural é, por definição, veículo de uma mensagem mais ampla, menos individualizada – o veículo próprio a um pintor que queria retratar e mudar o país em que nascera (GULLAR, 2014, p.52).

É importante destacar que a técnica desenvolvida por Portinari era adequada para o caso brasileiro e adquiria uma poética profundamente pessoal. Não por acaso o muralismo chegou num momento oportuno da carreira de Portinari, pois, na época, havia uma grande demanda para a decoração de edifícios públicos em estilo moderno.

> Senhor já de um modelado poderoso, o pintor brasileiro se dispôs a estudar os famosos muralistas mexicanos, principalmente o mais conhecido de todos, Diego Rivera. Ele chegou mesmo, consciencioso, até a experimentar a famosa pistola de espalhar tinta, proclamada como a última palavra em matéria de técnica para a nova pintura mural moderna dita ao ar livre. Tudo estudou e experimentou por si mesmo, como um artesão que se preza de conhecer as receitas e segredos do ofício (PEDROSA, 1981, p.13).

Se os mexicanos partiam para uma representação estilizada, quase caricatural, Portinari, por seu lado, explorava as deformações das figuras para comunicar emoções e aumentar a dramaticidade da cena enfocada.

---

[54] Os artistas organizaram-se ali, em sindicato, e obtiveram, do governo, condições para a realização de murais em edifícios públicos, destacando-se a obra de José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957), que renunciara ao Cubismo dos anos parisienses, e David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Esse exemplo seria seguido nos Estados Unidos, cujo principal pintor realista percorreu, entretanto, solitário caminho existencial: Edward Hopper (1882-1967). (ZANINI, 1991, p.21)

[55] "O movimento muralista mexicano, entretanto, ao que visava era sobretudo exprimir – na frente estética ou espiritual – os ideais da Revolução Mexicana. Ali foi a própria revolução social e política, começada em 1910, e o ativismo político que quase todos os seus artistas, a principiar pelo Dr. Alt e Orozco, que despertaram nesses a necessidade de ir à praça pública ou abandonar o atelier, em busca de muros para pintar" (PEDROSA, 1981, p.15).

> De um modo geral se pode dizer que enquanto a escola mexicana se utilizou principalmente dos elementos de deformação caricatural, tirados não somente da experiência nesse sentido da pintura europeia moderna, mas de uma grande tradição nacional própria (a caricatura sempre foi no México uma das grandes manifestações da arte popular), o que Portinari se utilizou foi principalmente a deformação plástica, maciça num, no artista brasileiro, e para a expressividade social no outro, no movimento muralista mexicano – define a força interior que o impeliu à pintura mural, e as finalidades diversas a que visavam (PEDROSA, 1981, p.14).

De toda maneira, Portinari conseguiu ultrapassar a proposta dos mexicanos, criando seu próprio trabalho, ao mesmo tempo que colocava a arte brasileira em pé de igualdade com a arte latinoamericana, num momento em que esta gozava de grande reconhecimento internacional.

> Não é talvez fora de propósito observar aqui, pelo menos de passagem, que só na América foi a tentativa mexicana generalizada por todo o continente, tornando-se mesmo uma característica da evolução pictórica americana em contraste com a evolução europeia. De fato, se neste continente a pintura moderna não atingiu a profundeza ou a transcendência puramente estética da pintura moderna europeia, centralizada em Paris, tem sido no entanto aqui, nos países americanos (México, Estados Unidos, Brasil, etc.), onde se tem feito a tentativa mais audaciosa de uma grande arte sintética capaz de restaurar a dignidade artística do assunto, perdida na grande arte moderna puramente analítica, e reintegrar por essa forma o homem humano, o homem social, na pintura de onde havia sido excluído. (PEDROSA, 1981, p.14)

A obra *Café* parece ter sido o divisor de águas que fez com que o pintor brasileiro começasse a ir além da tradicional pintura de cavalete e passasse a explorar a pintura mural que fazia tanto sucesso na América do Norte.

> Na opinião de alguns críticos, o muralismo portinariano começou com uma tela de pequeno tamanho, mas de tema original: Café, pintado em 1935. Nela já estava o modo de compor e de usar o desenho das figuras e as cores de maneira diversa de como fazia nos quadros de cavalete. (GULLAR, 2014, p.52)

Portinari conseguiu dominar, de tal forma, a técnica da pintura mural – e incorporá-la em seu repertório artístico –, que a utiliza numa obra de caráter muito pessoal, em sua antiga casa de Brodowski.

> Já em 1936, a vocação de muralista se revela no mural que pinta na casa da família, em Brodósqui. Depois, outros murais pintou, destacando-se os dois feitos para integrar o projeto de vanguarda que foi a construção do Ministério da Educação e Saúde, hoje palácio Gustavo Capanema. Fosse pela expressividade dessas obras, fosse

> porque a época favorecia a esse tipo de expressão, a verdade é que o prestígio de Portinari ampliou-se no Brasil e fora dele, como demonstram as exposições que foi convidado a realizar nos Estados Unidos e na Europa (GULLAR, 2014, p.52).

A partir daí ele aplica essa técnica, adotando-a em grandes projetos, quando chamado para realizar trabalhos em prédios públicos ou igrejas ou, até mesmo, em obras encomendadas por particulares, em ocasiões em que se sente livre para ir mais longe em termos de linguagem e concepção temática.

> Entre os muitos murais que pintou a partir de então, alguns se destacam particularmente, como *A Primeira Missa no Brasil*, de 1948. Nessa obra, a visão de Portinari situa-se no extremo oposto de Primeira Missa no Brasil, de Victor Meireles, pintada em fins do século XIX. Portinari cria uma concepção alegórica, sem qualquer propósito de retratar o fato histórico real. Sua obra é uma composição moderna, que funde a linguagem figurativa transfigurada com a linguagem da pintura abstrata (GULLAR, 2014, pp.53-54).

É grande o seu sucesso como “muralista brasileiro”, sendo solicitado para realizar obras em prédios públicos, por encomenda do governo federal ou local, como aconteceu em Minas Gerais.

> No ano seguinte, realiza o célebre mural Tiradentes, para o colégio de Cataguases. Neste, sua linguagem ganha em monumentalidade e beleza, uma beleza épica que lhe permitiria ocupar uma posição única na história da pintura brasileira. Não são menos dramáticos e criativos os murais da Igreja da Pampulha, concluídos em 1943, quando Juscelino Kubitschek era prefeito de Belo Horizonte. Neles já se encontram tanto o caráter alegórico quanto a dramaticidade das figuras (GULLAR, 2014, p.54).

No apogeu de sua carreira, ele foi escolhido para pintar o mural dedicado à ONU, atingindo, assim, o reconhecimento internacional, como pintor e muralista.

> Mas de todos os murais que pintou, os que lhe deram maior prestígio e projeção internacional foram Guerra e Paz, oferecidos pelo governo brasileiro à sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York. São dois grandes painéis de 14X10 metros e que estão situados no hall de entrada do edifício projetado por Oscar Niemeyer. Como em quase todos os seus murais, trata-se de figuras e grupos de figuras estilizadas, que estão presentes por seu significado simbólico. Esse critério fica bem evidente nesses dois murais pelo fato mesmo de que versam sobre temas antagônicos: a guerra e a paz. (GULLAR, 2014, p.54)

Nesta época ele já estava bastante distanciado dos muralistas mexicanos, principalmente no que diz respeito à capacidade poética e sutileza com que consegue introduzir as temáticas mais sofisticadas.

> Afora isso, eles diferem dos anteriores pela concepção espacial e alegórica, de que resultam duas obras ao mesmo tempo antagônicas e coesas: antagônicas na expressão temática e coesas na concepção das respectivas composições pictórico-espaciais. Acrescente-se ainda que, além da significação de cada figura ou grupo de figuras, Portinari nos oferece, em cada um desses painéis, uma totalidade harmoniosa e poética, que logo apreendemos ao olhá-los. (GULLAR, 2014, p.54)

Outro termo de comparação frequentemente lembrado são as obras do espanhol Pablo Picasso, que, aliás, também se distingue por seu ecletismo.

> A arte de Picasso é para nós hoje um exemplo de obra consolidada, e não pode ser descrita em termos de um único conjunto de características. Se suas obras não fossem identificadas diretamente com seu nome, se fossem mostradas todas juntas numa grande exposição, seria difícil afirmar que pertencem a um único homem (SCHAPIRO, 2002, p.17).

Polêmicas como estas, em nome da originalidade, são hoje consideradas formas de pensamento ultrapassadas. A novidade e a ruptura com o passado, que foram amplamente valorizadas no período modernista, deixaram de guardar o mesmo valor absoluto a partir de um certo momento. Por outro lado, a busca incansável por influências provou ser uma batalha inglória; pois, para o artista pós-moderno, as relações estabelecidas entre as obras de diferentes artistas e épocas passam a ser encaradas como uma espécie de citação ou homenagem, formando um grande intertexto cultural (muito além de nosso poder de escolha individual). Portinari certamente se sentiria à vontade num ambiente assim, mais aberto a diversas tendências, como na atualidade.

2.7 A polêmica da Pampulha

Quando o jovem arquiteto Oscar Niemeyer foi chamado pelo então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para projetar o complexo arquitetônico da Pampulha, Portinari foi encarregado da pintura da Igreja São Francisco de Assis. Embora, evidentemente, a temática fosse de inspiração religiosa, a proposta estética era bastante inovadora para a arte sacra da época, alinhando-se com o ousado projeto de Niemeyer.

Nesse contexto, Portinari teve a oportunidade de colocar em prática tudo aquilo que havia observado nos museus e catedrais quando visitou a Europa, começando imediatamente a traçar os esboços do painel, numa demonstração de capacidade

técnica e poder de imaginação, entregando-se completamente aos trabalhos – como sempre fazia, sendo estes de finalidade religiosa ou não.

> Os cartões, azulejos e afrescos constituem uma série de gigantescos mosaicos, que representam a vida de São Francisco de Assis. Obedecendo embora a Módulos clássicos têm essas realizações um conteúdo espiritual que revive as catacumbas romanas e as estradas da Galiléia. (LANDUCCI, 1947)

Portinari completou em tempo e com maestria os painéis que lhe foram encomendados. Infelizmente, as autoridades eclesiásticas conservadoras da época não simpatizaram com a construção arrojada nem com sua decoração do interior da igreja, a ponto de Dom Antônio dos Santos Cabral, o então Arcebispo Metropolitano de Belo Horizonte, recusar-se a consagrar o templo “em virtude de a construção não ter obedecido a normas de Direito Canônico e da Arquidiocese” (TEIXEIRA, 2008, p.24). Em consequência das controvérsias provocadas, a igreja ficou fechada durante anos. O caso somente foi solucionado com a interferência de Juscelino.

> A polêmica sobre o caso da Pampulha, como ficou sendo conhecido, prolongou-se por muito tempo e a inauguração deu-se também com a interferência de Juscelino que, com sua diplomacia, a conseguiu, defendendo a liberdade de criação artística (BERARDO, 1983, pp.56-57).

Figura 36: Candido Portinari - detalhe do painel da Capela São Francisco de Assis (Pampulha), 1945

(pintura mural à têmpera, Belo Horizonte, MG – fotografia da pesquisadora)

Absurdamente, chegou-se a dizer que o problema era a presença de um cachorro vira-latas, na representação do painel de São Francisco de Assis, que tomava o lugar do lobo, das narrativas tradicionais. E que esse detalhe era considerado desrespeitoso.

2.8 Guerra e Paz

Com a intenção de fazer a doação de uma obra de arte de grande impacto para o recém-construído edifício da Organização das Nações Unidas (ONU) em Nova York, o Ministério das Relações Exteriores do Brasil seguiu a indicação do diplomata Jayme de Barros, que escolheu Portinari para pintar dois grandes painéis planejados para o hall de entrada. O pintor teria liberdade para escolher o tema, que ficou sendo “Guerra e Paz”; imediatamente aceito pelo então Ministro das Relações Exteriores, Neves da Fontoura, que encomendou a obra. “Para a realização dos murais *Guerra e Paz*, Portinari empreendeu leituras e análises concernentes ao tema, incluindo-se o *Apocalipse.* Leu também *Guerra e Paz* de Tolstoi, mas nada lhe adiantou”, segundo João Batista Berardo (1983, p.69).

Nesse contexto, a interpretação da temática da guerra feita por Portinari não é nada banal, mas profundamente poética e comporta uma grande espiritualidade, apesar de não ser uma obra de caráter estritamente religioso.

> [...] Não identifica guerra alguma, como se afirmasse que, em essência, todas as guerras se equivalem no desencadeamento do horror e da animalidade. Não se vê uma só arma; a cavalgada apocalíptica que corta a cena em todas as direções, com seu cortejo de conquista, fome e morte, não traz as cores bíblicas do fogo e do sangue, nem o preto, o branco ou o amarelo. É o azul que domina. Uma trágica e dorida sinfonia em azul, passando por toda a sua escala. Os tons escuros, soturnos, ricos em variadas e profundas nuanças violáceas, desenham as cenas sobre fundo de claros azuis e reflexos verdátreos, tendentes aos leves citrinos (PEDROSA, Israel, 2014, p.176).

As cores utilizadas nos painéis fazem parte da ação dramática como verdadeiros personagens das cenas representadas, tal qual no livro das *Revelações* de João, onde os cavaleiros são reconhecidos por suas cores. Ainda que estas não sejam puras no painel de Portinari, mas intensamente mescladas, é possível distinguir cada cavaleiro pelos tons de suas vestimentas e pela tonalidade de cada cavalo.

Figura 37: Candido Portinari - “Guerra”,1952-1956

(painel a óleo/ madeira compensada, 1400 x 953 cm, Sede da ONU, Nova York, EUA)

O Primeiro Cavaleiro, de acordo com o texto bíblico, foi assim descrito: “Vi, então, e eis um cavalo branco e o seu cavaleiro com um arco; e foi-lhe dada uma coroa; e ele saiu vencendo e para vencer” (BÍBLIA, João, 6,3).

> Contrastando com esse universo azul, valorizando-o cromaticamente, em contraponto tonal, o cavalo manchetado de carmim e a carnação

> de rostos, braços e pés saindo das vestes escuras surgem em vibrantes alaranjados, que vão das sombras trevosas violáceas aos quase vermelhos e rosas de intensa crepitação luminosa. Nesse clima de violentos contrastes, de soturna *féerie*, o tropel ininterrupto liberta as feras que aterrorizam o mundo (PEDROSA, Israel, 2014 p.176).

No texto do *Apocalipse* os quatro cavaleiros são descritos, um após o outro, enquanto Portinari, à sua maneira, seguiu as indicações do texto da Bíblia Sagrada.

> E saiu outro cavalo, vermelho; e ao seu cavaleiro foi-lhe dado tirar a paz da terra para que os homens se matassem uns aos outros; também lhe foi dado uma grande espada.
> Quando abriu o terceiro selo, ouvi o terceiro ser vivente, dizendo: Vem. Então vi, e eis um cavalo preto e o seu cavaleiro com uma balança na mão. [...] E olhei, e eis um cavalo amarelo e o seu cavaleiro, sendo este chamado morte; e o inferno o estava seguindo, e foi-lhe dada a autoridade sobre a quarta parte da terra para matar à espada, pela fome, com mortandade e por meio de feras da terra. (JOÃO, 6:4-8)

Há ainda um último cavaleiro, mas este é o justiceiro final e representa o "Senhor dos Senhores". Conforme o Livro de João: "Vi o céu aberto, e eis um cavalo branco. O seu cavaleiro se chama Fiel e Verdadeiro, e julga e peleja com justiça" (BÍBLIA, João 19,11). Esse cavaleiro é minuciosamente descrito com detalhes: "Os seus olhos são chama de fogo; na sua cabeça há muitos diademas; tem um nome escrito que ninguém conhece senão ele mesmo" (BÍBLIA, João 19,12).

No painel de Portinari dedicado à Organização das Nações Unidas, este último cavaleiro vem do lado oposto da direção assumida pelos outros cavaleiros, ou seja, da direita para a esquerda. Conforme o que está escrito no *Apocalipse*, ele se distingue dos outros pela sua altivez, sendo seguido por uma legião de outros cavaleiros, também soberbamente vestidos:

> Está vestido com um manto tinto de sangue, e o seu nome se chama o Verbo de Deus;
> Seguiam-no os exércitos que há no céu, montando cavalos brancos, com vestiduras de linho finíssimo, branco e puro.
> Sai da sua boca uma espada afiada, para com ela ferir as nações; e ele mesmo as regerá com cetro de ferro, e pessoalmente pisa o lagar do vinho do furor da ira do Deus Todo-poderoso.
> Tem o seu manto, e na sua coxa, um nome inscrito: REI DOS REIS E SENHOR DOS SENHORES. (BÍBLIA, João, 19,13-16)

Segundo a nossa interpretação particular, a representação deste altivo cavaleiro é uma homenagem ao "Cavaleiro da Esperança", Luís Carlos Prestes, ainda podendo ser comparado com outra pintura de Portinari, onde essa personalidade quase mitológica das lutas políticas no Brasil foi representada. Se lembrarmos a

Capela da Nonna, onde cada santa ou santo representado assume a fisionomia de um parente ou amigo do pintor, isso se torna de mais fácil compreensão. Vale a pena lembrar que os muralistas mexicanos também costumavam representar, em seus painéis, figuras significativas das lutas sociais como Marx, Lenin ou Trotsky.

Figura 38: Candido Portinari - “Retrato de Olga Benário Prestes”, 1945

(óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Coleção Particular)

Portinari conhecia Prestes pessoalmente, realizando, a seu pedido, um retrato[56] de Olga Benário Prestes, em 1945. Além disso, fez um desenho a lápis crayon do líder comunista e, depois, “pinta o óleo sobre tela, em Paris, no ano de 1950 – um quadro épico – *A Coluna Prestes*[57] (significativo episódio da História brasileira) reafirmando para sempre sua posição política e ideológica” (BERARDO, 1983, p.75). Ainda em 1945, o artista recebeu, das mãos do próprio Prestes, a carteira de membro do Partido Comunista do Brasil.

---

[56] Sobre a obra, Portinari disse, em entrevista para Folha da Noite: “Muito comentário tem surgido em tôrno dêsse meu trabalho [...] Crítica e mais crítica. Favoráveis e desfavoráveis. Leigas e políticas. Técnicas e sentimentais. Opina um crítico de arte que a minha tela teve como modelo um retrato e assim, traz o estigma da cópia. Realmente, foi uma fotografia que me permitiu retratar a D. Olga Benario Prestes pois, pessoalmente, não a conheci, mas não se trata de cópia e sim de uma composição minha, em seus mínimos detalhes. Nota-se na tela êsse tom "renascença" que procurei trazer dos grandes mestres. As suaves meias tintas usadas, a simplicidade de linhas que o quadro apresenta e a posição clássica da figura, evidenciam a impressão que procurei causar". E continuou: "Procurei pintar com o coração [...] e transmitir ao público o meu sentimento. Trouxe para o retrato a idéia de dignidade dolorosa, de profundo amor, que deve surgir da figura de uma mulher que sacrificou tôda a sua vida por um ideal. O retrato pertence a Luiz Carlos Prestes. Foi mesmo feito a seu pedido. Fiquei satisfeito com a idéia de que iria pintá-lo, porque pretendia dar à tela o verdadeiro sentido da vida de D. Olga. Nada de bandeiras vermelhas, sangrentas. Não. Só suavidade, dedicação, amor e sacrifício, devem surgir de um retrato de Olga Benario Prestes" (“Dois dedos de prosa com Portinari diante do retrato de Olga B. Prestes”. FOLHA DA NOITE, 1945).

[57] Retratou a marcha dos Tenentes, de 1924.

Figura 39: Candido Portinari - “Coluna Prestes”, 1950

(óleo sobre tela, 46 x 55 cm)

No entanto, essa eventual homenagem ao “Cavaleiro da Esperança” no painel da ONU, se é que foi essa, realmente, a intenção de Portinari, deve ter passado despercebida ao público internacional, não causando grande escândalo – como no caso de Diego Rivera, quando pintou Lenin de mãos dadas com os trabalhadores, representando a união do proletariado mundial, em um painel encomendado por Nelson Rockfeller para o edifício que seria construído no coração de Nova York (Rockfeller Center).[58]

No grande painel realizado por Portinari, *Guerra,* há muito choro e lamentação. Os grupos são formados, predominantemente, por mulheres e crianças, certamente simbolizando as populações civis, que são as pessoas mais afetadas pelos desastres da guerra. A figura da *Pietà*, recorrente em diversas pinturas de Portinari, pode ser observada em destaque, no alto do painel; mas ela não está sozinha em seu pranto: aparece rodeada por muitas outras mulheres que também se lamentam e arrancam os cabelos, em sinal de desespero, enquanto outras levantam as mãos para o céu, pedindo

[58] Nelson Rockfeller pagou a encomenda do mural a Diego Rivera, mas mandou pôr abaixo a obra. Antes da destruição, Rivera pediu que fotografassem o mural e o reproduziu, posteriormente, no México, acrescentando detalhes com as figuras de Marx e Trotsky, além de Lênin.

clemência. Uma segunda *Pietà* pode ainda ser vista mais à esquerda; esta parece completamente catatônica e olha fixamente em direção ao observador. No meio desse caos geral, há apenas um casal que parece alheio a tudo o mais, estão abraçados e parecem beijar-se. Um pouco acima há outro casal: os dois estão igualmente abraçados, mas prostrados em terra, sobre uma criança que parece estar morta.

Portinari colocou a representação das bestas do *Apocalipse* no canto direito do painel. Conforme o texto do Novo Testamento: “A besta que vi era semelhante a um leopardo, com pés como de urso, e boca como boca de leão [...]” (Jo 13,2). Porém, as bestas retratadas por Portinari no painel da ONU não parecem tão amedrontadoras como aquelas descritas no *Apocalipse* de João. Permanecem alertas, como se guardassem toda a cena, mas não são tão ameaçadoras como era de se esperar. De fato, três delas são “semelhantes a leopardos”, avançando em direção ao observador, com grandes bocas abertas “como bocas de leão”, mas o grande urso ao fundo não está em posição de ataque, parecendo ele próprio estar sendo ameaçado pela tragédia – e mostra-se acuado.

Para não dizer que o painel *Guerra*, de Portinari, teve apenas a *Guernica* (de Picasso) e *O Juízo Final* (de Michelangelo) como antecedentes, podemos recordar outras duas obras que também abordam momentos de desespero, causados pelos conflitos armados: a também famosa, de autoria de Eugène Delacroix, pintor romântico do século XIX, intitulada *A Matança de Chios* (de 1824) e a pintura homônima de Henri Rousseau, *Guerra* (de 1894).

Figura 40: Eungène Delacroix - “A Matança de Chios”,1824

(óleo sobre tela, 260 x 325, Museu do Louvre, Paris, França)

Nessas representações de alta dramaticidade, também predomina a fúria dos cavaleiros que avançam sobre uma população completamente apavorada. A perplexidade das fisionomias das personagens retratadas nas pinturas do século XIX também está em sintonia com a guerra que Portinari representou no painel da ONU, que busca mostrar a guerra como um desastre humanitário persistente ao longo dos tempos e não apenas como acontecimento político ou documentário histórico, mas como um drama humano.

Figura 41: Henri Rousseau - “Guerra”, 1894

(óleo sobre tela, 114 x 195 cm, Localização: Museu d’Orsay, Paris, França)

Foi muito bem-sucedida a escolha do tema feita por Portinari para os painéis a serem enviados para a sede da ONU: *Guerra* e *Paz*. Capaz de colocar todo sentimento e experiência pictórica adquirida ao longo dos anos, a fim de representar os sofrimentos impostos aos povos de todo o mundo pelos conflitos armados, Portinari traduziu em cores suaves, porém sombrias, toda a miséria humana produzida pelas guerras, ao longo da história da humanidade.

> Estamos diante de um cataclismo aterrador em que os tempos remotos confundem-se com a origem dos tempos. Se o terror nos traz à memória reminiscências de anátemas de Luca Sighorelli e de Dürer, a concepção inventiva e a fatura nos trazem de volta à realidade de uma modernidade intemporal (PEDROSA, I, 2014, p.176).

Em contrapartida, o painel gêmeo que foi consagrado à paz, incorpora o sentimento de esperança numa utopia possível na Terra, utilizando-se de cenas singelas do interior do Brasil para retratar temas universais, como a alegria das

crianças e o bem-estar dos trabalhadores produtivos e simples, a confiança do homem do campo que semeia o amanhã.

> O que emana desse painel nos enleva e encanta; mais do que a ideia de paz e da paz, é a própria paz que nos invade ao contemplá-lo; a sensação de penetrarmos num universo de ventura, de comunhão fraterna no trabalho produtivo, num reino mágico de cores reluzentes, ao som da ciranda de jovens entoando um canto universal de fraternidade e confiança, ou da candura dos folguedos infantis.
> Com todos esses tons dourados, alegres, crepitantes de vida, o pintor parece nos dizer que a paz universal é possível. Dia virá em que a humanidade desfrutará a paz sem limites no espaço e no tempo (PEDROSA, Israel, 2014, p.177).

Antes de partirem para o seu lugar definitivo nos Estados Unidos, os painéis *Guerra* e *Paz* foram mostrados num evento especialmente montado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, contando com a presença do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek. Na ocasião, o poeta Lêdo Ivo, escreveu:

> Foi na Bíblia, lendo o Apocalipse, que Portinari se inspirou para pintar a “Guerra”. E para pintar a “Paz”, ele se inspirou principalmente nas crianças, que ocupam grande parte do segundo painel – cada um deles tem 10 metros por 14. Estas crianças portinarianas brincam de gangorra, de balanço, de plantar bananeira, de arapuca, de jogar maré –, é a “Paz”. Há um casal de noivos a cavalo e um bumba-meu-boi – também é a “Paz”. Embora o clima da paz se traduza em episódios plásticos da vida brasileira (há mesmo uma mocinha com cabelo rabo-de-cavalo), o pintor foi buscar no dramaturgo grego Ésquilo essa atmosfera de tranqüilidade e euforia. Portinari trabalhou durante quatro anos (nove meses na execução dos painéis e o restante em estudos), auxiliado por Enrico Bianco, Maria Luísa Leão e Rosinha Leão. (Ivo, In: BERARDO, PP. 61-62)

Entretanto, os tempos não eram exatamente de paz, pois já se vivia os anos da “Guerra Fria”. Estranhamente, apesar do artista dedicar o seu trabalho às Nações Unidas, foi-lhe negado o visto de entrada nos Estados Unidos para participar da inauguração dos seus próprios painéis, provavelmente por causa de sua militância no Partido Comunista do Brasil.

> Quando iria a New York, a fim de assistir e ajudar na instalação dos murais “Guerra” e “Paz”, na Organização das Nações Unidas, o governo dos Estados Unidos impediu que Portinari recebesse o visto de entrada naquele país, colocando obstáculos. Era o tempo do macartismo que lançava suas malhas sobre Charles Chaplin e tantos outros artistas, intelectuais e cientistas (BERARDO, 1983, p.87).

A condição diplomática exigida para a concessão do visto de entrada nos Estados Unidos era a de que Portinari renegasse o seu pertencimento ao Partido Comunista. “Entretanto, ele recusou terminantemente a barganha, pois era um homem de propostas definidas e em tempo algum fez concessões sobre sua arte e nem sobre seus princípios políticos e filosóficos” (BERARDO, 1983, p.87).

> Em 6 de setembro de 1957 ocorre a inauguração, em cerimônia deslumbrante, no maior organismo internacional, com discurso do Secretário-Geral Dag Hjalmar Agne Carl Hammarskjold, do embaixador brasileiro, Ciro de Freitas Vale e do representante de Cuba, Emídio Nunes Portuondo” (BERARDO, 1983, pp.60-61).

Ironicamente, Portinari, o maior responsável pelo acontecimento, não esteve presente na festa de inauguração dos painéis, na ONU. Este episódio demonstra que, apesar das esperanças trazidas pelo Tratado de São Francisco, que encerrava um período de guerra total e propunha a fundação de uma organização internacional dedicada à preservação da paz, o mundo ainda não estava preparado para a harmonia universal conforme retratada no painel de Portinari.

2.9 Abstracionismo versus figurativismo

Nos anos de 1950 o Modernismo Brasileiro, iniciado com a exposição de Anita Malfatti e a Semana de Arte Moderna de 1922, chega aos seus limites, principalmente pelos desafios trazidos pelo abstracionismo, que se apresentava como uma nova vanguarda artística. A orientação estética, então, troca de marcha e o motor dessa alternância é, mais uma vez, o avanço da tecnologia sobre todas as áreas da cultura, tal como no século XVIII e XIX, com a emergência da industrialização:

> Era inevitable que el nacimiento de la tecnologia industrial, al determinar la progresiva crísis del artesanato, provocasse la transformación de las estructuras y de los fines del arte, cuja culminación, razón metafísica y modelo, había representado la procucción artesanal. El paso de la tecnología del artesanato, que utilizaba las materias e imitaba los procesos de la naturaleza, a la tecnología industrial, que actúa sobre la naturaleza transformando rápidamente el ambiente, es una de las causas principales de la crísis del arte moderno; excluido del sistema técnico-económico de la producción, los artistas se convierten en intelectuales burgueses en tensión y a menudo en dura polémica con la misma clase dirigente de la que forman parte. (ARGAN, 1977, p.8)

Portinari, embora não tenha sido um modernista de primeira hora, também não se mostrou favorável às novas linguagens, que lhe pareciam impostas pelas tendências internacionais e pelos críticos de arte (sediados, principalmente, nos Estados Unidos). Aqui, a resistência em substituir figurativismo expressionista com elementos locais e envolvimento social por uma arte geométrica ou completamente abstrata era enorme.

> Acresce que o "desrecalque localista" (Antonio Candido) em que se resolvera o modernismo da primeira hora, representara uma segunda descoberta do Brasil. Enquanto o primitivismo cubista e a deformação expressionista de nítida índole social precisavam ajustar-se a esse programa de transposição plástica do país, imaginava-se que com a abstração seríamos obrigados a renunciar a tudo isso, que uma tradição a duras penas seria erradicada da noite para o dia, como exigiria um novo começo *da capo*. (ARANTES, 2004, p.62)

Não que Portinari fosse desses ferrenhos opositores ao abstracionismo; pelo contrário, muitas de suas pinturas aproximaram-se bastante de uma estética abstrata. Mas o fato é que ele acabou recusando-se a pintar quadros totalmente abstratos, embora a riqueza formal possa ser observada desde suas primeiras obras. No entanto, a questão de aderir (ou não) ao abstracionismo não era um caso particular de Portinari, mas um grande debate histórico.

> Mas antes de se transformar em ponto pacífico, a abstração foi objeto de muita polêmica. A predominância de uma grande pintura expressionista, em geral de cunho social, muitas vezes de dimensões monumentais – Segall e Portinari, por exemplo; a presença muito característica, de outro lado, de uma pintura singela, mas não menos atenta ao conteúdo – paisagens e casarios dos bairros de São Paulo – representada pela Família Artística Paulista ("pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas", no dizer de Sérgio Milliet), eram, entre tantos outros, obstáculos que tornavam difícil nossa adesão à arte abstrata. (ARANTES, 2004, p.61)

Mário Pedrosa é um crítico de arte brasileiro que adere prontamente às novas tendências ditadas pelo abstracionismo. Para ele:

> So-called abstract art did not emerge by chance or whim. It is the result of many factors, but, among these, the most importante is its own internal development. Ever since Impressionism – and especially [Paul] Gauguin – the march of modern art has proceeded with increasing distance from nature, to evolve in an increasingly more abstract world; thus it follows a movement parallel of that of Science, which moves completely outside the perceptive world. Having obtained its autonomy over the course of a long history, living contemporary art

> tis something like a work of its own, made from the development of its own constructive elements. (PEDROSA, 2015, p.187)[59]

Além das diversas questões político-ideológicas em que sempre esteve envolvido, pela posição que ocupava no cenário artístico nacional, Portinari esteve no alvo de uma “guerra santa” estética, quase no final de sua carreira, empreendida pelos defensores da arte abstrata, tendência emergente no período do pós-guerra, contra os figurativistas. Por outro lado, os críticos e artistas brasileiros de tradição modernista tinham dificuldade em entender as novas propostas estéticas, esquecendo-se que, um dia, também tinham sido vanguarda; a exemplo de Mário de Andrade, que “condenava a aventura abstracionista como ‘intelectualista’, ‘contorcionista’, ‘egocêntrica’, ‘egoísta’ etc.” (ARANTES, 2004, p.61).

> De mais a mais, a abstração feria um outro escrúpulo herdado daquela mesma tradição “figurativa” do país, o zelo documental mandava pôr chumbo na imaginação que irrealizava o mundo; não que nossa cultura artística tenha produzido grande obra realista, muito pelo contrário simplesmente precisava arrumar um jeito de não deixar ninguém dar as costas à imagem nacional sem remorso. Ora, para muitos, menos rigorosa, a arte abstrata parecia fantasia desatada – para o exercício da qual julgava-se o país ainda despreparado. (ARANTES, 2004, p.62)

Como Portinari não aderiu prontamente à nova tendência, foi logo acusado de não representar mais a modernidade e colocado entre aqueles artistas que defendiam o figurativismo. Talvez os ecos da opinião do antigo mentor, Mário de Andrade, tenham pesado na consciência do pintor, obrigando-o a manter-se fiel ao seu expressionismo, fincado na realidade social. Enquanto isso, Pedrosa tenta justificar essa recusa recorrendo às “origens campesinas” do artista, apresentando um argumento que não é totalmente convincente.

> Nos afrescos de Portinari esteve sempre presente, ao lado ou acima da realidade, a finalidade plástica. Ele foge sempre – mesmo quando faz as maiores concessões ao elemento da realidade ou didático, ao qual chama de ilustração. No entanto, o seu realismo é profundo e orgânico; eco talvez de suas origens campesinas. Esse elemento plebeu e camponês, inato nele, é o que demora a sua mão, que pesa

---

[59] A chamada arte abstrata não surgiu por acaso ou capricho. É o resultado de muitos fatores, mas, entre estes, o mais importante é o seu próprio desenvolvimento interno. Desde o impressionismo - e especialmente [Paul] Gauguin - a marcha da arte moderna tem se afastado cada vez mais da natureza, para evoluir em um mundo cada vez mais abstrato; segue-se assim um movimento paralelo ao da Ciência, que se move completamente para fora do mundo perceptivo. Tendo obtido sua autonomia ao longo de uma longa história, viver a arte contemporânea é algo como uma obra própria, feita a partir do desenvolvimento de seus próprios elementos construtivos. (tradução nossa)

> sobre o seu pincel retardando ou evitando que se liberte, ou se desgarre, de uma vez, para entregar-se à abstração da pura expressão plástica independente do que está representando. (PEDROSA, 1981, p.16)

Certamente não faltaria, a Portinari, a capacidade para desenvolver uma arte abstrata de qualidade, mas ele não quis enveredar por esse caminho, embora haja pinturas que beiram a linguagem abstrata, como, por exemplo, “Bailarina Carajá” (de 1958, uma época em que o abstracionismo já era consagrado no Brasil). É interessante notar como um elevado grau de abstração é aplicado justamente a uma temática primitivista nesta pintura.

Figura 42: Candido Portinari - “Bailarina Carajá”, 1958

(óleo sobre madeira, 165 x 113,5 cm, Coleção Particular)

Portinari sempre foi um mestre da cor e da forma, não ficando preso a qualquer lógica estreita da semântica da representação. No entanto, os críticos favoráveis ao abstracionismo não toleravam qualquer imagem que aludisse a algum objeto do mundo sensível. Conforme afirma Pedrosa:

> The object has its local color, but this privilege is unknown within the closed society of the frame, ruled by a chromatic order established by color that is pure or independent of the former figurative supports. A surface that is perfectly balanced in its chromatic relationship cannot be simultaneously the painting of an illustration. Either we approach the

> apparent reality of the object and necessarily alter color relationships, or we abandon the apparent objects demands to obey the demands of color. Once unleashed, these no longer bow to the artist's mere whim or representatitve fancies. (PEDROSA, 2015, p.188)[60]

Se Portinari vivesse por mais alguns anos, embarcando com mais profundidade nos conturbados anos de 1960, talvez adotasse as formas puras do abstracionismo, assim como havia absorvido tantas outras tendências e dominado diferentes técnicas, com grande maestria. As deformações das figuras, por exemplo, era uma das características da linguagem expressionista que, para ele, adquiriu um grande significado subjetivo, o que se justifica pelo fato seguinte:

> La deformación expresionista no es la caricatura de la realidade; es la beleza que, al pasar de la dimensión de lo ideal a la de lo real, invierte su própio significado y se convierte en fealdade. La poética expresionista, que a pesar de todo continúa siendo fundamentalmente idealista, es la primera poética de lo feo, pero lo feo no es más que lo bello caído y degradado. Conserva su carácter ideal, como los ángeles rebeldes conservan su carácter sobrenatural, aunque con el signo negativo de lo demoníaco; y la condición humana es precisamente la del ángel caído (ARGAN, 1977, p.290).

Porém, a questão não era de técnica, mas de convencimento. Sua alma mediterrânea talvez não pudesse se libertar da magia da recriação da realidade através da arte. Podemos perguntar – como ficaria sua arte religiosa, se ele assumisse totalmente as formas abstratas? Brincar com as cores e as formas foi sempre muito natural para o pintor, mas abandonar totalmente a representação seria, para ele, muito penoso, pois suas telas e painéis são de enorme intensidade dramática (impossível imaginá-las sem aqueles personagens carregados de valor simbólico). Pedrosa enxerga essa limitação do pintor, incapaz de render-se ao abstracionismo puro, mais como uma espécie de fatalismo do que uma incapacidade técnica.

> Portinari tende a buscar, e buscará sempre, constantemente, uma síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre o puro pictórico e a vida. Esse dualismo deu o drama à sua obra anterior. Dá à obra atual. E continuará a dar à sua obra futura. (PEDROSA, 1981, p.16)

---

[60] O objeto tem sua cor local, mas esse privilégio é desconhecido dentro da sociedade restrita do quadro, regido por uma ordem cromática estabelecida pela cor que é pura ou independente dos suportes figurativos anteriores. Uma superfície perfeitamente equilibrada em sua relação cromática não pode ser simultaneamente a pintura de uma ilustração. Ou nos aproximamos da realidade aparente do objeto e necessariamente alteramos as relações de cores, ou abandonamos os objetos aparentes para obedecer às exigências da cor. Uma vez liberados, eles não se curvam ao mero capricho do artista ou representam fantasias imaginárias. (PEDROSA, 2015, p.188) (tradução nossa)

Assim, o pintor preferiu manter-se fiel a seus próprios princípios de representação da realidade social e espiritual, suas duas paixões, durante toda a vida. Portinari nunca se importou de ser criticado por isso, embora o próprio Mário Pedrosa, que havia sido favorável a ele, passasse a tratá-lo com reservas. Outros o tachavam de antiquado ou ultrapassado; o que, para ele, nunca foi um problema, pois sempre viveu muito bem na companhia dos modernos, assim como dos antigos.

2.10 Ausência de Portinari em Brasília

Apesar de ser o artista brasileiro mais respeitado no país e no exterior naquele momento, Portinari acabou por não participar na grande empreitada da construção da nova capital do Brasil. Fato que chama a atenção, pois o projeto foi a principal realização de seus antigos companheiros de trabalho, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que compartilharam com ele, desde o início dos anos de 1930, muitas jornadas políticas e grandes empreendimentos artísticos.

Foram inúmeras as polêmicas que cercaram a construção de Brasília, dividindo a opinião pública entre os apoiadores e os detratores do ousado projeto de construção da nova capital, num ponto distante no Planalto Central. Assim, Portinari não foi um caso isolado a ser atingido pelas tramas políticas da época.

Satisfazendo às expectativas de Juscelino de construir uma nova capital para o Brasil em apenas três anos, o projeto de Lúcio Costa já era, em si mesmo, uma obra de arte, a ser complementado pelas obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer (que são verdadeiras esculturas modernistas). As superfícies de concreto aparente não deixam margem para decorações ou painéis coloridos, enquanto as paredes de vidro não oferecem qualquer espaço para a colocação de pinturas.

> The plan of the new capital would take a cruciform shape, with one of the axes curved in order to adapt itself to the topography. The official buildings were to be located along the principal axis, while the other axis would house the residencial sector. At the intersection of both was the heart of the city, with its commercial and entertainment facilities. The design of Brasília's palaces achieved a spectacular composition through the boldness and simplification of forms. Niemeyer created national monuments and symbols that were easy to assimilate: the colums of the Alvorada and Planalto palaces became signs of the state,

> of the very desire of Brazilian modernity. (Di Cavalcanti, In: PEDROSA, 2015, p.48)[61]

Uma das obras-primas de Niemeyer é a Catedral de Brasília, construída no Eixo Monumental, um templo católico construído por outro comunista, considerado tão ateu como Portinari. Além da Catedral e da capela anexa ao Palácio da Alvorada, ainda outra pequena capela foi construída na Asa Sul do Plano Piloto, a igrejinha de Nossa Senhora de Fátima, cujos azulejos são de autoria de um ilustre membro do Grupo Santa Helena, Alfredo Volpi, como vimos anteriormente.

Desde a primeira oportunidade, Cândido Portinari trabalhou em total sinergia com os arquitetos modernistas; desde 1936, durante a construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, a parceria com Oscar Niemeyer continuava firme. Quando Lucio Costa e Oscar Niemeyer lançaram o Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Nova York, ele também esteve lá, apresentando três grandes painéis para a ocasião.

Em 1943, Portinari participou desde os primeiros momentos, com seus estudos, para a Capela São Francisco de Assis, na Pampulha, projeto também de Oscar Niemeyer. Para a capela, executou o mural *São Francisco se despojando das vestes*, como também os desenhos para os azulejos internos e outro painel externo, além dos quatorze quadros representando a *Via Sacra*. Foi a partir desse momento que a parceria entre Portinari e Niemeyer se intensificou ainda mais, com o desenvolvimento de uma dinâmica especial entre o arquiteto e o muralista. Por que, então, ele não participou da construção de Brasília?

Na verdade, Portinari deveria ter contribuído com sua refinada arte para a construção da nova capital. Chegou a receber a encomenda para realizar painéis para a capela da residência presidencial, no Palácio da Alvorada. Tendo realizado tantas obras de arte religiosa, na companhia de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, nada mais natural que, no ano de 1957, ele fosse chamado para apresentar estudos para grandes mosaicos de imagens sacras, destinados à capela do Palácio da Alvorada. Um desses mosaicos teria, como tema, “Jesus e os Apóstolos”, e seria parte de um

---

[61] “O plano da nova capital assumiria a forma cruciforme, com um dos eixos curvados para se adaptar à topografia. Os edifícios oficiais seriam localizados ao longo do eixo principal, enquanto o outro eixo abrigaria o setor residencial. Na intersecção de ambos estava o coração da cidade, com suas instalações comerciais e de entretenimento. O design dos palácios de Brasília alcançou uma composição espetacular através da ousadia e simplificação das formas. Niemeyer criou monumentos nacionais e símbolos fáceis de assimilar: as colunas dos palácios Alvorada e Planalto se tornaram simbolos do estado, do próprio desejo da modernidade brasileira”. (Tradução nossa)

grande projeto; mas, infelizmente, a obra projetada não seria executada durante a vida do artista.

O Correio da Manhã de 11 de março de 1958 trouxe uma entrevista em que Portinari relata as desavenças entre ele e os responsáveis pela construção de Brasília. Nessa ocasião, o pintor refere-se às duras críticas que recebeu de Milton Dacosta, num artigo que havia sido publicado no Jornal do Brasil em janeiro daquele mesmo ano, injuriando-o com imenso desrespeito, chamando-o de “aquele acadêmico deformado”. Sobre esse episódio, Portinari relatou:

> Há bastante tempo fiz, por solicitação de Oscar Niemeyer, maquetes de um mosaico para a capela presidencial e de um mural. O mosaico seria executado em Ravena, de onde me mandaram orçamento e preço. Aqui acharam o prazo longo – 13 meses – e propuseram que eu fizesse coisa mais simples para ser executada aqui mesmo no Brasil. Não concordei. Ficou então combinado que eu faria somente o mural. Mas em vista da demora do pessoal de Brasília em decidir definitivamente o assunto e de compromissos que assumi antes, sou obrigado a já não aceitar nem esse trabalho. [...] Creio que fica assim bem claro, para alívio de muitos, que não estou fazendo nenhum trabalho para este governo. (Portinari, In: CORREIO DA MANHÃ, 1958)

Jesus entre os doutores seria o tema do mosaico idealizado para a Capela do Palácio da Alvorada, mas Portinari deixaria para a posteridade apenas estudos realizados na época. Décadas depois, esse painel seria construído no Rio de Janeiro, como veremos adiante, na conclusão desta pesquisa.

Pensamos que essas e outras obras póstumas, apesar de não terem sido realizadas durante a vida de Portinari, merecem uma menção especial, na medida em que permanecem como embrião; em parte, sob custódia do Projeto Portinari, aguardando sua futura materialização.

3. Brodowski: Capela da Nonna e Igreja de Santo Antônio

> “Cheguei ao Brasil com nove anos” – me disse dona Dominga –, “casei aos dezesseis e aprendi a ler aos sessenta, com meu filho caçula, Oswaldo. Foi quando tive tempo”[62].

[62] Dona Dominga Torquato, mãe de Portinari. In: CALLADO, 2003, p.145.

3.1 A Capela da Nonna (1939 - 1941)

São Francisco de Assis, Santa Luzia, São Pedro, São João Batista e a Sagrada Família, entre outras santas e santos, muito queridos, da religiosidade de tradição popular católica no Brasil, encontram-se representados na singela *Capela da Nonna*, construída ao lado da antiga moradia da família Portinari, em Brodowski, e dedicada à avó paterna do pintor, chamada Pellegrina, que morava na mesma casa com os filhos e netos.

A ideia de construir uma pequena capela doméstica, no quintal da casa, partiu do próprio pintor, em 1941. Em um cômodo anexo à residência, ela seria construída para a "*nonna*", que significa avó, em italiano. Essa senhora era muito devota, mas, com a idade avançada, já encontrava dificuldade até mesmo para atravessar a rua e ir à missa na igreja de Santo Antônio, que fica bem próxima da residência da família.

Nesta capela doméstica, o artista executou pinturas murais que poderiam estar em qualquer templo católico de grande visitação, utilizando a técnica de têmpera; representou as santas e os santos preferidos da avó, aplicando, em cada imagem, as fisionomias de familiares e amigos. Para celebrar a primeira missa no local foi convidado o padre Francisco Siino, que, no dia 1º de março de 1941, com a presença de muitos parentes e amigos, ministrou o sacramento.

As pinturas realizadas nas paredes da capela foram executadas num curto intervalo de aproximadamente um mês e trazem uma proposta onde predomina o estilo figurativo realista. Os santos de maior devoção da *nonna*, ou seja, da vovó italiana de Portinari, foram retratados em tamanho natural e, além dos murais, em cada lado do pequeno altar, ele pintou vasos com flores.

É interessante observar que, nesse momento de sua carreira como pintor, Portinari já tinha atingido os limites de sua produção modernista, absorvendo as propostas das vanguardas europeias, o cubismo de Picasso, a Escola de Paris etc. – além do muralismo mexicano; e tinha chegado a uma estabilidade pictórica que era uma síntese de diversas tendências modernas, mas, sobretudo, vinculada ao expressionismo alemão, caracterizado pelas fortes deformações das imagens.

Apesar de todas essas informações incorporadas ao seu fazer artístico, ele foi capaz de retornar a um estilo de arte religiosa que nos remete aos princípios das representações renascentistas, senão da alta Idade Média mediterrânea, ou do século XV italiano.

Na *Capela da Nonna*, Portinari realizou uma arte religiosa personalíssima, não por encomenda da Igreja ou a pedido de qualquer magnata em particular. Trata-se, portanto de uma arte espontânea, sem obedecer a qualquer princípio ditado pelos parâmetros estéticos da crítica de arte da época. Nesse gesto peculiar, ele demonstrou sua total independência como artista, em contraposição aos que o acusavam de ser um "artista oficial", apenas interessado em vender suas obras para o Estado. Assim, Portinari fez uso da própria independência como artista, usando de uma prerrogativa que vinha desde o tempo do Romantismo. Como afirma Argan, referindo-se aos prenúncios modernos observados já nos clássicos e românticos.

> Al ser algo acabado y plenamente significativo, la obra de arte no tiene funciones cognoscitivas o morales, no sirve el Estado ni a la Iglesia, ni a la revolución ni a la reacción. Tiene em si su propia razón intelectual y su propia moral. No depende ni siquer de um determinado ideal estético; ético; en todo caso, es el arte que hace la estética porque revela el significado que la forma tiene como tal y no como explicación de um contenido (ARGAN, 1977, p.48).

Mesmo a ideia de reproduzir, nas imagens dos santos, as fisionomias de parentes e amigos do pintor está de acordo com uma antiga tradição da pintura do século XV, principalmente entre artistas flamengos e mestres da pintura italiana, retomada pelo artista paulista no contexto da intimidade da pequena *Capela da Nonna* – que, em princípio, estaria reservada ao uso particular da velha senhora. Sobre esses aspectos, Annateresa Fabris coloca:

> Quando pinta imagens religiosas para a família – Fuga para Egito (1936), capelinha da Nonna (1939), casa de Brodowski – segue de perto a tradição mística renascentista, dando a seus santos uma fisionomia serena, um colorido suave, uma suave sobriedade que reaparecerão nas obras para a Capela Mayrink (1945) e para a Matriz de Batatais (1953) [...] (FABRIS, 1990, p.68).

Posteriormente, a obra realizada na intimidade do lar tornou-se famosa e conhecida em todo o Brasil, sendo comentada até mesmo pelos grandes críticos de então. Alceu de Amoroso Lima, renomado intelectual católico, por exemplo, ficou intrigado com a obra, principalmente porque Portinari havia aderido ao comunismo – que, na época, era visto pelos mais conservadores como uma ideologia associada ao ateísmo, e acusada de incentivar o desrespeito à moral e aos bons costumes. O artista busca explicar essa aparente contradição.

> [...] atribuo um começo de solução do paradoxo àquela atmosfera doméstica que rodeou sua infância e particularmente sua adolescência, idade humana em que não se vive apenas essa idade entre os 12 e 18 anos, mas todas as idades, pois é na infância e, sobretudo, na adolescência, que o ser humano antevive e lança os traços marcantes de sua personalidade até a morte (LIMA, 1982, p.15).

A partir de então, o recanto da residência da família Portinari passou a ser conhecido, definitivamente, como a "*Capela da Nonna*"; sendo tombada, anos depois, pelo IPHAN e, hoje, pertencente ao acervo do Museu Casa de Portinari. Os imóveis onde nasceu e viveu Portinari até seus 14 anos, em Brodowski, também foram tombados em 1968.

Se pensarmos que o pintor produziu mais de 700 obras dedicadas ao tema religioso, sendo considerado um dos maiores pintores religiosos do século XX, talvez possa causar estranheza o fato de que, no auge de sua carreira e fama como artista moderno, ele tenha se proposto a criar num ambiente tão modesto, um santuário doméstico dedicado à religiosidade de sua avó querida. Daí podemos avaliar o significado que tinha a religião católica para essa família de ascendência italiana, que preservava suas tradições numa pequena cidade do interior paulista.

Apesar da sua simplicidade, a *Capela da Nonna* está repleta de emoções e dos sentimentos mais reservados do artista. É difícil esquecer o comovente gesto do neto pintor famoso, que se dedica a criar uma capelinha para a avó idosa, impossibilitada de ir à Igreja para rezar e, assim, praticar sua fé, como parte de uma tradição preciosa, herdada de terras distantes.

Esse acontecimento peculiar não deve ser visto como um caso isolado na carreira do artista brasileiro de renome internacional, pois as questões pessoais permeiam toda a sua produção. Isso poderia servir de pista para explicar o aparente paradoxo entre a obra do "homem político", adepto do marxismo e a do "pintor religioso", de refinada espiritualidade. Na verdade, ele nunca abandonou aquela atmosfera doméstica que o circundava na infância. A tradição católica italiana, a família estendida, em contraposição ao meio rústico do Brasil interiorano. Podemos lançar a hipótese de que isso talvez lhe proporcionasse certa segurança emocional, compensando o que porventura pudesse lhe fazer falta no ambiente artístico competitivo e malicioso dos grandes centros urbanos.

Mesmo depois da sua adesão ao chamado Modernismo Brasileiro, que se deu após o retorno da primeira viagem de estudos que realizou à Europa, Portinari nunca

abandonou completamente as técnicas tradicionais de representação que aprendeu nos longos anos que esteve sob a tutela da Escola Nacional de Belas-Artes.

> A prova é que, enquanto ia representando novas composições de francas tendências construtivistas ou cubistas, continuou a cultivar a arte clássica, pintando retratos de senhoras e cavalheiros com uma autoridade plástica, um realismo pictórico, duma nobreza de tons dignos da grande tradição dos mestres da Renascença (PEDROSA, 1981, p.9).

A *Capela da Nonna*, sendo uma realização espontânea de Portinari, conforme vimos, teve um verdadeiro efeito transformador em sua vida; porque, a partir desse momento, a pintura religiosa tornou-se cada vez mais frequente na rotina de produção do artista. Com a repercussão causada por essas pinturas, ele passou a receber diversas encomendas de obras religiosas, dentre elas as telas para a Capela Mayrink, no Rio de Janeiro (1944); as obras para a capela Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte (1945), encomendadas pelo então prefeito da cidade, Juscelino Kubitschek; além das obras para a Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, em Batatais (1953). Ressaltamos ainda que a vertente da arte religiosa que se manifestou a partir das pinturas de Brodowski evoluiu bastante durante o período subsequente, traduzindo as diversas fases expressivas assumidas pelo artista, embora dando, às imagens, uma abordagem diferente, conforme a destinação. (FABRIS, 1990, P.68)

Figura 43: Candido Portinari - “Santo Antônio”, 1941

(pintura mural a têmpera, técnica e suporte combinados, 180 x 75 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

Dentre as figuras religiosas representadas na *Capela da Nonna* destaca-se Santo Antônio de Pádua. Portinari teve, como modelo para essa pintura, um de seus amigos; enquanto seu próprio filho, João Candido, ainda pequeno naquela ocasião, também serviu como modelo para a pintura, assumindo a figura do Menino Jesus nos braços do santo.

Santo Antônio foi um monge franciscano português, pregador e missionário entre os muçulmanos e hereges, morto na localidade italiana de Pádua, daí seu cognome. Antônio, cujo nome de batismo era Fernando de Bulhões y Taveira de Azevedo, nasceu em Lisboa em 1195. Aos 15 anos, o jovem saiu de casa para ingressar na abadia de São Vicente. A partir daí, inicia-se sua formação intelectual e religiosa no Colégio dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, onde adquiriu e aprofundou os conhecimentos canônicos, unindo a cultura teológica à filosófica e científica, recebendo influências da filosofia oriental árabe.

Naqueles dias, cinco monges franciscanos haviam sido martirizados no Marrocos, onde pretendiam evangelizar e propagar a fé católica; Fernando viu seus ataúdes chegando em Portugal em 1220 e, muito comovido, decidiu seguir seus passos, entrando na Ordem dos Frades Mendicantes de Coimbra, com o nome de Antônio Olivares. Nesta nova fase, tornou-se Frei Antônio. Porém, durante a viagem para Marrocos, um acidente arrastou a embarcação para as costas sicilianas, onde permaneceu alguns meses em Messina, no convento dos franciscanos, cujo prior o encaminhou para a cidade italiana de Assis, onde Antônio conheceu pessoalmente o venerável São Francisco.

Foi então designado para a província franciscana da Romagna e viveu a vida de eremita num convento perto de Forli, incumbido das humildes funções de cozinheiro – até que os seus superiores percebessem seus extraordinários dons de pregador. Então, enviaram frei Antônio para a Itália setentrional e, depois, para a França, a fim de pregar a fé cristã, dedicando-se em especial à pregação popular, juntamente com o magistério teológico e a direção de comunidades de frades.

Antônio teve, finalmente, uma morada fixa no convento de Arcella, bem próximo a Assis. Daí saía para pregar onde quer que fosse chamado. Em 1231, o ano em que sua pregação atingiu grande intensidade, caracterizando-se pelo conteúdo social, Antônio foi tomado por uma doença inesperada e foi transportado do convento de Camposampiero a Pádua, num carro de feno. Morreu em Arcella, em 13 de junho de

1231. “O santo” por antonomásia[63], como era chamado em Pádua, foi canonizado por ocasião de Pentecostes, em 1232, apenas um ano após a sua morte, apoiado por uma imensa popularidade, que crescia ano após ano. De sua pregação restam significativos testemunhos, em seus escritos homiléticos[64]. Com relação à iconografia antoniana, seu atributo característico desde o século XV é o Menino Jesus que carrega nos braços. De fato, há uma espiritualidade difundida nesta associação com o Menino Jesus, já que os franciscanos refletiram muito acerca da humanidade de Jesus e valorizavam a devoção ao Menino, instituindo, inclusive, a tradicional montagem do presépio, para festejar o Natal. Esse atributo antoniano moldava-se com esta linha espiritual e servia para a difusão, motivando a visualização de um amor e ternura ao Menino, apoiado na pregação popular. Há um poder evocador da inocência, aí; da candura, humildade, pureza e amor pela humanidade, qualidades associadas à figura de Jesus Cristo.

Na religiosidade popular brasileira, Santo Antônio é também conhecido como o santo casamenteiro por excelência e seu dia comemorativo é 13 de junho, data em que faleceu, sendo bastante festejado nas comunidades rurais de todo o país. Na pintura de Santo Antônio feita por Portinari na *Capela da Nonna*, vemos que o fundo é composto de um azul celeste esfumaçado que lembra os dias claros de maio e junho no interior paulista. O santo flutua nessa atmosfera suave que o envolve, vestido com o hábito modesto dos franciscanos em tom marrom escuro. O Menino Jesus que carrega nos braços traz a fisionomia delicada de João Candido Portinari, filho único do pintor que, naquela época, tinha por volta de três anos de idade.

Em outra pintura feita pelo artista para a sala da casa da família, em Brodowski (e que, portanto, não faz parte da *Capela da Nonna*), ele relembrou a célebre passagem de Santo Antônio em Rimini, região de Emília-Romanha. Conta-se que havia um grande número de pessoas que não confiavam na fé católica e não desejavam ouvir a pregação de Antônio. Deste modo, o santo foi até à beira da água e provocou a atenção dos peixes para escutá-lo, já que os homens não queriam ouvi-lo. Deu-se então um milagre: multidões de peixes aproximaram-se com a cabeça fora d’água, em atitude de atenção e respeito pelas palavras do evangelista.

---

[63] Antonomásia: um tipo de metonímia em que há substituição do nome de uma pessoa por outro nome, que pode ser um nome comum.
[64] Homiléticos: a arte de pregar sermões religiosos; eloquência sagrada.

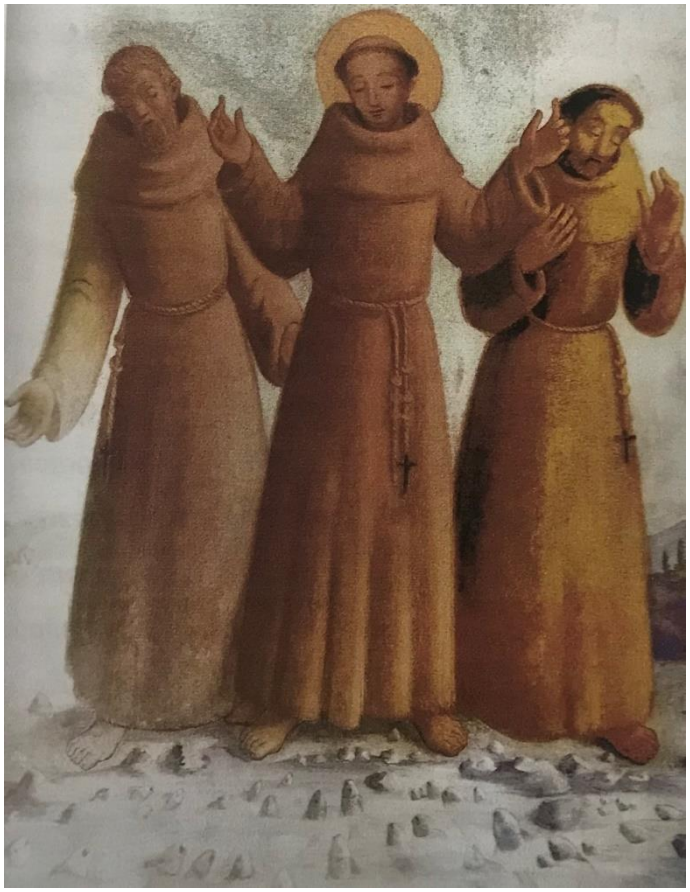
Este episódio encontra-se reproduzido por diversos autores, tendo sido inclusive objeto de um sermão do Padre António Vieira, intitulado “Sermão de Santo Antônio”, que é considerado uma das obras-primas da literatura luso-brasileira e foi proferido na cidade de São Luís do Maranhão em 1654, na sequência de uma disputa entre os jesuítas e os colonos portugueses no Brasil. Com uma construção literária e argumentativa notável, o sermão pretendeu louvar algumas virtudes humanas e, principalmente, censurar com severidade os vícios dos colonos portugueses no Brasil. Este sermão alegórico e carregado de misticismo foi pregado três dias antes que o Padre António Vieira embarcasse ocultamente para Lisboa, onde intercedeu, perante à Coroa, em favor dos indígenas brasileiros que estavam sendo explorados e maltratados pelos colonos do reino.

Figura 44: Candido Portinari - “Santo Antônio falando aos peixes”, 1942

(114 x 77 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

Na pintura que Portinari fez para a parede da sala da sua antiga casa de Brodowski, existem três palmeiras alinhadas em perspectiva, apontando para um horizonte luminoso, anunciando talvez o alvorecer de um novo dia. A cena da tradição católica italiana insere-se, assim, num ambiente tipicamente brasileiro, enquanto os grandes pés do santo estão bem fincados no chão (como acontece em inúmeras obras do artista). Fulvio Pennacchi, pintor do Grupo Santa Helena, também representou a mesma cena do milagre dos peixes de Santo Antônio para decorar as paredes da Igreja Nossa Senhora da Paz, em São Paulo, mas de um modo mais cerimonioso, compondo uma atmosfera simbolista.

Figura 45: Fulvio Pennacchi - “Santo Antonio fala aos peixes”, 1947



(afresco, 280 x 628 cm, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo, SP)

3.2 Encontro de Nossa Senhora com Santa Isabel

Voltando à *Capela da Nonna*, no *Encontro de Nossa Senhora com Santa Isabel*, a esposa do artista, Maria Victoria, juntamente com a irmã Olga, serviram de modelo para Portinari, representando Nossa Senhora e Santa Isabel, respectivamente. Isabel e Maria eram primas. Isabel foi esposa de Zacarias e mãe de João Batista, enquanto que Maria (depois, Nossa Senhora) casou-se com José e veio a ser a mãe de Jesus de Nazaré. Nas festas populares do interior do Brasil é a mãe de Maria – Sant’ana – que se tornou uma das santas mais reverenciadas, sendo motivo de uma série de romarias e cavalgadas. Porém, a mãe de Maria não apareceu nesta representação feita por Portinari para a *Capela da Nonna*.

Figura 46: Candido Portinari - “Encontro de Nossa Senhora com Santa Isabel”, 1941

(pintura mural a têmpera, técnica e suporte combinados, 180 x 160,5 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

Este acontecimento encontra-se no livro do Novo Testamento, mais precisamente no Evangelho de São Lucas (Lc 1,39-56). Quando o anjo Gabriel anunciou à Maria que ela seria a mãe do Jesus Cristo, ele disse que Isabel, prima de Maria, que já tinha a idade avançada, estava no sexto mês de gravidez por um milagre de Deus. Por isso, Maria foi às pressas até a região montanhosa da Judéia, à cidade de Aim Karim, para visitar a prima Isabel. São Lucas escreveu: *“*Ora, apenas Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança estremeceu no seu seio; Isabel ficou cheia do Espírito Santo e exclamou em alta voz: Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre” (Lc 1,41-42). Essas palavras de Santa Isabel, inspiradas pelo Espírito Santo, passaram a fazer parte da oração católica “Ave Maria”, dirigida à mãe de Jesus Cristo.

Na obra de Portinari para a *Capela da Nonna*, as duas santas são colocadas frente a frente, e encontram-se imersas num fundo rosa que parece ser a aurora de um novo dia que está por nascer. O azul, por sua vez, não está ausente, porém foi fixado, nesse caso, nas vestimentas das figuras representadas, contrastando com os detalhes da barra da saia de Maria e a gola de Isabel, que são coloridas num tom vermelho-terra; ambas as cores são muito recorrentes no conjunto da obra de Portinari e, aqui, aparecem compactamente.

As mãos de Maria e Isabel, estendidas, expressam um gesto de amizade e reciprocidade. Curiosamente, as santas vestem uma roupa bastante moderna e trazem os cabelos presos, como era de costume nos anos de 1940. Portanto, não pretende fazer referência aos costumes das figuras bíblicas. Mas o que predomina é a simplicidade das figuras representadas, aludindo, talvez, à hospitalidade das boas famílias interioranas.

O aconchego familiar, típico da cultura italiana e ambientado no interior paulista, era um bem que Portinari muito prezava; por isso, nunca deixou de fazer visitas periódicas em datas festivas aos parentes e amigos deixados em Brodowski, desde a adolescência. A *Capela da Nonna* foi a maior prova da dedicação à família estendida que Portinari sempre cultivou, conservando a cultura de herança que recebeu de seus pais e avós, que incluía a religiosidade popular, em que os santos e santas da tradição católica são tratados como se fizessem parte da própria família.

3.3 Jesus Cristo

Figura 47: Candido Portinari - “Jesus Cristo”, 1941

(pintura mural a têmpera, técnica e suporte combinados, 180,5 x 71 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

Para representar Jesus Cristo na *Capela da Nonna*, Portinari pediu a outro amigo para que lhe servisse de modelo. Nessa pintura, Jesus aparece pregando o

Evangelho, com o braço direito erguido; o dedo indicador aponta para o céu, num gesto como a mostrar o caminho que conduz ao Pai (que, por sinal, é ele próprio), enquanto a mão direita está pousada no peito, sobre o coração.

O tom de azul celeste que preenche o fundo é escuro e firme, atribuindo um aspecto místico ao conjunto da representação. A figura de Jesus Cristo ocupa quase toda a superfície da pintura e veste uma túnica branca e solta, que dá a ideia de leveza – mas, mesmo aqui, o vermelho-terra não foi ignorado, estando presente na barra da vestimenta e servindo como uma espécie de ancoragem da figura sagrada de Jesus, concedendo-lhe uma base terrestre (embora todo o seu corpo esteja envolvido pelo azul do céu e demonstre, ao mesmo tempo, Sua origem divina).

3.4 Santa Luzia

Para a pintura na qual Portinari representou Santa Luzia, foi sua irmã Ida quem serviu de modelo. A imagem representa Luzia de Siracusa, região italiana da Sicília, nascida por volta de 280 d.C. Ela era uma jovem de família abastada, órfã de pai, que foi criada pela mãe Eutiquia. Esta foi acometida por uma grave enfermidade e Luzia sugeriu à mãe que visitassem o túmulo de Santa Águeda, muito venerada naquela época, na cidade de Catânia, por acreditar que obteriam um milagre da cura. No local, Luzia pediu à mãe que suplicasse a intercessão da Santa e, neste momento, teve uma visão de Santa Águeda dizendo-lhe que ela mesma já tinha conseguido, por meio de sua fé, a cura para sua mãe.

Voltando à sua cidade de origem, elas doaram aos pobres todos os bens e riquezas que tinham, mas um jovem, que gostava de Luzia, maldizia os votos de dedicação ao Cristianismo assumidos por ela e, por vingança, denunciou a moça. As autoridades locais, a mando dos romanos, perseguiam e prendiam os seguidores de Cristo. Naquela época, o imperador romano era Diocleciano (que não perdoava os seguidores do novo culto cristão) e ele castigou Luzia enviando-a a um prostíbulo. Porém a jovem permaneceu imóvel, apesar de todos os esforços dos homens do imperador para removê-la.

Outra história bastante conhecida é a de que a santa teria arrancado os próprios olhos, entregando-os em um prato ao imperador e provando, assim, que não renegaria jamais sua fé em Cristo. Mas, no dia seguinte, milagrosamente, Luzia tinha os olhos intactos, como se nunca tivessem sido tocados. Então, tentaram queimá-la numa

fogueira, mas também fracassaram. No final, Santa Luzia foi decapitada por cruéis algozes.

Seu nome em latim significa luz, lucia, derivado de lux. Por isso, costuma ser invocada na cura das doenças dos olhos, e é regularmente representada carregando um par de olhos numa bandeja, exatamente com podemos ver na pintura feita por Portinari para a *Capela da Nonna*. É interessante notar o detalhe da janela que fica no centro do mural. Um elemento da construção da humilde capela que Portinari soube usar como uma fonte de luz, que está bem ancorada na narrativa da santa (lux, luz, Luzia). O formato redondo do "vitral" também pode ser visto como uma invocação ao sol, sobreposto ao formato da cruz, conforme faziam os cristãos irlandeses, que mesclavam o cristianismo primitivo com a religiosidade celta que cultuava o sol – enquanto o fundo estrelado acrescenta ainda mais misticismo às figuras: a escuridão da noite, metáfora da cegueira, em oposição ao milagre da luz e da visão.

Figura 48: Candido Portinari - "Santa Luzia e São Pedro", 1941

(pintura mural a têmpera, técnica e suporte combinados, 274 x 240 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

O tom predominante de azul é, aqui, bem mais escuro do que o das outras composições, mostrando um profundo céu noturno; talvez representando, além da

cegueira, as trevas das injustiças praticadas contra os santos cristãos dos primeiros tempos. O olhar penetrante da santa, assim como o de São Pedro, está voltado para a esquerda, mirando um horizonte longínquo que não podemos ver. A vestimenta da santa é multicolorida, porém de grande simplicidade. Os cabelos negros e abundantes que caem sobre seus ombros servem de contraste para a bandeja onde está um par de olhos, lembrando o martírio da santa, conforme conta a tradicional narrativa cristã. Não fosse a narrativa da santa que teve seus olhos arrancados e dispostos numa bandeja, poderíamos dizer que a cena se configuraria como de inspiração surrealista.

3.5 São Pedro

Para pintar a imagem de São Pedro, Portinari teve seu próprio pai como modelo, o Sr. Batista. Pedro foi o chefe do grupo de apóstolos seguidores de Jesus Cristo. Na imagem da *Capela da Nonna*, conforme tradicionalmente é representado, o santo carrega duas chaves dependuradas no cinto, símbolos do poder de abrir e fechar, permitir e não permitir, absolver e condenar. A representação encontra-se, portanto, de acordo com a imagem mais popular do santo no Brasil, fiel ao que se lê no livro de Mateus (Mt 16,18-19), no qual Jesus teria dito ao discípulo Pedro:

> Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela. Dar-te-ei as chaves do reino dos céus: o que ligares na terra, terá sido ligado nos céus; e o que desligares na terra, terá sido desligado nos céus.

Deste modo, Jesus anunciou que Pedro seria o fundamento da Igreja Cristã, tendo o poder de conduzi-la. Ele também testemunhou momentos importantes da vida de Cristo; porém negou-o três vezes na hora da Paixão. Ainda assim, foi perdoado por Jesus – que, ao ressuscitar, consagrou-o como Pastor de seu “rebanho” na Terra.

Pedro foi encarcerado duas vezes, sendo crucificado de cabeça para baixo em Roma, no ano de 64. A atual Basílica de São Pedro, no Vaticano, foi edificada sobre sua sepultura e transformou-se num ponto de peregrinação para os católicos do mundo inteiro.

Na *Capela da Nonna* ele aparece do lado oposto a Santa Luzia, suas vestes são brancas e, como a santa, flutua em fundo azul escuro, mas não deixa de trazer o barrado vermelho-terra, como para lembrar o seu vínculo com este mundo. Suas mãos

encontram-se justapostas, em sinal de reverência e oração. Seus olhos não possuem a luminosidade dos olhos de Santa Luzia, mas apontam para a mesma direção.

3.6 São Francisco de Assis

Para a representação da imagem de São Francisco de Assis, o irmão Osvaldo foi o modelo escolhido por Portinari. Conhecido como protetor dos pobres e benigno aos animais, Francisco nasceu em 1186, filho de uma família abastada de comerciantes de tecidos valiosos na cidade italiana de Assis. Educado em casa pela própria mãe, quando jovem começou a compartilhar da companhia de rapazes alegres e boêmios, aproveitando assim os prazeres da vida, proporcionados pela riqueza. No entanto, num dia de outubro do ano de 1205, enquanto rezava nas ruínas da capela de São Damião, ouviu uma voz que parecia vir de um crucifixo que dizia: “Vai e repara a minha casa, que está ruindo”. Sensível ao milagre, Francisco mudou de vida, resolvendo dedicar-se abnegadamente ao próximo e resgatar os princípios cristãos que estavam sendo ameaçados.

Inconformado com a decisão do filho, seu pai o desafia a renunciar a todos os bens aos quais teria direito como herança. Francisco não só se prontificou a isso, como se despiu de suas vestes e as entregou ao progenitor, dizendo: “Até hoje vos chamei de pai, mas de agora em diante meu único pai é o Pai-Nosso que está no céu”. Essa cena, como se verá adiante, foi representada por Portinari na Igreja da Pampulha. Porém, na *Capela da Nonna*, o santo aparece numa atitude serena, trazendo um pássaro branco, que poderia ser uma pomba da paz, pousada sobre a mão esquerda, na altura do coração. Essa é, também, a imagem mais cultuada do santo, no Brasil, tão conhecida como a sua sublime oração: “Senhor, fazei-me um instrumento de vossa paz. Onde houver ódio, que eu leve o amor. Onde houver ofensa, que eu leve o perdão. Onde houver discórdia, que eu leve a união”.

Na representação de Portinari para a *Capela da Nonna*, o fundo constituído de um azul esfumaçado é o mesmo da representação de Santo Antônio, que acabamos de ver. A vestimenta também é a mesma, característica da irmandade franciscana; porém, o marrom predominante é ainda mais uniforme e chapado, conotando absoluta simplicidade.

Figura 49: Candido Portinari - “São Francisco de Assis”[65],1941

(pintura mural a têmpera, técnica e suporte combinados, 180 x 75 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

3.7 A Sagrada Família

Para *A Sagrada Família*, um casal de amigos e um sobrinho de Portinari foram convidados para servirem como modelos na representação do grupo familiar. A pintura traz Maria, José, o Menino Jesus e um pombo branco no alto que, nos ensinamentos cristãos, simboliza o Espírito Santo ou a presença de Deus na Terra.

Servindo como símbolo da união e harmonia familiar para o mundo cristão, o culto à *Sagrada Família* passou a se ampliar a partir do século XVII, por conta de uma preocupação crescente dos fiéis em estabelecer a genealogia de Cristo, haja vista que a família nuclear necessitava de seus parentes, de modo a humanizar a figura de Jesus. Em algumas composições, os três personagens caminham juntos; Jesus tem a aparência de um menino de cinco ou seis anos.

[65] Serviu de modelo para esta obra Paulino Portinari, irmão mais velho do artista.

Figura 50: Candido Portinari - “Sagrada Família”, 1941

(pintura mural a têmpera, técnica e suporte combinados, 180 x 163 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

As cores predominantes nessa representação da Sagrada Família de Portinari são as mesmas das outras imagens realizadas para a *Capela da Nonna*: o azul, o vermelho terroso e o branco. No entanto, aqui, fica mais evidente a referência ao século XV italiano, pois o realismo dos traços contrasta com um fundo indiferenciado. Jesus traz os cabelos louros e compridos, sua aparência é de uma criança europeia. Diferentemente de seus pais, o menino está calçado com sandálias. As figuras flutuam num fundo azul claro, mas, no chão, há indícios de terra e pedregulhos. A pomba branca, simbolizando o Espírito Santo, sobrevoa a cena, ao centro, com as asas abertas sobre os três personagens, como que para oferecer proteção divina à Sagrada Família.

3.8 São João Batista

O irmão Luís (Lói) serviu como modelo para a representação de São João Batista**.** O santo católico também costuma ser muito reverenciado no interior do Brasil e é filho de Zacarias e Isabel (a prima que Maria foi visitar antes do nascimento do menino, como vimos na pintura *Encontro de Nossa Senhora com Santa Isabel*). Depois de adulto, João retirou-se para o deserto, pregando a vinda do Messias, seu

primo, a quem batizou no rio Jordão. Tendo censurado Herodes pela imoralidade de viver com a mulher de seu próprio irmão, foi preso no castelo de Macheros, na Palestina, e degolado a 29 de agosto do ano 31, por ordem do rei, que desejava satisfazer um pedido de sua enteada Salomé, filha de sua amante. (MEGALE, 2003)

Figura 51: Candido Portinari - “São João Batista”, 1941

(pintura mural a têmpera, técnica e suporte combinados, 180 x 76 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

Na *Capela da Nonna* João aparece ainda muito jovem e ao lado do cordeirinho que, candidamente, se coloca aos seus pés. Tanto um quanto o outro boiam no mesmo profundo azul celeste que foi empregado na representação de Jesus Cristo. O efeito buscado também parece ser o mesmo, ou seja, conceder misticismo à cena. A túnica branca concede leveza ao santo, que se iguala à alvura da pele do cordeiro. Porém, o vermelho terroso encontra-se presente na base da figura, em duas faixas que dão gravidade ao conjunto. Em latim “*Ecce Agnus Dei*” (“eis o cordeiro de Deus”), uma inscrição no topo do painel traz o mesmo tom de encarnado.

Conta a lenda que João nasceu numa linda noite estrelada e sua mãe, para avisar a prima Maria da chegado do menino, mandou acender uma grande fogueira e erguer um mastro em frente à casa. No imaginário europeu, o dia de São João remete ao solstício de verão e às festas pagãs dedicadas ao deus grego Dionísio. Daí a

tradição, trazida para o Brasil pelos portugueses, de festejar o nascimento de São João com a fogueira e muitos efeitos de luzes, fogos de artifício e balões. Além dos folguedos onde se dança a quadrilha e o forró e bebe-se quentão e provam-se as comidas típicas da culinária de origem indígena, como batata doce, pipoca, paçoca e pamonha de milho verde. Na época de Portinari, essas tradições da religiosidade popular ainda eram muito vivas no interior do Brasil e serviam de motivo para diversos pintores que desejavam retratar a cultura brasileira, como também fez Anita Malfatti e o próprio Portinari.

Figura 52: Anita Malfatti - “Festa de São João com Guirlandas”, década de 40

(óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Coleção Particular)

Figura 53: Candido Portinari - “Noite de São João”, 1957

(óleo sobre tela, 58 x 71 cm. Coleção Particular)

3.9 Museu Casa de Portinari

O Museu Casa de Portinari está instalado na mesma casa onde Candido Portinari residiu até 1919, em Brodowski, antes de se mudar para o Rio de Janeiro para estudar no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Hoje a propriedade pertence à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, fazendo parte da Rede de Museus da Secretaria de Estado da Cultura e está vinculado, especificamente, ao Departamento de Museus e Arquivos – Dema.

Além da casa principal, onde Portinari viveu quando criança, o Museu engloba a *Capela da Nonna* e os jardins que circundam as construções. O local abriga uma série de pinturas murais e, diante disso, a segurança e a preservação de todo o conjunto tornaram-se indispensável. O primeiro passo ocorreu em 9 de dezembro de 1968, quando a casa foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No ano seguinte, o imóvel foi desapropriado e adquirido pelo Governo do Estado de São Paulo e, em 22 de janeiro de 1970, foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat).

Figura 54: Entrada e fachada do Museu Casa de Portinari, respectivamente, 2016

(Brodowski, SP – fotografias da pesquisadora)

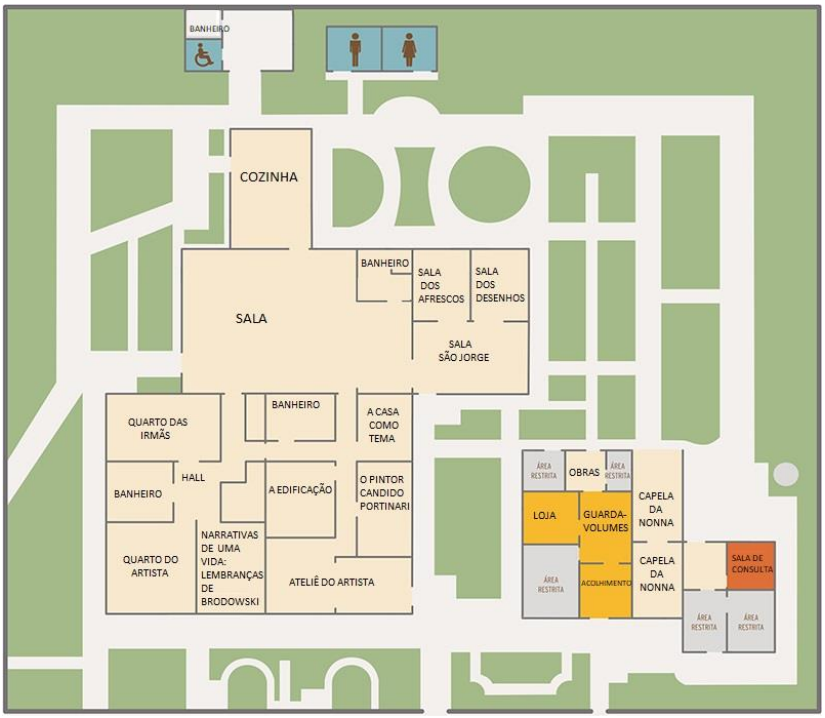
Figura 55: Parte dos fundos da casa e jardim com roseira[66], 2016

(Brodowski, SP – fotografia da pesquisadora)

Com o empenho da família do artista, bem como com o apoio do município e do Governo do Estado de São Paulo, o Museu foi inaugurado em 14 de março de 1970. O complexo é constituído de uma casa principal e dos anexos, que foram construídos em contínuas ampliações. A singeleza típica do interior é a maior característica do Museu, que, com todas as suas obras, constitui um lugar de memória, na cidade[67].

[66] Fotografia de uma das rosas do jardim que pertencia à Dona Domingas, mãe de Candido Portinari.
[67] "Os lugares da memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. (...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993: pp.12-13).

Figura 56: Planta do Museu Casa de Portinari



(Fonte: https://www.museucasadeportinari.org.br/o-museu/ambientes-do-museu)

O Museu Casa de Portinari atualmente desenvolve uma série de projetos para públicos diversificados e oferece uma programação permanente. Através do site[68] do museu, também é possível realizar uma visita virtual, por meio de imagens interativas em 360 graus, o que permite a visualização completa dos ambientes, a partir de um ponto fixo, para qualquer direção.

A gestão do Museu é realizada pela ACAM Portinari (Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari), uma organização social de cultura, em parceria com o Governo do Estado.

3.10 A Igreja de Santo Antônio (1942)

A Igreja de Santo Antônio foi primeira a ser construída no município de Brodowski, localizada na praça que atualmente leva o nome do pintor Candido Portinari. No interior da igreja, Portinari retratou, em uma pintura a óleo sobre tela, o mesmo tema religioso da imagem de Santo Antônio, com o menino Jesus nos braços, que já tinha aparecido na *Capela da Nonna*.

---

[68] A visita pode ser realizada virtualmente através do acesso ao site do Museu Casa Portinari. Disponível em: <https://www.museucasadeportinari.org.br/visite-o-museu/visita-virtual-2>. Último acesso em: 19 de maio de 2018.

Segundo os familiares de Portinari, a obra foi realizada pelo pintor para pagar uma promessa feita para Santo Antônio pelo restabelecimento da saúde de seu filho, João Candido, e foi entregue à igreja no domingo de Páscoa de 1942, conforme registrado no termo de doação. A vontade e recomendação do artista era a de que a obra nunca fosse retirada do local para o qual foi especialmente dedicada. A obra pode ser vista como uma espécie de *ex-voto*, doado por Portinari – que, contraditoriamente, era considerado um comunista ateu.

Figura 57: Fachada da Igreja de Santo Antônio, 2016, Brodowski, SP

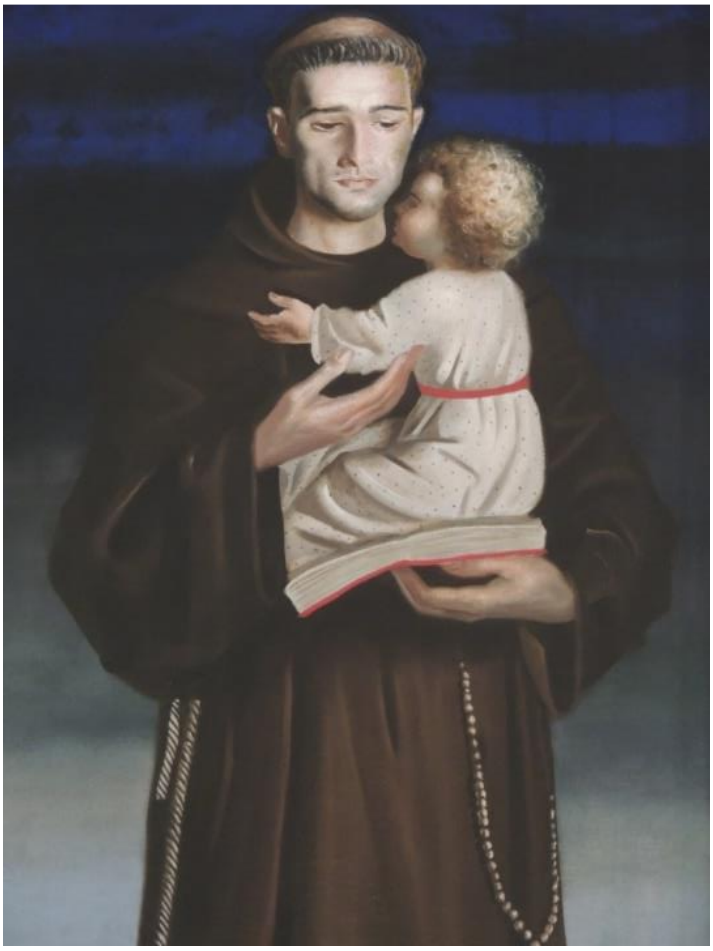
(Fotografia: Thaís Thomaz Bovo)

Podemos, então, afirmar que Portinari amplia, na igreja de Santo Antônio, a obra religiosa que teve início na *Capela da Nonna*. Se, antes, a dedicação do pintor se dirigia à família estendida, na Igreja de Santo Antônio da praça de Brodowski dirige-se a toda a comunidade da qual um dia fez parte. A família italiana, de um lado, e a comunidade da cidade no interior paulista, de outro; as duas fontes de afetividade que alimentaram a imaginação de Portinari ao longo de toda sua vida.

As cores predominantes também são as mesmas da *Capela da Nonna*: o azul (aqui, em tom profundo), intercalado com o preto, com faixas luminosas que predominam sobre o fundo escuro; enquanto o vermelho terroso aparece na faixa que envolve a cintura do Menino Jesus e também serve de base para as escrituras

sagradas, representadas no livro que se encontra aberto na mão esquerda do santo e que ajuda a sustentar o peso da criança em seus braços, enquanto sua mão direita ampara o delicado braço do Menino Jesus. Destaque, aqui, para a perfeição desta composição, especialmente do ponto de vista anatômico.

Figura 58: Candido Portinari - “Santo Antônio”, 1941



(óleo sobre tela, 200 x 78 cm, Igreja de Santo Antônio, Brodowski, SP)

Para os críticos que buscam incongruências e contradições nas obras do grande pintor de Brodowski, esses exemplos são de grande evidência. Coloca-se, então, a questão: como um artista que já havia chegado aos limites da arte moderna, pintando painéis ao estilo dos mexicanos e pinturas dignas de um Picasso poderia voltar aos tempos da transição entre o período medieval e a Renascença, pintando santos e cenas bíblicas, à moda de um mestre humanista italiano do século XV?

4. Pampulha e Batatais:

Grande Obra Religiosa de Portinari

> Tomei o seu nome por guia e inspiração, no momento da minha eleição para Bispo de Roma. Acho que Francisco é o exemplo por excelência do cuidado pelo que é frágil e por uma ecologia integral, vivida com alegria e autenticidade. É o santo padroeiro de todos os que estudam e trabalham no campo da ecologia, amado também por muitos que não são cristãos[69].

[69] PAPA FRANCISCO, 2015.

4.1 Portinari: entre o social e o religioso

No transcorrer de sua trajetória artística, Candido Portinari realizou quase cinco mil obras, dentre as quais uma série consistente de pinturas religiosas, cujas imagens ganharam uma configuração diferente de acordo com a destinação de cada uma delas[70]. Na Pampulha, por exemplo, percebemos que o artista se adapta completamente à monumentalidade da obra arquitetônica, num diálogo com as arrojadas formas projetadas pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer; enquanto que, na Matriz de Batatais, compõe todo um conjunto de obras que constituem o ambiente característico de uma igreja interiorana, com o uso generoso de cores fortes.

Notamos, igualmente, até que ponto Portinari foi sensibilizado pelas manifestações artísticas de diferentes períodos da história da arte, desde os mestres medievais e renascentistas até os muralistas mexicanos e o espanhol Pablo Picasso. No entanto, é possível observar uma coerência interna no conjunto de sua arte religiosa, que vai além da influência dos diferentes estilos. A personalidade do artista transpassa toda sua obra: o mesmo humanismo e empatia com o sofrimento humano pode ser observado, por exemplo, na representação das cenas do Calvário, assim como no corpo esquartejado do mártir da independência do Brasil, Tiradentes, e, também, no drama social dos nordestinos atingidos pela seca, na série *Retirantes*[71].

> Esta série é a representação mais significativa da tendência expressionista, tendo sido desenvolvida no período da Segunda Guerra Mundial. Portinari, sem testemunhar diretamente esse conflito, mas conhecendo a crueza e a miséria já experimentadas na infância, procura manifestações paralelas. Nenhum outro intérprete plástico dramatiza com maior eloquência, por meio de personagens

---

[70] "Quando pinta imagens religiosas para a família – *Fuga para o Egito* (1936), capelinha da Nonna (1939), casa de Brodósqui – segue de perto a tradição mística renascentista, dando aos seus santos uma fisionomia serena, um colorido suave, uma grave sobriedade que reaparecerão nas obras para a Capela Mayrink (1945) e para a Matriz de Batatais (1953). A admiração pelos pintores religiosos do Renascimento é tão grande que sua *Fuga para o Egito* é uma cópia do afresco homônimo de Fra Angelico. Nas obras que executa na Capela Mayrink e para a Matriz de Batatais, Portinari adota a composição sólida, contida, em que a expressividade é dada sobretudo pela atmosfera. Portinari executa figuras de um rigor quase clássico, mas no caso da Matriz de Batatais, mais que diante de um classicismo, estamos diante de reminiscências acadêmicas, que se traduzem pelo esquematismo excessivo e pela expressividade falha das figuras. Essa mesma falta de rigor está presente na *Via Crucis* que Portinari pinta em 1954 para a mesma Matriz. A estruturação geométrica lembra, de certa forma, a dramática *Via Crucis* da Pampulha, mas a busca de um rigor maior e da contenção emotiva acabam por esvaziar a composição de seu conteúdo emocional. O pintor parece estar mais à vontade quando dá à pintura religiosa uma dimensão intensamente expressionista como acontece em Pampulha e no *São Francisco de Assis* 1944-45. Nessas composições, Portinari não se preocupa tanto com o religioso quanto em realçar *o humano.* (FABRIS, 1990, pp. 68-69)

[71] Retirantes (série – 1944), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

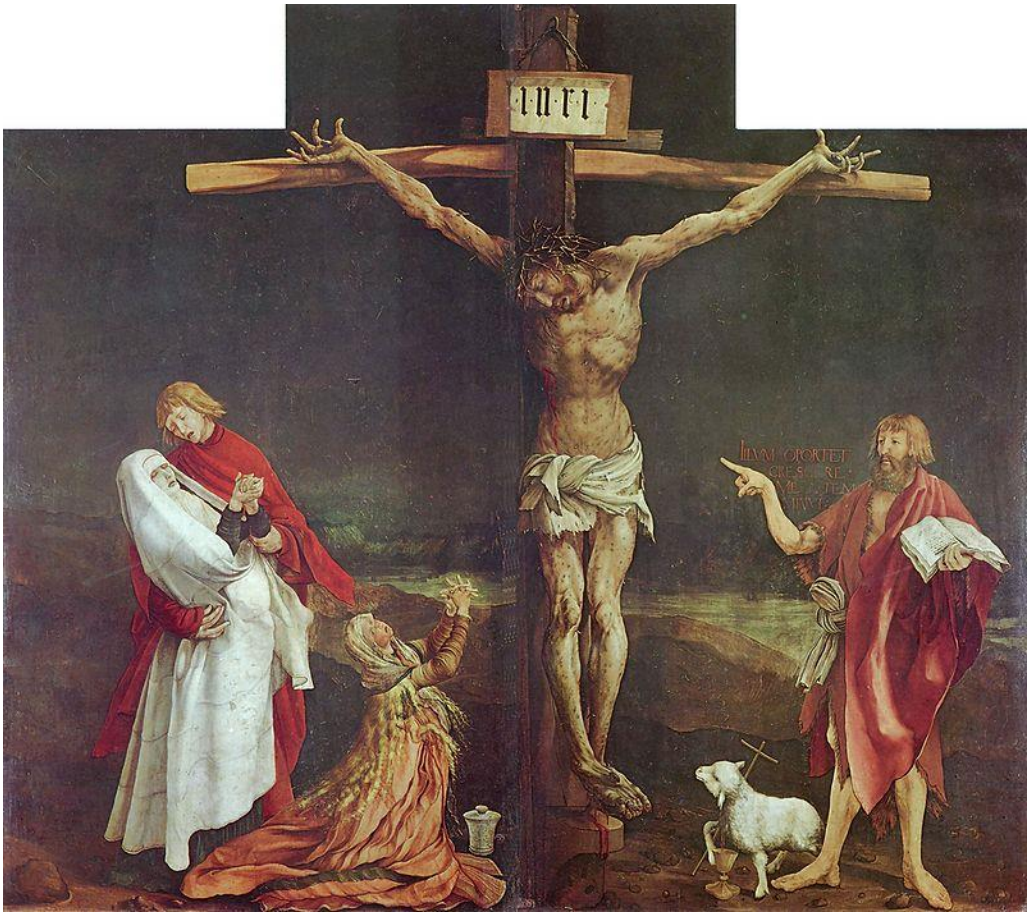
> esquálidas, mutiladas e famélicas, os efeitos das secas no Nordeste. (AJZENBERG, 2012, p.17)

Figura 59: Cândido Portinari - “Criança Morta” (detalhe), 1944

(óleo sobre tela, 182 x 190 cm, Museu de Arte de São Paulo)

Portinari jamais escondeu sua imensa admiração pelos mestres renascentistas, que igualmente se dedicavam à arte religiosa, e sempre quis homenageá-los em suas próprias representações religiosas. Porém não se tratava de mera citação, mas de uma profunda identificação com os propósitos e sentimentos de artistas de uma outra era e outro lugar. Mathias Grünewald, o artista alemão autor da obra *Retábulo de Issenheim* (1512-1516), pela qual Portinari demonstra enorme interesse até o final da vida, representa uma crucificação com grande dramaticidade e configuração plástica do sofrimento da paixão de Jesus Cristo que muito se aproxima das cenas criadas pelo artista paulista quando busca representar o sofrimento do povo humilde e famélico das entranhas do Brasil.

Figura 60: Mathias Grünewald - “Crucificação” - Detalhe do “Retábulo de Issenheim”, 1512-1516



(têmpera e óleo sobre tábua, 269 x 307 cm, Museu de Unterlinden de Colmar, França)

> Em Grünenwald, o artista não só aprecia um recurso técnico, mas principalmente a linguagem usada na expressão da mensagem – é o conteúdo baseado na experiência vivida. Os Cristos, tanto o da Igreja da Pampulha como o da Igreja de Batatais, provocam grande impacto emocional com as imagens de morte pela tortura no decorrer dos passos (AJZENBERG, 2012, p.50).

É como se as cenas de sofrimento fossem transferidas do contexto da religiosidade medieval para o ambiente tropical brasileiro. Em versos, Portinari revela esse mesmo sentimento: *“(...) Por que tanta treva/Nestes dias de sol?”* (PORTINARI, 1964). A cena trágica em que uma mãe nordestina que mal se mantém em pé carrega, nos braços descarnados, seu menino morto, foi pintada por Portinari para a série *Retirantes*, de 1944. Nessa tela a piedade cristã encontra o drama social. A respeito dessa obra, Antonio Bento (2003, p.180) cita o próprio artista: “Fiz nesta composição a minha mais verdadeira Piedade. Pintei uma mãe desesperada, curvada pela dor, em sua marcha indescritível de retirante, trazendo no colo o filhinho prematuramente vitimado pela fome”. A menção a esse mesmo ícone cristão pode igualmente ser

observada em *Jesus Descido da Cruz e Depositado nos Braços de sua Mãe*, representado num dos painéis da Igreja da Pampulha, onde a mesma dramaticidade pode ser observada, rememorando Grünewald e o próprio Portinari da série *Retirantes*.

Figura 61: Candido Portinari - "Jesus é Descido da Cruz, Passo XIII da Via Sacra", 1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Nesta representação do sacrifício da cruz, duas personagens carregam o corpo inerte de Jesus; uma delas representa a figura da *Pietà*. Mas a cena é peculiar: as duas mulheres, cada uma com um único olho, estão cobertas por um idêntico véu, a ponto de deixar certa dúvida se não se trataria da mesma figura vista a partir de dois ângulos diferentes (uma de frente e a outra, de lado), conforme acontece em pinturas cubistas. Apesar da modernidade pictórica, mais uma vez, a cena que representa os membros dilacerados de Cristo não deixa também de recordar o *Retábulo de Isenheim de* Grünewald.

É nesse sentido que se observam conexões entre a pintura religiosa de Portinari e seus painéis de temática social. As chagas do corpo de Cristo repetem-se na imagem de Tiradentes esquartejado; a mesma Piedade (*Pietà*) do *Jesus Descido da Cruz e Depositado nos Braços de sua Mãe* pode ser reencontrada em *Retirantes*.

4.2 Capela São Francisco de Assis da Pampulha

As manifestações da arte religiosa não estão concentradas em apenas um determinado período da obra de Portinari, mas se encontram em toda sua volumosa produção, ao longo de sua vida.

> A religiosidade parece interessá-lo não tanto como manifestação de fé particular, mas sobretudo como mais um capítulo do drama do homem na terra. Por isso, sua melhor expressão religiosa é o Cristo alquebrado, macilento de Pampulha, que não aparece como Filho de Deus, mas é o irmão sofrido dos Retirantes (FABRIS, 1990, pp.68-69).

As oportunidades para as manifestações de sua arte religiosa também são bastante inesperadas, como foi o caso da construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, para o qual ele foi chamado a contribuir com a decoração da Capela São Francisco de Assis.

Em abril de 1940, Juscelino Kubitschek de Oliveira foi nomeado, pelo então governador de Minas Gerais Benedito Valadares, como prefeito da capital, cargo em que permaneceu até 1945. O jovem prefeito tinha em mente a modernização da capital mineira e, para tal, abriu e pavimentou diversas ruas e avenidas, criou novos bairros e construiu diversos prédios públicos, desejando que a pacata Belo Horizonte de então se transformasse num centro urbano moderno e cosmopolita. Dentre seus planos mais ousados encontrava-se justamente a construção do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, no qual Portinari teria uma importante participação.

Assim, aceitando as indicações de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Kubitscheck convidou Oscar Niemeyer, com a participação de Roberto Burle Marx, uma dupla que parecia corresponder perfeitamente às suas intenções modernizadoras, para projetarem a Pampulha[72]. O prefeito tinha em mente um projeto com potencial turístico e de lazer para a Pampulha, satisfazendo as demandas da religiosidade de Minas Gerais ao mesmo tempo em que correspondia aos desejos do governador, contemplando assim a obra monumental com “uma igreja, sob a invocação de São Francisco – o mesmo patrono do velho templo de Diamantina, no interior do qual fora sepultado meu pai” (OLIVEIRA, 1975, p.34).

---

[72] Otacílio Negrão de Lima havia sido prefeito de Belo Horizonte entre 1935 e 1938, e foi responsável pelo início das obras da barragem da Pampulha, resultado do represamento de diversos córregos, inclusive do ribeirão da Pampulha, para melhorar o abastecimento de água da região. Deste modo, em 1936, surgia a lagoa da Pampulha, com sete milhões de metros cúbicos de água, inundando uma área de 130 hectares, posteriormente expandidos para 220 hectares.

Além disso, o conjunto da Pampulha trazia, também, o então chamado *Yatch Golf Club* (depois Iate Tênis Clube), o Cassino (depois Museu de Arte da Pampulha), a Casa do Baile (um hotel que não foi construído) e a residência do próprio prefeito. O cassino seria construído com a intenção de colocar Belo Horizonte no circuito das estâncias turísticas de Minas Gerais, mas acabou sendo definitivamente fechado no Governo Dutra, a partir de 30 de abril 1946, quando o jogo foi terminantemente proibido em todo o território nacional, passando a funcionar como Museu de Arte a partir de 1957.

Sobre o conjunto da Pampulha, Niemeyer declarou:

> Foi nossa intenção ao projetarmos as obras da Pampulha, que elas ficassem, tanto quanto possível, como uma expressão da arte e da técnica contemporânea [...]. Temos com a maleabilidade enorme dos novos materiais um grande campo de experiências plásticas que não pode ser limitado por compromissos passadistas. Obra de arquitetura deve antes de tudo traduzir o espírito de sua época, e, se examinarmos os períodos passados que se classificaram definitivamente como padrões de boa arquitetura, verificaremos que esses são justamente os que melhor exprimiram as épocas que representaram (Niemeyer, In: XAVIER, 1987, pp.131-136).

Quanto à construção da Capela São Francisco de Assis, conhecida popularmente como “igrejinha da Pampulha”, Oscar Niemeyer recebeu de Juscelino não mais que a indicação do santo padroeiro. Então, a partir disso, reuniu-se com o pintor Tomás Santa Rosa para discutir sobre o projeto de decoração interna dos edifícios.

> Trata-se da primeira igreja no Brasil de traçado modernista, que rompe radicalmente com os padrões estabelecidos de linhas retas, predominantes até então na arquitetura brasileira, tecendo aproximações com a tradição da arte colonial mineira e com silhueta das montanhas, que estiliza. O volume fechado e o portal configurado pela marquise e pelo campanário induzem a um encaminhamento lateral, pondo em evidência a associação da cruz latina, e a sequência das abóbadas. A delicadeza e simplicidade do interior contrastam com a retórica externa, incluída a alusão ao transcepto, que acomoda a sacristia e os outros espaços de apoio. (MEMORIAL da Arquidiocese de Belo Horizonte – folheto).

Ao paisagista Burle Marx[73] foi solicitada a execução dos jardins que circundavam as construções do complexo da Pampulha. Ao passo que Portinari foi

[73] “Os jardins, desenhados por Roberto Burle Marx, integra-se à arquitetura da igreja, como que a complementando em suas formas sinuosas, substituindo a tradição dos jardins europeus, notadamente

chamado para a ornamentação do interior da igreja, ficando responsável pelo Painel Central no Presbitério, que seria feito em têmpera sobre argamassa, e os demais, em azulejos; os 14 quadros da *Via Sacra*, em têmpera sobre Eucatex, e os grandes azulejos externos na parede posterior (TEIXEIRA, 2008, p.24).

Juscelino Kubitschek de Oliveira parece ter ficado bastante satisfeito com a escolha de Portinari para a ornamentação do templo, conforme relata em anotações pessoais, sobre a primeira visita que o pintor realizou ao local:

> O dia estava claro e o sol, atravessando os vidros da fachada do pequeno templo, salpicava o interior de manchas luminosas. Aqueles reflexos emprestavam um ar etéreo à igrejinha, acentuando ainda mais a beleza de suas linhas puras e ousadas. Emocionado, Portinari retirou do bolso um bloco de papel, passando a fazer croquis. (OLIVEIRA, 1987)

Niemeyer tirou proveito das inúmeras possibilidades estéticas do uso que se vinha fazendo de um material bruto como o concreto, numa vaga menção às curvas barrocas para harmonizar o conjunto da obra. Porém, a Igreja da Pampulha, apesar de ser uma obra-prima da arquitetura modernista brasileira, por sua ousadia, beleza e renovação do espaço religioso tradicional, causou, naquele momento, um enorme estranhamento na população e reações negativas entre os representantes locais da Igreja Católica.

Kubitschek relatou, em seu livro (1975), que o arcebispo Dom Antônio dos Santos Cabral[74], depois de observar a pintura de Portinari, concentrando-se na imagem do “suave São Francisco, que irradiava misticismo”, teria se voltado em seguida para o então prefeito e dito: “um cachorro atrás do altar, Sr. Prefeito! É inconcebível!” (OLIVEIRA, 1975, p.36). A partir daí a consagração da igreja ficou comprometida, sendo postergada por quatorze anos, especialmente por causa do painel onde Portinari substituiu o lobo, tradicional companheiro de São Francisco de Assis, por um cão vira-lata. Esse foi o subterfúgio utilizado pelas autoridades eclesiásticas conservadoras para fazer restrições à modernidade da obra religiosa de Portinari; mas, certamente, não seria a representação de um simples animal doméstico a causa principal de tanta polêmica. O fato é que razões ideológicas e

os de inspiração francesa, muito comuns em espaços públicos e mesmo residenciais no país de então”. (Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – folheto, 2008).

[74] Dom Antônio dos Santos Cabral foi bispo e, posteriormente, arcebispo metropolitano de Belo Horizonte, entre 1922 e 1956.

desentendimentos políticos motivaram a inviabilidade do templo como local de culto cristão por um longo tempo.

Enquanto alguns faziam críticas acirradas à capela, o historiador de arte francês Germain Bazin, que se encontrava no Brasil para realizar uma pesquisa sobre a obra do escultor mineiro Aleijadinho e o barroco de Minas Gerais, afirmou que a mesma Pampulha seria uma revivescência magnífica do gênio barroco e completou que o São Francisco de Portinari teria grande interpretação dramática, de acordo com o verdadeiro espírito do santo.

O próprio arcebispo Dom Antônio dos Santos Cabral justificou sua reserva quanto à decoração realizada por Portinari para a Capela São Francisco (da Pampulha), numa entrevista ao jornal carioca *A Noite*, em agosto de 1946, na matéria intitulada: "Condenada a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha", em que considerou um novo possível destino à capela: "[ele] classifica a obra de extravagante e aconselha o seu aproveitamento como museu de arte moderna – o templo não será consagrado e nem autorizada a celebração do Santo Sacrifício no seu altar". Em seguida, o religioso foi questionado sobre os painéis e a decoração da capela, ao que respondeu:

> Desgostam profundamente o clero e os fiéis. Fantasias de artistas. Extravagâncias que podem ficar muito bem nos salões de arte: motivo para estudos, polêmicas e discussões entre artistas, jornalistas e escritores. Acredito que tanto os adeptos do modernismo como os defensores da arte antiga, do chamado academismo, estão com razão, pois todos lutam pela evolução artística. Mas, para um templo aquilo não fica bem; não podemos desvirtuar a obra do Senhor nem a igreja é lugar para experiências materialistas embora artísticas. (Dom Antônio dos Santos Cabral, In: A NOITE, 1946)

Mesmo com o tombamento oficial da Capela São Francisco de Assis pelo então chamado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), ocorrido em 1947 por proposição de Lúcio Costa e auxílio de Rodrigo Melo Franco de Andrade (então diretor do SPHAN), Dom Antônio dos Santos Cabral não alterou a sua visão. Em 1948, a Cúria Metropolitana se pronunciou mais uma vez, emitindo a seguinte nota: "Pelas suas características aberrantes, a referida Capela enquanto as mantiver não poderá receber aprovação para o culto religioso, não havendo mais o propósito de consultar ou ouvir pareceres de pessoas por mais entendidas e credenciadas que sejam" (FABRIS, 2000, p.190).

Apenas no ano de 1959 o templo foi, finalmente, consagrado por Dom João Resende Costa, e a primeira missa pôde ser, então, celebrada. Na verdade, novos ares de renovação estavam soprando também na liturgia de culto, na Igreja Católica. A Cúria argumentou que o 131º. Pontificado de João XXIII (1958-1963) era favorável à presença do estilo moderno na arte sacra, com a renovação das diretrizes deliberadas no Concílio Vaticano II. Segundo Fabris:

> Através do Expressionismo, Portinari configura uma visão peculiar do homem e da terra brasileiros. Num primeiro momento, afirma o vigor do trabalhador. Mais tarde, proclama a sua fé no homem, na dignidade da pessoa, forte mesmo diante da desventura. Denúncia ideológica, sua expressão é, ao mesmo tempo, uma afirmação das potencialidades do homem. Por isso, o Cristo-homem da Pampulha é mais convincente que o Cristo contido, geométrico de Batatais. [...] Portinari faz de Cristo um homem, um irmão dos retirantes, dos trabalhadores. O Expressionismo é para Portinari um modo de falar do Homem, e é na arte que fala do homem que o pintor encontra sua expressão mais viva, mais vital, mais verdadeira (FABRIS, 1990, p.71).

O painel central, ao fundo do presbitério, teria sido iniciado em 1943 e concluído em 1945, data em que foi assinado. Ele traz a representação de São Francisco de Assis despojando-se das próprias vestes. Foi executado em têmpera sobre argamassa, com destaque para o marrom mais forte do hábito do santo, característico da Ordem Franciscana.

Figura 62: Candido Portinari - “São Francisco se despojando das vestes”, 1945

(têmpera sobre madeira, 750 x 1060 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

São Francisco está em pé e abençoa os pobres com o seu braço direito erguido, gesto que remonta à tradição iconográfica cristã bizantina. Veste uma túnica curta, com o peito à mostra e traz o manto esvoaçante, com uma parte presa ao braço esquerdo, em tons de marrom. Na cabeça há uma auréola luminosa e é possível notar uma expressiva dramaticidade em seu olhar. À direita há duas mulheres, possivelmente Santa Clara e sua irmã Beatriz (a primeira, de joelhos, com as mãos levemente estendidas em direção ao santo e a outra, atrás, sentada, com o braço esquerdo colocado sobre a cabeça). Ao fundo, uma pessoa em pé segura uma criança nos braços. À esquerda, aos pés do santo, um cão magro, simbolizando seu amor pelos animais e, logo a seguir, um paralítico (que teria sido curado por um milagre do santo), sustentado por um frade franciscano. Esse foi o humilde cão que tanto irritou o arcebispo de Belo Horizonte na época, que teria preferido ver representada a figura do tradicional lobo, tal como nas pinturas franciscanas da Itália.

À direita, um grupo de pessoas com um leproso; enquanto, à esquerda, possivelmente, encontram-se alguns membros das Ordens Primeira e Segunda de São Francisco – e, mais atrás, membros da Terceira Ordem. Em todas as imagens notamos, na representação pictórica, uma radical estilização das figuras humanas.

Na composição, o fundo apresenta formas geométricas e recortadas, e predominam os tons pastéis, as pinceladas largas e as deformações – que nos remetem aos expressionistas ou aos muralistas mexicanos. São imagens fragmentadas que também lembram colagens ou mesmo vitrais das antigas catedrais góticas. Apesar de toda a modernidade contida, o painel nos revela um realismo de profundo sentimento e espiritualidade. “O observador do quadro tem a impressão de que o pintor lhe diz: ‘Francisco tinha vísceras”, (CALLADO, 2003, p.30). É assim que se apresenta o santo, no altar-mor da Igreja da Pampulha:

> [...] descarnado como uma lição de anatomia, parece exprimir um estado de choque do jovem pintor de então. É a sua descoberta de que Francisco era um homem como outro qualquer – mas nem ali acho que Portinari conseguiu despojar um santo de sua santidade (CALLADO, 2003, p.30).

Painéis de azulejo complementam a decoração da igreja, versando igualmente sobre episódios da vida de São Francisco. É interessante notar o uso moderno desse material, proveniente da tradição luso-brasileira do período colonial. Nesse caso, Portinari desenhou os motivos dos azulejos em cartões, para serem executados em

São Paulo, nas mesmas oficinas do artista ítalo-brasileiro Rossi Osir[75], com quem já havia trabalhado nos painéis do Ministério da Educação e Saúde.

4.3 A Via Sacra da Pampulha

Além do altar-mor e dos painéis em azulejo, Portinari pintou uma *Via Sacra,* em suas quatorze estações, de maneira muito pessoal e com forte expressividade, numa linguagem expressionista e de acordo com a moderna arquitetura da Igreja da Pampulha.

Figura 63: Candido Portinari - "Jesus é Condenado à Morte, Passo I da Via Sacra", 1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Primeira Estação, a figura alongada de Jesus se coloca em primeiro plano. No fundo, um soldado com uma lança comprida divide a cena em dois espaços. De um lado, um grupo de pessoas (que, provavelmente, representam o povo) invade o salão; de outro, Pilatos está sentado num patamar mais elevado e aponta para Jesus, que está à sua frente. Segundo o texto bíblico, os sumos sacerdotes e anciãos, inimigos de Jesus, incitaram a multidão a se posicionar em favor de Barrabás,

[75] "O ateliê-oficina Osiarte foi criado em 1940, pelo artista ítalo-brasileiro Rossi Osir (1890-1959), para executar os azulejos, concebidos também por Portinari para o Ministério da Educação e Saúde, hoje Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro e, posteriormente, para a Pampulha. Funcionando até 1959, dele participaram, entre outros, Ernesto de Fiori, Krajcberg, Mário Zanini e Alfredo Volpi". (TEIXEIRA, 2008, p.29).

condenando Jesus Cristo ao calvário, conforme se lê em Mateus, no livro do Novo Testamento:

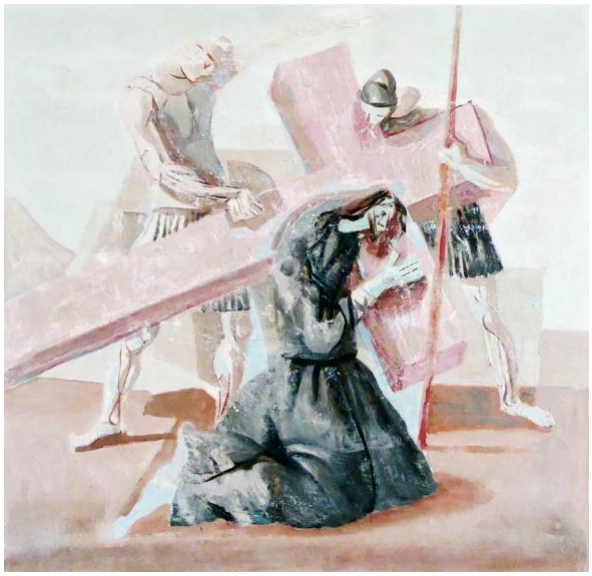
> Ora, por ocasião da festa, costumava o governador soltar ao povo um dos presos, conforme eles quisessem. Naquela ocasião tinham eles um preso muito conhecido, chamado Barrabás. Estando, pois, o povo reunido, perguntou-lhes Pilatos: A quem quereis que eu vos solte – a Barrabás ou a Jesus, chamado Cristo. Porque sabia que por inveja o tinham entregado. [...] Mas os principais sacerdotes e os anciãos persuadiram o povo a que pedisse Barrabás e fizesse morrer Jesus (Mt 27,15-20).

Figura 64: Candido Portinari - "Jesus Carrega a Cruz às Costas, Passo II da Via Sacra",1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Segunda Estação, Jesus está com o braço esquerdo caído, enquanto, sobre o ombro direito, sustenta a pesada cruz, de tal maneira que seu corpo está encurvado, suas pernas, flexionadas. Um soldado ajuda a sustentar a cruz, enquanto outro empunha, na mão esquerda, um chicote ameaçador. Trata-se do início do suplício de Cristo, antecipando todo o sofrimento que virá, em seguida, até a consumação final. A cena reproduz em imagens o que está escrito em João: "Foi então que Pilatos lhes entregou Jesus para ser crucificado. Eles se apoderaram, então, de Jesus. Carregando ele mesmo a sua cruz, Jesus saiu e foi para o lugar dito do Crânio, que em hebraico se chama Gólgota" (Jo 19,16-18).

Figura 65: Candido Portinari - “Jesus Cai pela Primeira Vez, Passo III da Via Sacra”, 1945



(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Terceira Estação é apresentada a primeira queda de Jesus, que se rende ao peso da cruz e cai sobre os joelhos. Dois soldados tentam reerguer a cruz para que Jesus se levante e continue sua caminhada em direção ao suplício final.

Figura 66: Candido Portinari - “Jesus Encontra Sua Mãe, Passo IV da Via Sacra”,1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Ainda de joelhos, Jesus encontra-se com Maria, sua mãe, na Quarta Estação. No centro da cena, uma figura fantasmagórica de soldado levanta o chicote e faz o gesto de quem vai açoitar o supliciado.

Figura 67: Candido Portinari - “Simão Cireneu Ajuda Jesus a Levar a Cruz, Passo V da Via Sacra”, 1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Quinta Estação, Jesus encontra com Simão Cirineu, que o ajuda a carregar a cruz, enquanto um soldado romano (segurando uma lança) vigia a cena. Uma mulher carrega uma criança, nos braços, que parece estar apavorada e agarra-se ao seu pescoço. Aqui a cruz apresenta uma cor azulada, ao invés de marrom, e ganha transparência – talvez para significar o alívio do peso, graças à solidariedade de Cirineu. Conforme o texto bíblico: “Ao saírem, encontram um homem de Cirene, chamado Simão; eles o requisitam para levar a cruz de Jesus” (Mt 27,32).

Figura 68: Candido Portinari - “Verônica Enxuga o Rosto de Jesus, Passo VI da Via Sacra”, 1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Sexta Estação, Verônica enxuga o rosto de Jesus. Três figuras rodeiam a cabeça de Jesus, que ocupa o centro da tela, emoldurada pela cruz. Um soldado encontra-se de pé, apegado à sua lança, mas não participa da ação; um suplicante cobre a face, em sinal de desespero, enquanto Verônica estende um pano branco para enxugar o rosto ensanguentado de Jesus. A cena toda é muito teatral, e o fundo lembra a artificialidade de um cenário, como igualmente ocorre no painel *A Primeira Missa no Brasil*. O chão parece ser composto de tablados que se sobrepõem, em tons de azul, rosa e marrom. Uma brecha deixa transparecer um desenho quadriculado (que não se sabe se é parte da cena ou se se refere à superfície da tela). Nas representações da Semana Santa, a personagem de Verônica costuma cantar nesse encontro com Jesus; talvez, por isso, Portinari tenha representado essa cena de modo teatral.

Figura 69: Candido Portinari - "Jesus Cai pela Segunda Vez, Passo VII da Via Sacra", 1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Sétima Estação Jesus cai, pela segunda vez: "como vértice de um triângulo, destaca-se a figura fantasmagórica do carrasco, de expressão pronunciada. Os efeitos expressionistas são intensos: gestos largos, exagero e desproporção anatômica, cores não naturais" (TEIXEIRA, 2008, p.37). Como acontece em outras obras de Portinari, não podemos deixar de lembrar *Guernica*: a figura suplicante de cabeça caída para trás e a posição ameaçadora do carrasco contribuem muito para isso. O fundo da pintura também apresenta elevado grau de abstração.

Figura 70: Candido Portinari - “Jesus Consola as Mulheres de Jerusalém, Passo VIII da Via Sacra”, 1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Oitava Estação Jesus dirige-se às mulheres de Jerusalém, conforme o texto bíblico: “Filhas de Jerusalém, não choreis por mim, mas chorai por vós mesmas e por vossos filhos” (Lc 23,28). As personagens rodeiam o corpo de Jesus, criando um movimento circular num espaço composto de figuras geométricas coloridas em tom pastel. Se fôssemos classificar essa obra em termos estilísticos, diríamos que ela incorpora a técnica cubista, nas formas geométricas e cores suaves.

Figura 71: Candido Portinari - “Jesus Cai pela Terceira Vez, Passo IX da Via Sacra”, 1945

(pintura a têmpera em madeira, 49 x 49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Nona Estação, Jesus encara o carrasco que se agiganta com o chicote na mão, dominando toda a cena, ameaçadoramente, enquanto duas mulheres caem de joelhos, chorando, desesperadas, cobrindo o rosto com as mãos. O interessante é que o carrasco aqui representado tem fisionomias femininas e torce o próprio corpo como se ensaiasse um passo de dança. Talvez uma alucinação do supliciado, que, no entanto, tem o olho bem aberto. Uma linha horizontal divide a pintura em duas partes, uma parte escura, pesada, onde as cores predominantes são o marrom avermelhado e o preto e uma parte em tons pastéis, onde predomina o azul claro e tons suaves de castanho e cinza. Talvez uma alusão aos sofrimentos na terra e o alívio da promessa do reino dos céus.

Figura 72: Candido Portinari - "Jesus É Despojado de Suas Vestes, Passo X da Via Sacra", 1945

(pintura a têmpera em madeira 49x49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Décima Estação, Jesus é despojado de suas vestes. A representação é fantasmagórica e as figuras quase que se confundem com o fundo. Somente o rosto de Jesus aparece nitidamente delineado e altivo, elevando-se sobre a leviandade e mesquinharia dos soldados. Conforme João (Jo 19,23-24), as vestes de Jesus, depois de consumada a crucificação, seriam partilhadas entre os soldados:

> Tendo os soldados acabado de crucificar Jesus, eles tomaram as suas vestes e delas fizeram quatro partes, uma para cada um. Restava a túnica; ela era sem costura, tecida de uma só peça de alto a baixo. Os soldados disseram entre si: "Não a rasguemos, antes sorteêmo-la, para ver com quem ficará". É assim que foi cumprida a Escritura: eles

> dividiram entre si as minhas vestes e sortearam a minha túnica. Eis, pois, o que os soldados fizeram.

Na Décima Primeira Estação, Jesus é pregado na cruz. Soldados enlouquecidos pela violência que praticam martelam os cravos sobre o corpo frágil de Jesus. Somente os soldados são representados realisticamente, em cores fortes, enquanto a figura de Jesus se confunde com o fundo suave.

Figura 73: Candido Portinari - “Jesus É Pregado Na Cruz, Passo XI da Via Sacra”, 1945

(pintura a têmpera em madeira 49x49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Nessa consumação da morte de Jesus na cruz, mais uma vez Portinari buscou inspiração no Cristo de Grünewald. A imagem é igualmente sombria, de acordo com as escrituras sagradas, “Desde a hora sexta houve trevas sobre toda a terra. Por volta da hora nona, chamou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, lemá sabactâni, que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste” (Mt 27,45-46).

Figura 74: Candido Portinari - “Jesus Morre na Cruz, Passo XII da Via Sacra”, 1945

(pintura a têmpera em madeira, 49x49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Décima Segunda Estação, Jesus morto na cruz aparece no centro da pintura, dividindo o espaço em duas partes. Jesus tem a cabeça tombada sobre o ombro esquerdo, os braços estendidos na horizontal e os pés pregados um sobre o outro. Junto à cruz encontram-se três figuras ajoelhadas, à direita, Nossa Senhora e São João, este com a cabeça recostada no seio de Maria e, à esquerda, Madalena, que tem a mão direita erguida em sinal de súplica.

A Décima Terceira Estação[76] representa a descida do corpo inerte de Jesus. Seguindo a tradição católica, Portinari representa Cristo morto no colo de Maria, embora no texto bíblico isso não seja mencionado. A imagem é muito forte e deu origem a várias representações da piedade (*Pietà)* ao longo da história da arte, sendo a mais famosa aquela dedicada à Basílica de São Pedro, em Roma, esculpida por Michelangelo em 1499.

[76] Ver **Figura 61**.

Figura 75: Candido Portinari - “Jesus É Depositado no Sepulcro, Passo XIV da Via Sacra”, 1945

(pintura à têmpera sobre madeira, 49x49 cm, Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG)

Na Décima Quarta e última Estação, Jesus é depositado no sepulcro, de acordo com o texto do *Novo Testamento*: “Tomando o corpo, José o envolveu num lençol limpo e o depositou num túmulo totalmente novo que mandara cavar para si no rochedo; a seguir, rolou uma grande pedra na entrada do túmulo e retirou-se” (Mt 27,59-60). Portinari representa o grupo de pessoas que transporta o corpo de Jesus em negro, contrastando com a alvura do corpo nu de Jesus, que se confunde com o pano branco que deverá envolvê-lo.

O que se depreende desse conjunto de pinturas que representam a *Via Sacra* é que Portinari não se preocupou tanto em ser fiel ao texto bíblico, mas quis retratar o sofrimento causado pela injustiça e crueldade dos homens.

Jesus torna-se o símbolo universal do ser humano oprimido, vítima da guerra e de tantas misérias. A deformação é franca, corrosiva: a figura parece desarticular-se, o rosto transforma-se numa máscara, como se algo o corroesse por dentro. Sua arte pode resumir-se numa única preocupação: o ser humano. Não o ser humano como entidade abstrata, mas o ser humano histórico, o ser humano que vive o devir, a contingência da condição humana. Assim, Portinari faz de Cristo um homem que se identifica com as pessoas que sofrem, tornando-o um irmão dos injustiçados, dos oprimidos.

Figura 76: Candido Portinari - São Francisco Pregando aos Pássaros e Peixes, 1945

(painel exterior em azulejos (Osirarte), Capela São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte)

4.4 A Matriz de Batatais

A cidade de Batatais, onde Candido Portinari foi batizado, fica a poucos quilômetros de Brodowski, e os dois municípios constituíam uma só unidade política quando o menino Candinho lá morava, ao lado de seus pais e avós.

Depois que o jovem deixou o interior de São Paulo para estudar no Rio de Janeiro e após ter realizado muitas viagens pelo mundo afora, o pintor famoso voltou para construir a *Capela da Nonna*, no mesmo terreno de sua antiga casa; decorando, também, a Igreja de Santo Antônio, na praça de Brodowski que fica ali em frente. Depois disso, foi-lhe solicitado decorar também a Matriz de Batatais, que é conhecida como Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde[77].

> O editor José Olímpio, nascido em Batatais, amigo de Portinari, escreveu certa vez sobre as obras do moço de Brodósqui: – "Os painéis que se encontram na Igreja Matriz de Batatais, pintados sobre telas, não se pode dizer que foram encomendados, pois Portinari praticamente doou-os à cidade, cobrando preço simbólico pelo trabalho". E realmente a família Martins de Barros cobriu somente as despesas essenciais com as tintas e os materiais empregados (BERARDO, 1983, p.132).

[77] "As obras de Portinari em Batatais compreendem uma série de murais primeiramente executadas que são: *Cristo Entre os Apóstolos, Martírio de São Sebastião*, *A Fuga para o Egito*, *O Batismo de Jesus*, *Nossa Senhora Aparecida*, *Sagrada Família* e *Transfiguração*, e depois a *Via Sacra* com quatorze quadros". (BERARDO, 1983, p.130).

4.5 A Via Sacra da Matriz de Batatais

Como na Pampulha, na Igreja Matriz, de Batatais, também há uma *Via Sacra* pintada por Portinari; porém, notamos, nessas obras, uma unidade pictórica muito maior, onde as figuras geométricas são predominantes, dando uma ideia da modernidade esteticamente estabilizada –, atingida por Portinari, naquele momento de sua carreira. As cores também são mais equilibradas; embora, em algumas das Estações, predomine o tom marrom avermelhado característico do pintor, o amarelo queimado e o azul escuro. A maioria das figuras são apenas esboçadas, não possuindo traços fisionômicos destacados; são apenas vultos delineados ou manchas azuladas.

Figura 77: Candido Portinari - "Jesus É Condenado à Morte, Passo I da Via Sacra", 1953

(pintura a óleo/tela, 61 x 50 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, SP)

Na pintura *Jesus É Condenado à Morte, Passo I da Via Sacra,* predominam as cores azul, amarelo, ocre, marrom avermelhado e rosa. A cena representa o julgamento de Jesus e é iluminada como que por um holofote, criando uma área mais clara no centro superior da composição. No primeiro plano, à direita, destaca-se a figura de Jesus, em pé e de perfil, lembrando uma pintura egípcia. Ele enfrenta altivamente seus acusadores, veste uma longa túnica em tom de amarelo vivo com áreas geometrizadas. Contrasta com o restante da composição pela cor quente de suas vestes e pela luminosa auréola também amarela, ou dourada. Traz os cabelos longos, que caem sobre os ombros, e a barba crescida, tendo uma coroa de espinhos

sobre a cabeça. Os braços estão caídos ao longo do corpo e os pés estão descalços; sua pele é azulada. Pilatos está sentado numa cadeira alta sobre um patamar. Seu rosto não revela qualquer traço fisionômico definido. No centro, um grupo de quatro soldados em pé também não apresenta traços fisionômicos; usam saiote e seguram lanças na vertical, prestes para atacar. O fundo é preenchido com áreas geometrizadas e o chão encontra-se delimitado por áreas de cor marrom avermelhada, como se fosse um tapete.

Figura 78: Candido Portinari - “Jesus Carrega a Cruz às Costas, Passo II da Via Sacra”, 1953

(pintura a óleo/tela, 61 x 50 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, SP)

Jesus Carrega a Cruz às Costas, Passo II da Via Sacra, é uma pintura que produz um efeito quase monocromático, limitando-se aos tons ocre, branco, azul, preto e cinza. Apresenta áreas geometrizadas com pinceladas bem marcadas. Em primeiro plano, Jesus, sustentando uma pesada cruz, sendo ajudado por uma pessoa. Dois soldados levantam chicotes, ameaçadoramente. Jesus usa uma túnica comprida e a cruz está apoiada sobre o seu ombro esquerdo. Ao fundo, o chão estabelece uma grande superfície plana e divide-se em áreas geometrizadas. A pele de todas as figuras é acinzentada. A posição dos braços das figuras forma um círculo, como se fosse um redemoinho onde a cabeça de Jesus ocupa o centro.

Figura 79: Candido Portinari - “Simão Cireneu ajuda Jesus a levar a Cruz, Passo V da Via Sacra”, 1953

(pintura a óleo/tela, 61 x 50 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, SP)

Ao contrário das outras estações da Via Sacra da Igreja Matriz de Batatais, a representação de *Simão Cireneu ajuda Jesus a levar a Cruz, Passo V da Via Sacra* é uma composição bastante cromática, nos tons de castanho, amarelo, laranja, azul, cinza, ocre, violeta e branco. As áreas geométricas formam como que uma colcha de retalhos, bem colorida. A cena apresenta Cirineu, que ajuda Jesus a carregar a pesada cruz, enquanto, ao fundo, um grupo de pessoas do povo, espantadas, observa a tudo – sendo que a figura que está mais à frente segura uma criança no colo. No primeiro plano, mais à esquerda, Jesus está em pé, de perfil, caminhando para a esquerda, carregando a cruz apoiada sobre o ombro direito. Usa túnica longa em tons de amarelo e ocre, coroa de espinhos sobre a cabeça e os pés descalços. No segundo plano, ao centro, encontra-se Cirineu, um homem já idoso, agarrado à cruz e ajudando a aliviar o seu peso. No fundo, manchas em dois tons de azul representam o céu, ao passo que o chão em tom marrom avermelhado remete à terra roxa do interior paulista, uma constante em muitas obras de Portinari.

Figura 80: Candido Portinari - “Verônica Enxuga o Rosto de Jesus, Passo VI da Via Sacra”, 1953

(pintura a óleo/tela, 61 x 50 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Verônica Enxuga o Rosto de Jesus, Passo VI da Via Sacra, é uma composição mais restrita nas cores, em tom marrom avermelhado, azul, amarelo, violeta, preto e branco. A cena representa o encontro de Jesus com Verônica, que segura um grande lenço quadrado, azul, prestes a enxugar a face de Jesus. Em segundo plano, um soldado parece também comovido, pois encontra-se sem a lança e sem o chicote e, com a mão esquerda, segura o queixo, enquanto uma mulher chora ao seu lado com as duas mãos cobrindo o rosto. No primeiro plano, à esquerda, Jesus encontra-se ajoelhado, de perfil; usa túnica cinza, longa, e carrega a cruz, que está apoiada sobre seu ombro esquerdo. À direita está Verônica, também de joelhos. Ela está usando um vestido negro e seus longos cabelos caem sobre as costas. O fundo, em tom de amarelo, pode representar um céu crepuscular; um pouco dessa luminosidade amarela reflete-se nas costas e no ombro direito de Jesus. O chão, em tom marrom avermelhado, como nas outras composições, lembra um tablado de formas geométricas.

Nas antigas procissões comemorativas da Semana Santa, a representação da cena do encontro de Verônica com Jesus era muito popular. A tradição conta que ela teria corrido em direção a Jesus enquanto ele carregava a cruz e limpado o rosto dele, cheio de sangue e suor. Quando retirou o véu, o rosto de Cristo teria ficado estampado no pano. Nas encenações, a moça que interpreta Verônica, ao desenrolar o pano onde está estampado o rosto de Cristo, entoa o canto responsório em motete *O vos omnes*:

Oh vós todos
Que passais pela via,
Vinde e vede:
Se há dor semelhante à minha![78]

Essa miraculosa impressão da imagem do rosto de Jesus no pano branco estendido por Verônica pode ser considerada como uma alusão metafórica à arte religiosa de todos os tempos.

Figura 81: Candido Portinari - "Jesus Consola as Mulheres de Jerusalém, Passo VIII da Via Sacra", 1953

(pintura a óleo/tela, 61 x 50 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

As cores empregadas na pintura *Jesus Consola as Mulheres de Jerusalém, Passo VIII da Via Sacra*, são as mesmas da estação anterior, predominando o amarelo, marrom avermelhado, azul, preto e cinza. Em primeiro plano, à direita, Jesus de perfil, de corpo inteiro, carregando a cruz apoiada sobre o ombro direito. Tem cabelos longos caindo na altura dos ombros e uma coroa de espinhos sobre a cabeça.

À esquerda, duas mulheres, uma atrás da outra, de frente, de corpo inteiro, ajoelhadas, sem traços fisionômicos definidos. Rostos e braços em tons de azul, mãos sobre os rostos em sinal de lamentação, roupas em tons escuros. As mulheres estão ajoelhadas sobre um retângulo de cor rosa, que sobressai do resto do chão – representado em tom marrom avermelhado. Em segundo plano, à esquerda, no

[78] O texto tradicionalmente cantado é o responsório em motete *O vos omnes*, inspirado no versículo 1:12 do *Livro das Lamentações*, cuja autoria é atribuída a Carlo Gesualdo, que o incluiu na sua obra *Tenebrae Responsoria* (ou *Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae spectantia*, no seu título original) – em português, *Responsório das Trevas*.

centro, um soldado de corpo inteiro, de frente, traz um capacete vermelho e veste um saiote curto à maneira romana. Tem as pernas afastadas e os braços erguidos levantando o açoite. Seu rosto em tons de cinza não apresenta traços fisionômicos definidos. O gesto de desespero das mulheres remete às figuras representadas no painel *Guerra*, que Portinari pintou para a ONU.

Figura 82: Candido Portinari - “Jesus é Pregado na Cruz, Passo XI da Via Sacra”, 1953

(pintura a óleo/tela, 61 x 51 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Também a composição *Jesus É Pregado na Cruz, Passo XI da Via Sacra é* econômica nas cores: ocre, preto, amarelo, azul, rosa e branco. Jesus está sendo pregado na cruz, inusitadamente, por duas mulheres, contra o fundo geometrizado. A cena está iluminada por um facho de luz, como se fosse um holofote, que enquadra as três personagens e a cruz pousada sobre o chão, disposta na diagonal. Jesus está nu, mas sem representação de traços fisionômicos. “Duas mulheres de costas ajoelhadas, uma à esquerda e a outra à direita de Jesus martelam os cravos que prendem as mãos de Cristo nos braços da cruz” (PROJETO PORTINARI). A imagem é vista de cima, aérea, e o chão é dividido por formas geometrizadas em vários tons.

Figura 83: Candido Portinari - “Jesus Morre na Cruz, Passo XII da Via Sacra”, 1953

(pintura a óleo/tela, 61 x 51 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Em *Jesus Morre na Cruz, Passo XII da Via Sacra,* o espaço da representação está dividido em duas áreas distintas, uma onde predomina o azul e outra onde prevalecem os tons de marrom, amarelo, branco e preto. Jesus crucificado está entre o céu e a terra. Três mulheres estão se lamentando, contra um fundo geometrizado. No centro encontra-se a cruz, posicionada verticalmente, cuja parte superior está fora do quadro. Jesus não tem traços fisionômicos indicados, mas o seu corpo é alvo e luminoso. O chão é geometrizado, como nas outras Estações desta *Via Sacra* da Igreja Matriz de Batatais, e reflete a luz que emana do corpo de Cristo crucificado.

Figura 84: Candido Portinari - “Jesus é Depositado no Sepulcro, Passo XIV da Via Sacra”, 1953

(óleo sobre tela, 61 x 50 cm, Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Dois terços da superfície da pintura *Jesus É Depositado no Sepulcro, Passo XIV da Via Sacra* é coberta pela cor da terra avermelhada. Ao fundo há uma montanha azulada e um céu crepuscular amarelo. O corpo de Jesus morto está sendo transportado por quatro figuras que vestem túnicas longas, descalços e sem traços fisionômicos definidos. O corpo nu de Jesus pende com seu próprio peso, assumindo uma forma alongada, cabelos longos e braço esquerdo caído na vertical. Também não traz traços fisionômicos definidos, é quase uma mancha cinza. À esquerda, a sepultura feita de lajes de pedras quadradas está aberta, pronta para receber o corpo de Jesus morto.

4.6 Alas laterais da Igreja Matriz de Batatais

Além dessa *Via Sacra*, uma série de representações da vida de Jesus Cristo e alguns santos da tradição católica figuram nas alas laterais da Igreja Matriz de Batatais. A começar pelo *Batismo de Jesus*, onde a cena é descrita na pintura tal qual aparece no texto bíblico: “João Batista fora instruído por Deus sobre o sinal que lhe permitiria identificar o Messias, Filho de Deus, ‘aquele que batiza no Espírito Santo’. E ao batizá-lo, João viu (como lhe fora anunciado) que o Espírito Santo desceu sobre Jesus, em forma corporal, como uma pomba, e permaneceu sobre ele” (cf. Jó 1,32-34). As cores são vivas e a técnica é realista, sem qualquer deformação expressionista. Nota-se o forte contraste entre a terra seca sobre a qual pisam os pés descalços de João e dos demais personagens, e a placidez da água em que os pés de Jesus estão mergulhados, dando a ideia de alívio ou salvação.

Figura 85: Candido Portinari - “O Batismo de Jesus”, 1952

(painel a óleo sobre tela, 199 x 299 cm, Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Já a cena do martírio de São Sebastião é representada mais livremente, e incorpora elementos da iconografia característica de Portinari, como as formas da natureza, geometrizadas, e as figuras agrupadas e distribuídas por todo o espaço da representação. O santo não se encontra sozinho e isolado (como, muitas vezes, é mostrado), mas cercado por suplicantes, tendo, à sua frente, um anjo que retira uma das flechas do corpo inerte do santo. A pintura parece mais uma encenação teatral, distribuindo-se em um amplo cenário de múltiplos planos. O chão é seco e pedregoso, dividido em faixas horizontais, que podem aludir a sombras de objetos que se encontram fora do quadro – servindo, assim, para sugerir um clima misterioso presente em muitas pinturas de Portinari, principalmente na série dos *Espantalhos*, além de remeter à "pintura metafísica" desenvolvida pelo pintor italiano De Chirico.

Figura 86: Candido Portinari - "São Sebastião", 1952

(painel a óleo sobre tela, 199 x 299 cm, Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Mais uma cena da tradição católica é reproduzida em *A Transfiguração*, igualmente representada de maneira teatral e alegórica. A figura de Jesus se confunde com o sol nascente; Jesus ressuscitado flutua sobre o horizonte, enquanto o grupo de soldados adormecidos repousa sobre tablados que se confundem com as nervuras das rochas (estes, sim, parecem estar mortos). Dois evangelistas, um de cada lado de Jesus, permanecem com os seus pés descalços sobre a terra avermelhada, tendo, nas mãos, as escrituras sagradas.

Figura 87: Candido Portinari - “A Transfiguração”, 1952

(painel a óleo sobre tela, 199 x 299 cm, Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

A referência dessa obra é a *Transfiguração*, de Rafael Sanzio (1483-1520). Considerada a última obra do pintor italiano, foi baseada na “transfiguração de Jesus”, descrita no Novo Testamento, no livro de Mateus, capítulo 17, versículos 1 a 21, onde se lê: “Seis dias depois, toma Jesus Tiago e João, e os leva, em particular, a um alto monte. E foi transfigurado diante deles; o seu rosto resplandecia como o sol, e as suas vestes tornaram-se brancas como a luz”[79]. Essa obra de Rafael tornou-se famosa por ser uma precursora do estilo Barroco.

Figura 88: Rafael Sanzio - “Transfiguração”, 1516-1520

(óleo sobre tela, 405 x 278 cm, Museu do Vaticano, Roma, Itália)

[79] Novo Testamento, A Bíblia Sagrada, 1969, p.26.

Portinari pintou ainda uma outra versão de *A Fuga para o Egito*, bem diferente daquela inspirada em Fra Angelico, que ele reproduziu na parede da sala de sua antiga casa de Brodowski. Nesta versão dedicada à Matriz de Batatais, a geometrização predomina; e, mesmo assim, ele conseguiu criar uma espacialidade bastante convincente. O grau de abstração das formas é bastante elevado: no fundo, os blocos rochosos se distribuem pelo espaço de uma paisagem desértica, dando a ideia das distâncias a serem percorridas pela Sagrada Família (a ideia é de um ambiente hostil e solitário). Embora os personagens desse drama tenham traços europeus, os cabelos do Menino Jesus são loiros e a barba e os cabelos de José são ruivos. Eles representam os refugiados de qualquer parte do mundo, assim como o Menino Jesus, Maria e José foram refugiados nas terras do Egito.

Figura 89: Candido Portinari - “Fuga para o Egito”, 1952

(painel a óleo sobre tela, 137 x 158 cm, Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Também há uma outra representação desses mesmos três personagens na obra *Sagrada Família*, onde assumem a postura característica de um retrato, como se posassem para o artista. O fundo é composto pelas mesmas faixas de luz e sombra que se originam de objetos que estão fora de cena, e ajudam a dar a ideia de ampla espacialidade. O ambiente é árido e desolador, mas as figuras são serenas. Ao contrário da pintura feita na parede de sua antiga casa de Brodowski, aqui o Menino Jesus encontra-se descalço, enquanto seus pais vestem sandálias. Ele avança com seu pezinho esquerdo em direção ao observador, sem medo de enfrentar a longa

caminhada pelo deserto, seguro que está do apoio de seu pai e de sua mãe, que seguram as suas mãos, um de cada lado.

Figura 90: Candido Portinari - “Sagrada Família”, 1952

(painel a óleo sobre tela, 137 x 158 cm, Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Sensível, mais uma vez, à devoção e a subjetividade populares, Portinari pinta também *Nossa Senhora d’ Aparecida*, que se adequa perfeitamente à religiosidade que predominava naquela época no interior do Brasil.[80] Ela traz a pele escura, conforme tradicionalmente é representada nas imagens presentes em inúmeros lares brasileiros, seus olhos grandes encaram diretamente o observador, com altivez e doçura. Uma aura luminosa circunda todo o seu corpo, irradiando uma forte luz dourada. O manto é mais longo do costumeiramente representado nas imagens de Nossa Senhora Aparecida (e cobre totalmente os pés da santa), enquanto a vestimenta colorida lembra a de Nossa Senhora do Carmo, pintada por Portinari para a Capela Mayrink.

Seis medalhões colocam-se lado a lado da imagem centralizada, descrevendo cenas das narrativas de milagres de Nossa Senhora, inclusive o primeiro encontro da imagem no vale do rio Paraíba, num ponto do território entre São Paulo e o Rio de Janeiro. Conta-se que os pescadores Domingos Garcia, João Alves e Felipe Pedroso

[80] O culto de Nossa Senhora Aparecida é um dos preferidos pela população, pois existem cerca de 343 paróquias a ela dedicadas, e sua imagem pode ser encontrada em quase todos os lares católicos brasileiros. Em 1904 a santa ganhou uma coroa de ouro e pedras preciosas, doada pela princesa Isabel; em 1930, foi proclamada Padroeira do Brasil e em 1967 recebeu a mais importante honraria concedida pela Santa Sé – A Rosa de Ouro. (BOTELHO, 2003, p.15)

lançaram suas redes no Porto de Itaguaçu, sem resultado. Tentaram uma segunda vez e, com muita surpresa, pescaram uma imagem de Nossa Senhora, mas sem cabeça. Lançaram as redes mais abaixo no rio, encontraram a cabeça da santa. No arco que coroa as cenas, vemos a antiga igreja de Nossa Senhora Aparecida boiando em radiante luminosidade, num céu completamente azul.

Figura 91: Candido Portinari - “Nossa Senhora d’ Aparecida”, 1952

(painel a óleo sobre tela, 119 x 54 cm (aproximadamente), Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Outro painel representa uma imagem que vem da tradição da religiosidade ibérica e é o santo padroeiro da Matriz de Batatais, o Senhor Bom Jesus da Cana Verde. A figura do Nazareno coloca-se no centro do painel, enquanto dois grupos de apóstolos estão reunidos lado a lado (seis à direita e seis à esquerda). No alto da composição, aparece o Espírito Santo, na figura da pomba divina, centrado num foco de luz que se confunde com os raios do sol, reverberando em faixas concêntricas brilhantes, no céu. Na parte inferior há um sarcófago, ladeado por dois anjos ajoelhados em reverência.

Figura 92: Candido Portinari - “Senhor Bom Jesus da Cana Verde”, 1952

(painel a óleo sobre tela, 248 x 88,5 cm (aproximadamente), Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, SP)

Desde 1955, todas essas obras passaram a fazer parte do patrimônio da Igreja Matriz de Batatais e lá deverão permanecer, pois, conforme reza a escritura pública lavrada no Cartório Ofício da cidade, “1) Que o conjunto pictórico ou quadros referidos jamais saiam da Igreja Matriz de Batatais; 2) Que em hipótese alguma, tais quadros poderão ser alienados ou transferidos, seja a que título for”[81]. Esperamos que se cumpra a vontade de Portinari e, assim, as futuras gerações possam ver, em seu sítio original, as pinturas religiosas realizadas pelo artista na cidade onde ele próprio foi batizado.

[81] Cartório do Primeiro Ofício de Batatais, Livro de Notas nº. 59, fls 113 a 115, que regula as pinturas de Portinari, existentes em Batatais, em 14 de março de 1955.

5. Arte Religiosa de Portinari: entre Rio e São Paulo

Há feitiços que se voltam contra os feiticeiros, diz o povo. Como há formas de arte religiosa, tal a de Portinari, que convertem seus autores, que transformam suas descrenças em formas misteriosas de crenças, porventura místicas e sobrenaturalísticas. É o caso, a meu ver, de um Cândido Portinari, pintor cristão[82].

[82] LIMA, Alceu Amoroso [Tristão de Athayde] & PALMA, Bruno. **Arte Sacra Portinari.** Rio de Janeiro: Livroarte Editora, 1982, pp.18-19.

5.1 A Capela Mayrink (1943)

A Capela Mayrink, situada no coração de uma das maiores florestas urbanas do mundo, o Parque Nacional da Tijuca, nos remete à segunda metade do século XIX (por volta de 1860), quando foi construída na chácara que era originariamente propriedade do Visconde Antônio Alves Souto. Mais tarde, viria a pertencer ao Conselheiro Mayrink – daí o nome associado até hoje à capela.

Figura 93: Capela Mayrink, s/d.

(Fotografia: Humberto e José Moraes Franceschi)

A partir de 1943, o local passou por uma grande obra de renovação, tendo a fachada redesenhada por Wladimir Alves de Sousa. Sobre essa capela, Raymundo Ottoni de Castro Maya relata:

> Construída na segunda metade do século passado, veio a pertencer posteriormente ao Conselheiro Mayrink, daí o seu nome. Foi, inteiramente, reformada durante a remodelação e inaugurada com solenidade em 16 de julho de 1944 pelo Cardeal D. Jaime Câmara, com a presença do Prefeito Henrique Dodsworth e de outras autoridades. O projeto, assim como o campanário, que não existia, são de autoria do arquiteto Vladimir Alves de Sousa. As estátuas vieram da igreja do Bom Jesus, demolida por ocasião das obras de abertura da Avenida Presidente Vargas (MAYA, 1967, p.54).

Figura 94: Interior da Capela, com o tríptico de Cândido Portinari, s/d.

(Fotografia: Humberto e José Moraes Franceschi)

Fonte: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasgerais/drg605826/drg605826.pdf

Os painéis de Portinari eram o maior atrativo da capela, até que foram retirados de lá por motivo de segurança. Tinham sido realizados graças a uma casualidade, como explicou Raymundo Ottoni Castro Maya, ex-administrador do Parque Nacional da Tijuca:

> Quando [a capela] entrou em reconstrução, nada havendo no seu interior, consegui do Património Histórico um altar antigo vindo de uma capela de Minas Gerais. Na hora de colocá-lo verifiquei que houvera engano nas medidas: o altar não cabia na capela. Desisti então dele e recorri a meu amigo Cândido Portinari, para que aceitasse a encomenda de pintar três painéis representando Nossa Senhora do Carmo ladeada por São Simão Stock - que teve a visão de Nossa Senhora no Monte Carmelo - e São João da Cruz, fundador da Ordem do Carmo (MAYA, 1967, p 30).

Figura 95: Candido Portinari - “Nossa Senhora do Carmo”, 1944

(painel a óleo sobre madeira, 220 x 120 cm, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, RJ)

Como em tantas outras ocasiões, Portinari respondeu prontamente ao feliz acaso. Então, no espaço exíguo da pequena capela, surgiram enormes painéis carregados de profunda religiosidade.

> No centro, Nossa Senhora do Carmo; à direita, São Simão Stock, que teve a visão de Nossa Senhora no Monte Carmelo; à esquerda, São João da Cruz, fundador da Ordem dos Carmelitas. Embaixo, o purgatório. Segundo a tradição, aquele que usar o escapulário que se vê na mão esquerda de Nossa Senhora terá sua alma liberada no primeiro sábado após a sua morte (MAYA, 1967, p.56).

As quatro telas executadas por Portinari na ocasião foram *Nossa Senhora do Carmo e o Menino*[83]; *São Simão Stock* e *São João Batista da Cruz*, destinadas à parte

[83] Obra executada como parte central do retábulo da Capela Mayrink, na Floresta da Tijuca, Rio de Janeiro, RJ, encomendada por Raymundo Ottoni de Castro Maya, responsável pela recuperação da

superior do altar, além de uma visão do purgatório na parte inferior do altar. Pintados a partir de modelos vivos, o pintor inspirou-se para a tela principal na figura de sua irmã Inês, como Nossa Senhora; enquanto o Menino Jesus que carrega nos braços teve, como modelo, o próprio filho do pintor, João Candido. Sobre essas obras, Antonio Bento declarou:

> O rosto de Nossa Senhora do Carmo assemelha-se ao de Inês, irmã do pintor, que posou para a execução da obra. O Menino Jesus teve como modelo João Candido, filho de Portinari. As cores dessas pinturas são muito vivas e suas iconografias sugestivas. As figuras foram retratadas em tamanho natural, ou pouco aumentadas. O painel frontal ao altar é uma representação do purgatório, onde o pintor colocou diabos e até um dragão, em atitude de ameaça. Esta decoração foi encomendada posteriormente. Como lhe perguntassem [a Portinari] por que havia posto aqueles entes maléficos que, dê preferência, deveriam aparecer no inferno, respondeu irônico: "Você queria então que eu fizesse um purgatório camarada? Pintei a cena dramática apenas para não parecer que as almas estavam ali comodamente tomando banho de sol na praia de Copacabana ou de Ipanema. No purgatório as pessoas devem estar penando e com muito medo". A explicação é irônica, além de instigante para as especulações de católicos, teólogos e artistas. O estilo das decorações é mais de natureza realista que expressionista, obedecendo às exigências da encomenda. Somente o purgatório obedece às formas ou às concepções vindas das fantasias barrocas ou surrealistas, o que é compreensível, dado ao caráter do tema (BENTO, 2003, p.109).

Nossa Senhora do Carmo é venerada em muitas partes do Brasil, sobretudo em Minas Gerais. O nome vem do Monte Carmelo, na Palestina, onde a Ordem dos Carmelitas foi fundada. Segundo conta a tradição, quando os muçulmanos invadiram a Terra Santa, a Ordem comandada por São Simão Stock refugiou-se na Europa, mas passaram por imensas dificuldades. Então, aconteceu um milagre: Nossa Senhora fez uma aparição para o Santo e presenteou-lhe com o escapulário, num sinal de solidariedade e proteção.

Portinari segue fielmente a narrativa da tradição católica, colocando, nas mãos de Nossa Senhora e do Menino Jesus, o famoso escapulário, enquanto São Simão Stock e São João da Cruz estão em êxtase espiritual. É interessante notar que cada um dos personagens foi pintado em um painel separado. O conjunto é complementado por uma cena do purgatório, posicionada na parte de baixo do altar, talvez significando as necessidades e provações pelas quais deve passar o povo de Deus nesta terra.

Floresta da Tijuca, a pedido do então prefeito da Cidade do Rio de Janeiro, Sr. Henrique Dodswoth. In: PROJETO PORTINARI.

Chama a atenção, nessas pinturas, o grande tamanho dos pés e das mãos de Nossa Senhora do Carmo e também dos Santos, que entram em choque com a harmonia singela das personagens. As mãos enormes dos santos estão erguidas num gesto de súplica e oração, concedendo grande dramaticidade à cena, enquanto que os pés descalços de Nossa Senhora encontram-se bem fincados no chão e servem para demonstrar a sua presença concreta na terra ao lado dos suplicantes. Vale a pena lembrar que estamos falando da Ordem dos Carmelitas Descalços.

Em “Retalhos de minha vida de infância”, Portinari referiu-se aos pés rústicos dos trabalhadores das fazendas de café, que podem ser vistos também nos pés de seus santos e santas.

> Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios... Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes. (Portinari, In: “Retalhos da minha infância”, PROJETO PORTINARI)

Esses fatos demonstram como a obra religiosa de Portinari se mistura com sua trajetória como pintor social, na medida em que detalhes trazidos da realidade crua do Brasil interiorano interferem nas imagens dos santos e santas católicas. No seu isolamento no interior do Parque da Tijuca, as obras estavam totalmente desprotegidas, tanto que o pior veio a acontecer: acabaram sendo roubadas e, por pouco, não foram totalmente perdidas.

> Três painéis com santos que estavam na capela Mayrink, na floresta da Tijuca, no Rio, foram furtados. Era uma encomenda, provavelmente, de colecionadores italianos. Em abril de 1994, as obras foram recuperadas quando estavam em vias de deixar o país. Em 1995, os originais da capela Mayrink foram transferidos para o Museu Nacional de Belas Artes, no centro do Rio. Desde então a igrejinha no meio da floresta da Tijuca tem réplicas dos santos pintados em 1944 por Portinari. (CARVALHO, 2005)

Figura 96: Candido Portinari - “São João da Cruz”, 1944

(painel a óleo sobre madeira, 175 x 60 cm, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, RJ)

Na lateral esquerda do retábulo da Capela Mayrink, Portinari retratou São João da Cruz, para o qual serviu, de modelo, seu irmão Luiz Portinari. O santo ocupa a totalidade da área da composição, seu manto branco contrasta com a batina em tom terra e o fundo escuro. O santo está em pé e seu rosto está voltado para o alto. Está descalço, tem os braços dobrados e as mãos postas em reverência a Nossa Senhora do Monte Carmelo.

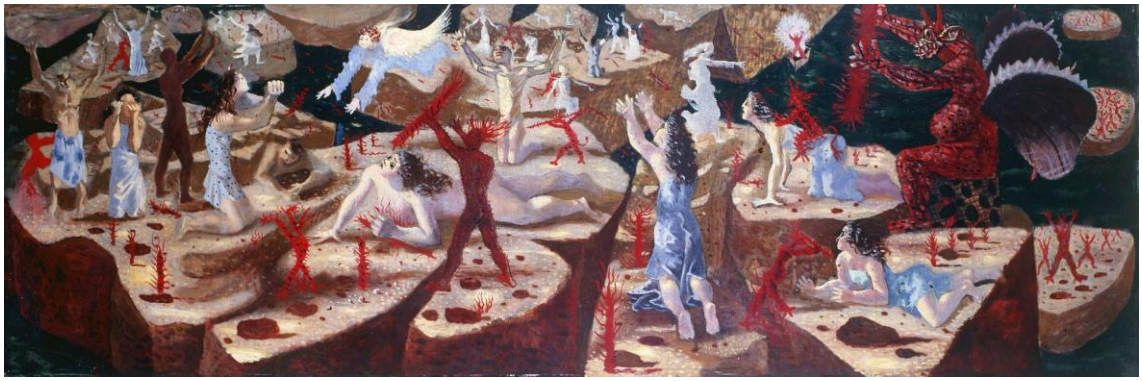
Doutor da Igreja, místico e poeta, São João da Cruz nasceu em Frontiveros, próximo à cidade espanhola de Ávila, em 1542. Em Medina del Campo conheceu Santa Tereza de Ávila e ambos buscaram reformar a Ordem dos Carmelitas, estabelecendo um novo regualmento de maior austeridade e envolvimento com Deus (carmelitas descalços). Por isso foi terrivelmente perseguido por parte de seus opositores. Foi raptado e encarcerado numa sela escura do mosteiro de Toledo, alimentado apenas a pão e água e açoitado pelos seus inimigos, os carmelitas caçados (MEGALE, 2003, p.134). Talvez, por esse motivo, Portinari tenha retratado o santo suplicante mergulhado na escuridão.

Figura 97: Candido Portinari - “São Simão Stock”, 1944

(painel a óleo sobre madeira, 175 x 60 cm, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, RJ)

O outro santo retratado (e posicionado do outro lado da santa) é São Simão Stock. Ele também ocupa a totalidade da área da composição vertical, contra um fundo escuro; estabelecendo, assim, a simetria do conjunto. O santo está em pé, olhando para a esquerda, com o rosto voltado para cima. Usa o mesmo hábito de São João da Cruz, em tom terra, e manto branco curto. Também está descalço. O santo tem os braços erguidos e as mãos entreabertas; os pés enormes pisam, firmes, no chão: o direito, de perfil, e o esquerdo, de frente, em ângulo aberto.

Figura 98: Candido Portinari - “Purgatório”, 1944



(painel a óleo sobre madeira, 60 x 200 cm, Museu Nacional de Belas Artes do Rio De Janeiro, RJ)

Para completar o conjunto do altar da Capela Mayrink, Portinari pintou o painel *Purgatório.* Composição fortemente colorida, em ocre, vermelho, azul, branco, preto, verde escuro e cinza. A cena remete às pinturas do holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), com vários demônios, um anjo e diversos suplicantes. O espaço é formado por uma série de platôs rochosos, isolados, entre si, por fossos. Homens e mulheres espalham-se pelos rochedos: alguns, ajoelhados; outros, de pé ou deitados. Estão em estado de desespero, tentando fugir ao assédio dos demônios que estão por todas as partes; alguns, menores; outros, agigantados. Um anjo voa na direção de uma mulher suplicante, ajoelhada. À direita da composição há um monstro medonho, sentado de perfil para a esquerda, com corpo de homem e cabeça de animal, tem asas nas costas. A colocação do painel na parte de baixo do altar dá a ideia de que a cena se passa em um lugar subterrâneo.

É grande o contraste entre a singeleza da imagem de Nossa Senhora do Carmo e os dois santos e essa representação do purgatório, ao passo que a técnica utilizada também é completamente diferente daquela utilizada nos outros três painéis. Talvez Portinari quisesse demonstrar, com isso, a situação dos arrogantes perseguidores dos Carmelitas Descalços e demais inimigos da fé cristã, em oposição à elevação e o estado de graça dos santos.

5.2 A série Bíblica na Rádio Tupi (1944)

No período em que Portinari viveu atendendo a encomendas entre Rio e São Paulo, o ponto-chave foi o monumento rodoviário (situado num local equidistante entre as duas metrópoles brasileiras). Ainda assim, ele não deixou de realizar trabalhos com motivos religiosos e houve casos controvertidos, como é a *Série Bíblica* destinada aos estúdios da Rádio Tupi, de São Paulo – atendendo à solicitação do grande empresário e diplomata brasileiro Assis Chateaubriand[84].

Sobre os laços profissionais e de amizade estabelecidos entre Chateaubriand e Portinari, é sabido que o barão da imprensa brasileira, dono do poderoso grupo dos

[84] Portinari teve um grande amigo, incentivador e admirador, o empresário, jornalista, embaixador e senador paraibano, Assis Chateaubriand Bandeira de Mello. Chateaubriand, um dos criadores do Museu de Arte de São Paulo, era um admirador incondicional de Portinari e um verdadeiro mecenas, protetor de sua arte. Fazia, inclusive, muitos homens de negócios, quer brasileiros ou estrangeiros, entrarem em contato com Portinari, para adquirirem os seus quadros, por preços quase sempre elevados. (BERARDO, 1983, p.84).

Diários Associados, estava bastante próximo do artista, no início da década de 1940. Pois não só havia emprestado um galpão, para que o pintor realizasse confortavelmente seus murais, como também recebia comentários elogiosos, publicados nas páginas dos jornais do grupo Associados. As obras de Portinari faziam parte da coleção particular do empresário; que, mais tarde, seria transferida para o MASP. Tudo indica que Chateaubriand mantinha uma relação íntima de amizade e camaradagem com o artista.

A primeira grande encomenda feita por Chateaubriand a Portinari foram os painéis destinados aos estúdios da Rádio Tupi do Rio de Janeiro. Não se sabe ao certo se o tema da música popular brasileira havia sido sugerido pelo próprio empresário, tampouco se ele teria feito sugestões sobre os detalhes da composição. Segundo Annateresa Fabris, Portinari teve bastante autonomia para compor a obra, não somente porque Chateaubriand o tinha em alta conta, mas também porque o período é de muitas experimentações para o pintor (FABRIS, 1996). Nas décadas de 20 e 30 o artista estabeleceu-se no mercado de arte brasileira e Chateaubriand, certamente, participou desse processo. Com isso, o pintor fortalecia ainda mais sua posição no campo artístico. Chateaubriand, por sua vez, aumentava seu acervo de pinturas e ganhava *status,* ganhando a imagem de grande mecenas das artes nacionais.

No mesmo período, Portinari realizou ainda uma outra série de painéis, para a sede da Tupi em São Paulo, desta vez com tema religioso. Além disso, desenvolveu uma proposta estética totalmente diversa daquela dos painéis feitos para a sede da emissora do Rio de Janeiro. O conjunto das obras ficou conhecido como a *Série Bíblica* ou *Os Profetas*. A técnica utilizada e o estilo também eram surpreendentes. Pintados com cores sóbrias, sombras e fundos geométricos, a referência direta era Pablo Picasso, principalmente à técnica que o pintor espanhol empregou em sua obra-prima *Guernica,* fato este evidente à primeira vista.

Sobre essa curiosa *Série Bíblica*, que constituiu um novo marco na carreira de Portinari, Fabris argumenta:

> A Série Bíblica constitui, sem dúvida, uma ruptura com a linguagem que havia caracterizado a produção de Portinari [...]. A deformação controlada dos anos 30 transforma-se em desarticulação na Série Bíblica, na qual Portinari tenta definir um novo caminho expressionista, eivado de elementos cubistas (FABRIS, 1996, p.105).

As diferenças profundas entre esses dois conjuntos de painéis podem ser interpretadas, de certa maneira, como uma espécie de sismógrafo, que mede a autonomia de Portinari frente à encomenda de Chateaubriand. Na sede da Rádio Tupi, em São Paulo, a escolha da temática religiosa nada tinha a ver intrinsecamente com a emissora, cuja programação era tão comercial quanto a da sede carioca da Tupi, sendo ambas eminentemente comerciais.

Portanto, se, no Rio de Janeiro, o pintor compôs um tema afinado com a programação da emissora, quando, em 1943, a pedido de Assis Chateaubriand pintou uma série de murais para a Rádio Tupi, inspirados na música popular brasileira (*Os Músicos)*, para os estúdios da emissora de São Paulo, nem o tema, nem o tratamento pictórico tinha um motivo que se relacionasse diretamente com o ambiente para o qual foram destinados.

Talvez possamos ver aí o grau de autonomia conquistado por Portinari, na medida em que realizava obras religiosas sem ser motivado por encomenda de alguma autoridade religiosa ou que tivesse, como destino, uma igreja ou capela. Por outro lado, o cliente Chateaubriand, que encomendou as obras, parecia estar mais interessado no tratamento pictórico inovador dos painéis do que na temática. A *Série Bíblica* teria servido, inclusive, como um ponto de ruptura do pintor com sua própria trajetória anterior. A inspiração da *Guernica*, de Picasso, como vimos, é bastante evidente nesses painéis, parecendo se tratar de uma homenagem ao mestre espanhol, feita por um sincero admirador.

No entanto, se o tema da sede carioca da Rádio Tupi estava em sintonia com a vocação da emissora, não se pode dizer que a série *Os Músicos* deixou de demonstrar a criatividade e expressividade do artista, tão valorizada por seu mecenas. Talvez a *Série Bíblica* seja, no fundo, uma insinuação gritante de que Chateaubriand buscava justamente o experimentalismo de Portinari, enquanto o artista mergulhava na arte religiosa por sua própria vontade e inspiração. Por outro lado, vale a pena insistir sobre a influência direta que a *Guernica* de Picasso exerceu, sobre a obra de Portinari. De tal maneira que ele “reinterpreta a *Guernica* picassiana, imprimindo-lhe a deformação expressiva que já vinha caracterizando sua obra anterior” (FABRIS, 1990, p.59). Dessa maneira, muitos exemplos da grande aproximação entre o mestre espanhol e o brasileiro podem ser notados, quando se observa a *Série Bíblica*. De acordo com Fabris:

> Embora a *Série Bíblica* não seja uma simples recopilação de Guernica, é inegável que Portinari perdeu a concentração clássica, que caracterizava toda a sua produção anterior. O artista usa vários tipos de registro expressivo, indo do realismo à deformação, passando por algumas anotações sumárias, mas, dessa vez, não consegue a uniformidade psicológica das obras anteriores. Os vários registros parecem entrar frequentemente em choque, realçando o aspecto teatral criado pelas atitudes exageradas das figuras (FABRIS, 1990, p.59).

Apesar de reconhecer o diálogo que Portinari estabeleceu com a obra do pintor espanhol, em seu livro Annateresa Fabris tenta minimizar a "influência" de Picasso sobre o pintor brasileiro, especialmente quando diz que a intensa dramaticidade da *Série Bílbica* "não se deve exclusivamente à *Guernica*, mas sim à crise do homem Portinari, que, diante da guerra, deseja do artista um engajamento mais direto" (FABRIS, 1990, p.57). Nesse sentido, Portinari falaria a Mário Dionísio:

> (...) a condição de um artista é ser um homem sensível. Não é possível que as emoções mais altas do mundo não toquem um homem normal. A injustiça humana, a miséria, as crianças famintas são um grito tão grande que não pode deixar de ser ouvido (DIONISIO, 1963, p.20).

Posteriormente, os painéis da *Série Bíblica* foram removidos dos antigos estúdios da Rádio Tupi, no bairro do Sumaré, em São Paulo, encontrando-se atualmente no Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). São eles: *Ressurreição de Lázaro, Jó, A Justiça de Salomão, Massacre dos Inocentes, As Trombetas de Jericó, O Sacrifício de Abraão, Jeremias e O Último Baluarte,* todos realizados entre 1942 e 1943.

> O caráter sólido de suas figuras é realçado pelo expressivo traço negro que parece conter seu transbordamento. Portinari cria um contraste proposicional entre figura e fundo chegando ao que se poderia chamar de "expressividade cubista". Ao fundo geometrizado, cortado por faixas de luz que criam intensos contrastes claro-escuro, o pintor apõe figuras gigantescas, em que a deformação parece ter atingido o apogeu (FABRIS, 1990, p.57).

5.3 Ressurreição de Lázaro

Figura 99: Candido Portinari - “Ressurreição de Lázaro”, 1943

(painel a têmpera sobre tela, 150 x 300 cm, Museu de Arte de São Paulo)

Na *Ressurreição de Lázaro*, como em todos os demais painéis da *Série Bíblica*, predominam as cores cinza, branco, preto – e, mais raramente, o vermelho. A impressão geral que temos é de um efeito quase monocromático. As figuras e objetos são demarcados com linhas bem definidas. Áreas geometrizadas compõem o fundo e interferem na distribuição das figuras. A cena bíblica representada é a ressurreição de Lázaro na presença de suas duas irmãs, Marta e Maria. À esquerda, Lázaro encontra-se de perfil, ajoelhado e com o tronco inclinado para trás, como se estivesse se erguendo. Ele tem o rosto e o corpo coberto por panos e faixas, que estão com as pontas soltas nos pulsos. Tem os braços dobrados e ergue as mãos para o alto, com os dedos deformados. Sua irmã joga a cabeça para trás e revela, no rosto, uma expressão angustiada, com "lágrimas de pedras" caindo sobre a face e os braços dobrados para cima, com mãos espalmadas. O fundo é formado por áreas geometrizadas em diversos tons de cinza; sendo que, à esquerda e à direita, podemos ver faixas preenchidas por traços distribuídos simetricamente na vertical. As áreas ao fundo se sobrepõem às figuras, criando efeitos de claro-escuro e ambiguidade.

5.4 Jeremias

Figura 100: Candido Portinari - “Jeremias”, 1943

(painel a têmpera sobre tela, 191 x 179.5 cm, Museu de Arte de São Paulo)

No painel *Jeremias*, o profeta, já idoso, chora desconsoladamente. A figura é contornada por linhas escuras bem definidas e áreas geometrizadas compõem o fundo, havendo superposição de claro-escuro sobre a figura. Jeremias está sentado no chão; seu rosto revela expressão de dor; os cabelos estão penteados para trás; a testa, enrugada; os olhos, muito grandes e fixos, com contornos internos vermelhos, de onde caem "lágrimas de pedra" que lhe cobrem as faces, caindo até a cintura; tem o nariz grande, deformado, os lábios entreabertos e a barba comprida. Apresenta o torso nu, o braço direito dobrado para cima e a mão espalmada para o alto, em completo desespero. Pernas dobradas, sendo que a direita está ligeiramente caída e a esquerda, apoiada no chão. O fundo apresenta áreas geometrizadas e formas irregulares em tons de cinza, que se sobrepõem à figura, criando áreas de claro-escuro que sugerem movimento.

5.5 A Justiça de Salomão

Figura 101: Candido Portinari - “A Justiça de Salomão”, 1943

(painel a têmpera sobre tela, 179 x 191 cm, Museu de Arte de São Paulo)

No painel *A Justiça de Salomão,* o rei justiceiro da tradição hebraica aparece erguendo uma criança, enquanto duas mulheres encontram-se à sua frente, cada uma delas reivindicando ser a mãe legítima do bebê. As figuras estão contornadas por linhas escuras e definidas, mas predomina a deformação expressiva. Áreas geometrizadas compõem o fundo, havendo superposição de claro-escuro sobre as figuras. À esquerda, Salomão, sentado em seu trono, de frente, é visto com a cabeça de perfil. Tem traços fisionômicos apenas delineados. Seu corpo está preenchido por pequenos traços, distribuídos simetricamente na direção vertical.

À direita da composição, a figura da mãe verdadeira da criança, em atitude de súplica, de joelhos e de perfil. Está com os braços atirados para cima; a cabeça, de frente, inclinada para trás, com o rosto em expressão de desespero. Usa vestido branco, sugerindo estar com os seios à mostra. Ao fundo, à direita, encontra-se a figura da “falsa mãe”, em atitude arrogante, em pé e com a cabeça de perfil, olhando para cima. Tem os cabelos para trás, olhos abertos, nariz pequeno e os lábios entreabertos. Seu corpo é preenchido por pequenos traços distribuídos simetricamente na vertical. Tem os braços cruzados e o pé esquerdo apoiado sobre um cubo. Ao fundo, vemos áreas geometrizadas em tons de cinza; à direita, há uma sugestão de construções pouco definidas.

5.6 Massacre dos Inocentes

Além da referência visível à iconografia de Picasso, os painéis da *Série Bíblica* também trazem, à memória, antigos artistas italianos como Guido Reni, como no painel *Massacre dos Inocentes*. É esse referencial múltiplo presente na obra de Portinari que faz, dele, um artista eclético.

No conjunto da série dos *Profetas* fica evidente o impacto que *Guernica* exerceu sobre Portinari, logo que a viu pela primeira vez, em 1942. No entanto, é desafiador vislumbrar, numa mesma obra de meados do século XX, a presença do Cubismo, sobreposta à citação de outra obra do período Barroco europeu. Fatos estéticos desse gênero somente serão vistos no final do século, com a emergência do Pós-modernismo.

Figura 102: Guido Reni - “Massacre dos Inocentes”, 1611-1612

(óleo sobre tela, 268 x 170 cm, Pinacoteca Nacional, Bolonha, Itália)

Figura 103: Candido Portinari - “O Massacre dos Inocentes”, 1943

(painel a têmpera sobre tela, 150 x 150 cm, Museu de Arte de São Paulo)

Na composição *O Massacre dos Inocentes*, Portinari foi ainda mais econômico nos tons de cinza, preto e branco. O painel apresenta uma mulher sentada no chão, cercada por crianças mortas e esquartejadas, com cabeças e membros espalhados por toda a área da composição. As figuras estão contornadas por linhas escuras e definidas, mas com deliberada deformação expressiva. A mulher está de frente, com a cabeça de perfil. Traz os cabelos longos e lisos jogados para trás, como se estivessem sendo impulsionados pelo vento; os olhos grandes, arregalados, e a boca entreaberta revelam uma expressão de pavor. Usa roupa escura com pontinhos brancos (uma técnica que, mais uma vez, remete à textura de *Guernica*). Tem, em seu colo, duas crianças mortas, cujas cabeças estão apoiadas sobre suas pernas. À sua volta encontram-se vários pedaços de cabeças e braços de crianças. O fundo é representado por áreas geometrizadas em tons de cinza, que se sobrepõem às figuras, criando efeitos de claro-escuro e dando a ideia de movimento.

5.7 O Sacrifício de Abraão

Figura 104: Candido Portinari - “O Sacrifício de Abraão”, 1943

(painel a têmpera sobre tela, 200 x 150 cm, Museu de Arte de São Paulo)

A cena representada no painel *O Sacrifício de Abraão* é o famoso episódio bíblico de Abraão prestes a imolar o próprio filho num sacrifício de sangue. As figuras estão contornadas por linhas pretas e definidas por deliberadas deformações expressivas. Áreas geometrizadas compõem o fundo, havendo superposição de claro-escuro sobre as figuras. À esquerda do centro, Abraão, de perfil, encontra-se ajoelhado, abraçando seu filho que está à sua frente. Tem o braço direito erguido e, na mão, segura um punhal afiado, enquanto a mão esquerda pousa sobre o ombro direito do filho. Tem traços fisionômicos definidos, vendo-se olhos muito abertos, exprimindo horror. O menino está ajoelhado à sua frente, de perfil. Tem a cabeça de frente e inclinada para a esquerda, com o queixo encostado sobre o peito do pai. Ele apresenta traços fisionômicos delicados e revela uma expressão serena; seus olhos estão fechados.

Ao fundo, à esquerda, há um carneiro que parece estar morto. Um pouco mais atrás, ao centro, temos uma curiosidade que extrapola a cena bíblica usualmente representada: a figura de um anjo que chega de bicicleta, lembrando imagens da vanguarda futurista do início do século XX, quando as máquinas simbolizavam a velocidade. O fundo é preenchido por áreas geometrizadas em tons de cinza e preto;

algumas preenchidas por pontos e traços curtos e, outras, sobrepondo-se às figuras, criando efeitos de claro-escuro.

5.8 O Último Baluarte

Figura 105: Candido Portinari - “O Último Baluarte”, 1942

(painel a têmpera sobre tela, 200 x 300 cm, Museu de Arte de São Paulo)

A composição *O Último Baluarte* tem uma maior riqueza cromática, em comparação com os outros painéis da série: além dos tons de cinza, branco e preto, destacam-se o vermelho e as áreas azuladas. A cena representa duas mães com filhos no colo, em atitude de desespero, como se quisessem proteger as crianças da ameaça terrível de um monstro que se encontra à frente delas. As duas mulheres encontram-se agachadas. A primeira abraça onze crianças pequenas, das quais vemos apenas os rostinhos de frente, com perfis rebatidos (à exceção de uma, da qual se vê o braço direito). A figura da mãe tem rosto e pescoço extremamente deformados, com os olhos esbugalhados, lábios entreabertos com a língua de fora, sugerindo estar gritando. A outra mulher tem seu corpo todo preenchido por traços regulares, distribuídos simetricamente na vertical. Ela tem, no seu colo, quatro crianças, das quais também só vemos os rostos de frente, com perfis rebatidos. Na parte de baixo, há um grande galo, com o pescoço e a cabeça ao chão, como se estivesse preso; a crista levantada e o bico bem aberto. No fundo vemos figuras geométricas que sugerem uma cidade em ruína, com fragmentos de paredes e escadas (algumas delas se sobrepõem às figuras, criando efeitos de claro-escuro).

A curiosidade que despertou a presença do tema religioso num ambiente tão profano como eram os estúdios de uma emissora de rádio paulista dos anos de 1940,

não pode ser facilmente satisfeita. Talvez tudo se esclareça por uma simples casualidade, quando, em 1944, “Portinari acaba de executar um ciclo bíblico, que Assis Chateaubriand compra e leva para a Rádio Tupi de São Paulo” (BERARDO, 1983, p.93). Se assim for, o fato demonstra que os painéis com temática religiosa partiram da vontade e inspiração do próprio artista e não, por encomenda.

Nessas obras, Portinari parece querer fundir a mística do *Velho Testamento*, com a violência da vida moderna. Como afirma Tadeu Chiarelli:

> Esse diálogo intenso com o Picasso de *Guernica*, esse expor-se incondicionalmente aos fluxos de uma poética alheia para, dali em diante – como era prática de Portinari –, retirar o que poderia efetivamente seu, não deve ter sido uma experiência fácil para o artista (CHIARELLI, 2012, p.230).

O resultado de tudo isso é uma imagem de grande impacto pictórico, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com a obra de Picasso.

> Aqui cabe ressaltar, mais uma vez o quanto o caráter permeável da obra de Portinari ganhou ao deixar-se seduzir pela poética picassiana, dando ao tema das mulheres e das mulheres e crianças uma dimensão trágica impossível de ser imaginada nas pinturas dos anos anteriores. (CHIARELLI, 2012, p.230)

Além de estabelecer um diálogo estético, o contato com a obra de Picasso intensificou o engajamento político de Portinari, que o aproxima ainda mais do Partido Comunista. Para Tadeu Chiarelli,

> Portinari, que trouxe uma pintura moderna, mas com impregnações “realistas” e “clássicas” indevassáveis e imunes aos apelos “intelectuais” das vanguardas, podia transformar-se no Picasso brasileiro. Dessa forma, o crítico e historiador da arte Tadeu Chiarelli fortalece a sua opinião sobre a influência cubista de Portinari: Para um artista como Portinari que, desde o início de sua carreira rejeitava o “intelectualismo” das vanguardas, é compreensível que a obra de Picasso e sua atitude perante a atualidade fosse um exemplo a ser seguido. Afinal Picasso, apesar de todo o caráter polimorfo de sua produção, nunca abandonara a noção da arte como representação ou recriação do real; apesar do sucesso internacional, não se esqueceu de seus compromissos com os oprimidos. (CHIARELLI, 2007, p.195).

5.9 A Primeira Missa no Brasil

Ironicamente, o painel *A Primeira Missa no Brasil* não foi pintado por Portinari em solo brasileiro, mas durante seu autoexílio no Uruguai, em 1948, país de origem de sua esposa Maria Portinari; embora a encomenda fosse endereçada à nova sede do Banco Boa Vista, um projeto de Oscar Niemeyer, situada no coração do Rio de Janeiro, ao lado da Igreja da Candelária.

> A Primeira Missa nos mostra um Portinari em pleno domínio de seus recursos. Este painel é uma súmula portinaresca; do que ele pode e de que não pode, ou não deve. Para a realização, o nosso pintor manipulou em suas mãos poderosas todas as técnicas da Escola de Paris, a partir do pós-impressionismo, e até repôs em moda, com certa faceirice, abandonadas preocupações com os valores. Mas nem por isso deixou de dar asas às próprias inclinações, aos seus gostos instintivos – o amor das belas cores, das largas áreas coloridas, das harmonias felizes, à Bonnard, dos grandes espaços, das poderosas figuras modeladas, da matéria rica. (PEDROSA, 1981, p.33)

Figura 106: Victor Meirelles - “A Primeira Missa no Brasil”, 1860

(óleo sobre tela, 268 x 356 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ)

O primeiro impulso é sempre comparar essa pintura com a obra homônima do pintor acadêmico Victor Meirelles, numa de suas obras mais famosas, realizada em 1861. A comparação serve, ao menos, para observar o quanto a arte brasileira mudou de rumo nesse meio tempo. A versão de Victor Meirelles pode ser tomada como um protótipo da arte de gênero histórico do século XIX, “é nitidamente naturalística, subordinada à suposta realidade histórica, a detalhes pitorescos da natureza, com índios espantados em volta, macacos, etc.” (PEDROSA, 1981, p.28). Enquanto isso,

a obra de Portinari representa os princípios da pintura moderna, inaugurados com as rupturas da Semana de 22 e, depois, estabilizados com o retorno à ordem.

Diferentemente do modelo acadêmico, que buscava dar realidade para um acontecimento histórico documentado, apelando para elementos ambientais que caracterizavam o Brasil como terra virgem, na obra de Portinari o que prevaleceu é a fantasia pessoal do artista, deixando muito pouco espaço para a natureza e a cor local.

> Em Portinari, essa suposta realidade histórica não existe. Tampouco preocupa-se ele com as descrições da carta de Pero Vaz, com o pitoresco intrínseco à cena, paisagens coloridas, matéria tropical densa, selvagens nus ou seminus, de cocares e penas, bichos. Esse despojamento de que se pode chamar a natureza, libertou-o também de suas preocupações secundárias, como de cor local, luz natural ou ambiente, etc (PEDROSA, 1981, p.28).

O que há no painel de Portinari são apenas alusões aos fatos históricos da chegada dos portugueses; porém, sem qualquer preocupação em documentar os acontecimentos reais.

> Se é certo que alguns dos soldados da frota portuguesa têm roupas e armas medievais, espalhando-se pelo primeiro plano da composição, o mesmo não acontece com o local e a estrutura do painel, recriados de acordo com a fantasia do pintor. A figura de um grande soldado, à direita do espectador, é a maior do conjunto. Seus pés estão fincados abaixo do campo visual da tela e sua lança atinge a extremidade superior da decoração. Um grupo compacto de oito figuras de franciscanos ou jesuítas, ajoelhados junto ao altar, aparece com destaque. Mas o interesse maior da tela está concentrado na postura do padre que celebra a missa. Seus braços estão levantados. Uma das mãos sustenta o cálice sagrado (BENTO, 2003, p.121).

Figura 107: Candido Portinari - “A Primeira Missa no Brasil”

(painel a têmpera/tela, 266 x 598 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ)

Não se trata propriamente de arte religiosa. Aliás, foi encomendada para decorar a parede da sede de um banco, portanto o destino da obra não poderia ser mais profano. Mas esse painel talvez possa nos oferecer algumas pistas do pensamento de Portinari sobre a função da religião, num país como o Brasil, que foi colônia de Portugal por mais de três séculos.

> Em frente ao altar, no primeiro plano, vê-se um grande baú contendo panos verdes, podendo ser vestimentas litúrgicas ou oferendas destinadas aos indígenas. No mesmo plano, encontram-se à direita figuras de marinheiros. Mostram as cabeças abaixadas, em face do momento sagrado da comunhão. A que está abaixo, na extremidade, aparece chorando, porque tem um lenço junto aos olhos. É a figura mais colorida do grupo com seu jaleco amarelo cortado por uma linha oblíqua traçada nesta parte da composição. Seu pranto constitui a nota comovente do ato. Tanto que as outras duas figuras que estão próximas olham curiosas para o seu choro, que representa a emoção de todos os componentes da cena (BENTO, 2003, p.121).

Da carta de Pero Vaz de Caminha sobrou muito pouco, ao passo que *A Primeira Missa* de Meirelles é quase que uma réplica caricatural do documento considerado a "certidão de nascimento do Brasil", onde os silvícolas assistiam fascinados ao rito religioso que não tinham condições de compreender. Nem mesmo a cruz, símbolo fundamental da fé cristã, levada aos quatro cantos do mundo pelos navegantes portugueses, é evidente na representação de Portinari da Primeira Missa.

> Quatro grandes troncos de árvores, de um tom de marrom escuro, cujas frondes não aparecem, cortam a tela de alto a baixo. Um deles, o que se encontra junto ao altar e que poderia ser a cruz levantada para a celebração da missa, não tem a barra horizontal característica do símbolo religioso. A haste azul ao lado do altar, da qual pende um pano com a cruz estampada, parece substituir o objeto sagrado. A cruz dessa primeira missa teve uma importância substancial, pois a nova terra descoberta passou a ser chamada de Vera Cruz, depois de Santa Cruz (BENTO, 2003, p.121).

O espaço da representação se parece mais com um imenso palco, distribuindo os personagens em diferentes platôs, enquanto a fonte de luz é difusa e artificial. O céu, ou teto, visível, parece sustentado por robustas colunas de tom vermelho-terra. Ou seriam troncos de árvores? Um deles serve como sustentáculo da cruz. A partir daí, podemos lançar a questão: seriam essas colunas uma alusão ao pau-brasil, cuja cor de madeira incandescente deu nome à colônia portuguesa na América, sendo também a primeira mercadoria de exportação do Brasil colonial? O fato é que tudo nesse grande painel remete à artificialidade.

> O pintor concentrou-se de tal modo sobre o rito sagrado que suprimiu inclusive a terra, o solo espinhento, inóspito, bárbaro onde os estrangeiros desembarcaram. Não se vê na tela um palmo de terra nua. Revestiram-na de uma pavimentação artificial, uma espécie de soalho, de tacos de madeira envernizada, ou pedra talhada. É o chão polido já de um templo católico. Sobre esse pavimento, armou-se o altar com os seus degraus hierarquizados (PEDROSA, 1981, p.29).

A linguagem pictórica também vai na mesma direção, anulando os indícios de natureza na representação.

> Não há linhas retas na natureza; em compensação, no painel de Portinari quase não se encontram linhas curvas. Algumas destas, sobretudo as acessórias (dorsos, pernas, cabeças) a verem-se de perto, transformam-se em lados minúsculos de um polígono em geração. Para descansar das linhas quebradas depara-se apenas com uma grande curva de perfil recortado das montanhas. A sugestão de volume é em toda a composição extremamente sóbria, mal dando para tornear levemente alguns corpos como o do grande soldado ereto, de lança na mão, a guardar a entrada do quadro pelo canto esquerdo (PEDROSA, 1981, p.29).

A Primeira Missa de Portinari foi vista e apreciada pelo público logo em seguida à sua execução; não no Brasil, mas em Montevidéu, numa mostra organizada pelo próprio artista – vindo a ser exibida mais tarde na Sala Especial dedicada a Portinari na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Depois disso, ficou sob a custódia de um colecionador particular[85] e, em 2012, finalmente, foi adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes, onde coincidentemente também se encontra *A Primeira Missa no Brasil* de Meirelles.

No mesmo gênero de pintura "histórica" que igualmente aborda a temática da religião, podemos incluir também outro mural: *Catequese*, de 1941, onde, supostamente, coloca-se em debate a relação entre a missão dos jesuítas e os primeiros habitantes do Brasil. Esse trabalho foi executado para decorar a Biblioteca do Congresso, em Washington. Sendo que, pictoricamente, os recursos técnicos são os mesmos utilizados por Portinari em outras obras do período.

> A terra quente em marrom tem quase a mesma estrutura ardente e hostil da dos bandeirantes. É primeiro que tudo uma terra cheia de espinhos, que o digam os pés enormes, nus, deformados, dos catequistas. Estendendo para os lados, numa externa mancha marrom que se espraia como azeite pela vasta superfície do painel, ela vai morrer ao fundo numa cerca que dá passagem para as manchas azuis do céu e mar confundidos. Por trás das figuras um campo interior

[85] Obra encomendada por Thomaz Saavedra, então presidente do Banco Boavista, para decorar a sede do banco no Rio de Janeiro, RJ, cujo projeto foi do arquiteto Oscar Niemeyer.

> alagado de luz, onde um boi pigmentado de cinzento e verde olha abismado para a cena da frente e sugere o silêncio das coisas incompreensíveis; no mesmo campo, outro apóstolo, mancha de cinza, traz pela mão uma criança índia em azul. Um pilão azul de sombra produzida é todo o utensílio deste vasto terceiro vazio, sem falar nas reverberações de tons quentes que salpicam a luminosidade da zona (PEDROSA, 1981, pp.22-23).

Figura 108: Candido Portinari - “Catequese”, 1941

(pintura mural a têmpera, 494 x 463 cm (irregular), Biblioteca do Congresso, Washington, D.C., EUA)

Por outro lado, a luminosidade a que se refere Pedrosa não pode ser considerada completamente gratuita, ou apenas decorativa, mas parece constituir uma parte fundamental da narrativa da representação. Pois a luz, que se espalha pela superfície do painel, parece carregar consigo os valores cristãos prestes a serem disseminados entre os habitantes da terra inculta.

> O jogo de sombra e luz é aqui de grave intensidade. O campo luminoso para as figuras do grupo central e as isola, dando-lhes uma estranha solenidade, ao passo que as manchas ardentes da terra valorizam a matéria rica de que são feitas. Desta escorrem como um ectoplasma umas sombras que, subindo da extremidade da batina do catequista, chegam à mão espalmada, sobre o ombro deste, da figura de pé, por trás dele e se estendem até a sua coroa para serem continuadas pelo braço erguido da outra índia que sustenta a cesta que traz à cabeça. Essas manchas escuras envolvem a grande figura da índia sentada que ouve a pregação do jesuíta de um poderoso halo protetor. Tudo converge sobre ela ou tende a envolvê-la. A face mal acabada do catequista é iluminada, assim como o espaço, a zona de passagem de um corpo a outro. À direita, outra figura imponente de jesuíta com uma

> criança no colo lembra um ícone da hagiografia católica. Essa figura oferece o seu lado direito, também mergulhado em sombra, ao grupo central, num contraste irreal mas impressionante, ao jogo de luz que ilumina o grupo pelo lado inverso, e põe em tudo uma claridade anti... ou sobrenatural (PEDROSA, 1981, pp.22-23).

Em comparação com a obra *A Primeira Missa no Brasil,* essa pintura apresenta mais detalhes da natureza tropical, talvez para satisfazer a expectativa do público norte-americano.

> O painel inteiro é animado de um movimento circular envolvente da direita para a esquerda. Essa mesma direção é marcada ainda não só pela linha circular do campo interior, mas pelas pirogas abicadas no fundo azul e como que forçadas, pela curva do próprio arco que delimita o painel, a circular nesse mesmo movimento giratório. Esse extraordinário movimento de rotação que está no ar, que é cósmico e não está nas coisas, só é quebrada pela enorme e ereta figura do padre com a criança à esquerda, em sua estranha e dramática verticalidade. Sem este grupo a composição perderia talvez o seu equilíbrio, resolvendo-se num movimento uniforme e monótono em que o estático solene, a força misteriosa da catequese esvair-se-iam (PEDROSA, 1981, pp.22-23).

Assim como acontece em *A Primeira Missa*, o tema da propagação do evangelho no Novo Mundo é tratado de forma livre. Um dos missionários conduz um menino indígena pela mão, enquanto o outro carrega uma criança no colo. Este último assemelha-se à figura de Santo Antônio, um santo muito popular na tradição católica do Brasil e de forte presença na obra de Portinari. Centralizando toda a ação, num bloco compacto de figuras, duas mulheres sentadas ouvem as palavras de um padre que também está sentado frente a elas, enquanto uma menina está em pé, agarrada à mãe, e uma criança pequena se encontra no chão. É interessante observar que nesta cena, pintada por Portinari, a transmissão do evangelho é reservada às mulheres e às crianças; não há, na pintura, a representação de índios adultos do sexo masculino.

Além do pilão (que pode representar o cotidiano da aldeia indígena), naquele momento remoto da colonização do Brasil há, também, um enigmático bauzinho azul (presente em inúmeras outras pinturas de Portinari). Talvez o poema *Portinari*, de Carlos Drummond de Andrade (1964, PP.380-381), possa ajudar a esclarecer parte dos mistérios que cercam esse baú.

De um baú de folhas-de-flandres[86] no caminho da roça
um baú que os pintores desprezaram
mas que anjos vêm cobrir de flores namoradeiras
salta João Cândido trajado de arco-íris
saltam garimpeiros, mártires da liberdade, São João da Cruz
salta o galo escarlate bicando o pranto de Jeremias
saltam cavalos-marinhos em fila azul e ritmada
saltam orquídeas humanas, seringais, poetas de e sem óculos, transfigurados
saltam caprichos do nordeste – nosso tempo
(nele estamos crucificados e nossos olhos dão testemunho)
salta uma angústia purificada na alegria do volume justo e da cor autêntica
salta o mundo de Portinari que fica lá no fundo
maginando novas surpresas.

[86] Sobre a questão do baú de folha de flandres, imagem recorrente nas obras de Portinari, perguntei a João Candido Portinari, em 14 de setembro de 2017, por e-mail, o que ele achava sobre esse elemento. E ele respondeu: “A questão do bauzinho de folha de flandres, tão presente em tantas obras [...]. Meu pai via-o como um símbolo da memória das famílias mais humildes, sempre adornado de flores. Ali se guardava a memória afetiva da família: o cacho de cabelos da menina, a medalha com a Santa protetora, um pedaço do fumo de rolo do avô, os óculos do tio, um pequeno crochê da mãe, etc. [...]”.

6. O Legado de Portinari

> Portinari tende a buscar, e buscará sempre, constantemente, uma síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre o puro pictórico e a vida. Esse dualismo deu o drama à sua obra anterior. Dá à obra atual. E continuará a dar à sua obra futura.
>
> (Mario Pedrosa)[87].

[87] "Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília". 1981, p. 16

6.1 Uma arte religiosa brasileira

Em sua produção religiosa, Portinari apresenta a graça inerente às obras de adoração de caráter religioso, como é possível verificar já em 1936, quando pintou na sala de jantar de sua antiga casa de Brodowski, uma representação da *Fuga para o Egito.* Esta imagem tem como referência o artista italiano Giovanni da Fiesole, mais conhecido como Fra Angelico (1395-1455), que realizou em Florença um afresco com essa mesma temática, em 1451. Este foi um dos primeiros ensaios de murais de arte religiosa realizados em afresco por Portinari. Portanto, foi um experimento doméstico onde o artista recuperou para si uma antiga técnica que estava esquecida, trazendo-a para o contexto da modernidade.

Para os críticos de ocasião, que constantemente o acusavam de incoerência quando ele se dedicava à arte sacra, sendo um comunista ateu, Portinari respondia: “Pinto a dor, a alegria, o trabalho, a miséria, o meu povo, enfim. Eu não poderia, sem fugir à realidade, deixar de fazer quadros de fundo religioso” (ONAGA, H., 1993.). A *Fuga para o Egito* é uma obra bastante fiel à tradição católica, baseado no **Novo Testamento**: “eis que aparece um anjo do Senhor a José em sonho, e diz: Dispõe-te, toma o menino e sua mãe, foge para o Egito, e permanece lá até que eu te avise; porque Herodes há de procurar o menino para o matar” (Mateus 2, 13). No entanto, a pintura mostra no fundo uma casinha com características bem brasileira, enquanto as plantas rasteiras que cobrem o caminho dos fugitivos lembram mais a caatinga nordestina do que o deserto da Síria.

Como pintor religioso, Portinari não seguiu um padrão único nem uma técnica específica, uma vez que praticou a pintura religiosa durante toda a sua trajetória artística, adaptando-a para as diferentes técnicas expressivas com a qual ele experimentava em cada determinado momento. Além disso, Portinari dava às imagens religiosas diferentes fisionomias e estilos, de acordo com destinação que se prestavam. O artista mostrou-se completamente à vontade quando deu à pintura religiosa aquela dimensão intensamente expressionista que era a principal característica marcante de sua arte, como podemos observar na Pampulha, mas também gostava de pintar realisticamente imagens de Santo Antônio como fez em 1941, na Igreja de Santo Antônio em Brodowski.

Figura 109: Fra Angelico - “Fuga para o Egito”, 1451

(têmpera, 38 x 37 cm, Museu de São Marco, Florença, Itália)

Figura 110: Candido Portinari - “Fuga para o Egito”, 1937

(pintura mural a afresco, 155 x 170 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP)

É possível observar muitas semelhanças entre a representação da *Fuga para o Egito* de Portinari e aquela de Fra Angelico, pois a cena é exatamente a mesma, os traços da paisagem coincidem em sua rusticidade. Na verdade, parece que Portinari tinha a intenção de realizar uma cópia fiel da pintura homônima do pintor italiano. E, no entanto, o ambiente natural representado é completamente diverso. As cores

empregadas também são muito diferenstes, o tom amarelado dominante na composição de Fra Angelico opõe-se à atmosfera azulada da pintura do brasileiro, resultando num efeito bastante diverso. Assim, podemos dizer que Portinari realizou uma arte religiosa essencialmente brasileira sem abandonar a tradição da pintura religiosa mediterrânea que ele tanto admirava.

6.2 Um homem de seu tempo

Pelo conjunto grandioso de sua obra e pelas polêmicas que provocou durante toda a vida, Candido Portinari nunca deixou de receber, em contrapartida, manifestações calorosas de apoio e solidariedade vinda da parte de intelectuais, escritores e artistas, que iam muito além do círculo fechado da crítica ou do meio artístico da época, como disse o embaixador Jayme de Barros:

> O sentido emancipador e social da obra de Portinari, por ele apontado, particularmente nos estudos sobre os “Retirantes” e “Os cangaceiros” levam-me cada vez mais à convicção de que podemos compará-la no domínio literário, às de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Amando Fortes e Guimarães Rosa. Toda a multidão dolorosa de homens, mulheres, crianças expulsas pelo sol, caçados pela desgraça, torturados pela sede e pela fome, deve, ainda hoje, tirar o sono dos governantes, ferir a consciência dos empanturrados (BERARDO, 1983, p. 29).

O poeta Manoel Bandeira também expressou seus sentimentos de apoio com relação ao conjunto da obra do pintor, especialmente no tocante ao seu sincero comprometimento social.

> Se eu pudesse juntar numa retrospectiva toda a obra do pintor Portinari, teríamos uma imagem global e fascinante do Brasil: do Brasil na beleza de sua paisagem, na formosura de suas mulheres, na inteligência dos seus artistas, na força e no saber dos seus homens do povo, e ai de nós, também na miséria de suas populações do interior, subnutridas e miseráveis. Desde menino Portinari viu tudo isso com aquele olhar sério, que eu adivinhava sob as pálpebras impassíveis, sereno, satisfeito do “dever cumprido” (Idem, p. 28).

Como autor de singelas pinturas religiosas, justa ou injustamente tachado de “artista oficial”, enquanto outros o olhavam com desconfiança por ele pertencer ao Partido Comunista do Brasil e declarar-se um ateu, na verdade Portinari era filho da tradição do artista independente e voluntarioso que já vinha de longa data, pelo menos desde a época do Romantismo quando:

> El arte ya no está referido a los grandes ideales cognoscitivos, religiosos o morales, sino a um ideal especificamente estético. Así se afirma la absoluta autonomía de la esfera del arte y, al mismo tiempo, se plantea el problema de su coordinación com las demás atividades humanas, es decir, de su lugar e su función en el sistema general de la cultura de la época. Así se explica también el porqué, al afirmar la autonomía y asumir la total responsabilidad de su propia actividad, el artista no se abstrae de la realidad histórica, sino que, al contrario, declara explícitamente querer ser "de su propia época, y afronta a menudo sirtuaciones y problemas actuales en el ámbito de su trabajo (ARGAN, 1977, p. 3).

O historiador da arte brasileira Walter Zanini, por usa vez, refere-se à época em que Portinari praticou a sua arte da seguinte forma:

> Pouco teórica, recorrente às pulsões internacionais da figuratividade conciliadora de valores do Modernismo e da tradição, objetivada com visão direta do ambiente natural, humano e social em que se radica, é a arte que amplamente se delineia no Brasil desde o início da década de 1930. Distanciada das subjetividades e dos significantes que haviam caracterizado a produção da fase inaugural do Modernismo, ela terá longo curso, estendendo-se, em transformações, pelo decênio de 1940, até perder a primazia na clivagem de novos contextos de linguagem. Carregada da exigência de interação com a realidade circundante, essa arte pertence a um quadro histórico que decorre em boa parte num clima político desfavorável à liberdade cultural e, é aquele em que se consolida, em ganhos de luta incessante, o processo de renovação plástica tornado tangível em 1922 (ZANINI, 1991, p. 13).

Se examinarmos com cuidado os itens levantados por Zanini veremos que, de fato, Portinari foi um homem de seu tempo. Sempre fez questão de preservar sua independência, se assim não fosse como poderia pintar painéis com fortes conotações políticas como a série *Retirantes*, ao mesmo tempo em que pintava imagens devotas para satisfazer a tradição da religiosidade popular do interior do Brasil. O mesmo homem capaz de pintar os gigantescos painéis dedicados à sede das Nações Unidas, em Nova York, foi capaz de decorar com todo capricho uma capelinha anexa à sua antiga casa no interior paulista para agradar sua idosa avó italiana, a *Capela da Nonna*; a fim de que a velha senhora pudesse rezar sem ter que atravessar a rua para ir à igreja.

Por outro lado, Portinari sabia esquivar-se e tomar distância das críticas ferinas que frequentemente o perseguiram, seja acusando-o se ser uma espécie de artista oficial do Governo Vargas, seja apontando com malícia as influências sobre sua criação artística, exercida primeiro pelos muralistas mexicanos e depois pelo espanhol Pablo Picasso. Portinari parecia se importar muito pouco com esse tipo de crítica, a

ponto de mesclar as mais diversas técnicas e tendências expressivas, desde que fossem de seu agrado, a tradição renascentista aliada às técnicas cubistas, enquanto colocava a imagem devota da *Pietà* católica no contexto de uma arte socialmente comprometida, posicionando-se do lado dos menos favorecidos e injustiçados.

6.3 Obras avulsas

São inúmeras as peças avulsas da produção do estúdio de Portinari no Rio de Janeiro. O pintor retratou diversas figuras de intelectuais e políticos da cena nacional. Presidentes, governadores, artistas e intelectuais foram retratados espontaneamente pelo pintor ou por encomenda oficial. Mas em meio a essa volumosa produção há também muitas pinturas religiosas de qualidade, muitas delas hoje nas mãos de colecionadores particulares ou de *marchands* internacionais, ou ainda sob a custódia de institutos culturais vinculados a instituições financeiras como é o caso da obra que representa o catequista São José de Anchieta, que se encontra na reserva técnica do Instituto Itaú.

Figura 111: Candido Portinari - “Padre Anchieta”, 1954

(pintura a óleo sobre tela, 54 x 46 cm, Banco Itaú, São Paulo, SP.

José de Anchieta aparece nessa pintura como uma figura solitária que escreve versos em louvor à Virgem Maria nas areias do litoral paulista, conforme a conhecida narrativa histórica. Sua situação de isolamento numa praia deserta não tem nada da cor local, ou cores vivas, conforme a expectativa de uma pintura que representa a época do Brasil colonial, uma vez que o mar e as ondas que vemos ao fundo poderia ser de qualquer lugar do mundo. Nada há daquela exuberante e festiva floresta tropical tão valorizada pelos pintores do século XIX, pelo contrário, as três faixas representadas horizontalmente: terra, mar e céu são igualmente sombrias, tal como deveria ser a situação psicológica do padre jesuíta, refém dos índios revoltados na região de Itanhaém. É verdade que a areia pisada pelos pés descalços do santo, que está em primeiro plano, tem um tom róseo claro[88], como se fosse iluminada pela sabedoria do santo, mas o céu nublado e escuro não deixa dúvida da melancolia da cena. Hoje, essa pintura pode ser considerada, de fato, como uma obra religiosa, pois Anchieta foi beatificado e santificado em 2014[89] pelo também jesuíta Santo Padre Francisco.

Figura 112: Candido Portinari - “Santa Cecília”, 1954

(painel a óleo sobre tela, 198 X 168 cm, Rio de Janeiro, Coleção Particular)

[88] As areias do litoral paulista desta região geralmente têm tons de cinza.
[89] O Santo Padre Francisco assinou o decreto de canonização do até então beato José de Anchieta em 3 de abril de 2014.

Outra obra avulsa de grande interesse por causa de sua requintada técnica moderna foi uma encomenda de Savio e Cecília Gama, cujo tema religioso é dedicado à padroeira dos músicos, *Santa Cecília*. Originalmente tinha a função de decoar a residência do casal em Petrópolis, entretanto depois teve outro destino. “Em 1955, por ocasião do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, realizado no Rio de Janeiro, foi solicitado o empréstimo do painel para decorar a sala dos bispos”. (PROJETO PORTINARI)

Trata-se de uma composição bastante colorida, com fortes tons em vermelho, laranja, amarelo, ocre, marrom, verde, azul, cinza, rosa e lilás. Santa Cecília aparece nesta representação acompanhada por quatro figuras, ocupando o centro da composição. Traz os cabelos longos, jogados para trás, sua postura é altiva e seus grandes olhos são penetrantes, segura com uma das mãos uma lira. Usa um vestido longo que deixa à mostra apenas a ponta dos pés, calçados com sandálias e envolve seu corpo um manto vermelho esvoaçante. Todas as figuras usam vestes compridas, feitas de retângulos coloridos que lembram uma colcha de retalhos. Eles olham fixamente em direção à santa, um deles, com barba comprida parece mais velho e tem as mãos postas em sinal de reverência. O chão liso divide-se em faixas de cores contrastantes, ao fundo na linha do horizonte há algumas montanhas rochosas e o céu azul é formado de largas pinceladas bem visíveis.

Apesar de pertencer à mais alta nobreza romana, Santa Cecília foi martirizada nos tempos da perseguição aos cristãos, sendo degolada no ano de 223. Por ter recebido uma esmerada educação aristocrática, presume-se que ela fosse igualmente uma artista amante da música e tocasse algum instrumento, por isso foi adotada como a padroeira dos músicos. “A primeira associação de classe que se fundou sob a égide protetora de Santa Cecília foi a de Paris, em 1576. Depois desta, muitas outras se organizaram em todo o mundo católico” (MEGALE, 2003, p. 84-85). Portinari segue fielmente essa tradição católica, colocando em seu painel, aos pés da santa, como seus atributos, um pandeiro e um triângulo, instrumentos muito populares no Brasil, usados para a execução de ritmos do forró nordestino.

Cabeça de Jesus[90] é outra peculiar pintura religiosa feita por Portinari em 1945. Essa obra contrasta, em termos de linguagem, com as outras produções do mesmo

[90] Obra encomendada por Gustavo Capanema que, ao receber carta de Portinari com fotografias da Capelinha da “Nonna” que o artista estava executando em Brodowski, solicitou a ele uma cópia da obra “Jesus”, uma das pinturas murais do conjunto. (PROJETO PORTINARI)

período. Trata-se de uma obra intrigante, pois à primeira vista, trata-se de uma representação de Cristo bastante convencional, assemelhando-se a um simples retrato realizado em estilo naturalista. No entanto, se repararmos detidamente na textura da pintura veremos rachaduras e ferimentos que plasticamente afetam a superfície da tela e não a imagem representada. Trata-se, portanto, de uma pintura com características modernas, ou mesmo pós-moderna que, meta-linguisticamente, comenta sobre o próprio meio da representação, sem deixar de ser fiel ao tema religioso aí representado.

Figura 113: Candido Portinari - “Cabeça de Jesus”, 1941

(pintura a óleo sobre tela, 54 x 45 cm, Coleção Particular)

Esta é uma tendência que não é encontrada com frequência em outras obras de Portinari, mesmo assim revela a sua sensibilidade às reflexões estéticas daquele momento histórico. A pintura faz uma reflexão sobre si mesma, ironicamente, e empregando seus próprios meios. É notável a atualidade do debate aplicado a uma temática religiosa tão antiga, ao mesmo tempo em que emociona o observador.

Tomando um tema religioso bastante popular, a representação de *A Última Ceia* é totalmente geometrizada em sua superfície plana. As cores que predominam

nessa composição são o azul, ocre, vermelho e amarelo. As figuras e os objetos em primeiro plano encontram-se mesclados com o fundo abstrato. Uma grande mesa retangular atravessa toda a dimensão do quadro, de ponta a ponta, dividindo o espaço horizontalmente, ao passo que o quadriculado da toalha de mesa se confunde com as vestes dos personagens. A cena representa a tradicional Última Ceia de Jesus com os doze apóstolos em torno. Sobre a mesa estão colocados pães, um jarro de vinho, pratos e canecas. Os apóstolos estão colocados lado a lado com Jesus ao centro. Somente o pérfido Judas Iscariotes se encontra isolado dos demais, sentado de perfil, observa a cena com uma das mãos sobre a mesa, traz uma túnica amarela, que contrasta com as vestes dos outros personagens em tons de azul e vermelho, e carrega uma pequena sacola à tiracolo, onde provavelmente carrega as trinta moedas, recompensa da traição. No centro da mesa, Jesus de frente, com as mãos levantadas e abertas como se abençoasse os alimentos e o vinho. Seu rosto é sereno, cabelos lisos e longos, os olhos grandes abertos dão a ideia de clarividência. À sua esquerda, São João com a cabeça inclinada para o lado de Jesus em sinal de afeto. Apesar do elevado grau de geometrização dos objetos e da abstração do fundo da tela, os personagens têm traços fisionômicos bem definidos, alguns quase caricatos como no caso da figura malévola de Judas.

Figura 114: Candido Portinari - “A Última Ceia”, 1960

(pintura a óleo sobre madeira, 114 X 160 cm, coleção Particular)

Nesse caso a referência é, certamente, o famoso afresco de Leonardo da Vinci, *A Última Ceia* (1495-1498), encomendado para o refeitório do Convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão. No entanto, essa obra que se coloca entre as derradeiras de Portinari revela dados importantes sobre a última fase do pintor, quando deixou de lado as deformações expressionistas para adotar, em lugar disso, um elevado grau de geometrização e voltada para o abstracionismo que estava se transformando numa tendência internacionalmente majoritária.

6.4 Obras póstumas

Quase 40 anos depois da morte de Portinari, *Jesus entre os Doutores*[91], o projeto de mosaico idealizado para a capela do Palácio da Alvorada, em Brasília, seria concretizado em um painel pela artista plástica Isabel Ruas, instalado na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, anexa à Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), em 2008. Isso foi possível graças à generosidade do filho do artista, João Candido Portinari, que autorizou a utilização da maquete construída pelo pai, em 1957.

O fundo dourado desse mosaico lembra antigas representações da arte religiosa medieval do oriente cristão, no entanto, pode ser vista também como manchas de cor que compõem uma paisagem abstrata. O painel que reproduz uma cena bíblica clássica, repete um mesmo padrão geométrico que ocupa todo o espaço da representação. Isso demonstra a capacidade que Portinari possuía de dominar a técnica das pinturas abstratas. Se repararmos, por exemplo, na posição dos pés das figuras retratadas como os Doutores do Templo veremos que são formas independentes do resto do painel que dialogam entre si, apontando para diferentes direções.

[91] Do mosaico de Portinari *Jesus entre os Doutores* foi conservado o esboço de dois fragmentos, um estudo de composição e cor e ainda um óleo sobre tela catalogado pelo Projeto Portinari como uma obra cuja função era a de constituir-se em maquete para um futuro mosaico, sem que esteja indicado onde deveria ser executado.

Figura 115: Candido Portinari - “Jesus e os Doutores”, 1957

(maquete para pintura mural em mosaico, pintura a óleo sobre tela, Banco Itaú, São Paulo, SP)

O Menino Jesus, por sua vez, diferencia-se dos Doutores pela cor alaranjada e pela aura que envolve sua cabeça, enquanto aqueles têm as faces tingidas monotonamente em tons rosados. A face do menino recebeu a cor azul, lembrando vagamente as imagens da divindade indiana *Krishna.* A claridade que emana da aura da cabeça de Jesus espalha-se pelas vestes de sua mãe, Maria, enquanto a cor quente de suas vestes contrasta com o tom desbotado das vestimentas dos sacerdotes, que formam um bloco cinzento. Este esboço, que hoje pertence ao acervo de uma instituição financeira, apresentou o projeto final do mosaico idealizado por Portinari com todos os detalhes, inclusive a gama de cores e a composição bem definida.

Ao contrário do que sucedeu com os outros estudos realizados por Portinari ainda em 1957, que veremos a seguir, o que representa Jesus entre os Doutores foi executado e está acessível ao público, ainda que com cinco décadas de atraso, podendo ser visto na Igreja do Sagrado Coração de Jesus da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Isso foi possível graças ao meticuloso trabalho de pesquisa e execução da artista especializada em mosaicos Isabel Ruas.

Figura 116: Isabel Ruas - “Jesus entre os Doutores”, 2008

(mosaico, 450 x 370 cm Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ)

A narrativa bíblica de Jesus que, aos doze anos, enfrenta os doutores do templo de Jerusalém foi recriada por artistas de diferentes períodos e em suportes diversos, conforme o imaginário de cada momento e a visão de cada artista[92]. Um exemplo que poderíamos citar seria Giotto (1266-1337), que deixou um afresco sobre essa passagem do **Novo Testamento** dentre as muitas cenas bíblicas pintadas entre 1304 e 1306 a fim de decorar as paredes da Capella Degli Scrovegni, em Pádua. Nessa obra, é possível observar como o artista introduz o espaço tridimensional na pintura europeia.

Há ainda outros estudos para o mosaico que seria dedicado à Capela do Palácio da Alvorada, que são diferentes em escala e no conteúdo imagético. Um deles traz Jesus Cristo crucificado e ladeado pelos apóstolos aureolados e de joelhos. No outro, Jesus encontra-se de pé, e os apóstolos, sem as auréolas, estão ajoelhados em atitude de reverência. Suas fisionomias, em especial suas mãos, são mais

[92] “Jesus Menino entre os doutores da lei está em um dos mosaicos bizantinos do Nártex da basílica de São Salvador em Chora, na Turquia, e, forjado em bronze por Ghiberti, na porta do Batistério de Florença, na Itália; no óleo de Veronese conservado no Museu do Prado, na Espanha, e em um dos capitéis da catedral de São Salvador em Aix-en-Provence, na França; em uma água-forte de Rembrandt adquirida pelo Fine Arts Museum de San Francisco, nos EUA, e no tríptico de Frans Francken, da catedral de antuérpia, na Bélgica; em um vitral da Chapelle de la Vierge da basílica de Saint-Denis (França) e em um retábulo esculpido por um anônimo mestre alemão, hoje sobre o altar da Thomaskirche de Leipzig (Alemanha)” [...] (NEVES e BYINGTON, 2017, p. 36).

expressivas. Ambos apresentam um amplo fundo dourado e trazem um detalhado estudo de cores e da textura do mosaico. Não há indicação de qual dos dois desenhos seria tomado como a proposta final, que acabou nunca sendo executada pelo artista em vida. Desse projeto,

> são conservados o esboço de dois fragmentos, um estudo de composição e cor e ainda um óleo sobre tela catalogado pelo Projeto Portinari como uma obra cuja função era a de constituir-se em maquete para um futuro mosaico, sem que esteja indicado onde deveria ser executado. Também não há carta ou qualquer outro documento no arquivo de Portinari sobre esse mosaico (NEVES e BYINGTON, 2017, p. 46).

Figura 117: Candido Portinari – "Jesus e os Apóstolos", 1957

(Estudo para mosaico (esboço)[93], desenho a grafite e a lápis de cor sobre papel, 20 x 46 cm, Coleção Particular)

O estudo acima para a pintura mural em mosaico *Jesus e os Apóstolos* não foi executado nem durante a vida do pintor nem depois, mas as indicações são muito nítidas, apesar de ser apenas um desenho. Nessa composição predominam os tons azuis, vermelho, amarelo, preto e branco. Linhas retas, traços rápidos, tracejado paralelo e sombreado colorido. Cena representando Cristo crucificado com seis figuras ajoelhadas de cada lado. A cruz está no centro da composição, preenchida a grafite, com a trave vertical ocupando toda a altura e a trave horizontal encostada na margem superior do suporte; Cristo de cabeça inclinada para frente, encontra-se inerte. As doze figuras estão ajoelhadas, voltadas para a cruz, formando planos que convergem dos cantos inferiores para o centro da margem superior. As que estão à

[93] Assinada na dedicatória, na margem inferior à esquerda, "Para o Callado amigo com o abraço de Portinari 58". Sem data. Inscrição na margem inferior à direita "ESTUDO PARA MOSAICO".

direita têm as mãos e os pés pintados de vermelho, e todos usam roupas longas, representadas por linhas juntas, paralelas. Ao redor da figura colocada junto ao canto inferior direito, o geometrismo predomina, sugerindo pastilhas de mosaico e o fundo sombreado em azul.

Figura 118: Candido Portinari - “Jesus e os Apóstolos” , 1957

(desenho a grafite e lápis de cor sobre papel, 19,5 x 46,5 cm, Coleção Particular)

Outro estudo semelhante para a pintura mural em mosaico, que traz outra vez o título *Jesus e os Apóstolos,* igualmente não foi executado para a capela do Palácio da Alvorada, em Brasília. Na composição predominam os tons em marrom, vermelho, azul e preto. Linhas de contorno e linhas formando pequenos quadrados sugerindo estudo para painel de mosaicos. Cena representando Jesus na cruz e doze figuras ajoelhadas a seu lado. No centro da composição, Cristo na cruz de frente. À esquerda, seis figuras, lado a lado, de perfil para a direita ajoelhadas. À direita mais seis figuras, lado a lado, de perfil para a esquerda, também ajoelhadas. Fundo e figuras todos trabalhados com pequenos quadrados sugerindo um painel de mosaicos. No canto superior esquerdo sugestão de uma lua pálida. Linhas retas na diagonal atravessam a composição se cruzando em vários pontos.

Figura 119: Candido Portinari - “Jesus e os Apóstolos”, 1957

(desenho a grafite e lápis de cor sobre papel [94], 32,5 x 48 cm, Coleção Particular)

Há ainda um terceiro estudo para a pintura mural em mosaico com o mesmo tema *Jesus e os Apóstolos* que, igualmente, não foi executado até o presente momento. Essa composição é mais ousada, com elevado grau de abstração e tratamento estilizado das formas circulares. Os tons utilizados são em marrom, azul, rosa, vermelho e preto. A composição é toda recortada em pequenos retângulos como se fosse destinada a um mosaico. Linhas de contorno e traços rápidos. Jesus Cristo ladeado pelos doze apóstolos, grupo que ocupando toda a largura da área do suporte. No centro, Jesus em pé, de frente, rosto para o alto. A seu lado à esquerda e à direita, seis apóstolos ajoelhados lado a lado de perfil, com as mãos no rosto e cabeça baixa. Fundo marrom terra vendo-se no alto, à direta, círculo de cor azul sugerindo ser a lua. Diversas linhas atravessam a composição marcando pontos de fuga.

> Muito mais detalhados que o primeiro esboço presenteado a Callado, os dois estudos para o mosaico da capela do Alvorada são diferentes em escala e no conteúdo imagético. Um deles traz o Cristo crucificado ladeado pelos apóstolos aureolados e de joelhos. No outro, o Cristo está de pé, e os apóstolos, sem as auréolas, estão ajoelhados em

[94] Estudo para mosaico projetado para a capela do Palácio da Alvorada, em Brasília (também não executado).

> atitude reverente. Suas figuras, em especial suas mãos, são talvez mais expressivas. Ambos apresentam um amplo fundo dourado e trazem um detalhado estudo de cores e da textura do mosaico. Não há indicação de qual dos dois desenhos seria o da proposta final, nunca executada. (NEVES ; BYINGTON, 2017, p. 45.)

Os motivos que levaram à ausência de obras de Candido Portinari em Brasília, especialmente na Capela do Alvorada, até o momento não foram confirmados, mas pode-se dizer que a capital federal do país, além de sede do governo do Distrito Federal, deveria sim trazer obras de um dos principais nomes da arte brasileira, ainda mais diante de sua atuação tão próxima a Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek.

Por sorte temos, desde 2008, um rico painel realizado na parede externa da Capela da Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro, desenvolvido pela arquiteta Isabel Ruas e doado por João Cândido Portinari à PUC, em agradecimento por esta abrigar por anos a sede do Projeto Portinari. Quem sabe um dia, sua obra *Jesus entre os Doutores* possa ser concretizada num local de destaque da capital federal.

6.5 A doação das obras de Portinari para o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Em 2014 a Finep (Financiadora de Estudos e Projetos) assinou a doação de 205 obras de sua coleção do pintor Cândido Portinari para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), pertencente ao Instituto Brasileiro de Museus, do Ministério da Cultura (IBRAM/MinC). Isso representa que o MNBA–RJ tem o maior acervo público do artista, com 243 trabalhos.

Depois da instituição, temos também o Masp, em São Paulo, que traz a série “Retirantes” e a “Série Bíblica”, e os museus da Chácara do Céu e do Açude, que juntos detêm mais de cem obras do artista.

Dentre as pinturas doadas tem-se óleo em tela, desenhos em grafite, nanquim bico-de-pena, caneta tinteiro, gravura a água-forte e água-tinta em papel, dentre outros.

Anteriormente, em 2013, o MNBA havia recebido cinco doações de obras de Portinari, dentre as quais “A Primeira Missa” (1948), adquirida pelo Ibram por R$ 5 milhões e repassada para o MNBA, e as telas da Capela Mayrink, na Floresta da Tijuca, que são “Nossa Senhora do Carmo”, “São João da Cruz”, “São Simão Stock” e “Purgatório”, todas de 1944.

Considerações Finais

Candido Portinari teve um único filho com sua mulher Maria. Esse menino foi muito pintado pelo pai desde pequeno, aparecendo como modelo em inúmeras pinturas, principalmente nas obras religiosas, hábito que se mostrou mais intenso a partir da *Capela da Nonna* em Brodowski, quando o bebê João Candido serviu de modelo para o Menino Jesus nos braços de Santo Antônio. Porém o filho que recebeu o segundo nome do pai artista, precedido do nome de João, não seguiu a profissão de pintor, mas optou por uma carreira científica.

Na década de 1960, em que João Candido se formou em Matemática na França[95], essa era uma ciência constantemente associada à tecnologia da informação que então se difundia mundialmente, e dava seus primeiros passos no Brasil. Foi então que ele resolveu informatizar a obra pictórica do próprio pai, constituindo um dos primeiros acervos catalogados e digitalizados do Brasil, e sendo em seguida colocado à disposição de pesquisadores e do público em geral para buscas de dados ou simples apreciação.

Sob direção de João Candido Portinari, iniciaram-se, em 1979, os trabalhos de busca e catalogação das obras produzidas pelo artista ao longo de toda a vida, sempre junto à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), e tendo como objetivo central, segundo Berardo (1983, p. 37), “cultuar a memória e as obras daquele que foi o maior artista brasileiro e da América Latina”. Assim sendo, é digno de consideração a importância desse projeto, principalmente pela rigorosa catalogação de inúmeras obras que se encontram incluídas em coleções particulares, museus, instituições religiosas e mesmo outras consideradas como desaparecidas.

Além de informar sobre as obras realizadas por Portinari durante sua carreira, o Projeto Portinari guarda também um grande volume de documentação de origens diversas, inclusive de projetos de obras que não foram realizados durante a vida do artista. Assim, os dados que aqui dispomos sobre os projetos não concretizados do artista foram pesquisadas no site do Projeto Portinari e em publicação da PUC-RIO (NEVES; BYINGTON, 2017).

Diferentemente de um simples portal de museu, podemos com certeza considerar o Projeto Portinari como um autêntico museu virtual, pois algumas obras

[95] João Candido Portinari estudou Ciências Matemáticas e Engenharia de Telecomunicações no Lycée Louis-Le-Grand e na École Nationale Supérieure des Telecommunications, em Paris; em seguida fez doutorado no Massachussets Institute of Technology (MIT).

do artista que lá se encontram não são de fácil acesso presencialmente, como é o caso de obras que estão nas mãos de colecionadores particulares ou fora do Brasil.

Herdeiro de um extraordinário acervo particular, com obras especialmente a ele dedicada, João Candido tinha acesso privilegiado ao espólio do pai. Custodiando não apenas as obras concluídas, mas os arquivos e demais documentos, como esboços e maquetes das inúmeras obras realizadas por Candido Portinari, inclusive projetos de obras não realizadas durante a vida do artista. Um intelectual da época que se preocupava com o destino das obras de Portinari era o amigo Antônio Callado.

> Estou cansado de ver a estupefação com que admiradores, sobretudo os mais jovens, da obra de Portinari marcada pela preocupação social (retirantes, meninos de Brodósqui, lavradores, garimpeiros, favelados) contemplam na minha parede a maquete à óleo da esplêndida e serena "Chegada de D. João VI à Bahia". O mesmo pasmo, eu lhes digo, sentirão diante das obras históricas de Portinari. E que dizer das obras sacras? Ou dos retratos? Segregados em coleções particulares, em salas de bancos, Candinho vai se tornando invisível. (Callado, In: BERARDO, 1983, pp. 115-116)

Se tomarmos as quase 5.000 obras realizadas durante a vida de Portinari e seguirmos uma divisão arbitrária entre as pinturas de cavalete e as pinturas murais, por razões obvias, as obras de mais difícil acesso são as pinturas avulsas. Na primeira categoria podemos incluir os afrescos[96], mosaicos, silicato, entre outras; enquanto que na segunda, encáustica[97], têmpera, óleo, aquarela, guache e lápis de cor, grafite.

Nas dependências da sua antiga casa de Brodowski[98], onde Portinari viveu até a adolescência, hoje Museu Casa Portinari, principalmente na sala de jantar podemos apreciar os seguintes afrescos de arte religiosa: *Fuga para o Egito, São João Batista, São Francisco pregando aos pássaros, Santo Antônio pregando aos peixes, São Jorge e o Dragão.* Ao passo que nas paredes da *Capela da Nonna*, anexa à casa principal, encontramos: *Nossa Senhora, Santa Izabel, Jesus Cristo, Santa Luzia, São Pedro, São Francisco, Santo Antônio com o Menino, São João Batista com o Cordeiro*

---

[96] "Os meios expressivos da pintura mural são afresco ou fresco, que consiste em aplicar sobre o reboco ainda fresco a pintura e a têmpera que é executada com o desmanchamento das cores, em água, cola, clara de ovo, mas sem óleo ou resina aglutinante. São pinturas dificílimas, pois o artista não pode equivocar-se ou fazer retoques, pois secam de maneira rápida" (BERARDO, 1983, p. 121).

[97] Encáustica: técnica de pintura que remonta à antiguidade e consiste no uso de pigmentos de cera tratados a quente, resultando em um efeito translúcido.

[98] "Observando-se a cronologia de Portinari, constata-se que após os afrescos de 1935 e 1936 na casa de Brodósqui, veremos trabalhos importantes de idêntico gênero no Ministério da Educação e no Monumento Rodoviário e em 1942 executaria os famosos afrescos para a Biblioteca do Congresso, em Washington" (BERARDO, 1983, p. 121).

e a Sagrada Família. Todas essas obras podem ser apreciadas virtualmente por intermédio do site do Projeto Portinari, mas vale a pena uma breve viagem até a cidade do interior paulista para uma apreciação mais detalhada, *in loco*.

Por ser um depositário da memória, tanto da vida, quanto da obra do artista o Projeto Portinari oferece um importante suporte virtual, principalmente por deter a grande maioria das informações sobre Portinari e por contribuir com a pesquisa sobre o ele e o Modernismo brasileiro. Além disso, como uma parte significativa das obras do pintor está nas mãos de colecionadores particulares, o público em geral tem pouco acesso a elas. Então é importante a localização desse acervo e sua digitalização, pelo menos para se ter uma ideia geral do conjunto da obra de Portinari.

O resgate da memória realizado pelo Projeto Portinari foi crescendo ao longo dos anos e alcançou o seu patamar mais elevado no ano de 2003, ano comemorativo do centenário de nascimento de Candido Portinari, sendo ele o primeiro artista latino-americano a possuir toda a obra compilada em um único catálogo, chegando a 2000 páginas.

Para aqueles que desejarem continuar essa pesquisa do ponto que paramos, recomendamos também o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), em São Paulo, que conserva inúmeros documentos de interesse para os estudiosos e apreciadores da arte de Candido Portinari, cartas pessoais, fotografias e depoimentos de críticos que podem contribuir para a compreensão da gigantesca obra deixada pelo artista. Mas para apreciar as obras religiosas no seu original é indispensável uma visita à Pampulha em Belo Horizonte, ao Museu Portinari, em Brodowski, e à Matriz de Batatais, na cidade vizinha. Enquanto que, no Rio de Janeiro, é necessário visitar o Museu Nacional de Belas-Artes (ENBA). Já em São Paulo, o principal acervo se encontra no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Quando em Nova York é indispensável ir até a sede da Nações Unidas para apreciar *Guerra e Paz*, que não são obras religiosas, mas estão repletas da espiritualidade de seu autor.

Pelo seu papel de destaque no quadro do Modernismo brasileiro, a fortuna crítica de Portinari é imensa, devendo crescer ainda mais conforme a comemoração dos 100 anos da Semana de Arte Moderna se aproxima. Há inúmeros ensaios jornalísticos, teses, depoimentos e diversos catálogos de exposições, onde se pode observar a percepção dos curadores, assim como a do público de épocas passadas, como é o caso do portinarista Ralph Camargo:

> Retratando os pés e as mãos da realidade árida registra vidas, desespiritualizadas pela luta da vida, pela dura hora de suas destinações. Porém sua fé na alma do homem prevaleceu em realidade, como seu axioma primeiro. O homem foi sempre a questão fundamental de Portinari. A preocupação mais nítida de seu expressionismo manifestou-se o tempo todo dentro de seu veemente protesto social-humanista. (Camargo, In: BERARDO, 1983, p.112)

Neste mesmo sentido, Pietro Maria Bardi, que foi diretor do Museu de Arte de São Paulo, também ofereceu sua opinião sobre o conjunto da obra de Portinari:

> A grandeza de Portinari reside exatamente na coerência, e o povo sempre está presente nas grandes e pequenas obras. Portinari tinha um coração revolucionário. Numa época em que os pintores brasileiros estavam ocupados com flores, ele resolveu pintar o povo. Atitude muito anticomercial, que manteve até o fim. É claro que, nos últimos anos de produção fez o que chamamos de “pintura de gênero”, mais decorativa, mais bem comportada. Mas nunca esqueceu o povo. Vejamos “Menino com Gaiola” de 1961; “Meninos Jogando Pião”, 1959; “Puxada de Rede”, também de 1959; “Vendedor de Perus”, de 1958, etc. São sempre tipos populares, pobres, com o semblante triste, as mesmas das obras mais “fortes” como “Enterro na Rede”, de 1944. (BARDI, 1977)

Enquanto o crítico católico Alceu Moreira Lima, que acompanhou a trajetória de Portinari ao longo de toda a sua vida, foi chamado para escrever a introdução de uma obra especialmente dedicada à arte sacra de Portinari:

> Para compreender a luta que a obra portinariana da Pampulha e de Batatais – e tantas outras obras geniais de sua mão – teve de empreender, para vencer os preconceitos de uma concepção inautênticas do que seja a arte religiosa, basta confrontar a extraordinária liberdade genial na composição pictórica do gênio portinaresco com o convencionalismo barato de uma arte religiosa e moralmente edificante, mas que nada edificam objetivamente, nem os olhos nem o espírito de seus espectadores. A obra é autora do autor, no caso dos artistas realmente geniais. E é a simples serva do autor, quando não há nele acentos de genialidade. O gênio criador de Portinari conseguiu comunicar à sua obra tal autonomia criadora que hoje, por sua obra, mesmo alheia à participação passional e literal que seu autor nela tivesse tido, sua pintura religiosa se transformou numa espécie de conversão estética e, quem sabe, mística de seu autor. Há feitiços que se voltam contra os feiticeiros, diz o povo. Como há formas de arte religiosa, tal a de Portinari, que convertem seus autores, que transformam suas descrenças em formas misteriosas de crenças, porventura místicas e sobrenaturais. É o caso, a meu ver, de Candido Portinari, pintor cristão. (LIMA, 1982, p. 18-19).

Atualmente, o Projeto Portinari lista 715 obras de temática religiosa produzidas pelo pintor ao longo da vida. Essas obras são distribuídas em torno de 15 assuntos, a maioria são representações de cenas religiosas (219), seguidas de representações

de Jesus (170), Santos (137), Nossa Senhora (56), Eclesiásticos (35), Anjos (32), Sagrada Família (23), Profetas (17), Símbolos religiosos (6), Espírito Santo (5), Diabo (5), Jó (4), Reis Magos (2) e Igreja (1). Essa é a fabulosa herança cultural que Portinari deixou a todos os brasileiros que apreciam a arte sacra.

Tratando-se de um patrimônio tão precioso de arte religiosa sugerimos que a família do artista, como já vem fazendo, o Estado, em conjunto com a Igreja Católica unam-se num consórcio de preservação da memória de Portinari. Por ser ele um dos principais autores de arte sacra do século XX, todos os esforços conjuntos devem ser mobilizados a fim de garantir a permanência dessas obras nos sítios originais, nas igrejas e capelas, como documentos de uma época.

Suas pinturas religiosas merecem destaque nos museus, enquanto que o poder público deveria facilitar a compra e o repatriamento de obras que estão incluídas em coleções particulares no Brasil e no exterior, para que assim continuem emocionando as futuras gerações de brasileiros e brasileiras.

Depois de estar envolvido em tantas polêmicas durante sua vida, Portinari ainda é assunto de acalorados debates quanto ao destino e a conservação de suas obras. Por isso terminamos essa pesquisa questionando sobre as responsabilidades conjuntas que a sociedade e o Estado têm na conservação desse rico legado e sugerimos algumas alternativas para a preservação e circulação de suas obras.

Primeiramente, o Estado brasileiro, como responsável pela conservação da memória nacional, conforme a Constituição Federal (Art. 216, § 1º)[99], tem obrigações perante a sociedade de garantir a proteção das obras deixadas pelo artista, já que o legado de Portinari é de grande importância histórica, sendo que, ele contribuiu inclusive na construção de edifícios públicos. Por outro lado, na medida do possível, o poder público precisa tentar resgatar as obras que se encontram nas mãos de particulares, colecionadores e *marchands* internacionais, para que fiquem acessíveis a um maior número de pessoas em museus e galerias de arte.

Além disso, no caso específico das pinturas religiosas, pensamos que a Igreja Católica como guardiã desse patrimônio em templos e museus de arte sacra sob sua administração, também tem um papel importante a desempenhar na preservação e acesso às obras de Portinari que estão sob a sua custódia. Finalmente, sendo

---

[99] CF – Art. 216 § 1º: O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

Portinari um ilustre cidadão ítalo-brasileiro, o Brasil e a Itália deveriam estabelecer formas sistemáticas de cooperação para preservar essa rica herança cultural que pertence não somente aos brasileiros, mas é um patrimônio cultural de toda a humanidade.

Figura 120: Candido Portinari e sua avó, Dona Pellegrina[100]

[100] Esta fotografia foi tirada em 1942, em frente à construção da Capela da Nonna, no momento em que Portinari segurava o crucifixo da sua avó, Dona Pellegrina, demonstrando bastante carinho e cumplicidade com a avó que tanto amava.

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza. **Portinari, Três Momentos**. São Paulo: Edusp, 2012.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. A Imagem da Cidade Moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

_____. (organização, introdução e notas). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Edusp; IEB-USP, 2001.

_____. **Tarsila sua obra e seu tempo.** 3ª ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003.

AMARAL, Tarsila. Pintura Pau Brasil e Antropofagia. In: **Revista Anual do Salão de Maio**. São Paulo, nº 1, 1939.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Aguilar, 1964.

ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti I”. **Diário Nacional**, São Paulo, SP, 21 de novembro de 1928.

_____. “Como os Symbolos Religiosos Encontraram Expressão na Arte Moderna - As Esculpturas de V. Brecheret e a Pintura de Anita Malfatti Modernizando a Plástica Sagrada”. **Jornal Diário da Noite**, São Paulo, SP, 17 de outubro de 1930.

_____. “O Salão”. **Diário de São Paulo**, São Paulo, SP, 13 de setembro de 1931.

_____. Portinari (texto de 1944). Inédito até a publicação na **Revista do Patrimônio Artístico Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, nº 20, 1984.

_____. **A Arte Religiosa no Brasil**: Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920. Organização: Claudete Kronbauer. São Paulo: Giordano/Experimento, 1993.

_____. **Pauliceia Desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). Caixa modernista. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

A NOITE. Condenada a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. Jornal **A Noite**, Rio de Janeiro, RJ, 26 agosto de 1946.

APERJ, Documento da Divisão de Polícia Política e Social. Nº. 07971, Rio de Janeiro, de 28 de maio de 1948.

ARANTES, Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: Itinerário Crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARAÚJO, Olívio Tavares (Cur.). **Volpi**: O Mestre de sua Época no Museu Oscar Niemeyer (Catálogo da exposição). Curitiba: PR, de 28 de junho a 30 de setembro de 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **El arte moderno**: 1770-1970. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977.

ARQUIVO Mário de Andrade. Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Roma, 19 de agosto de 1924. Instituto de Estudos Brasileiros USP, 1924.

ARQUIVO Mário de Andrade. Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Florença, 21 de junho de 1927. I nstituto de E studos B rasileiros USP, 1927.

BALBI, Marília. **Portinari o Pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

BANDEIRA, Manuel. “O Brasil que Insiste em Pintar”. **A Província**, São Paulo, SP, 13 de setembro de 1928.

BAPTISTA, Anna Paola P. **O Eterno ao Moderno**: Arte Sacra Católica no Brasil, anos 1940-50. 2002. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/7177918/603-O-Eterno-Ao-Moderno>. Último acesso em: 28/09/2015.

BARDI, Pietro Maria. Depoimento. In: **Revista Isto É**. São Paulo, SP, de 14 de dezembro de 1977.

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

BERARDO, João Batista. **O Político Cândido Torquato Portinari**. São Paulo: Edições Populares, 1983.

BERTOLINO, Osvaldo. Portinari: Um Comunista Militante da Causa da Paz. **Portal Vermelho**, de 29 de abril de 2012. Disponível em: http://vermelho.org.br/noticia/181967-1. Último acesso em: 06/05/2016.

BÍBLIA Sagrada. **Antigo e Novo Testamento**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CARTA, Mino. "A Arte do Menino de Brodósqui". **Folha de São Paulo**, 08 de fevereiro de 1982.

CARVALHO, Mario César. **Filho de Portinari acha roubo suspeito**. Folha de São Paulo. São Paulo, 15 dez 2005. Cotidiano. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1512200522.htm. Último acesso em: 27/05/2017.

CASCUDO, Luís, da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Vols. I e II. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CATTANI, Icleia Borsa. **Ambiguidades na Construção de Um "Gênio Brasileiro"**. Novos Estudos – CEBRAP, 2007. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300014. Último acesso em: 06/05/16.

CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**: Monteiro Lobato e o Desejo de Uma Arte Nacional no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

_____. **Pintura Não é Só Beleza**: Crítica de Arte de Mário de Andrade. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. **Um Modernismo Que Veio Depois**: Arte no Brasil, Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Alameda, 2012.

CORREIO DA MANHÃ. Entrevista dada por Candido Portinari. Jornal **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, RJ, de 11 de março de 1958.

COSTA, Helouise; CAIRES, Daniel Rincon. **A "Arte Degenerada" de Lasar Segall**: Perseguição à Arte Moderna em Tempos de Guerra. São Paulo: MAC – Museu Lasar Segall, 2018.

COSTA, Lúcio. Testimony of a Carioca Architect. **The Atlantic Monthly**: Boston, MA, Feb. 1956.

DIÁRIO DE SÃO PAULO. Exposição de pintura Candido Portinari. **Diário de São Paulo**, São Paulo, SP, de 21 de novembro de 1934.

DIONISIO, M. **Portinari**: 1903-1962. Lisboa: Editora Artis, 1963.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano:** A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FABRIS, Anateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Universidade de São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Portinari, Pintor Social.** São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1990.

_____. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

_____. **Portinari, Amico Mio**: Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

_____. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Arte & Política**: Algumas Possibilidades de Leitura. São Paulo: FAPESP, 1998.

_____. **Fragmentos Urbanos**: Representações Culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1976.

FOLHA DA NOITE. Dois Dedos de Prosa com Portinari Diante do Retrato de Olga B. Prestes. **Folha da Noite**, São Paulo, SP: 06 de dezembro de 1945. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_6dez1945.htm. Último acesso em: 09/06/2018.

GULLAR, Ferreira. Portinari, Pintor Brasileiro. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES-RJ. **Coleção Portinari**: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2014.

JORNAL DO BRASIL. Entrevista dada por Candido Portinari. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, RJ, de 06 de maio de 1925.

LANDUCCI, Lélio. **Estudo sobre Portinari**. Pinguin: Rio de Janeiro, 1947.

LEHMANN, João Batista. **Na Luz Perpétua**: Vida de Santos. Juiz de Fora: Editora Lar Católico, 1959.

L'ESPRIT Nouveau. **Revue Internationale d'Esthétique / Revue Internationale Illustrée de l' Activité Contemporaine**. 7 volumes, 28 números, Paris, 1920-1925.

LIMA, Alceu Amoroso [Tristão de Athayde] & PALMA, Bruno. **Arte Sacra Portinari**. Rio de Janeiro: Livroarte Editora, 1982.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995.

MASTROBUONO, Marco Antonio. **Alfredo**: Pinturas e Bordados. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2013.

MATTAR, Denise. **Portinari**: A Poética da Modernidade 1931-1944 (Catálogo de exposição). Galeria de Arte Almeida e Dale. São Paulo: 2015.

MAYA, Raymundo Ottoni de Castro. **A Floresta da Tijuca.** Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1967.

MEGALE, Nilza Botelho. **O Livro de Ouro dos Santos**: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MEMORIAL da Arquidiocese de Belo Horizonte. **Capela Curial São Francisco de Assis**. Belo Horizonte: Mitra Arquidiocesana, folheto, 2008.

NEVES, Margarida de Souza; BYINGTON, Silvia Ilg. (Org.). **Igreja do Sagrado Coração de Jesus**: Fé, Arte, Memória. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP**, São Paulo, nº 10, pp.07-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Último acesso em: 19/05/2018.

OCHSÉ, Madeleine. **Uma Arte Sacra Para Nosso Tempo**. São Paulo: Flamboyant, 1960.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. **Por que Construí Brasília?** Rio de Janeiro: Bloch, 1975.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek. “De B.H. a Brasília”. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, MG, de 22 de dezembro de 1987.

ONAGA, Hideo. “Da Pampulha as 14 Telas da Igreja Matriz de Batatais”. **Folha da manhã**, São Paulo, SP, de 22 de março de 1993.

OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard. **Après Le Cubisme**. Éditions des Commentaires, Paris, 1918.

PANARO, Mario. Prefácio. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES-RJ. **Coleção Portinari**: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2014.

PAPA FRANCISCO. **Carta Encíclica ‘Laudato si’ do Santo padre Francisco - Sobre o Cuidado da Casa Comum**. Roma, 2015. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html>. Último acesso em: 17/03/2017.

PECCININI, Daisy. **Arte do Século XX – visitando MAC na web**, 1999. Disp. em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/fap/artistas/porti.html>. Último acesso em: 06/05/2016.

_____. **Brecheret e a Escola de Paris**. São Paulo: FM EDITORIAL, 2011.

_____. Brecheret e a Semana. **Revista USP**, n. 4. v.1, 2012.

PEDROSA, Israel. Portinari. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES-RJ. **Coleção Portinari**: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2014.

PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Acadêmicos e Modernos**: Textos Escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Mário Pedrosa**: Primary Documents. Edited by Glória Ferreira and Paulo Herkenhoff, translation by Stephen Berg. New York: MoMA, 2015.

PORTINARI, Candido. Artigo. **Hoje** (Jornal do Partido Comunista). São Paulo, 27 de dezembro de 1946.

_____. **Poemas de Candido Portinari**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964.

_____. **O Poeta** (Poemas). Museu Casa Portinari. Disponível em: <https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/o-poeta>. Último acesso em: 06/05/2018.

PORTINARI, João Candido. A Primeira Casa de Portinari. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES-RJ. **Coleção Portinari**: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2014.

PORTINARI, Nara. “Relembrando Portinari”. **Jornal da Cidade de Bauru**, SP, de 03 de dezembro de 2000. Disponível em: <https://www.jcnet.com.br/editorias_noticias.php?codigo=25217&ano=2000&p> Último acesso em: 06/05/2016.

PROJETO PORTINARI. **Cronobiografia de Candido Portinari**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/3100215.pdf>. Último acesso em: 06/05/2018.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, RJ, de 09 de janeiro de 1962.

RAMOS, Flávia Rudge. **Pennacchi e seu Templo**. Dissertação de Mestrado, orientada pela Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

SÃO PAULO. **90 Anos Depois** - A Semana de Arte Moderna (Catálogo da exposição). Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SATURNI, Maria Eugênia (Org.). Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral = Catalogue Raisonné. 3 volumes. São Paulo: Base 7: Pinacoteca do Estado, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. **A Unidade da Arte de Picasso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. **Igreja de São Francisco da Pampulha**: Guia do Visitante. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

TRIBUNA POPULAR. Grande homenagem a Portinari em Buenos Aires. **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro, RJ, 1947.

TROMBETTA, Raffaele. Prefácio. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES-RJ. **Coleção Portinari**: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2014.

VERHAALEN, Marion. **Camargo Guarnieri**: Expressões de uma Vida. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 2001.

XAVIER, Alberto (Org.). **Arquitetura Moderna Brasileira**: Depoimento de uma Geração. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40**: o Grupo Santa Helena. São Paulo: Edusp, 1991.