

CHRISTO

MUSEU CASA DE PORTINARI

CAPELA DA NONNA

PERCIVAL TIRAPELI

SALVE

+ NOS +

museu casa de
portinari

MUSEU CASA DE PORTINARI CAPELA DA NONNA

PERCIVAL TIRAPELI

2021



Apresentação	4
Palavra do autor	5
Capela da Nonna: fé, religiosidade e arte	6
PARTE I A Capela da Nonna	
Portinari e a arte sacra	8
Capela da Nonna as pinturas	9
<i>Santa Luzia</i>	12
<i>São Pedro</i>	13
<i>Jesus pregando o Evangelho</i>	14
<i>Visitação de Maria à parenta Isabel</i>	14
<i>São João Batista</i>	17
<i>São Francisco de Assis</i>	18
<i>Sagrada Família</i>	19
<i>Santo Antônio</i>	20
Espacialidade e relação entre as figuras	22
Críticas e repercussão da obra	23
Projetos e estudos	24
Iconografia dos santos	28
Uma visita à Capela com a nonna	31
PARTE II Contextos e referências	
Portinari nas andanças pelos afrescos na Europa	36
As capelas de Portinari	36
Capela de Santo Antônio – Brodowski, 1942	37

<i>Santa Cecília</i> , obra de 1925	37
Capela de São Francisco na Pampulha, 1944	39
Capela Mayrink, 1944	40
Projeto de Capela em Brasília, 1957	40
Afrescos em capelas italianas	42
Cappella degli Scrovegni – Giotto di Bondone	42
Afrescos do ciclo padovano	43
O <i>São Jorge</i> de Portinari	43
Capelas em Florença e Fra Angelico	44
Capelas alpendradas em São Paulo	46
Sítio de Santo Antônio	46
Capela de São Miguel	46
Nossa Senhora do Rosário, do Embu	47
Capela de Nossa Senhora da Conceição de Voturuna	48
Capelas modernistas de São Paulo	48
Capela Cristo Operário	49
Capela do Hospital das Clínicas	50
Capela Cristo Rei – afrescos de Emeric Marcier	50
PARTE III Patrimônio preservado	53
PARTE IV Cronologia: arte sacra de Portinari	55
PARTE V Lista das imagens	61



São João Batista (detalhe), 1941

Apresentação

Quando iniciou as pinturas do conjunto que viria a ser a Capela da Nonna, em 1941, Portinari já era reconhecido. Sua pintura “O mestiço” já tinha sido adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e já estava envolvido nas obras do Ministério da Educação (futuro Palácio Capanema), no Rio de Janeiro. Mesmo tendo percorrido outros países, outros Estados no Brasil, Portinari nunca se esqueceu de Brodowski, sua cidade natal.

E foi movido por puro afeto familiar que iniciou os trabalhos para converter uma área da casa em capela para sua avó, a *nonna* Pelegrina, que já não conseguia se deslocar até a igreja. É um privilégio para a Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo preservar esta e outras histórias de Candido Portinari por meio de suas obras presentes na casa da família, convertida em museu estadual desde 1970.

O Museu-Casa de Portinari tem em si o testemunho da história local que se tornou parte do imaginário nacional por meio das cores, formas e traços de Portinari. Do baile na roça, de meninos brincando, de um modo de vida registrado por um pequeno menino descendente de imigrantes italianos, cercado pelas cenas cotidianas da lavoura cafeeira. Uma casa que conta não apenas a trajetória da genialidade artística do pintor, mas também sua conexão com a terra e com a família.

Manter preservado este potencial de narrativas museológicas, que inspirem reflexões para o futuro, é parte da missão da Unidade

de Preservação do Patrimônio Museológico – UPPM. A Capela da Nonna, cuja execução completa 80 anos, mostra o compromisso do Estado de São Paulo na conservação de um tesouro da arte sacra que, como bem mostrado pelo professor Percival Tirapeli, o conecta como ponto nodal nas produções posteriores, com destaque para os painéis da igreja de São Francisco de Assis, no conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, MG.

Que sigamos celebrando, ao longo de muitos mais anos, o legado deixado por Candido Portinari.

LETÍCIA NASCIMENTO SANTIAGO
Secretaria de Cultura e Economia Criativa
do Estado de São Paulo
Unidade de Preservação do Patrimônio
Museológico – UPPM



Igrejinha de Brodowski, 1932

Meu contato com a obra de Portinari ocorreu aos poucos. Um mês depois da inauguração do MASP, em novembro de 1968, lá estava eu impactado com as obras da série *Retirantes*. *Criança morta* impregnou-me. Escrevi poemas e fiz uma escultura em sua homenagem. No espaço de um grande pátio, onde estudava, acrescentei mais duas esculturas à *Criança Morta*, uma com a gestualidade da mãe verdadeira da tela *A justiça de Salomão*, e outra com um anjo estilizado à maneira da mãe da obra *Massacre dos inocentes*. Era ainda muito jovem, apenas 16 anos, e não compreendi como o grande mestre retratista, um renascentista, poderia fazer aqueles grandes painéis à maneira de Picasso.

O ano seguinte, o da viagem a Minas Gerais, posso considerar como definitivo para minha trajetória de vida, tanto como artista quanto como pesquisador sobre arte brasileira. Aleijadinho em Congonhas, no período colonial, e Portinari na modernidade, na obra da Pampulha. O que mais me impressionou foi a via-sacra. Têmperas pequenas sobre madeira, mas grandiosas como os painéis dos *Retirantes*. Eram dois artistas em um: Grünewald e Picasso.

Os azulejos do *São Francisco pregando aos pássaros*, só entendi em janeiro de 1970, enquanto vagava sob os pilotis do edifício do Ministério da Educação, atual Palácio Capanema, no Rio de Janeiro. Lá dentro, outro choque: os afrescos dos *Ciclos econômicos* e o painel *Jogos infantis*. Era uma viagem de fim

de ano com os padres redentoristas e, antes, havíamos parado para admirar os murais do Monumento Rodoviário, na Serra das Araras. Não sabia se estava diante dos muralistas mexicanos ou do hiper-realismo prenunciado de Edward Hopper. Mas fiz o nexos com as figuras dos trabalhadores rurais dos *Ciclos econômicos*. Alguma coisa havia dos desenhos de Percy Lau.

Para minha surpresa, não sabia que chegaria até a capelinha Mayrink. Ocorreu o inesperado, e a hospedagem na Floresta da Tijuca me permitiu visitá-la várias vezes. Fui me familiarizando com o barroco da *Nossa Senhora do Carmo* e dialogando com o tenebrismo de *São João da Cruz* e a angústia de *São Simão Stock*. Qual seria minha escolha? Ser místico ou artista?

Ousadia. Irrompi em uma sala de reuniões do Banco Boa Vista, para ver o painel *A primeira missa no Brasil*. Diante de tantas cores, manchas e pinceladas espetaculares, converti-me ao mundo das artes.

Dez anos depois, em 1981, estava eu continuando a peregrinação no caminho da obra de Portinari: os afrescos da Biblioteca do Congresso de Washington. Os painéis *Guerra e Paz*, no edifício da ONU em Nova Iorque, tentei ver, mas estavam bloqueados ao público. Não fiquei triste: também Portinari não os viu expostos lá nas estranhas....

PERCIVAL TIRAPELI
Outono de 2021

Em 2021, a Capela da Nonna, ou a Capelinha de Brodowski, completa oito décadas, aclamada e celebrada desde a sua criação por críticos de arte, historiadores, pintores e intelectuais que acompanharam Portinari na sua execução, no ano de 1941, permanecendo um espaço de deleite e encantamento para todos que nela adentram.

Um gesto de amor e afeto que marcaria para sempre a história de sua casa, na terra natal.

A *nonna* Pellegrina, mãe de Seu Batista, pai do pintor, era muito católica e contribuiu para incutir em Portinari o respeito pela religião.

A primeira missa nessa capela foi celebrada num sábado, dia 1º de março de 1941, pelo Padre Francisco Sino, pároco local à época, contando com a presença do artista, familiares e amigos.

Um aspecto relevante é o fato de Portinari ter usado, como modelos para as imagens sacras que cobrem as paredes do espaço, pessoas de sua família e amigos, os quais representam os Santos prediletos e de maior devoção de sua avó, utilizando a têmpera para execução das pinturas murais, técnica que utiliza como tinta uma mistura de água, substâncias oleosas, ovo e pigmento em pó.

A casa que, aos poucos, se transmutaria de moradia para ateliê e as suas paredes, então revestidas pela arte do mestre Portinari, passariam à condição de obras de arte que ampliariam e perpetuariam o espírito criador de Candido Portinari.

Um patrimônio cultural do país e do povo brasileiro que, de forma peculiar e, consolidando a importância do conjunto a

ser preservado, teve dois registros distintos e simultâneos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Um, no Livro de Tombo das Belas Artes – Volume I, à folha 89 e, sob o número de inscrição 488, a Casa onde residiu o pintor Candido Portinari, notadamente os murais e afrescos nela incorporados, na Praça Portinari. Outro, no Livro de Tombo Histórico – Volume I, à folha 67, sob o número de inscrição 416, a Casa onde residiu o pintor Candido Portinari, na cidade de Brodowski – SP. Ambas as inscrições datam de 9 de dezembro de 1968.

No ano seguinte, 1969, o imóvel foi adquirido pelo Governo do Estado de São Paulo e, em janeiro de 1970, foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – Condephaat, com inscrição no Livro de Tombo Histórico, sob o número de inscrição sete, página dois, em 27 de abril de 1971.

De casa a museu, uma missão a ser cumprida, o Museu Casa de Portinari foi inaugurado em 14 de março de 1970 e teve as suas atividades e o seu funcionamento formalizados e regulamentados pela edição do Decreto de 8 de abril de 1970.

A casa, vocacionada a ser museu, já recebia visitantes quando o pintor ainda era vivo, e as pessoas ali acorriam para travar contato com a sua arte, àquela altura os seus murais já eram de conhecimento público, e a capelinha, construída para a avó do pintor rezar e onde eram celebradas missas, já era festejada pela sua importância e atributos artísticos, sendo a ela dedicados vários artigos em jornais, inclusive por especialistas, como é o caso de Mário de Andrade, que por ela se encantou desde o primeiro olhar, publicando as suas análises

em jornais e cartas, trocadas com o amigo Portinari.

Também, outros amigos revelaram e registraram em correspondências o apreço ao apuro do pintor na execução dessas pinturas murais, como o trecho da carta de Gustavo Capanema, a seguir transcrito:

Rio de Janeiro, 12 de março de 1941.

“Meu caro Portinari.

Recebi sua carta e as fotografias das pinturas que você está fazendo nessa pequena igreja da sua avó tão estimada.

Estou maravilhado com esse seu novo trabalho. Que cara, que pés, que mãos!

A cara severa e doce de São Pedro, a linda cara de Santa Luzia, a figura rústica de São Francisco de Assis, a cabeça de Jesus, tudo são novas, admiráveis expressões de sua aguda imaginação, de sua fina sensibilidade, de sua técnica excepcional”...¹

Essas cartas trocadas entre Portinari e os seus amigos podem ser consideradas registros de etapas de trabalho, equivalentes a um diário que permite entender os seus processos de trabalho, o seu envolvimento com a técnica da pintura mural e as suas relações familiares e vivências, na casa de Brodowski.

A casa que abriga a capela, mais que um refúgio sagrado de viver, de renovar forças e fazer brotar inspiração, que é o espaço simbólico de pertencimento do homem, é a casa do pintor, de viver o seu ofício de pintar, onde homem e artista convivem indissociável e simultaneamente no mesmo espaço.

E a capela, presente de Portinari a sua avó impossibilitada de ir à igreja rezar, fonte de muita tristeza para alguém com tamanho apreço à religião, mais que um espaço



Presépio, 1931

1. Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, datada do Rio de Janeiro, 12 de março de 1941. CO-1077/Projeto Portinari. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/8599/detalhes>> Acesso em: 27 mai. 2021

de fé e oração de uma família carregada de religiosidade, revela as qualidades excepcionais do pintor e o seu profundo conhecimento sobre religião.

Adentrar à capelinha é se deixar envolver por uma atmosfera singular de simplicidade, pela grandeza das obras ali presentes, com os seus coloridos únicos, que vistos em conjunto, num primeiro momento, precisam ser buscados e mirados na sua individualidade, cena por cena, e em cada detalhe de um rosto, de um manto, ou de um pé, nas mãos que saúdam, louvam, agradecem ou pedem e que não deixam passar despercebidamente o olhar, tanto dos especialistas, quanto daqueles que apenas buscam o encontro com a arte de Portinari e que se deparam ali com o pintor sacro, um dos maiores do século xx.

Espaço de fé e arte que suscita infinitas interpretações, que segue sendo fonte de estudos e análises por diferentes profissionais e especialistas com olhares múltiplos e diversos, a partir de suas experiências e pontos de vista.

Assim, o Museu Casa de Portinari, no cumprimento de sua missão de preservar, pesquisar e comunicar para estudo e entretenimento a casa onde viveu Candido Portinari, as pinturas murais e coleções ali presentes, testemunhos da história local, regional e nacional e partes da experimentação e produção artística do pintor internacionalmente notável por suas obras e trajetória artística, produzindo conhecimento e gerando conteúdos sobre a vida e obra do pintor, tem em suas principais linhas de atuação o seu programa de pesquisa, que trata do estudo de suas coleções com o objetivo de revelar e contextualizar as informações sobre as mesmas.

Esse programa de pesquisa está abrigado em uma unidade da estrutura organizacional do museu, denominada Centro de Pesquisa e Referência que atua em dois núcleos:

o de pesquisa, para desenvolver e promover ações nas linhas de pesquisa sobre os objetos do acervo, pintura mural e características do museu-casa, podendo essas atividades serem realizadas internamente, pela própria equipe do museu, como por pesquisadores e especialistas externos em parcerias individuais ou institucionais; e o núcleo de serviço de referência para agrupar e disseminar informações sobre o legado do artista Candido Portinari, o período modernista brasileiro, a história e ocupação ambiental do município e região de Brodowski. O núcleo de serviço de referência tem atividades de levantamento, organização e disseminação de dados sobre os temas citados, podendo tanto armazenar documentos quanto manter registros de fontes de informações para o estudo de temas, sendo essas fontes o próprio museu, coleções, fundos arquivísticos e publicações de outras instituições e terceiros.

A propósito desse aspecto, o Museu Casa de Portinari tem no Projeto Portinari, criado em 1979, com direção-geral de João Candido Portinari, detentor do acervo documental e pessoal do pintor, que ao longo de décadas vem reunindo um dos mais importantes arquivos multimídia existentes sobre a história e a cultura brasileiras do século xx, sendo o acervo do Projeto Portinari resultado do levantamento e catalogação de quase 5.300 obras e aproximadamente 25.000 documentos relacionados a estas obras uma das principais fontes de informações e parcerias, a quem externamos os nossos sinceros e profundos agradecimentos e cumprimentos pela excelência do trabalho, com a memória e o legado de Candido Portinari.

Nessa perspectiva, o Centro de Pesquisa e Referência do Museu Casa de Portinari congrega diversos agentes pertinentes aos seus temas, sempre em busca de novas colaborações aos vários programas e à missão do museu.

Dessa forma, o Museu Casa de Portinari estabeleceu a parceria com o Professor Dr. Percival Tirapeli, Professor Titular no Instituto de Arte da Universidade do Estado de São Paulo – UNESP, com larga experiência em artes, focado em pintura e história da arte, autor de dezenas de livros sobre arte brasileira e especialista no período barroco, atuando também com o patrimônio artístico e cultural, arte e arquitetura religiosa. Como artista plástico, vem trabalhando desde 1975, tendo participado de duas Bienais Internacionais de São Paulo, entre tantas outras atividades, também atuando em diferentes museus como curador, ao longo de anos, na concepção e curadoria de exposições.

Ainda jovem travou contato com a arte de Candido Portinari e dela se ocupou, em diferentes momentos da carreira.

E pesquisador da arte brasileira, da arte religiosa e do patrimônio artístico cultural, o seu contato com o Museu Casa de Portinari, onde esses temas se entrelaçam inexoravelmente pela figura e pela obra do mestre modernista brasileiro, seria inevitável, para debruçar-se sobre os murais da casa e de forma especial no estudo e na interpretação da Capela da Nonna.

Dessa imersão, surge este importante trabalho que ora o Museu Casa de Portinari torna público, pelo seu Centro de Pesquisa e Referência, lançando luz a um olhar revelador sobre a capela, tanto nos seus aspectos artísticos e iconográficos, quanto nas poéticas do pintor nas obras ali realizadas, ampliando o conhecimento sobre a arte de Candido Portinari representada pelo legado em sua residência, um conjunto ímpar na sua vasta produção de arte sacra, permitindo novos olhares e interpretações para a obra de Portinari e promovendo múltiplos diálogos intergeracionais.

A Capela da Nonna simboliza a presença viva, no coração do artista e nas suas memórias da terra, de suas origens e de seus antepassados e da terra em que se descobriu artista e realizou a sua obra inexcelável.

É uma síntese do Museu Casa de Portinari, um museu-casa do artista, onde se pode sentir a potência e a emoção da arte, e entender por que um pintor pinta, por que Portinari pintou ali, por que a casa passou a ser um museu e a importância de museus existirem para preservar e dar a conhecer o patrimônio cultural.

Ver assegurado o cumprimento da missão do Museu Casa de Portinari de promover o conhecimento e o aprofundamento nas interpretações de suas coleções como pontes e diálogos para o entendimento e a disseminação da importância da obra e legado de Candido Portinari, bem como de sua memória a gerações atuais e futuras de forma ampla e democrática, tem sido um compromisso da Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari – ACAM Portinari, Organização Social de Cultura e parceira da Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo, na gestão do Museu Casa de Portinari.

Para a ACAM, Portinari fazer parte da trajetória do Museu Casa de Portinari é uma honra e um privilégio, assim como ver assegurada a divulgação desta pesquisa, que para além de um registro, o que já justificaria tal iniciativa como de grande importância, ampliará e fará reverberar o acesso e a fruição desse bem cultural que, instalado no interior de São Paulo, transcende barreiras físicas ou geográficas, assim como a arte atemporal, imorredoura e universal de Candido Portinari.

ANGELICA FABBRI

Diretora Executiva, Museu Casa de Portinari/
ACAM Portinari
Brodowski- Outono/2021

A Capela da Nonna



Autorretrato, 1957

Portinari e a arte sacra

A nova permanência de Candido Portinari, na pequena cidade do interior paulista, pode ser considerada particularmente feliz para as artes plásticas brasileiras, porque deu ensejo ao pintor para uma nova e admirável criação. Realizando tudo com seguro instinto que lhe indica, entre mil direções a tomar, aquela em que mais se revelará a sua concepção plástica do mundo, Portinari se propôs a construir e decorar uma capela em Brodowski. Fê-lo com o grato e íntimo propósito de permitir a seus avós, já velhos, a prática das obrigações religiosas sem o esforço penoso de ida à igreja da localidade. O JORNAL, 1941. PR 564

A obra de Candido Portinari, com temas religiosos, possibilita profundas leituras. Mesmo permeando toda a sua vida, há alguns momentos em que se intensifica a profícua produção que torna sua arte universal. Podem ser apontados os anos de 1940 do século modernista como o período de projetos distintos, mas a sensibilidade de Portinari atinge seu auge com grandes painéis históricos, e a arte sacra aflora em meio a uma energia criativa jamais vista na arte brasileira.

O primeiro é a Capela da Nonna, de cunho íntimo, familiar, em seguida a impulsiva *Série*

Bíblica que tem como sequência as pinturas da Capela da Pampulha e a última a matriz de Batatais. Em espaços temporais, as três primeiras são sequenciais: o familiar, datado de 1941, a bíblica, encomendada pela Rádio Tupy de São Paulo é de 1942, a oficial do governo mineiro é realizada a partir de 1944, e a religiosa com mecenato local para a igreja (onde fora batizado em 1903) é de 1953.

Esse rigor de datas, usual nas cronologias, contém as principais obras, oficiais ou públicas que estão na arte sacra de Portinari, na quarta parte desta publicação, destacando-se as pinturas, desenhos e painéis realizados por Portinari, ao longo de sua carreira.

O gênio criador de Portinari conseguiu comunicar à sua obra uma tal autonomia criadora, que, hoje, é através dela, mesmo alheia à participação religiosa pessoal de seu autor – que sua pintura cristã se converteu em uma espécie de conversão estética e mesmo mística do seu criador. Há feitiços que se voltam contra os feiticeiros, diz o povo. Como há formas de arte religiosa, como a de Portinari, que convertem seus autores. E transformam suas descrenças em formas místicas e sobrenaturalistas. É o caso, a meu ver, de um Candido Portinari.

ATAYDE, 1982. PR 9224

Os quatro projetos foram desenvolvidos para clientes/mecenas distintos, e também são diferentes os lugares onde se encontram:

Brodowski, São Paulo, Belo Horizonte e Batatais, distantes do centro de onde produziu sua maior quantidade de obras, a então capital federal Rio de Janeiro. Atualmente sua obra sacra é a de maior visibilidade pública, em espaços permanentemente abertos em três museus, o Museu Casa de Portinari, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro que exibe o tríptico pintado para a Capela Mayrink, e nas duas capelas, a mineira da Pampulha e a do interior paulista, na casa onde Portinari nasceu. Todas com reconhecimento como patrimônio cultural estadual e nacional: o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico – Condephaat do Estado de São Paulo e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. E internacional, como Patrimônio da Humanidade, aclamado pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – Unesco, desde 2015, a capela de São Francisco na Pampulha, Belo Horizonte.

Vistas essas quatro realizações dentro da imensa produção portinariana, estão elas interligadas com outros projetos distintos, de painéis oficiais nacionais e internacionais, sem que o fato minimize a arte sacra ante suas obras de cunho histórico, social e retratista. Afinal, este gênero, de retratista, foi o que lhe concedeu a possibilidade de premiação com a viagem de estudo ao exterior. Os elos evidentes com o aspecto religioso são sua origem familiar de imigrantes e a reverência à arte italiana, em especial a dos afrescos renascentistas. Assim foi concebida a Capela da Nonna (1941). Seguindo uma tradição dos tempos coloniais, a arte sacra está inserida em nossa cultura, tendo continuidade na modernidade.

Portinari foi igualmente um grande pintor sacro. A série de obras que fez no gênero possui, além de tudo, um significado especial. Encerra, por assim dizer, o ciclo áureo da pintura sacra de toda a história do barroco brasileiro. Mesmo que se remonte

aos maiores mestres do período colonial, como Frei Ricardo do Pilar e Manuel da Costa Atayde, é em Portinari que se encontra o mais completo artista desse estilo, em todo o conjunto de nossas pinturas religiosas. Não se trata, na apreciação aqui feita, de referência à possível manifestação de um surto tardio do barroco brasileiro. A opinião tampouco é somente minha. Vem da autoridade de outros críticos de arte – entre eles, Germain Bazin, que considera o pintor brasileiro e Picasso os maiores mestres barrocos deste século (XX). BENTO, 1980, p. 208

A *Série Bíblica* é fruto do contato com a arte maior expressionista de Pablo Picasso, de protesto e violência pictórica emanada do contato direto com a obra *Guernica*, vista no MoMA de Nova Iorque, quando lá esteve após pintar os afrescos da Biblioteca do Congresso Nacional em Washington (1942).

Das pinturas e azulejos da Capela da Pampulha (1944), resultarão o engajamento e a renovação arquitetônica moderna brasileira. Com o projeto de Oscar Niemeyer, a utilizar novamente nas superfícies externas a azulejaria e a pintura mural interna, como ocorrera no prédio do Ministério da Educação e Saúde (1937), com os *Ciclos Econômicos Brasileiros*.

Em Batatais (1953), em ambiente eclesiástico, na igreja cruciforme, Portinari criou obras do ciclo da vida de Cristo e santos em espaços reservados das capelas, e as 14 telas da via-sacra foram dispostas nas faces da nave. Podem ser apontadas algumas obras como síntese de sua carreira com temas religiosos presentes em toda a sua vida como *Fuga para o Egito* e a *Sagrada Família*. Algumas destas figuras sacras, a exemplo da mulher em azul na tela *São Sebastião*, sem dúvida, dialogam com sua obra máxima, *Paz e Guerra*, exposta no hall principal do edifício das Nações Unidas em Nova Iorque (1957).

Capela da Nonna | as pinturas

Como tentei descrever, quando fui a Ribeirão Preto e a Brodowski à procura de desvendar o mistério Portinari, num ambiente doméstico de sua formação de adolescente e ali fui encontrar o segredo desse paradoxo aparente. Bem sabemos ser impossível desvendar o segredo da genialidade. Portinari foi o maior gênio de nossa pintura. Nem de longe pretendo dizer que consegui desvendar seu segredo. Mas de fato o pequeno fio de meada que penso descobrir no caso Portinari é o de uma



A justiça de Salomão, 1943



Capela de São Francisco de Assis, 1944. Pampulha, Belo Horizonte, MG

arte profunda e essencialmente autêntica e universal, em sua vertente objetivamente cristã e mesmo católica e de um sentimento religioso e pessoal extrínseco.

TRISTÃO DE ATAYDE. A PINTURA RELIGIOSA DE PORTINARI
II. JORNAL DO BRASIL 26/11/1982. PR 9224

Recebo sua carta e as fotografias das pinturas que você está fazendo nesta pequena igreja de sua avó tão estimada. Estou maravilhado com esse seu novo trabalho. Que caras, que pés, que mãos! A cara severa e doce de São Pedro, a linda cara de Santa Luzia, a figura rústica de São Francisco de Assis, a cabeça de Jesus, tudo são novas, admiráveis expressões de sua aguda imaginação, de sua fina sensibilidade, de sua técnica excepcional. [...] Vou falar ao Rodrigo (Melo Franco de Andrade) que mande tombar a igreja e faça ir até lá um técnico capaz de tirar, por um processo especial, fotografias das figuras inteiras. GUSTAVO CAPANEMA, 12 DE MARÇO DE 1941. CANDIDO PORTINARI. CATÁLOGO RAISONNÉ, VOL. V, 1961-1963, 2004, P.232

A Capela da Nonna, [...] mas a nona estava muito velhinha e chorava por estar entrevada e não poder mais ir à igreja, em frente. Então o neto lhe disse: “Nona, não chora que eu pinto uma capelinha para você!” E tomou dos pincéis e pintou, nas quatro paredes de um quarto pequeno as figuras de tamanho natural, em torno de um tosco altar: um grande anjo com o dístico: Ecce Agnus Dei; uma Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel, com duas mocinhas de vestido comprido e cabelo amarrado, uma loura de olhos altos e uma morena de olhos baixos; uma Santa Luzia com os olhos no prato e um São Pedro com um grosso chavão de ferro, e uma Sagrada Família. Tudo deliciosamente puro, simples e natural.

ATAYDE, 1982. PR 9224



Interior da Capela da Nonna

A Capela da Nonna está inserida em espaço compacto, de parede-meia entre duas construções, a casa da *nonna* e outra pequena dependência. A capela, construída em 1941, está comprimida entre as duas laterais. Sua metragem de 2,40 x 3,85 m. e pé direito de 2,80 m. transporta o visitante para um exíguo espaço, pensado para a contemplação de pouquíssimas pessoas. Na realidade, construída pelo artista para sua *nonna* Pellegrina, que ficara impedida de ir à missa devido a problemas em suas pernas. A *nonna* circulava pelo jardim com a cadeira de rodas, mas dentro da capela é que encontrava o refrigério para sua alma de devota cristã, entre os santos pintados pelo neto Candinho.

Cada um dos santos era um personagem familiar ou amigos que posaram para o artista, durante as longas visitas que fazia a sua terra natal.

O espaço pictórico é dividido em três partes: a frontal, com *São Pedro* à direita e *Santa Luzia* à esquerda; a lateral esquerda, com a cena da *Visitação* ladeada por *Cristo* e *São João Batista*; à direita, o tríptico com a *Sagrada Família* ao centro e *São Francisco* e *Santo Antônio* nas laterais.



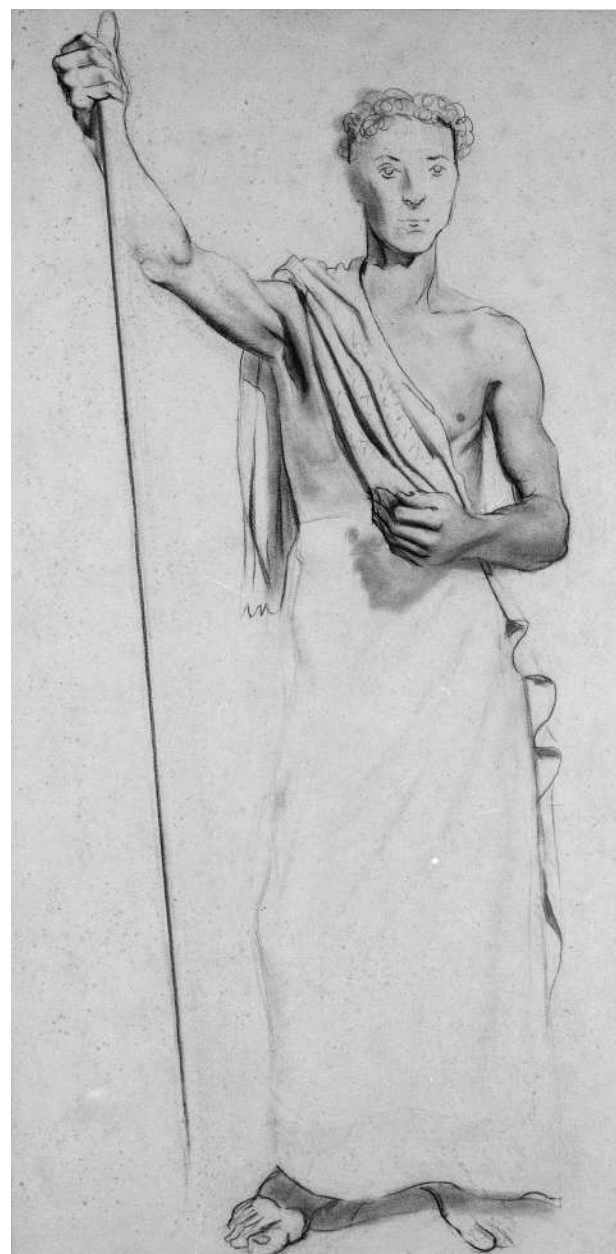
Retrato da *nonna* Pellegrina

A parede frontal evoca uma capela-mor, destacando-se os santos em fundo azul nas laterais, sugerindo nichos ou janelas, e no centro, um altar com uma pequena peça a evocar um sacrário. Acima do sacrário há uma abertura, remetendo a um vitral circular, e sobre este elemento simbólico da perfeição, há a inscrição *Cristo* e, mais abaixo, ao lado dos dois santos, *Salve-nos*. Duas muretas, adossadas às paredes, aludem às credências e têm, na parte frontal, pinturas de vasos com margaridas, dalias e rosas. Nas laterais acima, duas cordas, e junto ao forro, no lado direito, um coração de Jesus coroado de espinhos. Do lado oposto, os três cravos da crucificação e a inscrição *INRI* (Jesus Nazareno Rei dos Judeus). O fundo da pintura, nas bordas, imita as pinturas das igrejas interioranas feitas pelos artífices italianos, com padronagens e estrelinhas. Segundo reza a tradição, o pequeno Candinho as teria pintado na matriz.

Os dois santos, Pedro e Luzia, estão em posições frontais, com longas túnicas. Pedro de mãos postas, em cordão pendendo da cintura, traz as chaves – do céu e da Igreja –, e Luzia tem a palma do martírio, na mão esquerda, e a bandeja com seus olhos, na direita. Ambas as figuras, de vulto quase inteiro, medem 1,61 m, estão inseridas em espaços que lembram janelas e apresentam-se como aparições místicas, em fundo azul profundo emoldurado de pequenos filetes. A superfície da parte frontal ganha ainda colorações ocre com ramagens e flores, na altura do altar; acima, nas laterais, quadriculados a lembrar ornamentação geométrica.

As paredes laterais foram simetricamente esquadreadas em seis partes de cada lado, sendo as superiores maiores, a receberem figuras, e as abaixo a simularem apenas barrado, conforme mostram os projetos em desenhos. As tonalidades ocre avermelhadas estão presentes abaixo, em ambas as paredes,

separadas por paralelas e verticais em tonalidades acinzentadas e demarcadas por linhas contínuas à guisa de subdivisões. Nos espaços correspondentes de ambos os lados, os centrais são retangulares com bases maiores, e os laterais, verticalizados a receberem apenas uma figura em cada espaço. Nos espaços centralizados, o da esquerda recebe duas personagens, Maria e Isabel na cena da *Visitação*. E na parede oposta, são três personagens, Maria, José e o Menino



a constituir a cena denominada *Sagrada Família*. Portinari os concebe como dois grandes trípticos abertos, tradição de antigas capelas do medievo e pré-renascimento europeus.

Mário de Andrade assim se expressa, ao repintar com palavras a capela quando lá esteve, em 1941:

[...] Tamanho natural dos homens, entenda-se, que não sei que grandeza física, possam ter os santos celestiais. O processo de pintura usado é a *têmpera* e é difícil explicar por palavras todo o partido e a variedade de efeitos que o artista obteve. Há coloridos de intensidade prodigiosa, especialmente certos azuis, cor, aliás, em que Portinari sempre foi mestre. Mas o ultramar da pintura a cola, combinado às vezes com o azul pavão, lhe deu toda uma nova escala de azuis.

ANDRADRE, 1941 IN PROJETO PORTINARI, 2003, p. 114

Os quatro personagens à esquerda, a saber, *São João Batista*, Santa Isabel com Maria na cena da *Visitação* e Jesus, estão pintados em tamanho de vulto inteiro, medindo 1,80 m. E aqueles da parede oposta, *Santo Antônio* com o Menino Jesus, os três personagens da *Sagrada Família*, Maria, José e o Menino Jesus, e o *São Francisco*, com um pássaro na mão, também são em tamanho natural.

O piso está recoberto com ladrilhos hidráulicos com desenhos circulares e paralelas de cor mais intensa, a formar cruzes gregas com os quatro braços do mesmo tamanho e nos ladrilhos, aplicado o desenho que se amplia a formar novas possibilidades geométricas. O forro é corrido com material próprio para instalação de iluminação.

São João Batista, 1941



Santa Luzia

E é preciso não esquecer a Santa Luzia. Será o preito inconsciente do artista aos seus olhos de pintor.... É a glorificação da beleza física e há que nos transportarmos à Itália renascentista para encontrar santas assim tão belas.

ANDRADE, 1941, IN CANDIDO PORTINARI.

CATÁLOGO RAISONNÉ, V. V. 1961-1963, P.233

A *Santa Luzia*, também denominada Lúcia, está em destaque no altar principal. Suas vestimentas são mais coloridas que aquelas de *São Pedro*. Porém ambos olham na mesma direção da figura de Jesus, logo ali à direita deles. Como *São Pedro*, a santa está descalça pisando no azul ultramar do espaço celeste. Mesmo tendo o semblante de sua irmã Ida, aqui ela já é uma santa, com direito e glória das soluções estéticas renascentistas. O delicado movimento de rotulação do rosto, sem criar zonas de sombras, mas com muita luz, é marcado pelo exímio desenho.

As linhas são confirmadas na cabeleira e suas ondulações, enquanto o rosto expande-se pela coloração e luminosidade, além do espaço que lhe é reservado. Segura a palma do martírio com a mão esquerda, e na direita os olhos jazem sobre um prato – retirados do belo rosto para provar sua fé. Aqui, a Santa Luzia é retratada com toda a sua beleza, vestida com trajes longos, com uma pala vermelha, sinal de sua morte violenta. Um manto branco, de sua virgindade, com forro amarelado, mostra sua santificação. Está plácida, com a cintura elegante e cinto azul, contornada pelo azul profundo que a envolve.

Olhando melhor, a túnica toda branca de *São Pedro* não disputa com a face alva de *Santa Luzia*. Há um equilíbrio entre os brancos do manto de *Luzia*, que sobem em filetes curvos, e o longo colo da virgem amplia sua face



iluminada, levemente corada, emoldurada pela comprida cabeleira ondeante. O esmero de retratista aqui está expresso na face da irmã Ida. Desenho incomparável. Fez-se dela uma santa digna da beleza, como fora descrita aquela mártir. Contrastando com o rosto sacrificado de *Pedro*, *Luzia* respira a beleza humana, conforme deve ser a criação de Deus. *Luzia/Ida* retorna ao céu, agora glorificada.

Essas duas figuras – *Pedro* e *Luzia* (o pai Baptista e a irmã Ida) – devem ser admiradas juntas. Que grandiosidade há nelas! Suas posições são de frontalidade, mas os gestos em contraposição são o que dão o dinamismo para ambas. As mãos postas de *Pedro* garantem que o olhar é conduzido para seu rosto de homem em plenitude de sabedoria. Em *Luzia*, os braços

em contraponto, um estendido, o outro cruzado sobre o peito, e a mão a segurar o prato com os olhos, criam uma linha ascendente por meio do contraste de claro e escuro das mãos sobre as vestimentas. O pescoço alongado (em contraste com o de *Pedro*, oculto pela gola) amplia a zona de interesse do rosto da santa, emoldurado pela escura cabeleira ondulosa. Os olhares de ambos se dirigem, porém, para a cena do lado, *Jesus pregando o Evangelho* onde o jovem Cristo está a pregar e gesticular. Em desenho preparatório que consta no Catálogo Raisonné, *Luzia* dialogava com *Pedro*.

Santa Luzia, 1941



São Pedro

[...] Mas talvez o verdadeiro milagre de colorido está no branco com que Portinari vestiu completamente o 'seu São Pedro' – um branco de uma audácia lancinante, de pompa magnífica, de uma invenção verdadeiramente divinatória pela grandiosidade papal que outorga ao santo. Poucas vezes o nosso grande artista terá ultrapassado a força extraordinária com que realizou este 'São Pedro' [...] brutal, enérgico, bem pescador no corpo, barba desleixada, rosto, mãos e pés ásperos, mas de olhar severo e duro, trabalhado de rugas e preocupações. Chega a ser bastante difícil

ao noticiarista não fazer um pouco de... literatura sobre criações tão expressivas como este 'São Pedro' e o seu Cristo (hoje intitulado 'Jesus').

ANDRADE, 1941 IN PROJETO PORTINARI, 2003, P.114

São Pedro destaca-se na parede do fundo, pela alvura de sua túnica e volumetria contrastada contra o azul do espaço no qual está inserido, remetendo a uma moldura de nicho ou janela. A luz máxima é a do patrono dos papas, todo de branco está o chefe da Igreja, posicionado no lado da Epístola, junto ao sacrário. Mãos postas, olha para o Cristo, na parede oposta, também resplandecente com a túnica alva. À sua direita, uma súplica

está escrita: Cristo salve-nos. São estes os escritos acima do círculo, abertura à maneira de um vitral. Portinari utiliza-se do azul com parcimônia nas vestes, apenas tinge a camisa de manga comprida do santo. Uma fita vermelha cinge-lhe na altura da cintura, cor reservada à dignidade de autoridade religiosa, privilégio colorístico dos cardeais e bispos, como era Pedro, bispo de Roma. A mesma coloração está na barra da túnica junto aos pés descalços. Esta configuração de São Pedro tem dois de seus atributos: as duas chaves (*potestas clavium*), com as quais pode ligar ou desligar as coisas do céu e da terra, ou seja, salvar os cristãos, ao abrir as portas dos céus ou mesmo condenar. A outra é como apóstolo, caminhante, a pregar descalço e vestindo a túnica, vestimenta tão singela como fora escolhido, quando ainda era um pescador. Portinari transforma-o em personagem da maior dignidade com todas as honrarias papais.

A expressão do rosto de *São Pedro* transcende o personagem que ele representa, de grande importância como chefe da Igreja. Está mais para o olhar do filho, Candido, para seu pai, o senhor Baptista. Seus olhos são profundos, encravados no peso da labuta diária. De poucas palavras, os lábios estão contritos. A gratidão pela vida longa é expressa no aureolado esbranquiçado da barba que se expande pelos cabelos grisalhos. A sabedoria dos antigos ali está corporificada, fio por fio, como um filho a acariciar a tez do pai, em agradecimento infinito pela vida. Os pés descalços provam agora a caminhada pelo solo sagrado, que antes enveredavam pelos sulcos das eiras dos cafezais. O azul de Portinari amacia os passos do pai *Pedro*, que é João Baptista. *São João Batista*, está na extrema esquerda, a esperar, como filho, a hora de entrar em cena.

São Pedro, 1941





Jesus pregando o Evangelho

Jesus pregando o Evangelho está posicionado emoldurando a cena da *Visitação*, na parede esquerda, junto à figura de *Santa Luzia*. Sobre base azul claro, em tamanho natural, o Cristo olha para o alto, em busca de inspiração para suas pregações. Com o braço esquerdo, busca a bênção dos céus e, com a mão direita sobre o peito, fala desde o coração, em palavras humildes que se tornariam os ensinamentos dos Evangelhos. A longa túnica branca é pesada, cai sobre os pés descalços, animando a parte inferior da pintura. O manto cai dos ombros em infinitas curvaturas em Ss consecutivos, a rimar com os desdobramentos das ricas vestimentas de *Santa Luzia* ao lado. A cor esverdeada da parte interna do manto apresenta-se mais esmaecida que as bases lisas que se acomodam às figuras opostas de *São Francisco de Assis* e *Santo Antônio*, no lado oposto. Seus pés, posicionados em direções divergentes, prenunciam a árdua caminhada a ser realizada.

O rosto é inusitado, distante da docilidade das figuras de Cristo tão em voga naquela época, inclusive algumas pinturas de Portinari do *Sagrado Coração de Jesus*. O pescoço é firme, ao sustentar o rosto voltado para o alto, enquadrado por cabelos cacheados, caindo em ondas sobre a túnica branca. Esta cabeleira longa, mais morena nas zonas escuras, com laivos de pinceladas mais claras, mostrando tendência de cabeleira loira, imprime um ar místico à figura do jovem *Cristo pregando o Evangelho*.

Jesus, 1941

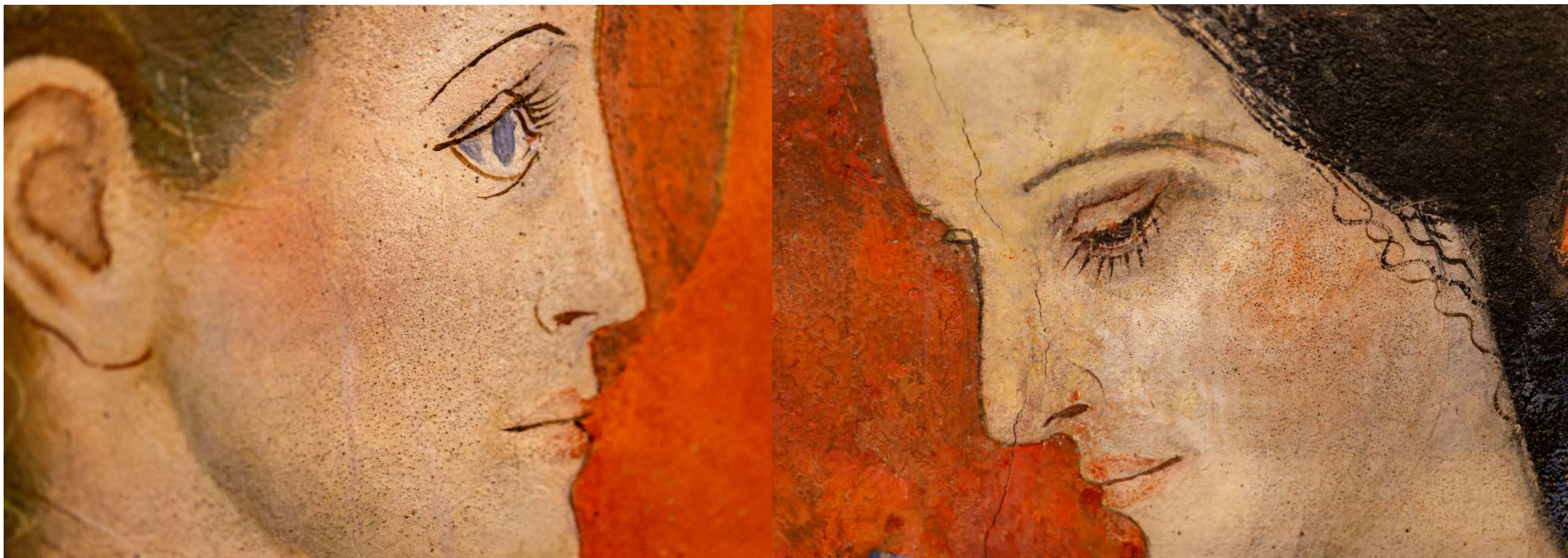
Encontro de Nossa Senhora e Santa Isabel, 1941



Visitação de Maria à parenta Isabel

Como artesão humilde, como um renascentista que não se envergonha falsamente de repetir uma solução justa [...] É este artista que reúne ao realismo mais respeitoso da figura o desenho mais sensivelmente descrito, uma tão forte

técnica renascentista, e ao mesmo tempo em que irá experimentar as diversas soluções do Cubismo e seus derivados... De tal forma ele funda a ciência da pintura a uma personalidade experimentada e antiacadêmica moderna que, de Candido Portinari se poderá dizer que é o mais moderno dos antigos. ANDRADE, 1939, PP. 128-129



Visitação, 1941 (detalhes)

A *Visitação* é a central do tríptico, e é assim que Portinari escreve em um dos estudos. Está localizada na parede do lado esquerdo, tem como personagens Maria, já grávida de seu filho Jesus, encontrando-se com Isabel, sua parenta, grávida de João Batista. Os desenhos dos modelos *ad vivum* são: Isabel é a esposa de Candinho, Maria Victoria, que recebe Maria é sua irmã Olga. Portinari aproxima Maria de João Batista, e Isabel de Cristo, nas extremidades. Entre elas, há apenas o vazio. Aliás os dois ventres estão plenos. O ventre de Maria com o Menino, agora ela é a mais nova Arca da Aliança, pois carrega dentro de si aquele que virá para salvar o mundo. Isabel, que em idade avançada ficara grávida, revelação que fora dada ao esposo e sacerdote Joaquim, sentiu o exultar de João em seu seio. Naquele momento, Isabel glorificou Maria saudando-a

com o *Magnificat*, a bem-aventurada, a escolhida pelo Senhor.

Portinari escolhe os gestos de aproximação das duas mulheres para enfatizar aquele encontro que só o ser feminino pode compreender: a continuidade da humanidade. Nesse momento há mais mistério entre o céu e a terra que esta gestualidade das mãos femininas, ao se encontrarem. Maria leva em seu ventre Aquele que salvará a humanidade. A cor avermelhada leva ao encontro daqueles que estão invisíveis, dentro de seus ventres. O Filho de Deus irá tornar-se carne dentro de Maria, aquele que seria o sacerdote do Novo Testamento, e Isabel, com João Batista, um predestinado a ser o último dos sacerdotes do Antigo Testamento. Em primeiro esboço, conforme o Catálogo Raisonné, via-se que ambas as mulheres se exaltavam com os braços

para o alto. Na pintura, as mãos gesticulam prevendo o encontro.

As cores de Maria são esmaecidas com os azuis da proteção que deve dar ao Filho. De sua virgindade, os violetas da túnica com pala bordada. Isabel, mais idosa, tem as tonalidades do azul intenso. Maria mostra apenas um de seus pés calçado com sandália, enquanto Isabel, mostrando os pés calçados, está mais estática, posicionada na soleira da porta de sua casa.

Portinari se abstém de descrições com arquitetura em perspectiva, tão usual nesse tema religioso. Será que ao contrário das tradicionais descrições medievais e renascentistas, com paisagens e casas, os respectivos maridos, José e Zacarias, neste caso, foram esquecidos pelo artista? Sim, nada poderia perturbar este encontro. Segundo algumas descrições, Isabel e Zacarias moravam

no deserto onde o pequeno João cresceria. Portinari concentra-se na essência daquele místico encontro: os rostos em estado de graça, e as mãos a se entrelaçarem, pois ambas tinham sido agraciadas pelo mistério da gravidez santificada. Isabel aguarda a visita de Maria, recebida com o *Magnificat*. Não há sombras projetadas, apenas os modelados dos tecidos a revelarem em uma leve curvatura a gravidez de Maria que fora anunciada pelo arcanjo Gabriel.

O vazio proposital escolhido por Portinari elevou a cena a um certo mistério. Requer do fruidor conhecimento antecipado da passagem do Evangelho e remete ao encontro em si e não à descrição da longa viagem, acompanhada do esposo José; ou, ainda, com Maria recebida na casa de Isabel no meio do deserto. Os olhares e os gestos expressam os comprometimentos entre as duas, e a solução



Visitação, 1941 (detalhes)

estética foi um equilíbrio exato entre o desenho e a pintura.

O desenho é decorrente da configuração das duas personagens, cada uma delas fechada em suas linearidades do contorno proposital das vestimentas, pés, perfis dos rostos e gestualidade intensa dos dedos das mãos. Ao expor as duas figuras de maneira isolada, dentro da linearidade de cada uma, cria um circuito de olhar a priorizar uma qualidade de visualidade que provoca o tato, o desejo de tocar não apenas com os olhos, mas com o sentido que desperta a tridimensionalidade ilusionista, diante da planimetria plástica. Aguça o sentido de experimentação do tato.

Essa solução renascentista de composição linear leva a uma segunda característica que é a da composição com multiplicidade de

elementos, apesar de aqui se tratar de duas personagens apenas. Pode-se compreender que cada uma delas tem sua independência, autonomia de solução pictórica, que uma não interfere na outra. Isso leva a uma clareza absoluta dos perfis, das mãos, dos estilos e colorações das vestimentas e dos pés (ainda que oculte uma das sandálias de Maria).

Cada qual tem sua luz própria, sequer o fundo interfere na coloração de suas roupas. Ao contrário, a cor quente contrasta com as frias, azuladas, que ganham maior dramaticidade interna nas pregas dos panejamentos mais aprofundadas, segundo o modelado: maior brilho de acetinado em Isabel, absorção da luz no aveludado de Maria.

Diante do exposto, do aspecto linear que leva a uma tendência a percorrer com os olhos

a representação de tridimensionalidades, da clareza absoluta de cada uma das figuras com todos os elementos, destaca-se que para se compreender sua integridade há ainda a qualidade de encerrar em si toda a composição. A esta tendência aponta a maneira fechada ou tectônica de se compor, quando os elementos plásticos são direcionados para o centro compositivo – aqui corroborados pelos olhares e posicionamentos dos pés e das mãos.

Deve-se, porém, apontar também os elementos de modernidade nesta cena. O mais evidente é o sentido de humanização daquelas personagens bíblicas aqui representadas como seres humanos, caracterizados pelas fisionomias de seus familiares. A proximidade com os familiares torna os santos retratos dos entes queridos, distantes de qualquer solução

plástica decorrente da sublimação em busca da perfeição das figuras santificadas.

O grande vácuo é outro elemento compositivo da modernidade, dentro do qual as figuras se distanciam das leis da gravidade, dando um ar de desafio à materialidade corpórea, aqui nesta cena, das duas mulheres. Esta liberdade é decorrente do amplo conhecimento das soluções plásticas dos estilos artísticos fazer citações de diversos momentos da história da arte, como aqui, o renascimento com sua busca da especificidade linear, tátil, e a tridimensionalidade orquestrada com o vazio, ausência de perspectiva, lirismo espacial a negar o suporte para as figuras que flutuam. Por fim, o realismo moderno dos modelos trajando vestimentas de época e evocando a atemporalidade dos fatos místicos.



São João Batista

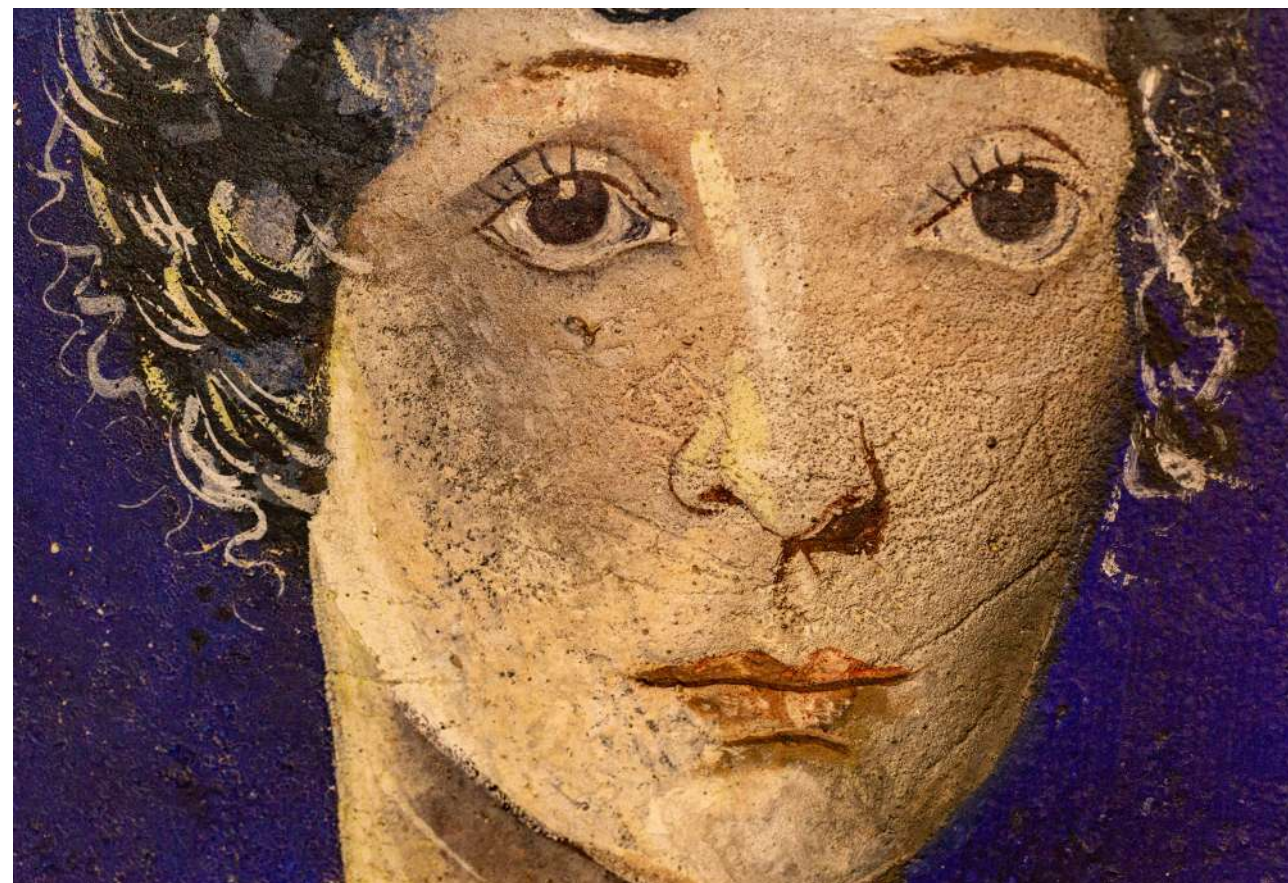
São João Batista transparece adolescente, com apenas um tecido cobrindo parte do corpo, à maneira de uma túnica de escultura emergida da Antiguidade clássica. O modelo é um de seus irmãos. O corpo está modelado segundo a técnica chamada de grisalha, monocromática, perfeita no *sfumato*, com a têmpera aplicada sugerindo tridimensionalidade.

Os nomes de São João Batista são inúmeros, e Portinari os incorpora na figura de anjo, pela sua virgindade, ou Arauto do Juiz ou ainda aquele que pregará a vinda do Senhor. Aqui, ele é a Voz que clama no deserto, empunhando o lábaro em forma de cruz com a inscrição latina *Ecce Agnus Dei* (Eis o Cordeiro de Deus). Sob a invocação de Precursor do Rei, aquele que veio antes de Cristo tem a seus pés um carneiro, símbolo do Cristo que será imolado e morrerá como um cordeiro para salvar o mundo. Animal este que desde o *Sacrifício de Abraão* (*Série Bíblica*, acervo do MASP, 1943) aparece como símbolo de imolação.

Portinari coloca, nos dois extremos compositivos, o último dos profetas do Antigo Testamento, João, e junto ao sacrário, Jesus, o primeiro profeta do Novo Testamento a anunciar a boa-nova. O verde da cruz manifesta esperança na missão que lhe foi confiada: anunciar a presença de Cristo.

São João Batista, depois de Cristo, é dos santos mais representados pelos artistas renascentistas e barrocos. Se criança, a brincar com o Menino Jesus, como em pinturas de Rafael Sanzio, Leonardo da Vinci e toda a plêiade de grandes artistas barrocos – de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) até Francisco de Goya (1746-1828). Já no neoclassicismo, a representá-lo adolescente, pleno de suas forças e virilidade.

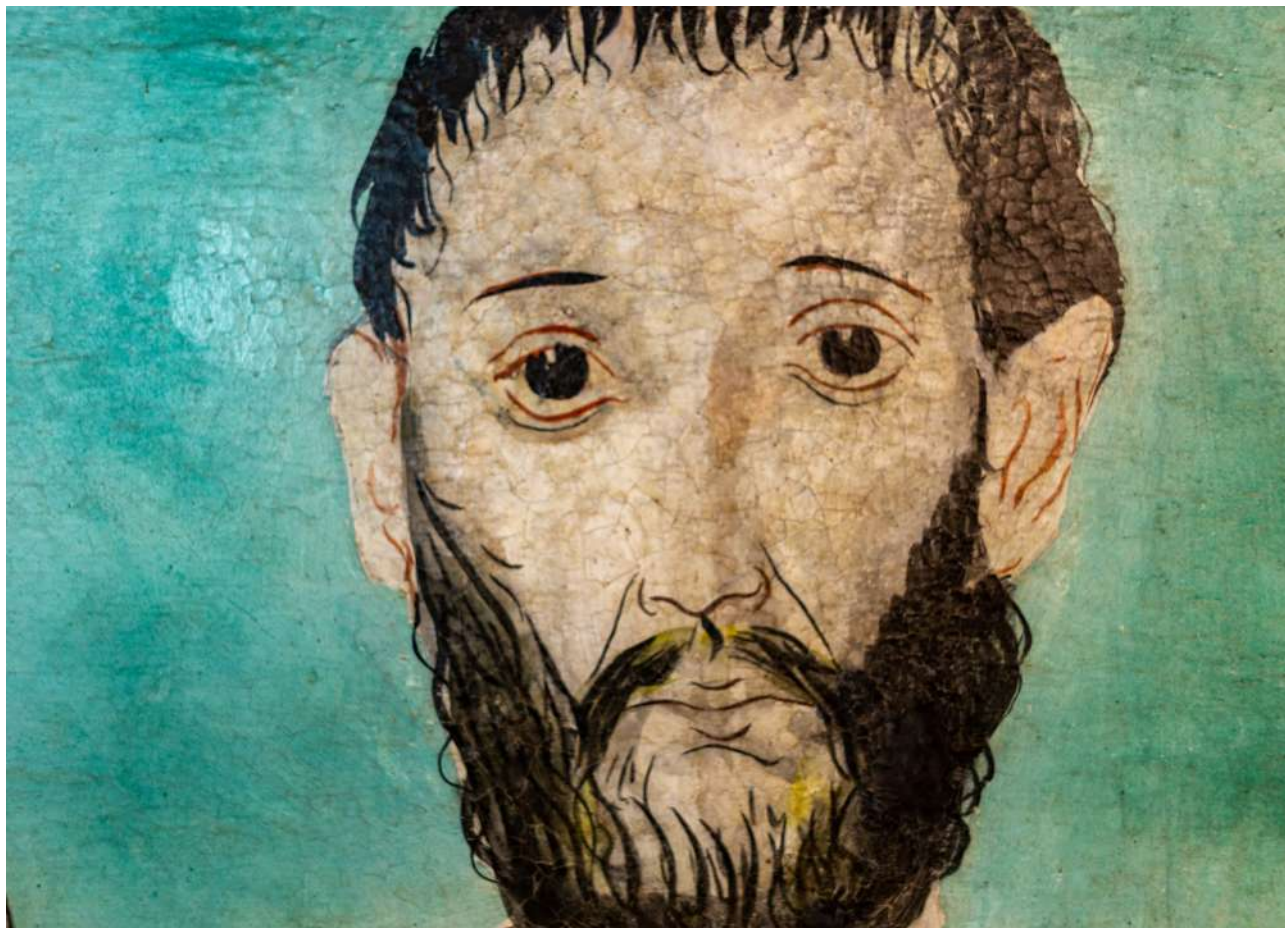
Já Portinari apresenta-o na adolescência, o jovem santo com vigor paradoxalmente



compatível com a maturidade. Declina das peles de carneiro ou camelo, e o coloca com certa timidez devido a sua beleza, com uma túnica longa e um tecido sobre o tórax, a cingi-lo como um símbolo dos filósofos, representados na Antiguidade com a toga. Completa com a iconografia recorrente: o cordeiro (o Cristo), o cajado cuja extremidade é uma cruz (imolação do cordeiro) e os dizeres *Ecce Agnus Dei* (anunciador da vinda do Messias). No desenho preparatório que figura no Catálogo Raisoné, denominado *Tríptico*, São João Batista veste uma túnica branca, e o tecido ajustado no lado esquerdo tem monocromia acinzentada. Esta tonalidade fria cobria o tecido e as partes visíveis do corpo do jovem santo. Mas em um desenho posterior ao primeiro esboço (Catálogo Raisoné) já se apresenta como no mural. A *nonna* reconheceria em *São João Batista* o seu neto Luís.



São João Batista, 1941



São Francisco de Assis

São Francisco de Assis talvez seja o santo por quem Portinari mais tenha apreço e, por consequência, o mais retratado por ele. Posicionado na parede à direita, emoldura com *Santo Antônio* a cena da *Sagrada Família*. A solução plástica de Francisco é semelhante à do santo lisboeta, Antônio. Ambos estão posicionados sobre planos lisos e muito claros, com marcas da pintura lavada, rala, na técnica denominada *lavis*. A proximidade é com *São Pedro*, de pintura minuciosa, Francisco evidencia-se sobre uma tonalidade esverdeada, de maneira mais homogênea que a de *Santo Antônio*, na extremidade oposta junto à porta. Seu hábito, de coloração quente, ocre avermelhado, contrasta com a solução mais desenvolvida da túnica de coloração

mais fria de *São Pedro*, na parede central. Em posição de maior frontalidade que a dos outros personagens que dialogam entre si, o mais santo dos homens ousa gesticular com sua mão direita – o mesmo sinal característico do Cristo Pantocrático, ao abençoar o fiel que ali ora.

Ao representar este gesto, abençoando todos, Portinari equilibra esta pequena blasfêmia – comparar Francisco ao Criador – colocando sobre seu dedo da mão esquerda uma pequena ave que pousa suavemente. O artista exalta a humildade do santo – que pregara para as aves –, ao colocar uma crista vermelha, fagulha da fé de *São Francisco*. Os dois cordões, horizontal na cintura e vertical ao longo do hábito, destacam a volumetria do homem que se despira das vestes do mundo para entrar para a eternidade com o hábito escuro franciscano. Note-se que Portinari se recusa a colocar os usuais três nós

dos votos – pobreza, castidade e obediência. Essa resistência ocorre também quando não pinta os nós no cordão de *Santo Antônio*.

O semblante de *São Francisco* é o de um homem sacrificado pela penitência, visionário nos atos e não mais pertencente ao mundo da materialidade. O pescoço é rígido, emergindo da gola que forma o capuz, de maneira ereta, dura, sustentando a cabeça ovalada, contida pela barba resolvida com pinceladas rápidas no cabelo em desalinho. As orelhas são assimétricas, os olhos fitando a eternidade, cômico da missão de paz cumprida aqui na Terra, durante sua existência. Seu rosto é demarcado pelo desenho a pinceladas, distante da busca da tridimensionalidade, como ocorre no semblante paternal de *São Pedro*. Este tem a busca da volumetria por meio da gestualidade, quase carícias por meio das pinceladas, modelando o rosto de seu pai como chefe da Igreja. Um dos irmãos do artista serviu de modelo. Os pés de *São Francisco*, com as sandálias franciscanas, são para serem observados com maior cuidado, devido à atenção que Portinari dispensou a este detalhe do santo que despira de suas vestes. Santo esse que tanto desenhava e que o projetaria, ao representá-lo, anos depois no centro das atenções da pintura moderna sacra, na Capela de São Francisco, na Pampulha em Belo Horizonte (1944).

São Francisco de Assis, 1941



Sagrada Família

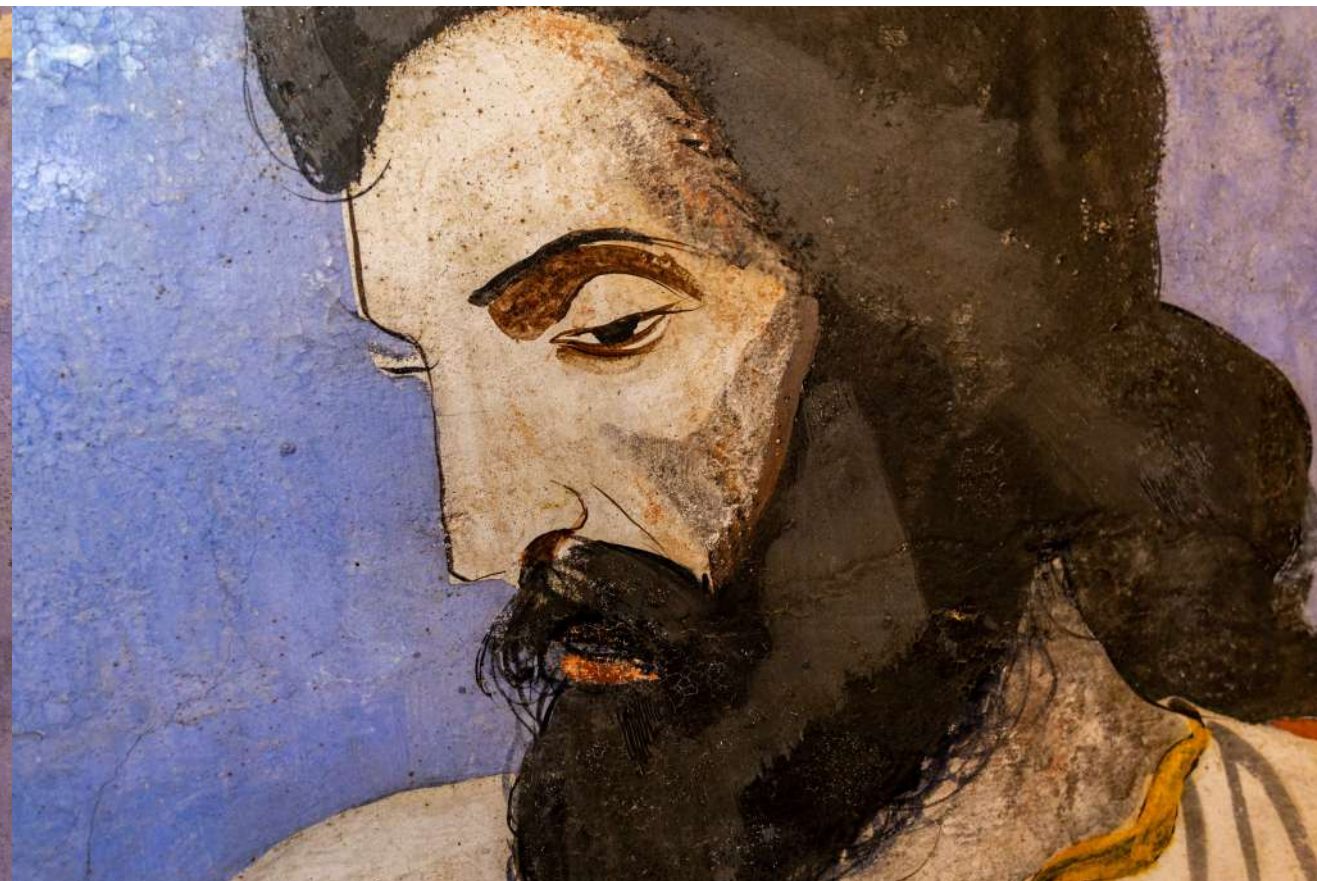
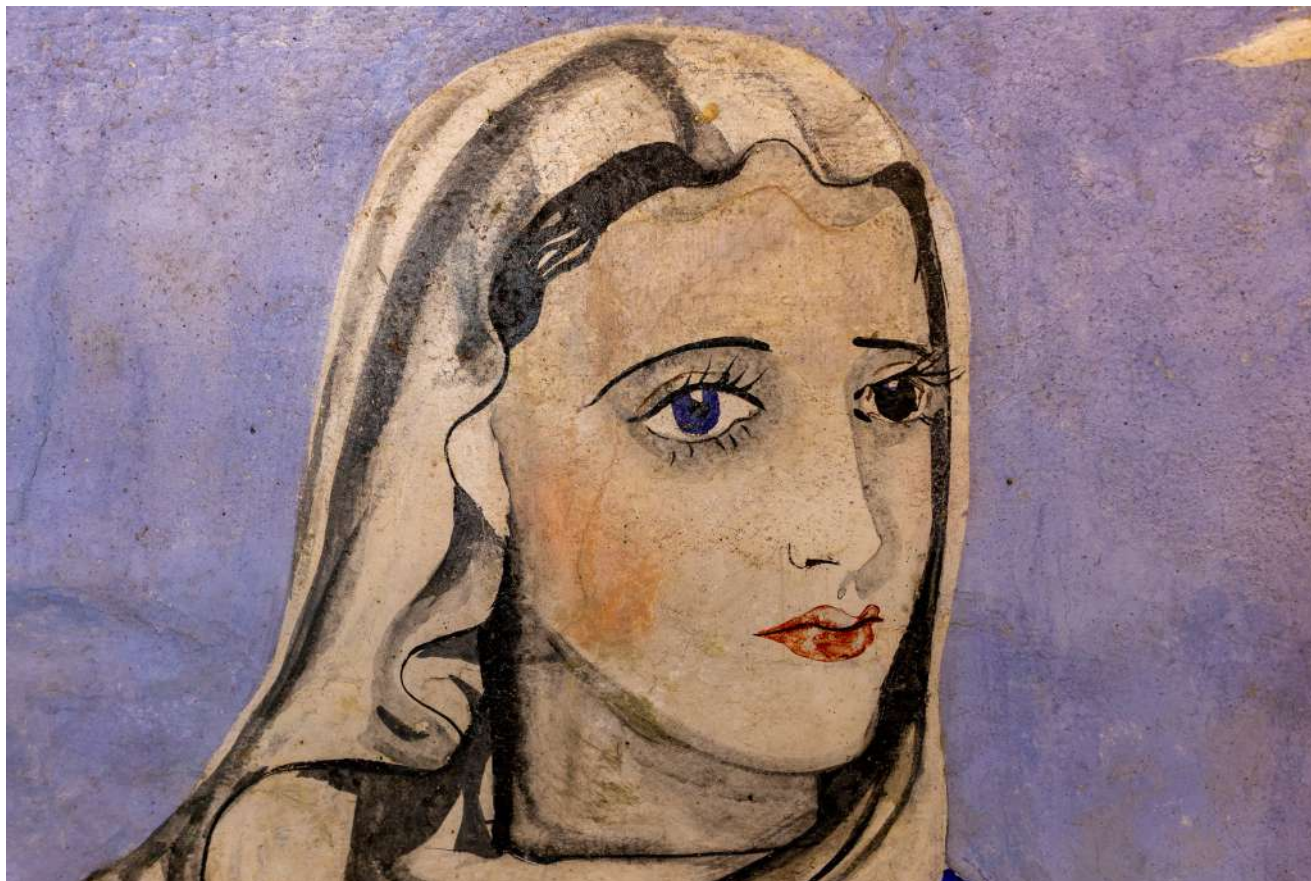
A cena da *Sagrada Família* foi ainda por muitas vezes representada por Portinari. A imponente figura de *São José* inspira proteção. Seus pés estão sulcados pelo caminho pedregoso. É o pai. Com uma mão agradece ao Filho e com a esquerda esboça proteção. Está atento a todos os acontecimentos. *Nossa Senhora* cruza as mãos sobre o manto azul da proteção maternal, e o vermelho, no interior do manto, revela que ela mantém sua virgindade. Seus pés estão protegidos pela túnica e manto azulado. Seu olhar é para a missão para a qual foi predestinada: cuidar do Filho de Deus para cumprir a redenção da humanidade.

Portinari segue a iconografia tradicional, ao pintar a figura de Maria: túnica branca, manto azul na parte externa e vermelho no avesso. Enquanto solução plástica, a túnica tem caimento reto que parte pouco acima da cintura, formando grande linha clara que inicia em seu ombro, passa pela manga descoberta do braço esquerdo, chegando até o pé. As curvas, ou melhor, os Ss, tão ao gosto dos artistas renascentistas e barrocos, nascem da posição de seu braço direito provocando o repuxado na sobreposição das mãos. O lenço que envolve a cabeça replica o movimento do manto, sem interferir em nada na beleza do rosto claro de *Nossa Senhora*, executado com leve torção, na direção de *São José*.

O *Menino Jesus* está em posição frontal, olhar fixo, direto para quem o contempla e longínquo na missão a ser cumprida. Seus gestos, levantado o braço esquerdo e abaixado o direito, indicam os extremos de suas ações. O primeiro, indica o símbolo do Espírito Santo, a pomba no espaço celeste. O segundo aponta para baixo, em postura de obediência ou mesmo desfalecimento, enfatizando visualmente a linha vermelha do cinto em forma de cruz. Os pés do *Menino Jesus* estão



Sagrada Família, 1941



com sandálias, seu caminho será longo até sua crucificação prenunciada na cruz vermelha que lhe cinge a cintura. O verde, símbolo da esperança, apresenta-se nas bordas da túnica.

Os gestos das três figuras conjugam-se às gesticulações opostas dos braços do *Menino Jesus* e da resignação de *São José*, ao levar a mão direita sobre o peito e titubear com a esquerda, ante a difícil missão de proteger o Filho de Deus. Maria entrelaça os dedos das mãos, alongando os braços, formando uma grande *mandorla* – forma oval – sinalizando que o Menino saíra de seu ventre. A presença da pomba, o Espírito Santo, que fecundara Maria, explica de maneira didática que Maria, José e o Menino formam a Trindade Terrena, em oposição à Santíssima Trindade, no plano celeste, de dogmática compreensão.

São José tem presença marcante, a figura paterna, convencional em suas representações iconográficas de proteção ao Menino, expressa

no olhar. O manto de cor terrosa, marcado por pesadas pregas, sugerindo uma figura pilar, até mesmo com as caneluras continuadas nas linhas da túnica de tecido áspero. Seus gestos possibilitam a feitura dos amassados dos tecidos brancos com luminosidades excessivas e sombras suavizadas. A cabeça, com cabeleira, e a barba farta dão-lhe seriedade, peso visual e simbólico.

São José [...] tirando da têmpera notáveis efeitos, e resolvendo admiravelmente os problemas técnicos que a empreitada lhe propunha, o pintor soube imprimir aos seus santos, todos pintados em tamanho natural, aquela força de vida que sopra em geral sobre as suas personagens, sem lhes tirar a essência mística que faz, por exemplo quando pinta o *São José* ao mesmo tempo um trabalhador rude e simples e um homem tocado da graça divina. O JORNAL, 1941. PR 564

De maneira simbólica, Maria e José, que conduzem o menino Jesus, são o retrato do casal Toledo que, em 1918, levou Candinho, muito jovem, ao Rio de Janeiro.

Santo Antônio

Portinari posiciona *Santo Antônio* logo na entrada, no lado direito. Como ocorre com as figuras da parede lateral direita, os fundos são mais claros, menos dramáticos como o azul profundo do espaço no qual está inserido *São João Batista*. Em *Santo Antônio*, o fundo é um azul esverdeado, lavado, com manchas, e um avermelhado ocre no lado esquerdo, abaixo da manga do hábito.

No desenho preparatório (Catálogo Raisoné), essa zona com sombras sobe desde a manga até o rosto do santo. A corporalidade do santo é marcada pela largura e pelo peso do hábito que têm cinco reentrâncias no



Sagrada Família, 1941 (detalhes)

panejamento marcado pela verticalidade, corroboradas pelas duas linhas rígidas dos dois cordões que descem da cintura. Devem ser destacados os pés e as sandálias franciscanas que, no desenho preparatório (Catálogo Raisonné) quadriculado, pouco aparecem.

Na parte acima do cordão, onde se encontra o Menino, está toda a movimentação compositiva, com um diálogo entre as mãos de Jesus que se alegra em realizar o desejo do santo em tê-Lo em seus braços, e o santo a segurá-Lo com a mão direita, enquanto com a mão esquerda hesita em tocá-Lo. O Menino, por sua vez, com a mão direita tenta abençoar a quem o contempla e com a direita procura o rosto do santo, em um gesto carinhoso. Da espacialidade do hábito franciscano emana a ampla proteção ao ser divino, expressa tanto na solidez do desenho quanto na mancha pictórica. A alvura da pele e o róseo da roupinha do Menino contrastam com o tom terroso do hábito, como aquele vermelhão das terras que cercam a pequena Brodowski.

Observando, de maneira mais precisa, o desenho do Menino evidencia-se não apenas pela doçura da cena, embutida na ânima do fiel, ao reconhecer o milagre realizado do desejo de *Santo Antônio* de sustentar o ser divino, mas acima de tudo no sentido de uma solução próxima a uma *première pensée* ou mesmo *premier état* (primeiro pensamento ou estado, termos utilizados para gravura). Esta vontade do artista está expressa no desejo de que permaneça na pintura o traço emotivo do desenho rápido, firme, finalizado intencionalmente à maneira *lavé à l'encre* (aquarelado). A coloração quente e quase homogênea do hábito mais escuro dignifica a pintura rápida do Menino que tem tonalidades mais frias no sombreado



Santo Antônio, 1941

das volumetrias das pernas, braços que preparam para o azulado que se encontra no brilho dos olhos do pequeno João Candido, aqui elevado pelas mãos de seu pai à categoria de divindade.

[...] Portinari tratou o assunto religioso com uma seriedade exemplar, fugindo tanto do “clichê” como à inovação desvairada. O estilo geral de suas composições é o de um primitivismo delicioso – haja vista seu *Santo Antônio* sustentando o menino Jesus, mas a sabedoria e a riqueza da arte moderna se acham sempre presentes nessa fusão do artista de hoje com os imagistas ingênuos do século XVIII, que ainda hoje nos fascinam com a sua tocante mensagem. Uma fase nova na pintura de Portinari.

O JORNAL, 1941. PR 564



Espacialidade e relação entre as figuras

Dentro de seu oratório de devoção particular, Portinari, que acabara de chegar de seus afrescos mais livres na Fundação Hispânica, volta a seu virtuosismo gráfico, balanceado com o pictórico que a têmpera lhe oferece. Subdividido em três trípticos, o central, para qual o olhar primeiro se volta, é mais pleno de informações: *São Pedro* e *Santa Luzia* disputam em beleza e acabamento, mesmo que distanciados pelas linhas dos nichos onde se encontram. Concorrem com eles os vasos de flores, os escritos e a padronagem discreta do fundo.

No segundo tríptico, a cena da *Visitação* é uma aula magna de desenho e pintura em espacialidade que beira o surrealismo, fazendo com que as personagens Maria e Isabel flutuem no espaço. Ambas estão emolduradas por Jesus e João cujas afinidades são mais hagiográficas – história dos santos – que plásticas, devido

às soluções pictóricas, como as vestimentas pesadas posicionadas no plano terrestre.

O *Jesus pregando o Evangelho* veste a túnica e manto, a disputar visualmente com aquela cuja alvura glorifica a figura de São Pedro. Sendo mais bem observados, criavam contrapontos com o *São Francisco*, envolto no hábito marrom, no lado oposto. É de se perceber que Portinari imprime ritmos visuais que saltam aos olhos por meio das vestimentas intercaladas: o modelado do branco e verde das vestes de Jesus com modelados brancos acinzentados de *São Pedro*, com laivos de vermelho e azul. Túnica de tecido rude que, nas pinceladas de Portinari, transforma-se em vestimentas papais. *Santa Luzia*, mais colorida, fulgurante, noiva pronta para entrar na eternidade, em contraste com *São Francisco* monocromático em marrons escuros. Os espaços percorridos pelo olhar atento da *nonna* – na verdade, do comportamento estético

Vistas frontal e laterais da capela

do neto – dividem-se em seis partes, sendo as três acima com as figuras – da *Visitação*, Isabel e Maria na central, *São João Batista* à esquerda, e Jesus à direita, mais próximo ao altar onde ocorrerá a transubstanciação do vinho em sangue, e do trigo em corpo de Cristo.

Do lado oposto, depois que ocorreram a *Visitação* e os consequentes nascimentos de João Batista e Cristo, a *Sagrada Família* já se apresenta voltando do desterro no Egito. Aquele espaço alaranjado/avermelhado que caracteriza o mistério da *Visitação* é agora preenchido pelo Menino já crescido, ladeado por Maria e José. O Menino, de longas cabeleiras, aponta com a mão esquerda, pois que fora Ele concebido pelo Espírito Santo, agora a guiá-los pelo deserto como representação da Trindade Terrena. O requinte gráfico dos rostos de Isabel e Maria, no lado oposto, rima com o grafismo do

rosto do Menino. Como ocorre com todos os personagens destas cenas da parede direita, o acabamento gráfico e, consequentemente, pictórico é coerente com as cinco figuras, porém difere daqueles outros pelo virtuosismo de acabamento. As efígies dos dois santos franciscanos, Francisco e Antônio, emolduram a *Sagrada Família* com soluções plásticas mais livres que seus correspondentes, Jesus e *São João Batista*, na parede oposta. Os rostos gravitam entre o desenho e as pinceladas rápidas, visíveis nos dois santos que cumpriram seus destinos durante a vida, como o desapego pelas coisas do mundo. Jesus e João Batista estão a cumprir suas missões, iluminados pela força das mesmas projetadas ainda para o futuro. As cores na *Sagrada Família* fluem com azuis, vermelhos, verde profundo e tonalidades desmaiadas ao fundo, onde voa o símbolo do Espírito Santo.



Vista posterior da Capela

Portinari estudou bem as relações entre os três trípticos, a construir uma espacialidade tão apreciada pelos renascentistas nas capelas particulares, em inúmeros templos italianos. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), inaugurou na Capela Contarelli (1598), com a vida de São Mateus, na Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma, a nova maneira de pintar com os personagens livres de cenários e paisagens. Em sua viagem a Florença, nos anos de 1920, teria visto, na Capela Brancacci, de Masaccio (1401-1428) e Masolino (1425-1427), diversas cenas narrando a vida de São Pedro. Lá, em amplo espaço, os milagres do santo estão distribuídos em grandes espaços delimitados por molduras pintadas. Diante desta grandiosa obra, Candinho teria escrito para um amigo:

Apesar de eu ter sangue de gente de Florença, cidade que Romain Rolland diz [...] ‘febril, orgulhosa, onde cada um era livre e onde cada um era tirano [...] onde era esplêndido viver onde a vida era um inferno’, eu me sinto um caipira. BENTO, 1980, p. 49

Viagens pela França, Inglaterra, Espanha e Itália são igualmente determinantes para

o jovem pintor, que não só confirma o primeiro interesse por Sandro Botticelli e Diego Velázquez, como descobre os exemplos de Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Luca Signorelli, Fra Angelico, Andrea del Castagno, Michelangelo, Leonardo, El Greco e Francisco Goya. Esse contato, que lhe permitirá construir uma visualidade baseada, em grande parte, nos valores táteis do Renascimento italiano, leva-o a distanciar-se de Zuloaga.

FABRIS, 2011, pp. 13-14

Distante daquela meca das artes, em Brodowski, cria em um espaço exíguo os três grandes quadros a formarem os trípticos a envolverem o fiel. Portinari utiliza-se de três espaços compositivos a resultar apenas um, envolvendo o fiel – no caso, a *nonna* – em todos os seus sentidos. A proximidade corpórea pelas figuras em vulto inteiro já seria suficiente para a interação com as pinturas ou mesmo o tema. A modernidade falou mais alto em Portinari ao pintar *ad vivum* os personagens santificados, todos reconhecíveis pela maior interessada: a *nonna* Pellegrina.

Críticas e repercussão da obra

Mário de Andrade viaja a Brodowski em companhia da crítica norte-americana Florence Horn no período pretendido, como prova a carta enviada a Guilherme de Figueiredo em 15 de março:

[...] em vez, fujo na segunda pra Brodowski, 80 paus ida-e-volta, não tem hotel nem bares, ver a capela que Portinari acabou de decorar. Não é traição, é obrigação, escrever sobre e só dois dias. ANDRADE, 1989, p. 31

O encantamento de Mário de Andrade com a capela de Brodowski pode ser inferido não apenas por esta carta, mas também pelos dois artigos que lhe dedica: “Uma Capela de Portinari” (Suplemento em Rotogravura de *O Estado de S. Paulo*, (179): pp.16-17, 15 abril 1941) e “A chapel decorated by Portinari”, IN *Travel in Brazil*, Rio de Janeiro, I (3): pp.1-5, 1941). No primeiro artigo, pela “firmeza do desenho”, a figura de *São Pedro* é comparada às realizações de Nuno Gonçalves e Van Eyck, cuja “nobre melodia” teria alcançado. Pela “lógica cromática” e pela “glorificação da beleza física”, a imagem de *Santa Luzia* é reportada aos pintores renascentistas italianos.

Carlos Drummond de Andrade escreve no dia 18 de março de 1941:

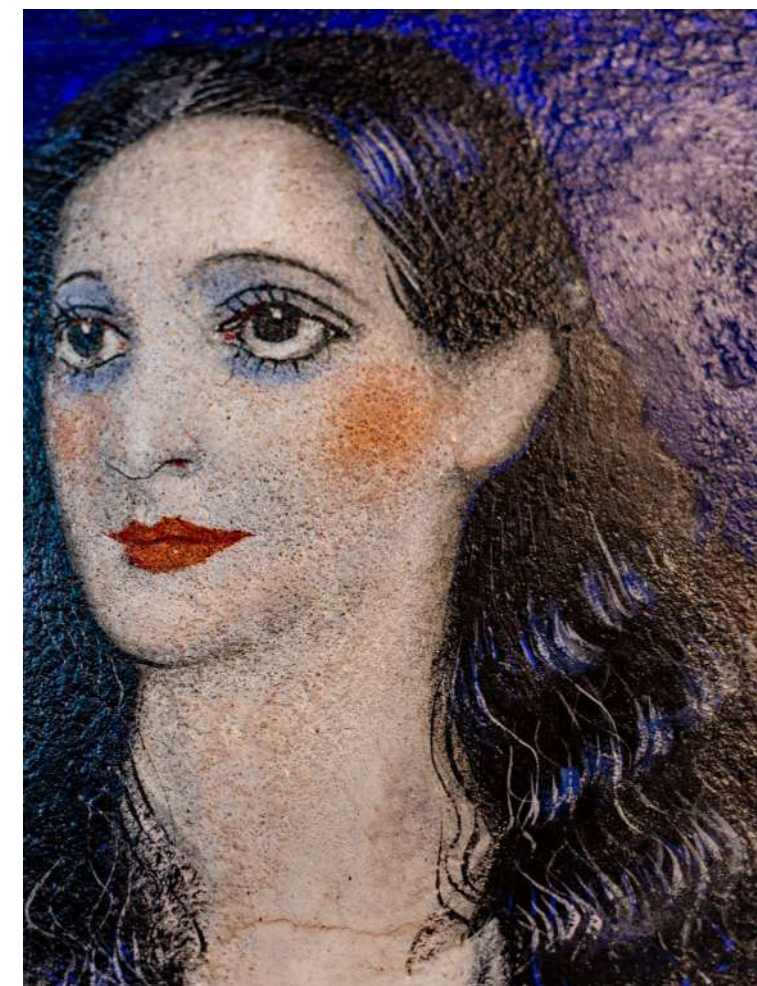
Os teus novos trabalhos, apesar de conhecidos apenas através de fotografias, causaram-nos um grande entusiasmo. O ministro, particularmente, enamorou-se daquela prodigiosa Santa Luzia que ficará perturbando para sempre, com os seus olhos, a gente simples de Brodowski. Vejo que você é o mesmo trabalhador infatigável e o mesmo artista insatisfeito que nos acostumamos a respeitar e que nos dá um

tão belo exemplo de força. Eu estou certo de que esta viagem a Brodowski marcará um momento importante na sua carreira.

CANDIDO PORTINARI. CATÁLOGO RAISONNÉ, VOL. V 1961-1963, p.233

Mário de Andrade também se manifesta pela imprensa depois de visitar Portinari em Brodowski:

Na residência de sua família, em Brodowski, Candido Portinari acaba de pintar uma capela. O ambiente é pequenino e discreto, apenas uma sala de proporções modestas, mas nela o grande artista criou uma das



Santa Luzia, 1941 (detalhe)

suas mais importantes obras murais. [...] Como esta, além dos elementos meramente decorativos, como deliciosos vasos de flores enfeitando as colunas onde se erguem duas interessantes imagens em gesso e cimento esculpidas por um dos irmãos do artista, Lói Portinari, a decoração atual consta de 12 figuras de santos em tamanho natural. Tamanho natural dos homens, entenda-se, que não sei que grandeza física possa ter os santos celestiais. O processo de pintura usado é a têmpera e é difícil explicar por palavras todo o partido e a variedade de efeitos que o artista obteve. Há coloridos de uma intensidade prodigiosa, especialmente certos azuis, cor aliás em que Portinari sempre foi mestre. Mas o ultramar da pintura a cola, combinado às vezes com o azul pavão, lhe deu toda uma escala nova de azuis. [...] Mas talvez o verdadeiro milagre de colorido está no branco com que Portinari vestiu completamente o ‘seu São Pedro’ – um branco de uma audácia lancinante, de pompa magnífica de uma invenção verdadeiramente divinatória pela grandiosidade papal que outorga ao santo. Poucas vezes o nosso grande artista terá ultrapassado a força extraordinária com que realizou este ‘São Pedro’ [...] brutal enérgico, bem pescador no corpo, barba desleixada, rosto, mãos e pés ásperos, mas de olhar severo e duro, trabalhado de rugas e preocupações. Chega a ser bastante difícil ao noticiário não fazer um pouco de... literatura sobre criações tão expressivas como este ‘São Pedro’ e o seu Cristo (hoje intitulado ‘Jesus’). E é preciso não esquecer a ‘Santa Luzia’. Será o preto inconsciente do artista aos seus olhos de pintor. ... É a glorificação da beleza física e há que nos transportarmos à Itália renascentista para

encontrar santas assim tão belas. Os roxos, os amarelos, os encarnados e azuis da roupagem, o rosto colorido de saúde, os grandes olhos negros são uma festa luminosa em que o artista exprimiu toda a sua felicidade de colorista. E tudo sem desperdício, com aquela lógica cromática, aquela energia impositiva dos afresquistas italianos.

CANDIDO PORTINARI. CATÁLOGO RAISONNÉ,
VOL. V. 1961 – 1963, P. 233

Uma fase nova na pintura de Portinari –
O Jornal – Rio de Janeiro – domingo, 8 de
junho de 1941 – segunda seção.

A capela de Brodowski e as decorações que
Portinari nela vem realizar.

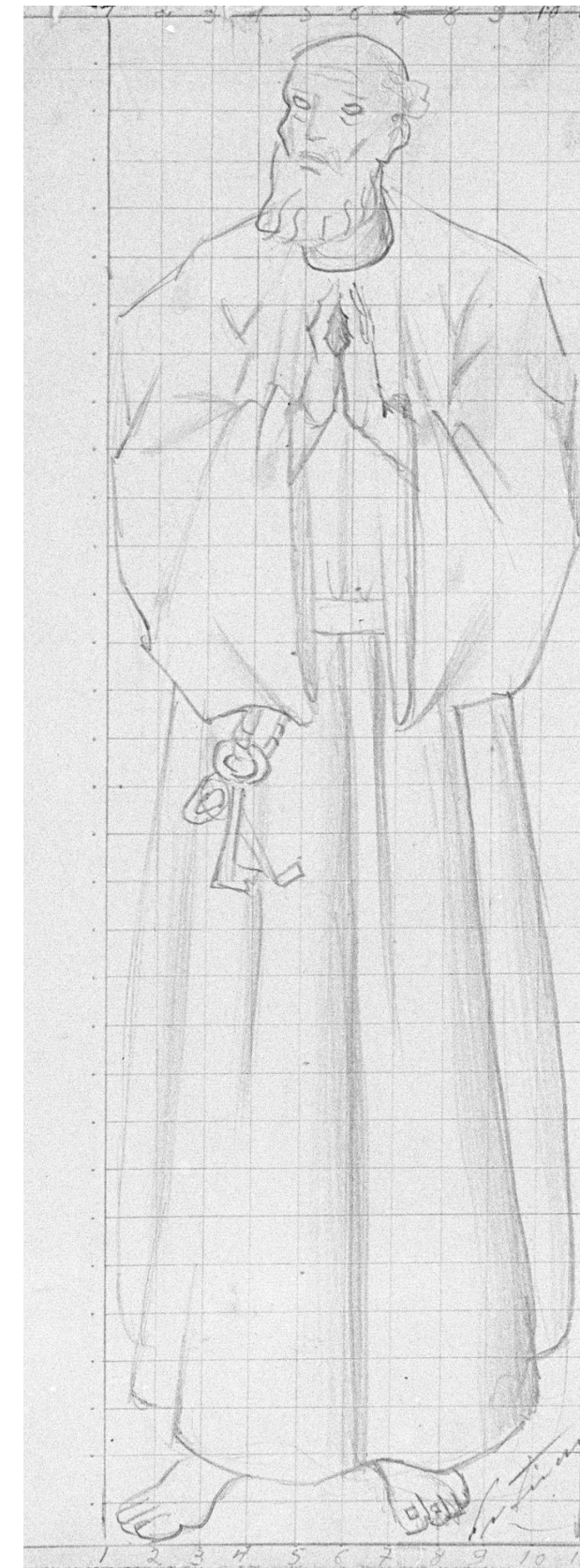
A nova permanência de Candido Portinari na pequena cidade do interior paulista pode ser considerada particularmente feliz para as artes plásticas brasileiras, porque deu ensejo ao pintor pra uma nova e admirável criação. Realizando tudo com seguro instinto que lhe indica, entre mil direções a tomar, aquela em que mais se revelará a sua concepção plástica do mundo, Portinari se propôs a construir e decorar uma capela em Brodowski. Fê-lo com o grato e íntimo propósito de permitir a seus avós, já velhos, a prática das obrigações religiosas sem o esforço penoso de ida à igreja da localidade. [...] A fase santeira de Portinari, se assim podemos defini-la, só constitui surpresa para os que não se habituaram ainda ao espetáculo de opulenta variedade desse artista em constante movimento e crescimento. Os diferentes “momentos” de sua pintura não nos sugerem a simples versatilidade ou a mera inquietação dos que não acharam o seu caminho. É antes

a riqueza de um temperamento bem dotado e que ama o arripio e o risco das experiências. [...] Mas esta fase – santeira – é particularmente expressiva do talento de Portinari, porque diz bem de sua formação católica, da raça de que ele descende e do meio físico e social para onde essa raça se deslocou, trazendo sua contribuição para o homem brasileiro. Temos na capela de Brodowski uma expressão sensível da alma brasileira, refletida por um grande artista do nosso tempo, que se alimenta o humus da mais pura e antiga tradição e ao mesmo tempo a renova com a graça e a violência do seu espírito moderno. *O JORNAL*, 1941. PR 564

Projetos e estudos

São valiosos os estudos executados até chegar-se ao desenho final – *mise au carreau* – para se obter o tamanho exato, para se desenhar na parede. Seguindo uma ordem de visualidade, *São Pedro* e *Santa Luzia* são os primeiros devido à posição frontal, nas paredes da capela.

São Pedro está esboçado dentro do quadriculado para ampliação para a pintura a têmpera, na proporção semelhante à figura de *Santa Luzia*, 33 x 11 cm. Com mínimas modificações, o desenho foi transposto do papel para a parede, alegrando os amantes da arte, perscrutadores ávidos do conceito criativo artístico. Aqui o desenho é apenas um instrumento de transferência de meios. O lápis corre macio sobre o papel, assim como as pinceladas aguadas correrão sobre a parede lisa. Ainda não há o modelo extraordinário do rosto de seu pai Baptista, que preencherá o espaço da capela com a virilidade do chefe da Igreja. Se procurar mudanças, apenas a corda pouco maior para as chaves, comportadas na pintura e assimétricas no desenho. Ah, sim!



São Pedro, 1941



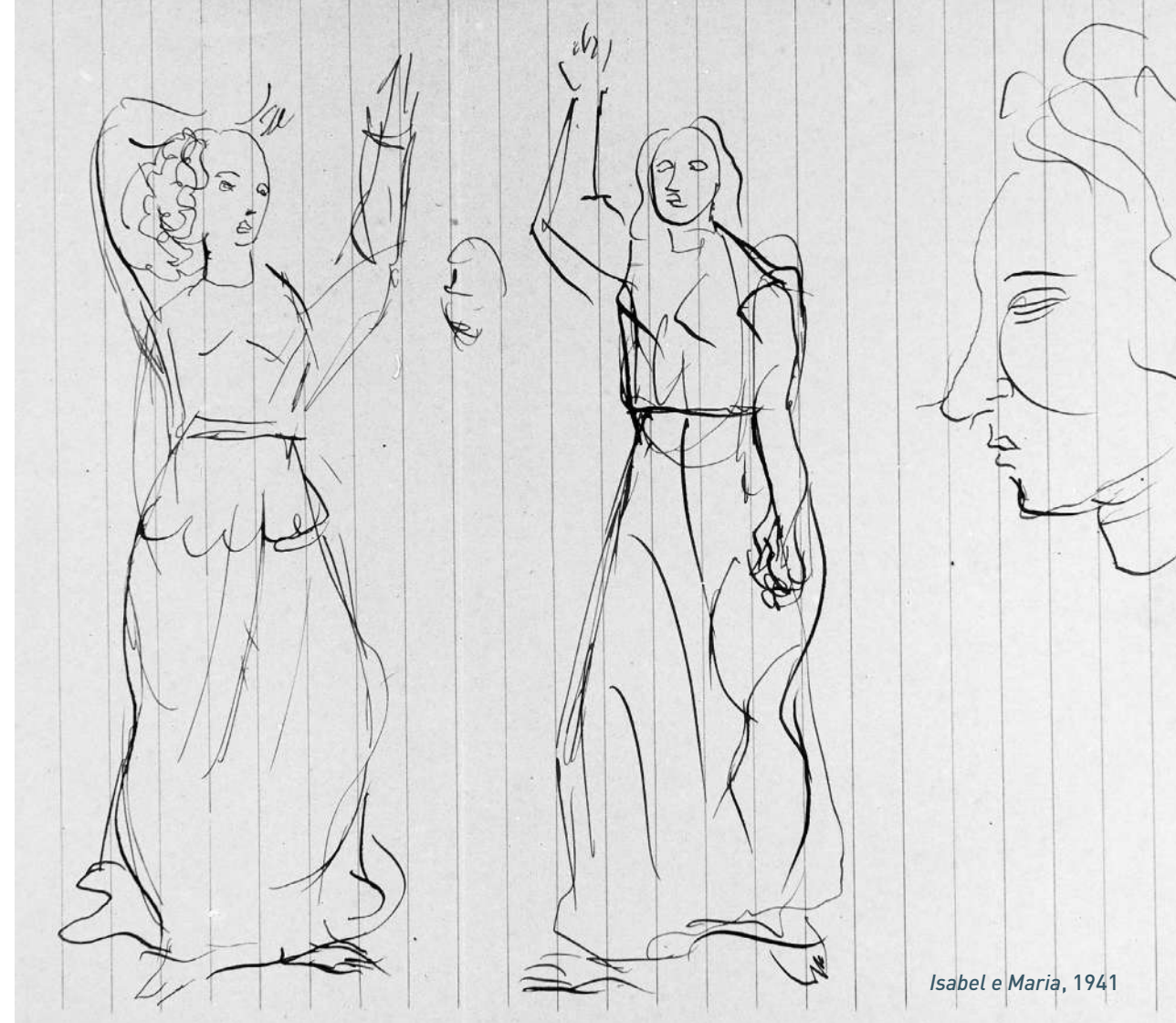
Santa Luzia, 1941



O pescoço desaparece sob a barba com as marcas dos tempos e do conhecimento, dignas de um Cronos.

Santa Luzia, em estudo *mise au carreau* – desenhado dentro das proporções – nas medidas de 33 x 11 cm., figura que ocupa praticamente toda a espacialidade. A santa tem iconografia habitual, olhar de pureza e olhos ofertados em um prato ou bandeja. Na arte final, completa com o ramo do martírio. Na pintura, Portinari suplanta o esboço em todos os aspectos: na inversão do gesto, ao mostrar seus olhos arrancados, ao segurar a palma do martírio ao invés de repuxar o manto. A surpresa está no modelo, a irmã Olga, que encantaria Mário de Andrade, como exemplo de glorificação da beleza física. No esboço, a santa mira o infinito, pudica, cabelos ainda renascentistas, uma madona bem-comportada. Na pintura a têmpera, seus olhos penetram na alma do fiel que glorifica o Senhor pela visão de beleza estonteante.

A cena da *Visitação* é a parte central do tríptico balizado com *Jesus pregando o Evangelho* e *São João Batista*. Os estudos das quatro figuras são em separado e no conjunto denominado tríptico, com toda a extensão da parede ao lado esquerdo, as duas figuras laterais estão olhando para a frente, enquanto Maria e Isabel se entreolham. Jesus e João



Isabel e Maria, 1941

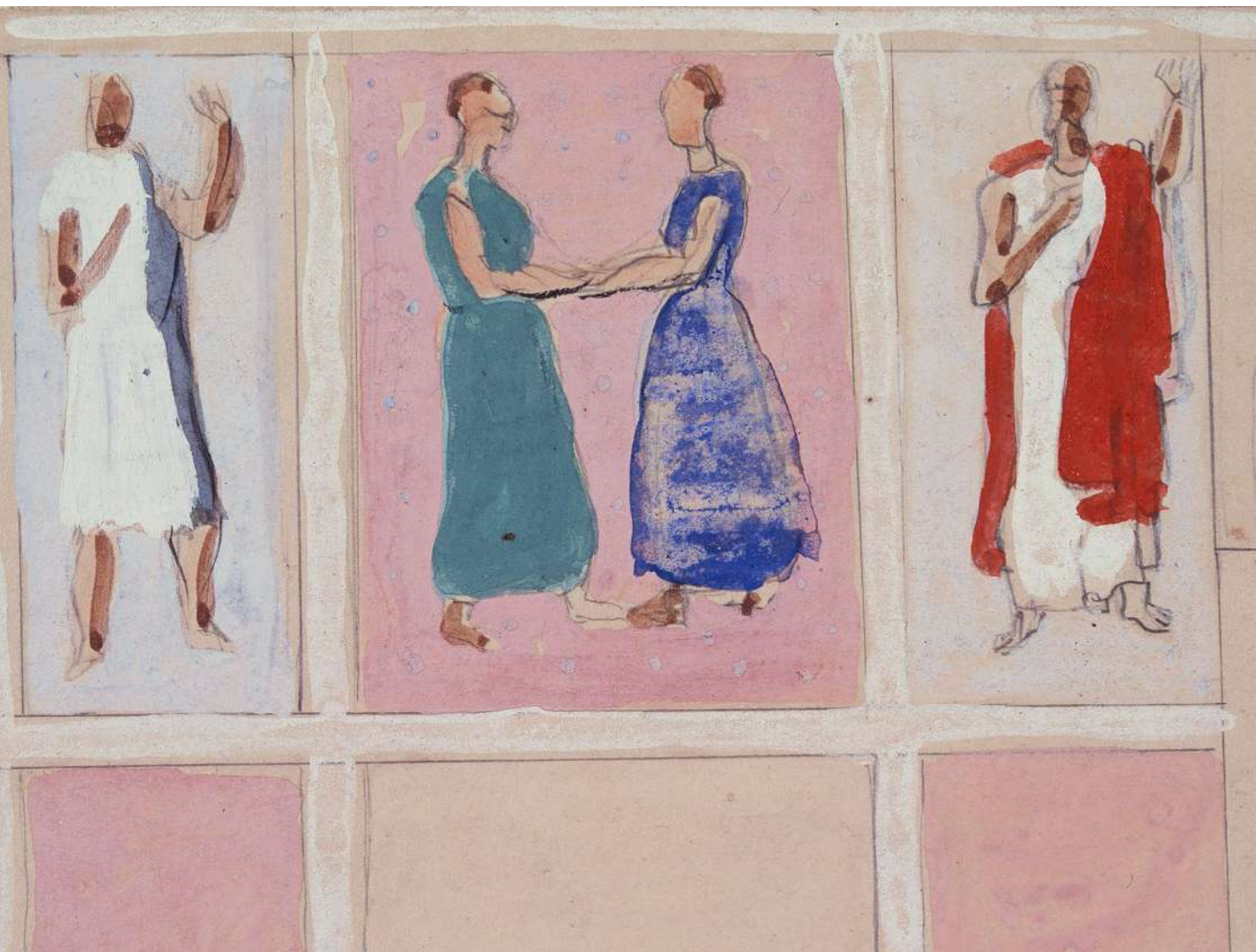
aparecem em branco sobre manchas escuras de marrons, e as mulheres com vestidos azuis sobre rápidas pinceladas rosa terroso. Os dois homens estão esboçados a lápis, e as mulheres emergem de manchas com linhas apenas nas cabeças e braços de Maria. As dimensões dos intervalos e barrado inferior das áreas quadrangulares determinam a espacialidade do tríptico, com as cores azul no centro e cor de rosa nas laterais.

Em outro estudo do tríptico, Maria e Isabel encontram-se com os braços estendidos e mãos dadas. João tem gestos inversos da obra final e Cristo, gestos similares ao da obra, porém com um amplo manto vermelho.

Nesse desenho já se percebe a solução dos gestos dos personagens, pois em esboços

anteriores as santas mulheres gesticulavam (Isabel e Maria) efusivamente no encontro. Maria ergue os dois braços, e sua túnica cai sobre os pés enquanto Isabel, com leve movimento da perna esquerda, dá um passo à frente, ao levantar o braço direito e relaxar o esquerdo. Não há diálogo nem nas mãos, sequer nos olhares, mas diferenças nos cabelos lisos ou soltos. Um esboço de perfil de Isabel (Maria, esposa de Portinari) está na parte superior à direita.

No estudo de *Santa Isabel*, a definição da gestualidade está praticamente definida como um diálogo das mãos entre as personagens. Isabel curva-se levemente para trás, ao estender as mãos para Maria. Inclina a cabeça deixando aparecer o pescoço e os cabelos lisos e baixa o olhar, enquanto suas vestes criam zonas de



Tríptico *Visitação*, 1941

amassados nas mangas compridas e listras retas na saia, a partir do cinto que determina a cintura.

Nossa Senhora, no esboço, está bem definida no perfil (a irmã, Olga), na longa cabeleira repuxada e na pala que usa sobre o vestido longo, deixando aparecer os pés descalços. A cabeça está firme sobre os ombros retos e pescoço descoberto. O olhar está em linha horizontal. Em estudo técnico de Marcia Rizzutto, mostra-se um *pentimento* – arrependimento – que corrige o contorno da sobrancelha, confirmando o olhar na linha do horizonte, enquanto o olhar de Isabel é de reverência à Maria. As mãos estão pouco definidas, porém estendidas, assim como o braço direito bem definido com um traço escuro ao

lado do qual se percebe a cintura alta. Na pintura final, os gestos das mãos são enfatizados, assim como os perfis que ganham com os elaborados penteados repuxados. Os pés com as sandálias são pontos visuais, o que não ocorria nos desenhos. As surpresas ficam para os pés com sandálias, pois estavam descalços nos esboços, e para o tecido brilhante, mais elaborado, da saia mais curta de Isabel.

Jesus pregando o Evangelho tem esboços nos estudos do tríptico. Em um dos estudos, está voltado para frente olhando para o alto e trajando uma túnica branca e expressivo manto vermelho, caindo pelas costas e lateral esquerda. Permanecem, na obra final, os gestos dos braços,



São João, Visitação e Jesus, 1941

o direito sobre o peito e o esquerdo apontando para o alto. No rápido esboço, resolvido por meio de manchas aguadas, o Cristo surge de um fundo marrom escuro, com seu perfil apenas delineado por traços e zonas com sombreados. Permaneceu a gesticulação para o alto, e foi modificada a posição do braço direito, antes para baixo acompanhando a túnica, na obra final, fletido e mão sobre o peito. O rosto, sem qualquer definição, volta-se para o alto. Terminada a pintura, de expressão magistral, Gustavo Capanema solicitou-lhe obra semelhante, na qual acresceu marcas de sangue no rosto.

São João Batista, do lado esquerdo, tem um esboço com definição no torso, braços e mãos.

João está na posição frontal, e a volumetria é conseguida por *sfumato* – sombreado – do crayon e linhas ascendentes do braço que segura o cajado desenhado com uma linha reta, firme, com leve inclinação à direita. A ossatura e musculação do braço são estudadas e determinadas por linhas sensíveis com maior ou menor pressão dos dedos no manejo do crayon, criando zonas de esfregados e outras de hachuras. O tecido que envolve o torso também eleva a figura. A linha em suaves curvas do tecido que desliza sobre o quadril até o joelho cria graça e leveza à figura do adolescente. O olhar é de indagação, e o cabelo encaracolado diferencia-a dos demais personagens do tríptico.



Sagrada Família, 1941



Santo Antônio, 1941

O tríptico da *Sagrada Família*, na parede da direita, tem nas extremidades os santos Francisco de Assis e Antônio. Os primeiros pensamentos, a lápis, mostram o Menino segurando nas mãos dos pais. No segundo esboço, à caneta-tinteiro, Portinari enfatiza os volumes dos três torsos e ensaia um rosto para Maria com pescoço alongado e um véu segurando os cabelos. Nas sagradas figuras paternas, há gestualidades mais exaltadas, com os braços para cima, logo corrigidas, em especial em Maria voltando o braço para baixo. No esboço, a gestualidade das figuras já está definida: Maria entrelaça as mãos com os braços estendidos, José com o braço direito fletido e mão sobre o peito e o braço esquerdo estendido, segurando o manto. Na mão há uma linha que indica a possibilidade de se colocar o atributo usual, um ramo simbolizando sua castidade. O Menino está com o braço esquerdo levantado e o direito dobrado sobre o peito. Todos caminham descalços, e as longas túnicas arrastam-se no solo e encobrem partes dos pés. Na composição final aparece a pomba, símbolo do Espírito Santo. São José tem um gesto na mão esquerda, que segura o ramo, substituído por uma linha que define uma prega no manto, e o Menino tira a mão do peito e relaxa o braço direito, enquanto executa um gesto enigmático com a mão e dedos fletidos.

Santo Antônio, um dos santos preferidos a serem representados por Portinari, tem um desenho preparatório, já quadriculado para transferência em modelo maior. O esboço foi iniciado com caneta-tinteiro com traços em crayon, corrigindo posturas e valorizando volumetrias. O santo está de pé, com o hábito longo franciscano, encobrindo grande parte dos pés e os cíngulos retos amarrados na cintura. Com o braço direito segura o Menino, que com um gesto abençoa, e com a outra mão segura na mão do santo. Na obra final, o gesto infantil volta-se para o rosto do santo. Os dedos das mãos santificadas já se mostram alongados e



São Francisco de Assis, 1941 (detalhe)

assim permanecem na obra a têmpera. Os traços fortes delineando o capuz e o rosto, além de redirecionar a mão do Menino, resultam, na obra final, em um contraste intenso do corpo do Menino, praticamente levitando sobre o hábito escuro do franciscano.

São Francisco é esboçado de maneira surpreendente: sua totalidade está na mente do artista, não na ponta dos dedos. Pinta-se com a cabeça, diria Portinari. Eis o esboço esquemático, concebido em segundos, com linhas ritmadas por três pressões do grafite: uma para as linhas do enquadramento, linhas retas que emoldurariam a figura; a segunda para o hábito, definindo a dimensão da figura, e a terceira, com maior pressão, enfatizando o capuz, o cíngulo – a partir de um ponto – e linhas cruzadas entre o final da manga comprida e a definição de um dos dedos. Quantos *Franciscos* habitavam a mente do genial pintor? A matéria, o lápis, aqui, não dificulta a pintura, mas enuncia a mente pictórica, a imagem já pronta, pressentindo das cores, pinceladas e rearranjos de retoques. Ah! Sim, é um poema concreto. O esboço foi feito em um “vuhn” segundo, como diria Portinari, ao terminar a pintura do braço de São Francisco da Pampulha. Um instante de poesia.

Iconografia dos santos

Santa Luzia (*Lux*, luz) de Siracusa converteu-se ao cristianismo depois que sua mãe, Eutíquie, curou-se de grave doença, ao visitar o túmulo de Santa Águeda na Catânia. Como gratidão distribuiu seus bens aos pobres e foi denunciada pelo noivo, por ser cristã, ao cônsul Pascácio. Sua condenação foi permanecer em um bordel. Recusou-se terminantemente, e mesmo uma junta de bois não a moveu do lugar, tamanho o peso que tomou seu corpo. Ao cônsul declarou: O corpo se contamina, se a alma consente. Declarou-se ainda ser escrava de Deus. Foi então martirizada, primeiro em uma fogueira, e jogado azeite fervente sobre seu corpo e em seguida arrancados seus olhos e, finalmente, degolada. Mesmo com a espada de Pascácio na garganta, continuou a exortar as pessoas sobre a fé cristã. Em círculo, as pessoas testemunharam sua fé com a palavra Amém. Morreu por volta de 310, no tempo de Constantino ou Maxêncio. O cônsul Pascácio foi levado a Roma pelos soldados e lá condenado à pena capital por ter saqueado aquela província. VARAZZE, 2003, pp. 77-80

Iconografia: os atributos de Santa Luzia ou Santa Lúcia são os olhos dentro de um prato que ela segura com a mão esquerda e uma palma do martírio na mão direita. Não raro pode aparecer a junta de bois que não a moveu. Seu dia, 13 de dezembro. Seu túmulo foi descoberto em 1894. Seu nome deriva de *Lux*, luz, ou ainda inspiração divina. Foi incluído seu nome no cânon da missa pelo papa Gregório Magno. Dante Alighieri (1265-1321), autor da *Divina Comédia*, a denomina Luzia ou Lúcia, a que tem a graça iluminadora. RÉAU, 2008, pp. 267-270

São Pedro apóstolo possui três nomes: Simão, que quer dizer obediente, e Cefas, que quer dizer chefe ou pedra, ou ainda aquele que

proclama. O terceiro é Pedro, o descalço ou o dissolvidor ou ainda conhecedor, pois ele que reconheceu Cristo ao dizer: Você é o Cristo, o Filho de Deus vivo. E Cristo a ele disse: Você se chamará Cefas, que quer dizer pedra. E acrescentou: Também digo que você é Pedro e que sobre esta pedra edificarei minha Igreja (Mateus, 16). Dentre os milagres com Pedro está o apóstolo a andar sobre as águas, viu o Senhor na Transfiguração (cena que está na igreja de Batatais), curou Anéas e ressuscitou Tabita. Também negou que conhecia Cristo, antes de sua prisão: Antes que o galo cante me negarás três vezes. RÉAU, 2008, pp. 43-68

Segundo ele mesmo conta no *Livro de Clemente*, alimentava-se apenas de pão e azeitonas, raramente legumes. Sua vestimenta era uma túnica e um manto, e nada além disso. Levava consigo um sudário para enxugar suas lágrimas, quando lembrava do Senhor e também porque O tinha negado.

No livro de Isidoro, *Do nascimento e da morte dos santos*, diz o autor: depois de fundar a igreja de Antioquia, Pedro foi a Roma, sob o imperador Cláudio, para desmascarar Simão (amigo de Nero que simulara um milagre). Pregou o Evangelho durante 25 anos nessa cidade, cujo trono pontifical ocupou, e, no trigésimo sexto ano após a Paixão do Senhor, foi crucificado por Nero, de cabeça para baixo, como desejou. VARAZZE, 2003, pp. 500-512

Iconografia: São Pedro é representado como apóstolo, no milagre caminhando sobre as águas e tempestade, no lago de Tiberíades (*A tempestade acalmada*, quadro do Acervo do Palácio dos Bandeirantes, SP, 1955), na negação antes da prisão, deitado no monte da *Transfiguração* (quadro na igreja de Batatais, 1953); depois da morte de Cristo, em Pentecostes, ressuscitando Tabita, curando enfermos, sendo libertado

da prisão e crucificado de cabeça para baixo. Como papa: com as chaves da Igreja e do céu, entronado como chefe da Igreja com auréola ou tiara papal.

Jesus pregando o Evangelho. Nesta cena Jesus está pregando os ensinamentos que, posteriormente escritos, viriam a ser os Evangelhos. Nasceu em Belém, filho de Maria, e seu pai protetor era José. Com seus pais, viveu no Egito (*Fuga para o Egito*, cena pintada na parede do quarto de seus pais imigrantes, atual ateliê, em 1936, na matriz de Batatais, 1953, e em coleção particular Fernando Ferraz do Amaral, 1955) e retornou ainda criança (cenas de *Sagrada Família*, na Capela da Nonna, 1941 e para a matriz de Batatais, 1953). Foi batizado pelo seu primo São João Batista (cena para a mesma igreja, 1953) e começou a pregar na Galileia aos 30 anos, junto com os 12 apóstolos (Jesus e os apóstolos, projeto para a capela do Palácio da Alvorada, 1957). Aos 33 anos, depois da santa ceia (duas *A última ceia* no mesmo ano de 1940 para Gustavo Capanema e Amélia e Leão Gondim de Oliveira), foi condenado (cena do retábulo *O Senhor Bom Jesus da Cana Verde*, matriz de Batatais, 1953), morto e crucificado (cenas da via-sacra na igreja de São Francisco na Pampulha, Belo Horizonte, 1945 e na matriz de Batatais, 1953). Ressuscitou e subiu aos céus.

Visitação. Cena ocorrida depois da concepção de Jesus anunciada pelo arcanjo Gabriel. Maria visita sua parenta que também estava grávida de João Batista. Anciã e estéril, a gravidez de Isabel fora um milagre anunciado a Zacarias, sacerdote do templo e esposo de Isabel. Por não acreditar no anúncio, como fizera com Maria, ficou mudo até o nascimento do filho. Isabel, por sua vez, ocultou-se durante seis meses em sua casa, quando recebeu Maria. Maria conservou-se em absoluto silêncio sobre a sua gravidez, sobre a qual um anjo confiara a José, seu esposo.



Nossa Senhora, 1941

Decidiu, então, visitar sua parenta Isabel a qual recebera também uma mensagem divina sobre a gravidez. Isabel, ao ver Maria, sentiu seu filho João exultar em seu ventre.

RÉAU, 2008, PP. 203 -213

Iconografia: em geral, as duas mulheres estão em afetuoso encontro, abraçando-se, ou com Isabel inclinando-se diante de Maria. Pode ter os esposos, José e Zacarias, em segundo plano. Quando descritivos, há paisagens para indicar a viagem ou também a porta da casa de Isabel a receber Maria.

São João Batista é filho de Isabel e do sacerdote Zacarias. O arcanjo Gabriel anunciou seu nascimento dentro do templo ao sacerdote Zacarias, pois Isabel, sua esposa, era anciã e estéril, quando ocorreu a gravidez. Seus pais moravam em um deserto, de parca alimentação, local onde Isabel recluiu-se por mais de seis meses para que, idosa que era, não a vissem no estado de gravidez. Nesse período, ocorreu a visitação de Maria.

João Batista tem muitos nomes: Profeta (privilegio do conhecimento), Amigo do Esposo (privilegio do amor), Luz (ardente privilegio da santidade), Anjo (por sua virgindade), Voz (privilegio da humildade), Elias (privilegio do fervor), Batista do Salvador (privilegio ao anunciar o Senhor), Arauto do Juiz (privilegio da pregação) e Precursor do Rei (privilegio ao preparar o caminho do Senhor). É o único santo que tem duas datas a serem comemoradas, seu nascimento (24 de junho) e sua morte (29 de agosto), quando foi decapitado pelo rei Herodes.

VARAZZE, 2003, PP. 484-493

Iconografia: quando criança, brincando com Jesus menino e um cordeiro, sempre segura o estandarte *Ecce Agnus Dei* ou uma cruz; quando jovem, pregando no deserto, coberto por peles de cordeiro ou camelo, tendo o cordeiro aos seus pés, cado em forma de



Santa Isabel, 1941

cruz na extremidade ou estandarte *Ecce Agnus Dei*; como profeta, a batizar Jesus no rio Jordão (cena de *Batismo de Jesus*, pintada por Portinari para a matriz de Batatais, 1953), em geral com barba e aspecto sisudo; e sua morte, sendo decapitado por Herodes ou apenas sua cabeça na bandeja nas mãos de Herodíades ou Salomé.

RÉAU, 2008, PP. 488-522

É protetor dos alfaiates (por vestir-se com vestimentas feitas por ele mesmo), dos presos e dos condenados à morte.

São Francisco de Assis é dos santos mais populares e amados na história da Igreja, e mais representado na história da arte. Nasceu em Assis, na Úmbria, Itália e com 24 anos de idade abdicou de toda a sua riqueza, simbolicamente, ao despir-se de suas vestes (cena de *São Francisco despojando de suas vestes* na capela da Pampulha, 1944) e dedicou-se ao serviço dos doentes e pobres. Aos 25 anos, iniciou sua vida religiosa, e muitos milagres e visões compõem a hagiografia deste santo chamado de *Poverello* (pobrezinho).

Iconografia: sua imagem é igualada àquela de Cristo, com cenas desde a anunciação de seu nascimento, a vida religiosa, pregação aos pássaros, visão da Porciúncula e visão do Monte Alverne. É consagrado como o missionário a pregar a paz e o bem. Seu dia é 4 de outubro. É representado despindo-se das vestes, pregando aos pássaros, recebendo os estigmas, com crucifixo nas mãos, com uma caveira, com um lobo (azulejos da parte externa da igreja da Pampulha, 1944) e sempre vestido com o hábito dos franciscanos, marrom, cingido com o cordão com os três nós que simbolizam os votos de pobreza, castidade e obediência.

RÉAU, 2008, PP. 544-563

Sagrada Família. Essa cena da *Sagrada Família* desperta a imaginação dos artistas, em todos os

períodos artísticos. Nos Evangelhos, a Sagrada Família não suscitou a curiosidade dos quatro evangelistas – Mateus, Lucas, João e Marcos – mas sim daqueles escritores dos evangelhos apócrifos, não aceitos como oficiais pela Igreja. A imaginação dos artistas é sobre a profissão de seu pai adotivo José, carpinteiro, cenas nas quais o Menino está a fazer cruzes, prevendo sua crucificação. Ou ainda, cena com Maria ocupada com afazeres femininos como coser, bordar, fiar e a admirar o Filho que cresce.

RÉAU, 2008, PP. 153-155

Esta cena de Portinari, assim denominada *Sagrada Família*, é na realidade a cena de Nossa Senhora do Desterro (pintura da matriz de Batatais, 1953). Porém, sempre que estão os três personagens, Maria, José e o Menino Jesus, assim se denomina, *Sagrada Família*, que simboliza a Trindade terrena – *Trias humana*.

Santo Antônio é o mais popular santo português, e viveu a maior parte de sua vida em Pádua, na Itália. Nasceu em Lisboa em 1195, lá tornou-se padre agostiniano e consagrou-se como grande orador. Em 1220, viu chegar a Lisboa os restos mortais de cinco franciscanos imolados em Marrocos, e decidiu trocar de ordem religiosa e tornar-se franciscano. Pregou para os freis franciscanos e, segundo a tradição, quando não ouvido, pregou para os peixes (afresco *Santo Antônio falando aos peixes* (1941), ao lado da Capela da Nonna e cena de *São Francisco pregando aos pássaros* de Portinari, nos azulejos da igreja da Pampulha, 1945). Em 1227, foi viver em Pádua, onde fundou uma escola franciscana.

Iconografia: no final de sua vida, recebeu a graça da visão da Virgem Maria que lhe entrega o Menino Jesus, para que o santo o segure, conforme o seu desejo (*Santo Antônio*, pintura de Portinari para a capela de Santo Antônio de Brodowski, 1942). É esta a iconografia mais difundida do santo, com um livro na



Vaso azul, 1941

mão (por ser erudito pregador), um lírio (pela castidade) e o Menino Jesus sobre seu livro. Sempre vestido com o hábito franciscano com o cordão com os três nós dos votos de pobreza, castidade e obediência. Em muitas cenas, está acompanhado de São Francisco, ou no milagre da hóstia, com a mula ou pregando aos peixes. Seu dia é 13 de junho. Popularmente é o santo casamenteiro. RÉAU, 2008, PP. 123-131

Vaso rosa e vaso azul. As flores, desde a Antiguidade, são símbolos tanto para os momentos da vida quanto para a eternidade, na iconografia religiosa. Dentre inúmeras telas de vasos com flores, os dois vasos, *Vaso rosa* e *Vaso azul*, ambos na Capela da Nonna, destacam-se pela função de ornamentação do altar como flores permanentes junto aos santos e verticalidade abrigada pela arquitetura da capela. Todas as flores estão no auge de suas belezas, hastes longas e hirtas, possibilitando espacialidade entre as flores, a se destacarem todas com a mesma intensidade. Não há o acúmulo de arranjo com ampla variedade. Margaridas, das mais singelas, animam os olhos do fiel que as sentem saltarem entre as diversas formas arredondadas, esbranquiçadas e intensificadas com os amarelos.



Santo Antônio, 1941 (detalhe)



Jardim e entrada da Capela da Nonna

Uma visita à Capela com a *nonna*

A velha *nonna* era levada em sua cadeira para a porta. E ali passa horas esquecidas, com o grosso rosário na mão rezando pelo neto que pintava moças tão bonitas, santos tão cheios de pureza. E alguns diziam até que era agora um “home famoso”, conhecido mesmo lá pela estranja. Chamado por uns de “genial” e por outros de – como é mesmo? – mistificador. ATAYDE, 1982. PR 9224.1

A Capelinha da Nonna é um relicário. Melhor, um altar e dois trípticos. Para a *nonna* Pellegrina, um oratório. Pequenina, parede-meia com os espaços da casa da *nonna* já cansada da vida. Não podia mais ir até a igreja com sua cadeira de rodas. Deus lhe dera Candinho, e Candinho lhe deu um pedaço de céu.

A porta se abre. Azul anil, como um pedaço de céu no alvorecer. A *nonna* circunda o jardim. Apanha umas rosas, daquelas bem simples. Algumas servem para curar dor-d’olhos, outras para infusões, são para clarear a alma. Ainda plenas de vigor, hirtas, com gotículas de orvalho, voltadas para o sol depois de

longos desmaios ao luar, a *nonna* as leva para o lugar sagrado. Ao abrir, os santos suspiram e se alegram, ao contemplarem o semblante santificado da *nonna*.

O desenho do piso, parte cruzeiros, parte hóstias, forma um tapete simbólico para os pés cansados da velha senhora. Queria ela que Candinho não tivesse tropeçado e machucado o pé, mas suas mãos eram santas. Reunira, no pequeno espaço, todos os santos de sua devoção vêneta. Lá no norte da Itália onde os homens viram santos como o Francisco e o Antônio. E lá, se os homens não fossem santos, os artistas como Tintoretto, Veronese, Tiepolo os transformariam, imortais com sua arte. A *nonna* trazia dentro de si essa magia, magnitude artística que Candinho trouxera para a *terra rossa* da qual os imigrantes tiravam o sustento do corpo. E seu neto consubstanciava este alimento em arte.

A *nonna* está com as flores na mão, e a alma a sair pelos lábios que sussurram *grazie Signore, per tutto, per tutti quelli che siamo chi insieme*. Seus olhos começam a lacrimejar. A neta Ida

olha para Jesus. É Santa Luzia. Perdão, quem abre a porta é o filho da *nonna*, seu Baptista. O filho, Candinho, teve respeito para com o pai, deu-lhe as chaves da capela. São Pedro, o chefe da Igreja. Roupas pesadas, imponente como convém a um papa. Mesmo que de passagem em terras tão distantes, sem o aparato barroco da basílica vaticana ou mesmo o baldaquino de Bernini, Pedro aparece solene dentro de uma moldura, de leve curvatura, uma janela do céu que se abre a mostrar o azul profundo do entardecer.

Pellegrina olhava para o filho santificado de chefe da Igreja. Para ela, chefe da família. No rosto, o ocre avermelhado da terra que sulcara para semear a fé de nova vida, nessa terra cercada de cafezais. A testa tem as marcas das eiras preparadas para os frutos das plantações.

Visitação. Encontro de Nossa Senhora e Santa Isabel, 1941
(detalhes)

A *nonna* quer depositar as flores. Pedira licença para entrar, pois as chaves estavam com Pedro. Distraiu-se um pouco e viu que era seu filho. *Mamma mia*, que neto danado de bom, faz retrato como ninguém. Colorido, melhor que fotografia. Não há o que falar. Se meu filho fosse papa teria ele, lá no Vaticano, um pintor italiano que o retratasse tão bem? resmungou baixinho, para que ninguém da cidade tão pequena soubesse que estaria cometendo o pecado da vaidade. Mas ela podia.

Será que nessa capela há vozes? As flores vão murchar. Estas margaridas que o Candinho pintou poderiam competir com os girassóis de um artista ruivo holandês? Era um artista que estava meio perturbado, pintava céu estrelado. Aqui não, o Candinho tem paz. Soubes, me contaram, que lá na capital onde vive pintou muitos vasos com flores. Tem até um amigo dele, acho que italiano também, nome de Guignard, vive em Minas, que também pinta vasos com flores.

— Estou me distraindo, pensou a *nonna*.

Aqui o Candinho colocou as margaridas do jardim, será que copiou ou inventou? Tem dois cravos, uma rosa cor-de-rosa como esta que está aqui viva em minhas mãos. Daqui a pouco vem gente bater no portão, me dá uma rosa! Não peguei as dalias amarelas. Ainda não brotaram, não é época delas. No outro vaso, o Candinho colocou as margaridas de três em três. Por que será? Esta flor azulada tem a ver com a virgindade da Nossa Senhora? E esta flor com os riscos vermelhos tem um quê dos olhos que foram arrancados da Santa Luzia. Será que o Candinho sabe a história dos santos? Não se esqueceu depois que foi prá tão longe até pintar a história do Brasil numa biblioteca, não sei falar o nome, só sei que depois tinha um tal de “Nerso o Roque”, não sei direito, “Roquefêlé”? Só sei que foi longe, e até pintou estas mesmas cordas daqui, lá nas pinturas no estrangeiro.

Mas as cordas será que são pra subir para o céu? A da direita vai para o Sagrado Coração

de Jesus e Maria, um só coração coroado de espinhos. A outra corda vai badalar os instrumentos da crucificação do Cristo. Será que o Jesus está apontando para o INRI? *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum* está escrito ao lado dos três cravos e do sudário, o pano que cobriu o corpo dele já morto.

Antes d’eu vim para estas bandas, tão *lontana*, sempre tive vontade de ir até Turim ver o sudário. Mas fui pra Padova, ver o Santo Antônio, está em uma basílica, tão grande, lá na Itália, *de donde nós vinhamos*. Já está bom, ele também está aqui segurando o Menino Jesus, meu bisneto, João. Não tenho inveja dele não. Primeiro porque é santo. Prá santo, se reza. Depois, o Candinho, meu neto, colocou toda minha parentela como santos. Acho que saí ganhando.

Faz um sinal da cruz e penitencia-se pelo orgulho do neto que colocou mais santos ao seu redor que a Virgem, ao dar ao Santo Antônio o Menino Jesus. Ele ficou só um pouco com o Menino. Esta obra é para a eternidade. Minha



família ficou santificada e eterna aqui nesta terra, Brodowski, balbuciou. Que nome gozado, *brodo* se toma com carne de galinha. Bem que podia ser um nome italiano. Seria mais fácil. Brodowski, vá lá! Esse tal Brodowski que fazia estrada de ferro poderia ele ter parado em outro lugar. Até casou com filha de conde. Coitado.

A *nonna* estava muito ocupada com a imagem do filho, projetada pelo neto, que por sua vez era do primeiro papa, Pedro, guardião da capela, com as duas chaves amarradas na cintura, como as cordas que badalavam o coração de Jesus e chacoalhavam os pregos da crucificação. Mas o Cristo é aquele outro aí, que belo jovem a elevar uma mão ao céu e com a outra suplicava a Deus por nossa proteção. Como é que Candinho sabia tanta coisa assim? Será que aquilo que eu ensinei não se esquecera ou tinha lido mais alguma coisa? Na Bíblia

Sagrada Família, 1941 (detalhes)

talvez? Será que a Bíblia ficava na cabeceira da cama dele, lá na capital? Lá “bestemeiam”, falam mal de Deus. O Candinho confessou.

Eu vim aqui pra rezar, mas a Ida está me olhando com quatro olhos! Perdão, não é a Ida que eu vi crescer, é a Santa Luzia. Como está perfeita: cabelos ondulados, face alva, *bella ragazza* italiana, olhos expressivos como as santas de lá da terra dos mártires. Como os romanos, *laggiù*, eram cruéis. No Vêneto, não era assim. Tão linda, que roupas de domingo, pra ver Deus. Arrancou seus olhos e os ofereceu para o noivo comprometido. Preferiu a fé cristã. Por isso olha para o Cristo. O Candinho sabia da história da santa.

Me disseram isso outro dia, que Candinho sabia sim. Eu estava na estação esperando um amigo chegar de trem e me disseram dessa tal iconografia. Era o seu Mário que veio aqui. Ficou admirado com a “*famiage*” santificada. Disse que iria tombar a capela. Nem me mexi. Os santos são meus. Feitos pra mim.

A Santa Luzia é que faz a gente enxergar e não ter dor-d’olho. Um copo de água amanhecida aos seus pés vira água benta. Tira remela dos olhos dos bebês e terçol das crianças. É por isso que tem os olhos para ver e os olhos ofertados para o Jesus que aprova seu ato de fé, ao oferecer para a cristandade o que tinha de mais belo: seus olhos que se transformaram em alma cristã. É como ver a luz, Luzia, *lux*. Isso o Mário me disse da iconografia, que aqueles olhos eram os do Candinho. Mas como, eram de Luzia. Ficou muito tempo aqui dentro. Viu muitas cores. Disse que só poderia ter iguais lá na Itália. Coisa dos italianos. Disseram, depois, as beatas da cidade que ele é crítico de arte, mas que adora uma sacristia. Aqui é tão pequeno que nem tem sacristia. Quando entro aqui, estou dentro do meu oratório que meu neto fez pra mim. Se tem uma tal iconografia, não sei. Vou saber mais tarde com o Mário, na hora do café. Ele gosta de um papo, bolinho frito na banha. Gostei dele.

Não sei o porquê deste povo que vem de tão longe perturbar minha oração pra Santa Luzia. Não quero ter catarata. Quero sempre ver estas cores lindas que o Candinho me deu. Ainda me recordo, pensa a *nonna* Pellegrina, ao balançar a cabeça para lembrar-se da primeira missa ali celebrada pelo padre Francisco, ainda em 1941. Fazia tempo. Os santos, todos de minha família, encontravam-se em perfeito estado. As frágeis paredes suportavam aquele pigmento – técnica da *têmpera* – isso sabia, pois nas igrejas de onde viemos, tinha muita pintura boa assim. Cola e água grudavam os pigmentos que eram empregados a seco sobre a parede, e o Candinho era bom nisso, podia dar-se ao luxo de empregar a técnica medieval e criar obras meio renascentistas. Mas tudo muito moderno. O Mário disse era renascimento moderno. Barroco não era.

A *nonna* sentiu-se perturbada, pois viera depositar flores aos santos e rezar. Como pode distrair-se tanto com as coisas materiais, com a



visibilidade quase tridimensional a corporificar homens em santos. Que poder tinha Candinho de ser místico, ao colocar o peso do corpo humano em espaços livres da lei da gravidade, espaços livres de perspectiva, cujas profundidades emanavam da beleza dos rostos a refletirem as almas de cada personagem. Se estas perguntas perturbavam a alma da *nonna*, ela decidiu fechar a porta e compenetrar-se na espacialidade projetada pelo neto.

Ao sentir-se sozinha, soltou um suspiro, pois se encontra agora solitária no seu espaço sagrado. Melhor, fazia parte daqueles trípticos, como as personagens orantes que encomendavam obras sacras, nos períodos medieval e renascentista, e deixavam-se ser representadas genuflexas, mãos postas diante das imagens sagradas. Candinho admirara tantos trípticos nas igrejas italianas. Aqui, ele abre em três faces fixas e exorta com sua prédica religiosa. “Ainda bem que ensinei religião para ele”, pensou a *nonna*. Poderia ter se perdido com outras ideias socialistas lá da capital onde mora.

A *nonna* voltou-se para a parede da esquerda e lá estava Jesus, gesticulando a falar com o Pai. Túnica longa, branca e o manto com o tecido interno em verde. Seus olhos voltavam-se para o céu. Parecia nem perceber que estava perto de sua mãe, Maria, que na próxima cena estava a visitar a parenta Isabel. O azul profundo o destacava da cena central com um grande ocre entre as duas parentas grávidas. Mais ao fundo, o João, seu primo, que um dia iria batizá-lo. O cordeirinho aos seus pés, era um símbolo do sacrifício do Cristo?

Era muito santo que tinha para rezar. Em posição oposta, a *Sagrada Família*, já com o Menino Jesus grandinho, caminhando pelo deserto, ao retornar do desterro do Egito. Interessante, observou, não tem as montanhas de areias para falar que estavam lá nas terras dos faraós. O que importa é que o Menino

está amparado. Tanto Maria como José são grandes, e o Menino, que cabelos lindos, está sendo bem cuidado pelos pais. São José era carpinteiro, mas aqui não está trabalhando com as madeiras, os móveis, só olha pro Menino. Que pai! E Maria, com o manto azul a nos proteger. A pomba lá em cima. Está guiando o caminho deles, como a estrela fizera com os santos Reis Magos, antes de fugirem pro Egito. Acho que entendi, o Candinho não podia encher de coisas no fundo do quadro, pois não iria ornar com a Visita. Ele sabe o que faz. Só os pais e o Menino, guiados pelo Espírito Santo.

Os santos preferidos, Francisco e Antônio, aqui estão tendo como modelos o irmão Osvaldo e um amigo, o Antônio, segurando seu filho João Candido como Menino Jesus.

A *nonna*, já cansada de tantas lembranças e orações, teria entrado em estado místico ao ver São Francisco: pode antever quantos *Franciscos* saíam de seus primeiros esboços a carvão e grafite, passando pelas têmperas antes de chegar à obra grandiosa da capela da Pampulha. Faltariam apenas alguns anos para que seu Francisco – *Poverello* –, a despojar-se de suas vestes, incitasse mentes nebulosas a julgarem que aquela obra-prima da modernidade brasileira daria início a um calvário para Candinho. Rezou ainda com mais fé pelo neto que seria vilipendiado pelas próprias autoridades eclesiásticas.

Em pequena pintura dentro da casa da *nonna*, Antônio conversa com os peixes e, em pintura dentro da casa, Francisco prega aos pássaros. Como era uma visão da *nonna*, já ela estava íntima dos santos e já os tratava como seres humanos.

Candido, pureza de alma e espírito, elevado pela criação artística, mistura os dois irmãos franciscanos nos milagres dos sermões aos peixes e pássaros, nos azulejos da Pampulha. Isto lhe valeria a reprimenda do obtuso bispo que diria que o santo está a pregar para

urubus. Candinho não deixaria por menos, iria responder candidamente ao bispo: *é o mais humilde dos santos pregando para o mais humilde dos pássaros*. Eu gosto que padre e bispo vêm aqui em casa, mas aqueles de Minas, não sei não!

A *nonna* benzeu-se. De costas fez girar as rodas sobre as quais agora vivia. A roda da vida, presente nos vitrais medievais das grandes catedrais, movia seus últimos dias. Fechou as três partes de seu tríptico. Emprestou as chaves de Pedro, seu filho Baptista. Trancou seu oratório modernista. Fincou-se na porta da casa olhando para a praça, a esperar Candinho descer do trem e caminhar cheio de novas ideias, talvez picassianas, que o tornariam o maior pintor brasileiro. Lá longe vinha ele, de terno branco, maleta na mão, ouvindo as andorinhas na praça que o saudavam com gorjeios e voando de fio em fio. Viu a *nonna* na cadeira de rodas no portão da singela casa dos imigrantes. Ela sussurrou ao ganhar um beijo: “Andiamo, la minestra é sulla tavola.”

Augusto Meyer fez uma referência saborosa sobre expressões desabusadas de Portinari: Imaginou que, ao chegar às portas do céu, Candinho viu um anjo falando baixo junto ao ouvido de São Pedro. Logo estrilou. — Sujeito muito burro! – teria imaginado imediatamente exclamando, supondo que o anjo estivesse fazendo qualquer restrição a respeito de sua entrada no Paraíso. — Mas – ainda segundo Augusto Meyer – bastaria o Chaveiro do Céu desse ao artista tintas de arco-íris para que a beatitude se restabelecesse. Tudo voltaria à paz no rincão celeste em que se encontram grandes artistas. [...] Portinari seria efetivamente capaz de xingar o anjo nas barbas de São Pedro e de iniciar sua coleção de retratos pintando o santo tão popular entre os negros. BENTO, 1980, p. 271

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. “Uma capela de Portinari”. *O Estado de S. Paulo*, abr. 1941. Suplemento em Rotogravura. *IN Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003, p. 114.

ATAYDE, Tristão. “A pintura religiosa de Portinari II”. *Jornal do Brasil* 26/11/1982. PR 9224

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

CALLADO, Antonio. *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Petrobras/Telefonica/Projeto Portinari, 1986.

DRUMONND, Carlos. *Candido Portinari*. Catálogo Raisonné, VOL. V. 1961-1963, P.233.

FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

ESCUDER, Lorenzo de la Plaza ET ALI. *Guía para identificar los santos de la iconografía Cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018.

LIMA, Alceu de Amoroso. *Arte Sacra Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento/Livroarte Editora, 1982.

O JORNAL – Rio de Janeiro, 1941. “Uma fase nova na pintura de Portinari” – O *Jornal* – Rio de Janeiro – domingo, 8 de junho de 1941 – segunda seção. “A capela de Brodowski e as decorações que nela vem realizar”. PR564

KÖNIG, Eberhard. *The Great Painters of the Italian Renaissance*. German: Ulmann, 1991.

PORTINARI, João Candido (ORG). *Candido Portinari: o lavrador de quadros (The planter of paintings*. Textos de Antonio Callado, Walter Zanini, Carlos Drummond de Andrade, José Cardoso Pires, Eugenio Luraghi, Projeto Portinari. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano*. Iconografia de la BIBLIA NUEVO TESTAMENTO. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, TOMO 1, VOL. 2 – *Visitação e Sagrada Família*.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano*. Iconografia de la Biblia Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, TOMO 1, VOL. 1 - *São João Batista*

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano*. *Iconografia de los santos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, TOMO 2, VOL. 3 – *Antônio e Francisco de Assis* / TOMO 2, VOL. 4 – *Luzia* / TOMO 2, VOL. 5 - *Pedro*

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea. Vida dos santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO PORTINARI – OBRA COMPLETA. Catálogo Raisonné. Rio de Janeiro: Petrobras/ Projeto Portinari, 2004, 5 volumes.

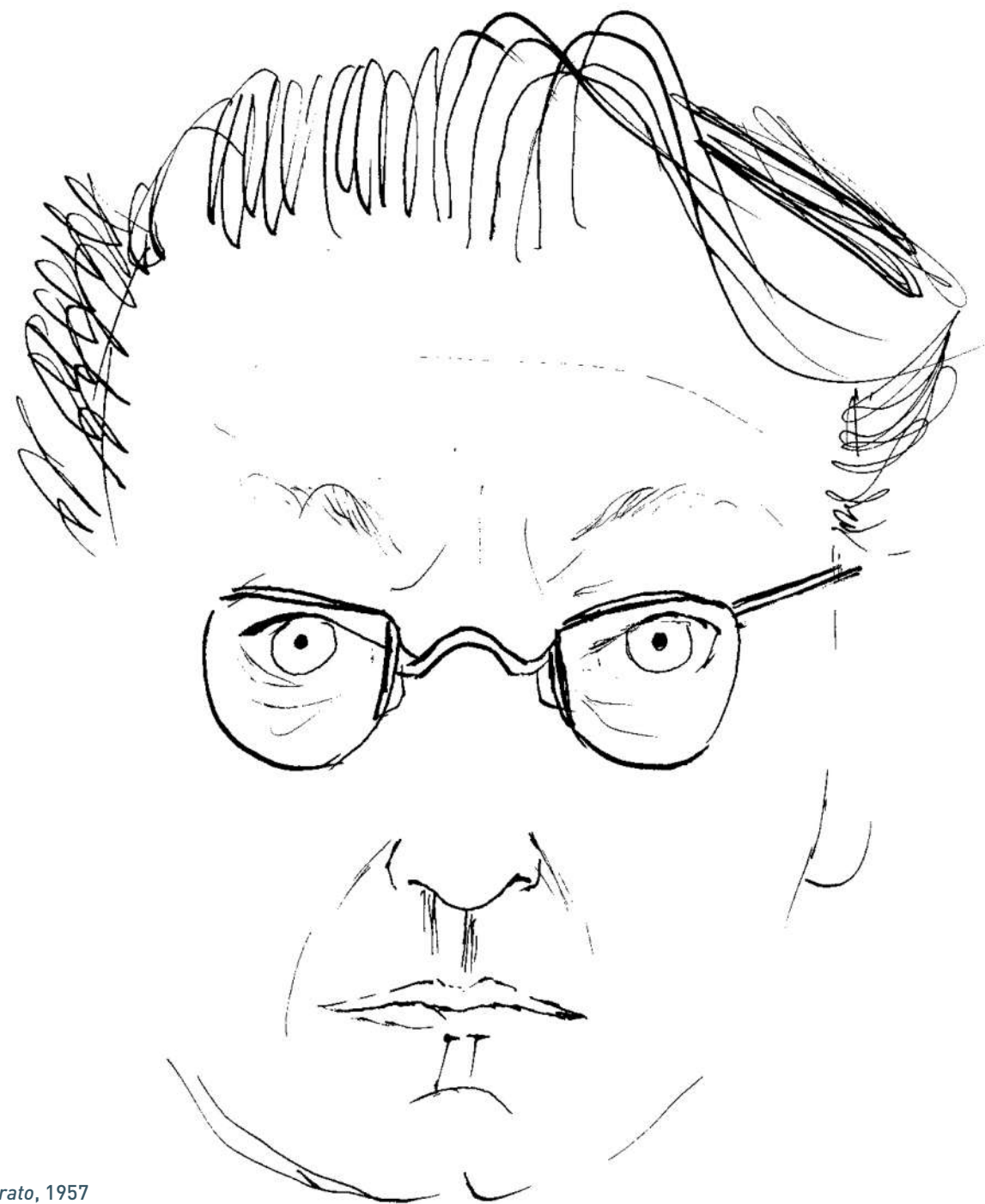
Bibliografia digital

Portal [Projeto Portinari](#)

Sobre Giotto e Fra Angelico: RENEUX, Sigrid.

[Do texto bíblico a Portinari: uma leitura inter e intramidiática de A fuga para o Egito.](#)

Contextos e referências



Autorretrato, 1957

Caipiras, Dominga e Baptista, camponeses italianos originários de Vicenza, no Veneto, e de Florença, emigraram para a terra brasileira do café em fins do século passado e nessa terra conceberiam o filho Candido. O conflito instalado no espírito de Portinari entre Florença e Brodowski, sua terra natal, entre o rio Arno e a região da Alta Mogiana, teria causado, segundo um ou dois críticos, uma certa incoerência de estilo. Assim, na opinião desses críticos, faltariam harmonia e convicção entre, digamos, o Portinari retratista e pintor de telas religiosas e históricas, e o Portinari pintor dos retirantes, dos favelados, de músicos populares. O primeiro desses dois Portinaris seria um conservador e o segundo inovador; o primeiro, clássico, o segundo moderno. A crítica me parece superficial e sem fundamento, se observarmos que Portinari, mesmo nos seus trabalhos os mais hieráticos e solenes, tais como a *Primeira Missa no Brasil* ou a *Chegada de D. João VI à Bahia*, apresenta uma avassaladora modernidade de estilo, enquanto seus Cangaceiros e seus Meninos de Brodowski surgem diante de nós com clássica monumentalidade.

CALLADO, 1997, p. 15

A Capela da Nonna realizada por um Portinari já maduro artisticamente, para sua avó, a *nonna* Pellegrina, é quase um ex-voto, um oratório em agradecimento pela religiosidade que recebera da família, de camponeses imigrantes. A tradição era de construir capelas nas fazendas, ao lado dos engenhos, que eram distantes das igrejas nos vilarejos coloniais. Já nas casas dos bandeirantes, a capela ficava na parte fronteira da casa, e as rezas eram no alpendre. Apenas o padre entrava nos pequenos espaços. Mas a inspiração para a

Capela da Nonna é diferente, pois remonta ao olhar atento do artista às capelas particulares italianas.

Candido Portinari recebera a premiação de viagem à Europa em 1928, concedida pela 35ª Exposição Geral de Belas Artes com o *Retrato do poeta Olegário Mariano*. Na Europa, preferiu viajar por vários países, visitando museus e igrejas, a estudar na Académie Julien em Paris, como faziam os artistas brasileiros.

Na Itália, percorreu as cidades nas quais estavam obras dos grandes mestres dos períodos Gótico ao Barroco. Lá admirou os pintores ditos primitivos, do final do período Gótico e início do Pré-Renascimento, dentre os quais destacam-se Giotto di Bondone, com obras em Pádua e, em Florença, o Beato Angélico. Também seguiu para Roma, a fim de observar os afrescos de Michelangelo.

Portinari naquela viagem percorria a região na qual seus antepassados tinham vivido, nos arredores de Vicenza, centro de cultura e arte – em especial do arquiteto Palladio. Seu pai, Baptista Portinari, nascera em Chiampo, província de Vicenza e sua mãe, Dominga Torquato, em Bassano del Grappa, comuna também de Vicenza, na região do Vêneto. Eram camponeses e vieram crianças com os pais para trabalharem nas plantações de café na região de Ribeirão Preto (CALLADO, 2003, p. 36). Candido é o segundo filho dentre doze irmãos.

É a partir daquela ferida, advinda da infância de Candido Portinari, que foi produzida sua melhor obra, obra essa obsessiva, dilacerante, que nada tem a ver com a arte dos grandes mestres vênéticos desde Ticiano a Giorgione, a Tiepolo, serenos, otimistas, e da mesma terra e do mesmo sangue de seus pais. Somente após uma viagem realizada a Chiampo (em 1950), durante uma belíssima primavera entre as doces e verdejantes colinas da região

vicentina com suas águas frescas, o vinho honesto e borbulhante, o pão e a polenta domésticos, no meio daquela boa gente do campo com seu linguajar cantado, Candido, feliz, quase incrédulo com tanta serenidade, deu a impressão de ter voltado às origens, de sentir correr na veias também a linha dessas plácidas terras anteriormente a ele desconhecidas e que só naquele momento descobria. LURAGHI, 2003, PP. 49 -50

Portinari nas andanças pelos afrescos na Europa

Em Londres, na National Gallery, Portinari observou atentamente as grandes telas do italiano Paolo Veronese, e decidiu ser um pintor de telas grandes, com muitas figuras e composições variadas. No Museu do Louvre, que frequentava com assiduidade, aprendeu com a grande tela *Bodas de Caná*. Em Veneza, no Palácio dos Doges e na Academia, com as decorações. Depois de casado, visitou a Itália estando em Milão, Veneza, Florença e Roma, além de outras cidades. BENTO, 1980, PP. 58-59

Ainda nas galerias italianas toma contato com Sandro Botticelli, Masaccio, Piero de la Francesca, Luca Signorelli, Andrea del Castagno, Michelangelo e Leonardo. Portinari também viaja para a Espanha e no Museu do Prado observa El Greco, Velázquez e Francisco de Goya. Dos modernos, admirou Amedeo Modigliani, Henri Matisse, Picasso e Felice Carena.

FABRIS, 2011, P. 15

Em Assis, contemplara os afrescos de Giotto na basílica de São Francisco, personagem santificado que Portinari em muitas ocasiões representaria com vigor e humanidade. Mas suas paixões pictóricas transcendiam a arte



Santo Antônio, 1942

Capela de Santo Antônio, 1905
Praça Candido Portinari. Brodowski, SP (dir.)



religiosa tradicional, tão bem exposta nas pinturas da Capela da Nonna, em 1941: no ano seguinte, a explosão picassiana tomaria conta do mestre, nas formas inovadoras e expressionistas da *Série Bíblica* realizada para o antigo edifício-sede da Rádio Tupy de São Paulo.

As capelas de Portinari

A palavra capela tem origem no vocábulo latino “cappella”, diminutivo de “cappa”, que significa uma capa pequena. O termo “cappella” terá aparecido ainda no período Românico incorporado à hagiografia de São Martinho de Tour. Quando ainda soldado romano teria cortado sua capa ao meio e oferecido a outra parte a um pedinte. Segundo a tradição, essa pequena capa fora guardada em um relicário e venerada em um oratório. Por volta de 660 aquele oratório passou a ser denominado “cappella” e ampliando o termo para outros oratórios onde houvesse relíquias. No período Gótico, século XIII, dentro

das catedrais, passou a ser sinônimo de um local onde se venerava um santo ou mesmo fora do templo, mas consagrado ao culto religioso. No Renascimento passou a indicar um lugar separado da igreja e onde houvesse um altar. Generalizou-se posteriormente a todos os locais de culto que não tinham o estatuto eclesiástico de igreja. DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA LÍNGUA PORTUGUESA DE JOSÉ PEDRO MACHADO

Portinari, ao construir e pintar a Capela da Nonna, fez um ato criativo, tangendo a religiosidade cultivada pela família de imigrantes italianos. Foi uma alegria para o artista introduzir sua *nonna* Pelegrina no pequeno espaço da dimensão do céu. Se as recordações ou até mesmo o DNA vêneto afloraram naquele espaço domiciliar, isso conferiu uma dimensão internacional, pois que ainda em processo de finalização, foi divulgada na Revista *Life* nos Estados Unidos e em seguida proposto seu tombamento pelo IPHAN como monumento nacional,

o que ocorreu em 1968. Não se pode esquecer da hipótese de que a concepção pictórica da capela tenha sido gestada a partir das lembranças e observações perspicazes que lançara aos monumentos italianos durante suas viagens vinte anos antes pelas capelas repletas de afrescos dos grandes mestres.

A cidade de Pádua, medieval, é comparável em obras de arte à Florença renascentista. É percurso obrigatório aos amantes da arte e estudiosos da pintura pré-renascentista, em especial aos estudantes da técnica do afresco. Afrescos célebres foram admirados não apenas por Portinari, mas também por Emeric Marcier e Fulvio Pennacchi, temas de nossa análise neste texto. De Fra Angelico, Portinari se baseará em uma estampa para sua *Fuga para o Egito*, que veio a pintar na parede do quarto de seus pais, um pequeno ambiente tal como fizera o pintor beato em uma pequena têmpera que se encontra no Museu de São Marcos em Florença. Marcier, expressionista, concebeu o *Juízo Final* na capela de Mauá, SP, na parede frontal antes do presbitério. Já Fulvio Pennacchi, na igreja Nossa Senhora da Paz (1941-1943), em São Paulo, ordenou os santificados e condenados à maneira de Giotto, na parede interna da entrada.

Capela de Santo Antônio – Brodowski, 1942

Nem se diga que há contradição ideológica ou incoerência da parte do artista ao realizar tantas pinturas religiosas quando já havia deixado de ser católico ou perdera sua fé na religião. O homem – por natureza – é um ser essencialmente religioso, principalmente um artista do estofado de Portinari. [...] É ainda neste sentido que deve ser exaltado o valor das obras sacras de Portinari. Mesmo depois de sua adesão ao comunismo, ele costumava dizer: Gosto

de pintar santos e continuo preferindo alguns, entre eles Santo Antônio.

BENTO, 1980, p. 216

Assim que Portinari terminou a Capela da Nonna, pintou o Santo Antônio para a capela que está na praça diante da casa de seus pais.

Mas é na pequenina Brodowski, entre o Santo Antônio da humilde capelinha da praça, os santos da velha nona e a conversa com essa gente boa e simples como pão quente, que parece saída diretamente das mãos de Deus, sem contaminação com o mundo, que decifrei o segredo do mais ilustre e controverso dos nossos pintores.

ATAYDE, 1982

Portinari segue a iconografia popular, o santo com o Menino Jesus (a Virgem cede perante seu desejo de segurar o Menino), o livro (pelas suas qualidades de orador), o hábito franciscano (marrom escuro com capuz por detrás, o cordão - sem os votos), sandália e acresce o rosário (não comum aos franciscanos). O tamanho natural confere à pintura uma dignidade humana e presença santificada. A luz a iluminar o semblante emana do branco da túnica do Menino, que contrasta com o marrom do hábito. O santo sequer ousa olhar para o Menino que o saúda de braços abertos. Olhar baixo. Lábios suaves sem proferir palavras. Fronte iluminada a resplandecer no rosto másculo. As cabeleiras contrastam, revolta no Menino e ajustada na tonsura do santo. A luminosidade oposta da aurora, a provocar a profundidade, não macula os pés santificados que tanto trilham aqueles caminhos serpenteantes da terra.

Santa Cecília, obra de 1925

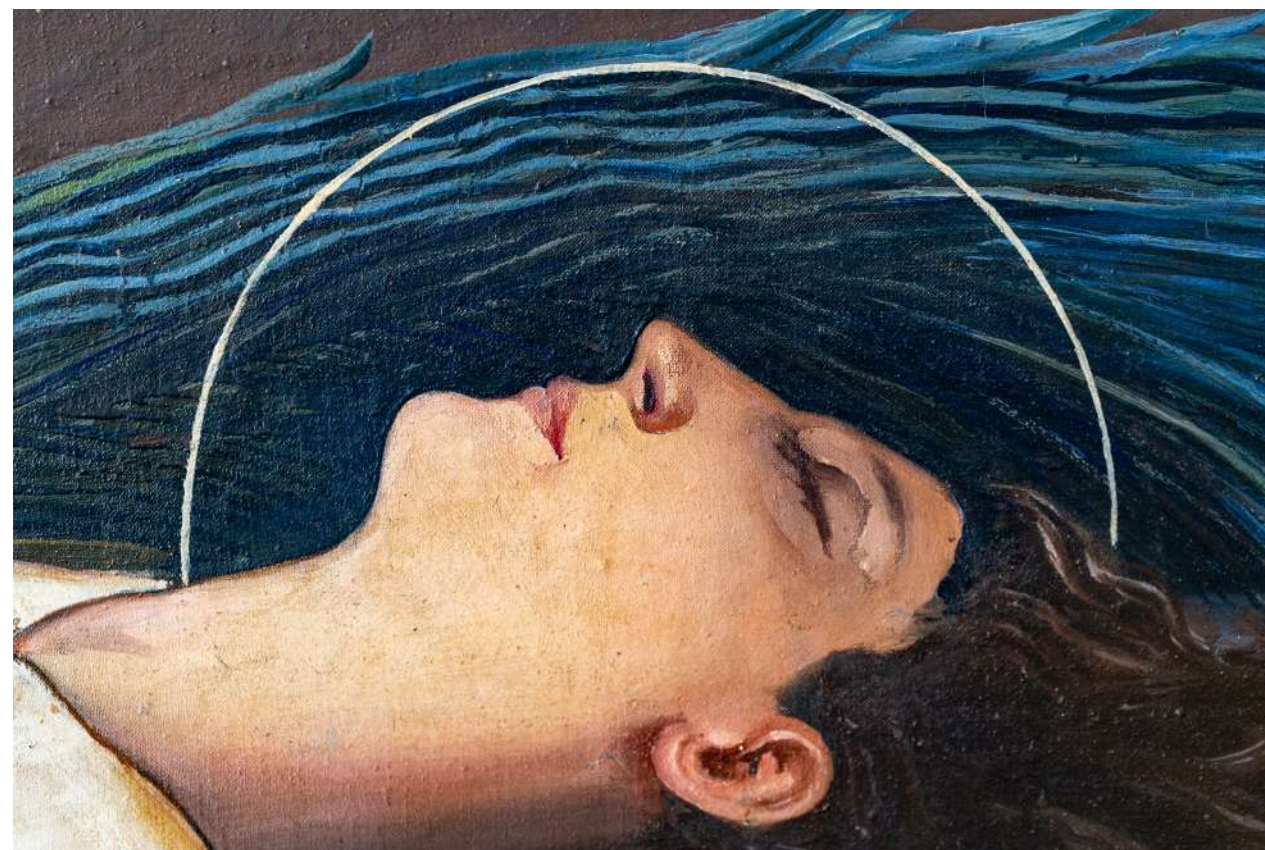
Lá eu digo o que deveria ter feito. Mas às vezes, quando estou só, pensando em você (carta a Palanin) me lembro da minha terra, dos meus tempos de menino e d'uma porção de coisas boas misturadas como um sonho. Eu gosto de Brodowski, da igreja, da minha Santa Cecília, do altar que eu fiz.

BENTO, 1980, p. 54

A pintura de Santa Cecília é de suas mais antigas obras, realizada para ser exposta na igreja de Brodowski. Porém o bispo de Ribeirão Preto, que tem Seminário Diocesano em Brodowski, transferiu-a para o seminário onde permanece na sala do bispo. A pintura foi inspirada em uma gravura de uma pintura do artista francês Etienne Gautier, *Sainte Cécile Mort* (1878).

A iconografia da santa segue uma das tantas variantes de seu martírio ocorrido no período do imperador Marco Aurélio no ano 176. Segundo a Legenda Dourada – livro das vidas dos santos – teria convertido seu noivo Valeriano ao cristianismo no dia do casamento e por não adorarem os deuses, ambos foram condenados. Antes da sentença, repartiram seus bens aos pobres. Diante dos algozes, com sua bela voz, os converteu ao cristianismo. Com o pescoço cortado permaneceu no mesmo lugar durante três dias. Ser invocada como padroeira da música sacra é antes de tudo por um erro de interpretação de parte do texto de sua hagiografia, no qual consta que músicos tocavam e cantavam durante seu casamento, enquanto ela tinha o propósito de estar sempre pura.

Portinari teria uma reprodução da obra de Etienne Gautier, ou mesmo visto no Museu de



Santa Cecília, c. 1925 (detalhe)



Santa Cecília, c. 1925



São Francisco se despojando das vestes, 1944. Capela de São Francisco. Pampulha, Belo Horizonte, MG

Luxemburgo, pois lá esteve exposta entre os anos de 1921 a 1933, período do Portinari em Paris. O que intriga é a escolha, pois a escultura de Stefano Maderno, com a santa com o rosto virado para o solo, é a mais divulgada, segundo a obra que está em sua igreja Santa Cecília em Trastevere, em Roma (1599).

Portinari executou várias pinturas de Santa Cecília, porém esta é diversa das outras obras que fará durante a vida. Sempre estará de pé, entre músicos populares, talvez uma homenagem à Banda de Santa Cecília, pois seu pai era integrante, tocando tuba. As diferenças não são muitas entre as duas obras, Portinari opta por um tamanho menor, um fundo sem as linhas curvas do túmulo – catacumbas de São Calisto. Na obra de Brodowski, o jovem Portinari coloca mais flores, adiciona a pauta musical, a lira é menor, os ramos são mais densos e o panejamento da túnica é mais simplificado. O fundo é plano sem a profundidade do túmulo (PHILIPPOV, 2020).

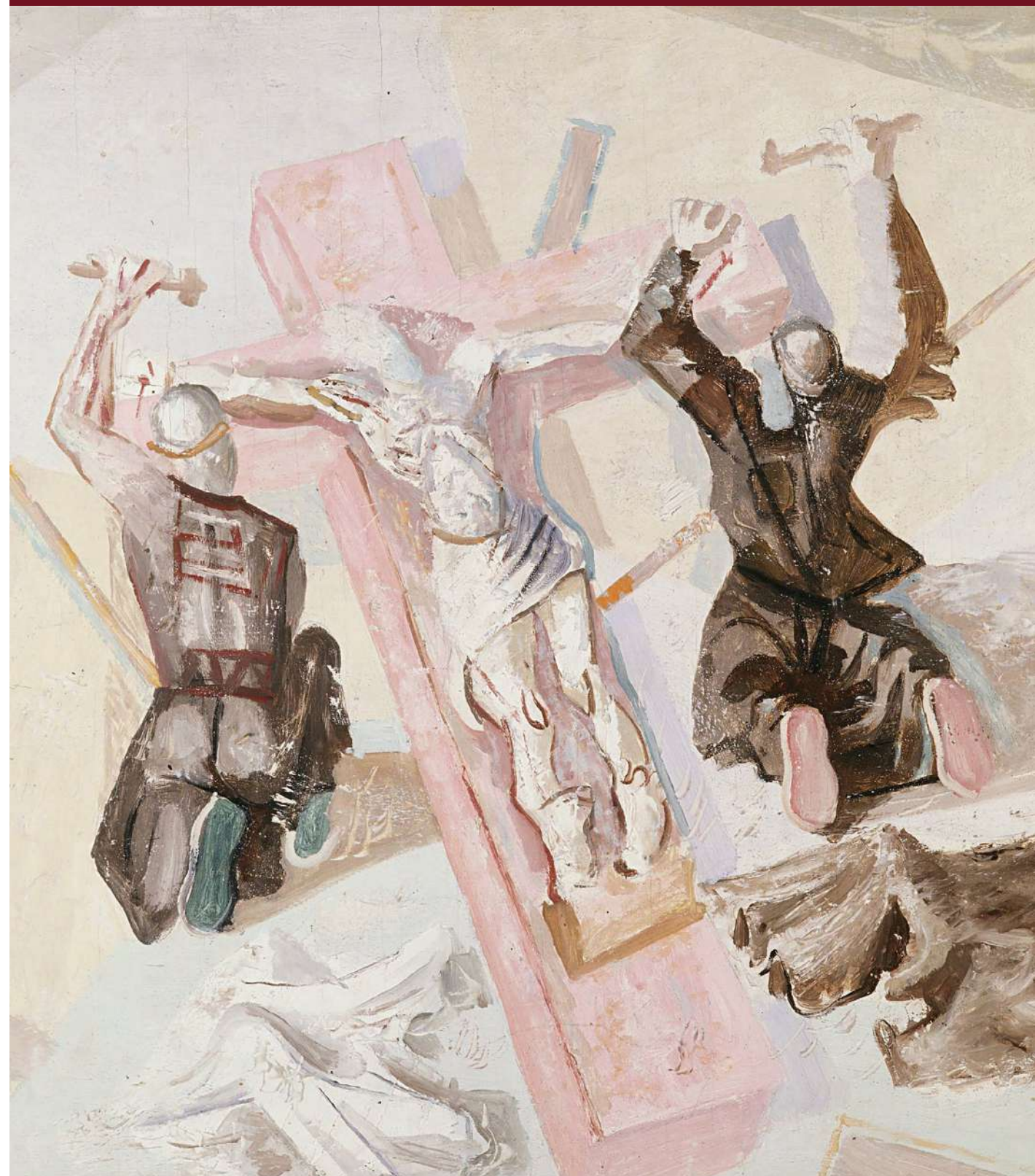
Capela de São Francisco na Pampulha, 1944

As primeiras notícias que se tem sobre as negociações para Portinari pintar a capela de São Francisco em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer, são de 11 de setembro de 1943 pela escritora Lúcia Machado de Almeida;

Com grande alegria, soube pelo nosso prefeito, dr. Juscelino Kubitschek, que você vai fazer as pinturas para a capela da Pampulha. Mostrei-lhe aquelas fotografias que você me deu dos santos de Brodowski e ele ficou entusiasmadíssimo. Além do orgulho em que a gente fica sabendo que vai ter uma igreja com trabalhos seus, é um contentamento a promessa da companhia de vocês.

PROJETO PORTINARI, 2003, P. 131

A respeito do painel interno Sérgio Milliet



Jesus é pregado na cruz - Passo XI da Via Sacra, 1945

comenta:

Esse trabalho grandioso [*São Francisco se despojando das vestes*] parece-me constituir-se sobre os três elementos que outorgam à plástica o sentido da perenidade. Embora aparentemente preso à moda do dia, e à primeira vista influenciado por Picasso, o painel de Portinari transcende o imediato, e introduz na inteligência do mestre espanhol uma nota nova, bem brasileira, de humanização do cubismo. Como construção, todo um jogo de retas, horizontais e verticais, põe um esqueleto sólido na moleza da ogiva que serve de moldura e prepara o espírito para a apresentação da personagem principal, pesada e rude, no centro do conjunto. Não falta tampouco ao painel a imaginação que não só agrupa em blocos bem distribuídos as figuras secundárias, mas ainda se compraz no expressionismo das fisionomias e atitude, bem como na detalhação anatômica em repetido contraponto com a estilização de inúmeros elementos. Quanto à sensibilidade tem-se a evidência no colorido e, mesmo, com certo excesso que talvez venha a cansar, no preciosismo do estrelamento de algumas superfícies e no abuso do efeito gráfico.

FABRIS, 2011, PP. 180 – 181

Capela Mayrink, 1944



Purgatório, 1944

A Capela Mayrink foi construída em 1850 na então Serra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Esta denominação ocorreu quando foi comprada a Fazenda Boa Vista pelo conselheiro Francisco de Paula Mayrink. Em 1897, foi criado o Parque Nacional da Floresta da Tijuca para o reflorestamento do local e para a captação de água. Em 1943, ocasião na qual a floresta passava por uma remodelação e a capela por restauro, por sugestão de Raymundo Ottoni de Castro Maya, foi proposto que Portinari executasse um painel para a capela.

O professor Rodrigo Mello Franco providenciou imediatamente a vinda de um altar de uma das muitas igrejas de Minas Gerais, mas, ao tomar as medidas da Capela, verifiquei que a peça era grande demais e não poderia ser utilizada. Foi então que pensei no meu grande amigo Portinari. Pedi-lhe que pintasse um painel de Nossa Senhora do Carmo, para substituir a suntuosidade de um altar antigo. A princípio, seria apenas um painel [...] mas logo desistimos dessa ideia, por acharmos que um quadro apenas ficaria feio. Falamos em anjos ao lado e depois concordamos, com a ajuda do professor Otto Maria Carpeaux, que São Simão Stock e São João da Cruz, a pessoa que viu Nossa

Senhora no Monte Carmelo e o fundador da Ordem do Carmo, deveriam ladear o painel principal, para o qual serviram de modelo a irmã [Olga] e o filho de Portinari.

PROJETO PORTINARI, 2003, PP. 134 – 135

A pintura de *Nossa Senhora do Carmo* é inspirada das esculturas barrocas, com ricos e movimentados panejamentos de colorações ocre no manto e avermelhados na túnica. Portinari inverte a posição do Menino e coloca o escapulário na mão esquerda. Inova, a aparição da Virgem ocorre na Floresta da Tijuca. *São Simão Stock* e *São João da Cruz* são das mais pungentes pinturas de Portinari inspiradas no tenebrismo do pintor espanhol Francisco de Zurbarán. As suas angústias estão expressas nas mãos, dignas dos estudos de Albrecht Dürer, e suas faces em êxtase tangem as pinturas da fase negra de Francisco Goya. Portinari sintetiza nestas duas pinturas as estéticas renascentista, barroca e romântica. Completando o conjunto, a pintura na horizontal representa as almas sofrendo no purgatório, que serão salvas pela Virgem. Portinari inspira-se nos condenados de Luca Signorelli, atormentados em um inferno digno das pinturas surrealistas de Salvador Dali.

Projeto de Capela em Brasília, 1957

Portinari realizou vários desenhos para pintura mural e mosaicos da Capela do Palácio da Alvorada. Inicialmente, Lúcio Costa e Niemeyer pensaram em uma igreja nas imediações do Palácio da Alvorada resultando na pequena capela interligada por uma rampa ao palácio. As realizações de Portinari com Niemeyer iniciaram ainda em 1937 com azulejos e pinturas murais no

prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, e culminaram na Pampulha com anuência de Juscelino Kubistchek, agora também na nova capital.

Nos projetos de Niemeyer há ornamentação nas paredes curvas da capela com cenas da arte religiosa, portanto figurativas. Portinari realizou três desenhos de *Cristo com os apóstolos* que seriam executados em mosaico. Na *Revista Brasília*, Nº 2, de 1957 assim era a legenda do croqui da Capela do Alvorada:

Interior da Capela de Brasília. A decoração estará a cargo de Portinari: imagens religiosas em desenho linear pelas paredes, vitral no teto e azulejos dourados de Ravena.[...] Em companhia do Sr. Presidente da República, o pintor Candido Portinari, antigo colaborador da Pampulha (ao tempo em que S. Exa. era prefeito de B. Horizonte) que agora voltará a colaborar na capela de Brasília.

SCOTTÁ, 2009, P. 5

No início de 1958, Portinari apresentou três maquetes na *Exposição Permanente de Brasília*, no Ministério da Educação e Saúde com três estudos do mesmo tema, *Jesus e os apóstolos*, sendo dois com Cristo crucificado e um deles indicando o uso do mosaico e o terceiro, com mesmo título, porém com o Cristo de pé e os apóstolos ajoelhados.

No período da exposição no Rio de Janeiro, na *Revista Brasília* Nº 13 (1958, P. 13), surgiram artigos elogiando a modernidade da arquitetura e que as artes decorativas e plásticas não correspondiam ao mesmo nível internacional que as novas construções. Termina lembrando que a pintura naturalista de três dimensões era incompatível com a arquitetura de então, e elogiando a arte abstrata que não interferia na

Próxima página:

São João da Cruz, 1944. Nossa Senhora do Carmo, 1944. São Simão, 1944





Jesus e os apóstolos, 1951

arquitetura, através de anedotas extemporâneas, citando Léger:

Não há, em nossa época, nenhuma justificação para as pinturas murais que tratam de assuntos religiosos, militares e sociais. [...] A arte figurativa, por muitos considerada como imagem da realidade, pode fazer que se admitam ideias preconcebidas. Ao contrário, a arte abstrata estimula a fantasia e desenvolve a imaginação. SCOTTÁ, 2009, p. 10

As discussões se inflamaram quando Milton Dacosta, no *Jornal do Brasil* (28/01/1958) questiona os projetos expostos declarando:

Brasília precisa de gente nova e Portinari é um pintor acadêmico [...] Se quiserem fazer Brasília algo de realmente bom, terão que recorrer a gente jovem que está fazendo coisas novas. DACOSTA, 1958

Entre os projetos apresentados e as negociações da feitura do mosaico na Itália, Portinari assumiu novos compromissos como uma retrospectiva itinerante no Uruguai, Argentina e Chile. O artista assim se explica

sobre a não realização das obras:

[...]. Há bastante tempo fiz, por solicitação de Oscar Niemeyer, maquetes de um mosaico para a capela presidencial e de um mural. O mosaico seria executado em Ravena, de onde me mandaram orçamento e prazo. Aqui acharam o prazo longo – 13 meses – e propuseram que eu fizesse coisa mais simples, para ser executado aqui mesmo no Brasil. Não concordei. Ficou então combinado que eu faria somente o mural. Mas em vista da demora do pessoal de Brasília em decidir definitivamente o assunto, e de compromissos que assumi antes [...] sou obrigado a já não aceitar nem esse trabalho. [...] Creio que fica assim bem claro, para alívio de muitos, que não estou fazendo nenhum trabalho para este governo. SCOTTÁ, 2009, p. 15.

CORREIO DA MANHÃ, PROJETO PORTINARI, 2003, p. 208

No início de 1961, Israel Pinheiro chegou a um acordo financeiro para a realização de três obras na nova capital, sendo o mosaico para a capela, um painel em preto e branco para o Congresso e um mural para o Palácio. Não se esclareceu então a desistência de Portinari, se desentendimento



Giotto di Bondone. Cappella degli Scrovegni, 1305. Pádua, Itália. Foto de Nicolò Troisi

com Niemeyer ou problemas financeiros. O encarregado pela ornamentação da capela do Palácio da Alvorada ficou para Athos Bulcão que declarou anos depois que o problema foi financeiro com Israel Pinheiro. Maria, a esposa, lembrou que não houve nada com Niemeyer, mas que nunca mais se viram e Brasília ficou sem nada de Portinari.

SCOTTÁ, 2009, p. 15.

Afrescos em capelas italianas

CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI – GIOTTO DI BONDONE

Enrico Bianco, que acompanhou tão de perto a elaboração da imagística nacional de seu mestre, disse-me certa vez com a maior convicção: “Portinari foi o Giotto

brasileiro”. Esta também é a opinião de Eugenio Luraghi, René Huyghe igualmente o comparou ao gigante da pintura italiana pré-renascentista. Quebrando a tradição bizantina, Giotto voltou-se para o povo italiano. Foi o primeiro pintor de seu país a representar figuras populares em suas obras. O mesmo se deu, em larga escala, com o mestre brasileiro, especialmente a partir de seus murais no Ministério da Educação.

BENTO, ANTONIO. PORTINARI, 1980, p.318

A *Cappella degli Scrovegni*, também conhecida como *Cappella dell'Annunziata all'Arena*, é considerada uma das preciosidades da pintura ocidental. Giotto di Bondone a pintou nos anos 1305, por encomenda do rico banqueiro Enrico Scrovegni, consagrada como

uma capela sepulcral para seu pai Reginaldo Scrovegni. Para seu interior de uma só nave, com abóbada de canhão pintada em azul profundo, Giotto concebeu os ciclos pictóricos da história de Cristo, desde Joaquim e Ana, pais de Maria, que somam 38 cenas. Nas paredes laterais, à altura dos olhos, está o ciclo das Virtudes. Na parede do arco triunfal, ocupando toda a luneta, Giotto inovou ao pintar a cena da Anunciação. Na ábside, no presbitério se encontra o túmulo de Reginaldo Scrovegni, por detrás do altar adornado com esculturas de Giovanni Pisano. A grandiosa pintura do *Juízo Final* está na parede interna da entrada, tema que se tornaria frequente no Renascimento.

SALVINI, 1974, pp.3 -7

Afrescos do ciclo padovano

Dentre tantos tesouros pictóricos que se aponta em Pádua, destacam-se sem dúvida aqueles da Basílica de Santo Antônio, local para onde acorreram artistas desde o período Gótico até o Barroco. Giotto ali pintou afrescos, assim como no convento, em um pequeno ambiente da ex-sala Capitular dos Franciscanos. Mais tarde, no ano de 1379, em uma lateral da praça da basílica, o artista Altichiero da Verona iniciava os afrescos no *Oratorio di san Giorgio*, capela românica de um só recinto abobadado, Altichiero inspirou-se na plasticidade dos corpos de Giotto para elaborar as vestimentas dos personagens das cenas da hagiografia de São Jorge e das santas Catarina de Alexandria e Luzia. Na parede do fundo há duas grandes cenas, acima do altar a *Crucificação* e na parte superior, na curvatura do arco, incorporando o óculo, a *Coroação da Virgem*. Para essa cena, Altichiero recorre aos estudos de perspectiva de Giotto construindo um trono no espaço celeste, cercado-o de anjos, tal como fizera Giotto no *Juízo Final*. Nas paredes laterais, divididas em duas faixas seguem a vida de Maria e as



São Jorge, 1943

passagens de vida de São Jorge, à esquerda e das santas Catarina e Luzia à direita. Na abóbada azulada, mais anjos e santos (POLETTI, 1995, p. 175). As cores de Altichiero são claras e vibrantes sem, porém, a intensidade dos azuis, aplicados tanto por Giotto como por Portinari – que também veio a pintar cena de São Jorge sobre a verga da porta de sua casa, e Santa Luzia, na Capela da Nonna. Mário de Andrade comentou a beleza de Santa Luzia em sua visita a Brodowski em 1941:

E é preciso não esquecer a Santa Luzia. Será o preto inconsciente do artista aos seus olhos de pintor [...] é a glorificação da beleza física e há que nos transportarmos à Itália renascentista para encontrar santas assim tão belas. Os roxos. Os amarelos, os encarnados e azuis da roupa, o rosto colorido de saúde, os grandes olhos negros são uma festa luminosa em que o artista exprimiu toda a sua felicidade de colorista. E tudo sem desperdício, com aquela lógica cromática, aquela energia impositiva dos afresquistas italianos.

ANDRADE, 1941, IN PROJETO PORTINARI, 2003, p. 114

O São Jorge de Portinari

Portinari, conhecedor da arte Renascentista italiana e dos clássicos que pintaram a lenda de São Jorge, distanciou-se deles, em especial de Rafael Sanzio, cuja narrativa segue a lenda tradicional do santo matando o dragão que sai de uma caverna escura. Portinari inverte o campo de batalha onde se trava a luta pelo salvamento da Virgem: a cena passa-se em uma imensa planície, uma planura e um horizonte sem fim. Três quartos do espaço pictórico são tomados pela terra amarronzada. Apenas uma parte é ocupada pelo azulado e esbranquiçado do ar, a simbolizar o firmamento. O segundo distanciamento da iconografia europeia é a ausência da caverna, ou de uma zona escura de onde surge o monstro. Aqui o dragão toma uma dimensão do infinito, ou seja, da memória, ou mais ainda, da Lua, como em sua poesia – *cada um dizia o que convinha e sumia/Ficou o mais velho para me fazer companhia/Sugeri uma viagem à Lua/Para visitar São Jorge*.

Os afrescos do Batistério na basílica de Pádua são do mesmo período do *Oratorio*

di san Giorgio, porém pintados em uma construção românica-lombarda, de base quadrada, tendo um cilindro sobre ela, coroado por uma cúpula tardia. De batistério foi transformado em uma capela sepulcral, por Francesco, *il Vecchio da Carrara* e sua esposa Fina Buzzaccarini. Para tanto removeram o teto de madeira e construíram uma cúpula na qual o artista Giusto de' Menabuoi trabalhou de 1375 a 1378. Giusto, em um espaço arquitetônico octogonal e cúpula, concebeu uma narrativa diversa de Giotto, que em um espaço retangular colocara a *Anunciação* como primeira cena a ser contemplada e o *Juízo Final* como última. A arquitetura do batistério, com a cúpula, auxiliou Giusto a conceber uma visão celeste estonteante, com dourados circundando a grande figura de *Cristo Pantocrático*, juiz, com o livro na mão e *Maria, mãe de Deus*, logo abaixo, com manto azul. Se em Giotto o Cristo está inserido na mandorla, cercado de cabeças de anjos, em Giusto, a circularidade da cúpula o levou a pintar uma miríade de anjos e santos aureolados, sugando a imaginação do fiel para a realidade do paraíso celeste. Nas quatro grandes paredes

laterais em arcos, Giusto concebeu as histórias de Cristo, de Maria, de São João Batista, o padroeiro. Sobre a ábside estão as cenas da Criação, da Redenção e do Apocalipse.

LIEVORE, 1994, PP. 4-10

A narrativa de Giusto, reverente a Giotto, é ainda arcaizante, porém monumental devido ao amplo espaço que acolhe as grandes figuras à maneira bizantina. Altichiero da Verona, que pintou no ano seguinte ao término dos afrescos do Batistério, idealizou, no pequeno espaço retangular do *Oratorio di san Giorgio*, uma narrativa mais minuciosa, baseada na observação do cotidiano, à *maneira moderna* da pintura gótica europeia. GRIECO, 2011

Capelas em Florença e Fra Angelico

Mas as tábuas que Fra Angelico pôs a arder com sua têmpera, aquele leve “primeiro sorriso”, como o chama Malraux, que Giotto abre em suas figuras tão compostas, os faraós de cinco mil anos – esses são produtos jovens do engenho humano, esses encarnam em si o verdadeiro princípio fáustico da vida.

CALLADO, 2003, P. 127

Se Portinari sentiu-se um caipira em Florença, *onde a vida teria sido um inferno*, sua visita o teria marcado profundamente. Se em Pádua teria visto afrescos do divino Giotto, ainda chamado de “primitivo”, em



Giusto de' Menabuoi. *Paraíso* (afresco), 1376-1378. Batistério da catedral de Pádua, Itália

Giotto

Giotto di Bondone (1267-1337) é o artista símbolo da Idade Média e alcançou enorme fama em vida, ovacionado por Dante no canto do Purgatório na Divina Comédia, sendo maior que Cimabue. Sua obra-prima está na basílica de Francisco de Assis (1313) e foi admirado por Ghiberti e Vasari. Suas pinturas em Roma foram com o tempo substituídas ou mesmo apagadas, restando apenas na basílica de Santa Maria Maior. Em Pádua, também pintou a sala capitular para os freis franciscanos junto à basílica de Santo Antônio. Em Florença pintou a capela Peruzzi na igreja Santa Croce e em 1334 projeta a construção do campanário da basílica de Santa Maria del Fiore. Morreu em 1337, regressando de Milão para Florença.

Ao entrar na capela o fiel (ou amante da arte) é envolto pelo azul profundo da abóbada e os azuis insistentes nos fundos das cenas que se desenrolam de uma maneira vibrante, com cores alegres e contrastantes das roupas sóbrias dos personagens que compõem os quadros

da vida de Maria e de Cristo, cenas essas sustentadas por uma base representando vícios e virtudes. Giotto tem uma diversidade de soluções de natureza arquitetônica ilusionista, adotadas para a parede de entrada e para aquela do arco triunfal. Há uma tendência para se definir uma posição privilegiada do espectador no centro da capela, iniciando de forma circular a partir das personificações das alegorias da *Justiça* e da *Injustiça* (VECCHI, 1987, P. 355). Essa Bíblia ilustrada já era de conhecimento do público, que assim se sente dentro dos quadros – que se sucedem em uma harmonia e organização, de tal forma que se pode imaginar o processo de estruturação idealizado por Giotto. Além da contemplação, o fiel é levado a movimentar-se dentro de uma cronologia dos relatos bíblicos, enriquecidos com os textos mais minuciosos dos livros apócrifos. A colocação da Anunciação defronte ao fiel que entra no espaço é o início de Cristo na terra. Ao voltar-se para a saída, o Juízo

Final anuncia a grande imagem de Cristo Juiz, triunfante, rodeado pelos apóstolos e coros angélicos.

Como um pedagogo, Giotto utilizou alguns recursos para iluminar o caminho reflexivo dos fiéis. Parece ter optado por uma perspectiva geométrica e, dividindo proporcionalmente todo o espaço destinado ao trabalho, proporcionou harmonia e racionalidade à visualização das informações.

NUNES, 2015, P.146

O historiador da arte Giulio C. Argan discorre sobre as linhas que contornam as figuras:

Em Pádua, os contornos que fecham as massas impedem que os gestos se estendam até as figuras; e precisamente porque não estabelecem uma relação entre figura e

espaço, não exprimem uma ação, que é sempre movimento no espaço, mas um sentimento, que é movimento interior. Os contornos exprimem, assim, a elevação do pathos até o horizonte do real; e o espaço externo é anulado pela extensão uniforme do fundo azul.

ARGAN, 2003, P. 26

Os fundos das cenas são azuis, a maioria ao ar livre, e o artista não recorre a linhas escuras, como em preto, para contrastar com as vestimentas, ora de cores claras, ora mais intensas e vibrantes. O crítico italiano Lionello Venturi, especialista na obra de Giotto, preconizou sobre a criação artística:

O ideal cristão da contemplação de Deus acompanhou a criação de todas as obras de arte, tal como o ideal pagão da idealização da natureza.

VENTURI, 2007, P. 26

Florença pode observar o avanço do percurso da narrativa pictórica até o estilo Barroco, passando por todos os grandes renascentistas. Em cada um dos templos, grandes artistas pintaram afrescos nas mais diversas capelas, a exemplo da capela Brancacci (1426-1428), com afrescos de Masaccio, obra finalizada por Filippino Lippi na basílica de Santa Maria del Carmine. No interior da basílica de Santa Croce são cinco capelas com afrescos, quase todas nominadas de acordo com seus doadores, a Capela dos Médicis, com obras de Michelozzo, a capela Rinuccini, a capela Peruzzi com afrescos de Giotto (MICHELETTI, 1993, p. 12-21), a capela dos Bardi e, destacada do corpo da basílica, a capela dos Pazzi (1430), obra de Filippo Brunelleschi.

ARGAN, 2003, p. 180

No Museu de São Marcos, a pequena pintura a têmpera, a *Fuga para o Egito*, de Fra Angelico, poderia ter passado despercebida àquele bolsista Candido, ávido consumidor da arte dos mestres antigos. Porém as claustrofóbicas celas dos dominicanos, com afrescos do beato, impressionam qualquer visitante, amante ou não da arte. A severidade da vida monástica, presente em todo o mosteiro, ganhara brilho e luminosidade com os afrescos pintados nas paredes de cada uma das celas. Espaços diminutos, com impressionantes e coloridos afrescos do Beato Angelico, inundam de arte as paredes brancas e enfatizam a atmosfera mística.

A *Fuga para o Egito* de Fra Angelico foi pintada sobre madeira, com outras 34 cenas do Antigo e Novo Testamento. Esse conjunto de pequenas pinturas fora encomendado por Piero de Medici para um oratório particular que ficava entre a *Cappella della Vergine Annunziata* e a biblioteca do convento (SCUDIERI, 2005, pp. 21-22). Posicionada entre cenas de outros artistas, *Fuga para o Egito* é motivo de discussão entre os críticos:

Fra Angelico

Fra Angelico, ou Beato Angelico, nasceu em Vicchio di Mugello, 1395, sob o nome de Guido di Pietro Trosini, ingressou na Congregação de São Nicolau em 1417, em Fiesole. Os freis daquela comunidade mudaram-se para Florença, no convento de São Marcos, em 1436. Já com estudos sobre pintura, iniciou um grande ciclo pictórico realizado nas paredes das pequenas celas dos dominicanos. Reconhecido como artista, decorou a capela do Papa Nicolau V, no Vaticano e em seguida foi para Orvieto. Mesmo sendo prior do convento de Fiesole (1448-1450), continuou com suas obras em Florença e Roma, onde morreu em 1455. Foi beatificado pelo Papa João Paulo II, em 1982, e venerado como Padroeiro Universal dos Artistas.



Fra Angelico. *Apresentação no templo*. Afresco



Claustro do Museu de São Marcos. Florença, Itália

para alguns é obra de fase inicial e para outros do final de vida do artista. Porém não se discute sobre a maestria da obra e o emprego do amarelo na roupa de São José. Sua linguagem pictórica distanciou-se da de Giotto, influenciado pela obra de Masaccio na Cappella Brancacci, abrindo caminho para o Renascimento pleno, no qual a luz passa a ser estética e não naturalista.

Ainda que a pequenina pintura *Fuga para o Egito* não tivesse sido admirada por Portinari com a atenção necessária em sua visita estudantil, como artista maduro e com uma reprodução em mãos, reinventou-a na técnica de afresco em Brodowski. Ao ser pintada em uma parede, no quarto de seus pais, a *Fuga para o Egito* ganhou uma dimensão simbólica: a memória pela *terra lontana*, pois seus pais também haviam sofrido um desterro.



Fra Angelico. *Deposição de Cristo*. Afresco

Capelas alpendradas em São Paulo

Dentre as capelas mais antigas do Brasil, cita-se a Capela da Casa da Torre de Garcia D'Ávila (1587), no litoral da Bahia. De planta hexagonal, tem cúpula e pinturas demarcando o desenho renascentista. No Recife, a capela da antiga fazenda das Jaqueiras (1818) é tida como das mais ornamentadas incluindo barrados de azulejos. Difícil seria mencionar qualquer engenho de cana-de-açúcar, tanto do Nordeste como do território fluminense, que não teria sua capela ao lado das casas-grandes. Hábito reforçado já no período imperial nas fazendas de café do Vale do Paraíba, a exemplo da capela da fazenda Resgate (1828) em Bananal, SP.

A tradição de capelas alpendradas, muitas decoradas com belas pinturas em têmpera, remonta aos tempos coloniais no Estado de São Paulo. Dentre elas, destacamos as do Sítio Santo Antônio (município de São Roque), São Miguel (São Miguel Paulista, distrito da capital), Embu e Voturuna (Santana do Parnaíba, dos mais antigos altares do Brasil). São modelos pertencentes ao imaginário colonial paulista, especialmente do interior, que Portinari tanto amava.

Não era fácil ter uma capela particular nas fazendas e engenhos do Brasil. Qualquer capela particular obrigava o benfeitor a financiar toda a construção, mobiliar, paramentar e manter um religioso para rezar missas e ministrar sacramentos. Um gasto permanente. Em contrapartida, os fundadores mecenas-bandeirantes poderiam manter determinados objetos, escravos ou rendimentos em nome da ermida. Esse incentivo fiscal proporcionava uma vantagem relevante: os bens eram considerados sagrados e isentos de tributos. A produção inserida nos territórios das capelas não sofria taxaço de impostos, e seu administrador detinha ampla liberdade para cuidar dos bens. Surgia uma espécie de

sociedade ao redor das capelas alpendradas, que se tornaram grandes caixas-fortes protegendo, assim, fortunas bandeiristas sob forma de castiçais, lampadários, tocheiros ou navetas de incenso em prata e ouro. Um templo poderia se transformar em cofre para abrigar valores. As moedas de prata eram derretidas, moldadas, repuxadas e cinzeladas, transformando-se em objetos sacros – atividade que provocava escassez de dinheiro no território paulista.

SCHUNK, 2013, PP. 338 -339

SÍTIO DE SANTO ANTÔNIO

A Capela de Santo Antônio (c.1682) foi composta por três elementos arquitetônicos básicos: o alpendre, a torre sineira e uma nave principal. No interior, o altar-mor era dividido por um arco cruzeiro, dois nichos laterais, um púlpito e a sacristia. Além de mais sofisticada, seu proprietário encomendou algo incomum na região: pinturas em forros de madeira com motivos florais, inspirados em modelos renascentistas e barrocos. Essas pinturas ornamentais são chamadas de brutescos, podem ser admiradas nas capelas das missões nos arredores de São Paulo e nas igrejas jesuíticas na Bahia e no Pará. Mário de Andrade foi o primeiro defensor das pinturas coloniais e curiosamente, mas não por acaso, também o mais entusiasta sobre as pinturas da Capela da Nonna. Em seu artigo *A Capela de Santo Antônio*, feito a pedido do amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1937, anos antes de Portinari pintar a capela na casa onde nascera, diz:

[...] entre as ruínas encontradas se interessou pela pintura dos tetos, consideradas admiráveis, tomando-as como o timbre mais sincero de suntuosidade: Saborosamente patinadas pelo tempo, embora conservando ainda a claridade de suas cores, são do melhor tipo de decoração



Forro da nave da capela de Santo Antônio (c. 1682). São Roque, SP

figurativa. Representam aliás a decoração de tetos que era usada mais frequentemente na região e que difere bastante das igrejas maiores do Brasil com suas sequências de santos e justos e grandes painéis figurados, ao centro. ANDRADE, 1997, PP. 28-29

Nesses moldes estão as pinturas descobertas por Mário de Andrade, que na nave apresenta uma pintura de elementos florais de padrões maneiristas lusitanos, tendo como cena central

a representação da vida de Santo Antônio, delimitada por moldura ornamentada e cercada por volutas de acanto que se estendem até a cimalha. E é no centro do forro, no topo, que se encontra outro quadro pintado e ornamentado pelos mesmos elementos. Emoldurando toda a pintura do forro, duas cercaduras de delicada pintura com motivos florais de influência oriental percorrem toda a volta da capela. Na trave do teto da nave, a pintura se inverte, com o fundo vermelho e as delicadas folhas em cor mais desmaiada. Na capela-mor repete-se o motivo, porém com maior elaboração pictórica na moldura da cena, com a cruz, o lírio e o livro, elementos alegóricos da paixão, pureza e oração. Nas laterais, dois parapeitos combinam-se aos elementos fitomórficos. Na sacristia, os elementos decorativos se repetem, bem como nas cercaduras, alternando um fundo claro e um escuro, em vermelho.

CAPELA DE SÃO MIGUEL

A Capela de São Miguel (1622) é uma das raras construções seiscentistas que conservaram essa visualidade com o uso do alpendre, das tábuas dos altares sobre a taipa, da sacristia completa e do uso de nichos nas paredes com pinturas – formando um conjunto característico do programa jesuítico para as capelas dos aldeamentos indígenas. Por essa singularidade é que o nicho de sua sacristia é tão valorizado.

O fato mais extraordinário, porém, é que esse conjunto manteve ao longo dos séculos, desde o 16º, esse processo construtivo ornamental, que por alguma razão ficou em seu estado original, de gênese. Os altares do arco central permaneceram como altares com pinturas em perspectiva. Dentre os artesãos que ali pintaram as paredes há aqueles com talento para a reprodução de desenhos retirados de gravuras – missais, bíblias ou mesmo modelos em folhas soltas – são eles que executam os altares em perspectiva. Eram esses altares

repintados, em geral com cores escuras para as linhas, vermelho para o fundo e um branco para realçar as formas.

Esses exemplares foram executados com a técnica de perspectiva fingida, vertical, sobre a parede, enfatizando seu aspecto arquitetônico com quatro colunas – plenas de símbolos religiosos. Acima, os florais mostram os modelos oriundos das talhas vazadas, à maneira da América Espanhola. As colunas evidenciam a videira, o símbolo do Cristo a quem devem os cristãos estarem unidos. Os cachos de uva são a alegria da videira, do conhecimento por meio do vinho, e simbolizam a lembrança do sacrifício de Cristo com seu sangue e, portanto, da aliança do Homem com Deus. O nicho escavado na parede é a parte física do retábulo para se colocar o santo, neste caso, o São Miguel à direita, e a Imaculada Conceição à esquerda. Dentro dos nichos, em continuidade à simbologia da videira, o resplendor da Eucaristia, como o Sol da

Justiça, tão usado pelos jesuítas; dentro do arco, rolos de nuvens envolvem as faces do Sol e da Lua – elementos da natureza, da luminosidade, da união dos opostos, do dia e da noite, do masculino e do feminino. A videira sustenta os acontecimentos do mundo celeste; e de sua seiva emana a luz do Espírito.

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, DO EMBU

A antiga igreja da residência jesuítica do Embu (1698) é dos mais íntegros exemplares dos aldeamentos indígenas nos arredores de São Paulo. Arquitetura singela no exterior, é surpreendente por seus altares e pinturas no interior. As pinturas, de difícil conservação tanto nas terras baixas do litoral como nas altas e úmidas da serra acima, se perderam na maior parte das capelas ou colégios. Serra acima, a antiga Capela do aldeamento M'Boy (1624) cedeu lugar à atual igreja de uma só nave, capela-mor e sacristia, com preciosas pinturas.

Os motivos pictóricos contidos no forro de caixotões da sacristia do Embu são pinturas alusivas à Paixão de Cristo. Pequenas paisagens emolduradas contêm os símbolos da paixão: o cálice em uma paisagem com o céu se abrindo na parte superior, com triplo sentido: da ceia, da amargura no Monte das Oliveiras e com o sangue escorrido na crucificação. Ou ainda, da redenção, pois há uma aurora e pássaros (alma) voando; a palma (da entrada em Jerusalém); a lança (com que o soldado O mata e esponja com água); os três cravos que O pregam na cruz; a face ensanguentada no manto da Verônica; a coluna da flagelação com uma paisagem de cidade ao fundo; os flagelos amarrados com uma espécie de ramos de vegetal (talvez um cetro) com uma paisagem com ciprestes à esquerda (morte) e árvores à direita (da vida); e uma luva de soldado com

paisagem (Monte das Oliveiras e Jerusalém) seria a prisão. Os símbolos estão emoldurados por linhas ovaladas, e de suas extremidades saem aos pares cabeças de anjos e plumas avermelhadas, encimadas por outras cabeças de anjos com enfeites emplumados e outros geometrizados. Nos espaços entre as molduras, determinados pelas pinhas e folhas de acanto, há um ramo contínuo, do qual saem variadas formas de flores.

Entre cada um dos caixotões há ramos com rosas, e pequenas folhas de acanto marcam os vértices dos retângulos. Nos exemplos do forro da capela-mor e da sacristia, os florais arcaizantes inspirados em iluminuras medievais e renascentistas sobrepõem-se às figuras e aos desenhos simbólicos, revelando a beleza dos vermelhos planos nos fundos, com seus delicados ramos esmaecidos.



Reconstituição fotográfica da pintura do altar lateral da Capela de São Miguel. São Miguel Paulista, SP (esq.)

Capela-mor da Igreja da Nossa Senhora do Rosário (c. 1700). Embu das Artes, SP (dir.)



CAPELA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE VOTURUNA

A Capela de Nossa Senhora da Conceição de Voturuna (c.1680) é considerada por estudiosos como Lúcio Costa e Carlos Lemos o primeiro grande altar nacional, combinando em seu retábulo híbrido influências jesuíticas, missioneiras, platerescas (da América Espanhola), beneditinas e paulistas. Uma obra, enfim, que sintetiza em seus relevos todo cadinho da miscigenação colonial na América do Sul. O alpendre, que antecede as grossas paredes de taipa e telhado com duas águas, constituiu um invólucro para guardar uma verdadeira joia de família: o retábulo de madeira policromado e dourado no interior da construção. A composição do altar de Voturuna foi inspirada nos

desenhos dos frontões de coroamentos jesuíticos missioneiros: o nicho da imagem foi idealizado no centro do retábulo, ladeado por quartelões. Ao invés de colunas salomônicas espiraladas em parras de uvas fechando-se em arcos concêntricos, como era usual, encontramos uma versão inovadora: perfis ondulados em formas de folhas de acanto e escamas. Os pormenores de perfilamento e decoração reproduziram de memória ornamentos vigentes no mundo missioneiro: flores em baixo relevo, frutos entrelaçados por talhas representando tecidos, detalhes em guilhocês (argolas onduladas simetricamente nas bases dos capitéis), contornos emoldurados por folhagens-volutas, encerrados por pináculos piramidais.

SCHUNK, 2013, P. 334



Capela de Nossa Senhora da Conceição de Voturuna (c. 1680). Santana de Parnaíba, SP



Fulvio Pennacchi. *Juízo final* (afresco), 1942-1948. Igreja Nossa Senhora da Paz. São Paulo, SP

Em Voturuna encontramos os estilos Maneirista e Barroco tropicalizados, com elementos da flora brasileira e europeia simbolizando a fartura: os entalhes de abacaxis, figos, peras, marmelos ou cambucis foram amarrados por laços de tecidos, rimando com desenhos de cortinas esgrafiadas no fundo vermelho-dourado, decorados por estênceis ladeando a composição do nicho. As frutas, atadas por faixas nos retábulos, eram motivos em voga desde o Renascimento, encontrados no frontão do altar da Igreja de São Lourenço dos Índios em Niterói e posteriormente utilizados no século 18 na decoração arquitetônica de São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul. Nos vestígios de cantaria dessas ruínas ainda subsistem alguns pequenos abacaxis.

TIRAPELI, IN COSTA, 2003, P. 170

Capelas modernistas de São Paulo

Relembrado o passado das capelas alpendradas dos séculos 17 e 18, há que se situar no contexto do Modernismo brasileiro outros artistas que atuaram pintando com afresco no mesmo período de Portinari. O italiano Fulvio Pennacchi também se impressionara com as cenas da crucificação dos renascentistas e reelaborou-as de forma monumental na igreja Nossa Senhora da Paz (1941-1943) e na Capela do Hospital das Clínicas (1947), ambas em São Paulo. O romeno Emeric Marcier também retoma o tema em suas obras, aqui representadas pela capela em Mauá (1947), na Grande São Paulo. Portinari pinta sua primeira capela, a da Nonna em 1941, a segunda, a Capela Mayrink (1944), no Rio de Janeiro, seguida pela de São Francisco de Assis (1944), na

Pampulha de Belo Horizonte. Nessa última, e na igreja matriz de Batatais, retoma o tema da via-sacra, dez anos depois. Na década seguinte, vários artistas se reúnem ao redor da pequena Capela do Cristo Operário em São Paulo, destacando-se o italiano Alfredo Volpi com cenas de Cristo, São José e *Santo Antônio pregando aos peixes*, tal como fizera também Portinari. Samson Flexor, artista romeno, pintou trezentos metros de afrescos na igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (1957-1964), em São Paulo, totalizando 196 personagens em tamanho natural com os temas *Igreja Padecente* e *Igreja Triunfante*.

CAPELA CRISTO OPERÁRIO

A Capela Cristo Operário nasceu de uma experiência social realizada por um grupo de operários, artistas, intelectuais, em 1950, no bairro do Ipiranga, São Paulo. Durante seus dezessete anos de existência, o grupo liderado pelo frei dominicano João Batista Pereira dos Santos realizou ações culturais, educativas, religiosas e políticas, sustentadas por fundos provenientes de uma democrática e experimental fábrica de móveis (Unilabor). Em terreno acidentado destaca-se a Capela do Cristo Operário com frente para a Rua Vergueiro, três galpões para o fabrico dos móveis, casa paroquial, totalizando seis edifícios dispostos em cinco mil metros quadrados.

A capela foi idealizada por frei João Batista, com fachada simples, pequeno abrigo sobre a porta de entrada e um campanário que remete àquele da capela alpendrada, colonial, de Santo Antônio, em São Roque. O projeto do jardim é de Burle Marx. Em seu interior, está o maior valor artístico: diversas obras de conhecidos artistas plásticos do modernismo brasileiro, como Alfredo Volpi, Yolanda Mohalyi, Bruno Giorgi, Moussia Pinto Alves e Geraldo de Barros.

CLARO, 2012, p. 22

Destacam-se as pinturas de Alfredo Volpi que estão nas três paredes da capela junto ao altar. Na parede à esquerda está *Menino Jesus ajudando São José na marcenaria*, na parede de fundo, *Cristo operário* e à direita, *Santo Antônio pregando aos peixes*.

Ao entrar, o olhar do fiel é levado ao *Cristo operário*, obra de impacto pela síntese das soluções plásticas e simbólicas. A figura central remete a um Cristo Pantocrático, do período bizantino, porém plasticamente moderno, resolvendo o grande afresco com fundos planos, chapados, imprimindo profundidade por sobreposições de formas geométricas tanto dos panejamentos como da arquitetura. Simbolicamente o Cristo que levita sobre a terra está ladeado por uma arquitetura gótica, tendo ao fundo uma zona marrom que retrata uma fábrica e à sua esquerda, o interior, talvez de

Volpi

Alfredo Volpi nasceu em Lucca, Itália em 1896 e ainda criança emigrou com os pais para São Paulo. Estudou na Escola Profissional Masculina no Brás e trabalhou como marceneiro, entalhador, encanador e pintor de decoração em 1911. Na década de 1930 passou a frequentar os artistas do Grupo Santa Helena e integrou-se ao da Família Artística Paulista. Venceu o concurso sobre pinturas de monumentos de São Paulo, entre eles as capelas de São Miguel e Embu, promovido pelo IPHAN. Inicia a pintar temas religiosos e populares. Trabalha com Rossi Osir, amigo de Portinari, e com a Osirarte de Osir, elabora os azulejos da capela da Pampulha em 1944. Em 1953 recebeu o prêmio de melhor pintor nacional na Bienal Internacional de São Paulo, dividido com Di Cavalcanti.



Yolanda Mohalyi. *São João batizando Cristo*. Batistério da Capela Cristo Operário (1950). São Paulo, SP

uma residência moderna. Seria um Julgamento Final? Igreja/religião *versus* capital/posse? Que há algo de Giotto, há, e muito além dos azuis dos três fundos.

Na pintura do *Menino Jesus ajudando São José na carpintaria*, a síntese pictórica chega ao limite: terras, escuro para o chão, ocre manchado de rosa para a imensa barra arquitetural da parede, e azul profundo para o ar, do qual Maria alimenta-se, admirando Jesus e José na labuta diária, suspensa entre o céu e a terra. Em *Santo Antônio pregando aos peixes*, Volpi esquece as lições dos mestres italianos e mergulha em um mundo metafísico, sem gravidade, elevando o homem ao grau de santidade. Um salto do gótico ao cubismo, segundo Waldemar Cordeiro, líder do movimento concreto brasileiro.

GONÇALVES FILHO, 2009

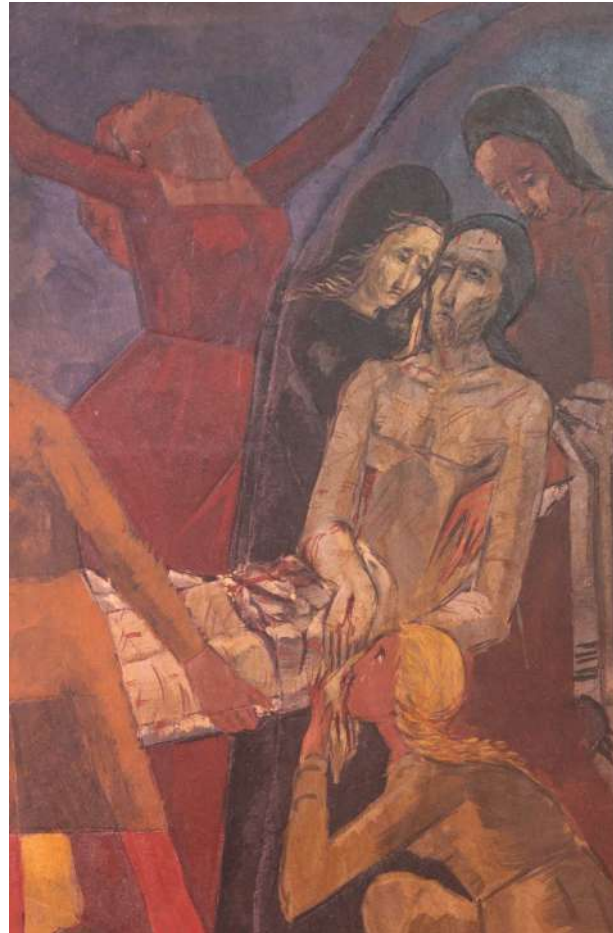
Além das pinturas para o altar-mor, Volpi também elaborou vitrais geométricos com a representação dos Santos Evangelistas – João, Lucas, Marcos e Mateus – para as paredes do edifício, os quais, além de permitirem a entrada da luz e do colorido, demarcam o espaço entre a capela-mor e a nave.

Outros artistas que lá deixaram obras são: Moussia Alves Pinto, que esculpiu as grandes imagens de *São João Batista* e *Nossa Senhora*, e Bruno Giorgi com temas semelhantes. Na decoração do batistério o trabalho conjunto de Yolanda Mohalyi e Elisabeth Nobiling demonstra o espírito do fazer coletivo. Mohalyi executou as pinturas murais do batistério: a *Anunciação de Nossa Senhora*, *Pomba da Paz* e *Árvore da Vida*. Nobiling criou as peças e objetos para compor o ambiente, como a pia batismal, os castiçais e as arandelas.

CAPELA DO HOSPITAL DAS CLÍNICAS

Três grandes artistas modernistas trabalharam na Capela de São Camilo de Lellis (1947) construída no edifício do Hospital das Clínicas de São Paulo: o escultor Victor Brecheret, o pintor Emiliano Di Cavalcanti e o pintor italiano Fulvio Pennacchi. Victor Brecheret foi o primeiro a terminar as esculturas em terracota, 26 no total, representando a via-sacra, em 1946. Di Cavalcanti concebeu os desenhos de anjos para os vitrais. Pennacchi pintou os afrescos nas paredes laterais, emoldurando um expressivo Crucificado de Brecheret.

Os afrescos de Pennacchi representam a *Anunciação à Maria*, à direita, e do lado esquerdo, *Cristo com os discípulos em Emaús*. Ambos os afrescos apresentam composições semelhantes, com arcos plenos a emoldurarem as figuras sagradas. Na *Anunciação a Maria*, o artista italiano recorre à tradicional iconografia do arcanjo Gabriel encontrando-se com Maria em um ambiente conventual entre arcadas e colunas delgadas, à maneira de Fra Angelico. Já com os discípulos, Cristo adentra o ambiente



Emeric Marcier. *Deposição de Cristo* (afresco), 1947



Emeric Marcier. *Ressurreição de Cristo* (afresco), 1947

onde os dois estão sentados, através de um arco similar, porém sem ornamento. Para dar profundidade à cena, o artista coloca uma abertura em arco que mostra a paisagem do exterior, semelhante aos afrescos que realizara na igreja Nossa Senhora da Paz, em São Paulo.

CAPELA CRISTO REI – AFRESCOS DE EMERIC MARCIER

A Capela da Juventude Operária Católica foi construída na década de 1940 em Mauá, em uma colônia de férias para os integrantes desse movimento de origem belga para a educação religiosa de jovens. Nos anos 1950, os padres dominicanos e salesianos contrataram o artista Emeric Marcier (1916-1990) que ali pintou vinte e três cenas bíblicas sendo as apocalípticas as mais expressivas. Aquele período era coincidente com o das construções de outras capelas modernistas na Europa, incentivadas pelos padres franceses e belgas que acolhiam artistas como Fernand Léger e Georges Rouault nas suas capelas – a mais conhecida delas, a Capela de Vence pintada por Henri Matisse, na França.

Os imigrantes Fulvio Pennacchi e Victor Brecheret

Fulvio Pennacchi nasceu na Toscana, Itália, em 1905. E em 1928 graduou-se em Lucca e no ano seguinte imigrou para São Paulo. Em 1946 recebeu a medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1937 pinta uma capela na cidade de Santa Rita do Passa Quatro (SP) e em 1942 inicia os afrescos do grandioso projeto de Nossa Senhora da Paz. Lá, cada capela tem seu santo modelado em gesso patinado, de Galileo Emendabili, e duas cenas sobre a vida do santo pintadas por Pennacchi. Os personagens que acompanham os santos são pessoas do povo. Como em

Portinari, as pessoas simples são santificadas. Na pintura do *Juízo Final*, à maneira de Giotto na capela Scrovegni, os condenados estão no lado esquerdo do Cristo e dentre os eleitos, à direita, há operários e mesmo um soldado da Revolução Constitucionalista de 1932. Pintou na catedral de Uruguaiana (RS) em 1945, em uma capela em Osasco em 1948 e, em 1951, os afrescos foram executados para a matriz de Ribeirão Pires. Até sua morte em 1992, pintou afrescos com temática sacra em igrejas de São Paulo, e realizou inúmeras exposições individuais na capital.

Victor Brecheret nasceu em Farnese, nos arredores de Roma em 1894. Imigrou para São Paulo com apenas 10 anos de idade. Matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios em 1912 e no ano seguinte foi estudar em Roma, durante seis anos. Em 1922 teve expressiva participação na Semana de Arte Moderna em São Paulo. Dentre seus inúmeros monumentos públicos na cidade de São Paulo, os mais conhecidos são *O Monumento às Bandeiras*, *Monumento a Duque de Caxias*, *Fauno* e *Sepultamento*, no Cemitério da Consolação. Faleceu em 18 de dezembro de 1955.

Com esta via-sacra (1946), Victor Brecheret concebeu das mais importantes obras escultóricas sacras da arte moderna brasileira. Inovou, de maneira surpreendente, a concepção das 14 estações da via-sacra, utilizando apenas duas figuras em cada uma delas. Brecheret modelou em barro a tragédia da condenação de Cristo na condição humana. Entre as duas figuras, o artista criou um espaço vazio, alegoria da solidão do Cristo que impulsiona o fiel, agora espectador, a penetrar nesse vazio onde o ato da redenção é consumado. A ausência cenográfica aprofunda o enigma, ora do encontro dos corpos, ora do distanciamento.



Emeric Marcier. *Juízo final* (afresco), 1947. Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, SP

O pintor Emeric Marcier

Imre Racz Marcier, judeu, nasceu na Romênia em 1916, e adotou o nome Emeric fugindo da perseguição étnica. Formou-se em Belas Artes em Baia Mare, e em artes gráficas, e continuou os estudos em Milão na disciplina de afresco. Em Pádua, Itália, visitas às capelas de Scrovegni, de Giotto di Bondone e Degli Erimitani, de Mantegna. Durante a Segunda Guerra vai para Paris e logo foge para Lisboa, e em seguida para o Rio de Janeiro onde se casa e tem sete filhos. Encontrou-se com Lasar Segall na então capital federal e depois em Mauá, onde pintava temas religiosos depois do sucesso por ter pintado cidades mineiras,

região para onde se mudara, em Barbacena (BAPTISTA, 2010, p. 23). Ali sua casa em um sítio, atualmente museu, ostenta afrescos religiosos elaborados durante 20 anos. Pintou várias capelas no Rio de Janeiro e Minas Gerais, em especial em Cataguazes, projeto modernista do qual Portinari participou com o painel *Tiradentes* (1949), adquirido pelo governo de São Paulo (1975) e exposto no Memorial da América Latina (1989). Reconhecido pela crítica brasileira como dos maiores pintores sacros modernistas, retornou para Paris, onde morreu em 1990.

AHLERS, 2008, pp. 34-50

O primeiro afresco de Marcier já estava realizado em 1947. Tal como ocorrera com Portinari com as pinturas da Capela de São Francisco (1945), na Pampulha, os religiosos não compreenderam a obra expressionista do artista.

Naquela ocasião, de nada valeram os apelos dos escritores, artistas e intelectuais a defenderem as pinturas de Portinari; chegou-se a cogitar outro destino à capela, como um centro cultural. Das atitudes arraigadas do clero, o crítico Campofiorito viu naqueles homens de hábitos e atitudes extremas à maneira de Savonarola, ao atacar a arte de grandes mestres como Michelangelo e Signorelli que “... ousaram a levar para o interior dos templos, magistrais composições onde imagens humanas em nudez total e gestos energéticos, pareciam atentar contra a severidade moral.” Antônio Bento vai além, declara em artigo que se este fato ocorresse na época da Inquisição, arquiteto e pintor seriam levados ao tribunal tal como ocorrera com Paolo Veronese, para explicar-se sobre a obra *Bodas de Caná* (1563) na qual também havia um cão em evidência. Vale notar o quanto essa grandiosa tela, no acervo do Museu do Louvre,

fora admirada por Portinari quando de sua viagem-prêmio ao exterior em 1929.

Disseram não ser cristão o trabalho modernista. Apesar da singeleza arquitetônica, o artista romeno não esmoreceu nem diante dos desafios técnicos, nem diante dos auxiliares inexperientes. Dez anos depois, com a obra já terminada, o terreno da antiga colônia foi desapropriado para nele se construir o complexo do Hospital da Santa Casa de Misericórdia. Com a obra terminada, a capela foi envolvida pelas construções, tirando sua luminosidade e hoje dificultando sua visita, já que fica dentro do complexo hospitalar.

Pietro Maria Bardi, em visita à capela, em 1952, declarou para a revista *Habitat*, ser a capela “a mais bela, mais expressiva e mais importante obra mural religiosa existente no Brasil.” AHLERS, 2008, p. 32

Emeric Marcier seguiu ali as diretrizes da Igreja, por meio de leituras dos editos dos concílios, orientando como usar as imagens sacras para a mensagem aos fiéis. Baseado na Bíblia, concebeu as passagens do Antigo Testamento como *Gênese* e *Êxodo* e dos evangelistas do Novo Testamento narrando a

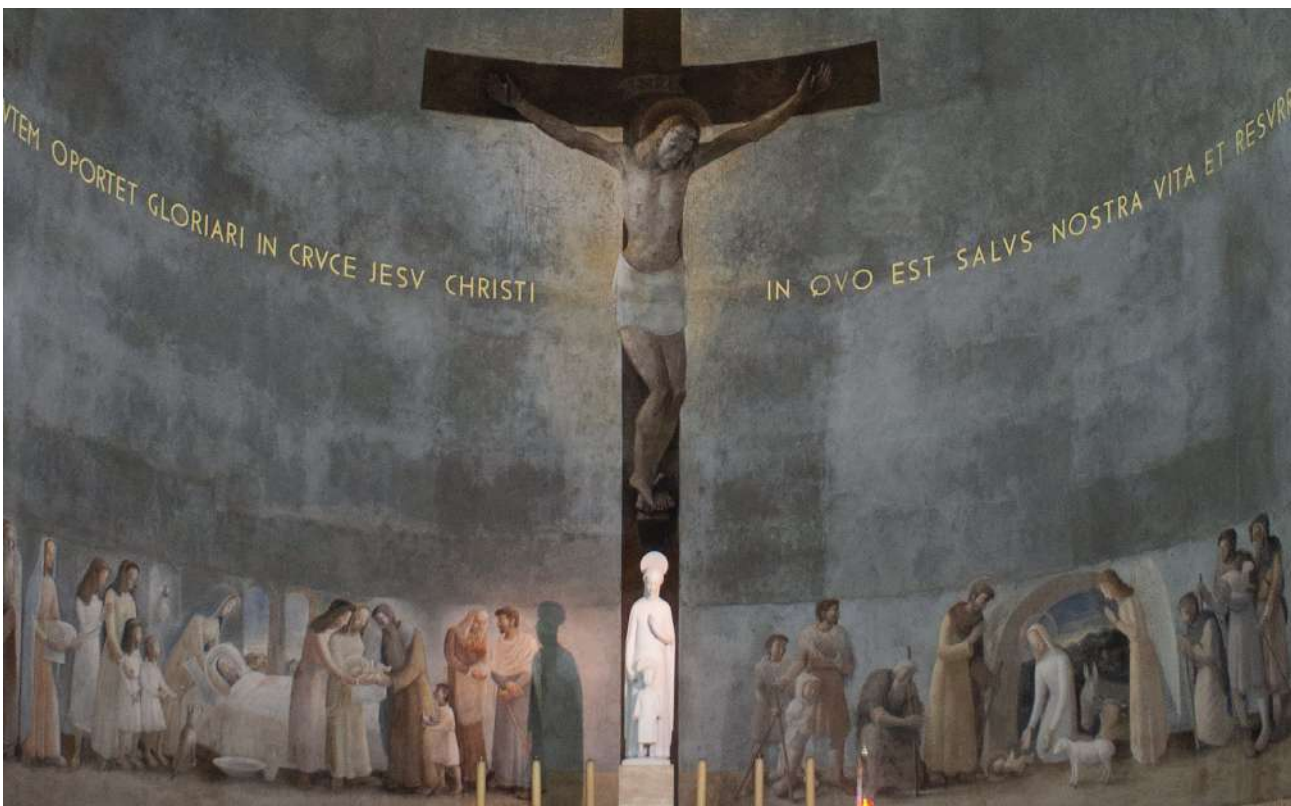
As vias-sacras de Portinari – Pampulha e Batatais

A obra sacra de Portinari permeia o conjunto de seus trabalhos com todo o requinte e beleza, como requerem as obras de veneração e ensinamento religioso. A tradição pictórica é a do período colonial, com cenas da vida do santo protetor daquela igreja e acrescida sempre da colocação da *via crucis*, ou via-sacra, no corpo do templo. A mais polêmica via-sacra de Portinari encontra-se na Capela da Pampulha (1944) com um painel de São Francisco. Em Batatais, a via-sacra mescla-se à grande pintura do retábulo com o *Cristo da*

Cana Verde e cenas da vida da Virgem com Cristo Menino. As pinturas apresentam-se com fundos abstratos, e há um esforço de caracterizar as feições das figuras, diferentes daquelas da Pampulha, mais expressionistas. As cores são em tons cortados, pastéis, acinzentados, garantindo uma unidade, uma vez que a iconografia já é bem conhecida de todos os fiéis. Mesmo dispostas distantes uma das outras, pois assim deve ser, Portinari as uniu pela coloração, traços e beleza plástica.



Samson Flexor. Igreja Triunfante. Afresco da nave da Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, São Paulo, SP. 1958-1964



Fulvio Pennacchi. Ábside da Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Paz. Afresco. São Paulo, SP

vida de Cristo e por fim o *Apocalipse* de São João Evangelista com doze passagens. Nas cenas exprimi os conflitos humanos, as trevas do espírito e da dor. Retratar pessoas do povo de Mauá nas representações dos soldados e dos algozes, além de retratar-se a si próprio (AHLERS, 2008, p. 73). A monumental obra compõe-se de 23 murais com a vida de Maria – a exemplo da *Anunciação* e *Mulher vestida de sol* – e as mais importantes passagens da vida de Cristo, toda

a via-sacra com destaque para a *Crucificação* e o *Juízo Final*, com cinco cenas. Como judeu, conhecedor profundo do Antigo Testamento, inicia pela *Criação do homem*, *Expulsão do Paraíso*, *Dilúvio*, *Torre de Babel*, *Travessia do Mar Vermelho*, totalizando os vinte e três murais com diversas narrativas.

Bibliografias

CAPELAS DE PORTINARI

ATAYDE, Tristão. *A pintura religiosa de Portinari II*. Jornal do Brasil 26/11/1982. PR 9224

BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1980.

CALLADO, Antonio. *Candido Portinari*. Buenos Aires: Edições Finambras, 1997.

CALLADO, Antonio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CORREIO DA MANHÃ. “Nem mosaico nem mural de Portinari”. Rio de Janeiro, 11 mar. 1958. Disponível em <http://www.portinari.org.br>. Acessado em 23/03/2021

DACOSTA, Milton. “Brasília precisa de gente nova e Portinari é pintor acadêmico: afirma Dacosta”. Disponível em <http://www.portinari.org.br>. Acessado em 23/03/2021

FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.

LURACHI, Eugenio. Lembranças. IN *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

MAYA, Raimundo Ottoni de Castro. [Carta]. 1944 abr. 4. Rio de Janeiro [para] Candido Portinari. [Petrópolis]. 2 p. IN *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, p. 135.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Editora Dom Quixote, 1999.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins Fontes/EDUSP, 1981. IN FABRIS, Annateresa. *No ateliê de Portinari 1920-1945*. São Paulo: MAM/SP, 2011, pp. 180-181.

PHILIPPOV, Karin. “Martírio de Santa Cecília: uma abordagem hagiográfica, histórica e artística em São Paulo”. *Revista de História da Arte e da Cultura*, 2020, p.142-165 <https://www.academia.edu/44803171/O>

PORTINARI, João Candido (ORG). *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Textos de Antonio Callado, Walter Zanini, Carlos Drummond de Andrade, José Cardoso Pires, Eugenio Luraghi, Projeto Portinari. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

PROJETO PORTINARI. “Três obras primas de Portinari estão na Capela Mayrink”. *O Globo*, Rio de Janeiro: 13 fev. 1962. IN. *Candido Portinari o lavrador de quadros*.

Rio de Janeiro: Projeto Portinari, p. 134.

<http://www.portinari.org.br> Acessado em 27/03/2021.

SCOTTÁ, Luciane. *Portinari e Niemeyer no Alvorada*. Disponível em <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/164.pdf>. Acessado em 24/03/2011

AFRESCOS EM CAPELAS ITALIANAS

Cappella degli Scrovegni – Giotto de Bondone

ARGAN, Giulio C. *História da arte italiana. De Giotto a Leonardo*. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2003, 2 v.

NUNES, Meire Aparecida Lóde. *E o logos se fez carne...Uma narrativa dos afrescos de Giotto na Cappella degli Scrovegni*. Maringá: Universidade Federal do Paraná, 2015.

SALVINI, Roberto. *Giotto. Cappella degli Scrovegni*. Firenze: Edizioni Arnaud, 1974.

VECCHI, P. L. *Giotto: il ciclo padovano. In Le chiese dal Paleocristiano al Gotico*. PIVA, Antonio (ORG). Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1987.

VENTURI, Lionello. *Historia da crítica da arte*. São Paulo: Edições 70, 2007. Tradução Rui Eduardo Santana Brito.

Afrescos do ciclo padovano

ANDRADE, Mário de. “Uma capela de Portinari. *O Estado de S. Paulo*, abr. 1941. Suplemento em Rotogravura. IN *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003, p. 114.

GRIECO, Ambra. *Giusto de’ Manabouoi, linguaggio giottesco e gusto arcaico*. Italia: Finestre sull’Arte, 2011. Acessado 14/01/2021.

LIEVORE, Pietro e BELLINATI, Claudio. Padova. *Battistero della Cattedrale*. Affreschi di Giusto de’ Menabuoi (séc.XIV). Padova: Edizioni G. Deganello, 1994.

<http://www.formazionerestauero.it/index.php> Acessado em 14/01/2021.

Capelas em Florença e Fra Angelico

ARGAN, Giulio C. *História da arte italiana. 2 de Giotto a Leonardo*. São Paulo: Cosac & Naiy, 2003.

CALLADO, Antonio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

CORNINI, Guido. *Beato Angelico*. Firenze: Giunti, 2000.

MICHELETTI, Emma. *Giotto e il Trecento*. IN Santa Croce. Firenze: Becocchi Editore, 1993.

SCUDIERI, Magnolia. *Museo di San Marco*. Firenze: Giunti, 2005.

[Armadio-degli-Argenti](#) Acessado 17/01/2021.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Fra_Angelico Acessado 17/01/2021.

CAPELAS ALPENDRADAS DE SÃO PAULO

Capela do Sítio de Santo Antônio

AMARAL, Aracy Abreu. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo: Nobel – EDUSP, 1981.

CAMARGO, Mons. Paulo Florêncio da Silveira. *História de Santana de Parnaíba*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1971.

CALDEIRA, Jorge. *O banqueiro do sertão*. Obra em 2 volumes. Conteúdo: vol. 1. Mulheres no Caminho da Prata; vol. 2. Padre Guilherme Pompeu de Almeida. São Paulo: Mameluco, 2006.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas – barroco e rococó*. São Paulo: Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SCHUNK, Rafael. [Frei Agostinho de Jesus e as Tradições da Imaginária Colonial Brasileira – séculos XVI – XVII](#). São Paulo: UNESP, 2013.

Capela de São Miguel

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, 2 volumes. Rio de Janeiro: Record, 1983.

COSTA, Lúcio. [“A arquitetura dos jesuítas no Brasil”](#). *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Capelas antigas de São Paulo”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

Capela Nossa Senhora do Rosário do Embu

COSTA, Lúcio. [A arquitetura dos jesuítas no Brasil. Revista do Patrimônio. 60 anos: a Revista, n. 26](#). Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas barroco e rococó*. São Paulo: UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2003.

_____. *Arte dos Jesuítas na Ibero-América*. São Paulo: Edições Loyola, 2020, p. 207.

Capela Nossa Senhora da Conceição de Voturuna

AMARAL, Aracy. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

ANDRADE, Mário de. [“A capela de Santo Antônio”](#). *Revista do Patrimônio. 60 anos: a Revista, n.26*. Rio de Janeiro: IPHAN/ MINC, 1997.

COSTA, Lúcio. [A arquitetura dos jesuítas no Brasil. Revista do Patrimônio. 60 anos: a Revista, n. 26](#). Rio de Janeiro: IPHAN/ MINC, 1997.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas – barroco e rococó*. São Paulo: UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SCHUNK, Rafael. *Frei Agostinho de Jesus e as Tradições da Imaginária Colonial Brasileira – séculos XVI-XVII*. São Paulo: UNESP, 2013.

CAPELAS MODERNISTAS DE SÃO PAULO

Capela do Cristo Operário

CLARO, Mauro. [Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma gestão operária](#) – São Paulo, 1963-1967. São Paulo: FAU/USP. 2012.

GONÇALVES FILHO, Antonio. [“Alfredo Volpi, renovado e seguido”](#). *Cultura/O Estado de São Paulo*, 25 de julho de 2009. Acessado em 18/01/2021

Capela do Hospital das Clínicas

CHIARELLI, Tadeu. *Victor Brecheret, 1894-1955*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2018.

PENNACCHI, Valério. *Ofício de Pennacchi*. São Paulo: Banco Mercantil de Descontos, 1989.

_____. *Fulvio Pennacchi – pintura mural*. São Paulo: Metalivros, 2002.

Capela de Marcier em Mauá

AHLERS, Silvia. [Muais de Marcier em Mauá. Afrescos na Capela da Juventude Operária Católica](#). São Paulo: USP/ Interunidades Estética e História da Arte, 2008. AJZENBERG, Elza (orientadora). [livrosgratis.com.br](#)

BAPTISTA, Anna P. *Emeric Marcier na coleção Anita e Samuel Malamud*. Rio de Janeiro: Museu Chácara do Céu, 2010.

PARTE III

Patrimônio preservado



Museu Casa de Portinari. Ateliê do artista

A documentação para o tombamento da casa de Portinari tem em sua gênese a importante correspondência de Portinari para seus amigos, a exemplo de Menotti Del Picchia e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Mário de Andrade esteve em Brodowski para conhecer a Capela da Nonna, criando notícias na capital federal, Rio de Janeiro, e assim divulgando a obra do interior paulista. Logo

suplantou as fronteiras nacionais: as fotos da capela, sendo construída, ganharam páginas da prestigiada revista *Life*. Carlos Drummond de Andrade publicou resenhas sobre as obras pintadas nas paredes da casa onde Portinari passava meses, em especial seu aniversário em 30 de dezembro, tornando-a o ateliê onde pintou séries inteiras como as obras para a matriz de Batatais. Em entrevista ao escritor Antonio Callado, enquanto pintava seu

retrato, o artista discorreu sobre suas memórias, os sonhos e a pobreza. E a vontade de ajudar e assim aprender com os artistas italianos na decoração da igreja, ainda criança. A lembrança da terra natal, a praça diante da Capela de Santo Antônio e as crianças brincando na terra vermelha são temas de pinturas e de poemas de Portinari. Na intimidade do lar, em suas paredes, há um acervo experimental pictórico – afresco, têmpera – que serviu para obras mundialmente conhecidas como a série *Ciclos Econômicos*, no prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Esse lugar de memória ganhou o mundo em exposições em Paris, Buenos Aires, Montevideu, Milão e em várias cidades norte-americanas. O ápice de suas lembranças, da pequena praça onde os meninos e meninas brincavam, está retratado no painel *Paz*, exposto na sede da ONU em Nova Iorque.

O tombamento da casa Portinari preserva não apenas suas obras realizadas nas paredes, mas também suas memórias, o convívio com a família, as celebrações e a religiosidade, transformando seus familiares, amigos, crianças em personagens que extrapolaram aqueles limites das plantações de café e ganharam poesias coloridas com os azuis profundos, carinhosamente aclamados como azul de Portinari. O tombamento da casa e, mais tarde, em 2018, também da estação de trem, cujo nome remete ao do fundador da cidade, se tornaria parte da biografia do pintor. Lugares simbólicos de inspiração e trabalho que merecem ser comemorados, ativando a memória e afugentando o esquecimento.

Em vida, o próprio artista recebia visitas ilustres, políticos, amigos e mesmo curiosos já conhecedores de sua fama. Não havia nenhuma intenção de transformar a casa em atração turística, pois lá seus pais residiram até os anos de 1950, antes de se mudarem para Ribeirão Preto. Em 1954, estiveram lá Prestes Maia e

Cunha Bueno, em campanha política – anos depois de 1951, quando no Rio de Janeiro já se aventava transformar a casa em um museu. Logo após a morte do artista em 1962, novas reportagens, como do *Diário de São Paulo* (7/9/1962):

[...] As opiniões dos artistas quase se igualam umas às outras: a casa de Portinari deve ser restaurada urgentemente e transformada em um museu. Não podemos relegar ao abandono o “ninho” de um dos nossos maiores artistas. VAZ, 2006, p. 256

O alerta foi dado no momento em que se cogitou a possibilidade de estrangeiros se interessarem pelo imóvel. Segundo informações do sr. Nelson Rockefeller, tomando conhecimento da capelinha, junto à residência da família Portinari, propôs adquiri-la, a fim de levá-la pra os Estados Unidos. Tais informações acrescentam que técnicos norte-americanos foram enviados a Brodowski, a fim de examinarem a transferência, sem, contudo, destruir o pequeno templo realizado pelo artista brasileiro. Declarou o sr. Paulo Portinari que o sr. Rockefeller mostrou-se disposto a cobrir qualquer oferta, entretanto a família de Portinari se opõe a qualquer transação que implique a retirada das obras do artista para fora do país. *O ESTADO DE S. PAULO*, 29 DEZ, 1962 IN VAZ, 2006, p. 257

A Capela da Nonna, mesmo precisando de restauros, continuava a ser visitada por peregrinos da arte e pelos admiradores de Portinari. O projeto de lei que previa o tombamento era de 1963, mas com a ditadura militar o processo se arrastou até 1967, mesmo ainda estando à frente do IPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade – que lá pelos anos da ditadura de Vargas já tinha a intenção do tombamento da Capela da Nonna. A desapropriação ocorreu em 1969, quando Edson

Motta, do IPHAN, realizou um primeiro restauro. A inauguração do museu se deu em 1970.

Entre os anos de 1968 e 1970, nas atividades de restauro que antecederiam a inauguração do museu já tombado pelo IPHAN e CONDEPHAAT, a Capela da Nonna passou por intervenções promovidas pela então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em parceria com a Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo. Sob o comando do restaurador e conservador Edson Motta, as ações foram de natureza estrutural, com injeções de aglutinante na argamassa de barro, para nova fixação da argamassa da pintura na parede de tijolos; mas também de natureza cromática, uma vez que na década de 1960, esperando por aprovações de tombamento e restauro, o acervo de murais sofrera com desgastes naturais. As conchas de tintas dos murais foram aplanadas e fixadas novamente à argamassa (MOTTA, 1970).

Posteriormente, entre 1981 e 1982, novas intervenções foram também realizadas nos murais da capela, promovidas pela Secretaria da Cultura do Estado e o CONDEPHAAT, em parceria com a Fundação Nacional Pró-Memória, por meio de uma doação da American Express. Os murais passaram por limpeza, consolidação e reintegração. Além disso, o alicerce do espaço foi consolidado com brocas de concreto.

GONÇALVES; FROELICH, 1981

Em 1989, por meio da parceria entre Prefeitura Municipal de Brodowski e o Governo do Estado de São Paulo, através do Departamento de Museus e Arquivos, os restauradores Julio Moraes e José de Anchieta Cardoso realizaram trabalhos de recuperação cromática dos murais do museu e da capela, além de preenchimento de bolsas de ar e correção de rachaduras.

JULIO MORAES CONSERVAÇÃO E RESTAURO, 1989

No ano de 2004, um restauro específico para o pequeno santuário foi aprovado junto aos órgãos reguladores, numa parceria entre Secretaria de Estado da Cultura e o Grupo Pão de Açúcar, contando com os trabalhos do Estúdio Sarasá e da empresa Julio Moraes Conservação e Restauro. Nessa ocasião, foram implementadas questões estruturais, que envolviam o telhado da capela, já que os restauradores, liderados pelo arquiteto Toninho Sarasá, identificaram que as infiltrações estavam fazendo com que o teto cedesse, ocasionando rachaduras nos murais. Uma vez mais, Julio Moraes ficou responsável pela recuperação cromática dos murais do espaço. SÃO PAULO, 2003; SÃO PAULO, 2004; ESTÚDIO SARASÁ, 2004

No restauro realizado entre os anos de 2012 e 2014 pela Secretaria de Estado da Cultura, problemas estruturais do telhado da capela foram corrigidos e prospecções exploratórias foram realizadas nas paredes do espaço pela empresa Julio Moraes Conservação e Restauro.

Desde 2008, por meio de uma parceria entre Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e a Associação Cultura e de Apoio ao Museu Casa de Portinari – Organização Social de Cultura, foi implementado o Plano de Conservação institucional, através do qual, o acervo da instituição passou a contar com acompanhamentos diários de equipe técnica especializada e consultoria da empresa Julio Moraes Restauro e Conservação. Também uma parceria com o Instituto de Física da USP permitiu que as obras do pequeno santuário fossem analisadas com equipamentos especializados, oferecendo informações sobre os compostos químicos da pintura, além dos processos de elaboração da obra e da execução dos restauros anteriores.

MUSEU CASA DE PORTINARI, 2008; MUSEU CASA DE PORTINARI, 2016

Referências

ANDRADE, Antônio Luiz Dias de Andrade. *Relatório: Casa de Portinari* – Brodóski-SP [relatório]. São Paulo: Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ESTUDIO SARASÁ. *Brodowski Reabre Capela de Portinari*. .

GONÇALVES, Carlos Régis Leme; FROELICH, Augusto. *Os murais* [relatório]. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

JULIO MORAES CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Relatório Técnico Final: serviços de conservação e restauro das pinturas murais / Museu Casa de Portinari - Brodowski-SP* [relatório]. São Paulo: Julio Moraes Conservação e Restauro, 2014.

MORAES, Julio Eduardo Corrêa Dias de. *Relatório técnico de serviços de conservação e restauro: pinturas murais do Museu “Casa de Portinari”*. São Paulo: Julio Moraes Conservação e Restauro, 1989.

MOTTA, Edson. *Relatório sobre os serviços de restauração das obras de arte da Casa de Portinari - Brodowski - Estado de São Paulo* [relatório]. Rio de Janeiro: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1970.

MUSEU CASA DE PORTINARI. *Plano de Conservação*. ACAM Portinari: Brodowski, 2008.

MUSEU CASA DE PORTINARI. *Pesquisa dos murais da Capela da Nonna do Museu Casa de Portinari revela primeiros resultados*. Acesso em: 27 mai 2021.

SÃO PAULO. *Capela da Nonna, de Portinari, vai ser restaurada*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2003. Acesso em: 27 mai 2021.

SÃO PAULO. *Capela de Portinari é entregue restaurada*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2004. Acesso em: 27 mai 2021.

Bibliografia

VAZ, Thaís de Fátima. *Casa de Portinari, lugar de memória*. Franca: Universidade Estadual Paulista, 2006. Dissertação de mestrado orientada pela Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia.

PARTE IV

Cronologia: arte sacra de Portinari



Candido Portinari na Itália, 1950

1903

Candido Portinari nasceu dia 29 de dezembro na fazenda Santa Rosa, em Brodowski. É o segundo dos 12 filhos dos imigrantes italianos Baptista Portinari e Dominga Torquato, oriundos da região do Vêneto.

1911

Frequenta a escola de Brodowski para onde tinha se mudado em 1906.

1914

Primeiro desenho, retrato de Carlos Gomes.

Os santos nunca largaram Portinari. Copioso e trabalhador como é ele, se um dia expusesse apenas os seus quadros de motivos religiosos, teríamos mais telas do que a obra de muitos outros pintores nacionais (CALLADO, 2003, p. 30).

Infância em Brodowski

Eu ajudei os pintores – diz Portinari – e ficou combinado que quando tivessem mais trabalho me chamariam. Mas fiquei rondando a igreja e logo que apareceu um escultor frentista comecei a ajudá-lo.

— Frentista?

— Desses que fazem anjos, ornatos etc. em frente da igreja. Trabalhei com ele uns seis meses e ainda me lembro de que recebi em pagamento um dos velhos patações de dois mil-réis. [...] Antes de acabar o grupo escolar meteu-se num grupo de pintores de *spolvero* que tinham vindo

CR – é abreviatura de Catálogo Raisonné, do Projeto Portinari, que contém toda a obra de Candido Portinari. As obras com motivos sacros estão em destaque, e as demais complementam com obras que marcaram as diversas fases do artista, além das viagens e exposições no exterior.

pr – periódico recorte.

www.portinari.org.br

decorar a igreja de Brodowski. O *spolvero* é uma das formas mais humildes de pintura. A figura a pintar está feita em furos numa folha de papel. Sobre esta bate-se com uma boneca de tinta em pó. O pó filtrado deixa na parede a imagem configurada. Aí é só pintar. CALLADO, 2003, PP. 43- 44

Ele ficava trabalhando. Cedo, ele era o primeiro que chegava lá [...] quase nem ia comer em casa [...]. [Era] doente para aprender a arte de pintor (depoimento de Modesto Giordano, companheiro de infância. PROJETO PORTINARI, 2003, PP. 57 – 58

O catolicismo da família vem do pai e da avó de Portinari.

Minha avó paterna morria de alegria quando ia um bispo lá em casa, e meu pai não acreditava nem que as pessoas digam mal uma das outras. Quando morre alguém em Brodowski lá vai lavar o defunto, arrumar as flores, fechar o caixão. CALLADO, 2003, P. 36 – 37

1919

Estudos no Rio de Janeiro, levado pelo casal Toledo, amigos da família.

A primeira vez que ouvi falar mal de Deus foi quando eu já estava aqui no Rio, na Escola de Belas-Artes. Foi o Manuel Faria que eu ouvi zombar de Deus. Passei meses sem chegar perto dele. Eu não disse nada, não briguei com ele, mas evitava a todo custo sua companhia. Até hoje não gosto de ouvir falar mal da religião como não gosto de anedota pornográfica. CALLADO, 2003, P.122

1920

Cristo e a adúltera – desenho – CR 4
Santa Cecília – pintura – CR 51 – O quadro foi pintado para a igreja de Brodowski e, posteriormente, recolhida no Seminário Arquidiocesano de Brodowski. O quadro foi roubado em 1986 e logo recuperado. Seu pai, sr. Baptista Portinari era integrante da Banda Santa Cecília da cidade.

1929

Quando cheguei a Paris eu ainda acreditava em Deus, ainda não tinha deixado de pensar em Deus (CALLADO, 2003, P. 122).
Despedida da família em Brodowski para a Europa com o Prêmio de Viagem da xxxv Exposição Geral de Belas-Artes.
Visitas aos museus de Londres, Paris, Madri.
Casa-se em Paris com a uruguaia Maria Victoria Martinelli.

1930

Visitas às cidades da Itália – Florença e Roma.

1931

Cabeça de Cristo – desenho – CR 174
Fuga para o Egito – desenho – CR 239
Presépio – desenho – CR 241 – Coleção Ralph Camargo – Rio de Janeiro, RJ
Nascimento de Jesus – desenho – CR 240
Santinha – pintura – CR 238
São Jorge – desenho – CR 242

1932

Igrejinha de Brodowski
São Francisco de Assis tocando para os anjos – desenho – CR 325
São Francisco de Assis falando aos peixes – desenho – CR 323
São Francisco pregando aos pássaros – desenho – CR 243 / 1147

1934

Nossa Senhora d’Aparecida – pintura – CR 2281 / 322
O Sagrado Coração de Jesus – Museu Casa de Portinari – Brodowski
São Francisco pregando aos pássaros – Museu Casa de Portinari – Brodowski
São Francisco falando ao lobo – desenho – CR 324

1935

Premiação da tela *O café* no Instituto Carnegie, nos Estados Unidos.

1936

Executa desenhos preparatórios para os 12 afrescos para a sede do Ministério da Educação, atual Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.
Anjos da eternidade – desenho – CR 583
Sombras – desenho – CR 576

1937

Fuga para o Egito – mural – CR 659 – Museu Casa de Portinari – Brodowski, SP
São Paulo possui, pelo menos, a casa-museu de Brodowski, onde se vê, logo à entrada, a *Fuga para o*

Egito, onde Portinari pintou como São José, seu pai, seu Baptista, e como Nossa Senhora dona Dominga. Quanto ao Bambino, lourinho, tanto tem a cara que foi a do pintor menino, como a do filho João Candido ou da neta Denise. CALLADO, 2003, P. 164

Sagrado Coração de Jesus – mural – CR 661 – Museu Casa de Portinari – Brodowski, SP / desenho – CR 660
Murais para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.

1939

Exposição individual no Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro
Raquel lamentando o massacre dos inocentes – pintura – CR 1065

1940

Exposições nos Estados Unidos, nas cidades de Nova Iorque, Detroit, Chicago, Pittsburgh, St. Louis e Washington.
A última ceia – desenho – CR 1150 / 5015
A última ceia – pintura – CR 1151
Cristo – pintura – CR 1152
Cristo com a coroa de espinhos – pintura – CR 1155 – Coleção Dom Quixote Galeria de Arte – Rio de Janeiro, RJ
Sagrada Família – desenho – CR 5066 – estudo para a Capela da Nonna – Brodowski, SP
São Francisco pregando aos pássaros – afresco – CR 1148 – Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP
Santo Antônio falando aos peixes – afresco – CR 1149 – Museu Casa de Portinari, Brodowski
São Francisco pregando aos pássaros – desenho – CR 1147
Sagrado Coração de Jesus – pintura – CR 1154 / 1153

1941

Capela da Nonna – Brodoswki – terminada no mês de fevereiro e a primeira missa rezada dia 1º de março pelo padre Francisco Sino
Então o neto lhe disse: *nona*, não chore, eu pinto uma capelinha pra você. E tomou dos pincéis e pintou, nas quatro paredes de um quarto pequeno, as figuras de tamanho natural, em torno de um tosco altar: um São João Batista com o dístico ‘Ecce Agnus Dei’; uma Visitação em que Nossa Senhora e Santa Isabel são duas mocinhas de vestido comprido e cabelo amarrado, uma loura de olhos altos e uma morena de olhos baixos; uma Santa Luzia com os olhos no prato e um São Pedro

com o grosso chavão do céu, e uma Sagrada Família. Tudo deliciosamente puro, simples, natural. Com a naturalidade das coisas sobrenaturais. LIMA, 1982, P. 17
Cabeça de Cristo – pintura – CR 1345
Encontro de Nossa Senhora e Santa Isabel – mural – CR 1340 – Capela da Nonna – Museu Casa de Portinari – Brodowski, SP
Nossa Senhora – desenho – CR 1327
Sagrada Família – mural – CR 1343 – Capela da Nonna – Museu Casa de Portinari – Brodowski, SP
Sagrada Família – desenhos – CR 1333 / 1335 / 1336
Sagrada Família e cabeça de mulher – desenho – CR 1334
Santo Antônio – desenho – CR 1337
Santo Antônio – mural – CR 1344 – Capela da Nonna – Museu Casa de Portinari – Brodowski, SP
Santa Luzia – desenhos – CR 1329 / 1330
Santa Luzia e São Pedro – mural – CR 1341 – Capela da Nonna – Museu Casa de Portinari – Brodowski, SP
São João Batista – desenho – CR 132
São João Batista – mural – CR 1338 – Capela da Nonna – Museu Casa de Portinari – Brodowski, SP
São João, Encontro com Nossa Senhora e Santa Isabel e Jesus – desenho CR 1324
São Pedro e o galo – pintura – CR 1385
São Pedro – *desenho* – CR 133
Viagem aos Estados Unidos e início dos painéis, na Biblioteca do Congresso Nacional em Washington.

1942

Inauguração dos murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington
Ao mesmo tempo que pensava em Santo Antônio e São Francisco pensava em Miguel Ângelo. CALLADO, 2003, P. 47
Jesus – pintura – CR 1645

O beijo de Judas – gravura – CR 1701
Santo Antônio – pintura – CR 1600 – Capela de Santo Antônio – Brodowski, SP
Sagrado Coração de Jesus – pintura – CR 1651
São Pedro – pintura – CR 1650
São João Batista – pintura – CR 1649
São Sebastião – desenho – CR 1718
Série Bíblica – início
A ira das mães – desenho – CR 1738 / 1739
Mãe – pintura – CR 1742 / *Mãe* – pintura – CR 1743 / *Mãe* – pintura – CR 1744 / *O último baluarte* – painel –

CR 1747 / desenho – CR 1740 / *Maternidade* – pintura – CR 1745

1943

Exposição individual no Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Série Bíblica

A Série Bíblica, na Rádio Tupy de São Paulo.

Sérgio Milliet assim comenta a fase picassiana: “[...] conseguiu introduzir nos hieróglifos picassianos e na geometria cubista uma essência poética que apenas se vislumbra no pintor espanhol. Seria mesmo possível afirmar que Portinari substituiu a inteligência do coração, mais impura, porém mais vertical e sensível também.” (FABRIS, 1996, p. 105).

Pensando em uma sequência de fatos do Antigo para o Novo Testamento, o primeiro painel desta Série Bíblica (1942) cronologicamente seria *O Sacrifício de Abrão*, quando Deus coloca à prova a fé de Abrão para sacrificar seu próprio filho Isaac; *O Profeta* e *O Profeta Jeremias* estariam na sequência, pois o povo hebreu, depois de entrar na terra prometida, foi novamente escravizado, e os profetas andaram pelos desertos lembrando que o povo esquecera seu Deus e o exortam para o cumprimento das antigas leis; *As Trombetas de Jericó* são um anúncio de que Deus está com o povo israelita pois, sem que houvesse luta, o som das sete trombetas destruiu as muralhas da antiga cidade, e Josué pode entrar na cidade; *A Justiça de Salomão*, o rei sábio, é a última cena do Antigo Testamento. Seguem-se as cenas do Novo Testamento com *O Massacre dos Inocentes*, ocorrido logo depois do nascimento de Jesus, e *A Ira das Mães* ao verem seus filhos mortos pelos soldados de Herodes.

A Ressurreição de Lázaro é dos momentos mais relevantes do período das pregações de Jesus, pois pelo fato de ter ressuscitado Lázaro, todos passaram a acreditar no poder do Messias. As pinturas a óleo sobre tela são em tonalidades cinzentas, e as pinceladas vigorosas expõem os personagens destituídos de suas vestes, peles, e estão fraccionados seus corpos, mostram seus ossos e rompem suas almas clamando por justiça.

Série Bíblica

A justiça de Salomão – painel – CR 1751 – Coleção MASP

A ressurreição de Lázaro – painel – CR 1750 – Coleção MASP

As trombetas de Jericó – painel – CR 1752 – Coleção MASP

Jeremias – painel – CR 1755 – Coleção MASP / desenho – CR 1754

Jó – painel – CR 1758 – Coleção MASP

O massacre dos inocentes – painel – CR 1753 – Coleção MASP

O sacrifício de Abraão – painel – CR 1749 – Coleção MASP / desenho – CR 1748

Profeta – desenho – CR 1753

Madona com menino Jesus – pintura – CR 1764

Santo Antônio com menino Jesus – pintura – CR 1765

Santo Antônio – pintura – CR 4931

São Jorge – mural – CR 1822 – desenho – CR 1821 – Museu Casa de Portinari – Brodowski, sp.

1944

Executa os painéis da série *Retirantes*.

O conjunto de nove pessoas que recorta essa paisagem sombria vacila entre o cotidiano e o onírico. É real e tangível a presença dessas pessoas, ao mesmo tempo em que o sofrimento delas revelado é tão terrível que mais se assemelha a um pesadelo. Elas encaram o espectador logo no primeiro plano, erguidas do árido chão como troncos de árvores secas. Uma figura de ancião, atrás e à esquerda, lembrando a figura de um eremita, com rugas retalhando o rosto e o corpo todo, de torso nu e pelos arrepiados, segura um pau, dando a ideia de um cajado.

AJZENBERG, 2012, p. 31

São Francisco – estudos desenhos – CR 1966 / 2020 / 2025 / 2022 / 2024 / 2026 / 2028 / 2027 / 2376 /

Conjunto da Pampulha – Belo Horizonte, MG

Depoimento de Portinari

“Poesia não é coisa que fica, não. Poesia é coisa que vem e passa. Passa como um passarinho. Poesia é um passarinho muito raro. Passa depressa. A gente vai querer segurar, ele voa e vai-se embora. Hoje, hoje quando eu estava pintando o braço de São Francisco, ali perto da cabeça dele, eu senti um – vlup – um raspão de poesia”.

E ele se desmanchou num sorriso de anjo recém-criado pelo Senhor, um sorriso que eu imagino ser igual ao que iluminava, no raspão da poesia, as caras de Giotto e Fra Angelico. CAMPOS, 2003, pp. 144-145, BELO HORIZONTE, 1945

O São Francisco do altar-mor da Pampulha, descarnado como uma ilustração de anatomia, parece exprimir um estado de choque do jovem pintor de então. É a sua descoberta de que Francisco era um homem como outro qualquer – mas nem ali acho que Portinari conseguiu despojar um santo de sua santidade (CALLADO, 2003, p. 30).

Na Pampulha, Portinari foi incumbido de três grandes obras: a grande pintura mural da parede do presbitério, a via-sacra e o painel de azulejos na fachada posterior e outras três menores, os desenhos para o púlpito, confessionário e batistério. A fachada toda envidraçada permite a visão total da grande pintura mural de

Portinari, *São Francisco se despojando das vestes*, na parede com formas curvas. Ao longo da nave, flutuando nas paredes laterais, as 14 pinturas menores da via-sacra (60 x 60 cm, têmpera sobre madeira). Para o grandioso painel externo, de *São Francisco pregando a peixes e aves*, todas as curvas que compõem a totalidade arquitetônica da igreja. Os azulejos foram executados pelo ateliê Osirarte, a partir da experiência anterior como ocorrera no Rio de Janeiro nos espaços públicos, entre os pilotis do atual Palácio Capanema. Este projeto da Pampulha sintoniza a arte para o grande público, resgata o valor da arte religiosa, de tradição milenar, que na modernidade retorna com o intuito de acesso da população às artes que por vezes está limitado aos espaços museológicos. O grande painel externo cumpre esta função de comunicação rápida, de integração das artes tal como ocorrera na azulejaria portuguesa nos adros, pátios e claustros dos religiosos. Também estão revestidos de azulejos, com desenhos de Portinari, o batistério, o confessionário, o púlpito e os pássaros sobre muretas junto às pinturas da via-sacra.

Tríptico da Capela Mayrink

A Capela Mayrink, na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro, foi construída em 1850 pelo Visconde de Souto. Após a propriedade ser adquirida pelo conselheiro Francisco de Paula Mayrink, a capela foi reformada e logo conhecida pelo nome do novo proprietário da então Fazenda Boa Vista. Em 1897, a área foi desapropriada



Divina Pastora, 1944

para compor o Parque Nacional da Floresta da Tijuca, quando se realizaram o reflorestamento e a captação de água, e na data de 1943 passou por remodelação do parque e restauro da capela, ocasião em que foram inaugurados os quatro quadros de Portinari que são: *Nossa Senhora do Carmo*, *São João da Cruz*, *São Simão Stock* e *Purgatório*.

No ano de 1993, os quadros foram roubados, exceto a *Nossa Senhora do Carmo*, chumbada na parede, e recuperados em seguida, quando foram doados ao Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, e na capela foram colocadas reproduções fotográficas das obras.

Anjos – desenho – CR 2181

Anjos e pastores – desenho – CR 2013 – Fundação Rodrigo Melo Franco de Andrade, Rio de Janeiro, RJ

Coro de anjos – desenho – CR 2014

Divina Pastora – mural – CR 2189 – Residência dos Barões de Saavedra, Petrópolis, RJ

Divina Pastora – desenho – CR 2182

Nossa Senhora do Carmo – pintura – CR 2043 – Capela Mayrink – MNBA – Rio de Janeiro, RJ

Nossa Senhora do Carmo – desenho – CR 2041 / 2042

Purgatório – desenhos – CR 2048 / 2049 / 2050 – pintura – CR 2051 - Capela Mayrink – MNBA – Rio de Janeiro, RJ

Encontro de Nossa Senhora e Santa Isabel – desenho – CR 2178

São Francisco de Assis – pinturas – CR 1979 / 2029 / 1967 / 2023

O batismo de Jesus – desenho – CR 2018 / 2169 / 2015 / 2018

São João Batista – desenho – CR 2016

São João da Cruz – desenho – CR 2044 – pintura – CR 2045 – Capela Mayrink – MNBA – Rio de Janeiro, RJ

São Simão Stock – desenho – CR 2046 – pintura CV 2047 – Capela Mayrink – MNBA – Rio de Janeiro, RJ

Via-sacra – desenhos – CR 2301 / 2302 / 2303 / 2304 / 2305 / 2306 / 2307 / 2308 / 2309 / 2310 / 2311 / 2312 / 2313 / 2314 / 2315 / 2316 / 2317 / 2387 / 4967 / estudos para Pampulha

Série Retirantes

1945

O clero mineiro recusa consagrar a Capela São Francisco, na Pampulha, decisão que durou 15 anos. Motivo, a pintura de *São Francisco se despojando das vestes*, que contém um cão.

Todo esse polimorfismo da arte religiosa pode bem ser levado à existência de dois tipos supremos de arte religiosa: a que vem de Deus ao homem, do sobrenatural à natureza; e a que vai do homem a Deus, do natural ao sobrenatural. Se confrontarmos, por exemplo, dois representantes geniais da pintura moderna ou contemporânea, a de um Marc Chagall e a de um Candido Portinari, encontraremos em ambos a representação palpável e visível desses dois caminhos diferentes, mas não opostos, de trazer o céu à terra, o invisível ao visível, o eterno ao moderno. Deus ao homem, ou o homem ascendendo a Deus. [...] Enquanto em um Candido Portinari vamos encontrar um criador acidentalmente religioso, mas uma arte intencionalmente sobrenatural, em que o gênio do pintor parte das coisas visíveis, das personagens tangíveis, para chegar ao tema supernaturalista, da presença visível de Deus nas coisas, nos fatos e nos homens, que caracteriza a arte religiosa do Renascimento, quando o teocentrismo espontâneo medieval começou a passar ao antropocentrismo ou ao mundanismo da arte religiosa intencional. Moderna ou contemporânea. LIMA, 1982, p. 14

Cabeça de Cristo – desenho – CR 2373

Nossa Senhora e profetas – desenho – CR 5000

São Francisco despojando das vestes – mural – CR 2883

São Francisco de Assis – azulejos – CR 2167

São Francisco falando aos pássaros – azulejos – CR 2378 / 2377

São Francisco de Assis – projeto da Pampulha – óleo sobre tela – Coleção particular – Belo Horizonte, MG

São Francisco de Assis – Coleção George Hime – Rio de Janeiro, RJ

O batismo de Jesus – azulejos – CR 2379 – Capela de São Francisco de Assis – Pampulha – Belo Horizonte, MG

Via-sacra – pinturas – CR 2389 – 2390 / 2391 / 2392 / 2393 / 2394 / 2393 / 2396 / 2397 / 2398 / 2399 / 2400 / 2401 / 2402 / Capela de São Francisco de Assis – Pampulha – Belo Horizonte, MG

Via-sacra – desenhos – CR 2384 / 2385 / 2386 / 2387 / 2388 / 5092

1946

Expõe em Paris.

Nossa Senhora do Carmo – desenho – CR 2518

Nossa Senhora e o menino Jesus – gravura – CR 2519 – MMBA – Rio de Janeiro, RJ

1947

Candidata-se ao senado pelo Partido Comunista
Exposições em Washington, Buenos Aires e Montevideú

1948

Retrospectiva no MASP, São Paulo, SP

A primeira missa no Brasil – inauguração do painel – Rio de Janeiro, RJ



A primeira missa no Brasil, 1948

A missa de Portinari é um ato de conquista cultural, de plantação de semente na terra virgem. Aquilo tudo vem de fora; é um enxerto de civilização cristã em solo pagão. Eis por que não há índios. [...] Não desce ele aqui até os tons supercarregados, sombrios, neutros de outras composições despidas de cores, no espírito de Guernica. Desta vez, ele solta as rédeas ao seu velho amor, seu amor italiano, verista, veneziano, às cores cantantes, aos belos tons altos e puros. PEDROSA, 2003, pp. 168 – 16.

1949

Painel *Tiradentes* para Cataguases, MG. Foi adquirido pelo Governo do Estado de São Paulo (1975) e exposto no Palácio dos Bandeirantes até ser disposto no Memorial da América Latina (1989) – São Paulo, SP. Em 2008, foi colocada em Cataguases uma réplica fotográfica.

Cabeça de Cristo – desenho – CR 2801

A última ceia – painel – CR 2803 – Coleção José Pacheco de Medeiros Filho – Cataguases, MG

A última ceia – desenhos – CR 2797 / 2798 / 2799 / 2800

A última ceia – pintura – CR 2802

1950

Visita à terra de seus pais, Chiampo, vizinha de Vicenza, no Vêneto, na Itália.

A última ceia – pinturas – CR 2913 / 1151

A última ceia – desenho – CR 2912

1951

Participa da Primeira Bienal Internacional de São Paulo, SP
Anchieta – desenhos – CR 2978 / 2988

1952

Painel *A chegada de D. João VI à Bahia* – Salvador, BA
A fuga para o Egito – pintura – CR 3161 / 3162 – desenhos – CR 3160 / 3090

A fuga para o Egito – painel – CR 3163 – matriz de Batatais, SP

Anjos – desenhos – CR 3149 –

Anjos – pintura – CR 3156 – matriz de Batatais, SP

Cabeça de profeta – desenho – CR 3073

O batismo de Jesus – pintura – CR 3165 – matriz de Batatais, SP

Nossa Senhora d'Aparecida – guache – CR 3172 / desenho – CR 3171 / pintura – CR 3173 – matriz de Batatais, SP

Profeta – pintura – CR 1759

Sagrada Família – pintura – CR 3158

Sagrada Família – painel – CR 3159 – matriz de Batatais, SP

Santas – desenho – CR 3170

São Sebastião – pintura – CR 3168 / 3169 – matriz de Batatais, SP

Três cenas – pintura – CR 3174 / 3175 – matriz de Batatais, SP

1953

Morre a *nonna* Pelegrina aos 99 anos, no dia 30 de maio
Conjunto matriz de Batatais.

Notícia da *Folha da Tarde*, de São Paulo: [...] presentes cerca de 2 mil pessoas [...] Após os discursos, D. Luís Mousinho, [bispo diocesano], procedeu à bênção das 14 telas que formavam 7 conjuntos, representando: Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Nossa Senhora d'Aparecida, A transfiguração de Jesus, Sagrada Família, A fuga para o Egito, O batismo de Jesus e São Sebastião.

[...] A grande maioria dos presentes gostou das telas que, inesperadamente, nada apresentavam de chocante, não obstante afastadas e perfeitamente distintas dos quadros que comumente decoram nossas igrejas. Deve-se notar a resistência, finalmente vencida, do vigário Sarmento à decoração por Portinari, por ter sido ele candidato a senador pelo Partido Comunista e autor das pinturas da Pampulha, atitude que foi de início corroborada pelo próprio bispo diocesano; as lutas em que se empenharam o clero local e a comissão de Obras da Matriz, esta, inflexível em contratar o afamado pintor, haviam criado uma atmosfera de tensa expectativa, em torno dos

quadros (CRONOBIOGRAFIA DE PORTINARI, 2003, p.182).
Portinari sobre o comentário de Gilberto Freyre sobre o menino Jesus de *A Sagrada Família*
Outro dia o Gilberto Freyre estranhou que eu, pintando no Brasil, fizesse um Jesus louro, em Batatais. Acontece que eu estou mais de acordo com Gilberto Freyre do que ele mesmo, que vive a dizer que no Brasil há de todas as raças e que ainda estamos em caldeirão. Então deve haver gente loura também. Precisamos não sair à frente do resultado. CALLADO, 2003, p. 100

Sagrada Família

Popularmente denomina-se este conjunto de figuras de Nossa Senhora do Desterro, tendo ao fundo a montanha daquela terra arenosa do Egito, o deserto horizontalizado pelas cores ocre avermelhadas que desmaiam em rosas claros e se elevam em amarelos Nápoles, desde a base do cume. Os mantos dos seres santificados ostentam soluções de planos e linhas em zigue-zague à maneira das comitivas dos imperadores Teodora e Justiniano, mosaicos do presbitério de San Vitale, Ravena (séc. 5).
Como em *Fuga para o Egito*, Portinari recorre à perspectiva renascentista, dispondo em gradientes rala vegetação e pedras com intensas sombras sobre coloração quebrada por brancos, a sugerir uma perspectiva aérea, na qual as cores, e não os objetos, se diluem. Passados anos, o Menino surge, amparado pelos pais, cingido por um cinto verde, esperançoso tal como o debrum do manto paternal e a túnica de Maria. O despojamento do Menino está nos pés descalços, no tecido rústico de sua singela roupa semelhante à túnica da mãe. Estão retirantes das terras egípcias, esperançosos na condição de seres divinizados que cumprirão a missão expressa nos grandes olhos azuis do Menino que fita o fiel: eis-me aqui!



A tempestade acalmada, 1955



Candido Portinari e Maria Portinari, em Florença, 1956

Via-sacra – conjunto de Batatais

E ali vai (para Brodowski), de tempos em tempos, retemperar-se nela, para ter forças de continuar a ser menino por toda a vida. E para ter a inspiração de pintar as maravilhas da Matriz de Batatais, como aquele ‘Caminho da Cruz’, em que as formas do Cristo se vão diluindo até se confundirem com a própria cruz, na XI estação, e onde os tons claros,



As bodas de Caná, 1956-57

que dominam até chegarem ao branco quase puro, se fecham nas sombras terríveis da Descida e do Sepulcro. Mas nos painéis ao fundo do altar ou pelas paredes laterais dessa igreja é que Portinari realizou um dos seus grandes milagres da cor. E, junto dele, uma combinação harmoniosa e surpreendente com a escultura nas faces das figuras cor ocre, tom sobre tom, em contraste com as cores vivíssimas dos matutos. E tudo enquadrado naturalmente na cruz latina da Matriz, que é clássica e sóbria. De modo que os painéis como que reúnem as três artes: a pintura, a escultura e a arquitetura, em uma só admirável harmonia, que já agora fazem de Batatais uma pequena meca da pintura brasileira moderna (LIMA, 1982, p. 18).

A fuga para o Egito – pintura – CR 3233 – desenho – CR 3234

Bom Jesus da Cana Verde – pintura – CR 3151

Via-sacra de Batatais – desenhos – CR 3205 / 3206 / 3207 / 3208 / 3209 / 3210 / 3211 / 3212 / 3213 / 3214 / 3215 / 3216 / 3217 / 3218 / 3222

Via-sacra de Batatais – pinturas – CR – 3219 / 3220 / 3221 / 3222 / 3223 / 3224 / 3225 / 3226 / 3227 / 3228 / 3229 / 3230 / 3231 / 3232

Exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ

1954

Exposição individual no MASP, São Paulo, SP

Início dos painéis *Guerra e Paz*

A tempestade acalmada – pintura – CR 3257

Santa Cecília – pintura – 3254 – Coleção Roberto Marinho – Rio de Janeiro, RJ / CR 3253

Exposições em Salvador, São Paulo, Venezuela

Padre Anchieta – pintura – CR 3252

Toxicidade de tintas a óleo

1955

A fuga para o Egito – pintura – CR 3376 / 3378 / 3379 – desenhos – CR 3375 / 3377

A tempestade acalmada – Acervo Artístico do Palácio dos Bandeirantes – São Paulo, SP

A tempestade acalmada – desenho – CR 3371

Artista convidado da III Bienal Internacional de São Paulo, SP

Exposições em Nova Iorque e San Francisco

1956

Exposição de *Guerra e Paz* no Rio de Janeiro

Anchieta – desenho – CR 3800

As bodas de Caná – Coleção Viúva Francisco Clementino de San Tiago Dantas – Rio de Janeiro, RJ

Sagrada Família – desenho – CR 4087

Série Israel – *Job* – desenho – CR 3919 / *Monte Sion* – desenho – CR 3932 / *Ezequiel* – desenho – CR 3920

1957

Colocação dos painéis *Guerra e Paz*, na sede da ONU – Nova Iorque

Só um homem próximo dos Evangelhos teria a visão que Portinari teve sobre Guerra e Paz – José Lins do Rego

Bodas de Caná – painel – CR 4111

Cristo na cruz – desenho – CR 4115

Jesus entre os doutores – desenho – CR 4113

Jesus e os apóstolos – desenhos – CR 4116 / 4117 / 4118
– Projetos para a capela do Palácio da Alvorada, não realizados

Jesus pregando – desenho – CR 4112 – Coleção Brookfield

Maria e José – desenho – CR 4112 – Coleção Dom Quixote Galeria de Arte – Rio de Janeiro – RJ

Santa Cecília – desenho – CR 4124

São João – desenho – CR 4121

São João Batista – serigrafia – CR 4120 / desenho – CR 4119

Série Israel – *Sonho de Jacó* – pintura – CR 4126 / desenho – CR 4125

1958

Lançamento do livro de poesias

Presépio – desenho – CR 4422



Paz, 1952-1955

1959

Consagração da Capela de São Francisco – Pampulha – Belo Horizonte, MG

Exposição da *Via-sacra* da Pampulha na Exposição Internacional de Arte Sacra – Milão – Itália

Exposição em Nova Iorque

Divina Pastora – desenho – CR 4563

Êxodo – desenho – CR 4566

Profeta – desenho – CR 4565

São João Batista – desenho – CR 4590

Sagrado Coração de Jesus – pintura – CR 4567

1960

A última ceia – pintura – CR 4680 – Coleção James Arthur Lobo Lisboa – Rio de Janeiro, RJ

A última ceia – desenhos – CR 4678 / 4679

Sagrada Família – pintura – CR 4681

Início da separação de Maria

Exposições no Rio de Janeiro e Tchecoslováquia

1961

Exposição Galeria Bonino – Rio de Janeiro – RJ – última em vida

Viagem à França e Itália para preparar exposição em Milão

Vai também a Colmar especialmente para ver o famoso Tríptico de Grünewald. Lá chegando, encontra o museu fechado. Decepcionado, “Portinari ficou longo tempo tentando ver o quadro por entre as frestas das portas e pelo buraco da fechadura.” (depoimento de Maria).

Escreve o poema Grünewald

Morto mas ainda

Caminhando quis te

Ver. Não importa

Se fecharam a porta

[...]

Senti aqueles mesmos ventos

Dos subterrâneos que penetrastes.

Existem. Senti-os sob meus pés.

Povoados de assombrações.

Querem escapulir da sombra

Conheceste o dia, a lua, o vento

E os átomos girando no espaço.

Levei-te a poeira vermelha do

Meu povoado, era só o que tinha...

CRONOBIOGRAFIA DE PORTINARI, PROJETO PORTINARI, 2003, P. 223

Sagrada família – desenho – CR 4837

Separação definitiva de Maria

1962

São Pedro – pintura – CR 4878 / 4870 / 4873

São Pedro – desenho – CR 4867

Santa Cecília – desenhos – CR 4872 / 4875 / 4879

São Francisco falando aos pássaros – desenho – CR 4876

FALECIMENTO

O gênio criador de Portinari conseguiu comunicar à sua obra tal autonomia criadora que hoje, por sua obra, mesmo alheia à participação passional e literal que seu autor nela tivesse tido, sua pintura religiosa se transformou em uma espécie de conversão estética e, quem sabe, mística de seu autor. Há feitiços que se voltam contra o feiticeiro, diz o povo. Como há formas de arte religiosa, tal a de Portinari, que convertem seus autores, que transformam suas descrenças em formas misteriosas de crenças, porventura místicas e sobrenaturalísticas. É o caso, a meu ver, de um Candido Portinari, pintor cristão (LIMA, 1982, PP. 18 – 19).

Às onze e quarenta da noite do dia 6 de janeiro, na Casa de Saúde São José, foi arriada a cabeceira de metal da cama do 206. Arriada à linha da morte. Nas mãos cruzadas daquele que acabava de morrer, a irmã colocou o crucifixo (CALLADO, 2003, P. 172).

Era Portinari morto. Aquelas mãos inúmeras vezes haviam pintado o Cristo que agora crescia delas. As mulheres de sua família, que choravam ao redor do seu leito, tinham servido de modelo às vias-sacras de Batatais e da Pampulha: a dor ali sentiam, Portinari pressentira nelas, pintando-as ao pé da Cruz ou no caminho do Gólgota. PROJETO PORTINARI, 2003, P. 226

Bibliografia

AJZENBERG, Elza. *Portinari três tempos*. São Paulo: EDUSP, 2012.

CALLADO, Antonio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, 3ª ED.

PORTINARI, João Candido (ORG). *Candido Portinari: o lavrador de quadros (The planter of paintings)*. Textos de Antonio Callado, Walter Zanini, Carlos Drummond de Andrade, José Cardoso Pires, Eugenio Luraghi, Projeto Portinari. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

CAMPOS, Paulo Mendes. Cronobiografia de Candido Portinari. IN *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

CORREIO DA MANHÃ. “Nem mosaico nem mural de Portinari”. Rio de Janeiro, 11 de mar. 1958. IN Cronobiografia de Candido Portinari. IN *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *No ateliê de Portinari 1920-1945*. São Paulo: Museu de Arte Moderna SP, 2011.

FOLHA DA TARDE, 1953. Cronobiografia de Candido Portinari. IN *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

LIMA, Alceu de AMOROSO. ARTE SACRA DE PORTINARI. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1982.

PEDROSA, Mário. “A primeira missa no Brasil”. *Correio da Manhã*. Cronobiografia de Candido Portinari. IN *Candido Portinari: o lavrador de quadros*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003.

Lista das imagens



PGS. 3, 11
São João Batista
Data: 1941
FCO: 330 Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/330/detalhes>
Desenho a crayon / papelão
68 x 33.5 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 5
Igrejinha de Brodowski
FCO: 3340 Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3340/detalhes>
Data: 1932
Pintura a óleo / tela
17 x 30.5 CM (aproximadas)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 6
Presépio
FCO: 2452 Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2452/detalhes>
Data: 1931
Desenho a nanquim bico-de-pena e a aquarela / papel
36.4 x 56.7 CM
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil



PGS. 7, 35
Autorretrato
FCO: 428 Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/428/detalhes>
Data: 1957
Desenho a nanquim bico-de-pena / papel
25 x 21 CM
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 9
A Justiça de Salomão
FCO: 2742 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2742/detalhes>
Data: 1943
Painel a têmpera / tela
179 x 191 CM
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 9
São Francisco de Assis
FCO: 2474 Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2474/detalhes>
Data: 1944
Painel de azulejos / técnica e suporte combinados
750 x 2120 CM (painel) (irregular)
15 x 15 CM (azulejos)
São Paulo, São Paulo, Brasil



PG. 10
Interior da Capelinha da Nonna
FCO: 2757 Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/historico/303/detalhes>
Data: 1941
Mural a têmpera / técnica e suporte combinados
274 x 240 CM (irregular)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PGS. 12, 23, 25
Santa Luzia
FCO: 2757 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2757/detalhes>
Data: 1941
Mural a têmpera / técnica e suporte combinados
274 x 240 CM (irregular)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 13
São Pedro
FCO: 2757 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2757/detalhes>
Data: 1941
Mural a têmpera / técnica e suporte combinados
274 x 240 CM (irregular)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 14
Jesus
FCO: 2760 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2760/detalhes>
Data: 1941
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
180.5 x 71 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PGS. 14, 15, 16, 32
Encontro de Nossa Senhora e Santa Isabel
FCO: 2759 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2759/detalhes>
Data: 1941
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
180 x 160.5 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 17
São João Batista
FCO: 2758 – link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2758/detalhes>
Data: 1941
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
180 x 76 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PGS. 18, 28
São Francisco de Assis
FCO: 2761 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2761/detalhes>
Data: 1941
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
180 x 75 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PGS. 19, 20, 33
Sagrada Família
FCO: 2762 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2762/detalhes>
Data: 1941
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
180 x 163 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 21
Santo Antônio
FCO: 2763 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2763/detalhes>
Data: 1941
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
180 x 75 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 24
São Pedro
FCO: 2603 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2603/detalhes>
Data: 1941
Desenho a grafite / papel
31.7 x 10 CM (1)
32.8 x 23.5 CM (s)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 25
Santa Luzia
FCO: 2602 – link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2602/detalhes>
Data: 1941
Desenho a grafite / papel
31.5 x 10 CM (1)
32.2 x 23.5 CM (s)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 25
Isabel e Maria
FCO: 2470 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2470/detalhes>
Data: 1941
Desenho a caneta-tinteiro / papel
15 x 21 CM (aproximadas)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 26
São João, Encontro de Nossa Senhora e Santa Isabel e Jesus
FCO: 2759 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2759/detalhes>
Data: 1941
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
180 x 160.5 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 26
São João, Encontro de Nossa Senhora e Santa Isabel e Jesus
FCO: 3866 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3866/detalhes>
Data: 1941
Desenho a aquarela e a grafite / papel
20.5 x 27.5 CM (aproximadas)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 27
Sagrada Família
FCO: 326 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/326/detalhes>
Data: 1941
Desenho a grafite / papel
18 x 16 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 27, 31
Santo Antônio
FCO: 2601 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2601/detalhes>
Data: 1941
Desenho a caneta-tinteiro / papel
27.7 x 13.5 CM (I)
32.7 x 23.2 CM (S)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 29
Nossa Senhora
FCO: 329 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/329/detalhes>
CR: 1327
Data: 1941
null a carvão e a grafite / papel
64 x 28 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 29
Santa Isabel
FCO: 328 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/328/detalhes>
Data: 1941
null a grafite / papel
49 x 24 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 30
Vaso azul
Data: 1941
Pintura mural (parede frontal da Capela da Nonna)
122 x 39,5 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 36
Santo Antônio
FCO: 2770 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2770/detalhes>
Data: 1942
Pintura a óleo / tela
200 x 78 CM (aproximadas)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PGS. 37, 38
Santa Cecília
FCO: 2771 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2771/detalhes>
Data: 1925
Pintura a óleo / tela
73 x 166 CM (aproximadas)
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 39
São Francisco se Despojando das Vestes
FCO: 2473 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2473/detalhes>
Data: 1945
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
750 x 1060 CM (irregular) (aproximadas)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil



PG. 40
Jesus É Pregado na Cruz, Passo XI da Via-Sacra
FCO: 2490 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2490/detalhes>
Data: 1945
Pintura a têmpera / madeira
49 x 49 CM (I)
60 x 60 CM (S)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 40
Purgatório
FCO: 1739 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1739/detalhes>
Data: 1944
Painel a óleo / madeira
60 x 200 CM
Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 41
São João da Cruz
FCO: 1737 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1737/detalhes>
Data: 1944
Painel a óleo / madeira
175 x 60 CM
Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 41
Nossa Senhora do Carmo
FCO: 1736 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1736/detalhes>
Data: 1944
Painel a óleo / madeira
220 x 120 CM
Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 41
São Simão Stock
FCO: 1738 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1738/detalhes>
Data: 1944
Painel a óleo / madeira
175 x 60 CM
Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 42
Jesus e os Apóstolos
FCO: 1401 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1401/detalhes>
Data: 1957
Desenho a grafite e a lápis de cor / papel
19.5 x 46.5 CM (aproximadas)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 42
São Jorge
FCO: 2756 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2756/detalhes>
Data: 1943
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
61 x 244 CM
Brodowski, São Paulo, Brasil



PG. 57
Divina Pastora
FCO: 1013 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1013/detalhes>
Data: 1944
Pintura mural a têmpera / técnica e suporte combinados
314 x 575 CM (irregular)
Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 58
A Primeira Missa no Brasil
FCO: 1706 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1706/detalhes>
Data: 1948
Painel a têmpera / tela
266 x 598 CM
Montevidéu, Uruguai



PG. 59
As Bodas de Caná
FCO: 1740 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1740/detalhes>
Data: 1956-1957
Painel a óleo / madeira compensada
160 x 400 CM
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 59
A tempestade Acalmada
FCO: 3196 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3196/detalhes>
Data: 1955
Painel a óleo / tela
209 x 511 CM (aproximadas)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil



PG. 60
Paz
FCO: 3798 – Link: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3798/detalhes>
Data: 1952
Painel a óleo / madeira compensada
1400 x 953 CM (irregular) (aproximadas)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

João Doria
GOVERNADOR DO ESTADO

Rodrigo Garcia
VICE-GOVERNADOR DO ESTADO

Sérgio Sá Leitão
SECRETÁRIO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

Cláudia Pedrozo
SECRETÁRIA EXECUTIVA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

Frederico Mascarenhas
CHEFE DE GABINETE DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

Letícia Nascimento Santiago
COORDENADORA INTERINA DA UNIDADE DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO
MUSEOLÓGICO - UPPM

Davidson Panis Kaseker
DIRETOR DO GRUPO TÉCNICO DE COORDENAÇÃO DO SISTEMA ESTADUAL DE
MUSEUS - GTCSISEM-SP

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA – ACAM PORTINARI

Washington Luiz Aissa
PRESIDENTE

Angelica Fabbri
DIRETORA EXECUTIVA

Luiz Antonio Bergamo
DIRETOR ADMINISTRATIVO FINANCEIRO

MUSEU CASA DE PORTINARI – BRODOWSKI

Cristiane Maria Patrici
GERENTE DE UNIDADE

MUSEU CASA DE PORTINARI – CAPELA DA NONNA

EDIÇÃO
Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari – ACAM Portinari

REALIZAÇÃO
Museu Casa de Portinari

AUTOR
Percival Tirapeli

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Arte Integrada | Laura Carneiro

PESQUISA DE IMAGENS
Cristiane Maria Patrici
Eliane Aparecida Colsera
Matheus Cardozo Maia

DESIGNER GRÁFICO
Guen Yokoyama

REVISÃO
Maria do Socorro Senne

COLABORADORES
Débora Roque Fifolato
Fabiana Cristina Assis Soriani
Leonardo Toshio Furukawa

AGRADECIMENTOS
João Candido Portinari - Cessão de Imagens das Obras e Documentos
Projeto Portinari - Arquivos

FOTOS
Danielle M. S. Pereira: 49
JACOB GELWAN: 52
Leandro Donizete Lé: capa, 10, 12, 13, 15, 16, 20, 22, 23, 25, 30, 31, 32, 33, 36,
37, 38, 53
Manoel Nunes: 47 (dir.)
Nicolò Troisi: 42 (dir.)
Percival Tirapeli: 44, 45, 46, 48 (dir.)
Rafael Schunk: 50, 51
Rubens Guerra: 14 (dir.), 17, 18, 19, 21, 28
Victor Hugo Mori: 47 (esq.), 48 (esq.)
Projeto Portinari Catálogo Raisonné: 4, 5, 6, 8, 9, 11, 14 (esq.), 24, 25, 26, 27,
29, 31, 35, 39, 40, 41, 42 (esq.), 43, 50, 57, 58, 50, 60

© 2021. ACAM PORTINARI

Todos os direitos reservados
Proibida a reprodução total ou parcial sem a
autorização prévia dos editores

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

Tirapeli, Percival Museu Casa de Portinari [livro eletrônico] : Capela da Nonna / Percival Tirapeli ; coordenação Arte Integrada. -- 1. ed. -- Brodowski, SP : ACAM Portinari, 2021. PDF	
ISBN 978-65-990557-3-7	
1. Arte religiosa 2. Arte sacra 3. Capela da Nonna - Museu Casa de Portinari - História 4. Pinturas 5. Portinari, Candido, 1903-1962 - Catálogos I. Arte Integrada. II. Título.	
21-71895	CDD-708.98161

Índices para catálogo sistemático:

1. Capela da Nonna : Museu Casa de Portinari :
História 708.98161
- Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

