

**Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades
Estética e História da Arte**

**MURAIIS DE MARCIER EM MAUÁ
Afrescos na Capela da Juventude Operária Católica**

Silvia Ahlers

**São Paulo
2008**

**Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades
Estética e História da Arte**

**MURAIIS DE MARCIER EM MAUÁ
Afrescos na Capela da Juventude Operária Católica**

Silvia Ahlers

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Teoria e Crítica da Arte, sob orientação da Profa. Dra. Elza Ajzenberg.

**São Paulo
2008**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

AHLERS, Silvia

Murais de Marcier em Mauá - Afrescos na Capela da Juventude Operária Católica
São Paulo, 2007, 137f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo – Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte

Orientador: Profa. Dra. Elza Ajzenberg

1. Teoria e Crítica da Arte 2. Emeric Marcier 3. Afrescos 4. Mauá 5. Patrimônio Cultural 6. Velho Testamento 7. Novo Testamento 8. Apocalipse 9. Arte Sacra 10. Arte Brasileira.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Silvia Ahlers

MURAIIS DE MARCIER EM MAUÁ

Afrescos na Capela da Juventude Operária Católica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Teoria e Crítica da Arte, sob orientação da Profa. Dra. Elza Ajzenberg.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

A meus pais, aos meus mestres do Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, cujos generosos esforços permitiram-me chegar até aqui, dedico esta dissertação.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho tornou-se possível devido à colaboração pronta e generosa de muitas pessoas. Destaco em especial as orientações da Profa. Dra. Elza Ajzenberg, sempre serei grata, e as críticas e sugestões da Profa. Daisy Peccinini, do Prof. Dr. Kabenguele Munanga, Profa. Dra. Dilma de Mello Silva, Prof. Dr. Carlos Lemos, Profa. Dra. Élide Monzeglio (*in memoriam*). Agradeço, ainda, ao arquiteto Matias Marcier, filho do artista, que possibilitou a pesquisa de documentos primários, abrindo generosamente as portas de seu acervo; ao Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, na pessoa do Sr. Ednaldo Paulo Reis, que possibilitou o acesso à Capela Cristo Rei fora do horário da Missa semanal; ao Cônego Belisário Elias; ao Padre José Ailton, que ajudou a identificar as imagens sacras; aos funcionários do Museu Barão de Mauá, guardiões de precioso acervo documental e fotográfico, Elzir dos Santos Almeida Saracino, Luciana Senhorelli, Cibele Margarete Bio e Dulcinéia Paulino de Oliveira; aos funcionários da FUNDAC de Barbacena e Museu Casa de Emeric Marcier; senhora Anna Gedankien, memorialista do povo judeu e do patrimônio cultural do ABC Paulista; ao jornalista Ademir Médici, incansável na preservação da memória; Alecssandra Matias de Oliveira; à minha família, pela paciência e incentivo: Nonato, Marcos e Marcelo. Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte.

Uma “atmosfera” de trabalho e de criação intensas é o que há de melhor para o estudante. A Organização não basta para suscitar esse “fluido”. É preciso a presença de um certo número de personalidades excepcionais trabalhando conjuntamente por uma causa comum.¹

¹ GROPIUS, Walter. In: PENTEADO NETO, Onofre. *Desenho estrutural*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.49.

EPÍGRAFE



Ilustração 01 – *Deus Pai, Apocalipse e Juízo Final* (afrescos) – Vista geral da Capela Cristo Rei – 2004.
Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

Mas as quatro paredes, depois de certa adaptação, poderiam servir para superfícies a serem recobertas com a mensagem que estava fervilhando na minha cabeça. Antigo Testamento, Dilúvios e Mar Vermelho, Dança do Bezerra de Ouro e Torre de Babel, que prelúdio para uma Paixão, culminando numa Crucificação enorme para abrir a perspectiva sobre a consumação do mundo descrito no texto de Ptamos. (...)

A humildade se aprende. Tornar-se instrumento da Vontade suprema! Pintar para a maior glória de Deus!²

² MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.177 e 181.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo apresentar as contribuições do artista Emeric Marcier. O estudo centra-se, especialmente, sobre o exame das pinturas realizados na Capela Cristo Rei (1946-1947), que pertenceu ao movimento da Juventude Operária Católica (JOC) e que, atualmente, é patrimônio do Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Mauá (SP). Nas paredes da capela estão 23 afrescos de Emeric Marcier que tratam das passagens bíblicas do Velho Testamento, vida, paixão, morte, ressurreição de Jesus Cristo e Apocalipse, do Novo Testamento.

A análise dessa obra foi dividida em três capítulos. No primeiro, tratou-se sobre a formação do município de Mauá, considerando suas características de cidade industrial, dos operários e movimentos católicos, localizado no ABC Paulista. No segundo, explorou-se a biografia de Emeric Marcier, abordando, principalmente, aspectos estéticos da trajetória do artista. No terceiro, partiu-se para a reflexão sustentada nas relações existentes entre temas bíblicos, a técnica empregada e o processo poético do artista.

Palavras-chave: Afrescos, Apocalipse, Arte Brasileira, Arte Sacra, Emeric Marcier, Juventude Operária Católica, JOC, Velho Testamento, Novo Testamento, Mauá, Modernismo, Pintura, Patrimônio Cultural, Pós-Moderno, Teoria e Crítica da Arte.

ABSTRACT

The present paper contains as main purpose an exhibition Emeric Marcier's works.

Focus is a study about paintings realized inside King Christ Chapel (1946-1947) which belonged to Labor Catholic Youth (JOC) and currently is a heritage of Santa Casa Hospital, in Maua-SP.

In Chapel's walls we can find 23 *fresques* of Emeric Marcier showing biblical texts of Old and New testament including Apocalypse text.

The work was divided for analysis into three chapters: the first is about Maua settlement, their characteristics of industrial city, their workers and Catholic Movements located in ABC region.

The second was given a special attention to Emeric Marcier's biography, his aesthetic aspects and his trajectory as artist.

Finally, in the third chapter the connections concerning biblical subjects are supporting by his own technique used in his works and the poetic process of the artist.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa - MARCIER, Emeric. <i>Torre de Babel</i> . 1946. Afresco. (detalhe). Foto: Acervo Matias Marcier.	
Ilustração 01 - <i>Deus Pai, Apocalipse e Juízo Final</i> (afrescos) – Vista geral da Capela Cristo Rei – Foto (2004): Acervo Museu Barão de Mauá.....	7
Ilustração 02 - Pedreira na Gruta Santa Luzia – Mauá. Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.....	27
Ilustração 03 - Fábrica Porcelana Mauá –Foto (Déc. de 1950). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	28
Ilustração 04 - Movimento Católico Operário – Moças da JOC feminina. Foto (Déc.1940): Acervo Museu Barão de Mauá.	30
Ilustração 05 - Emeric Marcier Pintando o mural <i>Apocalipse</i> . Foto (1947): Acervo Matias Marcier.....	31
Ilustração 06 - Vista Geral dos Murais de Marcier em Mauá – <i>Deus Pai, Juízo Final e Apocalipse</i> ao centro; <i>Torre de Babel</i> à direita; <i>Dilúvio</i> à esquerda. – Foto: Acervo Matias Marcier.	33
Ilustração 07 – Vista externa da Capela Cristo Rei. Mauá, São Paulo. Foto (2004): Acervo Museu Barão de Mauá.	34
Ilustração 08 – Igreja de Sucevita, Romênia – Acervo virtual: www.eliznik.org.uk	35
Ilustração 09 – <i>Deposição</i> (detalhe) – Óleo s/ Tela. Acervo Matias Marcier – Foto: Silvia Ahlers.	39
Ilustração 10 – Emeric Marcier – o artista aos 30 anos, em 1946. Foto: Acervo Matias Marcier.	42
Ilustração 11 – Operário preparando parede do afresco <i>Pentecostes</i> (1946). Foto: Acervo Matias Marcier.	43
Ilustração 12 – <i>Maria visita Isabel</i> (Afresco, 1949). Exterior (entrada) da casa de Emeric Marcier em Barbacena, MG. Foto: Silvia Ahlers.	44
Ilustração 13 – <i>Criação do Mundo</i> – Afresco. São Silvério, Cataguazes, MG. Foto de Márcia Poppe.	46
Ilustração 14 – <i>Pietà</i> – Óleo s/ Tela. Acervo Matias Marcier.	49
Ilustração 15 - Visita aos <i>Murais de Mauá</i> (1974). Foto: Geraldo Guimarães.....	
Ilustração 16 – Mosteiro Voronet, região da Moldávia, Romênia. Foto: Acervo virtual www.eliznik.org.uk (2007).	56
Ilustração 17 – Face Aqueropita – Ícone não realizada por mão humana. Foto: Acervo virtual: www.psleo.com.br	63
Ilustração 18 – Arte bizantina – Esquema de três círculos para o traçado da face. In: PANOFISKY, Erwin. <i>Significado das artes visuais</i> , p.117.	64
Ilustração 19 – Arte gótica – Esquema para construção de figura frontal. In: PANOFISKY, Erwin. <i>Significado das artes visuais</i> , p.124.	64
Ilustração 20 – Mapa da Romênia. Acervo virtual: www.visit-romania.ro	65
Ilustração 21 – MARCIER, Emeric. <i>Torre de Babel</i> . 1946. Afresco. Detalhe. Foto: Acervo Matias Marcier.	66
Ilustração 22 – MARCIER, Emeric. <i>Pentecostes</i> . 1946. Afresco. Foto: Acervo Matias Marcier.	69
Ilustração 23 – MARCIER, Emeric. <i>Crucificação</i> . 1946. Caderno do artista. – Projeto para realização das jornadas no Mural. Acervo Matias Marcier.	69
Ilustração 24 – Música lírica na Capela Cristo Rei. Foto (2004): Acervo Museu Barão de Mauá.	71
Ilustração 25 – MARCIER, Emeric. <i>Deus Pai</i> (centro), <i>Juízo Final</i> (ao redor). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	76

Ilustração 26 – MARCIER, Emeric. <i>Juízo Final</i> (detalhe: <i>Cordeiro e o Livro da Vida</i>). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	78
Ilustração 27 – MARCIER, Emeric. <i>Juízo Final</i> (detalhe: <i>Multidão de Vetes Brancas</i>). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	78
Ilustração 28 – MARCIER, Emeric. <i>Juízo Final</i> (detalhe: <i>Inferno</i>). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	80
Ilustração 29 – MARCIER, Emeric. <i>Juízo Final</i> (detalhe: <i>Ressurreição dos Mortos</i>). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	80
Ilustração 30 – MARCIER, Emeric. <i>Juízo Final</i> (detalhe: <i>Ressurreição dos Mortos</i>). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	81
Ilustração 31 – MARCIER, Emeric. <i>Apocalipse</i> (detalhes: <i>Cavaleiros do Apocalipse</i> (alto), anjos tocando trombetas (esquerda), <i>Sete Anjos com Sete Cálices</i> , anjo lança pedras sobre a terra). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	82
Ilustração 32 – MARCIER, Emeric. Vista geral dos afrescos do altar: <i>Deus Pai</i> (centro); <i>Juízo Final</i> (ao redor); <i>Apocalipse</i> (parede da frente): <i>Mulher Vestida de Sol</i> , <i>Batalha de Miguel contra o Dragão</i> , <i>Babilônia Desnuda</i> (à esquerda), <i>Anjo Vernelho</i> (ao centro); <i>Quatro Cavaleiros do Apocalipse</i> , <i>Sete Anjos com Sete Cálices</i> , <i>Anjo do Abismo</i> (à direita). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	83
Ilustração 33 – MARCIER, Emeric. <i>Apocalipse</i> (detalhe: <i>Fera</i>). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	84
Ilustração 34 – MARCIER, Emeric. <i>Apocalipse</i> (detalhe: <i>Sua Majestade Divina</i> , <i>Dragão de Sete Cabeças</i> , <i>Babilônia Desnuda</i> , <i>Fera</i>). 1946. Óleo sobre Tela. Acervo: Matias Marcier.	85
Ilustração 35 – MARCIER, Emeric. <i>Apocalipse</i> (detalhe: <i>Anjo do Abismo</i> , <i>Estrela do Absinto</i> , <i>Poço de Fumaça</i>). Foto: Acervo Sílvia Ahlers.	86
Ilustração 36 – MARCIER, Emeric. <i>Sua Majestade Divina</i> . Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	87
Ilustração 37 – MARCIER, Emeric. <i>Sua Majestade Divina e os Quatro Animais</i> (detalhe: <i>Leão</i>). Foto: Acervo Luciana Senhorelli.	89
Ilustração 38 – MARCIER, Emeric. <i>Sua Majestade Divina e os Quatro Animais</i> (detalhe: <i>Homem</i>). Foto: Acervo Luciana Senhorelli.	89
Ilustração 39 – MARCIER, Emeric. <i>Sua Majestade Divina e os Quatro Animais</i> (detalhe: <i>Boi</i>). Foto: Acervo Luciana Senhorelli.	90
Ilustração 40 – MARCIER, Emeric. <i>Sua Majestade Divina e os Quatro Animais</i> (detalhe: <i>Águia</i>). Foto: Acervo Luciana Senhorelli.	90
Ilustração 41 – MARCIER, Emeric. <i>Batismo de Jesus</i> . Foto: Acervo Luciana Senhorelli.	91
Ilustração 42 – MARCIER, Emeric. <i>Dilúvio</i> (detalhe). Foto: Acervo Sílvia Ahlers.	94
Ilustração 43 – MARCIER, Emeric. <i>Dilúvio</i> (detalhe). Foto: Acervo Sílvia Ahlers.	94
Ilustração 44 – MARCIER, Emeric. <i>Torre de Babel</i> . Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	95
Ilustração 45 – MARCIER, Emeric. <i>Torre de Babel</i> (desenho). Projeto para realização do afresco. Cadernos do Artista, 1946. Acervo Matias Marcier.	96
Ilustração 46 – MARCIER, Emeric. <i>Dança do Bezerro de Ouro</i> (detalhe). Foto: Sílvia Henrique Reis, acervo Augdan de Oliveira Leite.	97
Ilustração 47 – MARCIER, Emeric. <i>Transfiguração</i> (detalhe). 1947. Foto: Acervo Matias Marcier.	100
Ilustração 48 – MARCIER, Emeric. <i>Pentecostes</i> (detalhe). Foto: Acervo Sílvia Ahlers.	100
Ilustração 49 – MARCIER, Emeric. <i>Deposição</i> (detalhe). Foto: Acervo Luciana Senhorelli.	101
Ilustração 50 – MARCIER, Emeric. <i>Ressurreição</i> (detalhe). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	103

Ilustração 51 – MARCIER, Emeric. <i>Crucificação</i> (detalhe). Foto: Silvio Henrique Reis; acervo Augdan de Oliveira Leite.	104
Ilustração 52 – MARCIER, Emeric. <i>Crucificação</i> (detalhe). Foto: Acervo Matias Marcier.	105
Ilustração 53 – MARCIER, Emeric. <i>Jesus Entregue aos Soldados</i> (detalhe). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	106
Ilustração 54 – MARCIER, Emeric. <i>Flagelação</i> . Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	107
Ilustração 55 – MARCIER, Emeric. Projeto para realização do afresco <i>Pentecostes</i> . Acervo Matias Marcier.	115
Ilustração 56 – MARCIER, Emeric. Nossa Senhora e o Menino Jesus. Mosaico, Século XV. Igreja Curtea de Arges, Romênia.	116
Ilustração 57 – MARCIER, Emeric. <i>Jesus Entregue aos Soldados</i> (detalhe). Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.	125
Ilustração 58 – MARCIER, Emeric. <i>Flagelação</i> (detalhe). 1946. Foto: Acervo Matias Marcier.	125
Ilustração 59 – MARCIER, Emeric. <i>Crucificação</i> (detalhe). 1946. Foto: Acervo Matias Marcier.	125

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Os <i>Murais de Mauá</i>	75
Tabela 2 – Os cadernos do artista: <i>Gênesis</i>	110
Tabela 3 – Os cadernos do artista: <i>Êxodo</i>	111
Tabela 4 – Os cadernos do artista: <i>Paraclet</i>	112
Tabela 5 – Os cadernos do artista: <i>Paraclet</i>	113
Tabela 6 – Os cadernos do artista: <i>Crucificação</i>	114
Tabela 7 – Exposições Individuais.....	133
Tabela 8 – Exposições Coletivas	134
Tabela 9 – Exposições Póstumas	135
Tabela 10 – Murais de Emeric Marcier.....	136
Tabela 11 – Dimensões dos <i>Murais de Mauá</i>	137

SUMÁRIO

Introdução	14
1. MAUÁ, DAS TRILHAS AO PLÁSTICO	23
1.1 Herança indígena e passado colonial	23
1.2 Os tempos imperiais e a industrialização	25
1.3 A Juventude Operária Católica em Mauá	29
2. EMERIC MARCIER, UMA VIDA DEDICADA A DEUS	34
2.1 Sonho e Realidade	34
2.2 Telas e afrescos	37
2.3 Fruição da arte de Emeric Marcier	50
3. MURAIIS DE MARCIER EM MAUÁ	53
3.1 Imagens Sacras: uma tradição cristã	53
3.1.1 Concílios: momento de definição	54
3.1.2 Debates sobre a representação da fé	58
3.1.3 O estilo moldavo	62
3.2 Afresco: pintura sobre parede úmida	67
3.3 Análise da obra: temas bíblicos	73
3.3.1 Capela da Juventude Operária Católica	73
3.3.2 Os <i>Murais de Mauá</i>	75
3.3.3 Os cadernos e a questão da modernidade	110
Conclusão	119
Referências primárias	127
Referências bibliográficas	128
Anexos	133

INTRODUÇÃO

A visão tradicional de que as cidades do subúrbio paulista, na qual se incluem as cidades do Grande ABC, muito pouco têm a oferecer, em termos de cultura, faz com que, muitas vezes, os seus bens culturais não sejam devidamente estudados. Implica numa tendência de somente pesquisar as obras de arte das capitais e grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, deixando à margem trabalhos que devem ser conhecidos. É preciso lembrar que esse patrimônio é acervo cultural a ser pesquisado, entendido e oferecido à fruição – não apenas dos historiadores da arte como também aos interessados em arte brasileira.

Entre as obras que merecem especial atenção do pesquisador na primeira metade do século XX, estão os *Murais de Marcier em Mauá*, na Grande São Paulo. Este legado cultural não deve passar despercebido, não somente pela beleza plástica do trabalho – que traduz em matéria pictórica as passagens do Antigo Testamento e a vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo, além do Apocalipse de São João Evangelista, do Novo Testamento –, mas porque temática tão ampla, abordada por um único artista, torna o conjunto da obra raro no Brasil. Pietro Maria Bardi chamou-o de Sistina brasileira, numa alusão ao trabalho de Michelângelo Buonarroti (1475-1564), menos pelo tratamento pictórico (uma vez que os artistas estão separados por cinco séculos) mas porque Bardi viu que Emeric Marcier pintou o Juízo Final atrás do altar e cobriu de afrescos todas as paredes e o teto da capela, fazendo um paralelo entre as obras.

A pesquisa teve início na necessidade de obter informações, esclarecer dúvidas e reunir documentação sobre os murais pintados por Emeric Marcier na Capela Cristo Rei, que pertenceu nos anos de 1930, 40 e 50 à Juventude Operária Católica, movimento religioso

ligado aos jovens trabalhadores, conhecido internacionalmente como JOC. A capela fica dentro do Hospital da Santa Casa de Misericórdia da cidade de Mauá.

Como não foi localizado nenhum trabalho anterior que versasse sobre os Murais de Marcier em Mauá as perguntas iniciais eram as mais elementares. As dúvidas referiam-se a questões históricas, técnicas e formais. Em primeiro lugar, houve necessidade de identificar o número de murais, a denominação de cada um, as passagens bíblicas a que eles se reportavam e a datação da obra. Em segundo lugar, ter certeza da autenticidade e da técnica empregada. Em terceiro lugar, foi preciso conhecer os caminhos que trouxeram o romeno para nosso país e, especificamente, para Mauá, a trajetória de Emeric Marcier, definir quem havia encomendado os murais e se o artista recebera pagamento pelo trabalho. Estas dúvidas, por sua vez, reportaram a outras questões, como os fatos que levaram o movimento internacional da Juventude Operária Católica a manter uma colônia de férias no subúrbio paulista, construir uma capela e convidar um artista que estava iniciando sua carreira no Brasil para pintá-la. Havia a necessidade, também, de conhecer o contexto da obra, um pouco da história da cidade que a abriga.

Respondidas estas questões iniciais, tornou-se evidente a necessidade de ampliar os estudos e investigar a biografia de Marcier quanto à experiência plástica: era leigo ou erudito em arte? Frequentou alguma escola? Como aprendeu a técnica do afresco? Por que ele, que era judeu, executou o trabalho em uma igreja católica? Estas questões remeteram a outras de ordem geral: quais fatos históricos levaram à pintura no interior das igrejas? Como podem ser interpretadas as imagens sacras? Respondidas estas indagações, tornou-se imperioso compreender a poética de Emeric Marcier, ou seja, em quais momentos as pinturas das passagens bíblicas aproximavam-se ou afastavam-se do texto sagrado para interpretações pessoais; ou como solucionou os problemas da expressão plástica: linha, forma, cor, textura,

ilusão de volume, perspectiva, movimento, ritmo, anatomia das figuras.³ E, por último, com quais movimentos, escolas e estilos artísticos o artista dialogou.

Diante de tantas indagações e problemas a serem resolvidos, buscou-se metodologia e estratégias que as contemplassem. Para tanto, foi fundamental o apoio teórico do *Guia de História da Arte*, de Giulio Carlo Argan, que descreve o campo da arte como sendo tão vasto e amplo, que se situa para além das artes visuais. De cidades inteiras a pequenas miniaturas, realizadas com a possibilidade de infinitas técnicas, em diversas culturas, agrega-se sempre algum tipo de valor ligado ao trabalho humano, à atividade mental e à atividade operacional, que nos leva a percebê-lo como arte. Sendo a forma (pintura, escultura, música, literatura, dança, entre outras formas de expressão) o significante, é a consciência que lhes absorve e lhes atribui o significado. Segundo afirma Argan: “a História da Arte não é tanto uma história das coisas como uma história de juízos de valor”.⁴ Sendo o culto ao divino, entre outros, um dos valores supremos da sociedade, as expressões que o contemplam podem ser chamadas de arte e são, segundo Argan, expostas, oferecidas à fruição, protegidas, pois participam do patrimônio cultural da humanidade; são fatos históricos.

Para o desenvolvimento da dissertação, segundo os preceitos de Argan, foi preciso, em primeiro lugar, conhecer manuais de técnicas de execução de afrescos, que normatizam e instruem os artistas em como proceder na execução de murais. Neste ponto foram muito úteis os livros *Voronet, fresques dès XVe et XVIe siècles*, de Petru Comarnescu e *Restauro de um mural moderno*, de Regina Tirello. Em segundo lugar, foi necessário conhecer a literatura crítica do trabalho de Emeric Marcier, que atribuiu qualidade e exprimiu juízo de valor à sua obra, entre eles *Estória dos sofrimentos, morte e ressurreição do senhor Jesus Cristo na pintura de Emeric Marcier*, de Affonso Romano de Sant’Anna. Mas também a leitura da crítica que o artista desenvolveu sobre seu próprio trabalho foi muito importante, conforme

³ SCHIMIDT, George. *Pequena História da Pintura Moderna: de Daunier a Chagall*. São Paulo: Bloch, 1969.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. 2.ed. São Paulo: Estampa, 1994.

instrução de Argan; muitas respostas foram encontradas na autobiografia *Deportado para a vida*, cuja consulta foi empreendida nos textos originais. Em terceiro lugar, foi preciso estudar direta e analiticamente a obra: é ela o documento primário e essencial para se fazer História da Arte. Para pesquisar os murais de Emeric Marcier na capela Cristo Rei e dar subsídios teóricos ao estudo de caso, muitas respostas foram obtidas com contínuas e sistemáticas visitas à obra em Mauá, com o estudo dos cartões com os desenhos originais que serviram de guia para a execução das pinturas e com a análise dos cadernos do artista.

Em sua autobiografia, o artista descreve sua trajetória artística de uma maneira muito pessoal, mesclada com muitos detalhes dos amigos e da família. Trata os pintores portugueses Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, por exemplo, como o casal Arpad e Bicho, revelando grande intimidade. Também não cita claramente o nome de pessoas de seu relacionamento, como o arquiteto modernista Francisco Bolonha, o embaixador do Vaticano Hildebrando Accioly, sua esposa Olga e o abade Dom Inácio Accioly, referindo-se a eles de uma maneira muito vaga como “o arquiteto”, “o casal de embaixadores e seu filho monge” (para quem pintou a capela Santa Maria na Fazenda Inglesa de Petrópolis, RJ). Tais tratamentos remeteram a pesquisas complementares.

Como os afrescos de Marcier em Mauá foram criados a partir de passagens bíblicas e como “a codificação dos símbolos só pode ser compreendida considerando o edifício religioso como uma totalidade da qual cada parte possui seu significado específico”,⁵ houve necessidade de conhecer o que escreveram os teóricos da iconografia. Dentre as possibilidades, foram muito úteis os textos reunidos na coleção *A pintura: textos essenciais* – principalmente o volume 5, *Da imitação à expressão*, e o volume 8, *Descrição e interpretação* – que reúnem uma coletânea de textos de estudiosos de pintura, com valiosas contribuições de:

⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34. V.5. 2004.

- Guillaume Durand de Mende (1230-1296) em *Rationale divinarum officiorum*, volume I, descreve, no texto *Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas*, como os artistas deveriam pintar Cristo, os evangelistas, os anjos, os santos, patriarcas, profetas e passagens bíblicas na Idade Média.
- Cesare Ripa (c.1560-1620/25), em *Iconologia*, explica como imagens tomam o lugar de palavras, isto é, como o texto sacro transforma-se em pintura figurativa.
- Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), em *Reflexões críticas sobre a pintura e a poesia*, explica as alegorias e condena seu uso indiscriminado, afirmando que a representação pictórica deve fazer uso de signos imediatamente identificáveis, sem desvios entre a imagem e a significação, tornando a representação acessível a todos os homens.
- Louis Réau (1881-1961), em *Iconologia da arte cristã*, explica a palavra iconografia – *eikon*, imagem e *graphein*, descrever – e a função do iconógrafo, além do termo iconologia – ciência das imagens – frisando que o iconógrafo preocupa-se com o conteúdo das imagens, ou seja, como é possível explicá-las segundo o texto que lhe deu origem. No caso dos *Murais de Mauá*, as pinturas foram realizadas a partir de temas bíblicos. Réau escreve que a identificação da temática é fundamental para reconhecer o verdadeiro sentido das pinturas e lhes atribuir nomes, como foi preciso fazer no trabalho de Emeric Marcier na Capela Cristo Rei.
- Erwin Panofsky (1892-1968), em *Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas*, explica como devem ser feitas as descrições de obras de arte, inclusive as de conteúdo bíblico, reconhecendo, na expressão plástica, o sentido fenomênico, a experiência

existencial, o sentido semântico (baseado em textos) e o conteúdo essencial: a auto-revelação involuntária do inconsciente de cada criador, época, povo – possibilitando-nos identificar a “visão de mundo” introduzida na matéria configurada.

- Otto Pächt (1902-1988), em *Questões de Método em História da Arte*, explica, concordando em parte com os teóricos acima, que a iconografia nasceu primeiramente como iconografia da arte cristã, mas nem tudo pode ser explicado, nas pinturas religiosas, por meio dos textos que as originam porque “as artes plásticas, assim como a música em seu meio, podem dizer coisas que não podem ser ditas em nenhum outro âmbito expressivo”,⁶ abrindo as portas do entendimento das imagens também sob o ponto de vista da psicologia, mediante as profundezas do subconsciente.

Também de Erwin Panofsky foi importante a consulta a um outro livro: *Significados nas artes visuais*, em especial o capítulo 2, *História da teoria das proporções humanas como reflexo da História dos estilos*, que analisa a iconografia das imagens bizantinas e góticas.

Foram feitas também muitas consultas à Bíblia, coleção de 46 livros do Antigo Testamento e 27 livros do Novo Testamento, considerados pela igreja como escritos sob a inspiração do Espírito Santo, a terceira pessoa de Deus. Segundo os cristãos, Ele, na forma do Espírito Santo, abre os olhos da mente, superando a capacidade humana para compreender as verdades da Fé. Foi usada principalmente a Bíblia Sagrada, com tradução dos textos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica), revisada por Frei João José Pedreira de Castro e pela equipe da Editora Ave-Maria, de São Paulo. Este livro traz apontamentos importantes para o leigo; por exemplo, como ler e interpretar a Sagrada Escritura, a índole histórica dos Evangelhos, grandes datas da Bíblia, as conexões entre Antigo e Novo

⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Descrição e interpretação*. São Paulo: Editora 34. V.8. 2004.

Testamento, notas de rodapé com explicações das passagens bíblicas, além de instruções sobre como usar “os cinco sentidos” na leitura cristã da Bíblia: “o sentido da fé, o sentido da história, o sentido do movimento progressivo da revelação, o sentido da relatividade das palavras e o sentido do bom senso.”⁷

Dos 76 livros que compõem a Bíblia foram usados oito deles, imprescindíveis para a compreensão dos murais de Marcier em Mauá: Gênese, Êxodo, os Evangelhos segundo São Marcos, São Mateus, São Lucas e São João, Atos do Apóstolos e Apocalipse – que explicam as passagens bíblicas usadas pelo pintor. As leituras sempre foram acompanhadas de visitas à obra ou confrontações com reproduções fotográficas, um dos instrumentos do historiador da arte, segundo Argan.⁸ Estes procedimentos possibilitaram explicar, em primeiro lugar, as relações entre os afrescos e o Texto Sagrado e, depois, denominar as pinturas; reconhecer, por exemplo, São João Batista e São João Apóstolo, o Dragão – de sete cabeças e dez chifres – e a Fera – que possui o número 666, os Cavaleiros do Apocalipse, os apóstolos personificados em animais, o anjo Apolion, entre outras representações configuradas.

O estudo foi dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo refere-se à história da cidade que abriga a obra, contextualizando-a. Parte da compreensão da história do Brasil colonial e da geografia que determina, para a cidade de Mauá, um local de passagem e de exploração das riquezas naturais. A ligação entre o mar e o planalto determina a construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, no século XIX, e a instalação, num primeiro momento, dos canteiros italianos (especialistas em quebrar pedras). Numa etapa posterior, há o estabelecimento de indústrias – que, aproveitando o transporte disponível e a ligação com o porto de Santos, consolidam-se à direita e à esquerda do caminho de ferro. Com isso, chegam levadas e levadas de trabalhadores; a princípio de outros

⁷ BÍBLIA Sagrada. 94.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda., 1995. p.11.

⁸ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. 2.ed. São Paulo: Estampa, 1994. p.24.

países, imigrando da Itália, Espanha, Alemanha, Lituânia, Japão e, depois, de outros estados brasileiros, migrando principalmente dos estados do nordeste e de Minas Gerais.

Na cidade do trabalho operário surge o Movimento da Juventude Operária Católica, a JOC, que possibilita, através dos padres ligados ao movimento, a pintura da Capela Cristo Rei. Para compreender a história de Mauá e dos movimentos operários, tornou-se necessário pesquisar dados em documentos primários. Esta etapa é constituída por buscas em cartórios, arquivos históricos, no Poder Judiciário e em acervos privados – entre eles, inventários, testamentos, escrituras, fotografias e mapas antigos.

O segundo capítulo descreve parte da vida do artista judeu Emeric Marcier, tendo, como fio condutor, a consolidação da vontade de deixar o Leste Europeu para estudar e viver da arte e da pintura em Paris; vontade esta demonstrada desde a adolescência e juventude. A seguir, a realização de telas e afrescos que o caracterizam como artista sacro brasileiro até a última vez que visita os *Murais de Mauá*. No caminho traçado pelo artista surge, como obstáculo, a deflagração da II Grande Guerra Mundial, obrigando-o a deixar a Europa.

No Brasil, país escolhido para seu exílio voluntário, os temas sacros surgem com grande força: outras obras murais realizadas no Rio de Janeiro e em Minas Gerais também são citadas. Afinal, a Capela Cristo Rei, da Juventude Operária Católica, foi a primeira obra em fresco realizada no Brasil por Emeric Marcier, mas não a única contribuição do artista para nosso patrimônio cultural.

O terceiro capítulo trata da obra *Murais de Marcier em Mauá*. A introdução ao tema se faz com breve descrição da técnica do afresco – pintura sobre parede úmida, uma técnica milenar encontrada em Pompéia, nos templos religiosos da Idade Média e da Renascença e na arquitetura moderna. Nesta etapa, além da consulta à bibliografia especializada, foi necessário o exame minucioso dos 75 cartões com os desenhos originais a carvão usados para a

realização das pinturas – que, felizmente foram conservados em um só conjunto, no acervo de arte do Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Mauá.

Depois da técnica, há uma breve história da arte cristã desde quando direcionada pelos concílios e assembleias católicas de altos dirigentes da igreja (que determinam a pertinência, ou não, das imagens sacras nas obras de arte) até a liberdade pleiteada pela arte moderna; passando pela compreensão da arte moldava, da Romênia, onde Emeric Marcier absorveu a cultura na infância e juventude.

Finalmente, o trabalho descreve os 23 afrescos da Capela Cristo Rei, ou Capela da JOC, procurando explicar historicamente o fenômeno artístico *Murais de Marcier em Mauá*, visto que há uma estreita relação entre arte e a época em que ele está inserido, porque ele é constitutivo do sistema cultural. Neste sentido, buscou-se investigar que contribuição eles deram para o desenvolvimento da cultura artística e da História da Arte Brasileira, porque “cada artista opera na base de uma cultura sedimentada e difusa que a sua busca pessoal contribui para alargar, aprofundar, mudar”.⁹

⁹ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. 2.ed. São Paulo: Estampa, 1994. p.36.



1 MAUÁ, DAS TRILHAS AO PLÁSTICO

1.1 Herança indígena e passado colonial

O município de Mauá, no ABC Paulista, está encravado entre o Planalto Paulista e a Serra do Mar. Seu território, parte campo, parte saída da antiga floresta da Serra do Mar, recebeu os nomes indígenas Cassaguera e Caguassu. Em Mauá estão as bacias hidrográficas do Taboão e do Tamanduateí.¹⁰ O Rio Tamanduateí, que já foi navegável, nasce no Parque da Gruta de Santa Luzia e corre para o interior, desaguando no Rio Tietê. Vale lembrar que às margens do Tamanduateí foi implantado o Colégio dos Jesuítas por Manoel da Nóbrega e José Anchieta, que deu origem à cidade de São Paulo, e um posto de trocas dos produtos da terra, que deu origem ao mercado Municipal de São Paulo.

Também às margens do rio havia um caminho indígena que atravessava o continente, unindo o Oceano Atlântico, desde a cidade de São Vicente, ao Oceano Pacífico, passando por Mauá, São Paulo e pela Cordilheira dos Andes. Era o caminho do Peabiru¹¹, cujo significado é “de difícil acesso”, conhecido também como Trilha dos Tupiniquins.

Alguns estudiosos lançaram-se ao trabalho de refazer hoje, sobre a malha urbana, o antigo caminho; podemos citar entre eles o Prof. José de Souza Martins, o arquiteto Júlio Abe e o pesquisador Daniel Issa. Uma parte desta longa trilha é o Caminho do Pilar, antigo nome da Av. Barão de Mauá, principal avenida da cidade, importante no desenvolvimento que viria a seguir.¹²

Foi pelo Peabiru que Martim Afonso de Souza, em 1532, fez o reconhecimento do território durante a primeira expedição exploradora e colonizadora da Terra de Santa Cruz,

¹⁰ MAUÁ, São Paulo, Brasil. Mapa das divisas do Município de Mauá e Distrito de Paz de Mauá, 1937. Prefeitura do Município de Mauá. SEPLAMA.

¹¹ GONÇALVES, Daniel Issa. O Peabiru: uma trilha indígena cruzando São Paulo. *Cadernos de pesquisa do LAP. Revista de estudos sobre urbanismo, arquitetura e preservação*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, n.24, mar.-abr., 1998. p.73.

¹² SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. 6º. Oficial de Registro de Imóveis. Livro de registro de escrituras 3769, f. 98.

antigo nome do Brasil, a mando de D. João III, rei de Portugal.¹³ A empreitada foi possível através de alianças entre índios e portugueses colonizadores. Nos primeiros anos do século XVI, o cacique Tibiriçá deixou muitos descendentes mamelucos - casando sua filha Bartira com o explorador português João Ramalho, fundador, em 1532, da antiga Vila de Santo André da Borda do Campo. Com a fundação da cidade de São Paulo de Piratininga os habitantes da Vila de Santo André foram obrigados a deixar o território em 1560, extinguindo-a. Suas ruínas nunca foram encontradas pelos arqueólogos e podem estar em qualquer uma das sete cidades que formam o ABC Paulista (Santo André, São Bernardo, São Caetano, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra). Hoje altamente industrializado, quase nada há do patrimônio cultural colonial da região, mas este passado indígena deixou como legado, em Mauá e arredores, palavras na língua tupi, denominando suas referências geográficas – vilas, rios, morros. Podemos lembrar: rios Tamanduateí, Guaió, Corumbé; Bairro Capuava; Jardim Guapituba; Vilas Bocaina, Itapark, Itapeva; Morro Vutussununga.

Ao longo do Rio Tietê e Caminho do Pilar surgiram propriedades chamadas sesmarias, doadas pelos reis de Portugal aos homens de sua confiança. O sesmeiro português mais antigo conhecido que recebeu terras próximas ao Tamanduateí foi o coronel Alexandre Barreto de Lima¹⁴, em 27 de agosto de 1728. A casa bandeirista em seu sítio, na paragem de Cassaguera, é a sede do Museu Municipal Barão de Mauá, um patrimônio em taipa de pilão tombado pelo CONDEPHAAT em 1982.

Alexandre casou-se com a viúva Maria Siqueira Cardoso e teve cinco filhos, entre eles o coronel Alexandre Barreto de Lima e Moraes, que se tornou homem influente e de posses, minuciosamente relatadas em seu inventário: dinheiro em moeda, barras de ouro, ouro em pó,

¹³ FERREIRA, Olavo Leonel. *História do Brasil*. 18.ed. São Paulo: Ática, 1996.

¹⁴ SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Arquivo do Estado. Livro de data de terras e sesmarias n. 03. p.4-5 de 27 ago. 1728.

jóias, pedras preciosas, imagens sacras, escravos, propriedades, gado, cavalos.¹⁵ Também moraram no antigo povoado o capitão João Franco da Rocha, com 2700 alqueires de terras, e seu irmão tenente Francisco Barbosa Ortiz, com 600 alqueires.¹⁶ Um dos filhos do Capitão João Franco da Rocha, Antônio,¹⁷ herda o sítio que se chamará Bocayna e a casa em taipa de pilão que foi do coronel Alexandre, o primeiro sesmeiro. O filho do tenente Francisco, João José Barbosa Ortiz, herda o Caguassú e Capoava, torna-se capitão, como seu tio, e suas propriedades passam a ser conhecidas como Fazenda do Capitão João.¹⁸ O lugarejo onde estavam estas propriedades chamava-se Pilar e pertencia à Freguesia de São Bernardo nos séculos XVIII, XIX e parte do XX. As cidades do ABC têm origem nesta antiga freguesia.

1.2 Os tempos imperiais e a industrialização

Em meados do século XIX o Brasil é governado pelo Imperador D. Pedro II, que, modernizando o Brasil, autoriza a construção de estradas de ferro. Uma dessas ferrovias foi planejada para unir o Porto de Santos à cidade de Jundiaí, passando pelas fazendas com plantações de café situadas no caminho, entre elas as descritas anteriormente. Para concretizar o empreendimento foi chamado Irineu Evangelista de Souza¹⁹, que já havia realizado a construção da primeira ferrovia brasileira, a Estrada de Ferro Rio-Petrópolis. Por este feito, Irineu recebeu o título de Barão de Mauá, pois a estrada de ferro partia de um mangue no Rio de Janeiro chamado Mauá, cujo significado em Tupi é “terras erguidas entre baixos alagadiços”. Anos mais tarde, Irineu recebeu de D. Pedro II o título de Visconde, quando da inauguração do telégrafo submarino unindo o Brasil à Europa.

¹⁵ SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Arquivo do Estado. 1º. Ofício, 14.942/14.943, cx. 115, ordem 727.

¹⁶ SANTOS, Wanderley. *Antecedentes Históricos do ABC Paulista*. São Bernardo do Campo: Prefeitura do Município, 1992.

¹⁷ SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado. 1º. Ofício de Órfãos, Inventário de João Franco da Rocha. Auto 869, ano 1822.

¹⁸ SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado. Manuscrito de Inventário e Testamento do Capitão João Barbosa Ortiz, de 18 fev. 1873.

¹⁹ CALDEIRA, Jorge. *Mauá: empresário do império*. 16ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Irineu Evangelista de Souza nasceu no Rio Grande do Sul e foi para o Rio de Janeiro com nove anos de idade. Tornou-se comerciante, empresário, banqueiro, deputado. Possuía empreendimentos em todo o Brasil e no exterior e foi o homem mais rico do império. Durante a construção da ferrovia em São Paulo o Barão de Mauá constitui sociedade com os ingleses e compra, através de procuração, parte das terras dos fazendeiros. Para o leito da ferrovia e também para uso particular comprou a Fazenda do Capitão João José Barbosa Ortiz, em Pilar; lavrou a escritura em 05 de junho de 1861²⁰, mas, pouco depois, devido a enormes somas de dinheiro adiantadas para a construção da ferrovia, um empreendimento ousado que venceu a subida da Serra do Mar, foi à falência e perdeu tudo o que possuía no Brasil.²¹

A ferrovia foi inaugurada em 1867 com o nome de São Paulo Railway e os ingleses conquistaram o direito de explorá-la por 90 anos. O empreendimento ficou conhecido, pela população que fazia uso de seus serviços, como “A Inglesa”. Poucos anos mais tarde, a partir de 1877, chegaram ao Brasil, para trabalhar nas fazendas de café, as primeiras levas de imigrantes italianos.²² Desembarcaram no porto de Santos, subiram a Serra do Mar pela São Paulo Railway e ficaram hospedados na Hospedaria dos Imigrantes, no bairro do Brás. Dali, foram enviados para as terras desapropriadas do Mosteiro de São Bento em São Caetano e São Bernardo e para Pilar, atual Mauá. Os imigrantes que vieram para Pilar eram profissionais especializados em quebrar e trabalhar com pedra, chamados de canteiros ou escarpelinos. Rica em pedras, Pilar forneceu material para calçar a cidade de São Paulo, para a Catedral da Sé, e mais tarde para o *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret. A matéria prima que transformava as feições de São Paulo era transportada em vagonetes por ferrovias ramais até a São Paulo Railway.

²⁰ SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Cartório do Primeiro Tabelião de Notas da Capital. Escritura de venda do Imóvel Fazenda do Capitão João ao Barão de Mauá. Livro 57 de 5 jun. 1861. Por procuração, assina José Ricardo Wright.

²¹ CALDEIRA, Jorge. *Mauá: empresário do império*. 16ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²² MARTINS, José de Souza. *Diário de fim de século: notas sobre o Núcleo Colonial de São Caetano no século XIX*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 1998.

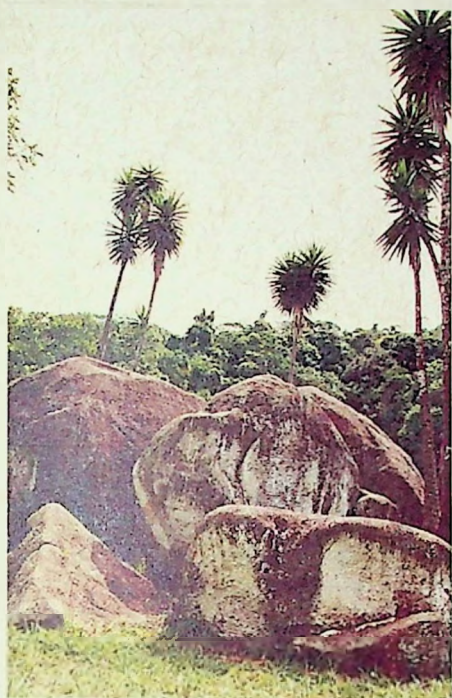


Ilustração 02 – Pedreira na Gruta Santa Luzia – Mauá rica em pedras, especialmente em granito cinza.

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

O trabalho bruto e artístico de cortar e modelar pedras deu origem ao primeiro sindicato na periferia de São Paulo e foi responsável pela primeira greve. A região começou a tomar feições de subúrbio dos operários. Surgiram fábricas ao longo da ferrovia e no lugar das fazendas se desenvolveria o maior pólo industrial do Brasil, o ABC Paulista. No início do século XX, Pilar já possuía em seu território a Fábrica de Louças Viúva Grande e Filhos e os empreendimentos cerâmicos de Bernardo Morelli.²³ A proximidade com a ferrovia trouxe outras fábricas: a Cerâmica Mauá, a Cerqueira Leite. Em 1926 a população resolve

homenagear o empreendedor das ferrovias Barão e Visconde de Mauá, falecido no Rio de Janeiro em 1889, depois de pagar todas as dívidas e recuperar o título de comerciante. Retiram o nome Pilar, usado desde o Brasil colonial, e passam a usar o nome Mauá. O Visconde de Mauá tornou-se patrono da cidade de Mauá. A Porcelana Mauá inicia sua produção em 1937 com um sucesso em vendas do bule branco canelado, conhecido como *china*. Torna-se a primeira fábrica de porcelana fina do Brasil. Em seguida, a Porcelana Real inicia suas atividades e exporta o primeiro carregamento para os Estados Unidos da América. As fábricas são da família Schmidt, seus técnicos estudam na Alemanha e trazem a influência germânica para a louça brasileira.

A população do então Distrito de Paz de Mauá era operária na primeira metade do século XX, produzindo louça. Desde a mistura da massa: quartzo, feldspato, caulim e argila, passando pela modelagem e queima em alta temperatura, até os delicados decalques e filetes

²³ PEREIRA, José Hermes Martins. *Fábricas de Louça em São Paulo*. Monografia. Museu Paulista, São Paulo, 2001.

em ouro, tudo era realizado pelos mauaenses, estabelecendo uma vocação para o trabalho que resultava em peças finas e delicadas. A produção esmerada levou a cidade a ser conhecida internacionalmente como “Cidade da Porcelana”.

Nos anos de 1960, a cidade, considerada a Capital Nacional da Porcelana, já



Ilustração 03 – Fábrica Porcelana Mauá – Operários trabalhando no acabamento da porcelana .
Foto (déc. 1950). Acervo Museu Barão de Mauá.

apresentava mudanças em sua vocação industrial com a instalação da refinaria de Capuava, inaugurada em 1954. A porcelana foi a princípio substituída pelo vidro e, depois, por objetos de plástico. Muitas indústrias desapareceram, transferiram suas sedes ou passaram a trabalhar somente com o acabamento de porcelanas fabricadas em outros estados — como é o caso da Porcelana

Schmidt, que passou a fabricar em Santa Catarina e Paraná, deixando filetes e decalques, trabalhados à mão, para os operários de Mauá.

Na década de 1970, a cidade já tinha como principal atividade econômica os derivados de petróleo. O óleo negro sobe a Serra do Mar, através de tubulações ligadas aos navios petroleiros, para ser transformado. Ao redor da refinaria Capuava, agora pertencente à indústria nacional Petrobrás, foi instalada a Petroquímica União, além de fábricas de gás e de plásticos, determinando um novo modelo econômico para a cidade.

1.3 A Juventude Operária Católica em Mauá

Com o número crescente de operários, os movimentos sociais começam a surgir. Na década de 1940 é instalado na cidade um movimento católico de origem belga, a Juventude Operária Católica. A JOC, sigla pela qual é conhecida, nasceu em Bruxelas, na década de 1920, pelas mãos do padre José Cardjin, filho de operário. Foi oficializada em 1925 durante a realização do Primeiro Conselho Nacional. No Brasil teve início na década seguinte, no Vale do Paraíba em São Paulo e no interior do Rio Grande do Sul. Seu trabalho é importante em nosso país, precursor de alguns movimentos populares de hoje. É um campo fértil de criatividade social e de inovações em práticas pedagógicas junto às classes populares, contribuindo para a mudança social e estimulando outras dentro da própria Igreja, colaborando para a compreensão das necessidades dos trabalhadores e sensibilizando os dirigentes eclesiais para suas dificuldades e aspirações.

Sua concepção de fé é bem mais progressista do que outras tendências no interior da Igreja. Seu fundador a define como sendo uma escola, um serviço, um corpo representativo, propondo ao jovem trabalhador uma vida completa e humana. Sugere ainda ser um serviço social que traria soluções práticas para os desafios jocistas, defendendo os direitos dos operários.²⁴

O objetivo a curto prazo seria promover a participação e a organização dos jovens trabalhadores, para que juntos pudessem encontrar soluções comuns às suas dificuldades; a longo prazo pretendia fazer com que todos os jovens trabalhadores descobrissem o sentido mais profundo de suas vidas, vivendo com dignidade pessoal na sociedade, assumindo a responsabilidade de solucionar problemas em conjunto, no local e internacionalmente, construindo sua formação na ação, buscando sempre ver, julgar e agir. Na JOC, os jovens buscavam, além da religião, a saúde, moradia digna, dar apoio aos menores trabalhadores, às

²⁴ KHOURY, Yara Aun. *Inventário do Fundo Juventude Operária Católica: acervo do Instituto Nacional de Pastoral, CNBB. v.1 e 2. São Paulo: PUC-SP/CEDIC, 1991. p.25-33.*

domésticas e outras questões dos setores menos favorecidos da sociedade. Até 1968, as militâncias dividiam-se em masculinas (JOC) e femininas (JOCF).

Em sua primeira fase, era o pároco o principal definidor e animador das atividades da JOC, mais voltadas para as questões da família, recreação, problemas pessoais. Na década de 1930, o padre Eduardo Roberto Batista, de São Paulo, obteve a doação de um terreno na Vila Assis, em Mauá, para a construção de uma colônia de férias e uma capela para o movimento.²⁵ Na década seguinte, o sacerdote entra em contato com o artista plástico Emeric Marcier, pintor de afrescos e o convida para pintar a Capela Cristo Rei, conhecida como Capela da JOC, cujo nome atual é Capela Nossa Senhora Imaculada Conceição²⁶.



Ilustração 04 – Movimento Católico Operário – Moças da JOC feminina reúnem-se em frente à capela, ao lado dos alojamentos.
Foto (déc. 1940). Acervo Museu Barão de Mauá.

Marcier já vinha amadurecendo a idéia de pintar um grande *Apocalipse* e uma *Crucificação*. Considerou o convite recebido do salesiano, e reiterado pelos dominicanos do Bairro das Perdizes, uma oportunidade. Além disso, achava estes religiosos muito cultos e conscientes, incentivadores da Arte Moderna. Depois de refletir um pouco, aceitou. Nesta

²⁵ SENHORELLI, Luciana; BIO, Margarete. Arte sacra em Mauá. *Revista Raízes*. São Caetano: Fundação Pró Memória, dez. 2003, ano XV, n.28, p.31-33.

²⁶ Entrevista com o Cônego Belisário Elias, da Paróquia Nossa Senhora Imaculada Conceição, em 27 de outubro de 2006.

época, os padres franceses Regamey e Couturier conseguiram introduzir trabalhos de Fernand Léger (1881-1955) e Georges Rouault (1871-1958) nos templos católicos e participaram da realização da obra na Capela de Vence, na França, por Henri Matisse.

Quando Marcier veio para São Paulo e conheceu a capela em Mauá, ficou decepcionado com a arquitetura. Achou de péssimo gosto aquela construção frágil, feita às



Ilustração 05 – Emeric Marcier pintando o mural *Apocalypse*, sobre andaimes improvisados. À esquerda os estudos do artista.

Foto (1947). Acervo Matias Marcier.

pressas, mas, em compensação, as paredes eram grandes o suficiente para fazer belos afrescos. Pouco depois, foi morar nos alojamentos da JOC que ficavam ao lado da capela, com a esposa e os dois filhos, onde não havia conforto algum: não havia luz elétrica; a água, de poço, tinha de ser puxada com uma corda e um balde; a grande distância até a estação de trem ficava enlameada nos dias de chuva. Ajudado por operários inexperientes, realizou, à luz de velas, sua primeira obra de arte parietal em terras brasileiras, em 1946 e 1947.

Alguns padres e religiosos não gostaram das pinturas, considerando o

trabalho anticristão. Em 1959, o prefeito Élio Bernardi desapropriou o terreno com o alojamento e o templo religioso para a construção do Hospital da Santa Casa de Misericórdia, gerando conflitos com o bispo diocesano D. Jorge Marcos de Oliveira. As dependências acabaram por ser ampliadas para o hospital. A capela ficava no centro do terreno, com

construções na frente, lateral e fundos. As autoridades quiseram derrubar a capela, mas houve protestos e a construção foi mantida. A parede dos fundos, com os afrescos do artista, é a mesma da Unidade de Terapia Intensiva (UTI); nas laterais, ficam os corredores de acesso; na frente, foi preservado um pequeno jardim de onde se pode apreciar a fachada principal, com os arcos ogivais da porta de entrada. Nos anos que se seguiram, o hospital ampliou suas instalações até envolver toda a capela, como está até hoje, dificultando o acesso da população à obra. Mesmo tendo sido considerados por Pietro Maria Bardi, em entrevista para a revista Habitat, em 1952,²⁷ como “a mais bela, mais expressiva e mais importante obra mural religiosa existente no Brasil”,²⁸ os afrescos quase foram destruídos e, em 2007, seu processo de tombamento na Prefeitura ainda não havia sido assinado.

²⁷ SENHORELLI, Luciana; BIO, Margarete. Arte sacra em Mauá. Revista Raízes. São Caetano: Fundação Pró Memória, dez. 2003, ano XV, n.28, p.31-33.

²⁸ MARQUEIZ, José. Marciel reencontra seus murais quase destruídos. Revista Visão. São Paulo, 3 jan. 1975. p.50-54.



Ilustração 06 – Vista Geral dos Murais de Marcier em Mauá – *Deus Pai, Juízo Final e Apocalipse* ao centro; *Torre de Babel* à direita; *Dilúvio* à esquerda.
Foto (1947). Acervo Matias Marcier.

2 EMERIC MARCIER, UMA VIDA DEDICADA A DEUS

2.1 Sonho e Realidade

Imre Racz Marcier nasceu em Cluj, na Romênia, na região da Transilvânia, próxima à Hungria, Leste Europeu, em 21 de novembro de 1916 e morreu em 1990, no seu ateliê da Rue dês Plantes, na cidade de Paris que tanto amou. Pouco antes de sua morte, entre 1988-1990, escreveu um comovente livro de 420 páginas, *Autobiografia: Deportado para a Vida*. Pintou inúmeras obras artísticas que fazem parte dos mais importantes museus e das mais conceituadas coleções do mundo: óleos, aquarelas, desenhos, guaches, águas-fortes e murais religiosos – entre eles, os afrescos da Capela Cristo Rei de Mauá ou Capela da JOC, como é conhecida, objeto deste estudo.

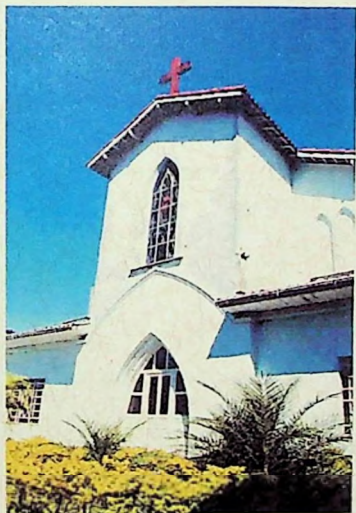


Ilustração 07 – Vista externa da Capela Cristo Rei, patrimônio da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, SP. Foto (2004): Acervo Museu Barão de Mauá.

Filho de judeus da pequena burguesia conservadora, aprende com seu pai, um engenheiro que gostava de música, a importância de tocar um instrumento e ser poliglota (falar várias línguas muito o ajudou durante as viagens que realizou pelo mundo). Estudou humanidades e, muito cedo, aprendeu a desenhar. Em sua cidade natal, formou-se na Escola de Artes Baía Mare, voltada para as artes gráficas, e, ainda adolescente, ingressa no ateliê de litografia da maior impressora da cidade e tem aulas particulares de desenho. Para fugir às perseguições étnicas, passa a utilizar o nome Emeric, derivado

do latim para o romeno, em substituição ao nome húngaro Imre.

Em 1936, para continuar os estudos, segue para Paris, sonho de todo jovem artista romeno; mas, durante a viagem, um encontro casual com um desenhista que lhe fala sobre a Academia de Artes de Brera, universidade em Milão, o faz mudar de idéia e destino: resolve desembarcar na cidade italiana. No caminho, tem a oportunidade de conhecer, em Pádua, os

afrescos de Giotto di Bondone (1267-1337) na capela Scrovegni e os de Andréa Mantegna (1430/31-1506) na capela Degli Eremiti, destruída durante a guerra nos bombardeios de 1943, que o impressionam por toda a vida.

Na universidade de Brera, depois de rápida entrevista com o professor Giuseppe Palanti, do curso de decoração, que verifica sua capacidade como desenhista, é encaminhado para a turma de afrescos. Esta técnica de pintura, considerada um programa de educação



Ilustração 08 – Igreja de Sucevita, Romênia – Na Romênia muitos templos e mosteiros possuem afrescos até nas paredes externas. Acervo virtual: www.eliznik.org.uk.

medieval, está presente em muitas cidades romenas no estilo moldavo. Esta forma de arte é definida como o entrelaçamento harmonioso das tradições artísticas populares com influência da arte bizantina e gótica vinda da Sérvia, Rússia e Polônia; os mais conhecidos são os de Varonet (Sistina do Oriente), Sucevita Curtea de Arges.²⁹

Talvez por ser a Romênia conhecida mundialmente por seus afrescos em Igrejas e Mosteiros que Emeric Marcier tenha sido direcionado para esta técnica artística assim que chegou em Milão. Nesse período, interessasse por artistas surrealistas; na Exposição Universal de Paris, em 1937, conhece a arte de Juan Miró (1893-1983), Salvador Dalí (1904-1989) e Pablo Picasso (1881-1973).³⁰ Já na galeria Il Milione, em frente à academia, o artista aprecia a arte de Amadeo Modigliani (1884-1920) e de De Chirico (1888-1978). Na escola de Brera, mesmo sob o regime autoritário de Mussolini, Emeric considerava-se livre para criar. Sua tese de láurea foi sobre a arte do espanhol Picasso, uma liberdade para a época. No entanto, diante do anti-semitismo que antecedeu a II Grande Guerra Mundial, não encontrava a mesma liberdade em outros lugares.

²⁹ MOSTEIROS. Disponível em: <<http://www.romenia.org.br>>. Acesso em: 16 jun. 2006.

³⁰ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p. 25.

No jornal Settebello, assinava como Marcieri, produzindo um nome com um som mais italiano. Lá, sob a direção de Cesare Zavattini, trabalhou como desenhista, indicado pelo amigo romeno Saul Steinberg (1914-1999), da academia, criador de *Bertoldo*.

Forçado pelos acontecimentos na Itália, segue para Paris em 1939, depois de diplomarse. Instala-se na *Cite Falguière*, na aldeia boêmia de *Montparnasse*, e faz amizade com os surrealistas Victor Brauner (1903-1966), romeno que também trabalhou na França; o espanhol Oscar Dominguez (1906-1957); o romeno Jacques Herold (1910-1987) e Gellu Naum (1915-2001), que em 1944 fundaria o Grupo Surrealista de Bucareste. Na França, Emeric, trabalha com guaches, desenhos e águas-fortes. Uma vez que a relação política entre a França e a Alemanha complicava-se, os artistas e exilados políticos procuravam ir para os Estados Unidos da América, acreditando ser este um país jovem, endinheirado e entusiasta. Marcier manda desenhos figurativos para Nova York, mas a procura dos norte-americanos era por artistas abstratos. Os trabalhos de Marcier, considerados obscenos, acabam destruídos, conforme afirma em sua autobiografia, ainda que sem revelar que trabalhos foram estes.

Ameaçada de invasão, a França declara guerra contra a Alemanha e o *black-out* tornou-se comum em Paris. Na escuridão, os refugiados partem, sem despedir-se dos amigos, o que deixou o artista muito desgostoso. Marcier participou do grande baile que antecedeu a tomada de Paris, onde todos dançaram durante três dias e três noites; nestes dias, em que muitos enlouqueceram, desenhou a nanquim muitos pesadelos e elucubrações.³¹ Marcier resolve partir para Portugal, sob a ditadura de Salazar, de onde saem os barcos para os Estados Unidos. Em Lisboa, fica hospedado na casa dos pintores Arpad Szenes (1897-1985) e Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), casal que reencontraria pouco depois, no Rio de Janeiro, fugindo das perseguições da II Guerra. Entre 1939 e 1940, sua pintura explodiu em grandes guaches, com temática de guerra, cavalos, capacetes, violência. Aconselhado por seus

³¹ Ibid. p.42.

anfitriões, não expõe em Lisboa. Segundo eles, suas pinturas seriam consideradas subversivas. Para sobreviver, desenhou para a revista *Presença*.

Durante o período português, visitou constantemente o Museu das Janelas Verdes, para apreciar o tríptico de Hieronymus Bosch (1450-1516) *A Tentação de Santo Antônio*, as obras do pintor português do século XV Nuno Gonçalves (1450-1472) e o *Ecce Homo*, de autor desconhecido, fonte de inspiração para toda a sua vida.³² Decide, então, mudar de planos e refugiar-se da guerra, no Rio de Janeiro.

2.2 Telas e Afrescos

Atravessou o Atlântico a bordo do Conte Grande e a viagem de quatorze longos dias não foi suficiente acostumar o pintor com a troca das constelações no céu e a nova luz vibrante dos países tropicais. O calor insuportável e o azul do céu tomam conta dos sentidos do pintor, tornando a guerra, muito distante.³³ A nova paisagem tropical e as nuvens escuras, porém luminosas, mudariam para sempre sua pintura de tendência surrealista. Chegou a Recife, com destino ao porto de Guanabara, portando uma pequena mala e alguns desenhos, pouco dinheiro, enorme desconfiança e incerteza desse desterro forçado pelas circunstâncias.

Sentindo-se exilado, Emeric estava longe daquilo que objetivou viver na França. No Rio de Janeiro de 1940, procurou galerias de pinturas, mas não as encontrou. Por sua vez, a visão exuberante do Brasil levou-o a uma vida sensorial para a qual não estava preparado. Hospedou-se na pensão Roma, na Lapa, bairro boêmio repleto de casarões em mau estado de conservação e igrejas coloniais; excelentes temas para pintura. Desenhou diariamente massacres, soldados, cavaleiros, capacetes, demônios, mutilados, doidos, procissão de cegos. Um trabalho sempre figurativo, numa temática sombria. A convivência de alguns meses com

³² Ibid. p.55.

³³ Ibid. p.67.

os artistas, na época abstratos, que o abrigaram em Portugal não o fizeram seguir a escola, considerada por ele, em moda no Brasil: o Abstracionismo.

De Portugal, trouxe três cartas de recomendação de José Osório de Oliveira para os escritores brasileiros Mário de Andrade (1893-1945) e José Lins do Rego (1901-1957) e o pintor muralista Cândido Portinari (1903-2003), sendo que esta última nunca foi entregue. Na livraria José Olympio, da Rua do Ouvidor, trabalhava José Lins do Rego, que o apresentou aos amigos e o introduziu no círculo dos escritores e artistas. Precisava recomeçar sua vida. Conviveu com muitos poetas, entre eles os mineiros Murilo Mendes (1901-1975) e Lúcio Cardoso (1912-1968) e o alagoano Jorge de Lima (1893-1953), escritores que foram as primeiras pessoas a apreciá-lo por sua pintura.

Yone, a musa de Murilo Mendes, foi quem possibilitou a primeira exposição de Marcier no Brasil. Com amigos no Palace Hotel, local onde se realizavam exposições, ela fica sabendo que Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) desistiu de uma mostra. Então, no salão dos fundos do luxuoso *hall* de recepção na sala da Associação dos Artistas Brasileiros, Emeric expôs, de 20 a 29 de junho de 1940, o trabalho produzido na Europa e no Brasil. A revista Dom Casmurro noticiou a mostra do jovem artista surrealista de 24 anos e o *vernissage* foi um sucesso, com a participação de escritores, poetas e pintores. Mas nenhum quadro foi vendido. Pouco depois, já na maior dificuldade financeira, vende alguns de seus trabalhos para amigos suíços. Emeric, desde os primeiros anos de Brasil, quis viver de sua arte. Começou a perceber a paisagem de Copacabana e do bairro de Santa Teresa: casarios coloniais que considerou a verdadeira identidade brasileira. Pintou-os em suas incursões pela cidade.

Depois de alguns relacionamentos amorosos, conheceu sua futura esposa e mãe de seus sete filhos, Julia Weber Vieira da Rosa, descendente de alemães pelo lado materno,

enfermeira da Cruz Vermelha e tradutora, carinhosamente chamada de Julita. Ela tornou-se sua companheira na difícil adaptação ao país tropical.

Naquele momento, surgem temas religiosos inexplicáveis para um judeu –



Ilustração 09 – *Deposição* (detalhe) – Óleo s/ Tela.
Acervo Matias Marcier – Foto (2006) Silvia Ahlers.

crucificações, gatos e bicicletas – simbolizando, para o artista, uma comunhão cósmica.³⁴ Inúmeras vezes desenhou seu gato Desdêmona e não demorou a incluí-lo em posição vertical na *Crucificação*. Pinta Cristo, recém-nascidos e mulheres, chorando como carpideiras ou abraçando o corpo, como em sofrimento. Nas tintas, fabricadas por ele artesanalmente, prefere os brancos, negros, cinzas e marrons.

Enquanto triturava óleo

de linhaça, ovo fresco, cera pura de abelha, misturando tudo com a espátula para produzir seus brancos, inúmeras tormentas agitavam sua alma, e eram registradas em pinturas religiosas que comparam a morte de Cristo com o infortúnio dos homens. Tendo em mente uma grande *Crucificação*, de quatro ou cinco metros, o pintor procura um grande ateliê, para obras de grandes dimensões. Trabalhando o tema da morte de Jesus, sua pintura começou a

³⁴ Ibid. p.104.

ser conhecida. Emeric lembra com alegria, em sua autobiografia, quando foi visitado pelo diretor da Revista Acadêmica e pelo pintor lituano Lasar Segall (1891-1957) – que encontraria inúmeras vezes na cidade de Mauá, pouco tempo depois.

Yone também participou da condução de seu destino em terras brasileiras, apresentando-o aos redatores dos Diários Associados. Convidado a pintar as cidades mineiras de Ouro Preto, Sabará, Barbacena e Tiradentes para um número especial da revista *O Cruzeiro*, encontrou a verdadeira alma brasileira nos casarões e palácios, nas ruas tortuosas, nos interiores dourados das igrejas, na escultura barroca dos *Profetas* de Aleijadinho. Apaixona-se por Ouro Preto.

Com as paisagens de Minas, os casarões de Santa Teresa, os desenhos de Julita, da pintora Djanira da Motta e Silva (1914-1979) e outros retratos, juntamente com a grande *Crucificação*, realiza sua segunda exposição, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, amplamente divulgada pela imprensa. A repercussão desta obra lhe valeu o início da amizade com os frades dominicanos, que o trouxeram à cidade de São Paulo.

Depois da mostra, vende as telas *Gato em Pé* e *Carpideira* ao museu e as telas pintadas em Minas, a atores e diplomatas. Sua obra passa a ser divulgada e conhecida no Brasil. Pinta, então, sua primeira tela da *Última Ceia*, usando anjos e demônios, motivo recorrente em sua arte, pois considera os tormentos da traição maiores do que o milagre da Eucaristia³⁵ – sacramento em que o corpo e o sangue de Cristo estão presentes no pão e no vinho.

Pouco depois, Emeric vai para a colônia dos finlandeses adventistas, em Penedo, no Rio de Janeiro, onde se instalou na casa de Toivo Azikainen. Ali, pôde apreciar as montanhas azuis de Itatiaia, que seriam pintadas mais tarde nos afrescos de Mauá. Em Penedo, os finlandeses construíram um ateliê improvisado, que possibilitou o surgimento da *Crucificação*

³⁵ Ibid. p.124.

com *São João e os Rolos do Torá*, a *Anunciação* e uma outra *Ceia*. Os temas sacros floresceram. Nesta fase, realizou e destruiu muitas telas, à procura de uma técnica mais apurada.³⁶ Com a idéia fixa de pintar escuro, porém luminoso, representava as trevas de seu espírito. Voltou ao Rio de Janeiro e, não tendo para onde ir, adormece na praia de Icaraí, onde relata, em sua autobiografia, ter sido visitado por Jesus Cristo³⁷, sua mais marcante e decisiva experiência espiritual.

Os amigos não podiam entender por que deixara a antiga capital brasileira, o Rio de Janeiro, depois de uma exposição com tanto sucesso. Provavelmente não tenha sentido identidade cultural, por causa de sua vinda forçada da Europa, obrigado por acontecimentos externos. A adaptação foi difícil, mas resolveu ficar e, no dia de seu aniversário, aos 27 anos, foi batizado na Igreja de São Conrado por Frei Osmar, do convento dos franciscanos. Acreditou que o Espírito Santo agiu nele com extrema rapidez, e pronunciou o *Abrenuntio* com extrema fé. Neste dia, ganha de Julita o livro *A Imitação de Cristo* e faz um pedido a Deus: se um dia tudo lhe for retirado, que ao menos sua pintura seja preservada.

Seus amigos, entre eles o pintor Henrique Boese (1897-1882), modernista brasileiro, não compreendiam como tratava temas religiosos com tanta liberdade – demônios e luzes envoltos em trevas. Neste momento de sua vida, lia diariamente o *Apocalipse*, de São João, fazendo alguns desenhos pequenos para fixar as idéias que lhe surgiam na mente: dragões, bestas, serpentes, anjos, a grande prostituta símbolo da Babilônia.

Após o casamento, deixou crescer a cerrada barba ruiva que o caracterizaria por toda a vida. Tendo que trabalhar para sustentar a família, voltou para Minas Gerais, para as cidades de Ouro Preto, Congonhas do Campo e Vila Rica. Pintou palácios, praças e os *Passos* em madeira policromada de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814). Nesta viagem, mergulha em intensa religiosidade, chegando mesmo a desmaiar durante a elevação da hóstia,

³⁶ Ibid. p.133.

³⁷ Ibid. p.228.

quando assistia à missa na Igreja do Carmo. Interpreta o fato como uma nova experiência espiritual.

Depois da terceira exposição no Rio de Janeiro, com crítica estimulante de Rubem Navarro, do *Diário de Notícias*, sente necessidade de ir para o interior. Já tinha a experiência



Ilustração 10 – Emeric Marcier – o artista aos 30 anos, em 1946, quando pintou os afrescos de Mauá. Foto acervo: Santa Casa de Misericórdia de Mauá.

de Itatiaia, mas permaneceu pintando a paisagem do Rio imperial por algum tempo: *Casas Verdes*, *Sobrado do Marquês de Olinda*, *Mercado*, antigos sobrados. Decidiu vir para São Paulo, hospedando-se na casa do amigo Pedro Otávio, ex-estudante do colégio dos jesuítas, orientado para o pensamento do filósofo francês Jacques Maritain (1882-1973), católico tomista. Esta amizade o traria até Mauá, para a Capela da Juventude Operária Católica.

Foi o Padre Eduardo Roberto Batista quem

lhe mostrou a construção da igreja, em um terreno afastado, com pouco conforto. Mesmo assim, animou-se com as grandes paredes para pintar as imagens que estavam em sua cabeça: *Dilúvio*, *Mar Vermelho*, *Dança do Bezerro de Ouro*, *Torre de Babel*, *Paixão*, *Crucificação* e um enorme *Apocalipse*. Exigiu que fossem fechadas as janelas de vitrais falsos, o que o padre acata com certa relutância, pois tinham sido doados por famílias ilustres da cidade.

Na enorme mesa improvisada no centro da igreja, em cartões de papel *kraft*, necessários para servir de guia na pintura mural, desenhava em tamanho natural as imagens que lhe tomavam a imaginação. Pintava à noite, em andaimes improvisados, com grande

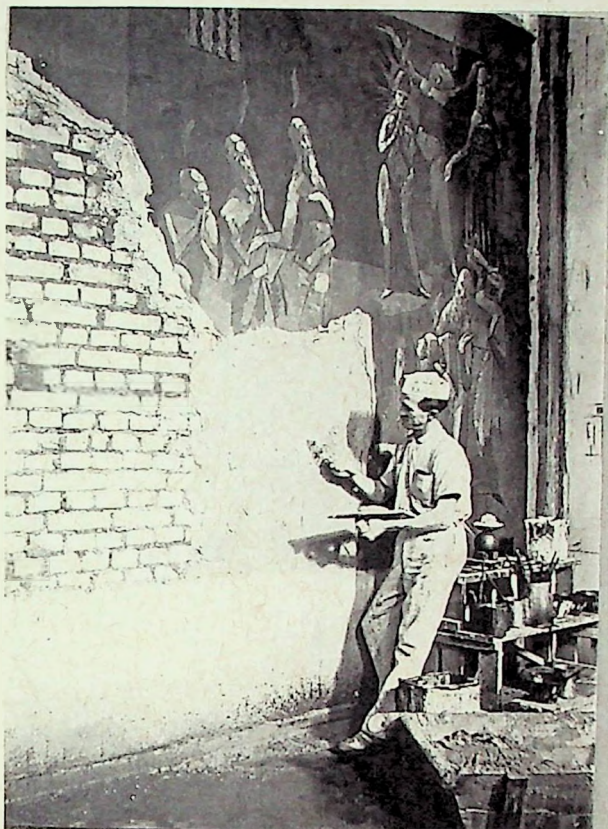


Ilustração 11 – Operário preparando parede: massa estendida, pincéis e vela para iluminar mais uma “jornada” noturna no afresco *Pentecostes*. Foto (1946). Acervo Matias Marcier.

sacrifício para preparar as paredes, ajudado por trabalhadores que mal conheciam o ofício. Emeric sentia-se instrumento da vontade de Deus.

De vez em quando Lasar Segall vinha visitar-lhe e fazer companhia, aproveitando que o irmão tinha uma pequena chácara no mesmo loteamento da Vila Assis. Neste recanto, Segall passava temporadas longe da cidade de São Paulo³⁸ e ia ver o amigo. Marcier, neste tempo, não pensou mais nas grandes cidades e exposições; envolveu-se totalmente com o trabalho. Dedicou o

capítulo XVIII de sua autobiografia à Capela Cristo Rei. Antes de terminar o trabalho, porém, pegou as poucas coisas deixadas no Rio e mudou-se para Barbacena, em Minas Gerais, incentivado pelo amigo Pedro Otávio, proprietário de um sítio em Cruz das Almas.

Em sua nova e ampla casa, alugada, recebia regularmente a visita dos frades dominicanos – em especial frei Rosário, do Convento das Perdizes, de São Paulo – e outros religiosos, que iam a Belo Horizonte, passando por sua casa. Foram eles que o apresentaram aos franciscanos de São João Del Rey, para onde foi muitas vezes, com o intuito de pintar a cidade. Nesse período, retomou a pintura em telas e comprou um sítio nos arredores de Barbacena, cidade mais alta do Brasil, produtora de rosas, de inverno rigoroso. Chamou-o de Sítio Sant’Anna, em homenagem à sua padroeira. Voltou algumas vezes para Mauá, usando o

³⁸ Cópia de escritura em nome de Gricha Segall, Índice Remissivo, Museu Barão Mauá.

trem da Central do Brasil e a Santos-Jundiaí, para continuar a obra mural. Uma das vantagens que vê com a compra da nova propriedade é a proximidade com Tiradentes e Barroso, produtoras da cal, importante na realização de afrescos.

Em 1949, pinta cinco afrescos em sua casa³⁹: *Anunciação e Visitação*, do lado externo, ladeando a porta de entrada; na caixa d'água, *Pombas Brancas*; na sala, *Santana e Esponsais*



Ilustração 12 – *Maria visita Isabel* (Afresco, 1949). Exterior (entrada) da casa de Emeric Marcier em Barbacena, MG. Foto (2006), Silvia Ahlers.

de Nossa Senhora. Apenas riscada na parede, sem pintura, deixou uma Santa Ceia.⁴⁰ Atualmente, a casa pertence à prefeitura da cidade; é o Museu Casa Emeric Marcier, inaugurado em 18 de junho de 2004.⁴¹ O museu mantém grande parte das duas mil mudas plantadas pelo artista, a horta, o fogão a lenha, chaminé, alguns móveis, cartões com desenhos e os preciosos afrescos. Um pouco distante da moradia, Emeric constrói seu ateliê, para temas sacros de grandes dimensões, onde trabalha durante vinte anos, com idas e vindas da Europa.

³⁹ MUSEU Casa de Marcier. Barbacena, Minas Gerais. Panfleto Informativo. Barbacena: FUNDAC, 2004.

⁴⁰ Visita ao Museu Casa de Marcier, inaugurado em 18 de junho de 2004.

⁴¹ O Museu Casa de Marcier foi instalado no Sítio Sant'Anna, Estrada do Faria, Cruz das Almas, na casa que foi da família em Barbacena, Minas Gerais, e é administrado pela Prefeitura da cidade.

Por intermédio do frei dominicano Martinho, de São Paulo, pinta os *Murais da Fazenda Cerâmica* e a tela *Santa Ceia*, para o Diário de Belo Horizonte. Durante esses trabalhos, recebe muitas outras encomendas. Definitivamente afastado de Mauá, nunca termina os afrescos. A Capela Cristo Rei da Juventude Operária Católica é, portanto, uma obra inacabada.

Marcier naturalizou-se brasileiro quando a Romênia tornou-se comunista. Com passaporte brasileiro, volta à Europa pela Espanha. Depois de onze anos em terras brasileiras, viu arte na Igreja de Santo Antonio da Flórida, no túmulo de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), em Madri, estudou os afrescos do Museu de Arte Catalã em Barcelona e, finalmente, foi para Paris. Precisou integrar-se novamente ao meio artístico, nesta década de 1950. Como o prestígio do bairro boêmio de Montparnasse havia se deslocado para St. Germain de Pres, é lá que procura um ateliê. Passou muitas tardes no convento de Port-Royal. No primeiro período francês depois dos trópicos, analisou toda a sua pintura, acreditando que, para integrar-se ao meio, que valorizava os pintores abstratos, precisava rever sua forma de expressão. Foi para a Itália. Visitou a galeria Borghese, viu Ticiano Vecellio (1488/89-1576), Vittore Carpaccio (1460 circa-1525/26), o renascentista Lucas Granach (1472-1553). Fez paisagens romanas usando cavalete, *Piazza Navona*, *Campo dei Fiori*, e inúmeros retratos de mulheres romanas, alunas do Conservatório de Arte Dramática.

Em 1953, de volta ao Brasil, pinta a capela Santa Maria, da Casa Modernista, em Petrópolis-RJ, projetada pelo arquiteto Francisco Bolonha para o embaixador no Vaticano Hildebrando Accioly e sua esposa Olga. Dom Inácio Accioly, filho do casal e abade do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, sugere como tema *Os Mistérios da Vida de Maria e Coroação de Maria*.⁴² Trabalhou em uma série de telas em formato retangular: *Serra da Piedade e Barbacena*, e o mural *O Encontro de Emaús*, no Convento da Rua do Ouro. Pinta

⁴² POPPE, Marcia A. C. **Para dentro da concha**: Um olhar sobre a produção do arquiteto Francisco Bolonha. In: Portal Vitruvius, Romano Guerra Editora Ltda. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq080/arq080_01.asp>. Acesso em: 03 nov. 2007.

Piedade com São Domingos e Parábola dos Cegos, telas de grandes dimensões, e as envia para a Bienal de São Paulo de 1953. Durante o trabalho na Capela Santa Maria recebe, de Dom Inácio, a notícia que a primeira não foi aceita na Bienal paulista, o que muito o magoou. Achou injustiça, uma vez que a tela tinha sido amplamente divulgada na imprensa internacional, inclusive na Revista *Time*. Muitos artistas figurativos – entre eles Segall, Guignard e Pancetti⁴³ – resolvem não participar da mostra em comemoração ao 4º Centenário de São Paulo. Emeric considerou que a rejeição de sua tela tenha justificativa na corrente concretista que dominava o cenário artístico daquele período, na moda e no mercantilismo.

Neste mesmo ano, trabalha no afresco *Adoração do Cordeiro*, na Capela da Congregação das Servas do Santíssimo Sacramento, em Juiz de Fora-MG,⁴⁴ mural tombado pela prefeitura local com o título *Apocalipse*.

A parceria entre Marcier e o arquiteto modernista Francisco Bolonha concretizou-se



Ilustração 13 – *Criação do Mundo* – Afresco.
São Silvério, Cataguazes, MG.
Foto de Márcia Poppe.

em mais dois outros trabalhos, em Cataguazes-MG. No ano 1954, na residência de Ottonio Alvim Gomes (atual Casa Nanzita Salgado), pinta *O Rapto de Helena de Tróia*. Em 1956 realiza o afresco

Criação do Mundo, na Capela São José do Educandário São Silvério da Ordem Carmelita.

⁴³ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.241.

⁴⁴ Cidade Virtual de Juiz de Fora e Centro Cultural Pró-Música.

Também participam dos projetos deste arquiteto outros artistas contemporâneos de Emeric, como Cândido Portinari, Américo Braga, Anísio Medeiros e Bruno Giorgi.

Emeric Marcier também trabalhou durante algum tempo em Salvador, na Bahia, tendo instalado um ateliê na Pensão do Francês, na Barra, onde já se encontrava o pintor José Pancetti (1902-1958), que havia conhecido em exposição no Museu de Arte Moderna, no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Nessa mostra, em que figurativos não foram bem recebidos, Marcier participou com *Paisagem de Ouro Preto* e *Menino de Boné Vermelho*. Com Pancetti, pintou em Gamboa casas abandonadas e o mar azul. Em Itapoã pintou o *Farol da Barra*.

Retornando a Paris, levou telas de auto-retratos e cenas do Apocalipse. Em sua mente fervilhavam bestas de sete cabeças, uma mulher envolta em sal e ainda outras, devoradas por gafanhotos com rabos de escorpião.⁴⁵ Expõe *Auto Retrato com Chapéu*, os *Doze Passos* e outras telas. Voltando ao seu Sítio Sant'Anna, pinta outra *Via Sacra e As Sete Palavras*, com as últimas palavras pronunciadas por Cristo na cruz; obra que marca, segundo o artista, a transição de sua pintura. Entre idas e vindas da Europa surgem encomendas de novos murais. Pinta o Hospital Ozanam, em 1959, para os padres dominicanos de Belo Horizonte, e os afrescos do Sesc em Venda Nova-MG, em 1960. Pintou a *Crucificação com João*, além de *A Virgem com o Menino e a Serpente*. Para esta obra executou também o desenho dos enormes vitrais da *Ressurreição*. Da mesma forma como havia feito em Mauá, trabalhava a noite inteira, com enorme fé e entusiasmo. Por seu trabalho, recebe a Comenda da Ordem da Inconfidência do governo de Minas Gerais.

Outros murais de Marcier merecem destaque, entre eles o Monumento Funerário em Muriaé, o Teatro da Praia e o Banco Estadual do Rio de Janeiro-BANERJ, mas esta forma de

⁴⁵ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.277.

expressão artística exige muito esforço físico e era, segundo o artista, mal remunerada, de forma que parou de trabalhar em murais, dedicando-se até o fim da vida para as telas.

Quando surgem as primeiras galerias no Rio de Janeiro, como a Petit Galerie, a Galeria Bonino, na Av. Atlântica, a de José de Carvalho, na Praça General Osório, a do romeno Titi e a de Franco Terranova, em Ipanema, o Rio torna-se referência na arte brasileira, abrigando muitas mostras importantes. A galeria Relevô, em 10 de dezembro de 1961, expõe desenhos de Emeric Marcier reunidos em 25 anos de trabalho. O belíssimo catálogo foi prefaciado pelo poeta e crítico de arte Ferreira Goulart (1930).

O artista também adquiriu um ateliê na Rua Timóteo da Costa, no Leblon, Rio de Janeiro, que possibilitou a pintura de novos Apocalipses, bestas, dragões, Cristos e paisagens das cidades mineiras de Tiradentes e Diamantina. Suas obras passam a fazer parte de grandes coleções particulares, como a do governador do Rio de Janeiro Carlos Lacerda e sua esposa Lílian, a do editor Adolfo Bloch (1908-1995), que em 1962 comprou uma coleção de suas obras que hoje fazem parte do Museu da Manchete, e a do arquiteto modernista Francisco Bolonha (1923-2006), que em 1964 já possuía 125 obras do artista.⁴⁶

Emeric Marcier tem seus trabalhos contemplados, também, nos acervos de renomados museus, entre eles o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Coleção Gilberto Chateaubriand, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de Santa Catarina. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) possui a *Praça*, de 1945, óleo sobre tela⁴⁷, da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho.

Em 1968, na Europa, Marcier ficou sabendo da instituição do AI-5. Como forma de protesto contra governo ditatorial inicia as pinturas de figuras torturadas. Surgem os *Garroteados*, carabineiros, as *Pietás*, o corpo de Cristo infestado por urubus – as aves simbolizando os ditadores – e nus femininos com ferrão de escorpião e asas de gafanhoto,

⁴⁶ MACEDO, Oigres Leci Cordeiro de. Francisco Bolonha, modernidade insigne. In: CAMISASSA, Marta (Org.). IV Seminário DOCOMOMO-Brasil, Viçosa-Cataguases: Universidade Federal de Viçosa, 2001.

⁴⁷ Serviço de Documentação, MAC-USP.

como nas descrições do Apocalipse. Neste período também pinta nus femininos lânguidos e cheios de volúpia, iniciando sua fase erótica.



Ilustração 14 – *Pietà* – Óleo s/ Tela.
Acervo Matias Marcier.

No ano de 1974, às vésperas do Natal, a Revista Visão, com o repórter José Marqueiz e o fotógrafo internacional Geraldo Guimarães, acompanha o artista numa visita aos afrescos de Mauá. No silêncio absoluto, Emeric apanha uma esponja e tira a poeira e o mofo dos murais. Os trabalhos não estavam bem conservados e, sobre a bela pintura, escorria barro e infiltrações. O artista chorou e comentou: “Aqui falta amor”.⁴⁸ O padre Eduardo Roberto Batista,

professor no Instituto Dom Bosco de São Paulo, em entrevista para a revista Visão em 13 de maio de 1975, não compreendia o abandono da Capela. Para ele, aqueles trabalhos de Marcier “retratam com lealdade e realismo certas passagens bíblicas. Ao ver os murais, vejo a angústia de Cristo crucificado, o remorso de Judas e, ao mesmo tempo, o estado de espírito de Marcier, um dos maiores pintores do Brasil”.

⁴⁸ MARQUEIZ, José. Marcier reencontra seus murais quase destruídos. *Revista Visão*. São Paulo, 3 jan. 1975. p.50-54.

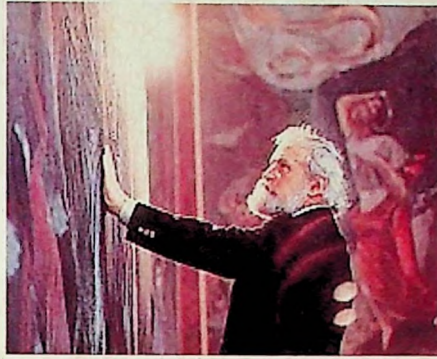


Ilustração 15 - Visita aos *Murais de Mauá*.
 Emeric Marcier chora.
 Foto (1974): Geraldo Guimarães
 Acervo: Núcleo de História de Mauá.

Emeric Marcier, por seu trabalho artístico desenvolvido durante toda a vida e pela qualidade de sua obras, figura entre os nomes mais representativos da Romênia, ao lado de Constantin Brancusi, Nádía Comaneci, Eugene Ionesco e Tristan Tzara.⁴⁹

2.3 Fruição da Arte de Emeric Marcier

Muitos artistas muralistas trabalharam no Brasil na mesma época que Marcier, como Fúlvio Pennacchi (1905-1992), Carlos Magano (1921-1923), Cláudio Pastro (1948) em São Paulo e Aldo Locatelli (1915-1962) no Rio Grande do Sul. Mas, entre eles, podemos destacar Samson Flexor (Bessarábia, 1907 – São Paulo, 1971), judeu de tendência mística que tem uma trajetória semelhante a de Emeric Marcier. Convertido para o cristianismo, manteve por toda a vida a dualidade entre o sobrenatural e o racional, intelecto e emoção. Seus primeiros trabalhos são de tendência expressionista para, na fase seguinte, trabalhar com rigor geométrico a dissolução da figura; tomando-se abstrato. Flexor, assim como Marcier, também escapou da perseguição dos nazistas durante a II Grande Guerra Mundial: vindo da Normandia, chegou a São Paulo em 1946, onde fixou-se definitivamente em 1948. Três anos depois, quando têm início as grandes Bienais Internacionais de São Paulo, inaugurou seu

⁴⁹ MARCIER, Emeric. Disponível em: <http://members.tripod.com/travelromania/i_famousromanians>. Acesso em: 3 out. 2007.

ateliê Abstração. Flexor estudou afrescos na França, na *Academie Ranson*, e, entre seus trabalhos, podemos frisar a Igreja do Perpétuo Socorro (1958-1964), em São Paulo. Em sua pintura, o tratamento pictórico para o efeito luminoso – e a assimetria – refletem a busca da harmonia.⁵⁰

A obra de Emeric Marcier instigou a produção de alguns críticos. Entre eles o escritor mineiro Affonso Romano de Sant'anna, que em seu livro *Estória dos sofrimentos, morte e ressurreição do senhor Jesus Cristo na obra de Emeric Marcier*, considera o artista um pintor mais cristão do que católico, possuidor de uma religiosidade não beata, crucificado na obsessiva paixão de Cristo, que trabalha os seus sentimentos através da representação cíclica da morte de Jesus. Sant'anna lembra que Marcier era apaixonado pela música de Sebastian Bach (1685-1750) e Heinrich Shütz (1585-1672), que não vendia seus quadros separados porque, juntos, soavam como uma sinfonia, ao passo que, separados, não tinham sentido. Para ele, Marcier era um pintor cíclico, nascido entre o Oriente e o Ocidente, no ponto de união de dois mundos, sempre buscando o caminho que leva ao centro, ao Eu, em constante rito de passagem do profano ao sagrado, do humano ao divino, buscando sempre se expressar pela luz entre as trevas, através de Cristos andróginos, com a luminosidade saindo de dentro de Seus corpos. Sant'Anna considera Emeric Marcier um pintor lunar, que trabalhava segundo uma trajetória de nascimento e morte, mas que nesta atmosfera sobrenatural conseguia manter um elo com seu tempo; pintava soldados com roupas modernas, capacetes fascistas ou da polícia militar, entre outros signos do mundo contemporâneo.

Já o crítico Rubem Navarra afirma que a pintura de Marcier tem uma origem trágica, que nos consola e desampara, incita problemas de angústia, revela para a vida e oprime, estando o homem irremediavelmente condenado, sem apresentar ilusões de salvação. O

⁵⁰ BRILL, Alice. *Samson Flexor do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Edusp, 1990.

homem é um ser desesperado, perseguido por perigos e desgostos, como o próprio artista, fugitivo de guerra e predestinado à angústia.⁵¹

Roberto Pontual, analisando a obra do artista, escreve que o retrato e a paisagem são constantes na pintura de Emeric Marcier, mas é na arte religiosa que o artista apresenta forte expressão plástica e caracteriza seu trabalho no Brasil. No entanto, essa preferência começou a sedimentar-se ainda em 1930, antes da vinda do artista ao país, quando tomou contato com a pintura mural italiana dos séculos XIII e XIV. A temática religiosa mística encontrou campo propício para desenvolver-se na atmosfera religiosa das antigas cidades mineiras, mesclada de referências eruditas e populares, no entanto o artista nunca deixou de ser fortemente influenciado pela arte religiosa européia medieval.⁵²

Para Enock Sacramento, da Associação Paulista de Críticos de Arte, as passagens pintadas por Marcier “aos trinta anos de idade já revelam um artista corajoso, possuidor de uma linguagem plástica original, marcada pelo movimento, pela expressividade e por um notável poder de síntese, qualidades que foram depuradas nos anos de 1950 e 60.”⁵³ (VISÃO, 1975, p.50).

Pietro Maria Bardi, em artigo para a revista Habitat, em 1952, afirma que Emeric Marcier “é um artista epígono do expressionismo: provém de terras em que as tragédias da guerra, as dores decorrentes, a carestia, os ódios raciais e as convulsões sociais produziram no homem tremendas humilhações e descontentamentos”. E escreve, ainda, que o artista produziu obras “com paixão exagerada, talvez exasperada, mas sem dúvida uma verdadeira e vívida paixão.” (VISÃO, 1975, p.50)

⁵¹ LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

⁵² PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea*: Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.

⁵³ MARQUEIZ, José. Marcier reencontra seus murais quase destruídos. *Revista Visão*. São Paulo, 3 jan. 1975. p.50-54.



3. MURAIIS DE MARCIER EM MAUÁ

3.1 Imagens Sacras: uma tradição cristã

Para compreender a complexa obra de Emeric Marcier em Mauá, é preciso conhecer o tratamento conferido às imagens católicas desde os primeiros cristãos passando pelos direcionamentos artísticos dados através dos concílios até as liberdades plásticas da Arte Moderna. Deve-se ponderar, ainda, aspectos biográficos de Marcier: imigrante romeno, judeu, fugitivo das perseguições nazistas da II Guerra Mundial, batizado na Igreja Católica e conhecedor de manifestações artísticas e técnicas de pintura, em especial os afrescos. Essas características são significativas para o entendimento dos *Murais de Mauá*. Como primeiro eixo de reflexão elege-se a tradição das imagens sacras que, de certa forma, orienta as escolhas do artista. Para tanto, essa pesquisa irá pontuar alguns fatos significativos que unem arte e fé católica.

Os primeiros seguidores de Cristo eram contra a representação de figuras. Desejavam afastar sua crença de religiões pagãs, de adoradores de imagens e animais. Consideravam-na genuinamente espiritual, separada da vida terrena e impossível de ser representada por mãos humanas. Somente no século II origina-se, no interior das catacumbas, a arte paleocristã, tendo forte caráter didático.⁵⁴ No século III, inicia-se o culto aos mártires perseguidos pelo poder vigente de Roma; suas imagens já apresentam autonomia artística em relação à arte pagã romana, realista, de influência grega.

⁵⁴ MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Banco Safra, 1996. p.19.

ConcÍlios: momentos de definição

No século IV, surgem os concÍlios, assembléias de altos prelados católicas para deliberar sobre assuntos dogmáticos. Eles têm papel importante no desenvolvimento da arte dos primeiros cristãos. O ConcÍlio de Elvira (em 305), realizado na Península Ibérica, influenciado por São Clemente de Alexandria, determina a não-representação por mãos humanas do que deve ser adorado. Durante o ConcÍlio de Nicéia I (325), o cristianismo é reconhecido como religião do Estado Romano.⁵⁵ É reconhecida, também, a existência da Santíssima Trindade - Pai, Filho e Espírito Santo em uma só pessoa de Deus. Esse tema é bastante recorrente na arte sacra. Na obra de Marcier, em Mauá, domina visualmente toda a nave central.

No transcorrer do século V, o ConcÍlio de Éfeso (431) instaura a natureza divina de Cristo e da Virgem Maria, marcando o início ao culto da mãe de Deus; aparecem as primeiras imagens da Virgem, segurando no colo o Menino Jesus. O ConcÍlio de Calcedônia (451) reconhece Cristo como ser humano e Deus, afirmando suas duas naturezas.⁵⁶ Essa determinação possibilitou o desenvolvimento das Ícones, imagens sagradas que fazem a passagem do visível para o invisível, representando uma realidade transcendente, uma realidade simbólica, que comunica o espírito humano com Deus. Nesse ponto, ressalta-se o diálogo que Emeric trava com a arte medieval, especialmente, pode-se apreciar na plasticidade de seu trabalho na Capela Cristo Rei, ecos das técnicas dos iconógrafos,⁵⁷ nos quais cores e formas geométricas da composição plástica têm significado simbólico, não sendo permitidas as cópias naturalistas de faces e corpos humanos.⁵⁸

⁵⁵ Depois da perseguição do imperador romano Dioclesiano, é promulgado por Constantino o Edito de Milão (em 313), que permite, pela primeira vez, o culto fora das catacumbas; o mesmo imperador convoca a primeira reunião ecumênica da cristandade.

⁵⁶ Ibid, p.20.

⁵⁷ A palavra iconógrafo pode se referir ao artista autor de imagens sacras como também ao estudioso da iconografia.

⁵⁸ RIGO, Rosalva Trevisan. *Iconografia Cristã*. Disponível em: <<http://www.psleo.com.br>>. Acesso em: 28 out. 2007.

Na arte paleocristã, as pinturas não mostram Cristo crucificado. A cruz é instrumento de tortura romana à qual eram submetidos os assassinos e ladrões. Os seguidores de Cristo não consideraram apropriada essa representação. Somente no século V surgem os crucificados. Até o Concílio de Trulo (691-692), os artistas da cristandade representavam Cristo em forma de um cordeiro imolado. Para não incorrer na adoração de animais, como os pagãos, esse concílio delibera a representação humana do filho de Deus. No entanto, o cordeiro continuou sendo usado para representar Jesus Cristo, principalmente nas pinturas relativas ao Apocalipse, que têm como guia as visões de São João Evangelista. Acrescenta-se que outros animais também são usados para representar santos católicos, como é possível observar nas pinturas de Emeric Marcier.

No século VIII, Leão III proíbe o culto de imagens em Bizâncio, capital oriental do Império Romano. Surgem os iconoclastas destruidores de imagens religiosas e uma grande polêmica: usar, ou não, figuras na arte. Este desentendimento no interior da Igreja provocou a destruição de imagens. Protegidos por Carlos Magno, monges bizantinos e gregos fogem para a Itália e França, levando sua arte; nascem as oficinas e escolas de arte dedicadas a esta temática. Por influência da imperatriz Irene, de Bizâncio, o Concílio de Nicéia II (787), reafirma o culto de imagens, mas todo este período de luta ideológica produz retrocesso na iconografia cristã entre os séculos VIII e IX. Somente no século XI há uma grande retomada da pintura, nas paredes das igrejas. São representados Cristo, a Virgem, os santos, apóstolos, mártires e cavaleiros responsáveis pela reconquista de Jerusalém, terra sagrada para judeus, cristãos e muçulmanos.⁵⁹

No século XII, os retábulos mostram, através de imagens, a vida e os milagres dos santos. A figura de São Francisco e o amor à natureza representam o amor às coisas simples, reflexo de Deus nesta terra. No século XIII, Jacomo de Voragine escreve a *Legenda Áurea*,

⁵⁹ READ, Piers Paul. *Os templários*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

com a vida dos santos, uma inspiração para os artistas. A representação de santos torna-se abundante, fonte quase que única da literatura, durante a Idade Média. Do início da Idade Média até o princípio do século XIV, de modo geral, a pintura não representa o espaço por meio da perspectiva; nem os volumes por intermédio da luz; não distingue a qualidade da matéria e nem há correção anatômica. Procura fixar a realidade invisível do espiritual.⁶⁰

Paralelamente, a Romênia, terra natal de Emeric Marcier, onde o artista passou sua infância e juventude, absorvendo a cultura local, principalmente o estilo Moldavo, tem uma tradição em murais que é reconhecida mundialmente. O país possui mosteiros e templos que



Ilustração 16 – Mosteiro Voronet, região da Moldávia, Romênia.
Foto (2007): Acervo virtual www.eliznik.org.uk.

trazem a técnica até nas paredes externas, como os das regiões da Bucovina e Moldávia (século XV). Usados para descrever acontecimentos relacionados à cristandade, têm como proposta a doutrinação dos fiéis através das imagens. São famosos os templos de Voronet, Humor, Suceviva,

Moldovita, Putna e Curtes de Arges.⁶¹

Durante o Concílio de Trento (1545-1563) é examinado os excessos do Renascimento que, voltando-se para o Classicismo, busca o domínio do racional, da natureza, e usa

⁶⁰ SCHMIDT, Georg. **Pequena História da Pintura Moderna**: de Daunier a Chagall. São Paulo: Bloch, 1969. - Com Giotto di Bondone (1267-1337) o mundo conhece uma das mais importantes descobertas do século XIV: a unidade da iluminação. Ele também causou um tumulto na pintura: foi um dos primeiros artistas a pintar a vida real, com a representação de emoções, afastando-se das convenções estáticas e estereotipadas de seu tempo. Do fim da Idade Média até o início do século XV, de Giotto a Rafael Sanzio (1483-1520), a pintura tem por objetivo representar a realidade visível, inventando, portanto, meios de criar a ilusão de volume, de espaço e da matéria.

⁶¹ WENDT, C. Heinrich. **Rumanische Ikonemmalerei ein Kunstgeschichtliche Darstellung**. Eisenach: E. Roth, 1953.

frequentemente o nu artístico; este concílio resolve proibir o insólito, superstições e imagens profanas. As lendas são também desautorizadas.⁶²

Depois do Concílio de Trento, a arte católica, em oposição à sobriedade dos protestantes, busca novas soluções para além das possibilidades do ideal clássico de beleza, criando um mundo cheio de dinamismo, vibração e sentido do maravilhoso. A vida é um espetáculo para os sentidos; a arte não é mais beleza intelectual, mas sensorial. Nesse momento, o Barroco, principalmente na Espanha e Portugal, de cultura latina e tradição muçulmana, teve grande desenvolvimento.⁶³ Os artistas, trabalhando dentro de espaços fechados e mal iluminados, acentuam a dramaticidade de suas obras com contrastes de claro e escuro. Esta forma de realizar a pintura é quase sempre uma expressão do sentimento pessimista da vida, tensão entre luz e sombra, e está presente na Capela de Mauá. Sentimentos barrocos teriam levado Marcier a buscar obsessivamente alguns efeitos, como pintar negro, porém luminoso, ou, ainda, pintar Cristos brilhando como cristal⁶⁴ dentro de murais com cores escuras.

No final do século XVIII e início do século XIX, o Neoclassicismo, com o descobrimento das ruínas de Pompéia e Herculano, faz com que a arte retome os ideais de beleza clássica. Francisco de Goya e Lucientes (1746-1822) pinta afrescos, entre eles a cúpula de Santo Antonio da Flórida, em Madri. Goya consegue, na plenitude de sua arte, imagens psicológicas de seus modelos, abrindo as portas para o estudo do subconsciente, estabelecendo a união entre o divino e o humano. Esta nova maneira de ver o mundo abre

⁶² Depois dessas manifestações, as representações de passagens bíblicas, santos e imagens sacras passam a ser tão vigorosas que a história da arte, para ser compreendida, precisa ser estudada também do ponto de vista da arte cristã.

⁶³ NONELL, J. Bassegoda. *Atlas de História da Arte*. 3 ed. Portuguesa. Cataluña: Ediciones Jover, 1980.

⁶⁴ SANT'ANNA Affonso Romano de. *Estória dos sofrimentos, morte e ressurreição do senhor Jesus Cristo na pintura de Emeric Marcier*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p.35. Sant'Anna usa a expressão "Cristo brilhando como cristal" para explicar que em Marcier a luz que ilumina sua pintura não vem, por exemplo, de uma janela ou exterior, mas de dentro do corpo de Cristo.

caminhos para a Arte Moderna do século XX, a era da guerra total e dos extremos.⁶⁵ As vanguardas tornaram-se parte da cultura estabelecida, sendo absorvidas, em parte, pela vida cotidiana, e fizeram-se intensamente politizadas, inclusive dentro da Igreja Católica. Liberdades expressivas nunca antes imaginadas dentro das igrejas tornaram-se possíveis, como as que podem ser verificadas em Emeric Marcier.

Algumas religiões não permitem o estudo e interpretação de imagens e impedem o uso da figura humana, sendo antiicônicas, mas não necessariamente antiiconográficas, isto é, não autorizam, de maneira rigorosa, o uso da figura humana, colocando em seus templos desenhos estilizadas de folhas, flores e figuras geométricas. Cristãos e budistas são extremamente ricos em representação de imagens, enquanto judeus e muçulmanos a proscrevem. Este fato torna ainda mais interessante a realização das pinturas por um artista de origem judia, principalmente por ser o primeiro mural de sua autoria em terras brasileiras, pouco depois de se tornar católico. Quantos tormentos do espírito deve ter transposto, ao pintar os *Murais de Mauá*, nesta fase de transição de sua vida: mudança de direcionamento religioso, fuga da guerra e da perseguição nazista, chegada ao país tropical, de cultura tão diferente do Leste Europeu e possibilidade remota de voltar a Paris naquele momento.

Debates sobre a representação da fé

A representação de imagens sacras instiga estudos teóricos há muito tempo. Em 1593, Cesare Ripa publica em Roma sua principal obra: *Iconologia*. O trabalho parte da necessidade de reconhecer as fontes literárias, históricas e religiosas que dão origem a toda representação artística cristã, da Antiguidade até a Idade Média. Confirmando a atenção dada à função dos signos, das figuras e toda representação simbólica, o estudo mostra como um atributo ou um

⁶⁵ HOBBSAWM, Eric. As Artes 1914-45. In _____. Era dos Extremos: Breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.178-197.

gesto está relacionado ao conhecimento humanista antigo e medieval.⁶⁶ Ripa trabalhou sobre os textos de Vincent de Beauvais, *Speculum morale*, do século XIII e classificou, por ordem alfabética, cada personificação que exprime uma idéia. Seu estudo mostra também a expressão artística de percepções intelectuais abstratas, as alegorias como a “justiça”, a “verdade”, a “eloqüência”, a “abundância”, a “fortuna”, a “virtude” e também os estados psicológicos, como a “inveja”, a “vaidade”, entre outras. Seus estudos são destinados a oradores, pintores, escultores e ourives. Fazendo uso de imagens, o artista remete a idéias e conceitos: a pintura de um pilar representa a força que sustenta todas as pedras, sem vacilar ou deslocar, como o homem suporta suas dificuldades e preocupações; as armas de um soldado, a espada e o escudo, usados para defender sua vida, podem representar, em arte, um orador defendendo seus argumentos, combatendo opiniões contrárias; uma caveira simboliza a finitude da vida e faz pensar sobre a morte. Alegorias também estão presentes no texto bíblico e nos *Murais de Mauá*, demonstrando que, mesmo no século XX, as imagens tomadas do cotidiano, que representam uma coisa para dar idéia de outra, conceitos e idéias paralelas, continuaram a ser usadas.⁶⁷

Outros autores dão sua contribuição para a descrição e interpretação de imagens: Jean-Baptiste Du Bos, em *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, de 1719, é contra a alegoria, condenando seu uso excessivo. Dandré Bardon, em *Apologia das alegorias de Rubens* e em *Lê Brum* – de 1776, introduzidas nas galerias do Luxemburgo e de Versalhes, autoriza a presença de personificações mitológicas, contanto que sejam decifráveis; alguns artistas no século XVIII introduziram alegorias que somente eles conheciam o significado, tornando a leitura da obra ininteligível.

Para Louis Réau (1955), a História da Arte estuda documentos artísticos sob o ponto de vista da forma, da composição, do desenho e da cor. Já o iconógrafo reflete sobre o

⁶⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Descrição e interpretação*. São Paulo: Editora 34. V.8. 2004. p.21.

⁶⁷ RIPA, Cesare. *Iconologie (introdução)*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2005. p.30.

conteúdo, sobre o tema. Ambas, no entanto, são ciências descritivas e se distanciam da teologia, da moral, pois seu papel não é formular juízo de valor; não prescreve ou proscreeve, portanto, qualquer tema.⁶⁸ Segundo Réau, com certeza não há uma barreira entre iconografia e História da Arte. As artes plásticas, além de formas e cores, é a elucidação do pensamento, é sensibilidade e é, também, razão. A eliminação da iconografia da História da Arte pode ser até possível na obra de arte abstrata, que visa ser não-semântica; no entanto, é impossível na arte da Idade Média, e nas pinturas da Capela de Mauá, pois Emeric Marcier só realizou a encomenda feita pelos dominicanos do Convento das Perdizes depois de ler, interpretar e dar forma às passagens bíblicas escolhidas por ele, mantendo o caráter didático e de catecismo próprio das obras sacras realizadas no interior das igrejas. É também preciso conhecer o atributo dos santos, aquilo que lhe é próprio ou particular, caracterizando-os, informação preciosa para a constatação da procedência ou escola de arte. A iconografia cristã interessa aos historiadores da arte, à civilização em geral, à história do pensamento. Uma mesma imagem pode despertar, em épocas diferentes, idéias e sentimentos opostos. Portanto é preciso, segundo os iconógrafos, conhecer os textos que dão origens a pinturas sacras.

Para Otto Pächt (1977), o caminho tomado pela iconografia como ciência foi influenciado pela iconografia da arte cristã, uma religião livresca, cujas verdades estão codificadas. A credibilidade do que está escrito reside no fato de já ter sido dito antes, através das profecias do Antigo Testamento. Tudo está, portanto, estipulado, pré-determinado, tanto no sentido literário como no figurativo. No entanto, na tarefa da descrição de obras de arte, é preciso encontrar equivalentes verbais para a realização visual. Na História da Arte, assim como em qualquer outra ciência, só se pode chegar a uma compreensão conceitual; sendo que os conceitos não são reflexos do objeto de estudo, são signos verbais que tornam

⁶⁸ RÉAU, Louis. Iconografia da arte cristã. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Descrição e interpretação*. São Paulo: Editora 34. V.8. 2004. p.71.

compreensível algo do objeto visado. Somos conduzidos, segundo suas palavras, à visão que compreende.⁶⁹

Ainda segundo Pätch, diante de estilos que expõem simbolicamente, o olho parece ser abordado por hieróglifos, por uma escrita na qual o sentido, depois de longa habituação, é incorporado por aquele que olha. O serviço que a iconografia moderna presta é o de equipar os nossos órgãos de sentido com o conhecimento de um costume, o qual é diferente para cada situação histórica. Quem se ocupa da iconografia cristã indaga-se diante de cada configuração imagética e de cada texto que, diretamente ou não, a inspira; procurando a fonte literária do tema. Esse trabalho foi necessário no estudo da Capela Cristo Rei, onde os afrescos tiveram origem em passagens bíblicas - a trajetória dos judeus descrita no Velho Testamento, a vida e morte de Jesus Cristo narrada no Novo Testamento e as visões de São João Evangelista do fim do mundo quando esteve preso na ilha de Patnos. Mas, segundo o autor, as artes plásticas são capazes de inventar algo por si mesmas. Elas não ilustram, apenas, o que foi concebido anteriormente em outras esferas espirituais.

O que está em jogo é a questão do papel do que é consciente no processo das imagens. No século XX, com o advento da moderna psicologia, as profundezas do subconsciente foram expostas, impossibilitando que os conteúdos das obras (mesmo as sacras) sejam racionalizados. Não se pode deslocar inteiramente, portanto, as operações da imaginação, para os limites das intenções racionais. Os historiadores da arte, cujo objeto de estudo encontra-se no campo visual, devem procurar o significado não somente atrás da imagem, mas dentro dela, observando atentamente a pintura, para compreender linhas, formas, volumes, cores, ritmos, entre outros elementos, e seus significados. Sendo as artes plásticas uma criação da esfera estética, deve-se estudar também as condições estilísticas, sua estrutura formal.

⁶⁹ PÄCHT, Otto. Questões de método em História da Arte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Descrição e interpretação*. São Paulo: Editora 34. V.8. 2004. p.146-157.

A impressão indiferenciada que se tem de uma obra vista pela primeira vez é mais difícil de descrever mas, à medida que ela toma forma sob nossos olhos, a tarefa de expressar verbalmente é facilitada. A obra, então, começa a ter sentido, afirma Pätch, mas a verbalização não é automática, pois passa-se da apreciação sensível para a atitude reflexiva, postulado da objetividade científica. Para entender as imagens da Capela Cristo Rei, portanto, é preciso ler atentamente as passagens bíblicas lá representadas e comparar com a pintura realizada sobre parede úmida.

No entanto, segundo Giulio Carlos Argan (1994), uma obra de arte não deixa de apresentar novas leituras por ser antiga, já vista inúmeras vezes e muito conhecida – assim como um tema representado muitas vezes pode ser abordado de uma nova maneira.⁷⁰ Sabendo que a atividade artística é essencialmente atividade da imaginação e que nela incluem-se imagens sedimentadas na memória, cabe também ao historiador da arte a compreensão dos sinais e mensagens, transformados em pintura. Para tanto, torna-se necessário, a esta altura da pesquisa, compreender um pouco o estilo moldavo, da Romênia, expressão artística popular que entrelaça a arte bizantina e gótica, com a qual Emeric Marcier dialogou em sua obra.

O estilo moldavo

Originada da arte helenística e romana, a arte sacra bizantina é essencialmente religiosa. O ícone mescla cultura, arte, história e fé, experimentando diariamente a intervenção de Deus, da Theotokos (mãe de Deus) e dos santos. A expressão artística obedece a cânones estabelecidos pela Igreja. Buscam reproduzir as passagens dos evangelhos, omitindo qualquer experiência ou sentimento pessoal. O pintor é comparado ao sacerdote, porque ambos pregam a palavra de Deus.⁷¹

⁷⁰ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. 2.ed. São Paulo: Estampa, 1994.

⁷¹ ARTE Sacra Bizantina. Disponível em: <http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/arte_sacra_bizantina.htm>. Acesso em: 20 mai. 2006.

Para os cristãos do oriente, a teologia é a contemplação silenciosa. O ícone é o caminho seguro no processo da divinização (*theosis*) do ser humano. É, mediante processos de cores, símbolos e perspectiva invertida, uma porta aberta para a transcendência, uma escola para o olhar que, do visível leva para o invisível, encontrando a verdade.⁷²

A palavra ícone vem do grego *eikon* e significa imagem, mas é ela uma imagem sagrada, que teve grande desenvolvimento no século X, quando o cristianismo foi instaurado como religião oficial da Rússia. Neste período, por questões culturais, dogmáticas, disciplinares, litúrgicas e políticas, consolidou-se uma ruptura entre o cristianismo do oriente e do ocidente; sendo instaurada a Igreja Católica Apostólica Ortodoxa Grega, que tinha o patriarca de Constantinopla (atual Istambul) como primaz, em Bizâncio. Com a fé cristã, os russos adotaram, dos bizantinos, a teologia da iconolatria.

Após a realização do ícone, o autor não assina a pintura. Geralmente é um monge e é necessário que tenha fé plena, faça jejum, adote uma vida de abstinência sexual e de bebidas



Ilustração 17 – Face Aqueropita – Ícone não realizada por mão humana. Foto:

Acervo virtual: www.psleo.com.br.

alcoólicas. Assim, a imagem torna-se santa; ela não representa nem imita um ídolo, mas propõe a visão de alguém que não é um objeto ou imaginação, mas uma “pessoa outra”; é uma evocação, um deslumbramento, segundo o teólogo Jean-Yves Leloup.

Na teoria da arte bizantina, Erwin Panofsky⁷³ observa que, na imagem, um esquema de medida é aplicado a partir de uma unidade: a medida da face. O corpo é, então, construído sobre nove medidas-módulo do

rostro. Este cânone tem origem nos escritos dos Irmãos da Pureza, irmandade erudita árabe dos séculos IX e X, que estudaram a harmonia do cosmo através de correspondências numéricas e

⁷² HEBMÜLLER, Paulo. À imagem e semelhança. *Jornal da USP*, São Paulo, 15 a 21 mai. 2006. p.20 (citando Jean-Yves Leloup).

⁷³ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.108-122.

musicais. O cânone transmite relações, facilitando a apreciação objetiva das proporções do ser



Ilustração 18 – Arte bizantina – Esquema de três círculos para o traçado da face.

In: PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*, p.117.

humano, mas não se atém a quantidades reais. A teoria bizantina determina até a medida dos detalhes da cabeça, tomando como comprimento do nariz, um terço da face.

Aplica o esquema de três círculos: o círculo interior, com raio igual ao comprimento do nariz, para esquematizar a testa e as duas faces; o segundo círculo, com o raio equivalente a dois comprimentos de nariz, determina as medidas da cabeça; e o último, com raio de três módulos,

passa na metade do pescoço. Este esquema, obtido com a abertura do compasso, persiste até os dias de hoje e é observável em algumas representações de Deus Jesus Cristo nos afrescos de Emeric Marcier em Mauá.

A arte gótica, por sua vez, foi vista pelos historiadores da arte do período renascentista (entre eles, Giorgio Vasari em seu livro *Vida dos Pintores, Escultores e Arquitetos Ilustres*), como um estilo desregrado, naturalista, sentimental, bárbaro, tedesco,⁷⁴ primitivo, próprio do homem não-civilizado, que suprimia o zelo religioso dos primórdios da cristandade, mas, ainda assim, um fenômeno verdadeiro, um novo estilo. Vasari considerava que o Gótico, com elementos postos um sobre os outros, pequenos nichos, pináculos, pontas, folhas, floreios, com seus verticalismos e arcos em ângulo agudo como a intersecção de árvores vivas, era totalmente fora de

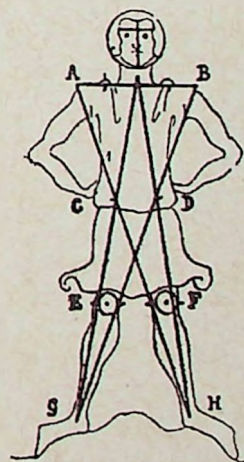


Ilustração 19 – Arte gótica – Esquema para construção de figura frontal.
In: PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*, p.124.

⁷⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.227-306.

proporção, como a rima em oposição à métrica, como se tudo estivesse misturado segundo uma regra própria, com tratamento livre.

Os estudiosos seguintes puderam observar que mesmo com todas essas liberdades, o Gótico obedecia aos princípios da harmonia, de modo a formar uma só beleza – com respeito a tamanho, forma, cor e outras qualidades parecidas – embora o sistema gótico, na realização das imagens, determinasse apenas o contorno e direção do movimento, utilizando linhas condutoras, nem sempre de conformidade com as dimensões naturais do corpo humano. Mesmo as cabeças são construídas a partir de círculos, triângulos, losangos, alheios às formas naturais, determinando mais a feição do que as proporções. Em sua última fase, nos séculos XIV e XV, o estilo subjetivo recusa qualquer ajuda de construção, numa representação metafísica.

Apesar das diferenças conceituais, a arte da região da Moldávia, na Romênia, concilia, nos séculos XV e XVI, durante o apogeu cultural do reinado de Estevão (1457-1504),⁷⁵

diferentes expressões da Idade Média: o bizantino e o gótico. São erguidos mosteiros, igrejas e cidadelas no estilo Moldavo, acrescentando inovações construtivas e decorativas ao patrimônio cultural universal.⁷⁶ Os afrescos exteriores representam um tesouro desta arte, uma verdadeira Bíblia ilustrada, acessível ao povo; um programa educacional. Como os fotogramas de



Ilustração 20 – Mapa da Romênia – Mapa do país dividido em regiões, estados e indicação das principais cidades.

Acervo virtual: www.visit-romania.ro.

um filme colorido, os afrescos narram, além de passagens bíblicas, acontecimentos históricos como a queda de Constantinopla.

⁷⁵ Na história romena, Estevão é chamado “O Grande”.

⁷⁶ MOSTEIROS. Disponível em: <<http://www.romenia.org.br>>. Acesso em: 16 jun. 2006. São admirados principalmente os mosteiros: Humor, Sucevita, Sfântul Ioan, Bogdana, Balisnesti, Putna, Putna Cimitir, Siret, Moldovita, Dragomirna, Voronet, Arbore. Parnauti, Patrauti e Probota.

Ao analisar os afrescos de Emeric Marcier em Mauá, observou-se que este artista dialogou com o estilo Moldavo, trazendo para o Brasil as reminiscências de sua infância e juventude, passadas na Romênia, incorporando aos murais da capela em estudo traços da arte bizantina e gótica (Ilustração 21), pintando inclusive um afresco do lado de fora, ao redor da porta de entrada (Mural *Anunciação*).



Ilustração 21 – MARCIER, Emeric. *Torre de Babel*. 1946. Afresco. Detalhe - rosto da figura que paira sobre os homens que constroem a Torre de Babel. Diálogo com a arte medieval. Foto (1947). Acervo Matias Marcier.

3.2 Afresco: pintura sobre parede úmida

Quando o visitante entra na Capela Cristo Rei, ou Capela da JOC, em Mauá-SP, mergulha em um mundo de formas e cores. Os afrescos de Emeric Marcier, raros no Brasil, provocam admiração e êxtase. A técnica do afresco, explorada em todas as suas potencialidades por Marcier, merece ser detalhada mais detidamente nesse momento, uma vez que os condicionantes técnicos são parte constitutiva da obra de arte. No caso particular da Capela Cristo Rei, a técnica do afresco compõe sua especificidade.

Esta técnica, pintura sobre parede molhada, tem suas origens na pré-história, com os primitivos desenhos de animais nas paredes úmidas das cavernas. Pode-se considerar estas pinturas deixadas pelos primeiros habitantes da Terra como uma das formas mais antigas de comunicação entre os seres humanos. Com o passar dos séculos, este modo de aplicar pigmentos desenvolveu-se, tornando-se uma das técnicas de pintura mais duradouras. Obras artísticas realizadas com essa técnica podem durar muito tempo, como é o caso dos afrescos de Pompéia e Herculano. Nas culturas ocidentais, diferentes religiões fazem uso deste recurso, entre elas a católica, para quem a pintura em fresco é considerada uma espécie de Bíblia gravada na pedra.⁷⁷ Os afrescos podem ser encontrados tanto em espaços públicos como em residências.

Técnica antiga, o afresco foi descrito por mestres como Marco Vitruvius Pollione (século I a.C.),⁷⁸ Cennino de Drea Cennini (1370-1440)⁷⁹ e Giorgio Vasari (1511-1574).⁸⁰ No

⁷⁷ TIRELLO, Regina A. **O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano**. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural-CPC. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, 2001.

⁷⁸ TIRELLO, Regina A. Século I a.C, em *De Architectura*. In: _____ **O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano**. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural-CPC. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, 2001.

⁷⁹ TIRELLO, Regina A. Século XIV, em *Il Libro dell' Arte o Trattato della Pittura*. In: _____ **O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano**. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural-CPC. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, 2001.

⁸⁰ TIRELLO, Regina A. Século XVI, em *Lê Vite de Piu Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue Insino ai Tempi Nostr*. In: _____ **O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano**. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural-CPC. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, 2001.

Brasil, no entanto, este modo de fazer pintura, considerada também uma composição espacial,⁸¹ passou a ser usado no século XX pelos artistas modernos, influenciados pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969), da escola alemã *Bauhaus*, que incentivou a incorporação de pintura, escultura e artesanato na arquitetura. Este modo de fazer pintura está presente em várias obras de artistas, como Samson Flexor (1907-1971), Fúlvio Pennacchi (1905-1992), Carlos Magano (1921-1923), Cláudio Pastro (1948), em São Paulo, e Aldo Locatelli (1915-1962), no Rio Grande do Sul.

Em sua autobiografia, sobre seu trabalho em Mauá e a estrutura arquitetônica em que foi realizado, Emeric assim escreve: "...pois eram murais. Afrescos sobre três camadas de reboco; acredito que a espessura de quatro centímetros sustenta até hoje, embora danificada por infiltrações, a frágil construção".⁸² A pintura mural tende ao convencionalismo técnico, pouco variando de um artista para outro, mesmo no século XX; então, é interessante conhecer um pouco do procedimento artístico aplicado na Capela da JOC.

Inicialmente, a parede é recoberta com uma camada de massa grossa chamada esboço, cuja função principal é a correção das irregularidades desse suporte. Sobre o esboço, se sobrepõem o reboco e as massas de acabamento. O principal desafio técnico é a perfeita adesão da massa à parede e ao extrato que a antecede. Para isso, são sempre usados materiais homogêneos e de boa plasticidade. A uma carga de partículas desagregadas (areia, pó de mármore, gesso) é acrescido um material para dar liga. Com a função de agregar partículas, a cal faz parte da história da técnica dos murais. O afresco é pintura realizada com pigmentos destemperados com água pura sobre argamassa fresca. A areia, a cal e a água formam uma estrutura cristalina, resistente e impermeável, fatores que contribuem para sua durabilidade. A última camada, chamada de massa fina, é a que é colorida; enquanto úmida, é transparente,

⁸¹ TIRELLO, Regina A. *O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano*. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural-CPC. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, 2001. p.60.

⁸² MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.179.



Ilustração 22 – MARCIER, Emeric. *Pentecostes*. 1946. Afresco – parede de tijolos preparada com argamassa para receber a pintura.
Foto (1946). Acervo Matias Marcier.

deixando entrever o desenho que servirá de guia para a colocação dos pigmentos. Na Capela Cristo Rei, as paredes secavam rapidamente por serem muito velhas, construídas com tijolos de barro, unidos pelo mesmo material; a superfície era preparada pelos operários com quatro camadas até às quatro horas da tarde e, umedecida, ficava em condições de receber a pintura.

Nessa técnica de pintura, o hidróxido de cálcio, ou cal extinta, reage com o anidro carbônico presente no ar. Esta combinação forma o sal chamado carbonato de cálcio, de dentro para fora, de lentamente, levando um mês para se completar – embora a secagem superficial se dê em algumas horas. A água contida na massa evapora, uma camada esbranquiçada se forma e o desenho-guia desaparece. Esta técnica exige o trabalho de um trecho por vez. Estes períodos de trabalhos são chamados de *giornatta*, ou jornada. O procedimento de pintura exige grande rapidez de execução e conhecimento dos pigmentos.

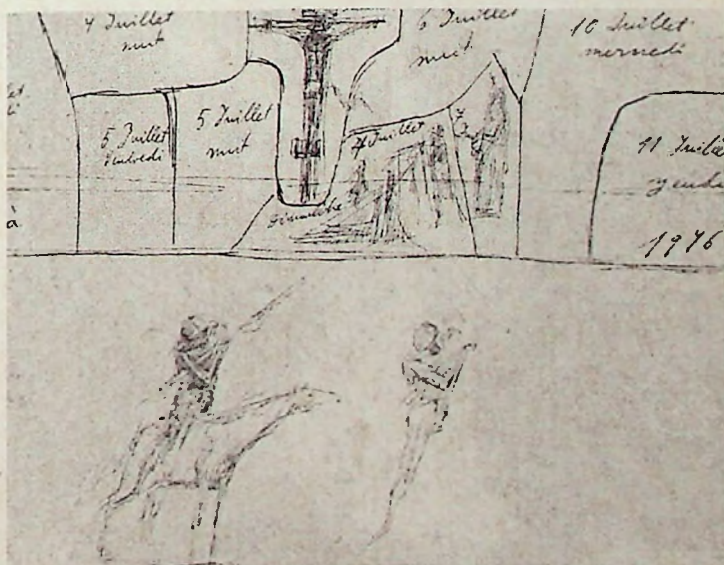


Ilustração 23 – MARCIER, Emeric. *Crucificação*. 1946. Caderno do artista. – Projeto para realização das jornadas na “Crucificação”.

Acervo Matias Marcier

Quando a massa começa a secar e a carbonatação inicia-se, as cores não são mais aplicadas. Os pigmentos estendidos sobre uma massa em processo de carbonatação tornam a pintura frágil e superficial, impossibilitando a esperada agregação. O trecho não concluído deve ser quebrado e reiniciado no dia seguinte. A junção de cada jornada se faz com um corte diagonal.

O resultado de um bom afresco é a insolubilidade e a transparência, lembrando aquarela sobre papel. Uma das maiores dificuldades na execução da obra é a necessidade de misturar as cores com rapidez e sempre do mesmo modo. As cores mostram-se diferentemente quando úmidas e depois de secas, sendo considerada imperícia uma faixa mais escura (ou mais clara) na superfície de um rosto ou veste.

Antes de iniciar a pintura, o artista faz um *croqui* para fixar o tema; em seguida, passa para o cartão de papel *craft* em tamanho natural e o transfere para o reboco macio através de marcas feitas com instrumentos pontiagudos – apoiando o papel grosso na parede ligeiramente úmida, as formas são decalcadas e surgem as linhas mestras. Outra técnica utilizada consiste em bater levemente uma “bonequinha” recheada com pó de carvão sobre o cartão perfurado, com o auxílio de um objeto pontiagudo, no contorno do desenho e ir marcando a parede com o pó. Marcier usou as duas técnicas. O procedimento pôde ser constatado com a análise feita nos cartões originais que estão sob a guarda da Santa Casa de Misericórdia . Há cartões com marcas de massa e cartões com o contorno do desenho perfurado. Este material com o desenho original constitui um acervo precioso, com formatos e dimensões variadas, de poucos centímetros quadrados até pouco mais de nove metros quadrados. Emeric deixou por escrito o processo de criação do desenho: “O caboclo juntinho de minha mesa via surgir de rabiscos, espirais quase saindo do papel, a forma do dragão de sete cabeças. Na mesma mesa, com o Sagrado texto aberto, procurava acertar a imagem.”⁸³

⁸³ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.180.

Não são só os conhecimentos sobre técnicas construtivas que fazem um bom muralista. É preciso harmonia com o espaço arquitetônico. Emeric exigiu que o padre Roberto, responsável pela capela, fechasse os vãos de janelas que tinham vitrais falsos, criando espaço para os afrescos que, entre outras qualidades, devem possuir pintura permanente, resistente, fosca, sem verniz ou brilho, possibilitando a visão de todos os ângulos. Nota-se que, depois da intervenção de restauro realizada em 1995, elas estão cobertas com uma película brilhante, colocando o aspecto aveludado próprio dos murais em perigo, descaracterizando-o.

Marcier pintava à noite usando velas, sobre andaimes improvisados, altos e inseguros, vestindo macacões azuis, sentindo-se instrumento da vontade de Deus, tendo a mesma sensação de liberdade que os judeus salvos por um anjo ao atravessar a faixa entre as ondas abertas, na passagem bíblica da Travessia do Mar Vermelho, segundo suas próprias palavras.. A tarefa absorveu quase dois anos de sua vida, entre 1946 e 47.



Ilustração 24 – Música lírica na Capela Cristo Rei.
Foto (2004): Acervo Museu Barão de Mauá.

Ao término da obra, as imagens impressionantes foram consideradas, na época, agressivas, desgostando muitos religiosos. As cores escuras, as figuras alongadas e angulosas, marcadas por linhas sulcadas no cimento fresco, demônios e visões apocalípticas, fizeram com que a capela quase fosse destruída,

quando da desapropriação do terreno onde se localizava a colônia de férias da JOC, na década de 1960. Diante da iminência da demolição, integrantes da sociedade civil e membros da Juventude Operária Católica mobilizaram-se para preservar a obra que, por força popular, foi

mantida,⁸⁴ integrando atualmente as instalações da Santa Casa de Misericórdia de Mauá. A capela está aberta ao público às quintas-feiras, às três da tarde, para a realização da missa. Ocasionalmente, conjuntos de violões, flautas, orquestras de câmara e corais usam a igreja para encontros musicais. No restante do tempo, os Murais de Marcier, em Mauá, pintados com a técnica do afresco, ficam no silêncio e na penumbra, expostos a poucos visitantes.

⁸⁴ PUNTSCHART, William. Emeric Marcier: dramaticidade e religiosidade na Capela da Juventude Operária Católica. In: PUNTSCHART, Willian; DOTTA, Renato Alencar. *Cultura e cidadania: meio século de autonomia em Mauá 1954-2004*. Mauá: Núcleo de História da Prefeitura do Município de Mauá, 2004. 2v. (Mauá 50 anos de emancipação).

3.3 Análise da obra: os temas bíblicos

Capela da Juventude Operária Católica

Emeric Marcier realizou os murais na capela Cristo Rei de Mauá a partir da leitura da Sagrada Escritura em latim,⁸⁵ dando forma através da pintura a fresco às narrativas, idéias e simbologias que o texto contém. Pintou passagens do Antigo e do Novo Testamento, o *Gênese*, o *Êxodo*, evangelhos de *São Lucas*, *São Mateus*, *São Marcos* e *São João*, que narram a vida e a obra de Jesus e o *Apocalipse*, onde estão descritas as visões de São João Evangelista quando esteve prisioneiro na ilha de Patmos.

A obra sacra desse pintor refere-se ao mito da criação do mundo segundo a visão cristã; a vida e luta dos judeus para fugir do cativeiro egípcio; a vida, paixão e morte de Jesus Cristo durante a dominação romana. Guarda, também, muitas memórias da II Grande Guerra Mundial. Da Juventude Operária Católica do Brasil, retrata operários e participantes do movimento. Memórias pessoais de homem perseguido pelos nazistas, quando teve parte de sua família dividida e destruída pelas conseqüências da guerra. Retratou também pessoas conhecidas e até a si mesmo – uns, como anjos; outros, como pessoas do povo, soldados, algozes ou bestas; muitas vezes, com um traço de humor mas, em todo conjunto da obra, procurou expressar as dificuldades e conflitos humanos, as trevas do espírito e a dor.

A tendência de Emeric Marcier para temas sacros cristãos surgiu no Brasil, logo após sua chegada, de forma inesperada para um judeu, pois tradicionalmente⁸⁶ os semitas aceitam os textos sagrados na Torá, o Antigo Testamento para os católicos, mas não reconhecem o Novo Testamento dos cristãos, que afirmam ser Jesus Cristo o Messias.⁸⁷

⁸⁵ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.179.

⁸⁶ As leis e tradições judaicas estão compiladas no livro Talmud.

⁸⁷ “De acordo com uma tradição que remonta aos tempos talmúdicos, há, em cada geração, trinta e seis homens justos que constituem os fundamentos do mundo. Se seu anonimato, que é parte de sua própria natureza, fosse rompido, eles não seriam nada. Um deles talvez seja o Messias, e ele permanece oculto porque a época não está à sua altura.” In: SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Pintou muitas telas a óleo representando a crucificação de Cristo; usou brancos, pretos, cinzas e marrons. Aos poucos, a luminosidade intensa de nosso país influenciou seu modo de lidar com os claros e escuros. Sua pintura religiosa é caracterizada pela luminosidade vinda do interior das figuras. Com a idéia fixa de pintar escuro mas, luminoso, sobrepunha em suas telas até vinte camadas de pretos de diversos matizes, além de pesquisar novos materiais e obter suas tintas por macerações artesanais. Foi através de anos de pesquisa que chegou a uma técnica onde separava o branco, tratando-o como luz. O artista deixava também partes em branco para transmutar em preto.

A procura aparentemente técnica refletia a luta íntima das dores do espírito. Na figura de Cristo crucificado, a luminosidade vinda do corpo de Jesus em martírio, como que do interior da alma, acende a pintura, brilha como cristal, iluminando as outras figuras que fazem parte da composição, como bem observou o escrito Affonso Romano de Sant'Anna, ao apreciar suas telas. O cristal é símbolo de sabedoria e pureza, situando-se entre o visível e o invisível.⁸⁸ Emeric soube expressar nos *Murais de Mauá* a batalha entre as trevas e a luz, entre a morte e a ressurreição.

Além do tratamento dado para a luminosidade, outras características marcantes em suas pinturas são os corpos alongados: pés e mãos desenhados dentro de ângulos agudos, marcados por linhas de contorno que, nos murais em afresco, são gravados na massa ainda úmida. Nos afrescos tradicionais, estes sulcos desaparecem mas, nos modernos, são usados como linguagem plástica, participando da composição, dando maior expressividade às figuras, vestes e contornos. Visitar a Capela Cristo Rei é uma experiência estética que vale a pena, não só pela grande quantidade de murais como também pela beleza plástica e pelas mensagens intrínsecas que eles trazem.

⁸⁸ SANT'ANNA Affonso Romano de. *Estória dos sofrimentos, morte e ressurreição do senhor Jesus Cristo na pintura de Emeric Marcier*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p.45-63.

Os Murais de Mauá

Para melhor visualização da obra, assim se apresentam os afrescos:

Mural 1	<i>Anunciação</i>
Mural 2	<i>Deus Pai</i>
Mural 3	<i>Juízo Final</i>
3.1	<i>Cordeiro e O Livro da Vida</i>
3.2	<i>Almas dos Santos Imolados</i>
3.3	<i>Multidão de Vestes Brancas</i>
3.4	<i>Inferno</i>
3.5	<i>Ressurreição dos Mortos</i>
Mural 4	<i>Apocalipse</i>
4.1	<i>Cavaleiros do Apocalipse</i>
4.2	<i>Águia</i>
4.3	<i>Anjo Vermelho</i>
4.4	<i>Mulher Vestida de Sol</i>
4.5	<i>Dragão Vermelho</i>
4.6	<i>Batalha de Miguel contra o Dragão</i>
4.7	<i>Fera</i>
4.8	<i>Babilônia Desnuda</i>
4.9	<i>Estrela do Absinto</i>
4.10	<i>Poço de Fumaça</i>
4.11	<i>Anjo do Abismo</i>
4.12	<i>Sete Anjos com Sete Cálices</i>
Mural 5	<i>Alfa e Ômega</i>
Mural 6	<i>Sua Majestade Divina e os Quatro Animais</i>
6.1	<i>Juíz</i>
6.2	<i>Leão</i>
6.3	<i>Homem</i>
6.4	<i>Boi</i>
6.5	<i>Águia</i>
Mural 7	<i>Batismo de Jesus</i>
Mural 8	<i>Jesus Levado ao Sepulcro</i>
Mural 9	<i>Criação do Homem</i>
9.1	<i>Sopro da Vida</i>
9.2	<i>Árvore da Vida</i>
9.3	<i>Expulsão de Adão e Eva</i>
Mural 10	<i>Dilúvio</i>
Mural 11	<i>Torre de Babel</i>
Mural 12	<i>Dança do Bezerro de Ouro</i>
Mural 13	<i>Travessia do Mar Vermelho</i>
Mural 14	<i>Transfiguração</i>
Mural 15	<i>Pentecostes</i>
Mural 16	<i>Deposição</i>
Mural 17	<i>Ressurreição</i>
Mural 18	<i>Crucificação</i>
Mural 19	<i>Jesus Entregue aos Soldados</i>
Mural 20	<i>Flagelação</i>
Mural 21	<i>Sepulcro Vazio</i>
Mural 22	<i>Pedro Nega Jesus</i>
Mural 23	<i>Suicídio de Judas</i>

A obra tem início no lado externo da parede da porta de entrada principal. À direita e à esquerda vê-se o primeiro mural, a *Anunciação*. As cores vão do ocre aos marrons intensos. Um anjo conversa com uma mulher: na cidade de Nazaré, Gabriel, um anjo enviado por Deus, aparece à jovem virgem Maria e anuncia que ela será mãe do filho de Deus, através do Espírito Santo.⁸⁹ Maria está ajoelhada e segura um pequeno livro em sua mão. Um único raio de luz dourada atravessa a pintura escura e ilumina suas páginas abertas, lembrando a solução plástica encontrada no Barroco para exprimir dramatização, tornando o tema da gravidez mais comovente. A pintura da passagem bíblica também parece nos convidar a entrar, como que anunciando os afrescos que podem ser apreciados no interior do templo.

Ao transpor a porta principal, vê-se a nave, espaço entre a entrada e o altar. A sensação é de mergulho em uma profusão de cores e formas, mas predomina a sensação de



Ilustração 25 – MARCIER, Emeric. *Deus Pai* (centro), *Juízo Final* (ao redor).

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

azul que vai, aos poucos, abrindo-se aos olhos. A visão é dirigida ao altar, onde se vê uma parede côncava e, sobre ela, o mural número dois, uma grande imagem de *Deus Pai*, representado por

um homem idoso de rosto marcado pelo tempo, uma longa barba branca, a mão direita erguida em um movimento de bênção, a outra mão levemente abaixada ao lado do corpo

⁸⁹ Bíblia, Novo Testamento – Lc. 1, 26-38.

dando a sensação de acolhida; mas, ao aproximar-se, seus grandes olhos amarelos e sua expressão grave, de grande autoridade, convida a manter uma distância respeitosa.

A figura é muito branca, um triângulo amarelo emoldura sua cabeça e um manto com dobras angulosas lhe cai pelo corpo, como que esculpido em pedra. Atrás, um fundo de montanhas azuis remete a uma outra dimensão, a uma paisagem celestial. Uma pomba branca à sua frente voa para baixo. Sobre o altar de mármore branco há uma cruz em metal, formando, para quem entra, um conjunto emoldurado por um arco ogival, a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. Observando atentamente, percebe-se que a cruz de metal com o corpo do Filho é um acréscimo posterior, de autor desconhecido. Com letras douradas, a frase "+VT. VITA HABEANT+" está gravada no altar. As montanhas, surgidas entre nuvens e céus de temporal, irradiam o azul para todo conjunto. Foram pintadas tendo em mente a cidade de Itatiaia, no Rio de Janeiro,⁹⁰ mas também lembram as terras onduladas da cidade de Mauá e o morro Vutussununga, o mais alto do Grande ABC Paulista.

Dirigindo o olhar para a parede ao redor, pode-se apreciar o terceiro mural, *Juízo Final*, com passagens do livro do Apocalipse,⁹¹ de São João, quando todos os seres vivos e mortos serão julgados pelos seus atos.⁹² O trabalho descreve, através das imagens, vários versículos do Livro Sagrado. No centro e bem alto está representado o *Cordeiro e o Livro da Vida* que, na simbologia cristã, é Jesus Cristo. Ferido por sete golpes de lança, seu pescoço sangra e sua cabeça apresenta sete pontas de flechas, que podem ser interpretadas como chifres, que representam a plenitude do poder e da inteligência.⁹³ Em seu corpo estão desenhados sete olhos, simbolizando os sete espíritos de Deus enviados para observar os seres

⁹⁰ Emeric morou em Itatiaia, na colônia Finlandesa fundada por Toivo Azikainen.

⁹¹ *Apocalipse*, palavra grega que significa revelação, é o livro de São João Evangelista, escrito mais ou menos no ano 100. Ele é bastante enigmático, mas é um gênero de literatura usado pelos judeus desde dois séculos antes, como no livro *Daniel*. Apresenta uma série de visões, ou revelações muito simbólicas, figuradas e misteriosas. Sua leitura se torna mais fácil se, desde o começo, o simbolismo for do conhecimento do leitor: o cordeiro é Cristo; a mulher, a Igreja; o dragão as forças hostis; a fera é Nero; Babilônia, a Roma pagã; as vestes brancas, a vitória. In: BÍBLIA Sagrada. 94^a ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda. 1995.

⁹² Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 20, 11-15.

⁹³ BÍBLIA Sagrada. 94.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda., 1995. p.1561.

humanos. Ele está envolto em nuvens brancas e diáfanas e, em sua pata direita vê-se o Livro da Vida aberto, onde pode-se ler “SUA VITA”.

Segundo a liturgia cristã, o Livro da Vida foi fechado por sete selos e somente o Cordeiro tem o poder de abri-lo. A abertura de cada um dos selos faz com que aconteçam as



Ilustração 26 – MARCIER, Emeric. *Juízo Final* (detalhe: Cordeiro e o Livro da Vida).

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

profecias que anunciam o fim do mundo . Com a abertura do primeiro ao quarto selo, surgem os Cavaleiros do Apocalipse, que serão descritos no mural a seguir. Depois de aberto o quinto selo do Livro da Vida, surgem as *Almas dos Santos Imolados*.⁹⁴ A pintura dessa passagem está transposta para a

parede em que figura o Cordeiro, na imagem de homens e mulheres com vestidos brancos, que parecem pisar muito levemente, apoiando os pés em estruturas invisíveis. Segundo a Escritura, foilhes dito para aguardar até que se completasse o número dos irmãos que seriam mortos pregando o cristianismo, pintados na parede sugerem que estão aguardando seu destino.

Ao abrir o sexto selo, surge a grande *Multidão de Vestes Brancas*, seres humanos



Ilustração 27 – MARCIER, Emeric. *Juízo Final* (detalhe: *Multidão de Vestes Brancas*).

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

segurando uma palma, que sinaliza, na iconografia cristã, o sacrifício dos mártires que foram

⁹⁴ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 6, 9-11.

castigados, com a morte, por professar sua fé ao mundo. Suas vestes tornariam-se brancas depois de lavadas no sangue do *Cordeiro*. A multidão está representada de vestes longas, brancas e translúcidas, pés e mãos terminadas em ângulos agudos, movimentos suaves, com um leve projetar do corpo em várias direções. Caminham pisando, como na passagem anterior, sobre formas que não se pode precisar.

Depois da abertura do sétimo e último selo do Livro da Vida, o texto bíblico relata um grande silêncio no céu, que dura meia hora, e surgem sete anjos que tocam suas trombetas, anunciando sete pragas. Neste afresco, eles voam em todas as direções e são em número maior que sete – somente no canto esquerdo há um grupo de quatorze anjos. Destes, quatro estão de azul; oito, de vermelho e dois, de branco; dez tocam trombetas e, mais abaixo, dois tocam harpa e um, toca bandolim. Espalhados pela pintura pode-se contar mais quatro anjos com trombetas. É admirável a liberdade com que o artista trabalhou em certas passagens do livro Apocalipse, pois São João termina o texto bíblico declarando: “Eu declaro a todos aqueles que ouvirem as palavras da profecia deste livro: se alguém lhes ajuntar alguma coisa, Deus ajuntará sobre ele as pragas descritas neste livro.”⁹⁵

Há ainda muitos outros anjos na pintura, com funções diferentes. Eles são pintados na flor da idade, pois, segundo escreveu Durand de Mende no século XIII, eles jamais envelhecem.⁹⁶ Ao lado do Cordeiro, um desses seres espirituais plana, segurando uma cruz grega em forma de T. Outro segura um cálice, num gesto que simboliza que está recolhendo o sangue de Cristo. Seus pés, pendendo obliquamente, lembram a perspectiva usada na arte medieval⁹⁷ para representar formas em escorço.⁹⁸ Emeric Marcier faz um diálogo constante

⁹⁵ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 22,18.

⁹⁶ MENDE, Guillaume Durand de. Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, V.5. 2004. p. 32.

⁹⁷ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.109.

⁹⁸ Efeito usado nas representações em perspectiva, aperfeiçoado pelos renascentistas para representar figuras vistas de frente.

com o estilo Moldavo, através da representação plástica de figuras que remetem aos afrescos de seu país de origem.



Ilustração 28 – MARCIER, Emeric. *Juízo Final* (detalhe: *Inferno*).

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

As imagens vão sendo apresentadas ao observador em um movimento rítmico de pés, mãos e asas aguçadas e se completam com a visão do *Inferno*. Seres humanos prisioneiros no abismo, entre chamas vermelhas e amarelas, observam o diabo negro-azulado, corpo humano, cabeça de cão e chifres de boi, abrindo a boca feroz

enquanto serpenteia a calda, ameaçando suas vítimas, numa dança frenética e macabra.

No extremo direito vê-se a *Ressurreição dos Mortos*, com seres humanos de corpos vermelhos como brasa, homens e mulheres nus, que saem de seus túmulos. Caveiras muito brancas estão estendidas sobre as lápides e urubus observam a cena, que lembra os fornos onde os judeus foram mortos na Alemanha durante o governo nazista. Uma mulher nua grita com a boca aberta em forma oval. Os braços erguidos na direção da cabeça denotam seu extremo pavor, lembrando *O Grito* de Edward Munch (1863-1944). A sensação é asfíxiante.



Ilustração 29 – MARCIER, Emeric. *Juízo Final* (detalhe: *Ressurreição dos Mortos*).

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.



Ilustração 30 – MARCIER, Emeric. *Juízo Final* (detalhe: *Ressurreição dos Mortos* – mulher grita com os braços erguidos).
Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

Uma parede com uma grande abertura em forma de arco ogival encobre parcialmente o afresco descrito do *Juízo Final*. Nesta outra, pode-se apreciar o quarto mural, *Apocalipse*, onde vemos, também, muitas passagens. Chama especial atenção os *Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, montando cavalos coloridos: branco, vermelho, negro e amarelo. O cavalo branco, com as patas dianteiras muito esticadas para frente e corpo petrificado em um movimento antinatural, que surge quando é aberto o primeiro selo do Livro da Vida, representa a vitória. Seu cavaleiro usa uma coroa amarela e empunha um arco e flecha.⁹⁹ O cavalo vermelho, que surge ao abrir o segundo selo, volta seu pescoço para trás, contido

⁹⁹ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 6, 2.

repentinamente por seu cavaleiro, que empunha uma espada. A este é dado o poder de tirar a paz da terra.¹⁰⁰ O cavalo negro surge quando é aberto o terceiro selo, seu cavaleiro segura uma balança e uma voz clama, segundo as visões de São João Evangelista: “uma medida de trigo por um denário, e três medidas de cevada por um denário; mas não danifiques o azeite e o vinho.”¹⁰¹ As palavras anunciam que o cavalo preto é a fome, e um quilo de trigo custará um dia de trabalho. A carestia é consequência das guerras.¹⁰² que haverão de se proliferar na terra. O cavalo amarelo surge quando é aberto o quarto selo. Seu cavaleiro é a Morte, pintado como um esqueleto, tem o poder de exterminar a quarta parte da terra com a espada, a fome, a peste e com feras.¹⁰³



Ilustração 31 – MARCIER, Emeric. *Apocalypse* (detalhes: *Cavaleiros do Apocalipse* (alto), anjos tocando trombetas (esquerda), *Sete Anjos com Sete Cálices*, anjo lança pedras sobre a terra (direita).

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

Os cavalos galopam em direção à *Águia*, que representa São João Evangelista, autor do texto que descreve o fim do mundo; na imagem de um pássaro veloz e de visão apurada, ele tem por missão anunciar a todos os povos os ensinamentos dos cristãos. Faixas voam emoldurando o alto do afresco. As palavras

escritas em latim anunciam que São João manda a mensagem para as sete igrejas, situadas em Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodicéia.

¹⁰⁰ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 6, 4.

¹⁰¹ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 6, 5.

¹⁰² BÍBLIA Sagrada. 94.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda., 1995. p.1562.

¹⁰³ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 6, 7.

Assim se apresenta a frase:

APOC. I. 9. 11 EGO JOANNES FRATER VESTER
 ET PARTICEPS IN TRIBULATIONE et REGNO
 et PATIENTIA IN CHRISTUS JESU FUI INSULA QVAE APPELLATUR PATMOS
 PROPTER VERBUM DEI et TESTIMONIVM JESU. FUI IN SPIRITU
 IN DOMINICA DIE et AVDIVI POST ME VOCEM MAGNAM TAMQVAM TUBAE
 DICENTIS
 QVOD VIDES SCRIBE IN LIBRO et
 MITTE SEPTEM ECCLESUS
 QVAE SURT IN ASIA
 THIATIRAE et SAROIS et PHILADELPHIA
 et LAODICIAE et EPHESO et AMYRNAE et PERGAMO

No centro deste mural, o *Anjo Vermelho* voa com sua língua em formato de espada em direção à *Mulher Vestida de Sol*,¹⁰⁴ representada por uma jovem de vestido longo azul que segura uma criança pequena no braço, apoiando um dos pés na lua minguante e tendo, ao seu redor, uma grande oval amarela que representa o astro que ilumina seu corpo. Um grande dragão serpenteia ao seu redor. É o *Dragão Vermelho*, que quer devorar seu filho.¹⁰⁵



Ilustração 32 – MARCIER, Emeric. Vista geral dos afrescos do altar: *Deus Pai* (centro); *Juízo Final* (ao redor); *Apocalipse* (parede da frente): *Mulher Vestida de Sol*, *Batalha de Miguel contra o Dragão*, *Babilônia Desnuda* (à esquerda), *Anjo Vermelho* (ao centro); *Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, *Sete Anjos com Sete Cálices*, *Anjo do Abismo* (à direita). No alto faixas esvoaçantes.

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

¹⁰⁴ Nossa Senhora da Conceição também é representada, na simbologia católica, como uma mulher que tem a lua aos seus pés, esmagando uma serpente que representa o dragão, o mal. A Capela Cristo Rei mudou de nome quando deixou de pertencer ao Movimento da Juventude Operária Católica, na década de 1960, chamando-se, atualmente, Capela Nossa Senhora Imaculada Conceição.

Abaixo dela está pintada a *Batalha de Miguel contra o Dragão*. Uma serpente, representando o demônio de sete cabeças e dez coroas pintadas em seu corpo, move-se em espiral, dando sete voltas sobre si mesma. De sua boca saem chamas que são rebatidas pela miríade de anjos de túnica branca e escudos das cruzadas,¹⁰⁶ chefiados pelo arcanjo Miguel.

Na parte inferior esquerda vê-se a pintura da *Fera*, com corpo de cordeiro e dois chifres. Seu rosto é o de um homem com cavanhaque, provavelmente um desafeto de Marcier. A fera com grande poder veio para enganar os homens e colocar em tudo um sinal com o seu número, que é 666.¹⁰⁷ O número da personificação na passagem bíblica de São João



Ilustração 33 – MARCIER, Emeric. *Apocalipse* (detalhe: *Fera*). Besta que possui o número 666. Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

Evangelista é provavelmente uma maneira de designar simbolicamente o imperador romano César Nero. Evitando escrever diretamente seu nome, São João não se expôs demasiadamente, pois estava preso; entretanto, a chave do enigma está perdida, deixando margem para muitas divagações,¹⁰⁸ inclusive a de ser o 666 um número que expressa a imperfeição e a inferioridade, sendo a perfeição representada pelo número sete. Não só nesta passagem, mas também em todos os afrescos de Marcier,

podemos observar o misticismo do número sete: anjos, pessoas ou animais são agrupados, muitas vezes, neste número ou em seus múltiplos, catorze e vinte e um.

Ao lado da *Fera*, que também pode ser chamada de *Besta*, pode-se apreciar a *Babilônia Desnuda*, a grande prostituta na figura de uma mulher cujo manto vermelho cai,

¹⁰⁵ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 12, 1-4.

¹⁰⁶ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 12, 7-9.

¹⁰⁷ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 13, 11-18.

¹⁰⁸ BÍBLIA Sagrada. 94.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda., 1995. p.1568.

abaixo da cintura. Seu antebraço erguido sobre a cabeça demonstra desespero. A mulher está ébria do sangue dos santos e mártires que professaram as palavras de Jesus e foram castigados pelos romanos. Ela foge atormentada porque um anjo anuncia sua ruína; seu castigo será terrível. Desnudada, suas carnes serão comidas e queimadas com fogo.¹⁰⁹ Este simbolismo exprime, para os cristãos, os perigos da idolatria e das depravações morais, sob o comando de Roma.¹¹⁰

Pouco antes de Emeric Marcier executar os *Murais de Mauá*, ele fez pinturas em tela do Apocalipse; muitas soluções plásticas para a representação figurativa do texto sagrado estão presentes nos *Murais de Mauá*, inclusive da Babilônia desnuda. Esta temática, que evoca imagens do fim do mundo, foi muito apropriada para ser desenvolvida por Emeric Marcier; pintor que iniciou sua carreira como surrealista, ela possibilitou o surgimento de imagens psíquicas, retiradas de sonhos e pesadelos.



Ilustração 34 – MARCIER, Emeric. *Apocalipse* (detalhe: *Sua Majestade Divina, Dragão de Sete Cabeças, Babilônia Desnuda, Fera 666* e outras figuras semelhantes aos *Murais de Mauá*). 1946. Óleo sobre Tela.

Acervo: Matias Marcier. Foto Silvia Ahlers (2006).

Continuando a apreciação deste quarto mural, é possível perceber, do lado direito da pintura, as pragas lançadas sobre a terra quando os anjos tocam suas trombetas. Ao toque do primeiro anjo, uma saraivada de fogo e sangue é lançada sobre a terra. Ao toque do segundo, o mar transforma-se em sangue. Ao terceiro toque, cai a *Estrela do Absinto*,

¹⁰⁹ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 17, 16-18.

¹¹⁰ BÍBLIA Sagrada. 94.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda., 1995. p.1571.

tornando as águas da terra amargas e envenenadas. No afresco, figura como uma estrela amarela de oito pontas envolta em uma luminosidade vermelha. Depois que o quarto anjo executa sua música, o dia perde um terço de sua claridade. Ao som do quinto anjo, uma estrela abre um *Poço de Fumaça* na terra, representado por arabescos que se desenrolam a partir de um ponto enegrecido e, do seu interior, surge o *Anjo do Abismo* – chamado *Abaddon* em hebraico, *Apolion* em grego ou *Destruidor* em português – pintado apenas com tons de azul; o rosto cadavérico e as asas pontiagudas. Abaixo dele, um casal nu corre, sendo incitado por um anjo com espada flamejante. Esta é uma alusão à passagem bíblica da expulsão do paraíso mas, no final dos tempos, o casal foge com uma criança nos braços. Depois que o sexto anjo toca sua trombeta, São João Evangelista recebe o *Livro Amargo* de um anjo e ordens para devorá-lo. O gesto simbólico representa assimilar o conteúdo para profetizá-lo por mil duzentos e sessenta dias. Na representação desta passagem bíblica, São João



Ilustração 35 – MARCIER, Emeric. *Apocalipse* (detalhe: *Anjo do Abismo, Estrela do Absinto, Poço de Fumaça*).

Foto (2004) e Acervo Silvia Ahlers.

Evangelista está vestido com pele de lobo, como na representação de São João Batista – como se as duas imagens fossem a mesma pessoa. Provavelmente, um equívoco do pintor. Depois de soar a sétima trombeta, há a *Batalha de Miguel contra o Dragão*, já descrita, e Cristo reinará sobre a Terra, segundo as Escrituras Sagradas.

Além destas quatorze pragas, todas registradas no afresco, estão também pintados os *Sete Anjos com Sete Cálices*, totalizando as vinte e uma pragas descritas no livro Apocalipse. Na pintura desta passagem, entes espirituais vestidos de branco vertem, de seus cálices dourados, ondas vermelhas e alaranjadas que representam a cólera de Deus sobre a humanidade e as sete

calamidades que atingirão a terra: a úlcera maligna; o mar transformado em sangue; os rios e fontes tingidos pelo sangue dos santos mártires; o calor do sol que queimará os homens; a escuridão do reinado da Fera, ou falso profeta; o Rio Eufrates que secará e as cidades e nações que cairão¹¹¹ – entre elas, Babilônia, soterrada por pedras de gelo. Apenas um anjo ergue as mãos para o alto, acompanhando o movimento de um outro anjo com longo cabelo vermelho e asas azuis agudas. Este último lança pedras sobre a terra, completando as passagens das pragas que afligirão os homens nos últimos dias da humanidade.

No teto do altar vê-se a pintura do quinto mural: apenas as letras gregas *Alfa e Ômega* em vermelho, simbolizando Deus, o princípio e o fim de tudo, que anuncia sua vinda nos finais dos tempos.

O teto da nave da Capela Cristo Rei apresenta o maior de seus murais, o de número



Ilustração 36 – MARCIER, Emeric. *Sua Majestade Divina*. Pintada no centro do teto da nave central, Ele segura o Livro da Vida fechado por sete selos.
Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

seis, onde se vê *Sua Majestade Divina e os Quatro Animais*, completando as visões de São João na ilha de Pátmos. Assentado sobre o trono está o *Juiz* do final dos tempos, que julgará todos os atos da humanidade.¹¹² Este soberano é, para os cristãos, Jesus – que voltará na sua glória e sentar-se-á no seu trono, para julgar os vivos e os mortos.¹¹³ Simboliza a essência invisível da divindade em sua primeira fonte,¹¹⁴ Deus.

A imagem se apresenta como um homem de barba branca e curta, olhos amarelos, cabelos compridos repartidos ao meio e penteados para trás das orelhas. Veste um manto que faz uma diagonal sobre o peito e

¹¹¹ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 16, 1-19

¹¹² Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 4, 1-11

¹¹³ Bíblia, Novo Testamento – Mt. 25, 31-34

¹¹⁴ BÍBLIA Sagrada. 94.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda., 1995. p.1560.

desce sobre o corpo em suaves pregas transparentes, tocando o chão. A mão esquerda está levantada. Os dedos são extremamente longos, com o indicador e médio juntos, fazendo um gesto que parece ordenar “sentem-se e ouçam com atenção o que tenho a dizer”. Na mão direita, apoiado em sua perna, segura um livro vermelho: é o Livro da Vida, fechado. Sua capa apresenta um losango azul de diagonais pretas. Atrás da cabeça, desenhada a partir de uma oval regular, vê-se um círculo dividido em oito partes, alternadamente pintadas de laranja e castanho. Deus está descalço e seus pés humanos possuem algo de improvável na envergadura acentuada de seu dorso. A perspectiva invertida, característica das pinturas da Idade Média,¹¹⁵ mostra o pé da frente menor que o outro, colocado um pouco atrás. Alguns degraus levam ao trono que está colocado sobre um fundo vermelho. Principalmente neste mural é possível observar reminiscências do estilo Moldavo.

A imagem descrita, denominada na História da Arte de Pantocrator, possui um jogo visual bastante curioso que chama a atenção do fruidor: ao entrar pela porta principal, olhando para cima, vê-se o Livro da Vida à direita; quando volta-se para sair, olhando mais uma vez para o alto, vê-se o Livro à esquerda. A sensação que se tem é a de um movimento imaginário: o livro muda de lado.

Nos quatro cantos desse mesmo teto, pintados sobre fundo vermelho, estão quatro animais cheios de olhos pelo corpo, seis asas cada, representando os evangelistas. Os animais dizem, segundo São João Batista, de dia e de noite palavras em louvor a Deus, glorificando aquele que está assentado no trono.¹¹⁶

A simbologia na representação de Cristo e de figuras bíblicas foi descrita pela primeira vez por Guillaume Durand de Mende no *Rationale divinarum officiorum*, em 1286, considerado a síntese sobre os conhecimentos da Idade Média em liturgia. Mende esclarece que o primeiro animal, o *Leão*, representa São Marcos e o segundo animal, o *Homem*,

¹¹⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.109.

¹¹⁶ Bíblia, Novo Testamento – Apoc. 4, 2-9.

representa São Mateus – ambos são colocados à direita porque significam a alegria da ressurreição. O terceiro animal, o *Boi*, representa São Lucas, que foi iniciado pelo sacerdote Zacarias – o boi é um animal apropriado ao sacrifício dos sacerdotes, possui dois chifres que significam os dois testamentos que deixou. Os quatro cascos remetem ao pensamento dos quatro evangelistas. Sugere também a imagem de Cristo que foi sacrificado pelos erros da



Ilustração 37 – MARCIER, Emeric. *Sua Majestade Divina e os Quatro Animais* (detalhe: *Leão*). O leão representa São Marcos.

Foto: Acervo Luciana Senhorelli.

humanidade – é colocado à esquerda porque sua morte entristeceu a todos. O quarto animal, a *Águia*, simboliza São João Evangelista, paira acima dos cumes das montanhas dizendo: “No princípio era o verbo”.¹¹⁷ A águia também é a imagem de Jesus, ressuscitado dos mortos.¹¹⁸

O *Leão* levanta sua pata direita. O corpo petrificado possui um rosto humano, inscrito em um círculo, gira levemente para o lado a cabeça

emoldurada pela juba, a calda parece se mover desenhando um “S” no espaço, as asas que partem de seu corpo se agitam levemente e os olhos negros nelas desenhados nos observam.

O *Homem* voa com as mãos espalmadas voltadas para cima. É bastante jovem e possui uma aura dourada ao redor da cabeça. Seu rosto está desenhado à maneira bizantina, ou seja, um círculo imaginário determina o comprimento do nariz e testa;



Ilustração 38 – MARCIER, Emeric. *Sua Majestade Divina e os Quatro Animais* (detalhe: *Homem*). O homem representa São Mateus.

Foto: Acervo Luciana Senhorelli.

¹¹⁷ Bíblia, Novo Testamento – Jô. 1, 1.

¹¹⁸ MENDE, Guillaume Durand de. Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34. V.5. 2004. p.33.

outro círculo excêntrico, com comprimento de duas medidas do nariz, inscreve o queixo e o alto da cabeça; um terceiro círculo, com o raio igual a três comprimentos do nariz passa na metade do pescoço. Dessa maneira, muitas outras imagens estão pintadas no interior da capela. Asas cheias de olhos sustentam o *Homem*, elevando seu corpo, que inclina levemente para trás.

O *Boi* dotado de calda semelhante à do leão. Possuidor de corpo robusto, mantém as quatro patas firmemente apoiadas no chão e três, das seis asas



Ilustração 39 – MARCIER, Emeric. *Sua Majestade Divina e os Quatro Animais* (detalhe: *Boi*). O boi representa São Lucas. Foto: Acervo Luciana Senhorelli.

pontiagudas, estão voltadas para trás, assim como sua cabeça. A imobilidade remete a uma atitude de segurança, firmeza e decisão.



Ilustração 40 – MARCIER, Emeric. *Sua Majestade Divina e os Quatro Animais* (detalhe: *Águia*). A águia representa São Lucas.

Foto: Acervo Luciana Senhorelli.

A *Águia* não está tranqüila. O bico entreaberto mostra a língua, o olho amarelo fixa um ponto imaginário, seus pés de ave se prendem no chão enquanto as asas se agitam. Seu corpo estilizado inscreve uma diagonal no quadrado vermelho que a envolve. O grito da águia deixa entrever que as calamidades descritas nas passagens do Apocalipse ferirão a humanidade e a natureza.¹¹⁹

Depois de apreciar os seis murais, com a pintura das passagens bíblicas de Maria, mãe de

Jesus, recebendo a notícia de sua gravidez e as terríveis visões do fim do mundo, é possível perceber que Emeric Marcier fez uso, em sua arte, do estilo moldavo – *Deus Pai, Sua*

¹¹⁹ BÍBLIA Sagrada. 94.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda., 1995. p.1564.

*Majestade Divina e os Quatro Animais*¹²⁰ –, da luz barroca – *Anunciação*¹²¹ – e imagens saídas de sonhos e pesadelos – *Apocalipse e Juízo Final*¹²². Ao voltar-se para a parede dos fundos observa-se a pintura de figuras que mostram também sua força expressionista.¹²³ No



Ilustração 41 – MARCIER, Emeric. Detalhe: *Batismo de Jesus*.

Foto: Acervo Luciana Senhorelli.

mural número sete, *Batismo de Jesus*, aprecia-se a passagem bíblica em que Jesus recebe o sacramento de São João Batista, profeta que pregava no deserto da Judéia a iniciação pela água e pelo arrependimento. Cristo jovem, de cabelos ruivos, mãos espalmadas e juntas em oração, está com seu corpo acentuadamente delgado mergulhado na água até a cintura. O céu se abre e o Espírito Santo desce sobre Ele em

forma de pomba, representando a sabedoria e o esclarecimento. Ao Seu lado, na margem do Rio Jordão, São João Batista, vestido com pele de lobo, está sobre algumas pedras, derramando água com uma pequena cuia.¹²⁴

¹²⁰ Emeric Marcier usa o esquema dos três círculos para o traçado da face (arte bizantina), a construção de face e corpo a partir do esquema do pentagrama (arte gótica), nariz proeminente, olhos amendoados, pés pendentes, mãos alongadas, perspectiva invertida.

¹²¹ Luz barroca, termo usado para explicar as pinturas realizadas com tons escuros, onde apenas alguns detalhes possuem tons mais claros e iluminam o restante da obra. Os tons claros podem vir, por exemplo, de um rosto, das mãos, de um rendado, de um colar de pérolas. Tom é um modo de expressar quanta luz uma cor reflete ou absorve, o amarelo possui tom naturalmente claro, o preto tom naturalmente escuro, mas a mesma cor pode ter tons que vão do claro ao escuro, exemplo: azul-celeste, azul-cobalto e azul-ultramar.

¹²² Imagens de sonhos e pesadelos, do subconsciente, utilizadas principalmente por pintores surrealistas. O texto do livro *Apocalipse* apresenta ao leitor uma série de visões, ou revelações simbólicas, em linguagem figurada, possibilitando a pintura de imagens misteriosas e alegóricas, nos *Murais de Mauá: Cordeiro e O Livro da Vida, Mulher Vestida de Sol, Leão, Homem, Boi, Águia, Anjo do Abismo, Dragão Vermelho, Fera, Babilônia Desnuda*.

¹²³ “Os expressionistas caracterizam-se principalmente pelo acentuado contorno que imprimem aos objetos e formas interiores, desprezo pelas proporções anatômicas, cores intensas, perspectiva incorreta, onde a correção acadêmica é substituída por um sentimento vívido”. In: SCHMIDT, Georg. *Pequena História da Pintura Moderna: de Daunier a Chagall*. São Paulo: Bloch, 1969.

¹²⁴ Bíblia, Novo Testamento – Mt. 3, 13-17.

Na mesma parede, porém à direita, está *Jesus Levado ao Sepulcro*, o oitavo mural. José de Arimatéia solicita a Pilatos o corpo de Jesus para sepultá-lo, envolvendo-o em um lençol. Mulheres que o acompanharam preparam unguentos e especiarias.¹²⁵ A mãe de Jesus, Maria, vestida de negro, abraça Seu corpo sem vida. O sangue escorre abundante das chagas, manchando os tecidos trazidos para cobrir Seu corpo. Uma mulher de vermelho arqueia o tronco para trás, estendendo um dos braços para o céu, mostrando a mão lânguida e pálida.

No alto, pode-se apreciar o nono mural, *Criação do Homem*, com as passagens do *Sopro da Vida*: Deus cria o homem com o pó da terra e sopra o fôlego da vida, dando-lhe alma;¹²⁶ vê-se, também, o Paraíso, o Jardim do Éden, tendo ao centro a *Árvore da Vida* com a serpente enrolada em seu caule,¹²⁷ representando o conhecimento que não é permitido aos homens. No extremo direito inferior há a representação da *Expulsão de Adão e Eva*, em que Deus afugenta os pais da humanidade por terem comido do fruto proibido da *Árvore da Vida*, colocando um querubim¹²⁸ com a espada inflamada para guardar o caminho¹²⁹ do Paraíso. O casal corre nu; envergonhados, de cabeça baixa e cobrindo os rostos, parecem chorar amargamente.

Sobre todo este conjunto estão pintadas faixas, fazendo ondulações e voltas sobre si mesmas. Palavras em latim fazem referência à criação do mundo. Mesmo não sendo possível ver as inscrições de perto, pode-se observar que algumas palavras encontram-se parcialmente apagadas, tornando parte das inscrições, ilegível. Mas ainda se pode ler:

GEN II-7 FORMAVIT IGITUR DEUS HOMMEM DE LIMO TERRAE et INSPIRAVIT IN FACIEM CIVIS SPIRACUL [ilegível] VIDE ER FACTUS EST HOMO IN
GEN III-27

¹²⁵ Bíblia, Novo Testamento – Jo. 19, 38-42; Lc. 23, 50-56; Mt. 27, 58-61.

¹²⁶ Bíblia, Velho Testamento – Gen. 2, 7-8

¹²⁷ Bíblia, Velho Testamento – Gen. 2, 9-17.

¹²⁸ Querubim, anjo da primeira hierarquia. Em pintura e escultura, o termo pode ser usado para nomear uma cabeça de criança com asas. Não é o caso deste anjo no afresco de Marcier, ele é um adulto jovem de corpo inteiro.

¹²⁹ Bíblia, Velho Testamento – Gen. 3, 9-24.

Este mural, *Criação do Homem*, encontra-se exatamente na mesma direção que o *Cordeiro* apocalíptico segurando o Livro da Vida, na parede fronteira, simbolizando a dualidade do nascer e morrer, o começo e o fim do mundo. Entre estas paredes do fundo e do altar estão pintadas passagens bíblicas que fazem referência à história da humanidade e a epopéia do povo judeu.

Na altura do mural *Criação do Mundo*, fica um *mezzanino* destinado ao coro. Curiosamente, não existe escada de acesso, pois um muro baixo foi erguido em toda a sua volta; para se ter acesso a ele é preciso colocar uma longa escada. Ao fundo, fica o vitral *Menino Jesus Carpinteiro*. Não foi possível confirmar, até a publicação desse estudo, se este trabalho é de autoria de Emeric Marcier, que também desenhou vitrais. Provavelmente não estava lá antes da realização dos afrescos, pois, como se viu, o artista exigiu que os vitrais anteriores fossem fechados, ficando a dúvida para ser resolvida em pesquisas posteriores.

Nas paredes laterais da nave estão seis grandes murais, cada um defronte a outro par de mesma medida, que dialogam entre si. Do altar para os fundos tem-se: o *Dilúvio*, o décimo, em frente ao décimo primeiro, *Torre de Babel*; o décimo segundo, *Dança do Bezerro de Ouro*, que está simetricamente oposto ao décimo terceiro, *Travessia do Mar Vermelho*; e, completando os pares, tem-se o décimo quarto, *Transfiguração*, fronteando com o décimo quinto, *Pentecostes*.

No *Dilúvio*, vê-se a representação da passagem bíblica em que a Terra está cheia de violência. Deus resolve destruir os homens, mandando uma grande chuva e somente Noé é avisado, recebendo ordens para construir uma grande arca para colocar sua família e animais cujas espécies devem ser preservadas, além de comida. Ele tem a missão de salvar sete machos e sete fêmeas dos animais bem -vindo e um casal de cada dos animais indesejáveis.

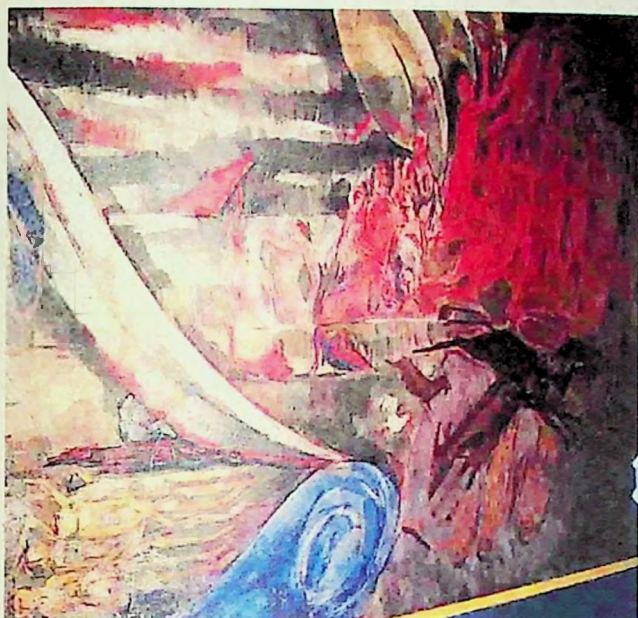


Ilustração 42 – MARCIER, Emeric. *Dilúvio* (detalhe). Ondas gigantes, homens e animais.
Foto: Acervo Silvia Ahlers.

para fora da pintura, cadáveres amarelos jazem sobre o terreno tomado pela força da natureza. Sobre as ondas flutua, alheia aos acontecimentos, a arca carregada de animais que expiam por janelas, iluminadas de amarelo. Seu formato lembra os chifres enrolados de um carneiro. Ela navega sobre ondas angulosas, irrealis. No alto, a mão de Deus, como que esculpida em pedra, dura e inflexível, orchestra a destruição da humanidade por entre nuvens de tempestade.

Em *Torre de Babel*, os homens constroem uma torre de tijolos cozidos e betume, na terra de Sinar. Deus percebe a intenção deles de chegar ao céu e não aprova a ousadia. Como castigo,

Uma forte chuva cai sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites, destruindo construções, homens, animais e vegetação.¹³⁰

Neste mural, vêem-se cidades de prédios azuis, cobertas por ondas gigantes. A inundação engole tudo com a força de suas águas e homens vermelhos minúsculos são tragados pela força da natureza, enquanto animais em fuga desesperada dão a sensação de escapar



Ilustração 43 – MARCIER, Emeric. *Dilúvio* (detalhe). A arca, luz vinda do céu.
Foto: Acervo Silvia Ahlers.

¹³⁰ Bíblia, Velho Testamento – Gen. 7, 1-24.

confunde suas línguas para não poderem mais se entender e os espalha por toda a terra. Os construtores desistem do intento.

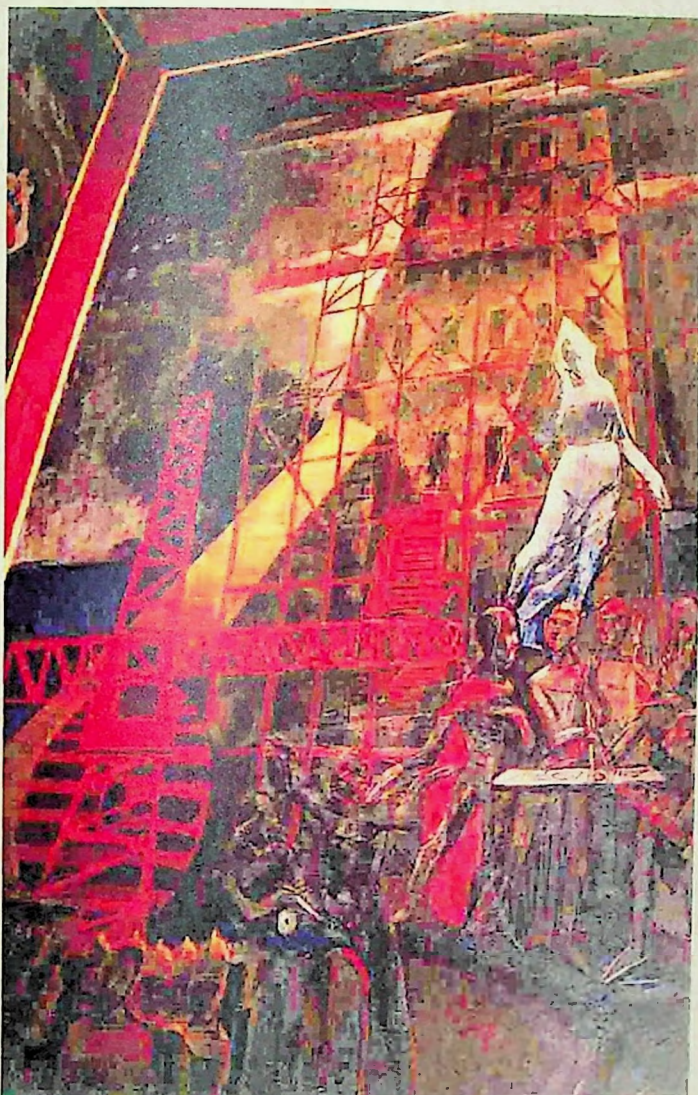


Ilustração 44 – MARCIER, Emeric. *Torre de Babel*. Os homens queriam fazer uma torre para ligar a terra e o céu
Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

Um grande zigurate,¹³¹ sendo construído com dezenas de janelas, com os andaimes circundando o projeto em desenvolvimento, chama especial atenção dos visitantes. Alguns homens no chão discutem sobre desenhos em uma prancheta; um deles usa um compasso. Dois outros trabalham próximos a uma roda e, outros ainda, de várias nacionalidades, mais abaixo, são representados por brancos e negros. Estes homens recebem ordens de um encarregado e representam, segundo as anotações observadas nos cadernos de Emeric Marcier,

que a greve dos trabalhadores está por começar. Trata-se de uma das interpretações pessoais que o pintor fez das passagens Bíblicas, colocando também o seu tempo e lugar. Outro trabalhador forja uma espada batendo vigorosamente seu martelo, representando a luta que terá lugar a seguir.

¹³¹ Zigurates são torres construídas na Mesopotâmia. A mais lembrada é a Torre de Babel, considerada uma das Sete Maravilhas do Mundo Antigo e procurada pelos arqueólogos, mas existem as ruínas de muitas outras. Os governantes da Mesopotâmia ergueram torres como símbolo de poder e de riqueza.

Sobre todos eles, paira uma figura muito branca, com vestes translúcidas, esvoaçantes, e triângulo luminoso atrás da cabeça, lembrando a presença de um ser divino que tudo observa. Para realizar esta pintura, o artista colocou a figura em várias posições, inclusive no chão, mas decidiu-se por representá-la pairando entre o céu e a terra, como também foi observado nos desenhos que documentam esta obra. No alto, dois aviões Stuks, utilizados

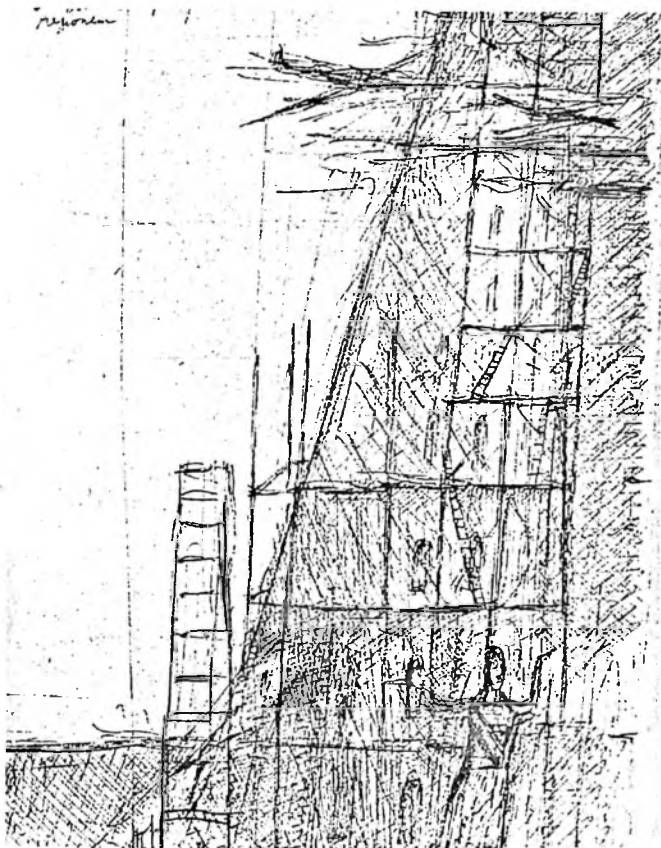


Ilustração 45 – MARCIER, Emeric. *Torre de Babel* (desenho). Projeto para realização do afresco mostra os aviões, pintados de vermelho no afresco. Cadernos do Artista, 1946.

Acervo: Matias Marcier.

pelos nazistas na II Grande Guerra Mundial, pintados de vermelho, sobrevoam em círculos o alto da torre.

Na Capela Cristo Rei, observando-se este mural, os olhos passeiam por ocres, amarelos, marrons, vermelhos e cinzas. O trabalho artístico transmite idéias que vão muito além da forma, cor e ritmo que remetem à plasticidade do artista. Há uma suspensão entre três mundos: a vida dos judeus na História Antiga; a II Grande Guerra Mundial, que havia acabado pouco antes da execução das

pinturas e estava ainda presente na mente e na alma de Emeric Marcier; e lembra, também, o mundo pós-moderno, o episódio dos dois aviões que atingiram as torres gêmeas do World Trade Center nos Estados Unidos da América, em 11 de setembro de 2001, episódio que trouxe novos rumos para a História Contemporânea. Sua pintura é atual quase 60 anos depois. A afirmação de Giulio Carlo Argan (1909-1992), em *Guia de História da Arte*, para explicar Rafael Sanzio pode ser aplicada aos afrescos de Emeric Marcier:

Rafael pintou este fresco para exprimir o pensamento da sua própria época: mas porque a obra de arte se destina a durar no tempo, não vale apenas por aquilo que significou na situação do momento, mas por aquilo que significou depois, significa para nós, significará para quem vier depois de nós. Cada época deve definir o que significam as obras de arte do passado no âmbito da sua própria cultura e que problemas representam no quadro dos seus próprios problemas.¹³²

As passagens do *Dilúvio* e da *Torre de Babel* reforçam a idéia de castigos divinos, expressos nos murais do *Apocalipse* e *Juízo Final*, a uma humanidade mergulhada em guerras, ódios raciais e jogos de interesse. Nestes afrescos tem-se a certeza de que Marcier teve a intenção de fazer uma representação interpretada das passagens bíblicas, associando-as ao seu tempo. O mundo antigo foi transportado para o século XX e continua verdadeiro no século XXI. Sua pintura é cheia de significados e elaborações mentais. Trabalha nas paredes



Ilustração 46 – MARCIER, Emeric. *Dança do Bezerro de Ouro* (detalhe). Moisés quebra as tábuas com os Dez Mandamentos. No alto, a mão de Deus.

Foto: Silvio Henrique Reis, acervo Augdan de Oliveira Leite.

em fresco cada detalhe lido nos Textos Sagrados. Simultaneamente, é capaz de usar figuras mentais, surgidas de sonhos e pesadelos,¹³³ fazendo a ligação pela arte de tempos tão distantes e tão atuais.

No mural da *Dança do Bezerro de Ouro*, Moisés sobe ao Monte Sinai para conversar com Deus, mas a ausência do líder demora mais do que o povo de Israel esperava e, por sugestão de Arão, os habitantes do deserto doam seus pertences de ouro e fundem um bezerro. Oferecem holocaustos ao ídolo e o adoram, comem, bebem, cantam e dançam em sua homenagem. Quando Moisés desce do monte

¹³² ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. 2.ed. São Paulo: Estampa, 1994. p.29.

¹³³ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

com as leis escritas por Deus em duas placas de pedra, não gosta da orgia que vê e quebra os textos furiosamente.¹³⁴

A passagem está representada com homens e mulheres dançando freneticamente ao som de pandeiros: as pessoas entregam-se aos sentidos do momento, os corpos se contorcem em movimentos impossíveis e sensuais, as figuras alongadas fazem gestos amplos sob os olhos de severa desaprovação do patriarca que conduz seu povo através do deserto. Moisés inclina-se para trás, sob o peso do texto, e indica sua determinação em lançar sobre a terra os Dez Mandamentos. Ao centro, um grande ídolo em forma de bezerro domina a pintura. Ao lado direito, um idoso com longa barba branca segura um cajado e coça a cabeça, procurando entender o que está acontecendo. Um jovem de túnica amarela volta-se para trás, enquanto procura proteger uma mulher que segura uma criança enrolada em um manto. A mão de Deus surge no alto, entre feixes de luz muito brancos, apontando para baixo, dando a sensação de que suas ordens devem ser obedecidas prontamente.

Confrontando esta pintura está a *Travessia do Mar Vermelho*, onde pode-se examinar a fuga dos judeus da escravidão no Egito, guiados por Moisés. O faraó coloca seu exército, cavalos e carros em perseguição aos desertores que se encontram acampados em Pi-Haiote.¹³⁵ Vendo os egípcios, os judeus têm medo. O patriarca que conduz seu povo levanta sua vara e a estende sobre o mar, afastando suas águas. Os israelitas passam pela terra seca, perseguidos pelo faraó e seu exército. As carruagens dos egípcios perdem suas rodas. Quando passa o último dos judeus, as águas fecham-se atrás deles, afogando seus inimigos.

O mar é representado por grandes rolos de ondas negras. Os egípcios marcham muito eretos com suas armas, para o confronto que haveria de acontecer. O faraó, do alto de sua carruagem, comanda o exército. Na seqüência, os egípcios rodopiam sob a força da água que os engole. O colorido avermelhado e castanho, de tonalidade escura, acentua a dramaticidade

¹³⁴ Bíblia, Velho Testamento – Êx. 32, 2-19.

¹³⁵ Bíblia, Velho Testamento – Êx. 14, 1-19.

da cena. Os cavalos, empinados, pressentem a morte iminente. Moisés, parado solenemente do outro lado das ondas, em segurança, levanta sua mão direita, comandando a força da natureza. Um anjo voa no céu ao lado do povo hebreu.

No afresco da *Transfiguração*, Jesus sobe a um monte com seus três discípulos. Lá chegando, transfigura-se diante deles. Seu rosto fica como o Sol e suas vestes brancas parecem iluminadas. Surgem Moisés e Elias. Uma nuvem aparece e, de dentro dela, sai uma voz que diz: “Este é meu amado filho, em quem me comprazo: escutai-o”. Os discípulos têm muito medo e caem por terra, escondendo o rosto.¹³⁶ Ladeado por Moisés à direita e por Elias à esquerda, Jesus está sobre um monte rochoso. O fundo da pintura é ocre-amarelado. Caídos no chão, como quem tem curiosidade e ao mesmo tempo não quer olhar, estão Pedro, Tiago e João. O corpo do Mestre, com uma túnica muito branca, emite uma luz intensa, clareando o céu; de seus pés partem grossas faixas esbranquiçadas, iluminando o monte abaixo. Os corpos dos profetas e dos apóstolos também recebem os raios sobrenaturais.

A pintura é marcada pelo ritmo da posição das figuras, onde apenas Jesus está na vertical, formando o motivo superior da pintura. Logo abaixo estão os três discípulos – sendo que estes e os profetas Moisés e Elias são construídos a partir de linhas inclinadas. O ritmo se intensifica na posição das mãos: para o alto e unidas em oração, junto ao peito, estão as de Elias; para o alto e para baixo, as mãos de Jesus dirigem o olhar do observador para uma linha inclinada que atravessa o mural; as mãos de Moisés, que seguram as tábuas das leis, estão na horizontal; Pedro, Tiago e João fazem movimentos posicionando as mãos na vertical, horizontal e inclinada, completando o ritmo plástico. É possível perceber que há musicalidade nos afrescos de Marcier. As posições das mãos não são a cópia da realidade, mas formam movimentos intencionais que conduzem o olhar, como explicou Wassily Kandinsky (1866-1944) em *Arte e Natureza*:

¹³⁶ Bíblia, Novo Testamento – Mt. 17, 1-6; Mc. 9, 1-13; Lc. 9, 28-36.

Toda forma tiene un contenido (sonido interior). No existe ninguna forma-como no existe nada em el mundo que no diga nada... También la forma, aun cuando sea abstracta o geométrica, posee su sonido interior; es un ser espiritual dotado de cualidades que se identificam com esa forma... El sonido "puro", abstracto, no específico, produce una emoción más refinada y sobrenatural: no es raro que el espectador reciba una impresión "cósmica".¹³⁷

Estes gestos sugerem uma impressão cósmica, misteriosa, uma música solene que



Ilustração 47 – MARCIER, Emeric. *Transfiguração* (detalhe). Face de Jesus Cristo durante a transfiguração. Foto (1947). Acervo: Matias Marcier.

quase se pode ouvir ao contemplar-se o mural. Marcier gostava muito de ouvir música clássica enquanto pintava. Trazia sempre consigo uma pequena vitrola portátil e apreciava Wolfgang Amadeus Mozart. De Johann Sebastian Bach ouvia constantemente a *Paixão Segundo São Mateus* e de Heinrich Shütz a *Paixão Segundo São João*. Fazendo uso de linhas, formas e cores, transmitiu alturas, intensidades e ritmos aos murais.

No afresco *Pentecostes*, os apóstolos – Pedro, João, Tiago, André, Filipe, Tomé, Bartolomeu, Mateus,

Tiago, Simão, Judas irmão de Tiago e Matias, eleito para ficar no lugar de Judas Iscariotes – e Maria, mãe de Jesus, acham-se reunidos no cenáculo. Um som muito alto toma conta do lugar e eles sentem o vento forte vindo do céu. Neste instante, pousam línguas de fogo sobre suas cabeças e são tomados pelo Espírito



Ilustração 48 – MARCIER, Emeric. *Pentecostes* (detalhe). Línguas de fogo pousam sobre os apóstolos. Foto (2004). Acervo Silvia Ahlers.

¹³⁷ KANDINSKY, Wassily. *Arte e natureza*. In: HESS, Walter. *Documentos*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1959.

Santo. Na crença dos cristãos, este fato é interpretado como a abertura da mente para o entendimento espiritual; e os discípulos começam a falar em outras línguas.¹³⁸

Esta passagem bíblica pintada na parede revela claramente ter sido feita por um artista judeu, pois os seguidores de Cristo apresentam longos cabelos com cachos na frente da orelha, como é o costume desse povo. Outros murais também mantêm esta característica particular.¹³⁹

Uma única pequena inscrição sulcada no canto esquerdo chama a atenção: “MATHIAS”, provavelmente não só para denominar o apóstolo recém-escolhido, mas também uma homenagem ao seu segundo filho, então uma criança, Matias Marcier. Esta inscrição está presente em outras obras do pintor. Talvez ele se sentisse também um eleito, recém chegado em sua nova crença cristã.

Nas paredes laterais do altar ficam dois grandes afrescos, o décimo sexto, *Deposição* e o décimo sétimo, *Ressurreição*.

No afresco *Deposição*, o senador José de Arimatéia pede a Pilatos o corpo de Jesus, depois da crucificação. Descendo-o da cruz, envolve-o em um lençol de linho.¹⁴⁰ Dois homens, sobre escadas, ajudam-no na tarefa – e parece que o fazem com muito cuidado e dedicação. Duas mulheres observam o Homem sem vida. Uma delas, de costas voltadas para o observador, veste um longo vestido vermelho. A transparência do tecido mostra as formas de



Ilustração 49 – MARCIER, Emeric. *Deposição* (detalhe). Maria, mãe de Jesus, vestida de negro recebe o corpo do Filho. Foto (2006) Acervo Luciana Senhorelli.

¹³⁸ Bíblia, Novo Testamento – At. 2, 1-13.

¹³⁹ Depoimento de Anna Gedankien, em visita à Capela Cristo Rei, durante a realização do 5º. Congresso de História de Mauá, 1998.

¹⁴⁰ Bíblia, Novo Testamento – Lc. 23, 51-55.

seu corpo, uma trança grossa e ruiva orna sua cabeça. A outra, de cabelos grisalhos, parece ser Maria, mãe de Jesus. Vestida de negro, estende os braços piedosamente para agasalhar seu Filho.¹⁴¹ Pinceladas muito intensas de tinta vermelha sugerem sangue escorrendo das feridas recentes, manchando o tecido branco. Um homem de túnica amarela e manto castanho está um pouco separado do grupo. Seus pés, afiados como a ponta de uma espada, pousam no chão, vestindo grossas meias de cor cinza, suas roupas lembram muito mais um cavaleiro medieval do que um homem que viveu na Roma antiga. Sua cabeça está coberta como manda a lei dos judeus, possui longas barbas. Ele segura um dos cravos que prendiam Jesus na cruz.

Em *Ressurreição*, a pintura registra a passagem bíblica onde os sacerdotes e fariseus, reunidos na casa de Pilatos, temem que os seguidores de Cristo roubem o Seu corpo. Por precaução, mandam guardas selarem com uma pedra a entrada do sepulcro e vigiarem até o terceiro dia.¹⁴² Há um violento tremor na terra. Surge um anjo, resplandecendo como um relâmpago, e os guardas, apavorados, pensam que vão morrer. No afresco de Marcier, o sepulcro está aberto, os guardiães escondem o rosto e mal podem olhar para os lados. De dentro da cavidade aberta, Jesus ressuscitado é elevado ao céu por um facho de luz dourada. A luminosidade intensifica-se ao redor de seu corpo, formando uma oval semelhante àquela que envolve a *Mulher Vestida de Ouro*, do *Apocalipse*. Mostra em suas mãos – a direita levantada e a esquerda espalmada para baixo – as marcas dos furos dos pregos. Seus pés são longos e aguçados, a cintura, bem marcada, deixa cair uma pequena túnica azul que parece engomada, tal a forma antinatural das pregas do tecido. As pontas que dela sobram acompanham as formas agudas dos pés. Um lençol azul, colocado na borda retangular do túmulo, representa a mortalha que o havia envolvido. A lápide que tampava a abertura está pintada na diagonal, acompanhando o movimento do antebraço de um dos soldados romanos.

¹⁴¹ Na História da Arte, Maria segurando o filho morto foi retratada por muitos artistas. Essa imagem era comum na arte da Itália setentrional. Entre tantos exemplos, pode-se destacar a escultura *Pietà*, de Michelangelo Buonarotti (1475-1564).

¹⁴² Bíblia, Novo Testamento – Mt. 27, 62-66.

A linha diagonal, pintada ou sugerida, está bastante presente nos afrescos de Marcier. Ela sugere força deslocada. Segundo Vassely Kandinsky, confere dinamismo à obra.¹⁴³ Segundo Rudolf Arnheim (1904-1997), os objetos não são percebidos como únicos e isolados.



Ilustração 50 – MARCIER, Emeric. *Ressurreição* (detalhe). Jesus Cristo sobe ao céu envolto em luz dourada.
Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

Todo ato de visão é um juízo visual, formas, ainda que fixas, como no caso das pinturas, e incapazes de um movimento real, exibem uma tensão em relação ao que está envolto. A estrutura visual é um campo de forças.¹⁴⁴

Estes são os dezesseis afrescos na entrada e nave do templo, paredes e teto. Com a *Anunciação*, no lado externo da porta de entrada principal, e mais seis murais que podem ser apreciados na sacristia, totalizam-se vinte e três afrescos de grandes dimensões, número bastante expressivo na História da Arte Sacra Brasileira.

No mural de número dezoito vê-se a *Crucificação*. Jesus é condenado a morrer martirizado por divulgar suas idéias ao povo. Carrega a própria cruz até um lugar chamado Gólgata, que quer dizer “lugar da caveira”. Ao seu lado estão dois ladrões, também condenados à crucificação.

Pintadas próximas ao crucificado da direita, estão as palavras:

DOMINE MEMENTO MEI
CVM VENERIS IN REGNUM
TVVM.

Perto do crucificado à esquerda, estão escritas:

SIES CHRISTVS
SALVVMFAC TEMETIPSVM

¹⁴³ PENTEADO NETO, Onofre. *Desenho estrutural*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.107.

¹⁴⁴ PENTEADO NETO, Onofre. *Desenho estrutural*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.78.

Um pouco mais à esquerda deste crucificado, uma multidão de sacerdotes, escribas, anciões e fariseus seguram faixas de muitas cores com as frases:

FILIVS DEIES DESCENDE
ALIOS SALVOS FECIT SEIPSVM
NON POTEST SALVVM
SI TV ES REX JVDAEORVM SALVVM TE FAC

A solução plástica encontrada pelo pintor lembra uma forma de protesto, comum nos



séculos XX e XXI: uma multidão segura cartazes e reivindica algo de seu interesse – como as inúmeras manifestações realizadas pelos trabalhadores do ABC Paulista, confirmando, mais uma vez, que o texto bíblico foi interpretado, para narrar acontecimentos contemporâneos ao artista, registrando o seu tempo e a História Contemporânea.

No alto da cruz, estão escritas as palavras:

JESVS NAZARENUS
REX JUDEAEORVM.

O corpo magro e mitigado de Cristo está

Ilustração 51 – MARCIER, Emeric. *Crucificação* (detalhe). Sacerdotes, escribas, anciões e fariseus blasfemam contra Jesus Cristo.
Foto: Silvio Henrique Reis, acervo Augdan de Oliveira Leite.

pendendo da cruz. A lança do soldado romano atravessa seu lado esquerdo e um prego

enorme lhe trespassa os pés. Uma caveira está colocada no chão, não somente porque o lugar é o Gólgata, mas também para nos lembrar a brevidade da vida. Ela é a representação da própria morte na tradição elegíaca, alegoria consagrada ao luto.¹⁴⁵

Após a morte de Jesus, segundo as escrituras dos cristãos, a terra treme, as pedras fendem-se e muitos santos ressuscitam.¹⁴⁶ Algumas mulheres olham de longe – entre elas, Maria, mãe de Tiago e de José, Maria Madalena e a mãe dos filhos de Zebedeu.

Emeric Marcier opõe superfícies claras e escuras – e as arestas produzem a ilusão de



Ilustração 52 – MARCIER, Emeric. *Crucificação* (detalhe). Tratamento plástico que remete ao cubismo. Foto de 1947. Foto: Acervo Matias Marcier.

volume. Suprimindo a ilusão de espaço, o ponto de fuga único da perspectiva central é omitido, intensificando a energia plástica.¹⁴⁷ Afastando-se da forma natural, há a aproximação da forma artística. O ritmo é intensificado, adquirindo qualidades espaciais e aproximando este mural da expressão cubista, como afirma Georg Schmidt: “Se o impressionismo decompondo a luz natural em seus elementos espectrais trouxe à pintura a melodia pura, o cubismo, por sua vez, decompondo a forma natural dos objetos em seus elementos geométricos, deu à pintura ritmo puro”.¹⁴⁸

Embora os pintores encontrem grande dificuldade para obter tintas de muitos matizes na

¹⁴⁵ PANOFSKY, Erwin. Et in Arcádia ego: Poussin e a tradição elegíaca. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34. V.5. 2004. p.120.

¹⁴⁶ Mt 27, 41-52.

¹⁴⁷ SCHMIDT, Georg. *Pequena História da Pintura Moderna: de Daunier a Chagall*. São Paulo: Bloch, 1969.

¹⁴⁸ SCHMIDT, Georg. *Pequena História da Pintura Moderna: de Daunier a Chagall*. São Paulo: Bloch, 1969. p.100.

técnica do afresco, as cores usadas no mural *Crucificação* chamam especial atenção. É exuberante, contrastando com a sobriedade da maioria dos outros murais.

Infelizmente, esta obra parietal encontra-se bastante danificada, com a presença de manchas de bolor. Também observa-se uma marca de água, que escorreu na lateral direita. Uma caixa d'água do hospital encontra-se colocada acima desta parede e a Unidade de Terapia Intensiva (UTI) encontra-se logo atrás do mural, dividindo a mesma alvenaria, o que pode explicar a marca e o bolor.

Na parede esquerda da sacristia, aprecia-se o afresco de número dezenove, *Jesus Entregue aos Soldados*. Jesus está preso por uma grossa corda, amarrada em seu pescoço e em suas mãos; e em sua cabeça está a coroa de espinhos. Os soldados vestem Jesus com um



Ilustração 53 – MARCIER, Emeric. *Jesus Entregue aos Soldados* (detalhe). Jesus com manto vermelho, atado por cordas.

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

manto purpúreo e fazem-no segurar um pedaço de cana, para lembrar um cetro real. Zombando, os soldados cospem, dão bofetadas e batem com a cana na cabeça de Jesus.¹⁴⁹ Cristo, de cabeça baixa, sofre tal humilhação, resignadamente. Seu corpo amarelo está surrado e marcado pelas atrocidades de seus torturadores. Curiosamente este Cristo tem as formas mais arredondadas, o contorno de seu rosto tem formato muito diferente do

Cristo pendendo na cruz, nem parece que representam a mesma Pessoa, tão distante o tratamento plástico. Ao observar as diferenças encontradas no mesmo conjunto de afrescos é possível pensar que a obra contou com mais de um autor, hipótese descartada por Marcier:

¹⁴⁹ Bíblia, Novo Testamento – Mt. 27, 28-30.

“Pensei em nunca acabar aquele trabalho. Chamei uma amiga pintora que talvez pudesse me ajudar. Tudo que fez, tive que apagar, e continuar sozinho a tarefa.”¹⁵⁰

Pessoas simples do povo observam a cena de uma janela que se abre para a prisão. Estão curiosos e são testemunhas do que está acontecendo, parecendo que conversam entre si. Os rostos dos soldados romanos e dos observadores tiveram, como modelo, os rostos dos operários que ajudaram na concretização dos afrescos. O próprio Emeric está aí retratado.

Na outra parede, à direita, está a *Flagelação*, vigésimo mural. Jesus é açoitado por ordem de Pilatos.¹⁵¹ Usando uma vara, o soldado romano com elmo dourado e vestimenta

vermelha lhe bate, violentamente. Curiosamente, o algoz possui um bigode tipo vassourinha, como o usado por Adolf Hitler. Seus olhos escuros, que lembram o nazista alemão, fixam a vítima, amarrada pelas mãos a um poste. Jesus permanece sereno; aceita seu destino



Ilustração 54 – MARCIER, Emeric. *Flagelação*. Cristo apanha com vara, soldado romano assemelha-se a Hitler. O mural encontra-se danificado por infiltrações.

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.

sem oferecer resistência. O corpo do Salvador, coberto de chagas, emana uma luz que clareia o cárcere e projeta-se sobre o agressor. A janela, iluminada com duas grades verticais e duas horizontais, abre-se para a prisão, sugerindo que a tortura está acontecendo no silêncio da noite. Mais uma pessoa está representada no espaço pictórico: uma mulher de manto negro, cobrindo o rosto com as duas mãos e voltando-se de costas para a cena, parece ser a Sua mãe, pois é muito parecida com a pintura de Maria em outras passagens. A atmosfera da pintura é

¹⁵⁰ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.181.

¹⁵¹ Bíblia, Novo Testamento – Mt. 27, 26; Mc 15, 15.

angustiante. A expressão dos sentimentos é vigorosa e vibrante, e está presente em todo o conjunto da obra – aproximando-a para além do diálogo com a arte moldava e a arte cubista, como já se viu, mas também da arte expressionista.

Na parede convexa frontal, que faz fundo com o altar, está o vigésimo primeiro afresco, *Sepulcro Vazio*. Maria Madalena e Maria, mãe de Tiago e Salomé, dirigem-se ao sepulcro no sábado. As mulheres encontram a lápide que fecha o túmulo, colocada ao lado da sepultura. Sobre ela, está um anjo vestido de branco. Ele conversa com as mulheres e explica que Jesus havia ressuscitado.¹⁵² Na frente desta pintura há um grande armário de madeira, que impede a visão total da configuração visual.

Ao lado desta parede convexa, que faz fundo com o mural do altar *Deus Pai*, estão pintados dois pequenos afrescos, o menor conjunto de sua obra: *Pedro Nega Jesus e Suicídio de Judas*.

Em *Pedro Nega Jesus*, vigésimo segundo mural, o apóstolo sai do templo onde o Filho de Deus está sendo julgado e uma criada do templo lhe pergunta: “Não és tu do mestre?”. Pedro está com muito medo de ser também castigado e nega. É inquirido novamente e, por três vezes, antes do galo cantar, afirma que não conhece Jesus. Fica envergonhado de sua falta de coragem.¹⁵³ Três homens observam; são servos e criados que estão ali, fazendo brasa para se esquentar do frio. Um deles segura uma foice, o instrumento de trabalho dos agricultores – alegoria que também representa a Morte que ceifa a vida.

A pintura de Pedro apresenta-se com os movimentos rígidos. Sua perna direita sugere incorreção anatômica, com um movimento por demais anguloso. Uma mulher vestida de negro aponta sua mão direita para o apóstolo e quase se pode perceber que ele treme da cabeça aos pés. Três soldados procuram descobrir a verdade e, com um gesto, indagam o homem aflito. Um galo com asas abertas sobre o muro esforça-se em cantar, cumprindo assim

¹⁵² Bíblia, Novo Testamento – Mt. 1-6; Mc. 16, 1-7

¹⁵³ Bíblia, Novo Testamento – Jo. 18, 15-18; Mt. 26, 71-74.

a profecia: “Digo-te Pedro, não cantarás hoje o galo, até que três vezes hajas negado que me conheces”.

Do lado oposto está o vigésimo terceiro mural, *Suicídio de Judas*, traidor que entrega Jesus aos soldados romanos mediante o pagamento de trinta moedas de prata. Arrependido ao ver seu mestre condenado, resolve devolver o pagamento aos sacerdotes e anciões. Não consegue porque eles não aceitam o dinheiro de volta. Reconhece seu ato de traição, atirando as moedas no chão do templo.¹⁵⁴

Na pintura, Judas está pendurado em uma árvore desfolhada. De seu corpo partem três círculos, em tons de castanho. Um anjo vermelho coloca a mão no alto da cabeça, parecendo esquivar-se da cena que está presenciando. Uma mulher de negro, no lado oposto, caminha apressada; sua mão apóia o queixo e o rosto inclinado. As cabeças formam um triângulo e os dois galhos da árvore delimitam um triângulo inclinado sobre fundo ocre, amarelo dourado e negro azulado. Os poucos elementos pictóricos sugerem um deserto muito distante. Judas pende no ar.

¹⁵⁴ Bíblia, Novo Testamento – Mt. 27, 3-6.

Os cadernos e a questão da modernidade

Os afrescos da Capela Cristo Rei, segundo Emeric Marcier em sua autobiografia, escrita entre 1988 e 1990, permaneceram inacabados. As anotações em seus cadernos de desenhos reforçam a afirmação e apontam as pinturas que não foram terminadas. Os projetos, gênese de sua obra, estão identificados na capa como: *Gênesis*, *Êxodos*, *Paraclét* (Paráclito, que significa “O Espírito da Verdade”) e *Crvfication*.

Gênesis é de 1947, em carvão, nanquim, aquarela, lápis de cor. Analisando os estudos, observaram-se as seguintes datas e outras indicações:

Desenho	Técnica	Indicação	Data	Observação
<i>Expulsão de Adão e Eva do Paraíso</i>		Gen. III, 24		
<i>Batismo de Jesus</i>				
<i>Sopro Divino</i>	carvão		27 e 30 de jan	
<i>Dilúvio</i>	nanquim		3 de fev	Possui notas de rodapé em latim
<i>Torre de Babel e os dois aviões</i>		Gen. XI	4 de fev	Com as observações: “grève”, “querelle”, “architects”
<i>Barco do Dilúvio</i>			sem data	
<i>Ondas engolindo os homens</i>			4 de fev	
<i>Expulsão do Paraíso</i>				
<i>Anjo empunhando a espada flamejante</i>	guache		6 de fev	
<i>Sopro Divino</i>	carvão e nanquim		7 de fev	
<i>Jardim do Édem</i>	guache		9 de fev	
<i>Jardim do Édem (outro desenho)</i>			5 de mar	Projeto para ser realizado em 0,80m X 2,20m
<i>Tentação de Eva</i>			5 de mar	
<i>Dilúvio (outro desenho)</i>			18 de mar	
<i>Torre de Babel</i>	guache		2 de mai	Com esquema de cores no rodapé
<i>Torre de Babel</i>	lápiz de cor		6 de mai	
<i>Torre de Babel</i>	guache		8 de mai	
<i>Divindade que paira na Torre de Babel</i>			11 de mai	

(Tabela 2)

Êxodo tem início em Mauá, em 26 de agosto de 1947, predominantemente em carvão e nanquim. O caderno possui vários estudos das paredes sobre quadriculado e os seguintes desenhos:

Desenho	Técnica	Indicação	Data	Observação
<i>Faraó comanda o exército</i>	nanquim		sem data	
<i>Mar fechando sobre os egípcios</i>			14 de out	
<i>Exército do faraó</i>	guache			
<i>Moisés fecha as águas sobre os egípcios</i>	guache aguado		19 de out	
<i>Anjo</i>	nanquim		15 de out	Com a inscrição "ANGELUS DEI, XIV. 19, TOLLENSQUE SE ANGELUS DEI, QUI PRAECEDEBAT CASTRA ESRAEL"
<i>Bezerro de ouro</i>			20 de out	
<i>Bezerro de ouro (outro desenho)</i>			22 de out	
<i>Moisés quebra as tábuas das leis</i>			22 de out	
<i>Adoração do bezerro de ouro</i>	nanquim e guache	cap. XXXII,	27 de out	
<i>Moisés quebra as tábuas da lei</i>			27 de out	
<i>Adoração do bezerro de ouro (outro desenho)</i>	nanquim e guache		27 de out	
<i>A dança</i>			27 de out	
<i>Face de Moisés</i>	carvão		30 de out	
<i>Auto-retrato, embro</i>	nanquim		6 de nov	
<i>Cristo levando a cruz</i>	lápiz de côr, guache aguado		26 de dez	Com as anotações JOAN CAP. XIX, MATIAS CAP. XXVII, MARC XV
<i>Cristo amarrado</i>	lápiz de cor		sem data	

(Tabela 3)

Caderno *Paraclet*, também de 1947, com os estudos:

Desenho	Técnica	Indicação	Data	Observação
<i>Transfiguração</i>	vários desenhos em sépia, pincel, pincel seco		30 de mar	Com as indicações "ELIAS", "PETRUS"
<i>Pentecostes</i>			30 de mar	
<i>Anunciação</i>	guache, lápis de cor		30 de mar	
<i>Estudos para quatro vitrais</i>	grafite e lápis de cor marrom			Representando os evangelistas, com as identificações: "Mateus, segurando o livro"; "Joannes, segurando o ábaco"; "Lucas"; e "Marcvs" ¹⁵⁵
<i>Anunciação</i>	nanquim	Isaiás 7-14		Nossa Senhora grávida recebe a visita do anjo Gabriel
<i>Anunciação (outro desenho)</i>		Lucas, cap. 26-28		
<i>Crucificação</i>	nanquim e guache		2 de abr	
Estudos para vitral de Mateus e Joannes				
<i>Anunciação</i>	guache			Há o projeto de uma grande pomba do Espírito Santo sobre a porta de entrada, nunca realizado
<i>Transfiguração</i>			16 de abr	
Estudo da cabeça de <i>Sua Majestade Divina</i>	nanquim e guache		1 de mai	
Estudos dos evangelistas			1 de mai	
<i>Transfiguração</i>	guache, cabeças com nanquim		2 de mai	
<i>Adoração do bezerro de ouro</i>			8 de mai	
<i>Moisés quebra as tábuas da lei</i>			8 de mai	
<i>Anjo Gabriel</i>	guache		sem data	
Estudos dos vitrais para os quatro evangelistas				

(Tabela 4)

¹⁵⁵ Estes vitrais não foram realizados. As janelas do altar possuem vidros translúcidos brancos.

Na página seguinte a inscrição: "EM BARBACENA, 28 DE JULHO DE 1947,
GRAÇAS A DEUS!"

Observa-se, ao verificar o caderno com os projetos:

Desenho	Técnica	Indicação	Data	Observação
<i>Deposição</i>			sem data	
<i>Batismo de Jesus</i>			sem data	Vários estudos em seqüência
<i>Transfiguração</i>	nanquim		sem data	
<i>Deposição</i>			4 de ago	
Vários estudos com planta em perspectiva da capela				
<i>Batismo de Jesus</i>			sem data	
<i>Transfiguração,</i>				Vários estudos com as posições dos braços das figuras
<i>Transfiguração</i>			27 de ago	
<i>Batismo</i>	guache		28 de ago	
<i>Batismo</i>	nanquim		sem data	
<i>Transfiguração</i>			29 de ago	
<i>Transfiguração</i>			3 de set	Jesus entre Moisés e Elias, com a indicação para uma das figuras caídas sobre o solo: JOANNES
<i>Deposição</i>	nanquim		4 de set	
Estudos para o Pentecostes.		Atos dos apóstolos 2		De joelhos BARTHOLOMAEUS, PHILIPPUS, ao lado esquerdo: MATHIAS, THOMAS, MATHEUS, ANDREAS, THADAESUS, SIMIM, JACOBUS

(Tabela 5)

No caderno *Crucificação*, com a inscrição Mauá, 03 de junho de 1946, há os estudos:

Desenho	Técnica	Indicação	Data	Observação
<i>Crucificação</i>	nanquim		20 de jun	
<i>Crucificação</i>	guache aguado, pincel e nanquim			Estudos de cores
Outros estudos da <i>Crucificação</i>			4, 5, 6, 7, 10 e 11 de jun	
<i>Cavalos e soldados com baioneta</i>				
<i>Gólgota</i>				
<i>Sua Majestade Divina</i>			13 de jan - 1947	Segurando o livro na mão esquerda - o afresco foi realizado com o livro na mão direita
<i>Deposição</i>			16 de jan	
Estudos para o <i>Apocalipse, Mulher Vestida de Sol</i>			27 de jul - 1947	

(Tabela 6)

Após a observação dos cadernos, percebe-se que era desejo do artista pintar o mural *Anunciação* bem maior, com uma grande pomba branca, voando para baixo, abrindo as asas sobre Maria e o anjo Gabriel. Nas paredes da nave, acima da *Dança do Bezerro de Ouro*, *Travessia do Mar Vermelho*, *Transfiguração* e *Pentecostes*, estavam projetadas as pinturas de mais quatro murais com grandes dimensões, que iriam até tocar o teto. Os evangelistas em representação humana, *São Mateus*, *São João*, *São Lucas* e *São Marcos*, porque na figuração em forma de animais estão pintados no teto da Capela, como foi descrito. Estes afrescos nunca foram concluídos e as paredes estão pintadas de branco.

Seus estudos demonstram conhecimento técnico do desenho. Linhas, formas, volumes e perspectiva são usados com precisão. Marcier fazia um esboço do contorno da figura, depois marcava com linhas inclinadas e sobrepostas as sombras, dobras do tecido e fundo do motivo a ser pintado. Usou as técnicas do grafite, carvão, pincel, guache aguado, aquarela e pastel. Muitas vezes, mais de uma técnica no mesmo desenho. Fazia também muitos estudos para uma única figura ou passagem bíblica, procurando a melhor solução plástica.



Ilustração 55 – MARCIER, Emeric. Projeto para realização do afresco *Pentecostes*. Bico de pena sobre papel. 1947.

Acervo Matias Marcier

As anotações em latim são descrições ou cópias das passagens bíblicas que iria realizar. Em francês, colocava datas e outras anotações, podendo estas serem de aspecto particular, como o seu estado de espírito no momento. No caderno *Paraclet*, afirma ao lado dos desenhos: “em Barbacena, 28 de julho de 1947, graças a Deus!”. Além do estudo das formas, também fez projetos para uso das cores e das jornadas que constituíam cada uma das partes do desenho, especificando o dia, mês, ano e também o lugar: Mauá.

Felizmente, todos os cadernos do artista – não somente os referentes a esta obra – estão em excelente estado de conservação, mesmo depois de transcorridos 60 anos. Estão também reunidos em uma única coleção particular e constituem, por si só, uma importante fonte de pesquisa, reveladora da evolução poética de Emeric Marcier.

Observando as pinturas, é possível perceber que Emeric Marcier usa um tratamento pictórico muito pessoal nos *Murais de Mauá*. Algumas vezes evoca as lembranças da cultura que absorveu na Romênia, pintando imagens que entrelaçam a arte bizantina e gótica – *Deus Pai, Sua Majestade Divina e Os Quatro Animais*, a figura branca que paira em *Torre de Babel*, perspectivas invertidas, faces traçadas a partir do esquema dos três círculos, faces e corpos traçados a partir do pentagrama podem ser citados como exemplos. É possível perceber também o diálogo com a arte medieval de outros países onde o artista morou: Itália, França e Portugal.



Ilustração 56 – MARCIER, Emeric. Nossa Senhora e o Menino Jesus. Mosaico, Século XV. Igreja Curtea de Arges, Romênia. Diálogo com a arte de Emeric Marcier.

Outras vezes, Emeric Marcier expressou seu sofrimento de fugitivo das medidas anti-semitas que varreram a Europa. Através da pintura que remete ao expressionismo, longe da serenidade das cores claras, usa com toda a força os castanhos, ocre, vermelhos, amarelos e negros.

Quanto ao desenho, suas figuras não transmitem correção anatômica – esquematiza os pés, mãos e, por vezes, suas figuras executam movimentos impossíveis, antinaturais. Marca na argamassa úmida as linhas de contorno. Propositalmente, procura afastar-se da anatomia academicamente correta. Marcier procura alcançar uma verdade mais profunda, que somente linhas e formas expressionistas, angustiadas, atormentadas, podem encontrar.

Quanto à ilusão de espaço, o artista procurou afastar-se da perspectiva linear, recusando um ponto de fuga único, remetendo às soluções plásticas encontradas pelos cubistas. O fundo de uma pintura pode ser decomposto por Marcier em superfícies geométricas simples, colocando em oposição superfícies claras e escuras, formando arestas, criando a ilusão de volume, mas deixando para cada figura e objeto seu próprio ponto de fuga. Com este artifício, intensifica a energia plástica e a pintura ganha intensidade.

Qual seria o movimento, escola ou estilo (sentido coletivo de representação e expressão de um povo ou época histórica) que caracteriza sua arte? Parece uma pergunta difícil de ser respondida, mas Eduardo Subirats aponta alguns caminhos: “as vanguardas se

converteram, a partir da II Grande Guerra Mundial, num ritual tedioso e perfeitamente conservador.”¹⁵⁶

A modernidade, que teve como protagonistas as vanguardas históricas, partia de três pressupostos: primeiro, a ruptura radical com a história; segundo, o triunfo absoluto da razão; e terceiro, a crença no desenvolvimento da indústria, da tecnologia e do conhecimento científico. O moderno é encarado como o novo, o último, a transgressão, a força de choque. Opõe-se ao velho, rompendo com o passado; mas cumprida sua tarefa iconoclasta e crítica, converte-se em fenômeno de caráter normativo e acaba institucionalizando-se¹⁵⁷, tornando-se conservadora.

Emeric Marcier teve consciência de que a dimensão revolucionária da Arte Moderna desembocou no valor regressivo, arcaico e autoritário, onde a expressão artística se converte numa forma impositiva de comunicação¹⁵⁸, mostrando-se como um fenômeno dotado de sentido ambivalente, emancipador e imperativo. Como escreveu em sua autobiografia, “A minha arte totalmente voltada para temas inspirados nos textos bíblicos... não seria uma forma de rebelião, quando museus e bienais faziam tudo para anular a pintura assim chamada figurativa?”¹⁵⁹

A presente pesquisa aponta para um Marcier que não é, absolutamente, conservador. Pelo contrário, indica para o tardo-moderno, o começo de uma nova idade, de crises mundiais, angústias coletivas, conflitos mundiais, de onde os artistas extraem não a função salvadora da arte, como fizeram as vanguardas, mas um impulso artístico crítico e libertador. Buscando novos valores estéticos a partir do tradicional, integrando na experimentação artística preocupações culturais amplas. Segundo Achille Bonito Oliva,

(...) um prazer de execução que reintroduz a tradição da pintura na arte... Esta recuperação não significa identificação com os estilos do passado, mas a habilidade

¹⁵⁶ SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1984. p.1.

¹⁵⁷ SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1984. p.12.

¹⁵⁸ SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1984. p.52.

¹⁵⁹ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p. 307.

de selecioná-los, na convicção que, em uma sociedade em transição em direção a um fim indefinível, a única opção aberta é aquela oferecida por uma mentalidade nômade e transitória... a obra une em si a memória cultural e visual de outras obras não como citação, mas como investigação móvel dos módulos lingüísticos precedentes... a imagem oscila entre a invenção e convenção.¹⁶⁰

Para Nicolau Sevcenko, não é possível definir um começo para o pós-moderno,¹⁶¹ uma data precisa, mas ele nasce do espanto, do desencanto, da aflição, e carrega um sentido de salvação, para além da máquina que submete os homens ao império genocida, após o sonho dos modernistas: a arte como salvadora do mundo. Os artistas, após a modernidade, não acreditam no absoluto, nem são levados por falsas promessas. Emeric Marcier, em 1946 e 47, já se situa no pós-II Grande Guerra Mundial; após a bomba atômica de Hiroshima e Nagasaki o mundo já havia mudado significativamente.

¹⁶⁰ OLIVA, Achille Bonito. *The Internacional Trans-Avantgard*, São Paulo: USP, 1981. Texto traduzido para o português, tradutor não identificado, datilografado.

¹⁶¹ SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-Modernidade*. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.



CONCLUSÃO

O território onde hoje está a cidade de Mauá, em São Paulo, se firmou desde antes dos tempos coloniais como um local de passagem. Por ali, passava o caminho indígena que ligava os dois oceanos, Atlântico e Pacífico, conhecido como Trilha dos Tupiniquins; o Rio Tamanduateí, que corre para o interior cortando o município, facilitou o deslocamento dos bandeirantes durante a conquista do território brasileiro. No século XIX, estes dois caminhos, por terra e água, direcionaram a escolha do traçado da ferrovia Santos-Jundiaí. Com ela, vieram os imigrantes e as indústrias ao longo do caminho de ferro. A população de trabalhadores que instalou-se no local articulou os primeiros movimentos sociais, entre eles a Juventude Operária Católica.

Durante as atividades da JOC em Mauá, alguns padres incentivadores da arte moderna, entre eles o padre Eduardo Roberto Batista, convidam o jovem artista Emeric Marcier, de 30 anos, recém-chegado da Europa, para pintar o interior da Capela Cristo Rei. Emeric Marcier também estava de passagem. Veio para o Brasil fugindo da II Grande Guerra Mundial, mas nunca escondeu sua vontade de voltar para Paris. Morou em vários lugares do Rio de Janeiro antes de mudar-se para Mauá para realizar os *Murais de Mauá* e, logo em seguida, muda-se para Barbacena, em Minas Gerais. Onze anos após sua chegada, volta para a França, mantendo um ateliê no Sítio Santana, em Barbacena, e outro em Paris.

Para esta pesquisa foi possível reunir extensa documentação: os cartões desenhados a carvão, acervo da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, usados para delinear as linhas mestras da composição; o conjunto de cadernos do artista, que trazem a gênese da obra; fotografias tiradas durante sua realização; e a autobiografia de Emeric Marcier, que apresenta um capítulo inteiro sobre esta pintura parietal, revelando as dificuldades, incertezas e vitórias no grande desafio que foi pintar centenas de metros quadrados na técnica de pintura sobre parede úmida. Com a análise desses documentos não restou dúvidas de tratar-se de pintura em fresco e não

outra técnica de pintura mural sobre superfície seca, pondo fim a qualquer dúvida que venha pairar a esse respeito.

Considerando-se instrumento da vontade de Deus, segundo suas próprias palavras, Emeric Marcier realizou os *Murais de Mauá*, em São Paulo, uma obra que requer atenção dos pesquisadores e merece ser estudada não somente por seu valor para o patrimônio cultural brasileiro como pela relevância na história da arte sacra; é um dos maiores conjuntos de murais com pinturas do Antigo e Novo Testamento com a técnica do afresco de nosso país. Os 23 murais são monumentais¹⁶², somando mais de 500m². Talvez Pietro Maria Bardi tenha se referido à Capela Cristo Rei como Sistina Brasileira por considerar, além da temática do Velho e Novo Testamento e o *Juízo Final* atrás do altar, comum a ambas, a grande quantidade de pinturas. A Capela Sistina, em Roma, possui 520m² de afrescos¹⁶³.

Emeric Marcier aprendeu a técnica de pintura em afresco na Escola de Belas Artes de Brera, em Milão. O professor Giuseppe Palanti não teve dúvidas que esta seria a melhor técnica para um romeno aprender, pois a pintura sobre parede úmida é um dos maiores legados culturais da Moldávia, na Romênia. O estilo Moldavo está presente em igrejas e mosteiros dos séculos XV e XVI, conhecidos e admirados não só por romenos, fazendo parte do patrimônio cultural da humanidade. Marcier teve contato com esta prática artística desde sua infância e juventude. Na Academia da Itália aperfeiçoou-a e quando chegou ao Brasil a colocou em prática, em 1946.

Uma vez que a pintura sobre parede é feita para durar muito tempo, porque está ligada à arquitetura, os afrescos de Emeric Marcier em Mauá são como uma grande exposição permanente; é possível perceber que Emeric Marcier pensou dessa maneira. A posição dos murais, a sua fruição, não são aleatórias. Logo na entrada, do lado de fora da capela o mural a *Anunciação* convida o visitante a entrar. Ao abrir as portas, a primeira visão é a das paredes

¹⁶² Verificar Medidas dos Murais de Mauá em ANEXOS.

¹⁶³ HARRIS, Nathaniel. A arte de Michelangelo. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981, p. 42.

atrás do altar: *Deus Pai, Juízo Final e Apocalipse*, um colorido intenso toma conta do olhar do observador, com predominância para o azul. Embora esta cor não esteja muito presente no conjunto dos afrescos, é ela quem domina em um primeiro momento e os olhos se abrem para a grande imagem da Santíssima Trindade.

Nas paredes do fundo da nave estão a *Criação do Homem, Batismo de Jesus e Jesus Levado ao Sepulcro*, que representam a trilogia: nascimento, vida e a morte. O nascimento pelo sopro divino e pelo batismo de Jesus; a vida no Paraíso, quando a serpente mostra a Adão e Eva o conhecimento do bem e do mal; e a morte que os pais da humanidade conhecem ao serem expulsos do Paraíso, que também está presente no corpo de Jesus Cristo sendo levado para a sepultura.

Entre as paredes do fundo e do altar, ao percorrer o caminho entre elas, vê-se as paredes da nave. Nelas, Emeric Marcier pintou uma seqüência onde mostra seu próprio povo: *Dilúvio, Torre de Babel, Dança do Bezerro de Ouro, Travessia do Mar Vermelho, Transfiguração e Pentecostes*. Posicionando três murais de cada lado, novamente Emeric Marcier estabelece uma tríade. Eles representam a saga dos judeus, inclusive de Jesus Cristo, semita descendente, segundo os textos sagrados, de Davi e Abraão¹⁶⁴.

Todos os nove afrescos da nave são representações da vida do povo judeu em momentos de transformação, de passagem de um estado (maneira de ser) para outro, porque em transição se sentia o artista. Assim Marcier explica seu estado de espírito ao pintar os *Murais de Mauá*: “Quando todos sumiam, sentia-me liberto como os judeus salvos pelo anjo, indicando a estreita faixa a seguir entre as ondas abertas”¹⁶⁵. O mural *Torre de Babel*, mostra os homens construindo uma torre para chegar no céu; o *Dilúvio* mostra Noé, sua família e animais atravessando ondas furiosas; *Travessia do Mar Vermelho* mostra Moisés guiando seu povo do cativeiro egípcio para a liberdade; *Dança do Bezerro de Ouro* mostra Moisés

¹⁶⁴ Bíblia, Novo Testamento – Mt. 1, 1-17.

¹⁶⁵ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.179.

quebrando as tábuas com os Dez Mandamentos quando vê seu povo adorando um boi, ou seja, a transição do culto pagão para o monoteísmo; *Transfiguração* é a transformação do corpo de Jesus em luz quando Ele fala com Deus; e *Pentecostes* mostra os apóstolos recebendo os dons do Espírito Santo e a abertura da mente para uma nova consciência. Também Emeric Marcier estava em transição, pinta os afrescos com temas cristãos, mas continuava a se sentir judeu.

Continuando o percurso, as duas paredes do altar mostram os murais *Deposição*, o corpo de Cristo sendo retirado, sem vida, da cruz, e *Ressurreição*, quando Cristo retorna do reino dos mortos, encimadas pelo mural *Alfa e Ômega*, apenas duas letras gregas, a primeira e a última, que representam o princípio e o fim, ou seja, o próprio Deus. O Mural *Sua Majestade Divina e os Quatro Animais* foi posicionado também no teto da nave central, significando que Deus está acima de todas as coisas. Ele é o juiz e os quatro animais representam os evangelistas, cheios de olhos pelo corpo, indicando que Deus está nos quatro cantos da terra.¹⁶⁶ De fato, de qualquer lugar que o observador se posicione na capela os olhos o acompanham.

Finalmente, na sacristia, onde são guardados os paramentos e os objetos de culto, espaço que normalmente não se encontra aberto à visitação do público, foram posicionados os afrescos que representam a traição, o sofrimento e a esperança: *Sepulcro Vazio*, *Pedro Nega Jesus* e *Suicídio de Judas* ao fundo e *Flagelação*, *Jesus Entregue aos Soldados* e *Crucificação* na parede da frente. Nos afrescos *Pedro Nega Jesus* e *Suicídio de Judas* as pinturas tratam da traição; em *Flagelação*, *Jesus Entregue aos Soldados* e *Crucificação*, o tema são os tormentos de Jesus pouco antes de sua morte na cruz; e em *Sepulcro Vazio*, um anjo explica a Maria Madalena que Jesus ressuscitou dos mortos.

¹⁶⁶ BÍBLIA Sagrada. 94ª ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda. 1995. p.1560.

É possível concluir também que Emeric Marcier, escolhendo estes temas bíblicos que falem de nascimento, vida em transformação e morte, pintou seu próprio sofrimento. O artista estava atravessando um período de sua vida com muitas mudanças e dificuldades: a impossibilidade de viver como pintor em Paris, seu batizado na fé católica, casamento, filhos, dificuldade financeira, mudanças freqüentes de residência (em seis anos de Brasil, morou em vários bairros da cidade do Rio de Janeiro, em Penedo e Mauá). Como explica no capítulo que escreve sobre os *Murais de Mauá*, “Queria sossego para me jogar de corpo e alma naquele empreendimento audacioso. Começara os desenhos em Penedo, a tela grande em Santa Teresa e agora estes afrescos!... Que louco fui eu! Demência, Fé ou reverberação da “Visão” bimilenar”?¹⁶⁷

A paixão, emoções sangradas e sagradas¹⁶⁸, sempre foi uma constante na pintura sacra de Emeric Marcier, que também gostava muito de ouvi-la transposta para a música clássica. Foi como uma grande composição musical que o artista imaginou os *Murais de Mauá*, assim que viu as paredes da capela Cristo Rei: “Mas as quatro paredes, depois de certa adaptação, poderiam servir para superfícies a serem recobertas com a mensagem que já estava fervilhando na minha cabeça. Antigo Testamento, Dilúvios e Mar Vermelho, Dança do Bezorro de Ouro e Torre de Babel, que prelúdio para uma Paixão, culminando numa Crucificação enorme...”¹⁶⁹. Prelúdio é um trecho ligeiro que o músico executa antes do trecho principal. A paixão é o tema principal de sua pintura.

Marcier foi convidado para realizar sua obra por padres ligados ao movimento social da Juventude Operária Católica, que com sua visão positiva da arte sacra moderna possibilitou a realização do trabalho com grande expressividade. Dando forma, através da matéria pictórica, não somente às passagens bíblicas, mas também a sentimentos, emoções e

¹⁶⁷ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.180.

¹⁶⁸ SANT'ANNA Affonso Romano de. *Estória dos sofrimentos, morte e ressurreição do senhor Jesus Cristo na pintura de Emeric Marcier*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. p.21.

¹⁶⁹ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.177.

subjetividades do artista, Marcier aplicou nos *Murais de Mauá* o postulado da JOC: ver, julgar e agir. Viu nas passagens da Bíblia o passado de seu próprio povo judeu, a vida e morte de Jesus Cristo representando o sofrimento causado pela II Guerra Mundial, as perseguições nazistas e as dificuldades da vida humana na terra; julgou os acontecimentos, refletindo sobre eles; e finalmente agiu, registrando nas pinturas o seu tempo, a primeira metade do século XX, com traços de humor carregados de maldisfarçada ironia, demônios e algozes com rostos humanos, inclusive de líderes políticos de sua época, e apontando para o século XXI: cataclismos da natureza, falsos profetas, bestas apocalípticas que procuram dominar o mundo, confusões, guerras, a luta entre o bem e o mal. Emeric “viveu” a Sagrada Escritura e transpirou pintura.

Sua pintura é caracterizada por uma poética muito pessoal. onde perpassam suas memórias de infância e juventude. Nela, vê-se reminiscências do estilo moldavo que caracteriza os murais da Romênia; esta tradição popular que mantém diálogo com a arte bizantina e gótica também está presente nos afrescos de Mauá. Pode-se observar isso no desenho de rostos a partir de três círculos concêntricos, o nariz proeminente e os olhos amendoados; não há o desenho em escorço (vista frontal), o artista prefere representar a frontalidade com pés pendentes; as figuras são alongadas, inclusive com as mãos e os pés terminando em ângulos agudos. Pode-se concluir que o diálogo que o artista mantém com a arte da idade média não é fruto apenas de seu aprendizado como estudante na Europa Ocidental. Ele viu a pintura de grandes mestres, mas seu trabalho está enraizado na cultura romena.

Pode-se também deduzir, a partir deste estudo, que Emeric Marcier aplicou a pesquisa que realizou sobre a técnica de pintar escuro, porém luminoso. Nos afrescos de Mauá, com exceção das pinturas do altar, muito coloridas, as paredes laterais, do fundo e o mural exterior apresentam cores escuras. Pode-se dizer, comparando com a linguagem musical, que elas

possuem tons graves; os ocre, marrons, cinzas e pretos são atravessados por luz, que ora surge do interior dos corpos das figuras, ora de um ponto luminoso exterior ao mural. Esta técnica barroca confere mais dramaticidade e mistério aos *Murais de Mauá*.

O artista também apresenta uma liberdade plástica que caracteriza sua obra, colocando diferentes formas de expressão em murais que estão próximos uns dos outros, como nos três Cristos da sacristia:



Ilustração 57 – MARCIER, Emeric. *Jesus Entregue aos Soldados* (detalhe).

Foto: Acervo Museu Barão de Mauá.



Ilustração 58 – MARCIER, Emeric. *Flagelação*. 1946.

Foto: Acervo Matias Marcier.



Ilustração 59 – MARCIER, Emeric. *Crucificação* (detalhe). 1946.

Foto: Acervo Matias Marcier.

O da esquerda, em *Jesus Entregue aos Soldados* (dez. 1946), possui o rosto arredondado, olhos pequenos, nariz curto, corpo forte; o do centro, em *Flagelação* (out. 1946) apresenta rosto ovalado, olhos amendoados, nariz proeminente, corpo magro; já o Cristo da *Crucificação* possui corpo traçado a partir de linhas angulosas, os joelhos “olham” um para o outro, a figura está torcida, há diferentes pontos de fuga na construção de seu corpo. Todos emanam, porém, uma luz vinda de dentro de seus corpos, conferindo unidade na diversidade.

A mesma liberdade está presente na pintura das passagens bíblicas. Emeric Marcier é fiel ao Texto Sagrado, transformando palavras em imagens, mas insere elementos de sua imaginação, como os anjos que tocam bandolim e harpa no *Juízo Final*. Colocados no canto, bem alto, encobertos parcialmente pela parede do *Apocalipse*, não são imediatamente visíveis,

mas parece que fazem uma festa no céu, enquanto assistem aos últimos dias da humanidade, acrescentando traços de humor à sua pintura.

Essas características mostram que Emeric Marcier não procurou seguir, no pós-II Grande Guerra, as vanguardas artísticas. Ele as conhecia bem, pois estudou artes na academia e viveu como pintor, mas fez uso das expressões e linguagens plásticas como bem quis, numa atitude crítica e libertadora, buscando novos valores estéticos a partir do tradicional, apontando para o pós-moderno.

Finalmente pode-se concluir que Emeric Marcier se sentiu impelido a pintar imagens sacras. Durante a II Grande Guerra ficou fascinado com as obras das igrejas e cidades mineiras, teve sua primeira experiência mística no Brasil, na praia de Icarai, real para ele; quando viu a Capela Cristo Rei teve uma visão: "Num instante vi tal qual diz o texto sagrado: Eu, João, vosso irmão e companheiro nas 'provações', o que vês pinta sobre as paredes."¹⁷⁰ A necessidade interior de pintar o sagrado o conduziu para os *Murais de Mauá*.

¹⁷⁰ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. p.177

São João Evangelista escreve no livro Apocalipse: "Eu, João, vosso irmão e companheiro nas tribulações, na realza e na paciência de Jesus, estava na ilha de Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus. Num domingo, fui arrebatado em êxtase, e ouvi, por trás de mim, voz forte como trombeta, que dizia: "O que vês, escreve-o num livro e manda-o às sete igrejas: a Éfeso, a Esmirna, a Pérgamo, a Tiatira, a Sardes, a Filadélfia e a Laodicéia". Bíblia, Novo Testamento – Apoc 01, 9-11

DOCUMENTOS

ACERVO da família Homero Thon. Mapas da Fazenda Barão de Mauá. Santo André, São Paulo.

MAC-USP, Fichas Catalográficas, Setor de Catalogação/Documentação, consulta em 08/09/2004.

MARCIER, Emeric. Cadernos do artista. Acervo particular de Matias Marcier, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MARCIER, Emeric. Cartões com desenhos originais dos afrescos da casa de Emeric Marcier. Museu Casa de Marcier, Barbacena, Minas Gerais.

MARCIER, Emeric. Cartões com os desenhos originais dos afrescos da Capela da Juventude Operária Católica. Santa Casa de Misericórdia, Mauá, São Paulo.

MARCIER, Emeric. Manuscritos originais da autobiografia *Deportado para a vida*. Acervo particular de Matias Marcier, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MAUÁ, São Paulo, Brasil. Mapa das divisas do Município de Mauá e Distrito de Paz de Mauá, 1937. Prefeitura do Município de Mauá. SEPLAMA.

MAUÁ, São Paulo, Brasil. Planta Baixa do Memorial Descritivo de Caracterização da Capela da JOC, Processo Administrativo Municipal No. 9729-9 18 nov. 2003.

MUSEU Barão de Mauá. Mapa da Fazenda do Barão de Mauá. Fotocópia. Mauá, São Paulo.

SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Arquivo do Estado. Livro de data de terras e sesmarias n. 03. p.4-5 de 27 ago. 1728.

SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Arquivo do Estado. 1º. Ofício, 14.942/14.943, cx. 115, ordem 727.

SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado. 1º. Ofício de Órfãos, Inventário de João Franco da Rocha. Auto 869, ano 1822.

SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado. Manuscrito de Inventário e Testamento do Capitão João Barbosa Ortiz, de 18 fev. 1873.

SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Conteúdo Expresso S.A. Rede Globo de Televisão. Bom Dia São Paulo, *Capela Pintada Por Artista Romeno na Década de 40*, gravação em CD, documento 5519, 2m e 47s, 03/11/1997.

SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. Cartório do Primeiro Tabelião de Notas da Capital. Escritura de venda do Imóvel Fazenda do Capitão João ao Barão de Mauá. Livro 57 de 5 jun. 1861.

SÃO PAULO, São Paulo, Brasil. 6º. Oficial de Registro de Imóveis. Livro de registro de escrituras 3769, f. 98.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- AHLERS, Silvia. Capela da JOC: afrescos de Emeric Marcier em Mauá. In: AJZENBERG, Elza (org.). **Metáforas urbanas**. São Paulo: USP, Programa de pós-graduação interunidades em Estética e História da Arte, 2003.
- AHLERS, Silvia. Torre de Babel. In: AJZENBERG, Elza (org.). **Estética: USP 70 anos**. São Paulo: USP, Programa de pós-graduação interunidades em Estética e História da Arte, 2004.
- AJZENBERG, Elza (coord.). **Arteconhecimento: Desdobramento do I Congresso em Estética e História da Arte**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.
- ALAMBERT, Franciscó. **A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil**. São Paulo: Scipione Ltda, 1992.
- AQUINO, São Thomas de. Da unidade e da pluralidade de Deus. In: _____. **Compêndio de Teologia**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p.275-286. (Os Pensadores)
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. 2.ed. São Paulo: Estampa, 1994.
- BARDI, Pietro Maria; MANUEL, Pedro. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 70p.
- BÍBLIA. Edição de Promessas. 1.ed. 2004. São Paulo: King's Cross Publicações, 2004. 302p.
- BÍBLIA Sagrada. Edição de promessas. 2.ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BÍBLIA Sagrada, A. São Paulo: Editora Iracema, 1979.
- BÍBLIA Sagrada. 94.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda., 1995.
- BOGAZ, Antônio Sagrado. **Dialética do sagrado e do profano no humanismo integral de Jacques Maritan**. 2003, 393p. Tese de doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, 2003.
- BRILL, Alice. **Samson Flexor do figurativismo ao abstracionismo**. São Paulo: Edusp, 1990. 216p.
- CALDEIRA, Jorge. **Mauá: empresário do império**. 16^a. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 557p.
- CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (Orgs). **Dicionário brasileiro de Artistas Plásticos**. v.5. Brasília: MEC/INL, 1973-1980.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números**. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994. 996p.

- HOBBSAWM, Eric. As Artes 1914-45. In _____. **Era dos Extremos: Breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.178-197.
- KANDINSK, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fonte, 1996.
- KHOURY, Yara Aun. **Inventário do Fundo Juventude Operária Católica: acervo do Instituto Nacional de Pastoral, CNBB. v.1**. São Paulo: PUC-SP/CEDIC, 1991.
- KHOURY, Yara Aun. **Inventário do Fundo Juventude Operária Católica: acervo do Instituto Nacional de Pastoral, CNBB. v.2**. São Paulo: PUC-SP/CEDIC, 1991.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. São Paulo: UNICAMP, 2003.
- LEIRNER, Sheila. Pierre Soulages Arranca Luz da Escuridão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 1996. Cultura Caderno 2.
- LEIRNER, Sheila. Pierre Soulages Atrai Filas na França. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 abr. 1998. Cultura Caderno 2.
- LEITE, Augdan; REIS, Silvio Henrique. **1º. Catálogo: Artes Plásticas do ABC: catálogo**. Santo André: Grande ABC Editora Gráfica S.A., 1998.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: Da imitação à expressão**. São Paulo: Editora 34. V.5. 2004.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: Descrição e interpretação**. São Paulo: Editora 34. V.8. 2004.
- MACEDO, Oigres Leci Cordeiro de. Francisco Bolonha, modernidade insigne. In: CAMISASSA, Marta (Org.). **IV Seminário DOCOMOMO-Brasil, Viçosa-Cataguases: Universidade Federal de Viçosa**, 2001.
- MARC, Girard. **Os símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal**. São Paulo: Paulus, 1997. 798p.
- MARCIER em Cataguases. Disponível em <<http://www.nossacasa/arte>>. Acesso em: 13 jul. 2007.
- MARCIER, Emeric. **Deportado para a vida**. Rio de Janeiro: Barléu, 2004. 420p.
- MARCIER, Emeric. **Hemeroteca da Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**.
- MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos**. São Paulo: Banco. Safra, 1996. 152p.
- MARQUEIZ, José. Marcier reencontra seus murais quase destruídos. **Revista Visão**. São Paulo, 3 jan. 1975. p.50-54.
- MARTINS, José de Souza. **Diário de fim de século: notas sobre o Núcleo Colonial de São Caetano no século XIX**. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 1998. 74p.

- MEDICI, Ademir. **9 de novembro de 1947: A vitória dos candidatos de Prestes.** Santo André: Prefeitura do Município, 1999. 138p.
- MORAES, Angélica de. **Pintura Musical e Coreográfica.** *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1997. Cultura Caderno 2.
- MORAES, Angélica de. **Soulages Abre Retrospectiva no MASP.** *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 out. 1996. Cultura Caderno 2.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** 8.ed. São Paulo: Cortez Editora, 2003.
- MOSTEIRO. Disponível em: <<http://www.romenia.org.br>>. Acesso em: 16 jun. 2006.
- MUSEU Casa de Marcier. Barbacena, Minas Gerais. Panfleto Informativo. Barbacena: FUNDAC, 2004.
- MUYLAERT, Roberto; LEIRNER, Sheila. **Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades.** São Paulo: Fundação Bienal, 1985.
- NONELL, J. Bassegoda. **Atlas de História da Arte.** 3 ed. Portuguesa. Cataluña: Ediciones Jover, 1980.
- OLIVA, Achille Bonito. *The Internacional Trans-Avantgard*, São Paulo: USP, 1981. Texto traduzido para o português, tradutor não identificado, datilografado.
- PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAZZEBON, Paulo Moacir Godoy. **Mínima metodológica.** Campinas: Alínea, 2004. 148 p.
- PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates)
- PENTEADO NETO, Onofre. **Desenho estrutural.** São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEREIRA, José Hermes Martins. **Fábricas de Louça em São Paulo.** Monografia. Museu Paulista, São Paulo, 2001.
- PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. **Arte brasileira no século XX: Galeria Eliseu Visconti - pinturas e esculturas.** Rio de Janeiro: MNBA, 1984.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius.** São Paulo: Martins Fontes, 1980. 268 p.
- PONTUAL, Roberto. **Arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand.** Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- POPPE, Marcia A. C. **Para dentro da concha: Um olhar sobre a produção do arquiteto Francisco Bolonha.** In: Portal Vitruvius, Romano Guerra Editora Ltda. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq080/arq080_01.asp>. Acesso em: 03 nov. 2007.

PUNTSCHART, Willian; DOTTA, Renato Alencar. **Cultura e cidadania: meio século de autonomia em Mauá 1954-2004**. Mauá: Núcleo de História da Prefeitura do Município de Mauá, 2004. 2v. (Mauá 50 anos de emancipação).

READ, Herbert. **Surrealism**. Londres: Great Britain by John Dickens & Co Ltda., 1971.

READ, Piers Paul. **Os templários**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p.17-94.

RIGO, Rosalva Trevisan. **Iconografia Cristã**. Disponível em <<http://www.psleo.com.br>>. Acesso em: 28 out. 2007.

SANT'ANNA Affonso Romano de. **Estória dos sofrimentos, morte e ressurreição do senhor Jesus Cristo na pintura de Emeric Marcier**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. 66p.

SANTOS, Wanderley. **Antecedentes Históricos do ABC Paulista**. São Bernardo do Campo: Prefeitura do Município, 1992.

SCHMIDT, Georg. **Pequena História da Pintura Moderna: de Daunier a Chagall**. São Paulo: Bloch, 1969. 110p.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SENHORELLI, Luciana; BIO, Margarete. Arte sacra em Mauá. **Revista Raízes**. São Caetano: Fundação Pró Memória, dez. 2003, ano XV, n.28, p.31-33.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. **Pós-Modernidade**. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.

SZPICZKOWSKI, Ana. Símbolos Visuais Judaicos. **Revista de estudos orientais**, n.3. São Paulo, 1999. p.149-160.

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **O Brasil no Século da Arte: a coleção MAC/USP**. Curadores: Martin Grossmann e José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p.59.

TEMPLOS e Mosteiros. Disponível em: <http://www.cons_gen_românia.rio.com/turism5.htm>. Acesso em: 11 mai. 2005.

TIRELLO, Regina A. **O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano**. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural-CPC. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, 2001.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino Português**. 7.ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1937.

WENDT, C. Heinrich. **Rumanische Ikonemmalerei ein Kunstgeschichtliche Darstellung**. Eisenach: E. Roth, 1953.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

1937	Milão, Itália	<i>Mostra, Galeria Italo-Romena.</i>
1944	Londres, Inglaterra	<i>Artistas Brasileiros, Burlington House.</i>
1944	Londres, Inglaterra	<i>Exhibition of Modern Brazilian Paintings, Royal Academy of Arts.</i>
1944	Norwich, Inglaterra	<i>Exhibition of Modern Brazilian Paintings, Norwich Castle and Museum.</i>
1945	Bath, Inglaterra	<i>Exhibition of Modern Brazilian Paintings, Victory Art Gallery.</i>
1945	Bristol, Inglaterra	<i>Exhibition of Modern Brazilian Paintings, Bristol City Museum & Art Gallery.</i>
1945	Edimburgo, Escócia	<i>Exhibition of Modern Brazilian Paintings, National Gallery.</i>
1945	Glasgow, Escócia	<i>Exhibition of Modern Brazilian Paintings, Kelvingrove Art Gallery.</i>
1945	Manchester, Inglaterra	<i>Exhibition of Modern Brazilian Paintings, Manchester Art Gallery.</i>
1952	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Exposição de Artistas Brasileiros, Museu de Arte Moderna.</i>
1953	Rio de Janeiro, Brasil	<i>4º Salão de Naturezas Mortas, Teatro Municipal.</i>
1953	São Paulo, Brasil	<i>2ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, Pavilhão dos Estados.</i>
1954	São Paulo, Brasil	<i>Arte Contemporânea: exposição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, Museu de Arte Moderna - MAM.</i>
1955	São Paulo, Brasil	<i>3ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, Pavilhão das Nações.</i>
1956	Rio de Janeiro, Brasil	<i>1º Salão Ferroviário, Ministério da Educação e Cultura.</i>
1957	América do Sul	<i>Mostra Itinerante: Artistas Brasileiros.</i>
1958	Cidade do México, México	<i>1ª Bienal Interamericana.</i>
1963	Rio de Janeiro, Brasil	<i>A Paisagem como Tema, Galeria Ibeu Copacabana.</i>
1964	Rio de Janeiro, Brasil	<i>O Nu na Arte Contemporânea, Galeria Ibeu Copacabana.</i>
1965	Lisboa, Portugal	<i>Artistas Brasileiros, Fundação Calouste Gulbenkian.</i>
1965	Paris, França	<i>Salon Comparaisons.</i>
1965	Praga, República Tcheca	<i>Artistas Brasileiros.</i>
1966	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Auto-Retratos, Galeria Ibeu Copacabana.</i>
1966	Salzburg, Austria	<i>Bienal de Arte Sacra.</i>
1972	São Paulo, Brasil	<i>Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos depois, Galeria Collection.</i>
1974	Rio de Janeiro, Brasil	<i>O Mar, Galeria Ibeu Copacabana.</i>
1980	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Homenagem a Mário Pedrosa, Galeria Jean Boghici.</i>
1981	Maceió, Brasil	<i>Artistas Brasileiros da Primeira Metade do Século XX, Instituto Histórico e Geográfico.</i>
1981	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna.</i>
1982	Lisboa, Portugal	<i>Brasil 60 Anos de Arte Moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.</i>
1982	Lisboa, Portugal	<i>Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão.</i>
1982	Londres, Inglaterra	<i>Brasil 60 Anos de Arte Moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand, Barbican Art Gallery.</i>
1982	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Futebol: Interpretações, Museu de Arte Moderna.</i>
1982	Rio de Janeiro RJ	<i>Universo do Futebol, Museu de Arte Moderna.</i>
1983	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Auto-Retratos Brasileiros, Galeria de Arte BANERJ.</i>
1984	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Pintura Brasileira Atual, Espaço Petrobrás.</i>
1984	São Paulo, Brasil	<i>Retrato e Auto Retrato Brasileiro: Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Contemporânea.</i>
1984	São Paulo, Brasil	<i>Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileiras, Fundação Bienal.</i>
1985	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Seis Décadas de Arte Moderna: Coleção de Roberto Marinho, Paço Imperial.</i>
1985	São Paulo, Brasil	<i>18ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, Fundação Bienal.</i>
1986	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Tempos de Guerra: Hotel Internacional, Galeria de Arte BANERJ.</i>
1986	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Tempos de Guerra: Pensão Mauá, Galeria de Arte BANERJ.</i>
1987	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Ao Colecionador: Homenagem a Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna.</i>
1987	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Guignard/Marcier, Galeria Jean Boghici.</i>
1987	São Paulo, Brasil	<i>O Ofício da Arte: Pintura, SESC.</i>
1989	Fortaleza, Brasil	<i>Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses: Pinturas e Desenhos, Espaço Cultural UNIFOR.</i>
1989	Lisboa, Portugal	<i>Seis Décadas de Arte Moderna Brasileira: Coleção de Roberto Marinho, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.</i>

EXPOSIÇÕES PÓSTUMAS

1992	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Natureza: quatro séculos de Arte no Brasil</i> , CCBB.
1993	São Paulo, Brasil	<i>O Desenho Moderno no Brasil: Coleção Gilberto Chateaubriand</i> , Galeria de Arte do Sesi.
1994	Rio de Janeiro, Brasil	<i>O Desenho Moderno no Brasil: Coleção Gilberto Chateaubriand</i> , Museu de Arte Moderna
1994	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Visões do Rio</i> , Museu de Arte Moderna.
1997	Porto Alegre, Brasil	<i>Exposição Paralela</i> , Museu da Caixa Econômica Federal.
1997	Porto Alegre RS	Exposição do Acervo da Caixa, Conjunto Cultural da Caixa
1997	São Paulo, Brasil	Exposição do Acervo da Caixa, Conjunto Cultural da Caixa
1998	Curitiba, Brasil	<i>Exposição do Acervo da Caixa</i> , Conjunto Cultural da Caixa.
1999	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Exposição do Acervo da Caixa</i> , Conjunto Cultural da Caixa.
1999	Salvador, Brasil	<i>60 Anos de Arte Brasileira</i> , Espaço Cultural da Caixa Econômica Federal.
2000	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro, Brasil de 1905 a 1960</i> , Paço Imperial.
2001	São Paulo, Brasil	<i>Coleção Aldo Franco</i> , Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.
2002	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Identities: O Retrato Brasileiro na Coleção de Gilberto Chateaubriand</i> , Museu de Arte Moderna.
2003	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Tesouros da Caixa: Arte Moderna Brasileira no Acervo da Caixa</i> , Espaço Cultural da Caixa.

Tabela 9

MURAIIS DE EMERIC MARCIER¹⁷²

1947	Mauá/São Paulo/Brasil	<i>Murais de Mauá - Capela Cristo Rei ou Capela da JOC: Anunciação, Deus Pai, Juízo Final, Apocalipse, Alfa e Ômega, Sua majestade Divina, Batismo de Jesus, Jesus Levado ao Sepulcro, Criação do Homem, Dilúvio, Torre de Babel, Dança do Bezerro de Ouro, Travessia do Mar Vermelho, Transfiguração, Pentecostes, Deposição, Ressurreição, Crucificação, Jesus Entregue aos Soldados, Flagelação, Sepulcro Vazio, Pedro Nega Jesus, Suicídio de Judas.</i>
1949	Barbacena/Minas Gerais/Brasil	Sítio Santana Casa de Emeric Marcier <i>Anunciação, Maria Visita Isabel, Casamento de Maria, Savonarole, Pombas Brancas.</i>
1950	Rio de Janeiro/Rio de Janeiro/Brasil	Edifício Golden Gate
1950	Rio de Janeiro/Rio de Janeiro/Brasil	Residência de A.G.
1953	Rio de Janeiro/Rio de Janeiro/Brasil	Sítio de Hildebrando Accioly Capela Santa Maria <i>Anunciação, Casamento da Virgem, A Virgem e o Menino, Fuga do Egito, Massacre dos Inocentes, Coroação da Virgem, Povo de Deus.</i>
1953	Juiz de Fora/Minas Gerais/Brasil	Congregação das Servas do Santíssimo Sacramento Cenáculo São João Evangelista <i>Apocalipse ou Adoração do Cordeiro.</i>
1954	Cataguazes/Minas Gerais/Brasil	Casa de Ottonio Alvim Gomes, atual Casa Nanzita Salgado <i>O Rapto de Helena de Tróia</i>
1955	Cataguazes/Minas Gerais/Brasil	Educandário Dom Silvério Capela da Ordem Carmelita <i>Criação do Mundo</i>
1956	Muriaé/Minas Gerais/Brasil	Lápide de P.M.
1957	Zurich/Suíça	Residência de O.A.G.
1959	Belo Horizonte/Minas Gerais/Brasil	Hospital Frederico Ozanan
1060	Belo Horizonte/Minas Gerais/Brasil	Capela do SESC Venda Nova
1964	Rio de Janeiro/Rio de Janeiro/Brasil	Teatro da Praia
1965	Rui de Janeiro/Rio de Janeiro/Brasil	BANERJ Banco do Rio de Janeiro

Tabela 10

¹⁷² Tabela montada com informações coletadas nos sites: <<http://emicmarcier.org>>, <<http://macarlo.com/marcier>>, <<http://www.dec.ufcg.edu.br>>, <<http://www.descubraminas.com.br>>, <<http://www.geocities.com/Paris/Cafe/2321>>, <<http://www.jflegis.pjf.mg.gov.br>> e <<http://www.vitruvius.com.br>>.

DIMENSÕES DOS MURAIIS DE MAUÁ¹⁷³

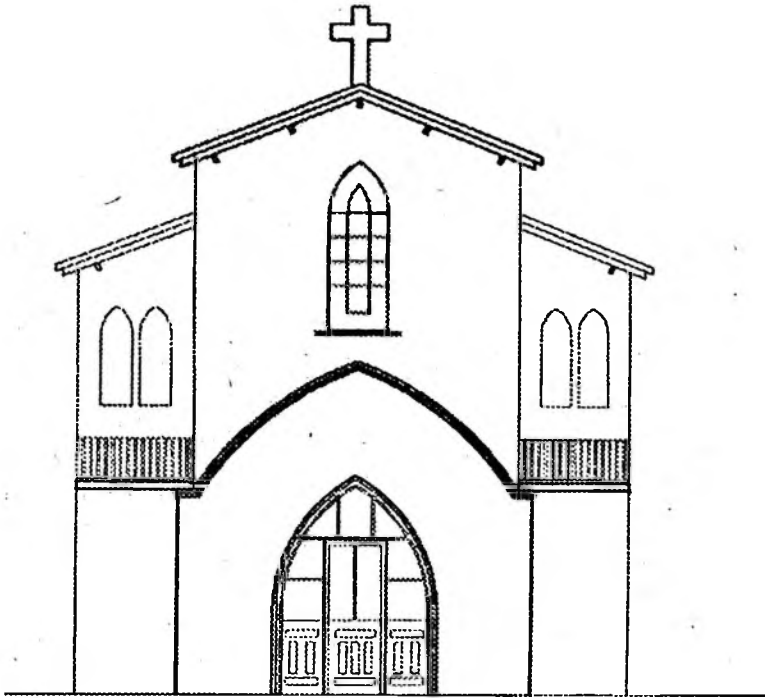
Mural	Dimensão	Área
<i>Anunciação</i>	3,50 x 1,85m	6,47m ²
<i>Deus Pai</i> (parede côncava) e <i>Juízo Final</i> – ocupam a parede do fundo do altar	8,35 x 12m	100,2m ²
<i>Apocalipse</i> – parede frontal, ao redor de do arco ogival	5,60 x 12m (arco)	33m ²
<i>Alfa e Ômega</i>	8,30 x 4m	33,2m ²
<i>Sua Majestade Divina e os Quatro Animais</i>	13 x 8,30m	107,9m ²
<i>Batismo de Jesus e Jesus Levado ao Sepulcro</i>	2,70 x 2,35m cada	2 x 6,35m ²
<i>Criação do Homem</i>	8,30 x 2m aprox.	16,60m ²
<i>Dilúvio e Torre de Babel</i>	2,80 x 11m cada	2 x 30,80m ²
<i>Dança do Bezerro de Ouro e Travessia do Mar Vermelho</i>	5,95 x 2,85m cada	2 x 16,96m ²
<i>Transfiguração e Pentecostes</i>	2,80 x 2,85m cada	2 x 7,98m ²
<i>Deposição e Ressurreição</i>	2,80 x 11m cada	2 x 30,80m ²
<i>Crucificação</i>	8,30 x 2,60m	21,58m ²
<i>Jesus Entregue aos Soldados e Flagelação</i>	2,55 x 2,60m	13,26m ²
<i>Sepulcro Vazio</i> , parede convexa	4,50 x 2,60m aprox.	11,70m ²
<i>Pedro Nega Jesus e Suicídio de Judas</i>	1,55 x 1m cada	2 x 1,55 m ²
		TOTAL APROX. 530 m²

Tabela 11

¹⁷³ Medição feita pela pesquisadora nos *Murais de Mauá* em dezembro de 2007, tendo como base a Planta Baixa do Memorial Descritivo de Caracterização da Capela da JOC, Processo Administrativo No. 9729-9 da Prefeitura do Município de Mauá, 18 nov. 2003.



09 /

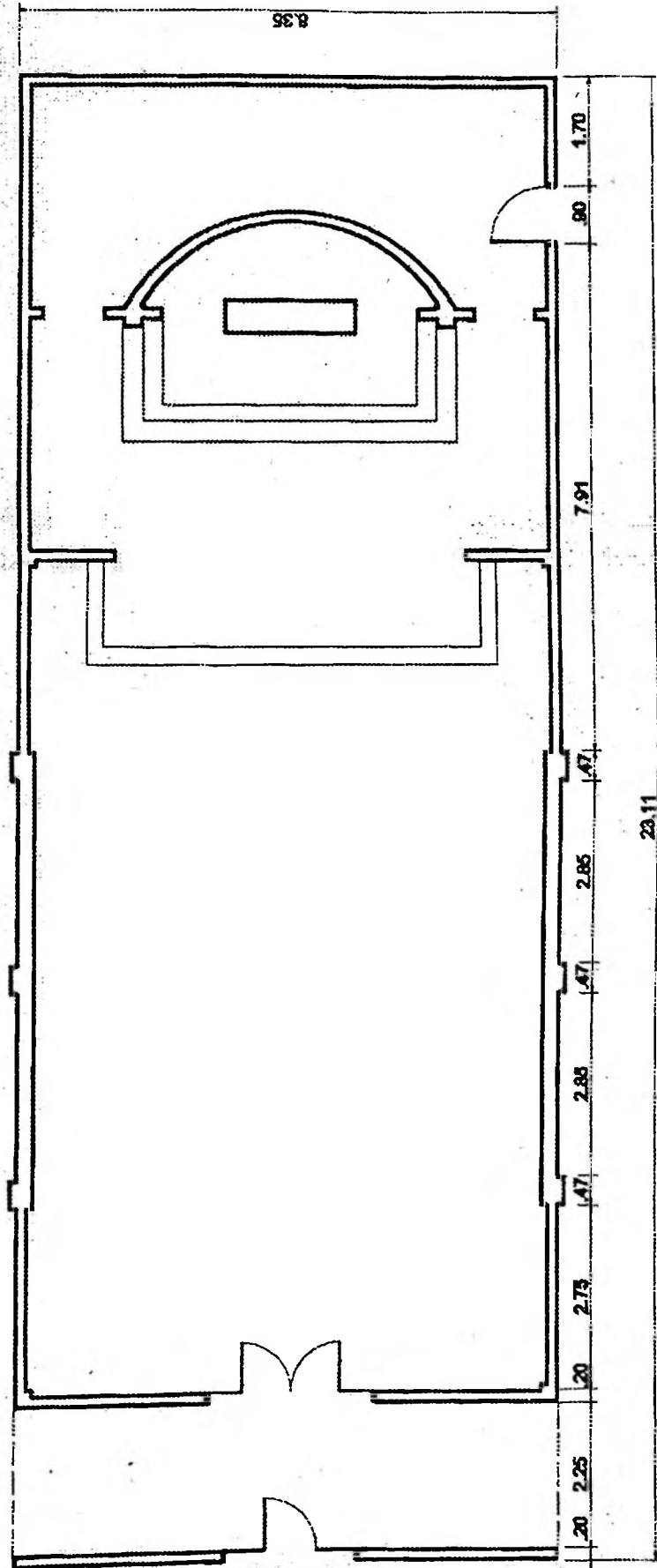


VISTA FRONTAL



PREFEITURA MUNICIPAL DE MAUÁ
SECRETARIA MUNICIPAL DE PLANEJAMENTO E MEIO AMBIENTE
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTE

<small>Assunto</small> LEVANTAMENTO MÉTRICO PARA O PROCESSO DE TOMBAMENTO DA CAPELA DA JOC				<small>Folha</small> 1 / 1
<small>Lugar</small> AV. DOM JOSÉ GASPAR, 1260 - V. ASSIS BRASIL - MAUÁ - SP				
<small>Mat. Fiscal nº</small> 04.017.002				
<small>Responsável</small> SYLMARA C. JACOB	<small>Assinatura</small> VANUZA FERNANDES	<small>Data</small> 21.NOV.2003	<small>Escala</small> 1:100	<small>Processo</small> 009.729-9/2002





Prefeitura do Município de Mauá
CONDEPHAATMA- Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico,
Artístico Arqueológico e Turístico de Mauá
Decreto nº 5.824 de 07/05/98



CONDEPHAAT-MA

Mauá, 09 de janeiro de 2003.

Ofício no. 01/2003

Ao Sr. Ednaldo.
Irmadade da Santa Casa de Misericórdia

Assunto: Tombamento na cidade de Mauá

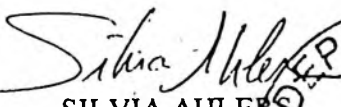
O Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá instituído pela lei no. 3387 aprovada pela Câmara Municipal de Mauá e sancionada pelo Prefeito em 15 de maio de 2001 é formado por membros da sociedade civil, movimentos populares, entidade preservacionista, historiador e servidores públicos com notórios conhecimentos relativos à finalidade do Conselho e trabalham para PRESERVAR O PATRIMÔNIO CULTURAL DE MAUÁ através do tombamento, ou seja, inscrição no Livro Tombo para preservação do bem cultural e salvaguarda para as futuras gerações.

Nos trabalhos de 2002 o Conselho estudou 10 bens culturais da cidade que merecem ser preservados a Capela da JOC - Juventude Operária Católica, estão entre esses bens. Gostaríamos de poder marcar um encontro com o senhor para conversar sobre tombamento, conservação e concessão de auxílio e subvenção a entidades e particulares que protejam documentos, obras e locais de valor histórico, artístico, arqueológico e turístico.

Nosso telefone é 4519 6456 Museu Barão de Mauá, av.dr. Getúlio Vargas 276, Vila Guarani Mauá SP.

Aguardamos uma manifestação de Vossa Senhoria e estamos inteiramente à disposição.

Atenciosamente,


SILVIA AHLER
Presidente





Proc. Adm. Nº 9729-9 Fis.: 24

Rubrica: 

Prefeitura Municipal de Mauá
CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá

Decreto nº 5824 de 07/05/98

Memorial Descritivo de Caracterização

Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes

Caracterização Física

A Capela da JOC (Juventude Operária Cristã) localiza-se na Avenida Dom José Gaspar, 1280, no interior da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, na Quadra 017, lote 002 e está incorporada às instalações do Hospital, pois foi centralizada à Edificação no momento da construção da Santa Casa.

A Capela tem uma área construída de cerca de 200 m² e é acessada pela área interna do Hospital, estando entre o Centro Cirúrgico e a Maternidade da Santa Casa. É uma construção simétrica, composta pela área de permanência coletiva, a área do altar-mor, a sacristia e uma área superior, em forma de um pequeno mezanino, chamado de púlpito ou coro.

Possui arcos ogivados com cerca de 12 metros de altura em seu ponto mais alto, que circundam a área do altar-mor e têm sua forma acompanhada pelos desenhos das portas de acesso principal da Capela e de acesso à Sacristia.


Os pisos da área de permanência são em piso cerâmico tipo retangular vermelho convencional, em grau satisfatório de conservação, sendo que a escadaria de acesso ao altar e o mesmo são de mármore branco pontilhado e a sacristia conserva o mesmo piso da área de permanência.



Prefeitura Municipal de Mauá

CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá

Decreto nº 5824 de 07/05/98

Proc. Adm. Nº 9729-9 Fls.: 25
Rubrica: 

Memorial Descritivo de Caracterização

Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

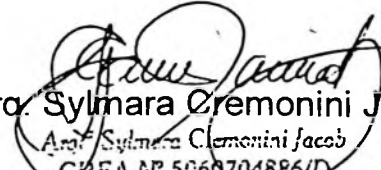
Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes

As paredes em alvenaria estão revestidas com as pinturas em afrescos do Pintor Americ Marcier, estas apresentam um estado de conservação precário na área da sacristia, devido ao alto índice de umidade da área, tal problema se dá pela proximidade com que foram construídos os anexos da Santa Casa no envoltório da Capela.

Na parte superior das paredes temos a existência de vitrais convencionais que são responsáveis pela iluminação e ventilação naturais dos ambientes da Capela, que apresentam um estado de conservação satisfatório.

Todos os ambientes estão mobiliados com móveis pertinentes ao uso a que se destinam e aptos ao uso contínuo. O local apresenta condições satisfatórias de uso e conservação quanto à segurança, a estabilidade construtiva e ao conforto térmico ambiental.

Mauá, 20 de Novembro de 2003.


Arq. Sylmara Cremonini Jacob.
Arq. Sylmara Cremonini Jacob
CREA Nº 5060704886/D
DEPUMA/SEPLAMA.



Proc. nº 9729-9 26

Prefeitura Municipal de Mauá
CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá

Decreto nº 5824 de 07/05/98

Levantamento Fotográfico de Caracterização

Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

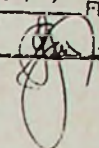
Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes



Vista da fachada
frontal da Capela
voltada para o jardim
central da Santa Casa
de Misericórdia de
Mauá.

Fotos tiradas em Levantamento realizado em
18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob



Proc. Adm. Nº 9729-9 Fls. 28
Rubrica: 

Prefeitura Municipal de Mauá
CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá

Decreto nº 5824 de 07/05/98

Levantamento Fotográfico de Caracterização Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes



Vista do altar-mor.

Fotos tiradas em Levantamento realizado em
18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob



Detalhe da face de
Deus na pintura
principal nas paredes
abertas ao altar-mor.



Proc. Adm. Nº 9729-9 30
Rubrica: [assinatura]

Prefeitura Municipal de Mauá
CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá
Decreto nº 5824 de 07/05/98

Levantamento Fotográfico de Caracterização

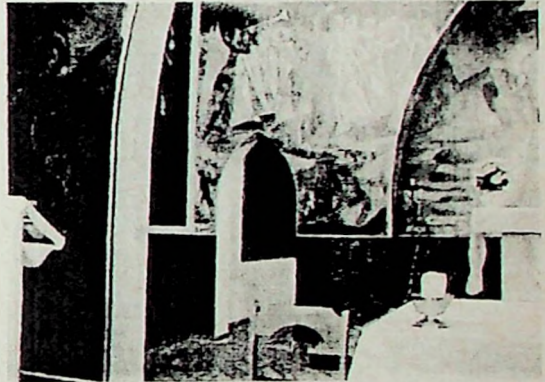
Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

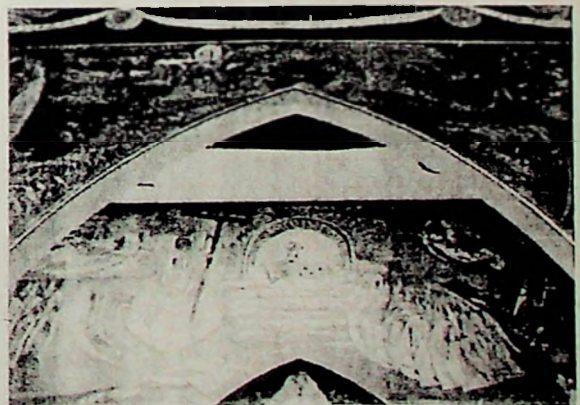
Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes

Vista do acesso para a
sacristia pelo lado
esquerdo do altar-mor.



Fotos tiradas em Levantamento realizado em
18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Vista do arco ogivado
principal da área do
altar-mor.





Proc. Adm. Nº

9729-9

Fol.

35

Rubrica:

Prefeitura Municipal de Mauá

CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá

Decreto nº 5824 de 07/05/98

Levantamento Fotográfico de Caracterização

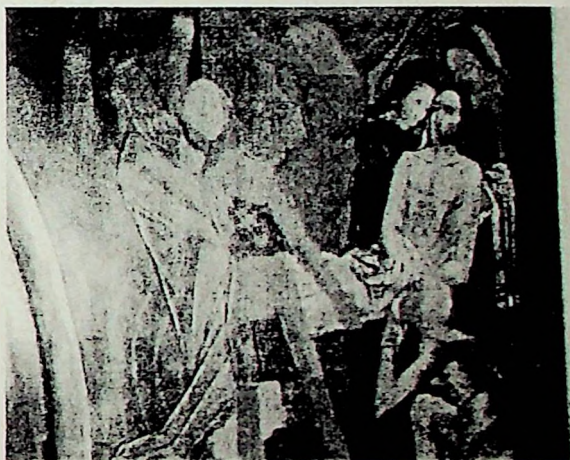
Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

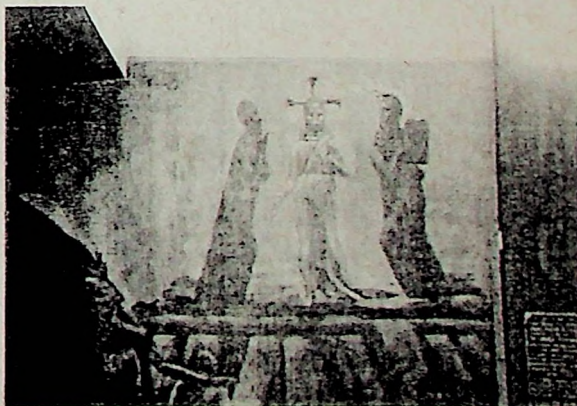
Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes

Vista da pintura
lateral direita à porta
de entrada principal
da Capela.



Fotos tiradas em Levantamento realizado em
18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Vista da pintura
seqüencial lateral
direita à porta de
entrada principal da
Capela.





Proc. Adm. Nº 9729-9 Fls.: 36
Rubrica: *[Handwritten signature]*

Prefeitura Municipal de Mauá
CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá

Decreto nº 5824 de 07/05/98

Levantamento Fotográfico de Caracterização

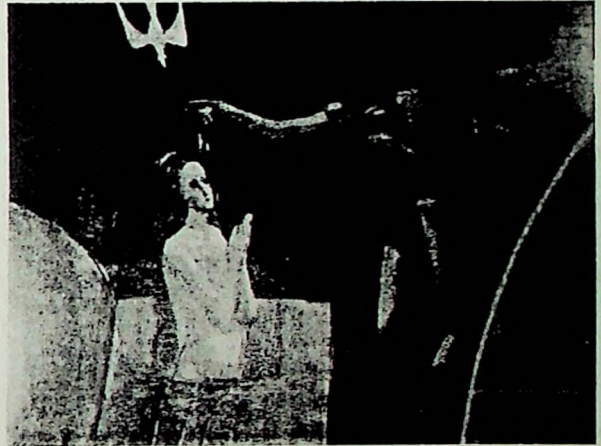
Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

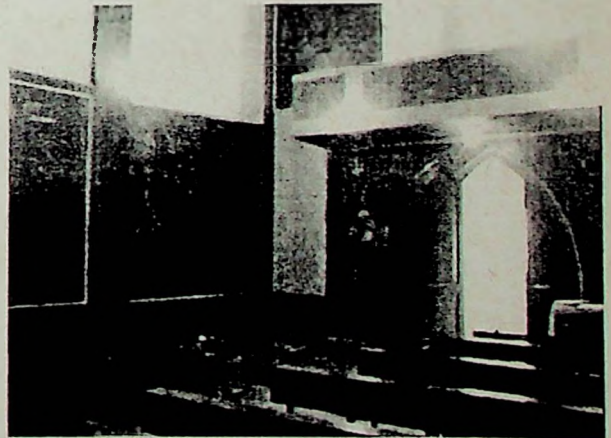
Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes

Pintura que retrata a
Cena do Batismo,
locada ao lado direito
da entrada da Capela..



Fotos tiradas em Levantamento realizado em
18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Vista geral da entrada da
Capela.





Proc. Adm. nº 9729-9 Fls. 39
Rubrica: _____

Prefeitura Municipal de Mauá
CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá
Decreto nº 5824 de 07/05/98

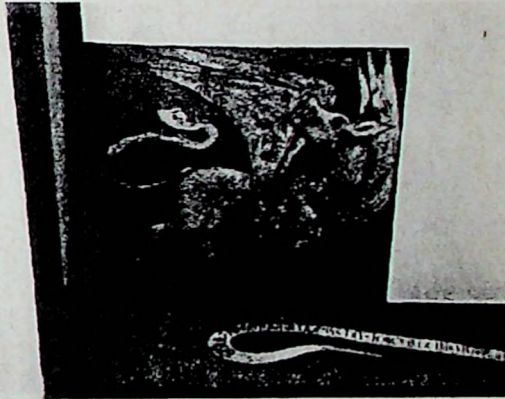
Levantamento Fotográfico de Caracterização Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

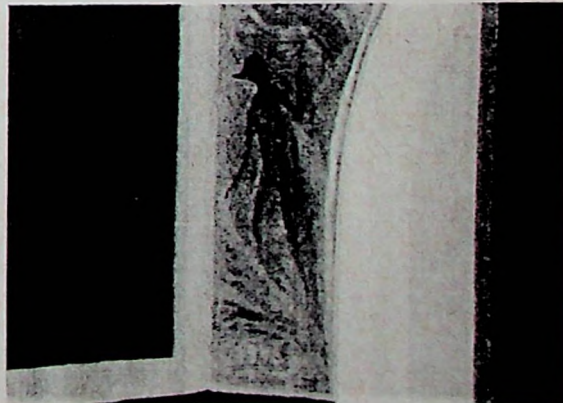
Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes

Detalhe da pintura
locada nos vértices
do forro.



Fotos tiradas em Levantamento realizado em
18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Detalhe do painel que
representa o Inferno,
nota-se a data de
"1946" gravada na
parte inferior.





Proc. Adm. Nº 9729-9 Fls. 41

Rubrica: 

Prefeitura Municipal de Mauá
CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá

Decreto nº 5824 de 07/05/98

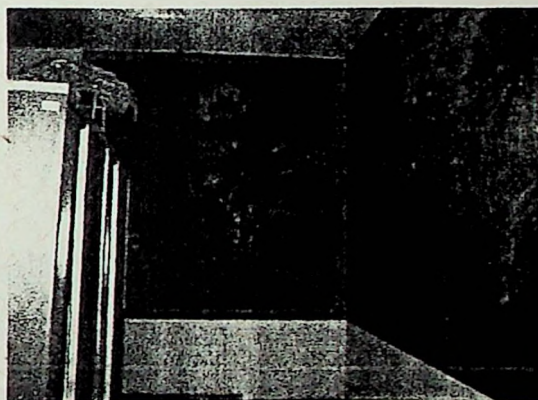
Levantamento Fotográfico de Caracterização

Capela da J.O.C.

18/11/2003

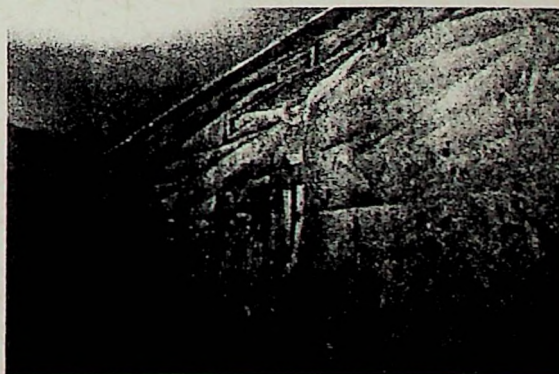
Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes



Pinturas locadas nas paredes da sacristia. Local com problemas de conservação, relacionadas com a umidade, que provocam o descoramento e o aparecimento de áreas emboloradas.

Fotos tiradas em Levantamento realizado em 18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob





Proc. Adm. Nº 9729-9 Fls.: 42

Rubrica: _____

Prefeitura Municipal de Mauá

CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá

Decreto nº 5824 de 07/05/98

Levantamento Fotográfico de Caracterização

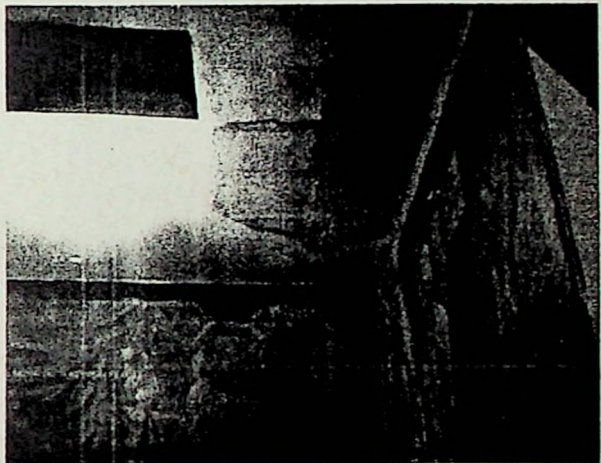
Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

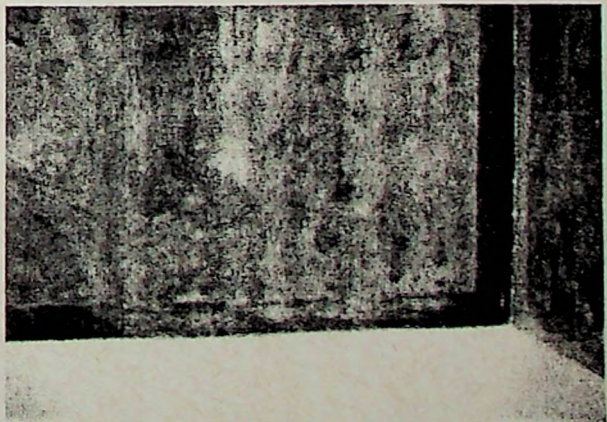
Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes

Detalhe do teto da
sacristia. O local
apresenta problemas
de conservação
relacionadas com a
umidade excessiva
da área.



Fotos tiradas em Levantamento realizado em
18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Detalhe demonstrativo
de pintura deteriorada
pela ação da umidade.





Proc. Adm. Nº 9229-9 Fls.: 45
Rubrica: [Handwritten Signature]

Prefeitura Municipal de Mauá
CONDEPHAAT MA - Conselho de defesa do Patrimônio
Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá
Decreto nº 5824 de 07/05/98

Levantamento Fotográfico de Caracterização

Capela da J.O.C.

18/11/2003

Resp. Técnico: Arq. Sylmara Cremonini Jacob

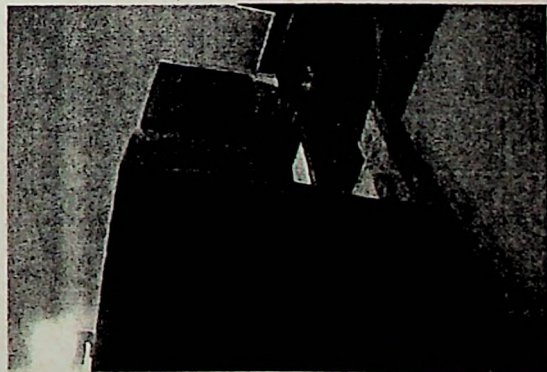
Estagiária de Arquitetura: Vanuza Fernandes

Vista do vitral do
púlpito que dá para
a fachada frontal da
Capela.



Fotos tiradas em Levantamento realizado em
18/11/2003 pela Arq. Sylmara Cremonini Jacob

Detalhe construtivo
do púlpito.





Legenda

- HIDROGRAFIA
- EDIFICAÇÕES

Áreas públicas

- METRÔ
- PRECATÓRIO
- ÁREA DECLARADA
- ÁREA PÚBLICA-RUA
- ÁREA PÚBLICA

ZONEAMENTO

- APM
- APM-ZOC
- ZDE-A
- ZDE-B
- ZUD-1A
- ZUD-1B
- ZUD-2
- POSTO DE GASOLINA



PREFEITURA MUNICIPAL DE MAUÁ
 SECRETARIA MUNICIPAL DE PLANEJAMENTO E MEIO AMBIENTE - DIG

LEVANTAMENTO AEROFOTOGRAMETRICO
 ESCALA: ORIGINAL DA IMAGEM: 1:1000 DATA: 10/10/2000
 ESCALA: ESTE DESENHO: 1:2000 DATA DE IMPRESSÃO: 10/11/2001

[Handwritten Signature]

Arq. Sylmara Clementini Jacos
 CREA Nº 5080704886/D
 DE PLANEJAMENTO