UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes Plásticas

PORTINARI
NA MATRIZ DE BATATAIS

LUIS SÉRGIO ZAMBONI

CAMPINAS - 1997

Z14p
34224/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes Plásticas

PORTINARI
NA MATRIZ DE BATATAIS

LUIS SÉRGIO ZAMBONI

Este exemplar é a redação final da tese defendida por LUIS SERGIO ZAMBONI
e aprovada pela Comissão Julgadora em 15 / 12 / 1997
PROF. DR. JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite.

CAMPINAS - 1997

9813387
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
V. Ex.
TOMBO 34224
PROC. 395/98
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 11/06/98
N.º CPD
CM-00112639-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Z75p

Zamboni, Luis Sérgio
Portinari na Matriz de Batatais / Luis Sérgio Zamboni. Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador: José Roberto Teixeira Leite.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Portinari, Cândido, 1903-1962. 2. Arte sacra - Batatais (SP). 3. Pintura brasileira - Batatais (SP).
I. Leite, José Roberto Teixeira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Meus agradecimentos à CAPES, instituição pela qual recebi o auxílio bolsa, ao meu orientador, Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite, pelo estímulo e apoio e a todos os demais que me ajudaram nesta pesquisa. Sem estas colaborações, a realização deste trabalho não teria sido possível.

" A sua arte conhece apenas linhas, cores, tons, luzes e sombras. Com esses elementos 'gramaticais' da pintura, duma pintura clássica como a dos velhos mestres de Florença, 'descobriu o sertão brasileiro', a realidade pictórica do Brasil, deformando-a violentamente. Descobriu-a 'deformando-a'. Porque a deformação deu aos seus quadros uma qualidade que nenhuma ilustração possui: estilo. Com isso, criou o estilo brasileiro da pintura".

Otto Maria Carpeaux

Resumo do trabalho

A pesquisa *Portinari na Matriz de Batatais*, desenvolvida no Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, tem por objetivo estudar o importante conjunto de telas, de temática religiosa, que se encontra na Matriz de Batatais (SP) e ainda pouco focalizado na extensa bibliografia existente sobre o pintor. Inicia-se o trabalho com uma abordagem dos fatos históricos – a encomenda e inauguração dos quadros. Seguem, depois, as análises de cada peça do acervo, finalizando, em apêndice, com uma entrevista com a irmã do pintor e um quadro cronológico, situando o pintor em seu contexto histórico-social.

Índice

Introdução....8

1. Aspectos históricos
    Encomenda....12
    Inauguração dos Grandes Painéis....21
    Inauguração da Via Sacra....29
2. Reproduções dos quadros
3. Análises dos grandes painéis....59
    O Senhor Bom Jesus da Cana Verde....62
    São Sebastião....74
    O Batismo de Jesus....85
    Transfiguração....93
    Fuga para o Egito....101
    Sagrada Família....110
    Nossa Senhora da Conceição Aparecida....117
4. Análises da Via Sacra....123
5. Apêndices:
    O Olhar de Inês (Entrevista com irmã do pintor)....148
    Cronologia....159

Bibliografia....165

Introdução

Entre os motivos que nos levam a estudar a obra de Portinari, na Matriz de Batatais, está o de tentar contribuir para que haja uma leitura mais ampla e demorada desses trabalhos, pouco enfocados dentro da extensa bibliografia crítica sobre o pintor, ou de modo insuficiente para mostrar a importância histórica e estética deste que é o maior acervo de pinturas religiosas do artista.

Primeiramente, foi feito um levantamento a respeito daquilo que chamamos de *Histórico da encomenda.* Procurou-se saber as origens dos fatos que levaram Portinari a executar as pinturas para a Matriz de Batatais (os grandes painéis, em 1953 e a *Via Sacra* em 1955). Nessa busca, foi constatada a existência de um grande número de matérias jornalísticas sobre o assunto, adormecidas nos arquivos de um semanário batataense. Através destes artigos na imprensa local, verificou-se que, além deles, houve boa cobertura da parte de órgãos significativos da imprensa nacional, escrita e falada (e até alguns estrangeiros, como as revistas norte-americanas *Time* e *Life*).

Por intermédio das inúmeras notas jornalísticas que divulgaram o assunto, pôde-se perceber que uma grande expectativa tomou conta da população local, balançando o ritmo pacato da pequena cidade paulista que receberia, em sua nova e portentosa Igreja Matriz, as tão "decantadas" telas pintadas por Portinari.

Opiniões curiosas a respeito destas obras, assim como do seu artífice, aparecem nas observações feitas pelo pároco local e nas do Bispo da Diocese. Desta dupla religiosa, surgem algumas manifestações pitorescas quanto contraditórias, principalmente por parte do pároco da cidade. São discursos ora elogiosos ora visivelmente preocupados com questões de ordem política. Neles, estão revelados todo o desconforto causado pelas provocativas telas "do famoso pintor comunista". Discursos entusiásticos e ufanistas, vindos de algumas destacadas figuras locais da época, preenchem longas páginas do semanário batataense *Folha de Batatais*, que deu total cobertura aos fatos. *O Jornal*, outro semanário da cidade, mostrou-se estranhamente alheio, não registrando nenhuma nota a respeito do importante acontecimento. Simplesmente ignorou, como se nada tivesse acontecido.

O acervo da Matriz de Batatais, com suas vinte e uma obras pintadas pelo Mestre de Brodowski, foram o alvo principal do trabalho. Nas *Análises*, parte central deste, tentamos investigar, mais de perto, as telas inauguradas em 1953: o políptico do altar mor, *Jesus e os Apóstolos*; os quadros das capelas laterais, *A Transfiguração; O Batismo de Jesus; São Sebastião; A Sagrada Família; A Fuga para o Egito* e outro políptico (menor), *Nossa*

Senhora da Conceição Aparecida e as catorze telas pertencentes à *Via Sacra*, inauguradas em 1955.

Tentamos dissipar algumas duvidosas colocações em relação aos conceitos classificatórios destas obras. Seria mais fácil e cômodo poder continuar dizendo que estas pinturas são "acadêmicas" ou "clássicas", "cubistas" ou "expressionistas", "naturalistas" ou "anti-naturalistas","isso" ou "aquilo". Assim como limitada, a escolha de uma dessas classificações para defini-las estilisticamente se tornaria perigosa, pois estas criações possuem intrincadas organizações estruturais que nos fazem pisar em terreno movediço e traiçoeiro.

Antes de buscar definições que hoje não explicam mais nada com suas rotulações convencionais, é necessário a dissecação do objeto artístico em questão, mesmo que tenhamos de desfigurá-lo com as ferramentas analíticas. Por outro lado, ao desintegrar os elementos cromático-lineares de uma obra, estamos de algum modo possibilitando uma leitura mais lenta e mais clara de suas possíveis ligações com criações antecessoras (e ou contemporâneas), como também identificando suas próprias características temático-formais. Essas preocupações de ordem estrutural visam esmiuçar os limites que cercam o universo cromático-formal portinariano e tocar noutras questões relevantes do fazer artístico do pintor, procurando uma aproximação maior com sua concepção plástica. No capítulo *Análises*, o método ideal que se apresentou para a leitura da maioria dos quadros foi seguir o processo que caracteriza o fazer artístico da maioria dos pintores, afeitos às exigências formais, que começa necessariamente com a estruturação linear da composição, a preocupação com a escolha das áreas de contrastes da mesma e, finalmente, o seu tratamento cromático.

As paletas portinarianas – grandes quadrados compostos de dezesseis partes com as principais tonalidades de cada trabalho, e que acompanham cada análise – foram concebidas com a preocupação de sintetizar as cores básicas de cada composição, apresentando-as livres da interferência do modelado e dos arranjos lineares, para possibilitar uma leitura mais clara e resumida do cromatismo que caracteriza cada obra e, através dessa síntese, estabelecer as ligações e diferenças entre as várias paletas. As cores foram colhidas diretamente de cada quadro com o auxílio do computador, nos programas Corel Photo-Paint e Adobe Photoshop, a partir de ampliações máximas de cada trabalho, que deixaram mais nítidas as cores predominantes em cada área, chegando-se depois ao tom regente.

Falar sobre Portinari – detentor hoje da mais vasta bibliografia que cerca, vida e obra, qualquer artista

nacional – é um bom exercício para quem busca originais soluções contra o lugar comum. Para apresentá-lo ao leitor, fugindo das quase sempre repetitivas notas biográficas e do sempre mesmo perfil cronológico, tentamos encontrar outras soluções, evitando que a cronologia e certas notas biográficas deste trabalho se transformassem em páginas mortas. Para isso, buscamos contribuições em relatos orais de pessoas próximas ao pintor, como na entrevista realizada com Inês, irmã do artista, entitulada *"O Olhar de Inês"* e colocada como Apêndice. Esboçamos, aqui, um perfil do pintor feito com "novos" traços, aparecendo a íntima realidade doméstica que cercava a ambos: Cândinho, o homem doméstico, e Portinari, o homem público. Uma visão cotidiana capturada pelas azuis retinas femininas de uma mulher extremamente simpática, possuidora de uma prosa envolvente, carregada de espírito crítico, que não perdoa hipocrisias dos candidatos a "medíocres pretensiosos".

Finaliza o trabalho uma *Cronologia Portinariana*, dedicada à vida e obra do artista. Nela, além dos fatos relacionados à trajetória da produção pictórica de Portinari, seguem, paralelos, alguns dos mais significativos fatos da pintura nacional e mundial. Com isso pretendeu-se, principalmente, mostrar os vínculos da obra do Mestre de Brodowski com o resto do mundo. Assim, temos uma certa visão panorâmica do tempo em que viveu Portinari, num contraponto em que entram as obras criadas num mesmo período de tempo, porém tão diferentes, como as de Miró, Antônio Parreiras, Paul Klee, Pancetti, Picasso, Elyseo Visconti, Newman.

É preciso insistir: estes trabalhos de Portinari para a Matriz de Batatais fazem parte do que há de melhor na tentativa de tradução moderna de um gênero que fincou raízes profundas na arte do nosso país, como atestam as presenças de um Aleijadinho e de um Athayde. As pinturas religiosas de Portinari, e entre elas as de Batatais, contribuem de forma significativa para legitimar o atestado de maioridade da pintura brasileira. Especificamente, possibilita que esta participe de forma significativa do importante movimento moderno interessado no soerguimento da arte sacra do nosso tempo, como fizeram Maurice Denis e Georges Rouault na França, no começo deste século.

1. Aspectos históricos

Encomenda

"Há mais de 40 anos, quando o café desceu a quase zero como gerador de riqueza e emigrou definitivamente dos campos que circundam Batatais, no planalto noroeste de São Paulo, deixou na cidade muitas lembranças e marcos, que ainda perduram, de um fausto que os mais velhos recordam com desalentada saudade. Na tranqüila e sonolenta Batatais de hoje, são muitos ainda os palacetes e man-sões erguidos com o dinheiro farto, a maioria moldada nesse estilo *belle époque* trazido da Europa na requintada bagagem dos chamados 'barões do café', os quais, seguros da pere-nidade de suas riquezas, lá viviam mais tempo do que em suas terras pródigas, mas bugres. Os móveis de jacarandá e vinhático, a prataria inglesa, os cristais tchecos e austríacos e a porcelana de Limoges, que ainda podem ser encontrados, embora com seus conjuntos incompletos, nalgumas daquelas mansões, são outros tantos remanescentes do tempo em que um grão de café valia quase tanto quanto uma pepita de ouro ou uma esmeralda graúda".[1]

Joel Silveira complementa:

(...)entre os que hoje visitam Batatais, poucos são os que se interessam por tais preciosidades. (...)os turistas...brasileiros e estrangeiros...preferem admirar um tesouro...mais digno de ser visto e admirado: as 30 telas de Portinari que se encontram na cidade...[2]

Na verdade, das trinta telas que Portinari deixou em Batatais, podemos somar mais uma. Além das vinte e oito pinturas realizadas para a Igreja Matriz da cidade, do retrato do fazendeiro José Martins de Barros e de um rosto de operário anônimo, comenta-se a existência de uma outra tela, em tamanho natural, do Sr. Oswaldo Scatena. Se colocarmos nesta conta o belo esboço do quadro do já mencionado fazendeiro, e (segundo supõe Beatriz, filha do engenheiro-arquiteto da Matriz, Carlos Zamboni) a existência de possíveis "rabiscos" das primeiras idéias pictóricas dos quadros religiosos que faria Portinari (e que teriam ficado em mãos de pessoas locais que mantiveram contato com o artista), este total subiria para bem mais.

A realização das pinturas de Portinari para a Matriz de Batatais está intimamente ligada à construção do templo que a população, juntamente com a Comissão de Obras, ajudou a construir. Lá pelos anos de 1924, Monsenhor Joaquim Alves Ferreira manifesta o desejo da construção de "uma monumental igreja". Em 1925, iniciam-se as obras da nova Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus da Cana Verde sob o comando do engenheiro-arquiteto italiano, Latini. Alguns anos depois os trabalhos serão interrompidos:

A debacle econômica de 1929, atingindo fundamente o patrimônio de nossa população, modificou os planos estabelecidos, determinando a paralização das obras.[3]

O Monsenhor, no entanto, "não dava tréguas às suas aspirações". Nomeou uma comissão presidida por Bráulio de Andrade Junqueira que deu reinício às obras, porém lentamente.

Uma nova comissão foi formada pelo então prefeito da cidade, José Arantes Junqueira, "devidamente autorizado" pelo Monsenhor a fim de que fossem intensificados os trabalhos de erguimento do Templo.

Faziam parte desta comissão os nomes mais destacados do município. Do fazendeiro José Martins de Barros saiu a maior parte dos dotes financeiros. Este, na sua autobiografia, revela os nomes daqueles que o ajudaram na realização "do sonho dos batataenses" de construir "um dos mais imponentes templos do interior do Brasil".

Membros integrantes da Comissão de Obras.

(...)tendo por companheiros de ideal e de labuta os saudosos companheiros, Dr. José Arantes Junqueira, Major Antônio Cândido Alves Pereira e, ainda o Prof. José Teixeira de Andrade, o ilustre advogado Dr. Guilherme Tambellini, Carlos Figueiredo Junior, Anselmo Testa, todos incansáveis e constantes, contando sempre com a orientação do inteligente arquiteto Dr. Carlos Zamboni, a cuja competência e capacidade de trabalho, muito devemos a realização do grande sonho dos batataenses em um mínimo de tempo. Esse homem, em boa hora trazido para Batatais pela sagacidade e tino administrativo do nosso saudoso amigo, cuja memória é imorredoura, Monsenhor Joaquim Alves Ferreira, e que junto ao senhor Latini, estudou, planejou e projetou o grandioso templo, que é o orgulho de nossa gente.[4]

A Comissão empenhou-se em intensificar o fluxo de contribuições voluntárias, ao mesmo tempo em que realizava "fabulosas quermesses" anuais, mantendo assim o ritmo ace-

lerado da construção:

A Comissão, que de início se havia comprometido a levar a efeito uma determinada parte da construção, tinha realizado já mais que o dobro do compromisso assumido. Transcorria, então, o ano de 1949 e se preparava a Comissão para entregar a nova Igreja à prática do culto.[5]

Coube ao engenheiro-arquiteto da nova igreja, Carlos Zamboni, o primeiro contato com Cândido Portinari:

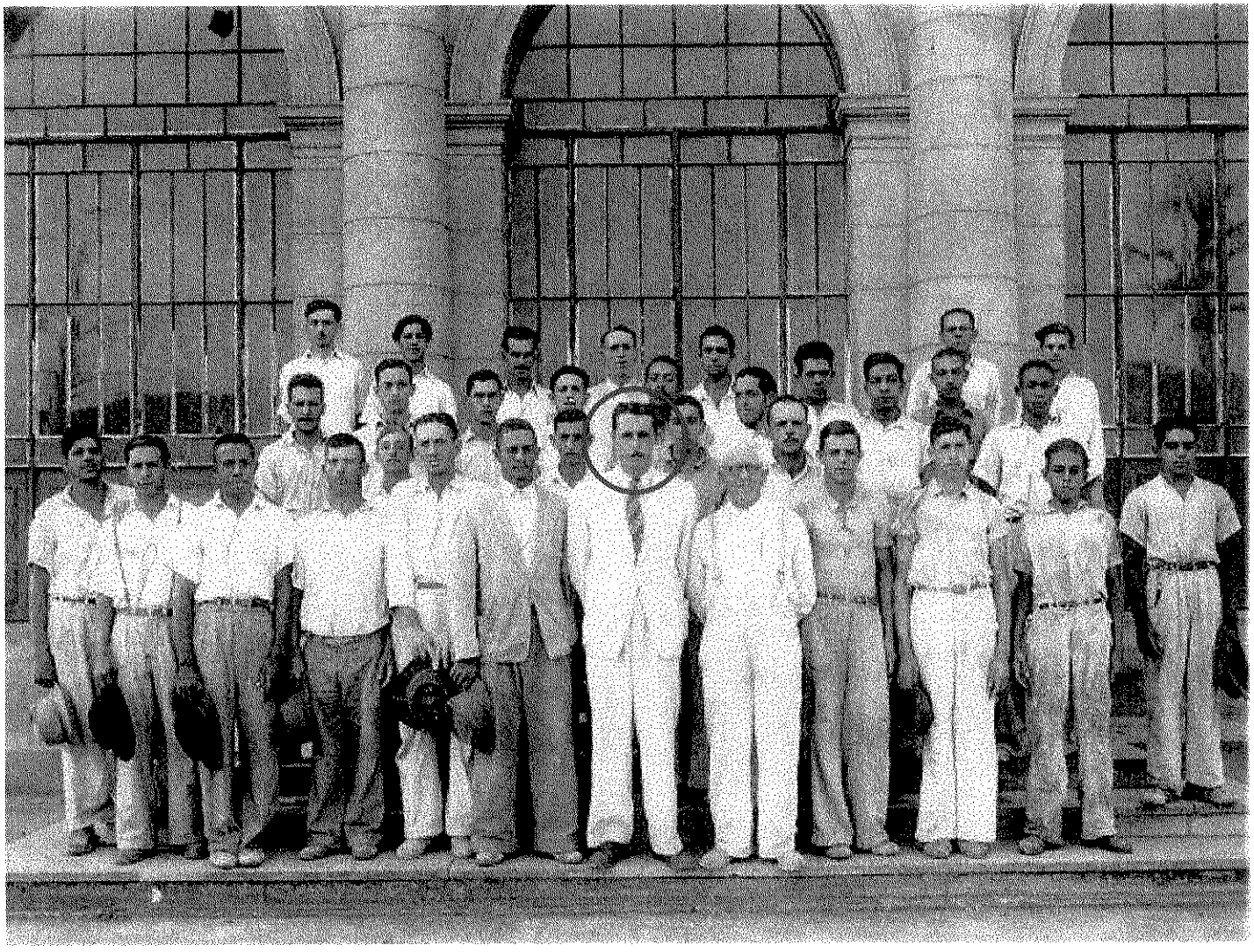
Num determinado dia, o engenheiro Carlos Zamboni, que com desvelo e carinho, na qualidade de engenheiro, dirigia as obras, teve oportunidade de se avistar com o pintor Cândido Portinari, em sua residência de veraneio, na vizinha cidade de Brodowski. Fala-lhe da igreja que está sendo construída e diz da possibilidade de nela serem colocadas algumas telas de sua autoria.[6]

Martins de Barros justifica assim o pedido aceito pelo pintor:

Esse ilustre artista patrício, sabedor de que Monsenhor Alves Ferreira desejava ardentemente que o grande monumento religioso de Batatais abrigasse trabalhos de sua lavra, num gesto elogiável e comovedor, ofereceu-se para realizar esse trabalho, enternecido por ter sido batizado na cidade de Batatais.[7]

O engenheiro Carlos Zamboni, juntamente com Anselmo Testa (um dos membros da Comissão), procuram o Sr. José Martins de Barros informando-o do ocorrido. Explicam a este a importância da presença de uma coleção pictórica, de autoria do célebre artista, para a igreja e conseqüen-

Portinari discutindo detalhes da encomenda em companhia do Bispo e do engenheiro-arquiteto da Matriz.



O engenheiro-arquiteto da Matriz de Batatais, Carlos Zamboni, e operários.

temente para a cidade. O fazendeiro foi "tomado de exuberante entusiasmo", vislumbrando a possibilidade de serem colocadas (as telas) ainda para a inauguração da Matriz:

Neste mesmo dia, o sr. José Martins de Barros, o engenheiro Zamboni e eu, nos dirigimos a Brodosqui, tomando contato direto com Portinari, o qual também tomado de entusiasmo, já debuxara as telas que pretendia fazer. Na manhã seguinte, voltamos a nos avistar com Portinari e este, então, informou que as catorze telas que deveria executar, iriam custar a importância de Cr$ 850.000,00. A esta altura, o mais entusiasta pela colocação das telas na Igreja, era o sr. José Martins de Barros, e nessa mesma tarde foram consultadas diversas pessoas para contribuirem, a fim de ser executado o trabalho de Portinari. As pessoas procuradas se mostraram todas dispostas a cooperar com o empreendimento(...) Diante da acolhida encontrada, foram acelerados os entendimentos com Portinari, que imediatamente se pôs a executar as telas, a fim de que pudessem ser colocadas na Igreja no dia da sua inauguração, que estava marcada para 14 de março de 1953.[8]

Portinari e o Bispo, abraçados.

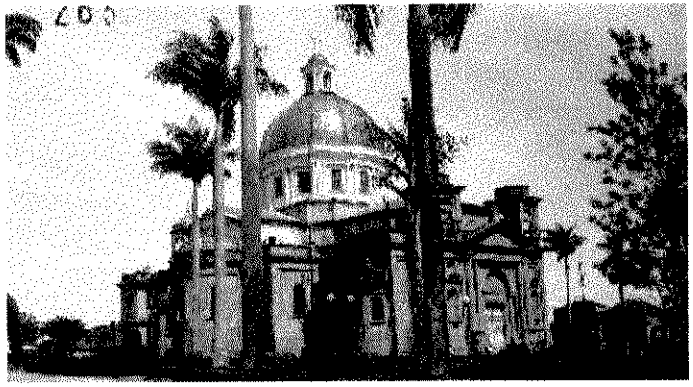
No Livro de Atas da Igreja, do ano de 1953, o sucessor do Monsenhor Joaquim Alves Ferreira (falecido em 1946), Monsenhor Mário da Cunha Sarmento, se refere às obras finais da igreja e sua preparação para receber as famosas e tão aguardadas telas:

A Igreja Matriz, já coberta, com o piso pronto, com os vitrais, e portas, já podia funcionar. Entretanto um fato fez adiar a sua inauguração. Foram as telas do prof. Portinari. A Comissão, querendo então dar realce à Matriz, contratou o prof. Portinari para pintar umas telas.[9]

A prosperidade que tomava conta da cidade, habitada em grande número por imigrantes e descendentes

de italianos, permitiu que estes pudessem erguer no solo de adoção um simulacro do que ficara na pátria de origem. A igreja matriz de Batatais é uma reprodução da catedral de Brescia (cidade da Lombardia, no norte da Itália), que foi um modelo largamente disseminado na península, com sua cúpula sobre o cruzeiro no centro das naves em cruz latina.

Como exemplo, podemos também incluir as igrejas rurais italianas *Santa Maria della Consolazione* e *San Biagio di Montepulciano*, frutos dos primeiros esboços, idéias reduzidas do que teria sido *São Pedro* do Vaticano, se o projeto inicial fosse executado. Estes dois exemplos são parentes muito próximos da Matriz altomogianense.



Matriz de Batatais em sua etapa final de construção. Começo dos anos cinqüenta.

Carlos Zamboni, Oswaldo Scatena, D. Luis do Amaral Mousinho, Dr. Zezé Junqueira e Portinari (ao fundo, no detalhe).

Assim como aconteceu na Roma renascentista, quando o papa Júlio II deixou que Bramante demolisse a antiga basílica paleocristã (construída em 324 e 330) para que no mesmo lugar pudesse ser erguida a colossal Basílica de São Pedro, em Batatais aconteceu algo mais ou menos semelhante. Foi ali, na mesma praça central da cidade, onde ainda se podia ver, na virada do século, a tradicional

arquitetura colonial da antiga Matriz que se impunha bem no meio do Largo, que os moradores mais antigos viram acontecer a metamorfose arquitetônica da sua Igreja-Mor, até a realização, por fim, da réplica do modelo clássico.

O jornalista e biógrafo Antônio Bento, no seu livro *Portinari*, ao comentar sobre o políptico *Nossa Senhora Aparecida*, uma das obras da Matriz, acaba opinando sobre a nova arquitetura da igreja:

> (...)A composição é encimada por outro tímpano, no qual está reproduzida a antiga igreja barroca de Batatais, lamentavelmente substituída pela atual, cheia de vitrais.[10]

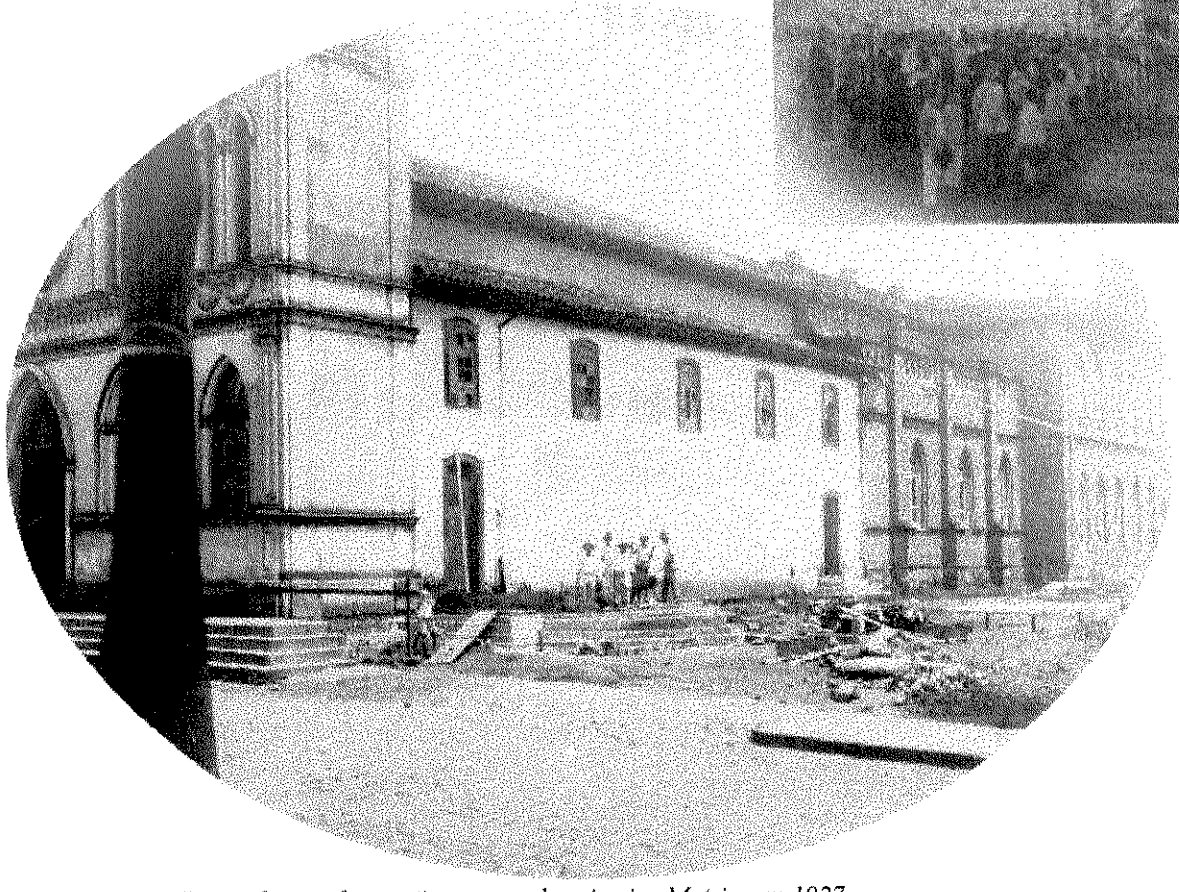
Il Duomo - Brescia.

O atual templo, "cheio de vitrais", veio substituir uma versão gótica que, por sua vez, ocupou o lugar daquela velha e singela igreja barroca. A versão clássica que hoje vemos, tornou-se um ícone de identificação da cidade. Assim como a cúpula de *Santa Maria del Fiore* está para Florença, a do *Bom Jesus da Cana Verde* está para Batatais (mais uma vez, guardando-se as devidas proporções).

Outro sonho dos batataenses era o de poder ter, nas paredes da tão aguardada Matriz, alguns trabalhos do famoso conterrâneo, o "Professor Portinari".

A arquitetura da Matriz de Batatais, com sua fragrância neoclássica, atraiu o olfato apurado deste

A primeira Igreja Matriz de Batatais em foto de 1896. Aqui foi batizado o menino Cândido Portinari.



A "metamorfose gótica" transformando o antigo corpo da primeira Matriz, em 1927.

farejador atento que foi Portinari, homem que ainda possuía muito vivo o espírito da Península Itálica (que, uma década antes, aportara por aqui e impregnara magnificamente as paredes da *Capelinha da Nona* na cidade de Brodowski).

Portinari apresentando ao Bispo (de costas) os croquis das futuras telas da Matriz.

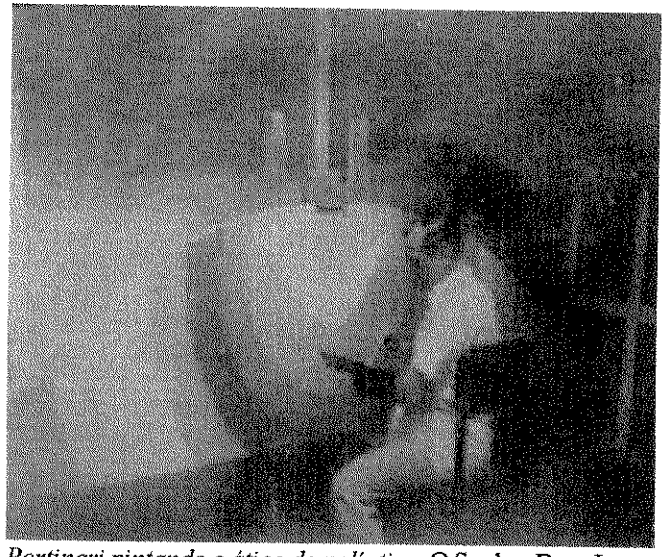
O parentesco das obras pictóricas de Batatais com as linhas arquitetônicas do novo templo é de uma

Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus da Cana Verde - Batatais.

irmandade legítima, com os detalhes se afinando muito bem com o todo.

Quando os batataenses procuraram Portinari pela primeira vez, pediram que pintasse simples e fácil, sem as suas costumeiras deformações, para que melhor pudesse ser entendido pela população local.

"O genioso homenzinho (1,64m.)" – como o qualificou a revista *Time* – respondeu:



Portinari pintando o ático do políptico O Senhor Bom Jesus da Cana Verde, *1953.*

Não sou mais católico; não creio - mas compreendo. Muitas das pessoas que mais estimo são católicas, e para elas a religião é uma coisa importante. Procurarei fazer algo que lhes agrade.[11]

A princípio, o pintor parece entender a solicitação e pinta, então, grandes telas onde aparecem elementos naturalistas mais próximos da representação convencional. Mesmo assim, as obras encomendadas ao pintor não ficaram imunes à desconfiança do pároco da Matriz de Batatais e dos altos membros ligados a ela:

Este fato trouxe uma grande confusão e dividiu os espíritos. Uns contra e outros favoráveis. Como a Comissão estava subordinada diretamente ao Sr. Bispo Diocesano, não houve nenhuma interferência de minha parte. A Diocese, entretanto, praticamente estava acéfala com a transferência de S. Excia. Dom Manuel D' Elboux para a Arquidiocese de Curitiba. E assim, à margem da autoridade diocesana, as obras continuaram. Quando S. Excia. D. Luis do Amaral Mousinho tomou posse da Diocese, os quadros já estavam prontos. S. Excia. visitou as telas e, com certa reserva, aprovou-as.[12]

Inauguração dos grandes painéis

O interesse despertado sobre Batatais ia crescendo à medida que se difundia o noticiário sobre a imponência de sua nova Igreja Matriz, e principalmente sobre as decantadas telas de Portinari. A inauguração do novo templo religioso, assim como dos quadros, teve grande cobertura dos meios jornalísticos locais, regionais e nacionais. O evento sócio-cultural estava marcado para fazer parte das comemorações do dia 14 de Março, data de aniversário da

cidade que completaria 114 anos. A Igreja, quase concluída, seria finalmente entregue ao culto dos fiéis depois de dois decênios de trabalhos ininterruptos. A população local (que se mobilizara obstinadamente em ajudar a Comissão de Obras a erguer o majestoso templo, decorada pelas mãos afamadas de Portinari) fez aumentar o clima de ansiedade que tomou conta da pacata cidade, à medida que esta ia sendo invadida pela imprensa de todo país, com suas reportagens se sucedendo nos principais meios de comunicação nacional. A leva de jornalistas, de todos os cantos do Brasil e também enviados de órgãos estrangeiros, lá se instalaram e se acotovelaram em busca de material, dando ao fato proporções solenes que só se vê raramente e tão somente em torno dos grandes pintores.

A imprensa de Batatais em breve nota, registra esta presença:

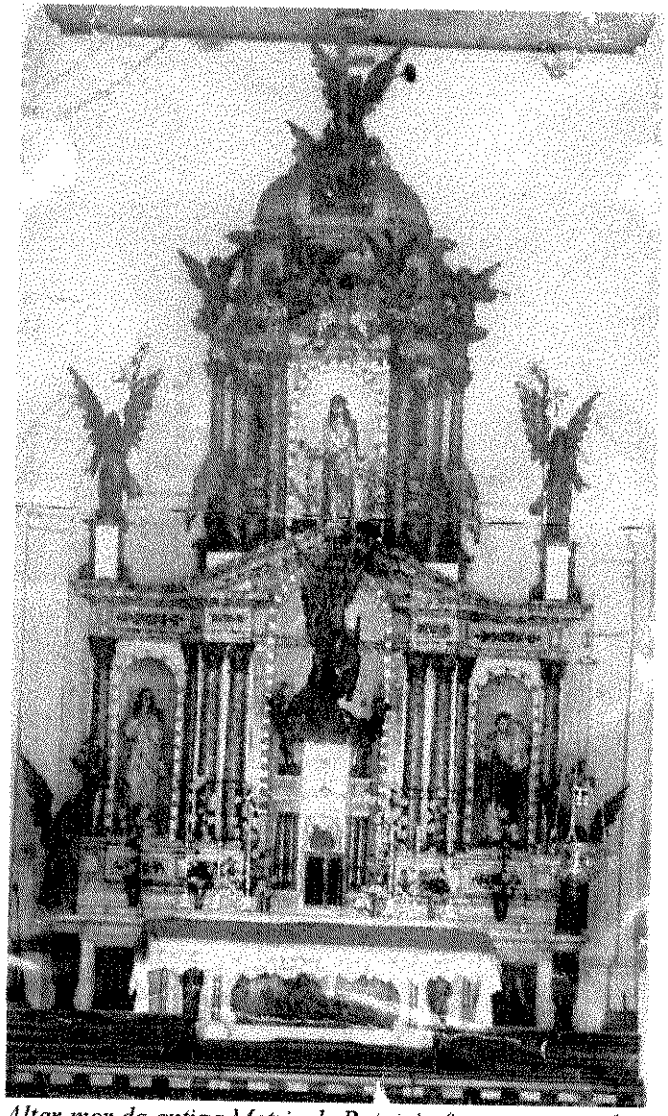
Dias atrás aqui estiveram, afim de colher dados para ampla reportagem, enviados especiais da revista *Manchete*, editada na Capital da República. Esta semana, vindos de S. Paulo, o jornalista Joaquim Nobre Nazario e o fotógrafo José Lúcio, do *Diário de São Paulo*, colhendo dados para um desenvolvido noticiário para esse grande órgão da imprensa paulista. Ainda nesta semana, diretamente do Rio de Janeiro, aqui estiveram, enviados especiais das revistas *Time* e *Life*, editadas na América do Norte. Cranston Jones, diretor da sucursal no Brasil, Jayme Dantas, secretário e o fotógrafo Peter Scheier, colhendo materiais para as revistas em apreço.[13]

Em outra nota, acrescenta:

(...)enorme é o interesse despertado nos meios jornalísticos do país, pela apresentação em nossa Matriz, das pinturas do artista conterrâneo, Cândido Portinari. Nestes últimos dias, estiveram em nossa cidade, a presença dos enviados especiais dos seguintes jornais e revistas: Jayme Maurício, do Correio da Manhã do Rio de Janeiro; Neil Ferreira e o fotógrafo Henry Ballot de O Cruzeiro; Antônio Onaga e o fotógrafo Antônio Pirozelli das Folha da Manhã, Folha da Tarde e Folha da Noite; do Silveira d' A Gazeta, de S. Paulo...[14]

No Livro de Atas da Igreja, o 14 de março de 53 foi assim descrito pelo padre da cidade (que se mostrou mais interessado na aquisição de um órgão para a igreja, do que com as pinturas de Portinari):

Foi marcado o dia 14 de março para a sua inauguração. Neste dia as portas da Matriz se abriram não como uma igreja, antes como um salão de exposição de arte. Nem um ato religioso a não ser a bênção das telas. Só no dia 15 de março é que procedemos à bênção da Matriz e em seguida celebramos o Santo Sacrifício da missa. Para a bênção das telas, veio a Batatais S. Excia. D. Luis do Amaral Mousinho. À porta da Matriz falou S. Excia. o Sr. Bispo Diocesano, o presidente da Comissão, Dr. José Arantes Junqueira e outros oradores. Todos se referiam ao valor das telas, ao enriquecimento artístico da Matriz e ao valor da arte de Portinari. Como pároco de Batatais falei sobre a igreja e a arte. E se os artistas emprestam seus pincéis



Altar-mor da antiga Matriz de Batatais (imagem parcial).

para a decoração dos templos, a Igreja garante-lhe a perpetuidade. Focalizei a arte colonial do Brasil mostrando que o que nos resta devemos quase exclusivamente à Igreja.

Desde que víamos o adiantamento das obras da Matriz, nos preocupava a necessidade de um órgão. Entretanto não encontrava apoio. Quando, porém, se tratou da inauguração das telas e que convites eram enviados a todas as partes do Brasil; que se aguardava a vinda de artistas e críticos de arte; achamos que a ocasião era oportuna para adquirirmos o órgão. Assim nos dirigimos ao Dr. Osvaldo Scatena e lhe manifestamos a decepção que iria causar a inauguração sem um órgão que desse as notas festivas. Dr. Osvaldo, homem de grande compreensão, imediatamente me autorizou a encomenda do órgão ficando sob a sua responsabilidade o pagamento, isto é, ele se encarregaria de angariar os donativos ou cobrir por si as despesas. O órgão fica em Cr$ 173.000,00. Como eu esperava, como tinha anunciado ao Dr. Osvaldo, foi o órgão que deu o tom festivo. Se excetuamos os críticos de arte e um certo número de pessoas, o povo viu com a maior indiferença as telas senão com indignação. E o motivo principal era que o povo não concordava com a demolição do antigo altar para ser substituído por uma tela. A meu ver, a arte possui é a filosofia comunista: a inversão dos valores. Eu noto que ele procurava dar realce às causas secundárias e deixar na penumbra o principal.

Na tela do Altar Mor, não há a existência de um túmulo; na da Transfiguração, as figuras que nos chamam a atenção são as dos Apóstolos. Na da Sagrada Família, o realce é do jumentinho, depois de S. José, em terceiro lugar o menino Jesus. No Batistério a mesma coisa: primeiro aparecem os discípulos, depois uma figura efeminada de S. João e um velho decrépito representando N. Senhor. Na tela de São Sebastião, quem não conhece a História, não sabe se aquela mulher está cravando ou tirando as setas. Não há sangue nem feridas.

As telas tem sido muito visitadas. Além de críticos de arte, bispos e sacerdotes de cultura tem emitido seu juízo. Uns favoráveis outros contra. O juízo que aqui registrei é meu; outros terão outra opinião, mas creio que tendo sido colocada estas telas durante

meu paroquiato, eu estava na obrigação de deixar aqui perpetuado o conceito que tenho das telas.

Batatais, 31 de dezembro de 1953.

Eu, Mário da Cunha Sarmento, Pároco.

Podemos notar (através de fotos e artigos da época) a efervescência em torno do acontecimento social que mobilizou uma região inteira, atraindo, para o lugar, os mais variados tipos de autoridades, fantasiados a caráter como num baile de máscaras, todos ali, sob o portal ou nas escadarias, como que saídos das fantasias irônicas do universo goyesco.

Tipos incomuns em suas indumentárias exóticas: bispos, padres, coroinhas, políticos, soldados, um major... Tudo bem a gosto, também, de um Guignard.

A Folha de Batatais cobriu amplamente os fatos, como podemos observar em nota do dia 14 de março de 1953:

A entrega ao Culto Católico, do belo Templo que nas Terras de Padre Bento a nossa gente, com inteligência, esforço e grande carinho ergueu e enfeitou, não representa apenas a concretização de um trabalho qualquer, destinado a demonstrar as possibilidades de realização de que poderiam dispor os seus autores. Na sua singeleza, despidas das pompas comuns a atos que tais, em que figuras decorativas são adrede emolduradas, a cerimônia de hoje tem para Batatais um valor transcendental, eis que, na sua simplicidade, assinala - marco imperecível - a história de uma geração(...)anima e reconforta a bela mobilização espiritual que nossa gente efetuou, nela permanecendo por decênios ou mais, para entregar, afinal, a Batatais esse monumento de arte que é a casa de Deus, o nosso lar comum, ornado com o que de mais sublime possa existir no mundo artístico de hoje: as maravilhosas telas de Cândido Portinari.[15]

A cobertura continua, como na publicação do dia 22 de março de 53:

Como estava programado e foi amplamente divulgado, a data do 114 aniversário de Batatais, foi comemorada, este ano, com a inauguração oficial de sua Igreja Matriz e a colocação em seu interior e uma série de 14 telas de autoria do famoso pintor conterrâneo, Cândido Portinari. Estiveram presentes a essas solenidades grande número de pessoas procedentes do Rio de Janeiro, do Est. de Minas Gerais, de São Paulo e de inúmeras cidades do Estado. S. Excia. o Sr. Presidente da República se fez representar pelo Exmo. Sr. Major Hermann. Às 15 horas, o nosso vigário, Mário da Cunha Sarmento, em brilhante alocução, saudou as autoridades presentes. Em seguida, o Sr. José Arantes Junqueira, presidente da Comissão da Matriz, em memorável discurso, no qual rememorou a vida e os ideais do saudoso Monsenhor Joaquim Alves...

Em nome do Povo, na qualidade de Prefeito, agradeceu o sr. Alberto Gaspar

Autoridades presentes na inauguração, em 14 Março de 1953. À direita, no detalhe, o artista.

Gomes, o trabalho da Comissão Pró Construção da Matriz... Convidado, o sr. Representante do Exmo. Presidente da República, Maj. Hermann desatou a fita, franqueando a entrada da Matriz. Em seguida, D. Luis Mousinho procedeu à bênção de todas as telas... A todas as cerimônias esteve presente o pintor Cândido Portinari e sua esposa.[16]

D.Luis do Amaral Mousinho, Bispo de Ribeirão Preto, por ocasião do evento artístico-religioso, numa reflexão sobre arte, fala da relação envolvendo arte e religião; realça os valores plásticos dos pintores ditos maneiristas e barrocos; abomina alguns aspectos da criação moderna, em especial a vertente abstracionista:

A obra de arte cristã deve apresentar, além de equilíbrio estático e dinâmico, emoção religiosa ou expressão sobrenatural. O verdadeiro artista fundirá esses elementos em uma só gama imprimindo-lhe o próprio ritmo, que é o sinete de sua personalidade. E do ritmo, como sabemos, dependerá, em grande parte, a intensidade do prazer estético nos que contemplarem a obra. A religião supõe a natureza, o bom senso. Por isso, a estática e a dinâmica da arte religiosa obedecerão às normas clássicas obtidas por indução ou intuição penetrante no âmago das coisas.

O ritmo, pelo contrário, sigilo do artista, necessariamente variará, dentro, porém, da sinceridade psicológica e do respeito ao equilíbrio da pessoa humana. Ora é tumultuoso e dramático, como em Tintoretto; ora é sereno e doce, como em Velasquez; ora fantasista e quase sensual, como em Rubens; ora intraduzível e misterioso, como em Rembrandt.

Contrariamente ao verdadeiro filósofo, que é o homem dos universais, o peregrino dos abstratos, o artista não idealista (no sentido filosófico do termo) pensa, vive, sente e realiza em imagens concretas. Na arte chamada clássica predomina a imagem, a plástica... Na arte moderna, com freqüência, há inversão de papéis, até chegar aos absurdos dos atuais abstracionistas, dignos da comiseração dos psiquiatras.[17]

Portinari participando de um almoço em Batatais.

Portinari, durante os contatos que teve com D. Luis, discordou de algumas opiniões do Bispo sobre pintura. Por ocasião, contudo, de uma conversa com Antônio Callado, o pintor repetiu de algum modo o juízo emitido pelo chefe da Diocese de Ribeirão Preto com respeito à arte abstrata:

Arte abstrata é como a gente pedir a um engenheiro uma ponte para atravessar um rio e receber uma página cheia de números e cálculos. A gente quer é a ponte![18]

Ainda fazendo parte da nota anterior, depoimento dado para *O Diário de Notícias* de Ribeirão Preto, o Bispo discorre longamente sobre a obra do pintor na Matriz de Batatais. Critica o repertório mais ousado do artista, como

No detalhe: Portinari, o editor José Olympio (nascido batataense) e Maria (esposa do pintor), reunidos em Batatais.

o utilizado para decorar as paredes da Capela da Pampulha. Desenvolve, porém, longa reflexão sobre os óleos da Matriz de Batatais, apontando suas "qualidades clássicas" através de um elogio, ainda que contido:

Não conhecemos todas as obras do Prof. Portinari. Em várias delas, porém, temos a impressão de que o ritmo, influenciado tal-vez por teses filosóficas, levou-o a violentar a pureza primitiva das imagens e, conseqüentemente, a criar telas e murais que somente ele e os seus "iniciados" lograrão compreender.

Sagaz como é, terá por certo, se apercebido o Professor de que muitos elogiam rasgadamente esses trabalhos precisamente porque os não entendem. Por um "snobismo" barato com que pretendem vencer seus complexos de inferioridade. Para estes, o belo, o exótico e o ininteligível são sinônimos.

Nas telas que iremos inaugurar, no próximo dia 14, na Igreja Matriz de Batatais, o mestre de Brodósqui superou gloriosamente o artista da Pampulha. Nas telas de Batatais há inspiração clássica, há respeito, digamos, histórico e psicológico (o artista não é católico) às imagens que, de resto, conforme ele nos disse, sempre pertenceram ao patrimônio de sua afetividade.

Há também ritmo tipicamente portinariano a movimentar cores, personagens e minúcias que influem no equilíbrio do conjunto. Nas telas de Batatais encontramos temas religiosos, linhas clássicas e interpretação portinariana. São telas que enriquecem o grandioso templo e que servem à piedade dos fiéis, embora não apresentem o "tomus" sobrenatural ou a emoção cristã de um Beato Angélico. Exprimem verdades históricas, personagens e mistérios religiosos, sem nenhum resquício de derivações blasfemas.

Deixamos para os "entendidos" o exame e a discussão dos elementos predominantes nessas telas: se o arquitetônico ou escultórico, se o musical ou sinfônico, se o dinâmico... Folgamos em ver o mestre realizando imagens e criando sinfonias de cores a serviço da Religião Católica. Isto é arte sacra.[19]

A reportagem publicada pela revista norte-americana *Time*, do dia 23 de março de 1953, fala também das festividades que envolveram a cidade que acabava de receber as telas de cunho religioso pintadas pelo "livre-pensador e comunista", e ainda de um

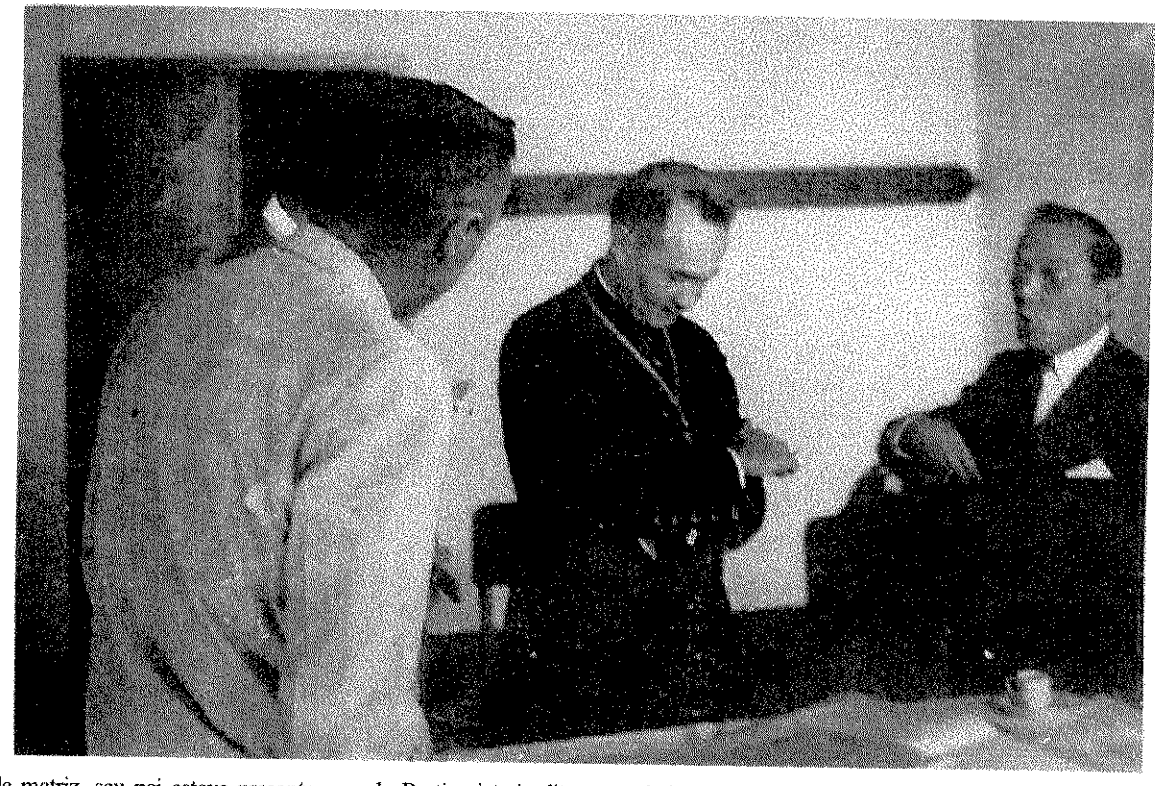
Consagração das telas

pequeno atrito que este teve com o Bispo:

Fez 114 anos que a cidade brasileira de Batatais situada 480 km a noroeste do Rio de Janeiro, fora oficialmente elevada à honrosa categoria de vila, e o Bispo Luis Mousinho comemorou esse aniversário na semana passada com a benção de 14 magníficas telas sacras na nova igreja Católica Romana da cidade. Para surpresa geral, os quadros foram executados por um reconhecido livre-pensador e comunista. Mas a população de 9.850 habitantes não queria outro artista senão Cândido Portinari, de 49 anos de idade, que, ascendendo de sua humilde cidade natal, perto de Batatais, tornou-se o melhor pintor do Brasil e o filho mais querido dessa região...

...O Bispo Mousinho tinha muitas dúvidas a princípio: não somente era Portinari comunista; em 1946 ele havia pintado alguns quadros para a igreja da Pampulha, cheios de tamanhas distorções angulares e estranhas, que a Igreja negou-se a consagrar o templo. Finalmente, porém, os batataenses persuadiram o bispo a visitar Portinari. Portinari quase estragou tudo quando disse, casualmente: "Em sua profissão o sr. é apenas um bispo; na minha, eu sou o Papa"*. Com uma paciência descomunal, o bispo ficou para ver os esboços de Portinari para os quadros, e verificou que eram figuras bem proporcionadas, num estilo agradavelmente realista. "Julgarei os quadros unicamente pelos seus méritos", disse o bispo finalmente. "O bispo é um homem sensato e inteligente", afirmou Portinari...[20]

Olga Portinari posando como modelo para o Cristo do políptico , em 1952.



*Segundo relato de Beatriz, filha do engenheiro-arquiteto da matriz, seu pai esteve presente quando Portinari teria dito ao prelado: "Em sua profissão, o sr. é o bispo; na minha, eu sou o Cardeal", e não Papa.

Inauguração da Via Sacra

Dois anos depois, na Via Sacra pintada para a mesma igreja, Portinari dá um salto considerável, distancia-se do figurativismo mais comportado, que caracteriza as grandes telas pintadas para a Matriz, no início da decoração.

O artista vai em busca de uma maior liberdade estético-formal que chocará fundamente o pároco da cidade que (segundo relato de algumas pessoas contemporâneas ao fato) não permitiu que elas fossem penduradas nas paredes da nova igreja. Além dos motivos estéticos, os de ideologia também pesaram contra, pelo fato de o artista ser filiado ao Partido Comunista Brasileiro.

Assim, durante quase um ano, os quadros ficaram amontoados nos porões de uma fazenda da região. Foi necessária a intervenção do bispo de Ribeirão Preto, cidade vizinha, para que as telas pudessem entrar na Matriz.

Na verdade, foi durante as cerimônias de inauguração das primeiras telas, em 14 de março de 1953, que Portinari manifestou o desejo de pintar os quadros de uma Via Sacra para a mesma Matriz. A idéia foi acolhida pela Comissão, especialmente pela Família do Sr. José Martins de Barros.

Quando os quadros ficaram prontos, o Sr. Mário Martins convidou o pároco da cidade, Monsenhor Mário da Cunha Sarmento, para ir à Fazenda Magnólia, de sua propriedade, para vê-los:

> Aceitei o convite e depois de emitir a minha opinião pessoal me justifiquei levar ao conhecimento de S. Excia., o Sr. Bispo Diocesano.[21]

Nesse ínterim, os quadros foram levados para S. Paulo para participarem da mostra do "Professor Portinari", realizada no MASP, em fevereiro de 1954, como parte das homenagens ao 4º Centenário de São Paulo:

> Inaugurou-se, em São Paulo, em 5 do corrente, no Salão de Exposição do Museu de Arte de São Paulo, a mostra das pinturas do genial artista Cândido Portinari... Dos quadros expostos figuram 14 telas da Via-Sacra, pintadas por Portinari para Batatais, e que tem merecido as mais elogiosas referências dos apreciadores da arte pictórica.[22]

Monsenhor Mário da Cunha Sarmento registra, no Livro de Atas da Igreja do ano de 1955, a seguinte observação:

> ...Os quadros foram muito visitados e sobre eles foram emitidos juízos muito lisonjeiros por pessoas do clero, alguns professores de universidades, outros altamente colocados na hierarquia eclesiástica. Entre estes últimos, podemos mencionar S. Excia.

D. Antônio Siqueira que foi professor de Arqueologia no Seminário Central e sempre foi presidente da Comissão de Arte Sacra da Arquidiocese. Em visto disso, S. Excia. o Sr. Bispo Diocesano se interessou mais para ver os quadros.

Batatais, 2 de fevereiro de 1955.[23]

Infelizmente, a demora na inauguração dos quadros da Via-Sacra pintados por Portinari, passados mais de um ano após terem saído dos pincéis do artista, ia frustando a expectativa do público batataense que os queria ver no interior da Matriz, para a qual tinham sido executados.

Maria Portinari, esposa do pintor, teria dito segundo o jornalista Antônio Bento:

O Bispo, Monsenhor Mousinho, foi muito compreensivo e apoiou o artista desde o primeiro dia. O padre de Batatais foi contra.[24]

Durante a permanência dos quadros da *Via Sacra* na Capital paulista, alguns críticos se manifestaram, como o sacerdote espanhol e professor de filosofia Guilhermo de La Cruz Coronado:

...Considerando a Via Sacra de Batatais uma verdadeira obra prima e afirmando que o seu lugar deveria ser em Igreja de uma Universidade Católica, cujo ambiente de cultura mais apurada permitiria ser apreciada como merece.[25]

O bispo D. Luis, acompanhado do Monsenhor Mário, foi até à fazenda de propriedade de Mário Martins para ver os quadros que ali ficaram guardados até a data de sua inauguração:

Acompanhei S. Excia. à Fazenda Magnólia onde S. Excia. viu os quadros, aprovou e aceitou-os para Matriz se prontificando de vir pessoalmente fazer a entronização.[26]

Assim como aconteceu na inauguração dos primeiros quadros feitos por Portinari para a Matriz de Batatais, dois anos antes, ficou decidido que a inauguração das telas da Via Sacra seria no dia 14 de março de 1955, quando a cidade então completaria 116 anos:

Às dezoito horas de ontem, chegou S. Excia D. Luis do Amaral Mousinho, nosso querido Bispo Diocesano, que veio para a bênção dos novos quadros da Via Sacra pintados pelo Prof. Cândido Portinari. Presente as autoridades, os doadores, irmandades religiosas, representantes da imprensa local, de Ribeirão Preto e São Paulo, e grande massa de fiéis. S. Excia. se dirigiu processionalmente à Matriz onde foi recebido por mim, pároco de Batatais...[27]

Depois da bênção e entronização das catorze telas da Via Crucis, o Bispo D. Luis do Amaral Mousinho pronunciou um sermão onde procurava orientar os fiéis para a justa interpretação daquelas realizações artísticas:

As palavras de S. Rvdma, que calaram profundamente na compreensão dos que o ouviram, puseram à mostra, com a maior clareza, suficientes, por si mesmas, a convencer os recalcitrantes negativistas da evolução artística universal e que se mantém aferrados às concepções estáticas e dogmáticas impermeáveis à compreensão dos cambiantes evolucionistas da arte, que sob o aspecto criador, a arte moderna comporta as mais profundas manifestações de gênio e inspiração.[28]

O Bispo, prosseguindo, continuou falando sobre arte. Salientou a diferença dos conceitos de arte clássica e arte moderna:

A arte clássica preocupa-se em reproduzir as coisas, isto é, copia. Praticamente fotografa aquilo que vê, e é feita para agradar os olhos, sempre que reproduza com perfeição o objeto pintado.

A arte moderna, ao contrário, não se preocupa em reproduzir as coisas, procura interpretá-las. Exige, além dos olhos, que a inteligência se esforce para compreendê-la, interpretando-a na significação dos seus traços. Não será portanto de se admirar, que muitas pessoas, ao contemplarem os quadros da Via Sacra de Portinari, não sintam aquele sentimento religioso que experimentaram ante as Vias Sacras tradicionais. É que cada quadro pintado pelo grande artista representa um pensamento, um lance, uma tragédia da "Paixão do Mestre", que o artista exprimiu com seu estilo, estilo próprio, um pouco acima do que o povo está acostumado a ver e a admirar.[29]

Desta vez, Portinari não pôde comparecer à cerimônia das bênçãos das telas. Estiveram presentes, porém, os pais do artista, Batista e Domingas Portinari, além de Paulinho e Táta Portinari, irmãos do pintor.

A *Folha de Batatais*, em pequena nota, estampa o telegrama enviado pelo pintor, desculpando-se pela ausência:

Impossibilitado participar pessoalmente comemorações data cidade, envio afetuosa saudação e votos pelo constante progresso e felicidade querido povo Batatais.

Cândido Portinari [30]

É preciso lembrar que, das catorze telas da Via Crucis, sete quadros foram custeados e doados pela família José Martins de Barros; Portinari, gentilmente, fez oferta das demais.

Segundo consta no Livro de Atas, Monsenhor Mário da Cunha Sarmento relata:

Os quadros da Via Sacra foram doados à Matriz com a condição de que eles seriam conservados na Matriz. Caso um dia a Igreja se desinteressasse deles, seriam entregues à Câmara Municipal. Sobre isso há escritura pública...

Batatais, 15 de março de 1955.[31]

Portinari não se curvou às imposições dos batataenses, que lhe tinham pedido um trabalho mais "compreensível". Ele continuou livre, modernista e provocador, mesmo numa obra litúrgica, diante da qual os fiéis iriam se

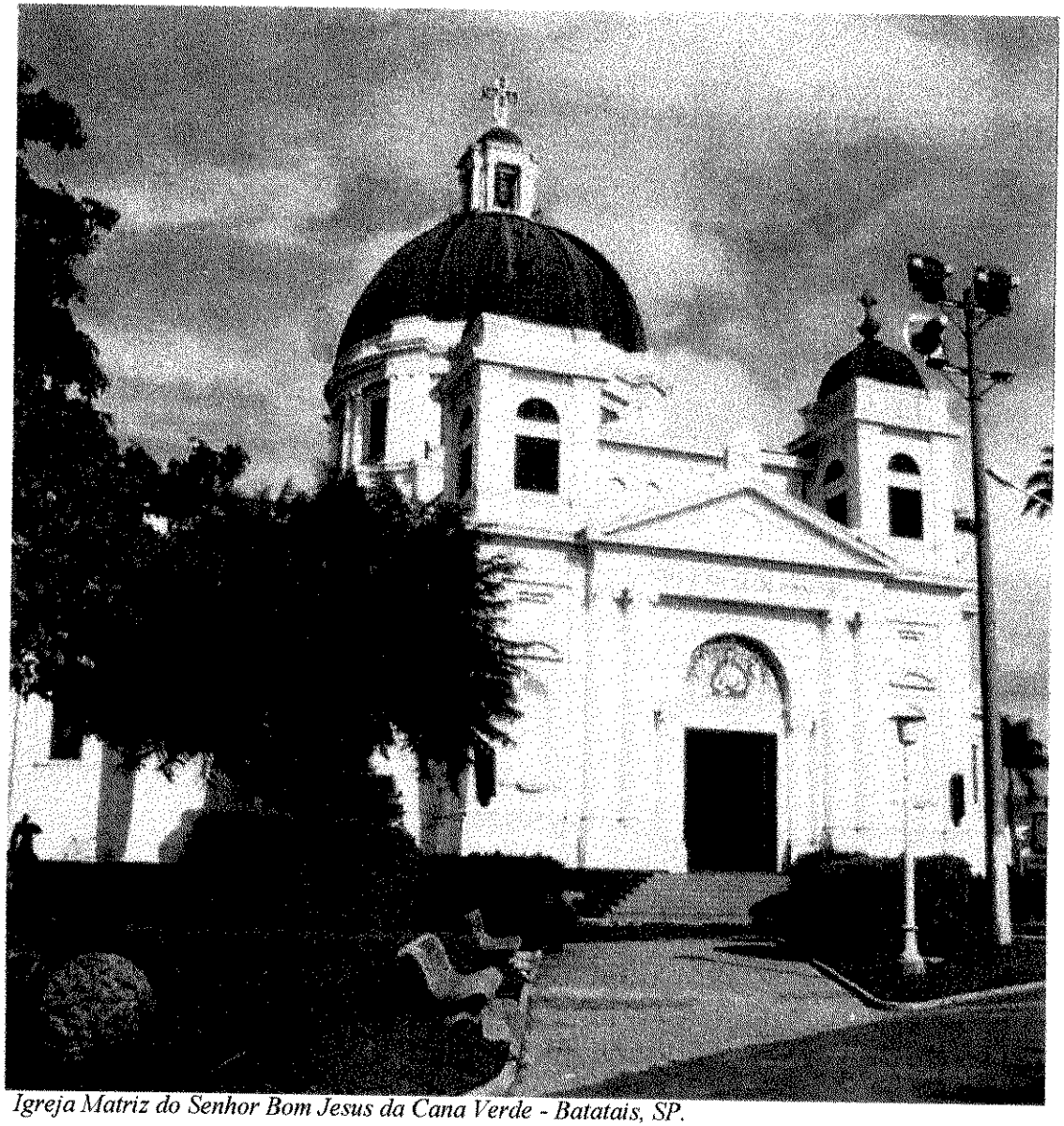
deter em suas preces e meditações.

A resposta da cidade para com a liberdade de criação do pintor foi o desprezo pelos quadros, que ficaram entregues ao descaso desde a sua inauguração até a época da restauração. Não havia guardas no local para tomar conta deste valioso patrimônio; os passarinhos e a umidade das paredes acabaram, ao longo do tempo, por danificar as pinturas.

Antônio Bento, em seu livro *Portinari*, adverte:

(...)Infelizmente, desde algum tempo, essas pinturas vem sendo deterioradas pelo cupim, que corroeu suas molduras e parte dos suportes(...)pelas andorinhas(...)que (...)às vezes pousam nas telas e as sujam. (...)Algumas telas já receberam retoques de diversos restauradores pouco habilitados(...)

Em conseqüência, várias cores foram alteradas de forma arbitrária. É injustificável que isso venha ocorrendo exatamente em Batatais, cidade próspera, cujas autoridades deveriam interessar-se pela preservação desse verdadeiro tesouro artístico executado pelo seu filho mais ilustre.[32]



Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus da Cana Verde - Batatais, SP.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. SILVEIRA Joel, "Vamos salvar as telas de Portinari", in Revista Manchete, Rio, 1978.

2. Idem.

3." Perfil de um cidadão". Batatais, Folha de Batatais, 30 OUT. 1960.

4. BARROS, José Martins de. *Autobiografia.* Ribeirão Preto, Gráficas Scatena, 1968, p. 33.

5. Idem, p. 79.

6. Idem, p. 79.

7. Idem, p. 33.

8. Idem, p. 80.

9. SARMENTO, Mário da Cunha. "Inauguração da Matriz". Batatais, Livro de Atas da paróquia do Senhor Bom Jesus da Cana Verde. 31 DEZ. 1953.

10. BENTO, Antônio. *Portinari.* Rio, Léo Christiano Editorial, 1982.

11. "Master of Batatais". Nova Iorque, Time, 23 MAR. 1953.

12. SARMENTO, Mário da Cunha. "Inauguração da Matriz". op. cit.

13. "Reportagem sobre a Matriz e as telas de Portinari ali colocadas". Batatais, Folha de Batatais, 14 MAR. 1953.

14. "Interesse jornalístico". Batatais, Folha de Batatais, 22 MAR. 1953.

15. "Batatais e sua Igreja". Batatais, Folha de Batatais, 14 MAR. 1953.

16. "Batatais e sua data máxima - 14 de março". Batatais, Folha de Batatais, 22 MAR. 1953.

17. MOUSINHO, Luiz do Amaral. "Portinari em Batatais". Ribeirão Preto, Diário de Notícias, 14 MAR. 1953.

18. CALLADO, Antônio. *Retrato de Portinari.* op. cit. p.34.

19. MOUSINHO, Luiz do Amaral. "Portinari em Batatais". Ribeirão Preto, Diário de Notícias, 14 MAR. 1953.

20. "Master of Batatais". Nova Iorque, Time, 23 MAR. 1953.

21. SARMENTO, Mário da Cunha. "Via Sacra". Batatais, Livro de Atas da paróquia do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, 2 FEV. 1955.

22. "Portinari". Batatais, Folha de Batatais, 7 FEV 1954.

23. SARMENTO, Mário da Cunha. "Via Sacra". Batatais, Livro de Atas da paróquia do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, 2 FEV. 1955.

24. BENTO, Antônio. *Portinari.* op. cit. p.144.

25. "A Via Sacra de Portinari". Batatais, Folha de Batatais, 16 MAI. 1954.

26. SARMENTO, Mário da Cunha. "Inauguração da Via Sacra". Batatais, Livro de Atas da paróquia do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, 15 MAR. 1955.

27. Idem.

28. "14 de março em Batatais - Colocada na Igreja Matriz a Via Crucis pintada por Portinari". Batatais, Folha de Batatais, 20 MAR. 1955.

29. Idem.

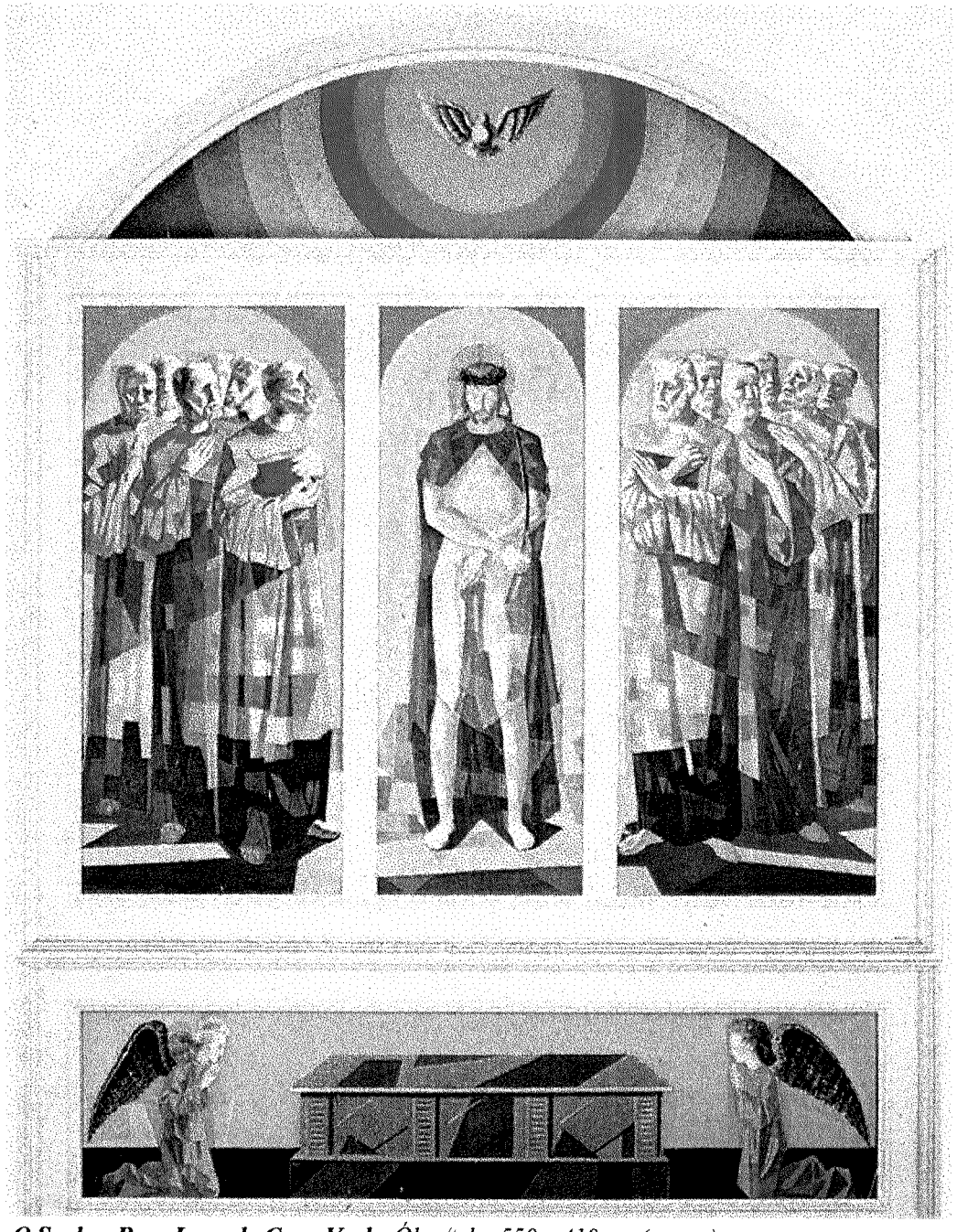
30. Idem.

31. SARMENTO, Mário da Cunha. "Inauguração da Via Sacra". Batatais, Livro de Atas da paróquia do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, 15 MAR. 1955.

32. BENTO, Antônio. *Portinari.* op. cit. p.144.

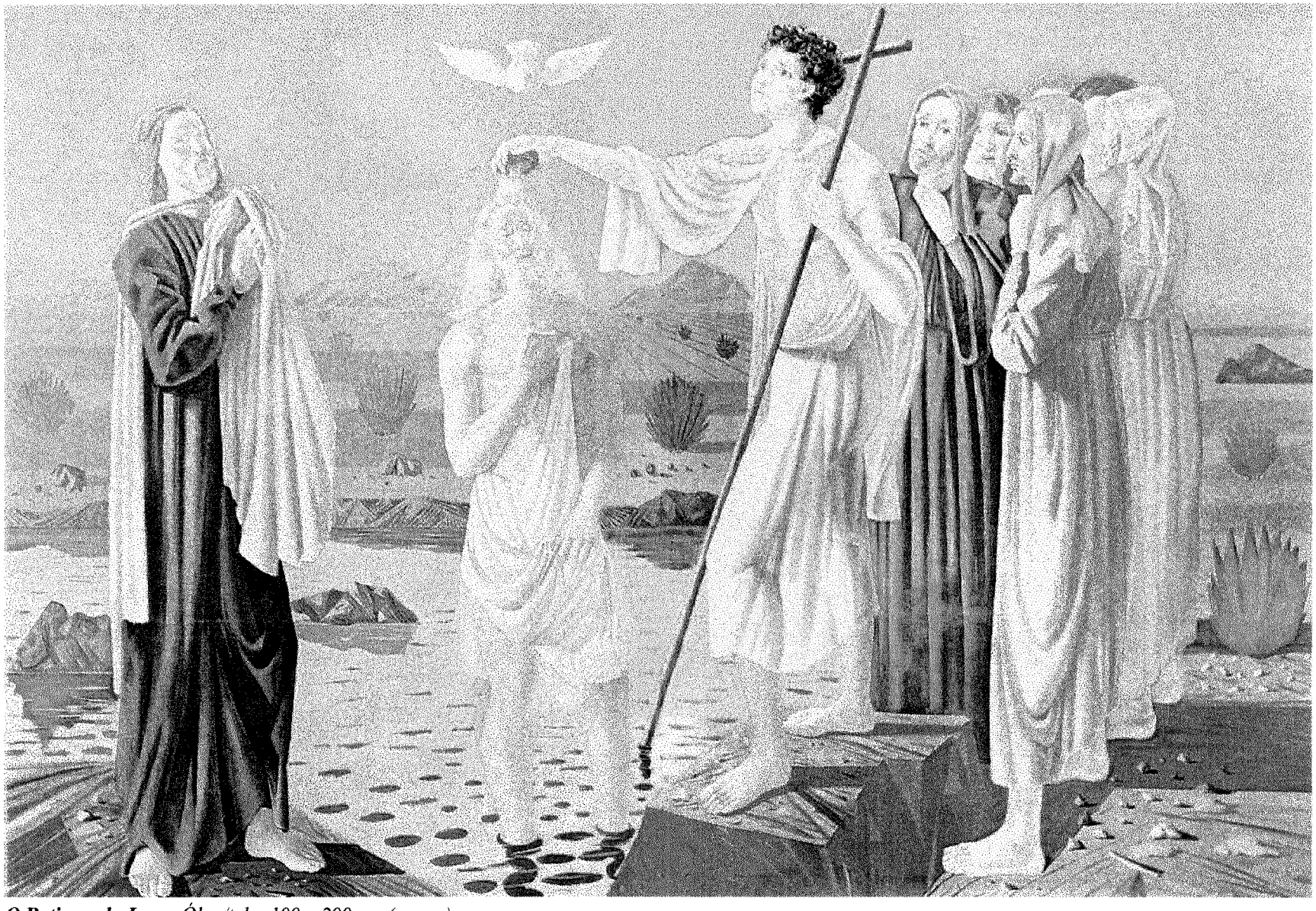
2. Reproduções dos quadros

Os grandes painéis

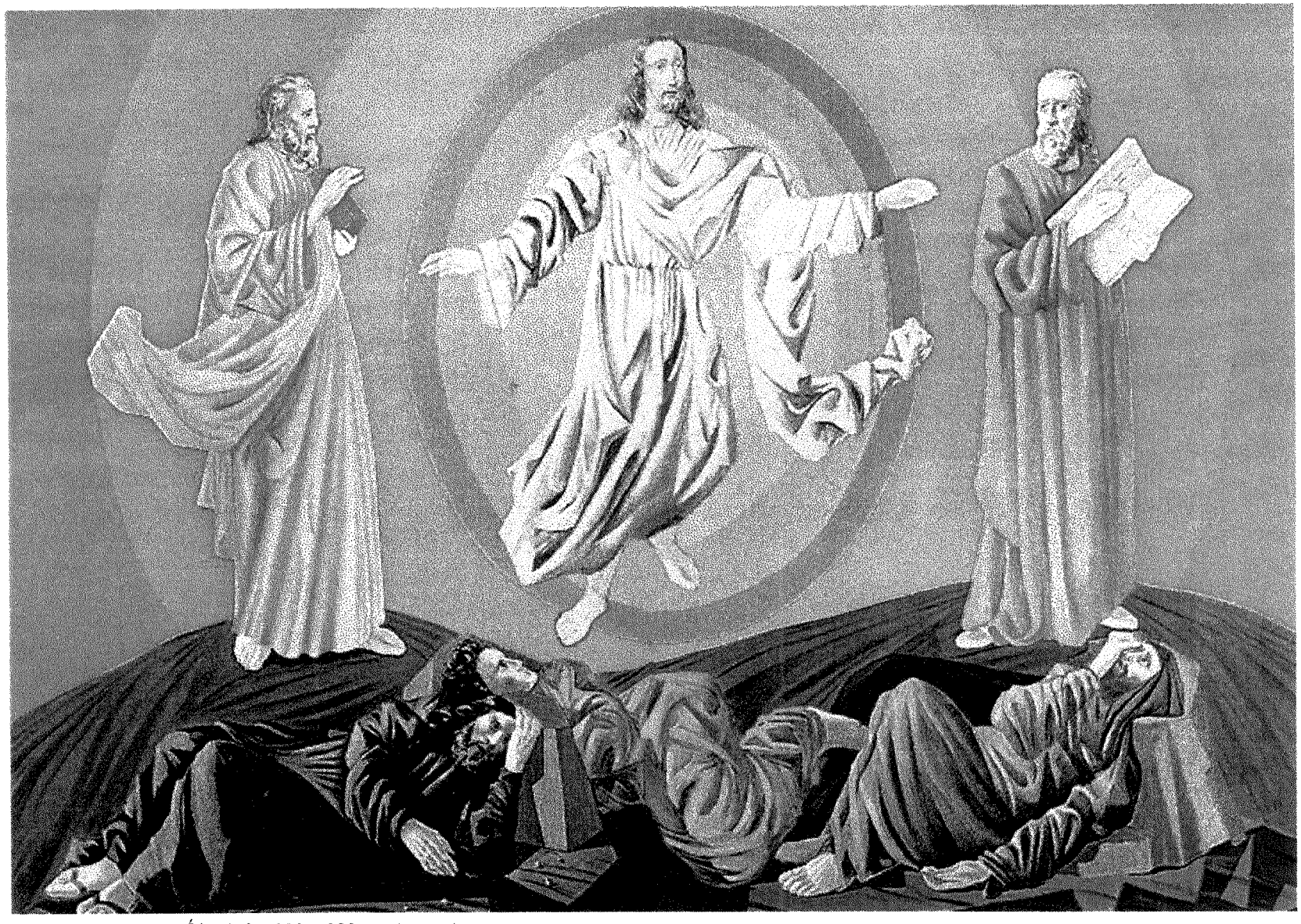


O Senhor Bom Jesus da Cana Verde. *Óleo/tela, 550 x 410 cm (aprox.).*

***São Sebastião**. Óleo/tela, 199 x 299 cm (aprox.).*



***O Batismo de Jesus**. Óleo/tela, 199 x 299 cm (aprox.).*



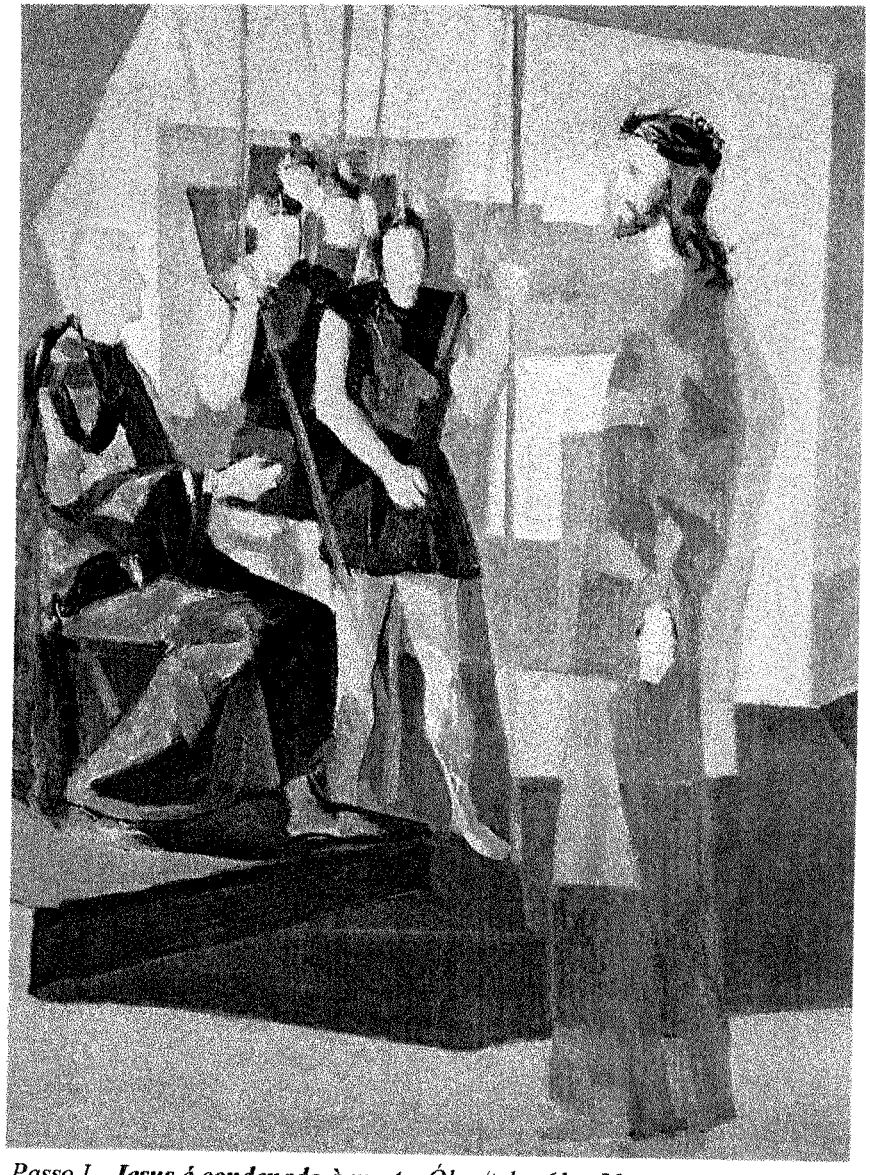
***A Transfiguração**. Óleo/tela, 199 x 299 cm (aprox.).*

***Fuga para o Egito**. Óleo/tela, 137 x 158 cm. (aprox.).*

***Sagrada Família**. Óleo/tela, 137 x 158 cm (aprox.).*

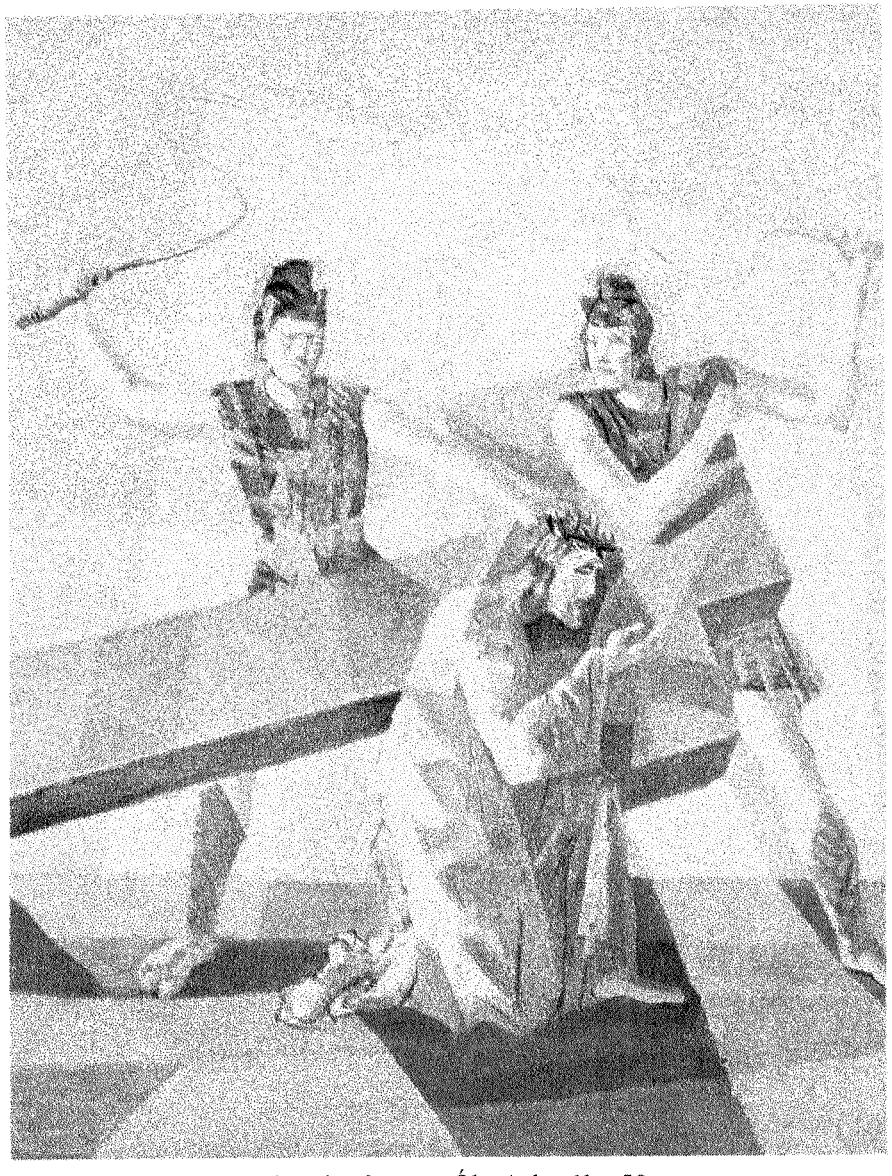
Nossa Senhora da Conceição Aparecida. *Óleo/tela, 141 x 122 cm (aprox.).*

A Via Sacra

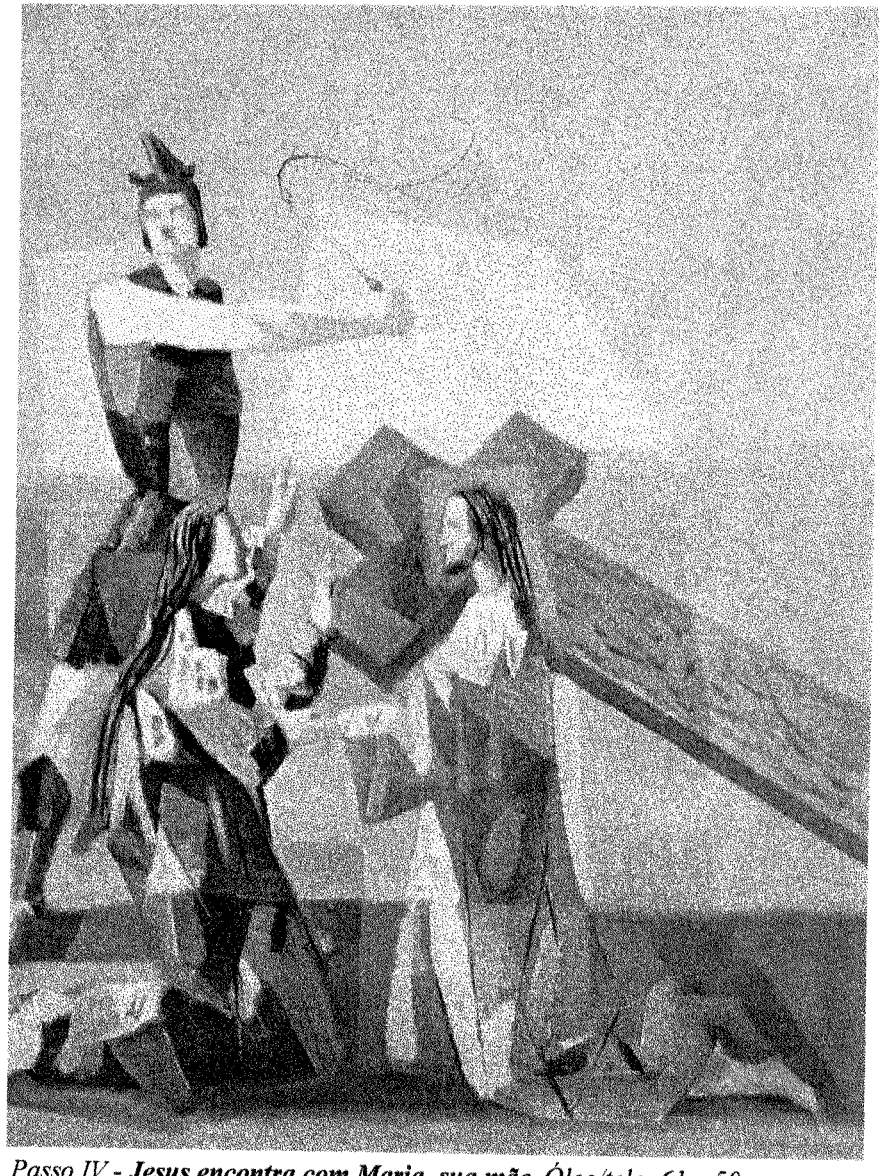


Passo I - ***Jesus é condenado à morte.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*

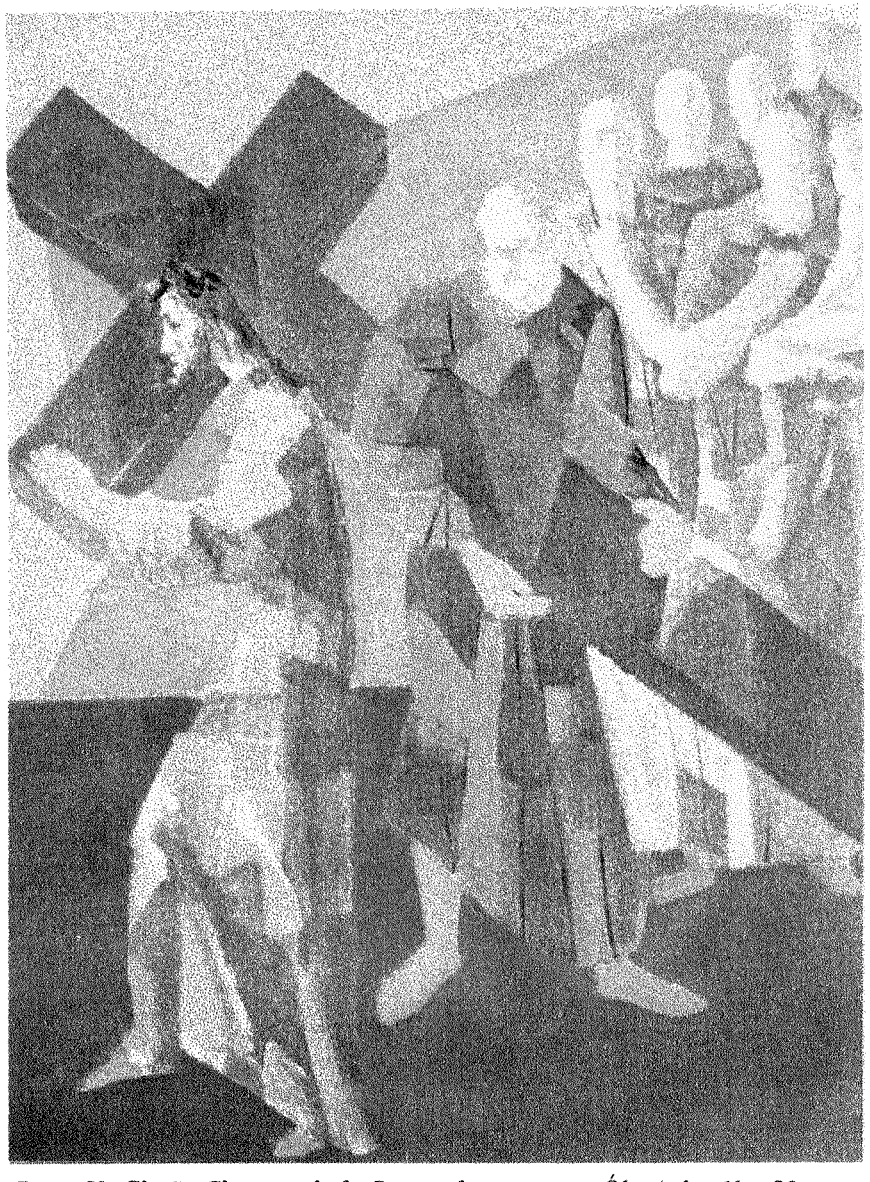
Passo II - ***Jesus toma a cruz às costas.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*



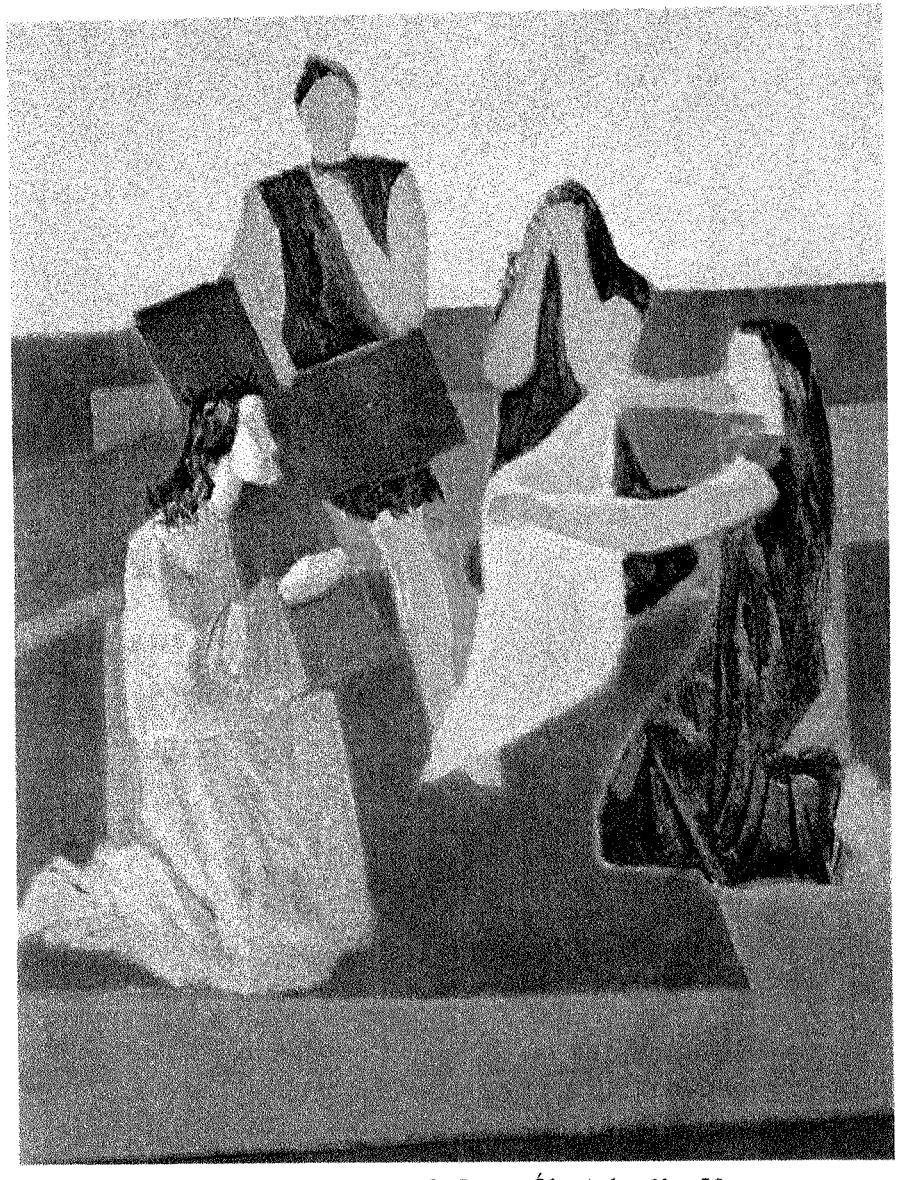
Passo III - ***Jesus cai pela primeira vez.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*



Passo IV - ***Jesus encontra com Maria, sua mãe.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*

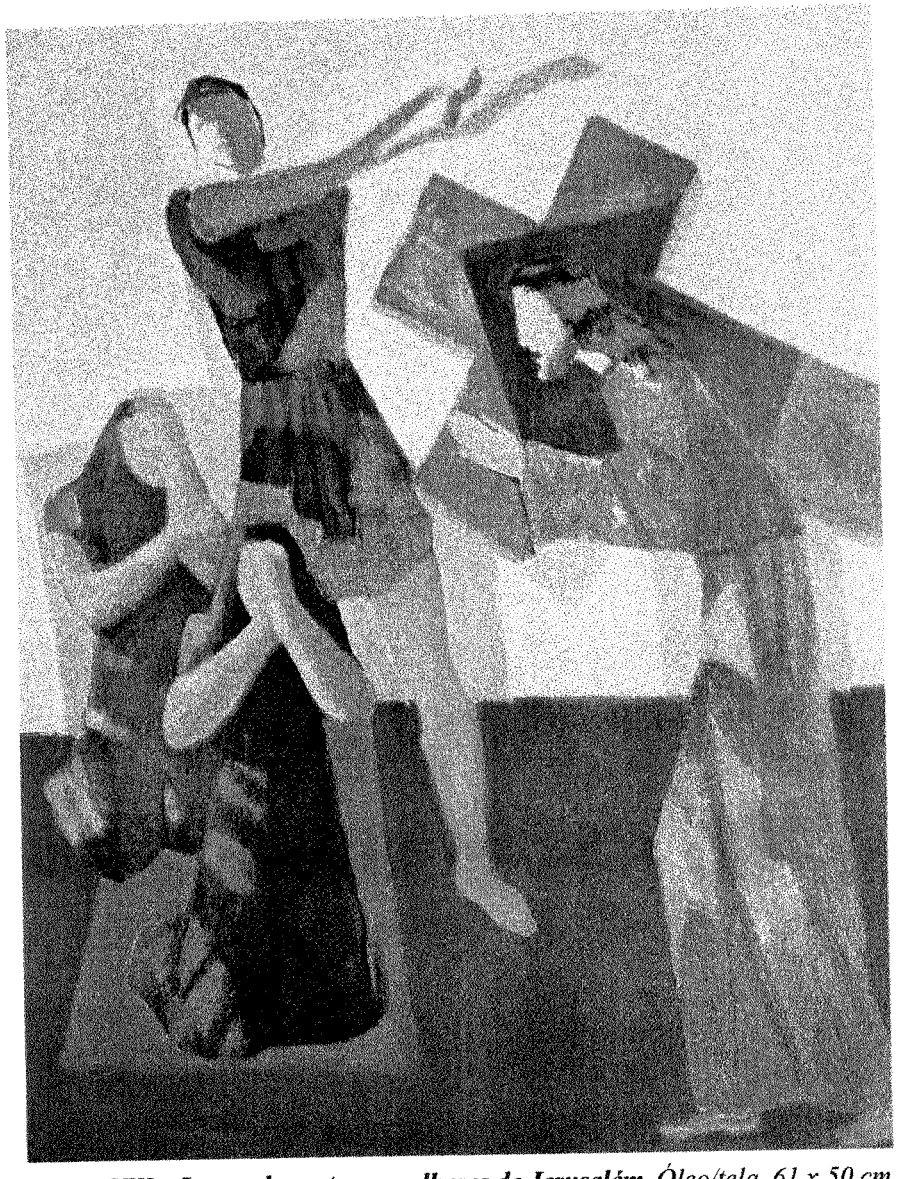


Passo V - ***Simão Cireneu ajuda Jesus a levar a cruz.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*



Passo VI - ***Verônica enxuga o rosto de Jesus.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*

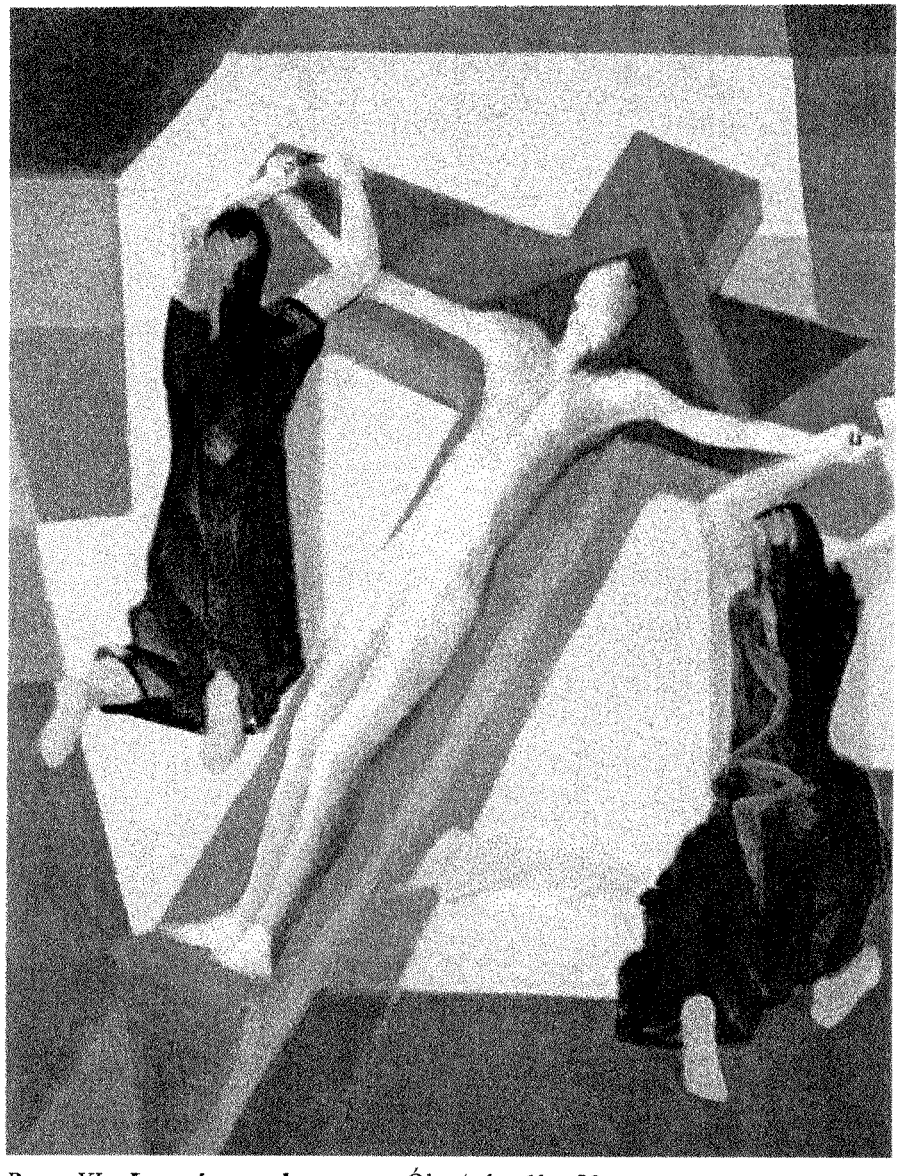
Passo VII - ***Jesus cai pela segunda vez.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*



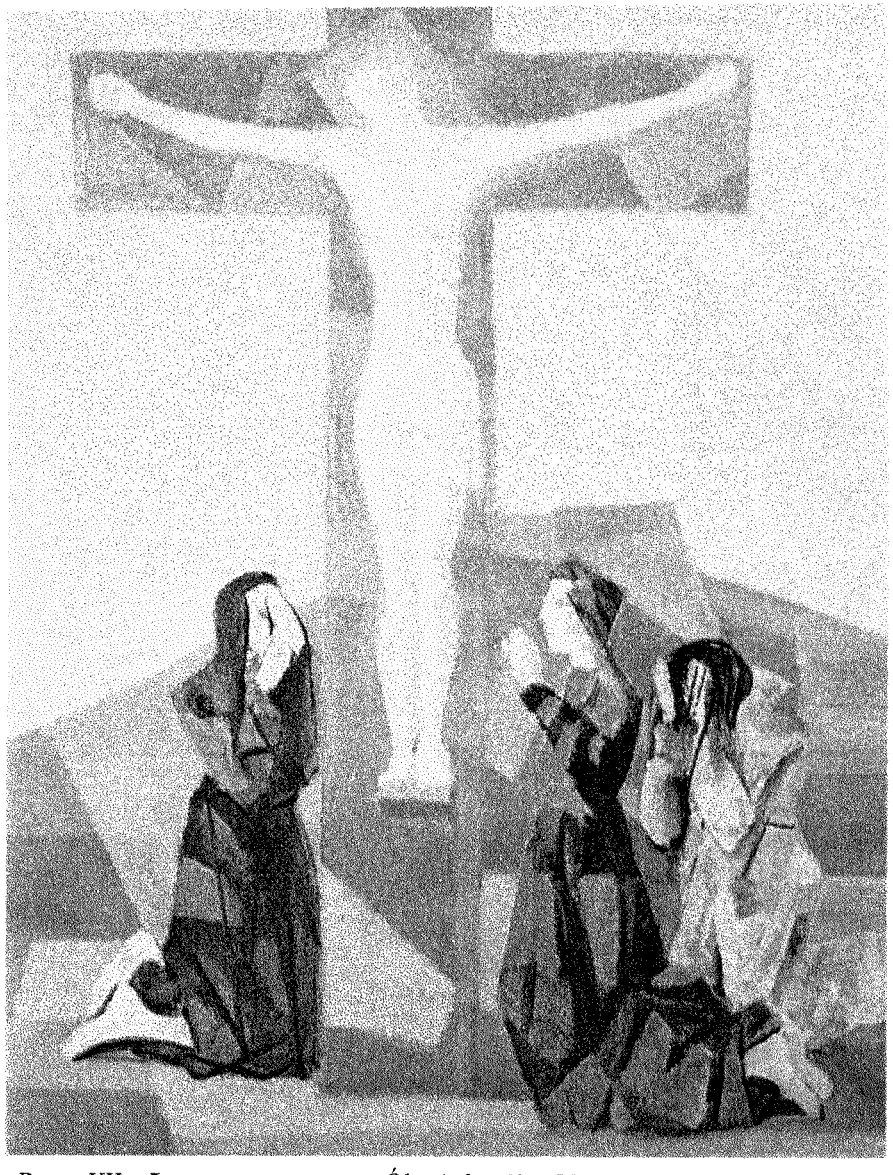
Passo VIII - ***Jesus admoesta as mulheres de Jerusalém.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*

Passo IX - ***Jesus cai pela terceira vez.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*

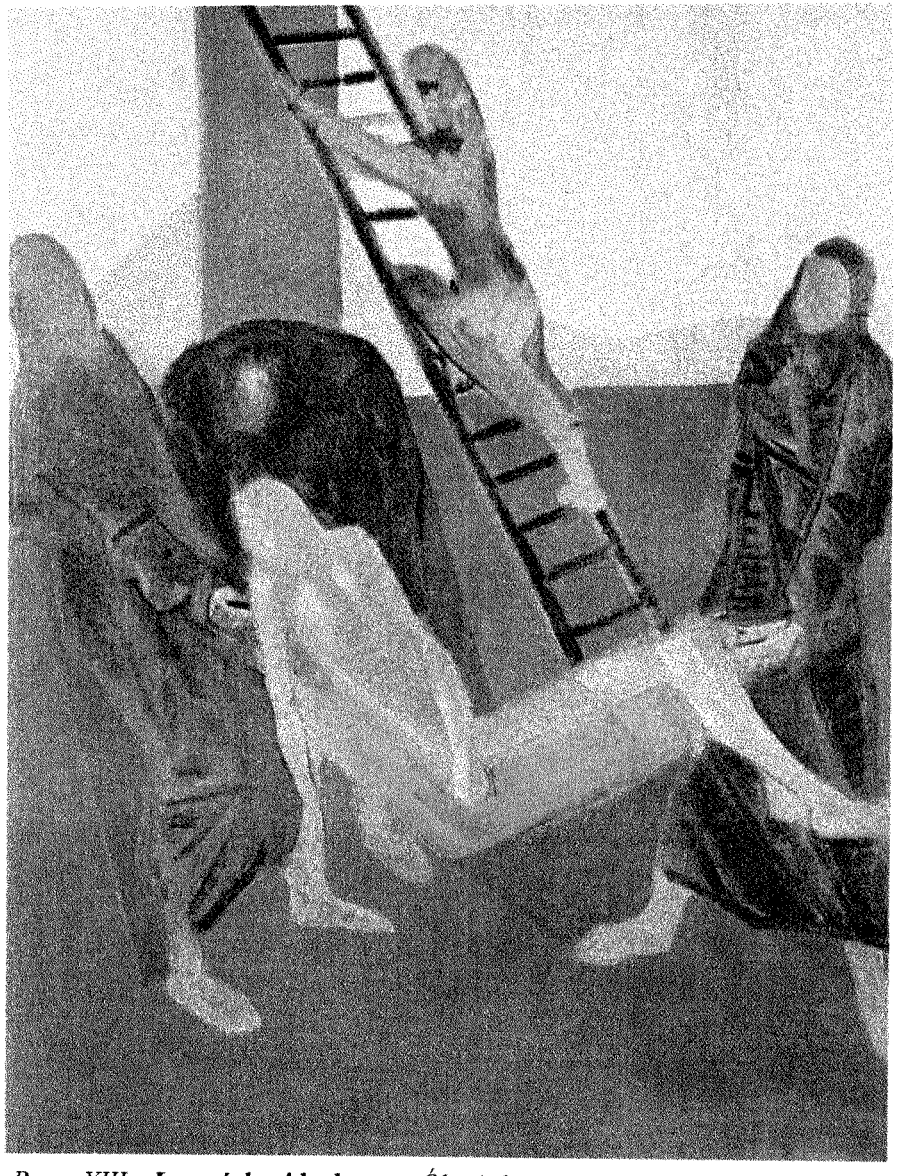
Passo X - ***Jesus é despojado de suas vestes.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*



Passo XI - ***Jesus é pregado na cruz.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*



Passo XII - ***Jesus morre na cruz.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*



Passo XIII - ***Jesus é descido da cruz.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*

Passo XIV - ***Jesus é depositado no sepulcro.*** *Óleo/tela, 61 x 50 cm.*

3. Análises dos grandes painéis

Portinari, herdeiro de duas linguagens visuais aparentemente antagônicas – a dos pré-modernistas e a dos rebeldes da Semana de 1922 –, foi também intermediário de um passado, feito de sangue vêneto, que muito bem adequou-se à brasilidade de sua obra.

O brasileiro Portinari, filho de imigrantes italianos, sempre preservou transitável o caminho que conduzia à terra de seus pais. A atmosfera da longínqua e ancestral península itálica, juntamente com um pueril lirismo de alma bem brasileira, apresentam-se irmanados tanto no homem quanto na obra.

Seu repertório mais clássico é constituído, em grande parte, por elementos que fortemente caracterizaram a escrita pictórica italiana pré-renascentista como também a do primeiro renascimento. Podemos encontrar na obra de Giotto o referencial de partida na busca das analogias entre os grandes painéis da Matriz de Batatais (inaugurados em 1953) e as pinturas italianas dos períodos já citados.

Nestas telas pintadas por Portinari, efetivou-se, de maneira convincente, a parceria que atuou de forma impecável na maioria dos compassos plásticos destes grandes óleos, ou seja: a homogeneidade intertextualizante entre os perfis italianos – *Trecento* e *Quattrocento* – com certos contornos provenientes do cubismo. Verificar-se-á, também, nos quadros que fazem parte da *Via Sacra* (inaugurados em 1955), um forte sintoma de classicismo conjugado com elementos pertencentes a certos "ismos" contemporâneos.

Renascentistas e cubistas idealizaram a natureza através de uma linguagem formal cuja fonte é a experiência visual do objeto. À primeira vista parece haver uma grande distância entre ambos, mas, se demorarmos um pouco mais nessa reflexão, os veremos emparelhados na busca da síntese do natural. Tentam criar uma nova espécie de beleza, a beleza que aparece em termos de volume, de linha, de massa e de peso.

Assim como Brunelleschi, arquiteto renascentista criador da perspectiva – princípio básico da composição clássica –, podemos dizer que os cubistas, Braque e Picasso, foram os arquitetos de uma nova ordem formal perspéctica que revolucionaria o conceito espacial das criações artísticas deste começo de século. Desta forma podemos entender tamanha harmonia conseguida pelo pintor brasileiro ao conjugar passado e presente, aparentemente tão distantes.

Por ocasião do contato com uma obra de Picasso, *Guernica*, na década de 40, Portinari assina sua inclusão na lista dos muitos pintores que percorreram o caminho do Cubismo. Os exemplos dessa influência picassiana encontram-se nos trabalhos feitos para as sedes das rádios Tupi e Record. Poderíamos chamá-los *guerniquianos*. As linhas anti-naturalistas, das figuras e seus espaços, vão construindo, à sombra de Picasso, um estilo que mais tarde ganharia sua autonomia.

Ao fragmentar o modelado de suas figuras, com seus conhecidos contornos geométricos, o pintor de Brodowski demarca arestas entre luzes e sombras assim como fizeram Braque e Picasso. O emprego da dominante tonal – que rege as pinturas do espanhol e do francês –, ganha, com Portinari, o acompanhamento de um esfuziante cromatismo tropical. O pintor brasileiro, ao incorporar em seus trabalhos a linguagem cubista, o fez de modo particular.

Nestes primeiros trabalhos realizados para a Matriz de Batatais o artista mostra-se fiel quanto aos valores tonais da paisagem (os de sua região natal, amada, musa das caracterizações geográficas quando estas aparecem em sua obra). As faixas azuis do

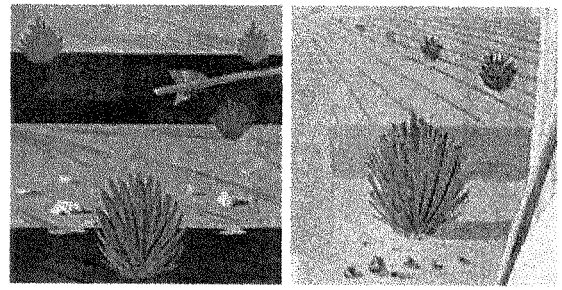
céu, largas e uniformes, estão acompanhadas dos planos avermelhados que parecem caracterizar o solo noroeste paulista. As aparições escultóricas dos montes e rochedos – imaginário poético que muito caracterizou a lira pictórica italiana antecessora ao Renascimento – nosso pintor incorporou ao repertório paisagístico do acervo religioso de Batatais.

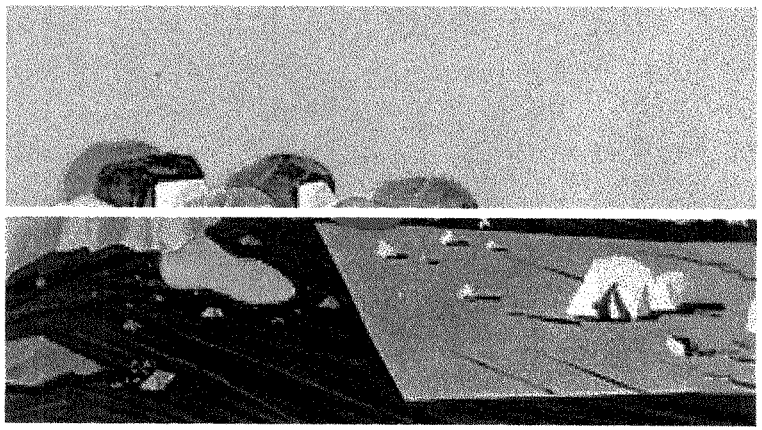
As acentuadas angulosidades destas "paisagens-mortas", que compõem as cenas pintadas por Portinari, nos fazem lembrar Giotto. O giottismo de Portinari ganha a ilusão da profundidade e uma atmosfera mais tropical. A temperatura fria que parece tomar conta da composição paisagística – de aparência lunar – pintada pelo grande florentino, torna-se abrasiva nas mãos do artista brasileiro; este, possuidor da luz intensa que doura os sertões brasileiros.

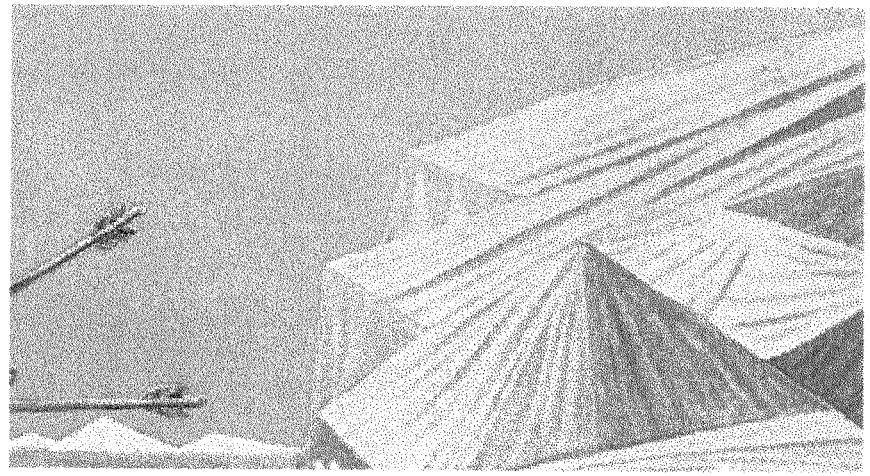
Nas planícies desertas (representação topográfica comum às paisagens desta série religiosa de Batatais), aparecem, como podemos ver na maioria delas, pedras com suas sombras projetadas acompanhadas de pequenas manchas verdes da vegetação. Estas são espalhadas aleatoriamente ou em linhas convergentes a um ponto de fuga.

A presença das grandes formações rochosas, dispostas quase sempre na linha do horizonte, estão representadas plasticamente dentro de um grafismo muito acentuado. As figuras humanas geralmente aparecem sem suas próprias sombras projetadas pois estas se confundem com as faixas de luzes e sombras do solo.

Nos firmamentos portinarianos podemos ver a predominância do azul cerúleo, aplicada de maneira uniforme, geralmente ocupando um terço da composição; nota-se, ainda, nestas representações, a total ausência de nuvens.







O Senhor Bom Jesus da Cana Verde

O Políptico, *Senhor Bom Jesus da Cana Verde*, está alicerçado num grande eixo *(linhas laranjas; fig. 1)* evidenciado no ponto muito próximo do cruzamento das mãos atadas do Cristo que segura um pedaço de cana. O pintor centra, assim, os elementos que caracterizam esta imagem. Os outros pontos, reveladores desta estruturação básica, podemos observar nas linhas diagonais das asas dos dois arcanjos, colocados nas laterais da predela, que rumam para o "**x**" desenhado no centro da obra.

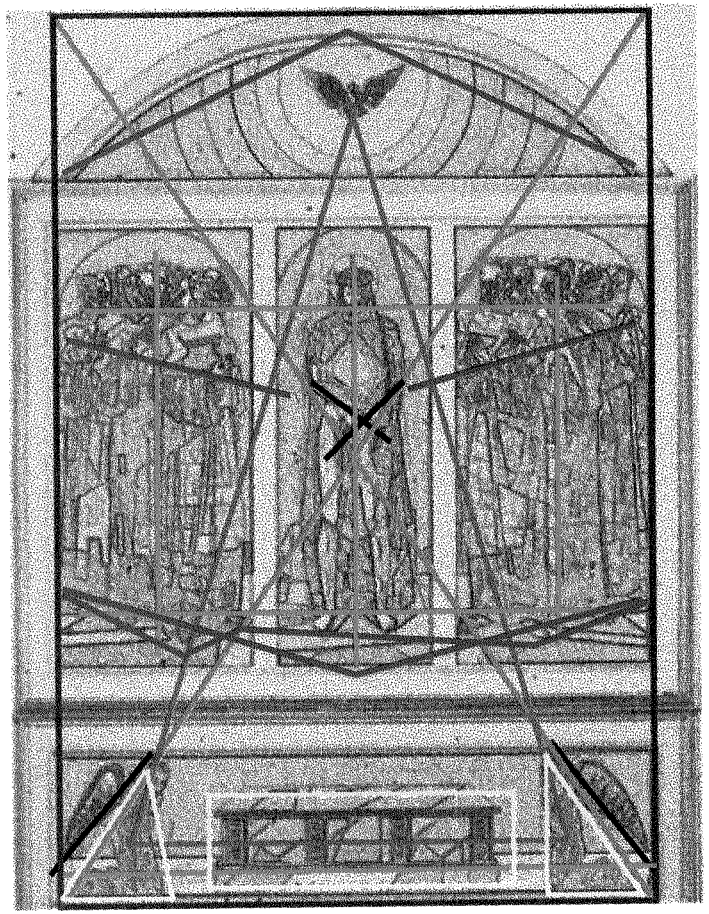


Figura 1

Forma-se um triângulo alado através da ligação entre estas duas pequenas figuras celestiais e a da pomba, símbolo do Espírito Santo (situada no painel abobadado do retábulo) que emolduram a personagem principal deste trabalho *(linha azul; fig. 1)*.

Ao iniciarmos a leitura sobre as figuras humanas, começamos inevitavelmente pela imponente representação da imagem central do Senhor, seguindo-se lateralmente para os apóstolos. Terminado nosso percurso óptico vertical pela pintura, percebemos que este direcionamento linear é o que se impõe dentro da composição. Nestes planos longitudinais, onde as figuras dominam totalmente o espaço, origina-se uma expressiva linearidade horizontal construída de rostos. Começa a leitura perpendicular. Descemos até à linha de terra para, então, finalizarmos este oposto percurso na plenitude latidudinal da predela *(linhas verdes; fig. 1)*.

As linhas paralelas, traçadas pelas mãos e pés, além de provocar uma contratensão relativamente à linha arqueada do painel superior *(linhas vermelhas; fig. 1)*, são responsáveis pelo surgimento, na parte tríptica da obra, de um ritmo linear quebrado. As duas fileiras de apóstolos, ao se projetarem diagonalmente para frente, acabam por recuar um pouco a figura do Cristo. Se a leitura for iniciada por uma das extremidades dos painéis laterais, na altura da linha de terra, observaremos o movimento rítmico desenhado pelos pés provocando um ziguezague no olhar *(linhas vermelhas; fig. 1)*.

Afastando-se do ponto magnético da composição e de suas adjacências (Jesus e os Apóstolos), deixamos para trás suas perpendicularidades; subimos, então, até as espraiadas linhas circulares do ático. Aqui, nesse remanso linear, nosso olhar descansa.

Descendo para a predela, vemos a calma de sua horizontalidade composta por

uma simples estruturação geométrica de dois triângulos (arcanjos) e um retângulo (sepulcro?). Antes de falarmos de como foram estruturadas as figuras do painel horizontal, é bom ver como foram concebidas linearmente as figuras que ocupam as telas ver-

Figura 2

Figura 3

ticais. Olhemos a figura do Cristo: ela ocupa com majestade o espaço que lhe foi destinado, não somente no sentido literal mas também, e principalmente, no formal. A monumentalidade desta imagem não está na dimensão real da tela mas na maneira como ela se apropria deste espaço, tomando quase todo o quadro e se aproximando decisivamente da fronteira em que se encontra o espectador. Mesmo que o políptico fique bem acima de nossas cabeças (está colocado no altar principal), percebemos como a figuração humana se impõe. Se a base da parte tríptica, que contém as imagens imponentes, estivessem apoiadas no solo e em linha reta com nosso olhar, perceberíamos melhor aquele efeito colossal que estas figuras provocam.

Voltemos às particularidades da tela central. Portinari modela o Senhor Bom Jesus da Cana Verde com contornos angulares, possibilitando, com isso, que a imagem possa conjugar-se harmonicamente com a linguagem geométrica empregada no espaço que cerca sua figuração. O pintor quebra as linhas das ancas, dos braços, pernas e panejamento a fim de concordá-las com a linearidade, também quebrada, dos recortes abstratos conferidos ao chão e ao fundo próximo à linha de terra *(linhas verdes; fig.2)*. Pela verticalidade do Cristo, encontramos alguns cruzamentos diagonais que acompanham o posicionamento em "x" dado aos antebraços e mãos *(linhas laranjas; fig.2)*.

Na composição dos apóstolos, verificamos que a relação entre abstração e figuração torna-se ainda mais visível. Primeiro, observamos que o artista cria um certo elo com a circularidade dominante no painel superior da obra. O pintor obtém essa solução de ligação ao desenhar as arcadas na parte de cima das telas centrais. Esquematizando-se duas circunferências nos dois semi-círculos (que estão sobre as cabeças dos apóstolos), veremos que nelas estão encerradas as linhas mais naturalistas *(anel laranja; fig.3)*. Fora destes anéis, nota-se o surgimento de um plano concebido segundo a linguagem abstracionista geométrica, feita de ângulos, usada como contraponto aos elementos figurativos *(linhas verdes; fig.3)*. Estas grandes áreas abstratizantes resultam, por fim, numa grande massa corpórea, sutilmente dividida por cilindros que recortam os limites das figuras da frente *(fig.4)*.

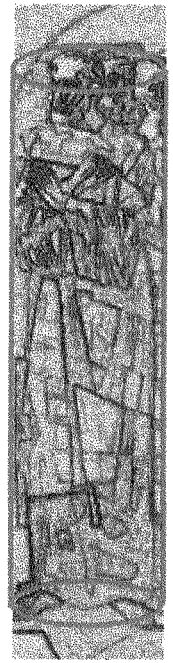
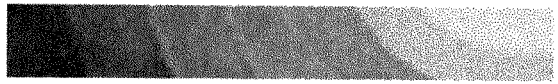
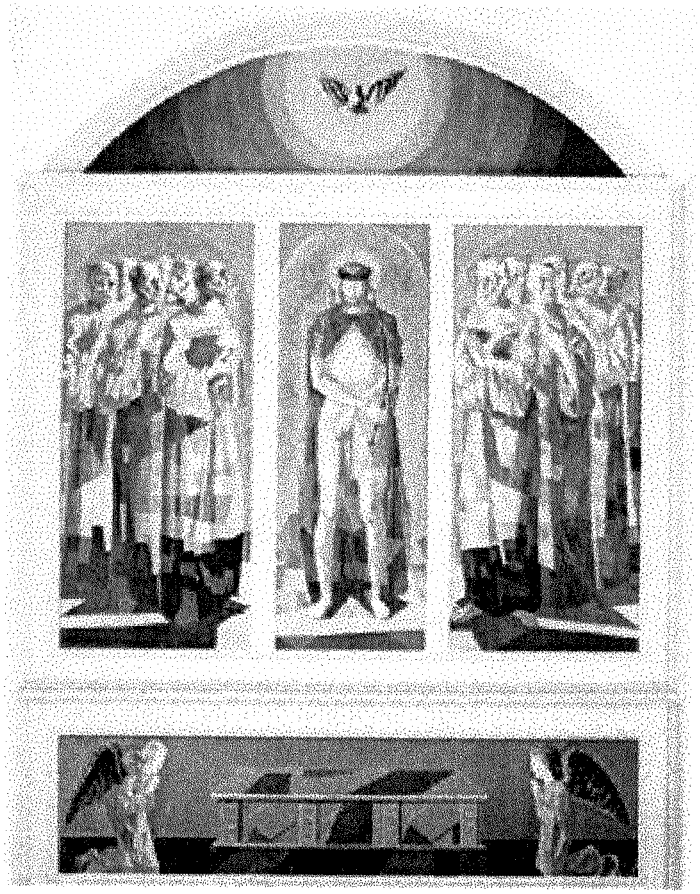


Figura 4

O emprego do contraste entre

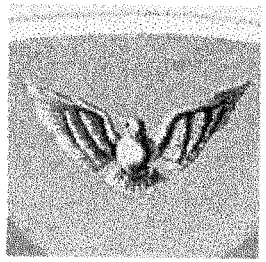
claros e escuros acontece de maneira branda e sem a predominância de um dos dois extremos, ou seja, o preto e o branco. No painel superior, podemos ver que os tons, separados por faixas semi-circulares, vão do escuro ao médio. Colocados nas extremidades, os mais escuros vão diminuindo, de forma gradativa, até terminarem no tom médio do círculo central em que está a pomba.





Para que algo sobressaia numa região de tons medianos, é necessário a aplicação de um contraste quase que extremo de claro/escuro. Podemos observar isto no modelado do pássaro (o Espírito Santo) pintado por Portinari.

Na predela, o pintor nova-



mente utiliza a escala alta/média de tons, embora com um tratamento um pouco diferente. O artista lança mão, novamente, do contraste quebrado, ainda que sem a predominância da gradação contínua (A); esta, contudo, continua sendo notada, apesar de restrita aos panejamentos dos pequenos arcanjos (B).

A

B

Nos três painéis principais, onde estão as figuras humanas, o artista utiliza toda a escala de contrastes. Ajusta os tons escuros, médios e claros de maneira equilibradíssima.

Escala tonal dos painéis verticais.

Portinari modela suas imagens, fragmentando luzes e sombras de maneira meticulosa e ao mesmo tempo espontânea, demonstrando um domínio técnico de quem já era senhor de sua linguagem. Aplica, nestes personagens verticais, todo o potencial virtuosístico que provém de seu inconfundível estilo, construindo, recorte por recorte, uma variadíssima gama tonal. Nestas telas centrais, ele usa os contrastes das escalas gradativas em pequenas e grandes áreas *(fig.5)*, como

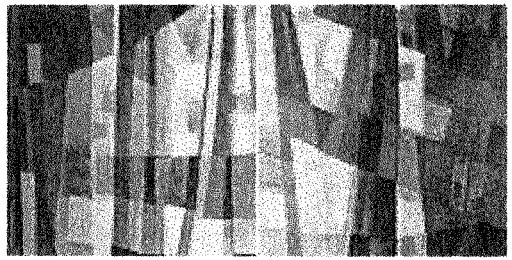


Figura 5

também dos diálogos diretos, sem intermediários, entre os tons altos e baixos *(fig.6)*.

Olhando, em abrangência panorâmica, as cinco telas que compõem o políptico, veremos como ficaram distribuídas as zonas de contrastes. Margeando com a do Cristo

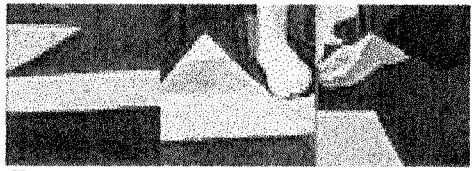


Figura 6

e as dos Apóstolos, as telas do painel superior e a predela, que contêm alguns elementos simbólicos do cristianismo (pomba, arca que pode ser sepulcro), possuem um equivalente valor tonal *(fig.7)*. Os três painéis verticais, com seus complexos jogos de contrastes, diferenciam-se claramente dos seus vizinhos horizontais *(fig.8)*.

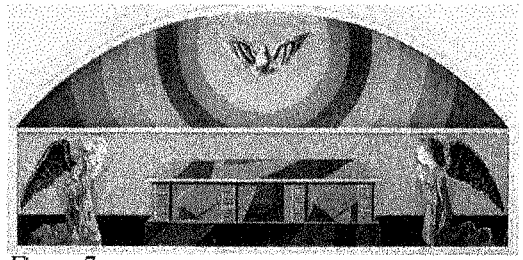


Figura 7

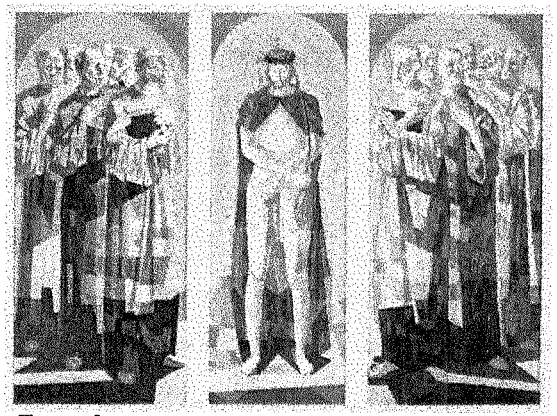


Figura 8

As zonas tonais mais claras parecem partir da figura central, para depois se espalharem, irregularmente, pelos painéis laterais *(fig.9)*. Ocupam as margens próximas à tela do Cristo e sobem até tomar as áreas superiores *(linhas laranjas; fig.10)*. As sombras concentram-se na base e ensaiam formar um barrado *(linha verde; fig.10)*;

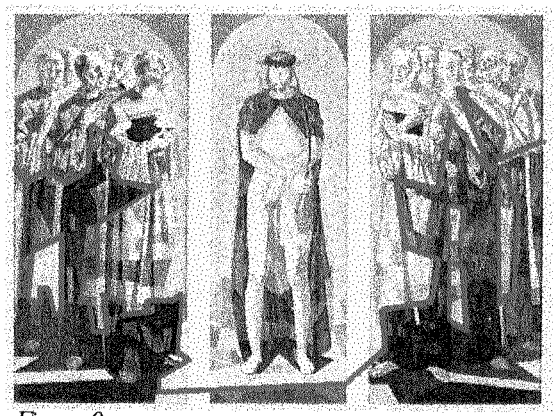


Figura 9

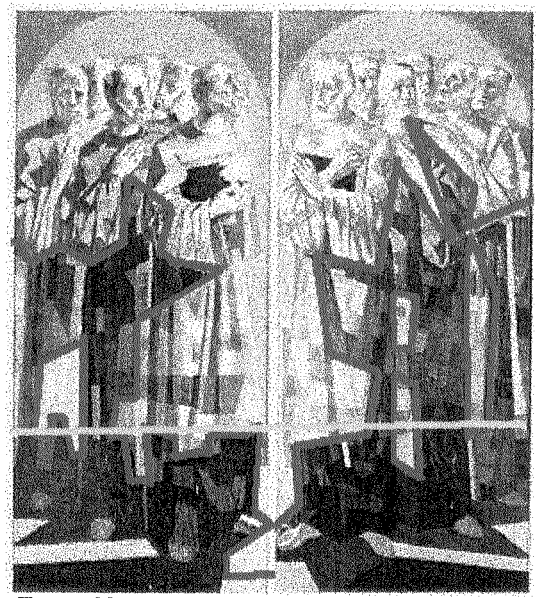
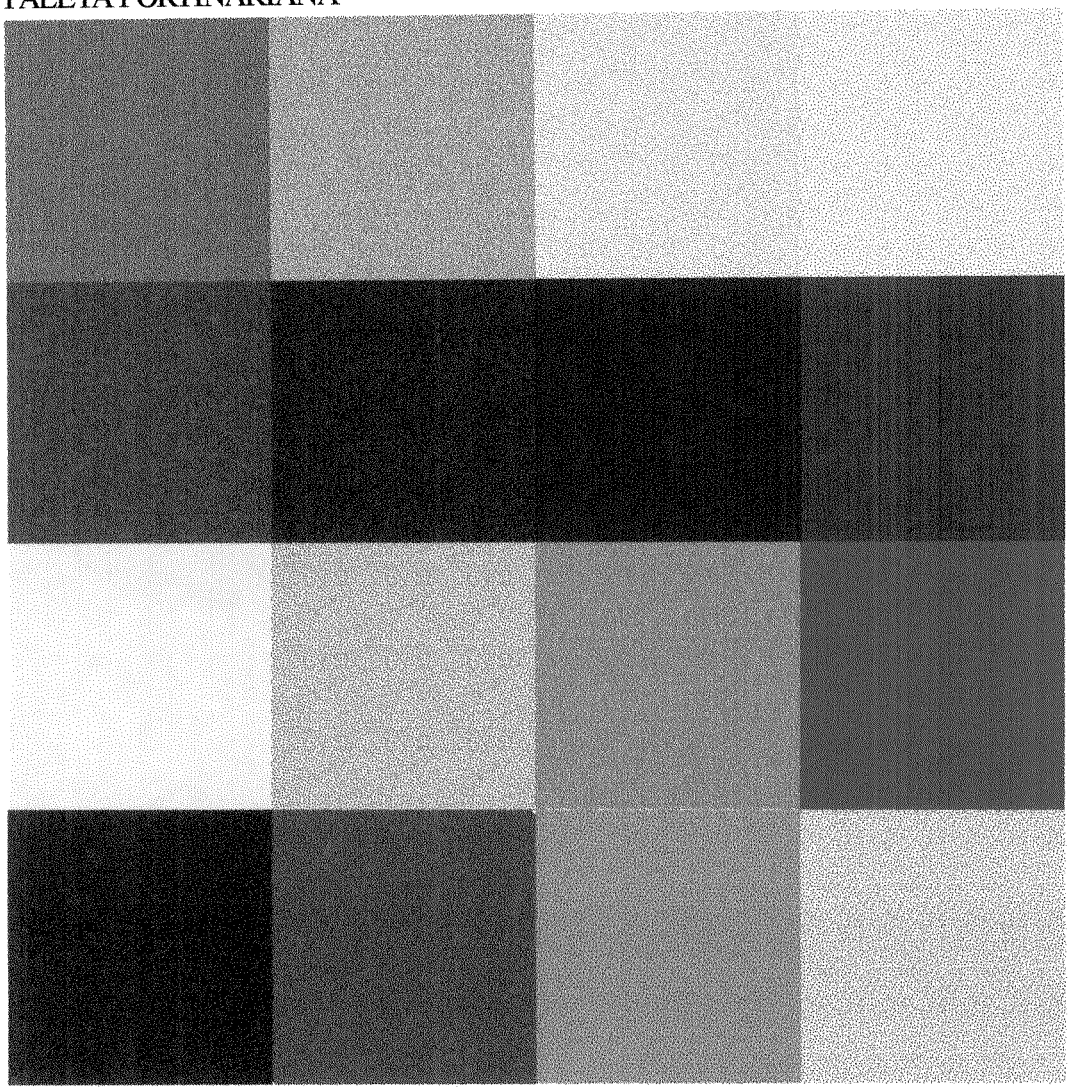


Figura 10

PALETA PORTINARIANA



acabando na verdade por subir, fundindo-se com as luzes de forma quebradiça.

Portinari, ao pintar a composição do painel abobadado, utiliza as cores primárias - azul, vermelho, amarelo - e uma secundá-

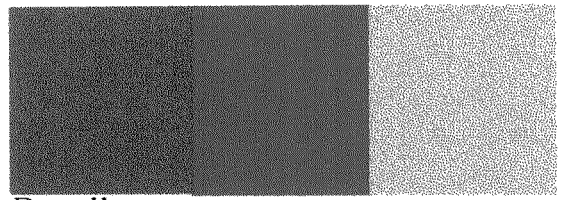


Figura 11

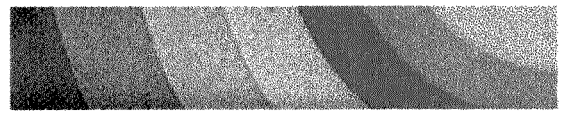


Figura 12

ria, laranja, como cores quase que absolutas. O pintor estende o azul, do escuro ao médio, numa escala gradativa, como também realiza a união vermelho-amarelo. Se as cores primárias fossem colocadas lado a lado, aplicando-se apenas o seu tom natural, o cromatismo ficaria monótono *(fig. 11)*. O artista emprega o recorte linear, separando tons e cores, para poder comungá-los estilisticamente com a restante linguagem geométrica verificada em toda a obra *(fig.12)*. No meio dessa vibrante massa cro-

mática, aparece nitidamente modelada, em sutis pinceladas marrons, ocres, rosas e brancas, a figura simbólica da pomba. Esta representação do Espírito Santo é o contraponto, tanto cromático como formal, deste painel pleno de semicírculos. O pássaro, com sua dominante tonal, quebra a intensidade das cores vívidas *(fig.13)*; surge ainda, juntamente com os arcos coloridos, como

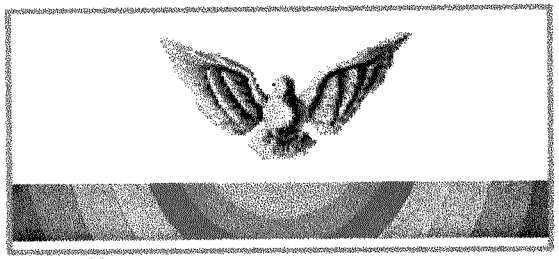


Figura 13

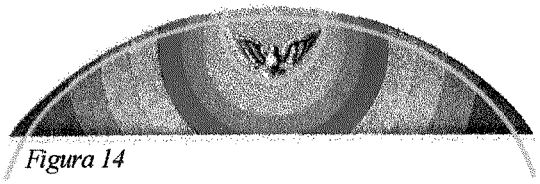
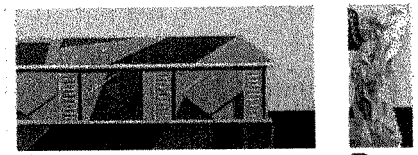


Figura 14

contraforma do próprio contorno arqueado da tela *(linhas verdes; fig.14)*.

Todos os tons desta sintética composição, alguns quase imperceptíveis, anunciam, porém, o tema que irá caracterizar as cores distribuídas por todo o trabalho, transformando este painel no prelúdio cromático do políptico.

Na predela, repete-se o diálogo, verificado no painel superior, das complementares



A B

azul e laranja, embora de maneira menos intensa. Nesta tela, a conversa cromática é maior entre o azul e as variantes do marrom (A). Os amarelos, laranjas e vermelhos aparecem em menor escala, mas o suficiente para proporcionar o equilíbrio necessário(B). O pintor aplica, aos recortes característicos do seu estilo, uma escala crescente, com

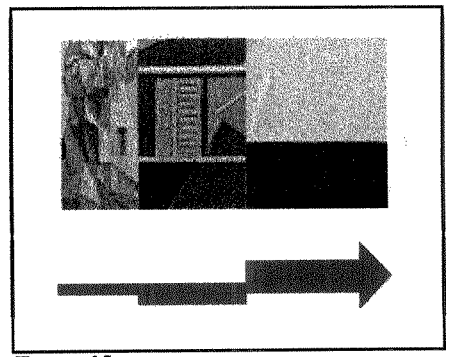


Figura 15

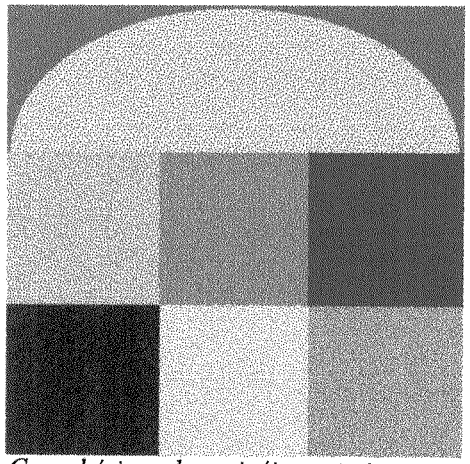
certas quebras rítmicas, sem alterar o estado de calma conferido à composição *(fig.15)*. Estes modelados angulosos também são os responsáveis pelas variações de texturas, fazendo com que os planos pintados realcem uns aos outros.

O pintor aplica o azul de forma uniforme. Dá-lhe uma amplitude calma, como a de um remanso que se quebra sutilmente, um tom acima, nas margens sólidas das figuras. A faixa marrom-escuro, que predomina no chão, recebe alguns recortes em tons mais baixos, projetando-se na arca (ou sepulcro?) e provocando, com a ajuda dos ocres, certos contrastes em baixo-relevo. Nos amarelos, laranjas e vermelhos da roupagem dos arcanjos, o tratamento plástico acaba por acentuar sua habilidade em esculpir com a pasta ólea.

Por um instante, parecemos olhar para esculturas policromadas: o domínio amplo de sua arte possibilitou que ele usasse várias escritas num curto diálogo pictórico. Se Portinari tratou estes franzinos corpos alados com a agudeza matérica de um escultor, veremos que houve uma mudança no tratamento plástico ao fixarmos nosso olhar nos rostos e asas destas figuras. O que parecia escultura, volta a ser pintura.

Estas qualidades do modelado, juntamente com os jogos lineares e cromáticos, todos muito bem conjugados, acabam por resultar numa composição admiravelmente equilibrada.

Nas telas com figuras humanas, que ocupam as verticalidades do políptico, surge, num arrebatamento sinfônico, a riquíssima variação tonal de um cromatismo já preludiado nas simbólicas composições horizontais. Aí estão, já anunciados, o azul, o vermelho, o amarelo, o laranja, o marrom,



Cores básicas dos painéis centrais

o ocre, o branco, e suas muitas variações, mais os rosas e um solo em verde. O azul continua uniforme e amplo, mas está agora

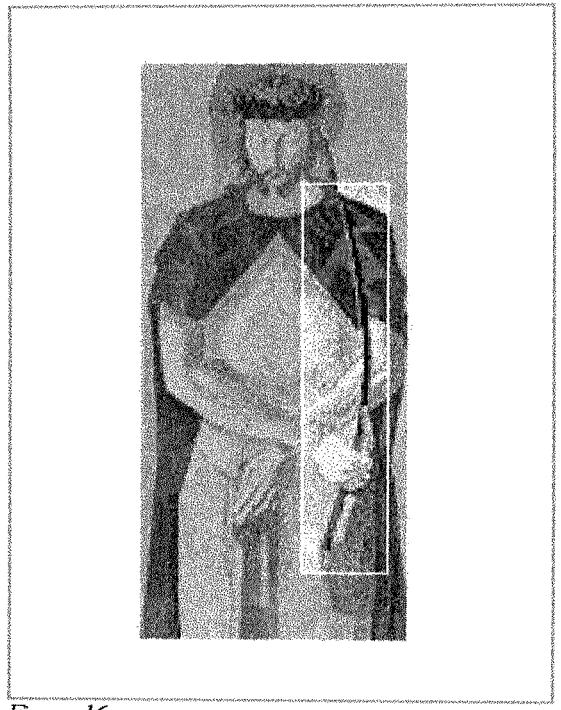
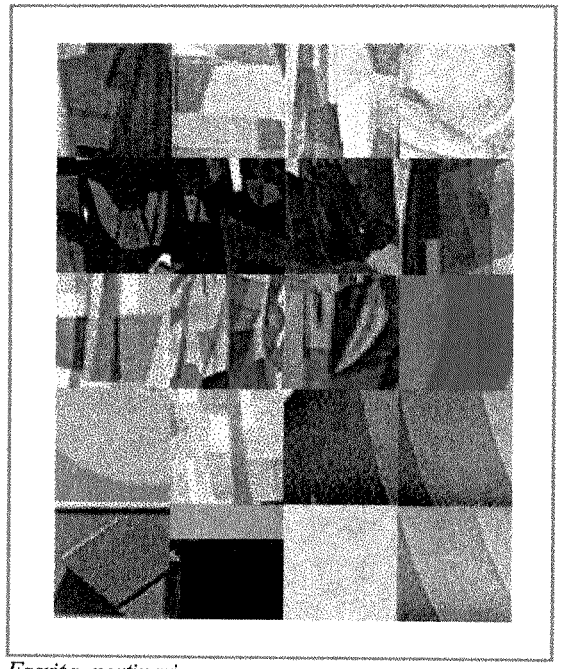


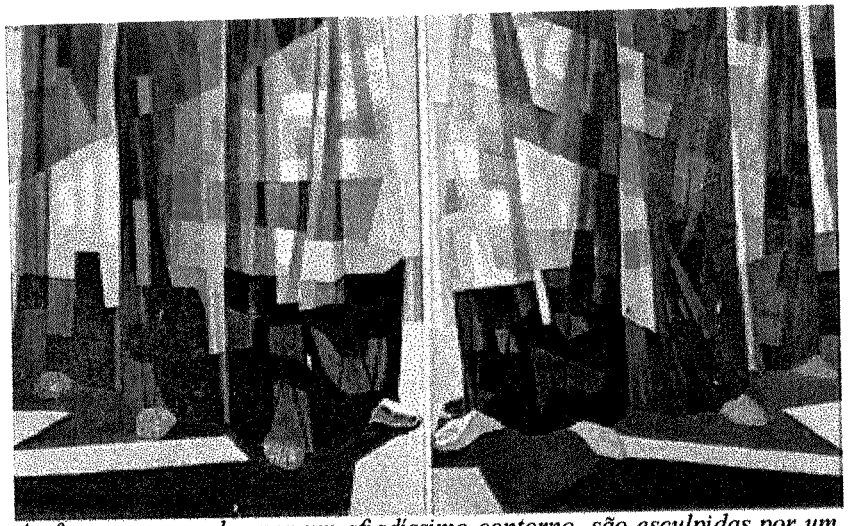
Figura 16

mais claro; representa, uma vez mais, o plano de fundo da composição, agora acompanhado dos laranjas das arcadas. Nestas telas, entretanto, ele não teve muito espaço, principalmente nas dos Apóstolos, em que as figuras ocupam quase totalmente as dimensões dos panos. O azul pode mesmo ser considerado como um dos principais personagens de toda a obra. Atua soberano ao lado dos destaques, que chegam a lhe ombrear, representados pelos amarelos, laranjas e vermelhos – o trio quente. Nestas pinturas aparecem ainda, e com destaque,



Escrita portinariana

todo o lirismo dos rosas; com tantos matizes em vermelho e branco, eles não poderiam faltar. Os marrons aparecem para ligar-se, através dos vermelhos e ocres, aos laranjas e amarelos. Surge, então, uma vivaz polifonia de cores, fazendo soar quase imper-



As figuras, marcadas por um afiadíssimo contorno, são esculpidas por um vibrante cromatismo de fragmentação luminosa.

Figura 17

ceptível, em meio a essa massa cromática, a discreta sonoridade de um verde: o pedaço de cana numa das mãos do Cristo *(Fig.16)*.

Se por um lado essa obra, como a maioria de sua produção, se apóia em um passado estético cheio de convenções, por outro não recusa as conquistas do presente. E entre outras coisas, o presente se manifesta, nesta pintura do altar-mor da Matriz de Batatais, através de uma interpretação iconográfica particular, "instintiva", que Portinari deu a alguns elementos estilísticos do cubismo (fonte que o influenciou profunda e permanentemente).

Nesta pintura do altar-mor, há uma equilibrada predominância da dominante tonal que caracterizou suas pinturas da "fase marrom", na década de trinta. Os tons terra, neste trabalho, agem como filtro controlador da intensa luminosidade provocada pelos amarelos, laranjas, vermelhos e azuis. Com esse recurso, o pintor impediu que a composição cromática se limitasse, basicamente, à crueza elementar das cores primárias. São, ainda, juntamente com os matizes brancos, os agentes extremos do contraste entre claro e escuro. As sombras, usadas para modelar as figuras, ganham em Portinari a leveza de uma aquarela e o translúcido colorido de um vitral. Como os tons mais escuros tem um poder de peso maior que os claros, são geralmente encontrados atuando a partir da borda inferior horizontal do suporte, e subindo, gradualmente, ao encontro de seu oposto.

Neste políptico, tal recurso dá peso à linha de terra, equilibrando-a com a predo-

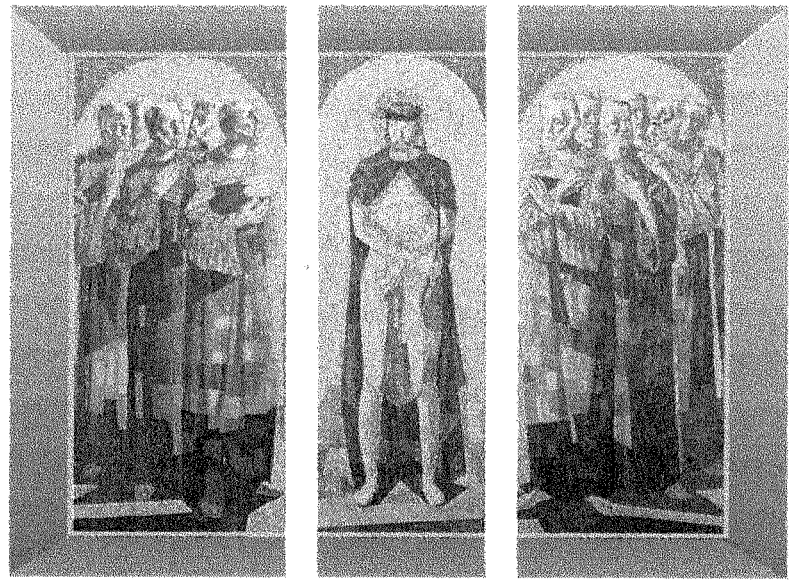
minância vertical da composição e impedindo, assim, que a pintura perca a tensão *(fig.17)*.

O artista empenhou-se, especialmente neste trabalho, em combinar diferentes aspectos da relação figura-fundo, com disposições plásticas desvinculadas da realidade concreta e fundadas numa figuração abstrata do espaço. Esse procedimento abstratizante, em relação às soluções espaciais da composição, torna-se corrente na quase totalidade de sua produção, acabando por identificar estilisticamente o pintor.

Portinari, ao realizar esse políptico, afasta-se da visualidade prosaica a que o assunto poderia acorrentá-lo. O Cristo, no painel central desta obra, encontra-se representado no momento em que foi proclamado pelos seus perseguidores, ironicamente, como o Rei dos Judeus. Este é um dos episódios que cercam o flagelo do Senhor. No quadro pintado pelo artista, não aparecem certos elementos que compõem as cenas descritas pelos quatro evangelistas: o pretório, o açoitamento, as cusparadas e o escarnecimento praticados pelos impiedosos soldados romanos. Isto tudo seria, por suas feições dramáticas muito acentuadas, motivo suficiente para fazer irromper o fluxo ardente da fonte expressionista, que brotava do pintor brodoswskiano quando indignado com as injustiças sociais e o sofrimento humano delas provenientes. Neste trabalho não vemos aquela distorção formal e os devaneios cromáticos que aparecem em grande parte de sua obra.

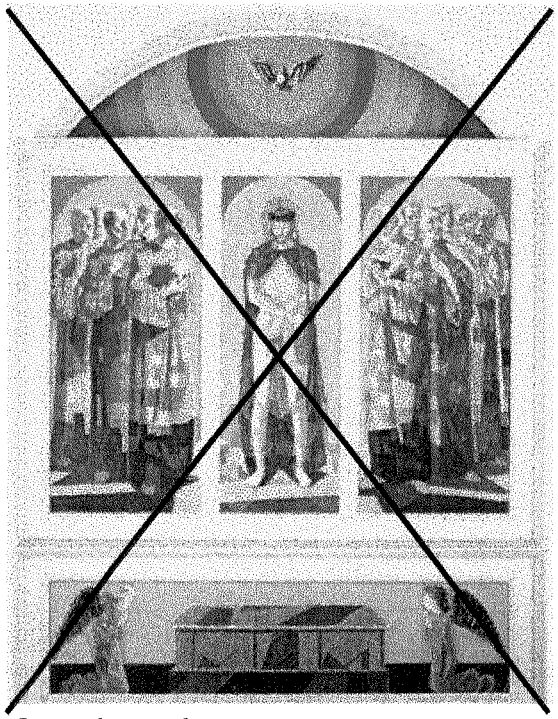
Não encontramos neste políptico, por exemplo, aquelas referências de forte expressão linear como em obras anteriores, *A Primeira Missa no Brasil*(1948) e *Tiradentes* (1949), e nas do mesmo período, *Guerra* e *Paz* (1952-56). Apesar de todas elas terem se formado através do olhar caleidoscópico e personalíssimo de Portinari (que caracterizou seus trabalhos a partir de meados da década de 40), a grande pintura do altar-mor da Matriz de Batatais revela-nos uma calma solene que acaba por diferenciá-la daquelas citadas, fazendo com que se aproxime de uma outra obra, pintada no mesmo período: *Chegada de Dom João VI ao Brasil*. Ambas não carregam consigo a quase sempre presente linearidade pertubadora que muito identifica os trabalhos do pintor.

Portinari, neste políptico, afasta-se da mera ilustração para se basear na verdade simples do tema escolhido, conseguindo, com isso, melhor ressaltar o seu significado. Recusa aqui a narrativa, evidenciando-se nesta pintura, de sentido volumétrico e



A Portinari interessava, em vez da representação de uma cena dramática, tão somente a simples apresentação de imagens delimitadas num palco cênico vazio. Colocou, nas verticais amplas e luminosas do quadro, toda a dignidade perene de seus hieráticos personagens.

sintético, o elo que o pintor mantinha com certas obras de Masaccio e Piero Della Francesca. Buscava, com isso, uma melhor solução para a composição final. Nessa conjunção entre matemática e pintura, empunhou régua e compasso além de pincéis e tintas; buscou os limites da simetria pura, através de precisas formulações equacionais lineares e cromáticas.



O grande eixo da composição

O grande eixo da composição é governado pela força monumental de um Cristo que nos faz lembrar as plásticas esculturais egípcias e gregas arcaicas. O que o artista nos mostra não é a figura ultrajada de Jesus, mas a figura de um atleta olímpico ostentador da Glória Suprema, cercado pelos seus discípulos. A figura do Colosso Divino ergue-se em sua solidão heróica e na pureza alva de sua semi-nudez.

Esta imagem, desprovida de qualquer sensualidade amaneirada, distancia-se das representações clássicas dos antigos mestres que o pintor tanto admirava. Cristo, como epicentro da composição, atrai para si toda a primazia do olhar; a de seus discípulos, companheiros do episódio, e a do espectador.

A morte que se avizinha é anunciada pelo esbranquiçado corpo de Jesus, frio como uma lápide marmórea, contrastando com o grave tom carmesim do manto. Mas aqui a morte pouco importa: é apenas uma aparência, uma angústia fugaz. Nem a melancólica melodia, desenhada nos rostos dos apóstolos, é capaz de afastar nosso olhar do Cristo guerreiro, indestrutível, prestes a vencer o "aguilhão da Morte" (um Cristo configurado na imortalidade de um corpo penetrado de espiritualidade). Nesta repre-

O Senhor Bom Jesus da Cana Verde.
O pintor afasta-se da representação do Senhor escarnecido para homenagear, de maneira triunfal, o padroeiro da cidade de Batatais.

sentação do Supremo Mártir, estão presentes as dualidades antagônicas que sempre afligiram os homens: o aqui e o eterno, a vida e a morte.

Diante do episódio do flagelo de Cristo, o sentimento que permanece é o da

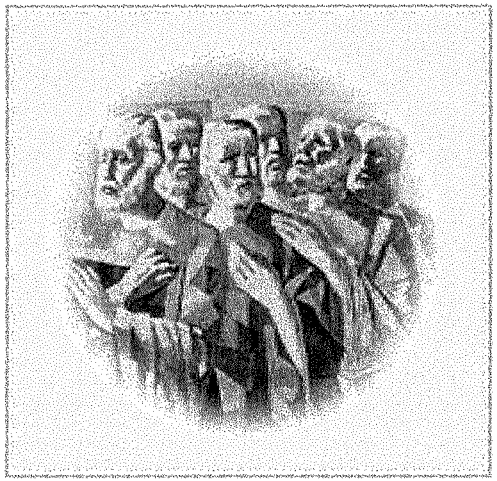
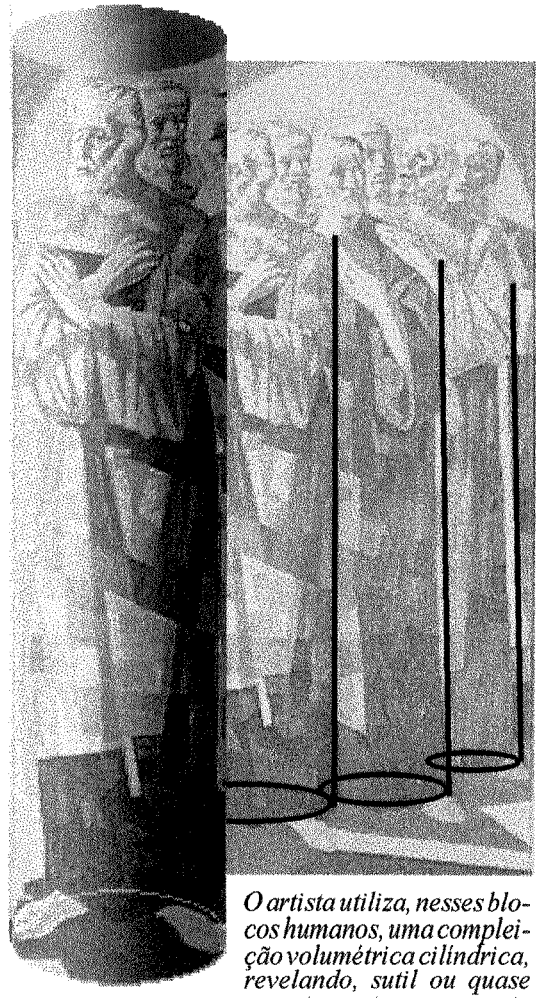


Figura 18

compaixão. Não visualizamos este sentimento na figura pseudomartirizada do Senhor, mas nos rostos de feições resignadas dos apóstolos que parecem cobertos com a máscara da morte *(fig.18)*. Estes aparecem em dois grupos compactos, ladeando a figura do Salvador e completando a verticalidade do políptico.

As linhas dominantes das figuras, verticais e paralelas, fazem-nas semelhantes a colunas humanas, sustentando as arcadas de uma catedral gótica. Aqui, a função estrutural das imagens define a conotação de elemento construtivo, estabelecendo um acordo entre homem e arquitetura, numa perfeita equação espacial. Além dos valores puramente plásticos, a presença humana traz também o significado da reconciliação do homem com o Divino.

Apesar da harmoniosa concordância formal e cromática entre os quadros que fazem parte do conjunto pictórico da Igreja Matriz de Batatais, verifica-se a existência de algumas variantes estilísticas sutis entre eles. A pintura do altar-mor distancia-se discretamente dos outros grandes painéis desse templo, o que também vai ocorrer com a *Via Sacra*, pintada posteriormente.



O artista utiliza, nesses blocos humanos, uma compleição volumétrica cilíndrica, revelando, sutil ou quase secretamente, uma certa violação anatômica.

São Sebastião

O quadro se divide em duas partes, um tanto distintas, separadas pela figura central do ex-oficial romano atado a um poste (mediano do grande retângulo da tela; *linha azul; fig.1*). Nessa linha divisória, sentimos nosso olhar disparar contra a figura do mártir como se fosse a décima flecha que sibila em sua direção. A distribuição convergente das hastes (que espetam o santo) acaba induzindo nossos olhos, momentaneamente, para a imagem de São Sebastião.

Antes, porém, da leitura das figuras do quadro, veremos certos aspectos contrapontísticos de sua linearidade. Podemos observar que uma grande tensão se forma, na parte esquerda da tela, pelos blocos compactos das figuras, tanto do primeiro plano como do fundo *(linhas violetas; fig.1)*. Toda a verticalidade comprimida nessas massas humanas fez com que se transformassem nos estopins da explosão linear ocorrida na outra metade. Essa ruptura inicia-se pelas quebradas linhas das montanhas do horizonte, ganha as pontiagudas formas rochosas da direita e finaliza nas formas dramáticas desenhadas pelos gestos largos das duas figuras femininas *(linhas laranjas; fig.1)*. Estas se opõem claramente às outras. A mulher, que ergue os braços para o alto, com sua alta expressividade,

Figura 1

Figura 2

rouba toda a cena, fazendo com que paralizemos nosso olhar frente à sua singular beleza plástica *(fig.2)*.

Os três personagens da direita, alinhados lado a lado, estão muito próximos da barreira que os separam do espectador. Aqui se desenha o drama temático. Através de uma nervosa linearidade, concentram-se, na metade superior deste lado, os elementos angulares e cortantes da paisagem, tão penetrantes como as flechas cravadas no corpo do santo, e como também todo o teatro trágico deste episódio *(fig.3)*. As imagens espectadoras do lado esquerdo, aprisionadas em blocos e inertes, se contrapõem a eles.

Se iniciarmos a leitura a partir da figura

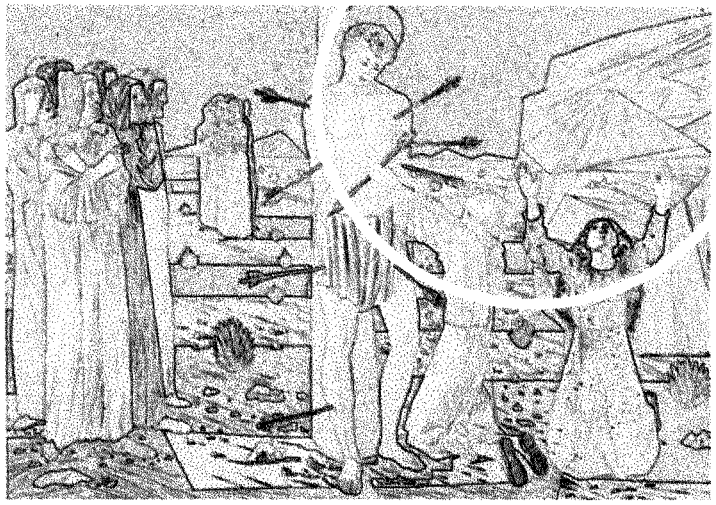


Figura 3

da extrema direita, numa sequência contínua rumo à esquerda, perceberemos uma quebra no meio do caminho. O olhar inicial segue pela mulher que segura uma flecha, depois até à imagem central de São Sebastião, vai ao fundo e retorna ao primeiro plano com os blocos de figuras. Por este percurso, desenha-se uma grande linha poligonal através da distribuição que foi dada aos elementos humanos *(linha vermelha; fig.4)*. Assim,

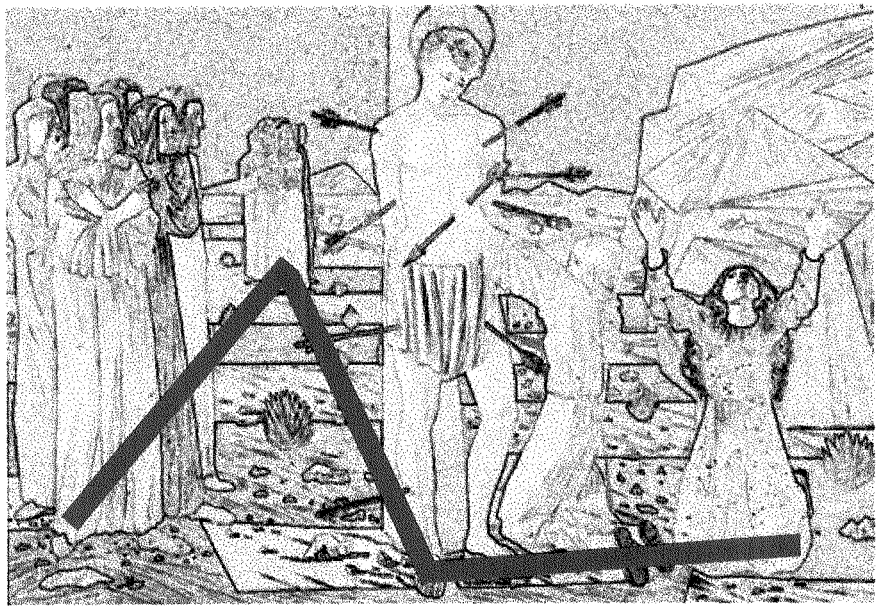
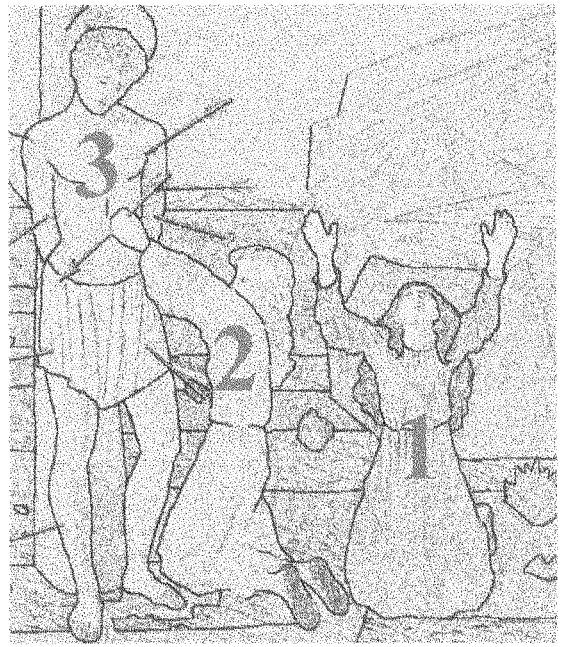
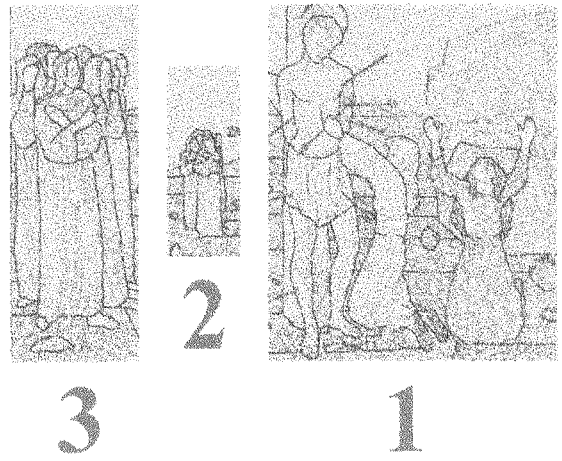


Figura 4





podemos constatar que houve o emprego de uma variante linear entre esta grande linha rubra e as laranjas que pudemos observar nos esquemas traçados da *figura 1* (página inicial). O pintor conseguiu encontrar o caminho para uma eficaz solução dos problemas rítmicos da composição, com elementos humanos e paisagísticos.

Partindo daí, encontraremos o uso repetitivo de certos arranjos, revelando outras variações presentes na obra, tanto nas disposições formais como nas cromáticas. Ao dispor seus personagens na cena, Portinari joga com o arranjo tríplice. Nas imagens principais, as duas mulheres com São Sebastião, por não estarem tão ligadas como as figuras da esquerda, possibilitam a clara leitura dos cardinais um, dois e três em intervalos iguais e de maneira crescente. Mesmo contendo um certo espaçamento, estes não deixam de formar um grupo. Somando este agrupamento com os dois blocos compactos da parte esquerda, temos outro jogo tríplice, agora armado com um certo ritmo quebrado.

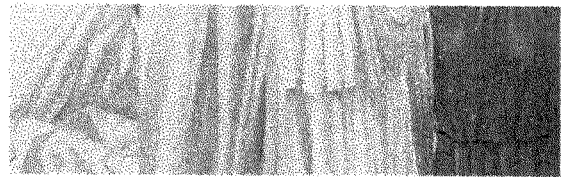
Os contrastes das áreas claras e escuras

aparecem com certo equilíbrio entre os tons médios e claros. Os tons medianos encontram-se pela grande planície e também na faixa do céu; os mais claros, nas montanhas do horizonte, no topo das superfícies das formações rochosas à direita e na maioria das figuras espalhadas pela composição. A aplicação destes contrastes não acontece como na tradicional técnica do *sfumato*, lenta e gradual. Aqui não vemos o véu da sombra que suaviza os contornos e embala o quadro. O pintor salta com os tons, de um elemento a outro, sem obedecer a uma escala contínua. As áreas mais claras, de repente, são cercadas pelas escuras ou mesmo pelas médias, com nítidos intervalos tonais entre elas *(fig.5)*. A concordância tonal entre a figura frontal da mulher que ergue os braços e as faixas horizontais do chão acaba se isolando das demais relações de contrastes.

A escrita pessoal de Portinari, neste *São Sebastião*, foi consideravelmente alterada em relação àquela que fora utilizada no políptico. Mesmo percebendo a significativa mudança estilística entre eles, notamos que pertencem à mesma vértebra. Não vemos, nesse quadro, aquela microfragmentação da luz que muito caracteriza a grande obra do altar-mor. Aqui, o pincel ainda continua recortando angularmente certos elementos da composição; as sombras continuam transparentes e o fundo registra o mesmo tom; as pinceladas, porém, que aqui modelam as figuras fundem os tons de forma suave e gradativa, sem interrupções bruscas.

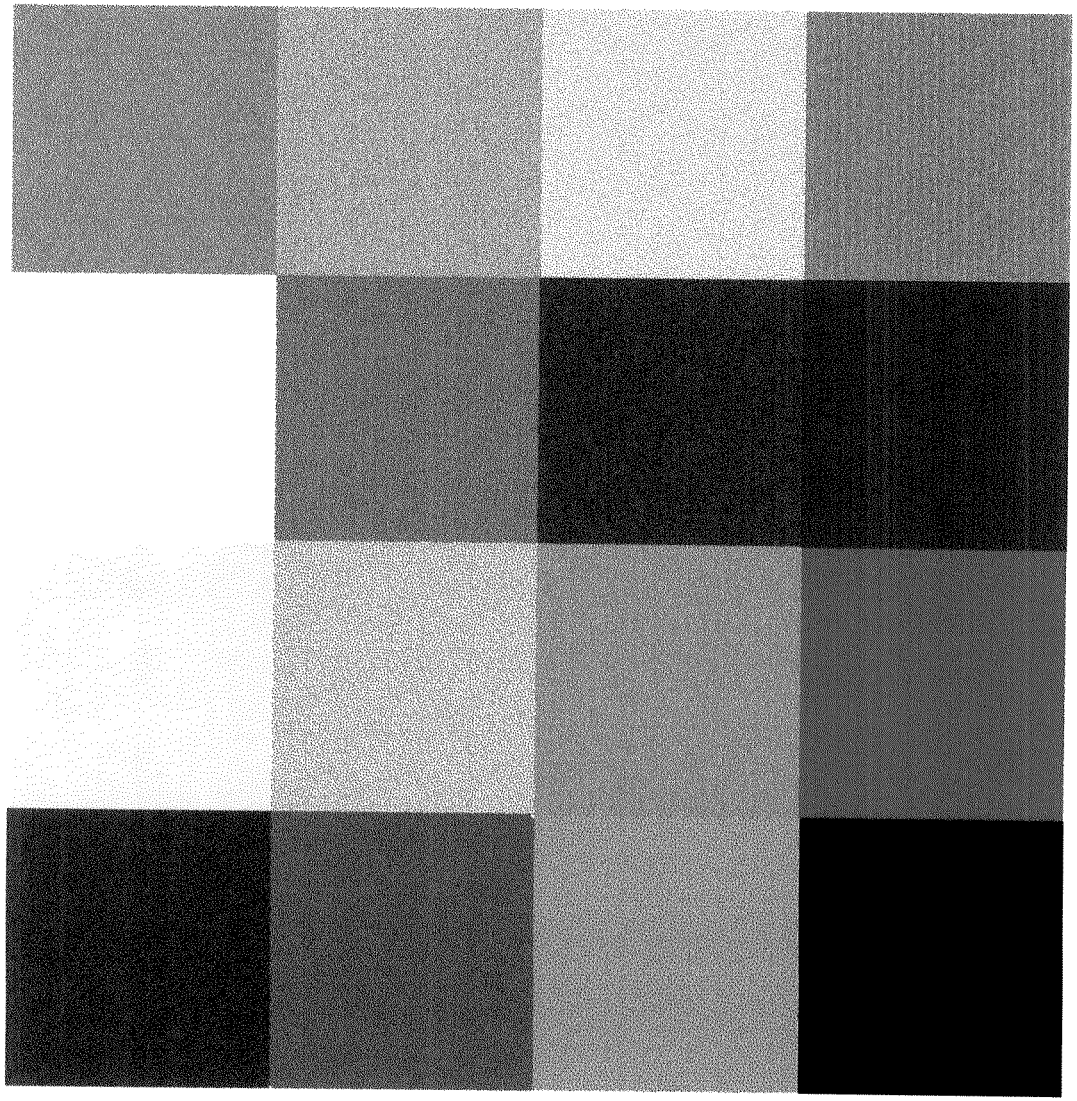
Figura 5

A paleta deste quadro não difere muito



Um modelado suave de tons gradativos .

PALETA PORTINARIANA



da usada para pintar a obra que vimos anteriormente, *O Senhor Bom Jesus da Cana Verde*. Vejamos, então, o que mudou de uma para outra. Na análise passada, tínhamos um tom baixo de azul, os vermelhos e uma variação um pouco maior de marrons. Na paleta de *São Sebastião*, o rosa ganha um pouco mais de vivacidade e os amarelos um maior número de matizes claros.

O solo em verde, da tela do altar-mor, não apareceu representado naquela paleta devido a seu percentual quase nulo. Ele parece ter sido colocado para fins de representação, justificando o título da obra, e não como solução cromática. Esta cor aparece no *São Sebastião* em baixíssima proporção, o suficiente para que possamos notá-lo. Mesmo que muito discretamente, aparece na composição dos elementos paisagísticos, garantindo, assim, a permanência de um vermelho. Os solos vermelho e preto desta obra, que aparentemente poderiam ficar de fora desta paleta, acabam por desempenhar funções cromáticas contrastantes. Percebe-se que, nos tons usados para colorir as áreas do chão deste quadro, foi usado vermelho nos marrons e salmões. Poder-se-ia dizer que isso já seria o suficiente diante da presença discreta dos verdes apagados nos pequenos

arbustos. Esta cor geralmente pede a presença de sua complementar. O pintor, então, coloca o vermelho de forma ainda mais discreta, isolada em um dos pés do grupo das figuras à esquerda. Bastou uma só nota de vermelho puro para que pressentíssemos melhor a presença dos verdes (quase camuflados nas sombras dos marrons-avermelhados), dando-lhes, assim, uma honrosa presença dentro da composição *(fig.6)*.

A luz, nesta composição, é intensa;

Figura 6

as sombras, marrons-avermelhadas, são transparentes. Os matizes rosas chegam até o branco e este pede o peso oposto. Os recortes mais escuros do chão não são totalmente satisfatórios para os tons mais claros. A cor preta, nas belas madeixas, que recortam

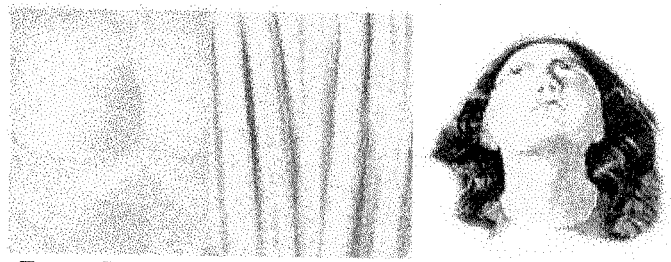


Figura 7

o rosto alvo da mulher de azul, tentam uma ligação de contraste e acabam executando uma expressiva performance solo *(fig.7)*.

A rudeza pálida nos rostos e mãos das figuras periféricas ao santo compõe uma rítmica linha ondulada e flutuante que ocupa, com graça, seu lugar dentro da composição cromática. Percebe-se que as tonais brancas não se dispersam aleatoriamente; mantêm-se agrupadas numa mesma altura dentro do plano retangular do quadro *(fig.8)*. A fantástica atmosfera presente na cena parece vinda das luzes de dois sóis: o do quase meio dia e o da tardinha. Nesse cruzamento espectral, as sombras se tornam coloridas e transparentes.

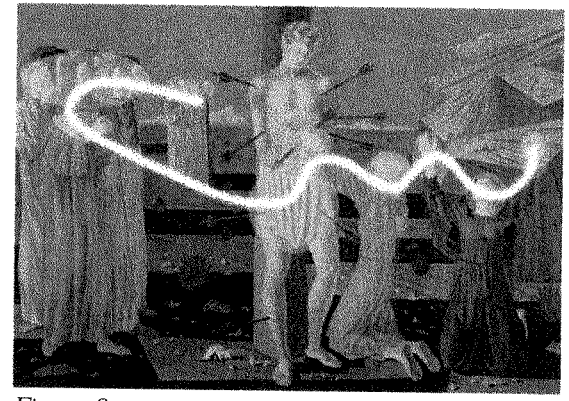
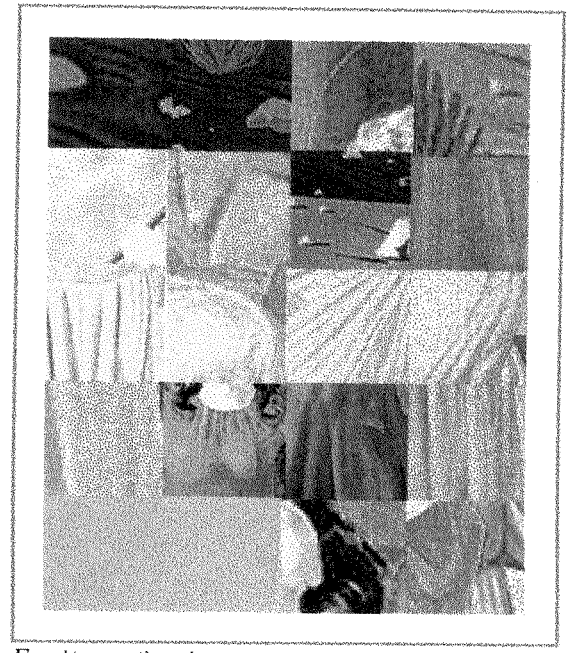


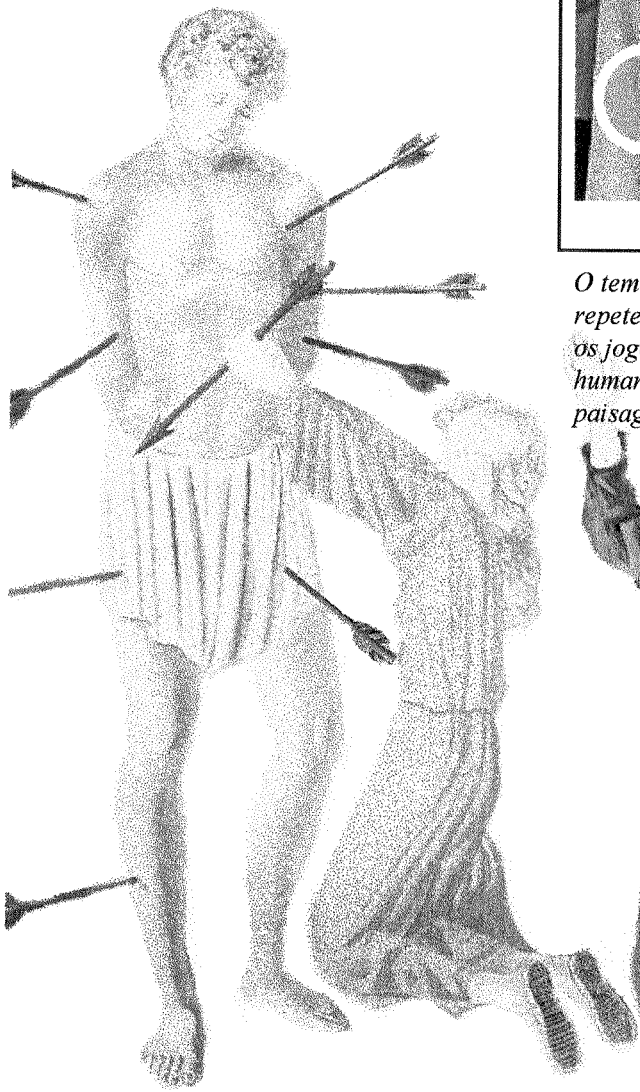
Figura 8

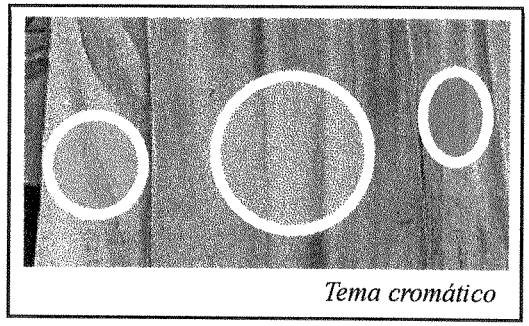


Escrita portinariana

VARIAÇÕES CROMÁTICAS

O bloco humano, à esquerda e em primeiro plano, parece refletir-se no do fundo, criando, com isso, outra variante formal dentro da composição.





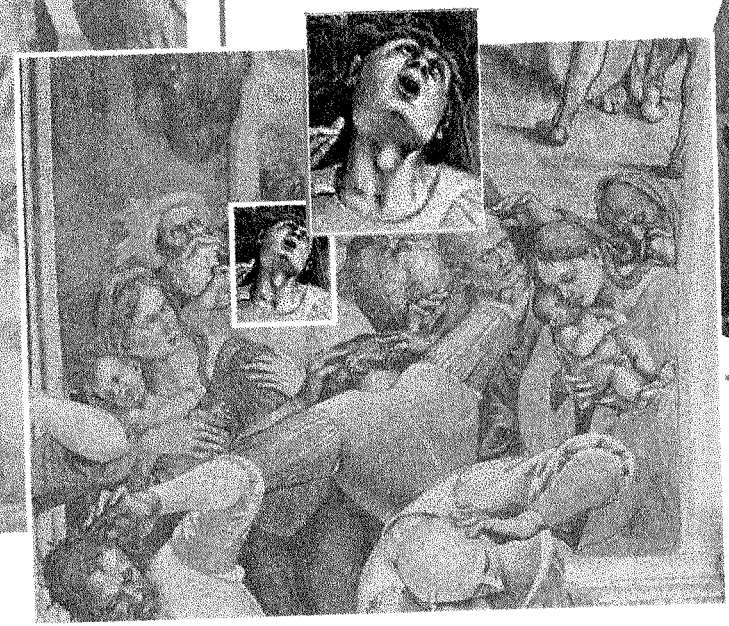
Tema cromático

O tema cromático, rosa, amarelo e azul, repete-se em variações sutis acompanhando os jogos tríplices conferido aos grupos humanos; ditam também, os tons da deserta paisagem.

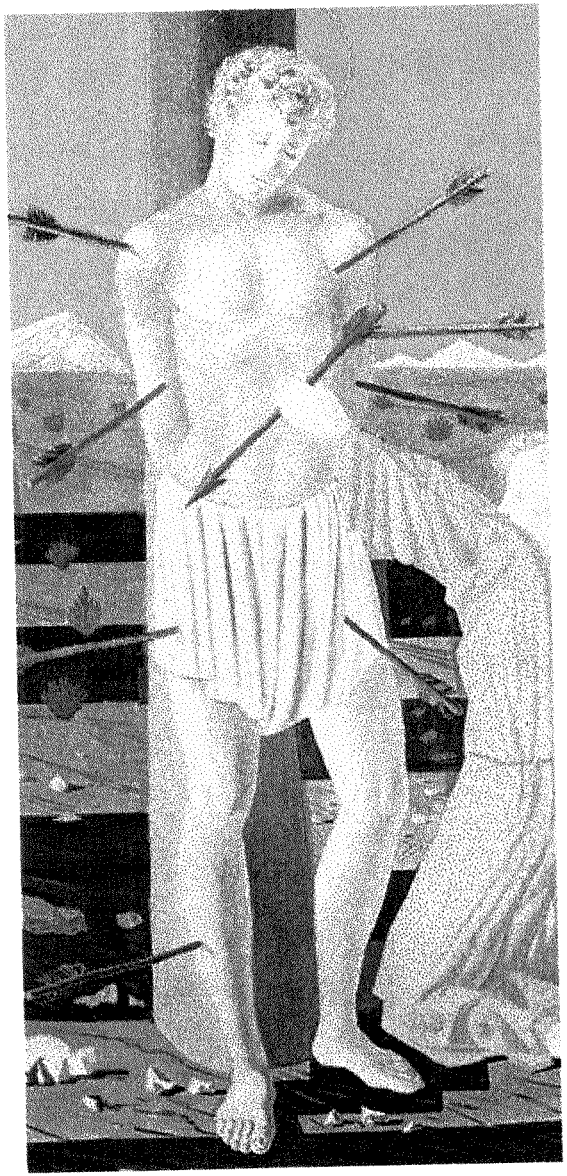
Rafael Sanzio (1483 - 1520).
O Incêndio de Borgo *(1514/17).*
Afresco em moldura com base de 670 cm. Stanze Vaticane, Roma. (Detalhe).

Esta mulher justifica plenamente o uso da nomenclatura tão decantada e que foi incorporada ao universo cromático do pintor: o "azul-portinari".

A pose desta personagem feminina, toda em azul, evoca a lembrança de uma figura criada por Rafael (ao lado, à esquerda). Poderíamos brincar com a suposição de que Portinari, acrescentando ainda uma mórbida beleza pré-rafaelita e o escorço rude de um Signorelli, produziu, quase quatrocentos anos depois, o contra-movimento da imagem pintada pelo mestre de Urbino. Podemos afirmar, contudo, que esta mulher de azul é das mais sensuais já criadas pelo artista de Brodowski, com seus seios e ventre transparecidos, subjugando a bela cor às belas formas.



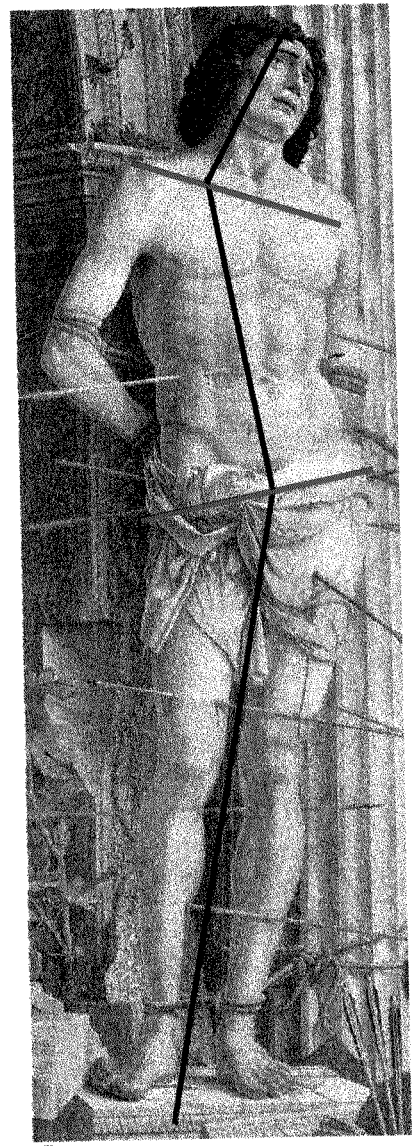
Luca Signorelli (1445?-1523).
Pormenor do Juízo Final.
Capela Nova da Catedral de Orvieto.



O *São Sebastião* da Matriz de Batatais, mesmo mantendo uma evidente ligação com vários elementos da estética quatrocentista italiana, ainda consegue mostrar, depois de quase quinhentos anos de representações, uma certa originalidade. O assunto poderia render, nas mãos portinarianas, desdobramentos fortemente caracterizados por traços da lingüagem expressionista. O repertório mais clássico do artista, nos anos cinqüenta, já tinha no entanto endereço certo: a Matriz do Senhor Bom Jesus da Cana Verde.

Portinari não representou (como muitos virtuoses da pintura renascentista o fizeram) uma figura portadora da síndrome de Narciso, presa em sua solidão beata. Tampouco quis mostrar a violência patética do martírio em execução. O artista se detém no momento mais sublime desta história santa: o milagre.

A iconografia sobre o santo tem revelado, ao longo dos tempos, uma figura que vinculou a si uma certa sensualidade andrógena, fruto dos freqüentes moldes apolíneos usados para forjar sua figura. Os mestres da pintura do *Quattrocento*, que trabalharam com o tema, legaram-nos belas obras concebidas a partir de uma estética que privilegiava

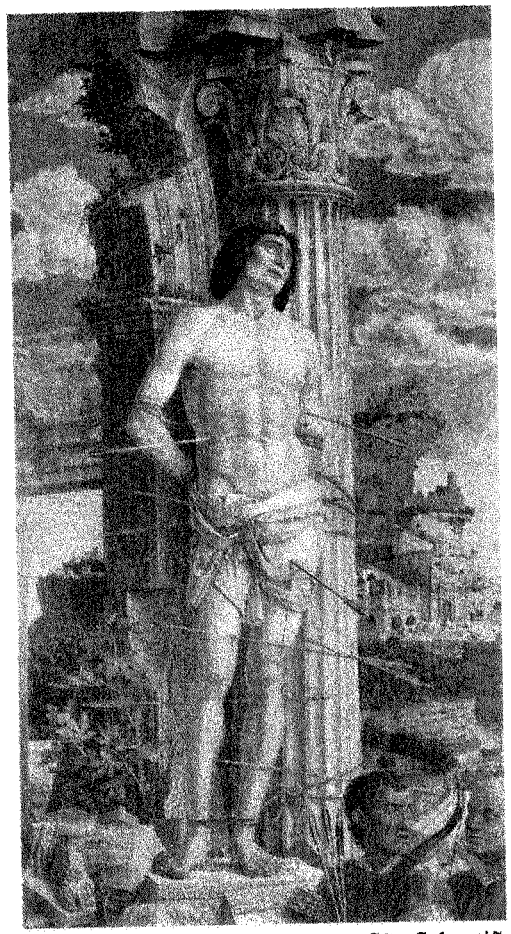


Contrapposto

o ideal de beleza greco-romano, como modelo para a tradução plástica do corpo humano.

Segundo um historiador de arte, *"São Sebastião é usualmente mostrado amarrado a um pilar ou a uma árvore, traspassado de setas. (As setas, por sinal, estavam associadas à peste; mesmo nos tempos pagãos, acreditava-se que Apolo enviava as pestes atirando flechas, e não causava muita surpresa, pois, que a intercessão de São Sebastião fosse freqüentemente invocada contra a peste). As primeiras representações mostravam o corpo do santo perfurado por tantas setas que ele mais parecia um porco-espinho; contudo, no Renascimento, com o ressurgimento do interesse pela arte da Antigüidade clássica e pela representação do nu, o número de setas foi reduzido, e a beleza do corpo passou a ser o foco de atenção."*

Toda a sinuosidade do método utilizado pelos gregos, o *contrapposto* (eixo dos quadris inclinado na direção oposta ao eixo dos ombros), aparece no santo pintado por Mantegna e no belo óleo/tela que está no Museu de Arte de São Paulo; o *São Sebastião* (181 x 115 cm., c.1505) pintado por Pietro Perugino (c.1445 - 1523). A figura do mártir cristão não recebeu somente uma representação, como nesta última obra citada realizada pelo mestre de Rafael, feita de delicada elegância. Em outro exemplo, o *Martírio de São Sebastião* de Antônio del Pollaiuolo (1475, madeira, 291 x 203 cm), hoje na National Gallery de Londres, o santo é visto amarrado a um tronco acima da altura das cabeças dos carrascos que, com seus arcos e bestas, cercam o indefeso corpo alvejando-o de flechas. Neste verdadeiro "tiro ao santo", outro elemento faz-se presente nas representações do ex-comandante da guarda pretoriana: o sadismo. Mantegna (1431-1506), por exemplo, exibe sua imensa habilidade pictórica ao "alfinetar", sem dó, o seu *São Sebastião* (c. 1480) do Museu do Louvre, em Paris, que se retorce em caretas.



Andrea Mantegna (1431-1506). São Sebastião *(c. 1480). Museu do Louvre, Paris.*

"São Sebastião foi um dos primeiros mártires cristãos. "Mártir" deriva da palavra grega que significa "testemunha", e muitos dos primeiros convertidos ao cristianismo foram forçados a testemunhar sua fé sacrificando a própria vida. Foi esse o caso de Sebastião. Em fins do século III, ele foi nomeado comandante de uma companhia da guarda pretoriana, a tropa de elite dos imperadores romanos. Quando sua conversão ao cristianismo se tornou conhecida, o imperador, Diocleciano, que duvidava da possibilidade de um homem servir ao mesmo tempo a Cristo e a César, exigiu que Sebastião renunciasse à sua fé ou enfrentasse um pelotão de arqueiros. Sebastião permaneceu fiel à sua religião e, por conseguinte, foi amarrado a um poste, traspassado de setas e abandonado para morrer. Milagrosamente, ele sobreviveu. Quando se recuperou, Sebastião tornou a abordar o imperador, rogando-lhe tolerância para os cristãos. Dessa vez, Diocleciano não se arriscou, ordenando que Sebastião fosse ali mesmo espancado com porretes até a morte".

O Batismo de Jesus

São João, nesta obra de Portinari, aparece como linha divisória de dois "andamentos formais" distintos que marcam o retângulo da composição, precisamente demarcada pelo bastão que empunha. Ao *allegro, ma non troppo* do primeiro movimento, com sua compacta e tensa verticalidade, segue-se o *adagio* do segundo movimento, feito de equilíbrio perpendicular *(fig.1; nºs 1 e 2)*. Os elementos humanos, que integram esta composição, possuem uma massa de alto peso devido a seu preciso contorno e por estarem muito próximas do nosso plano. O grupo de figuras, que se comprimem junto a São João, ameaça girar sobre seu próprio eixo, graças à força exercida contra si pela grande linha diagonal desenhada pelo bastão. Esta, também, acaba criando um ponto de fuga, tragando, em sua perspectiva, figuras que alongam e se distorcem *(fig.2)*.

Uma outra perspectiva ocorre no plano paisagístico. Ela se dá através dos pequenos "arbustos portinarianos" que acabam traçando linhas que convergem para as montanhas longínquas.

A composição verticalizante dos elementos humanos, que ocupa o primeiro plano, dueta com a horizontalidade paisagística

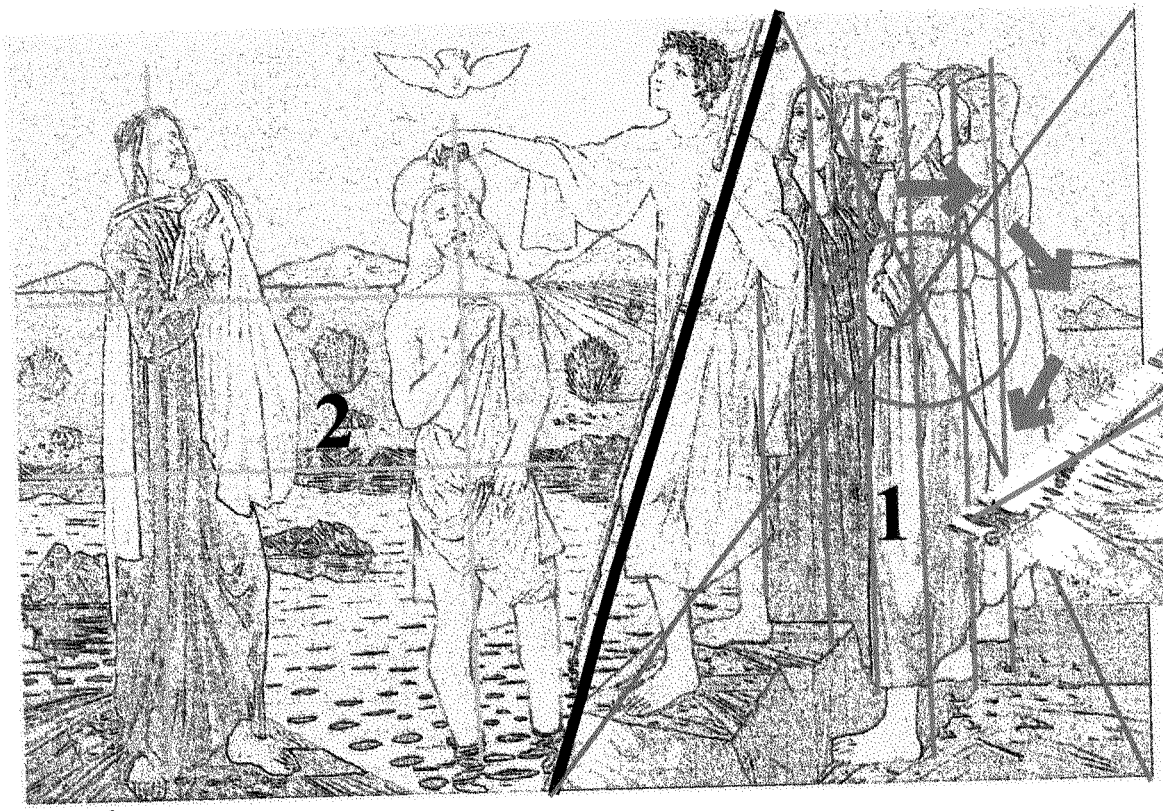


Figura 1

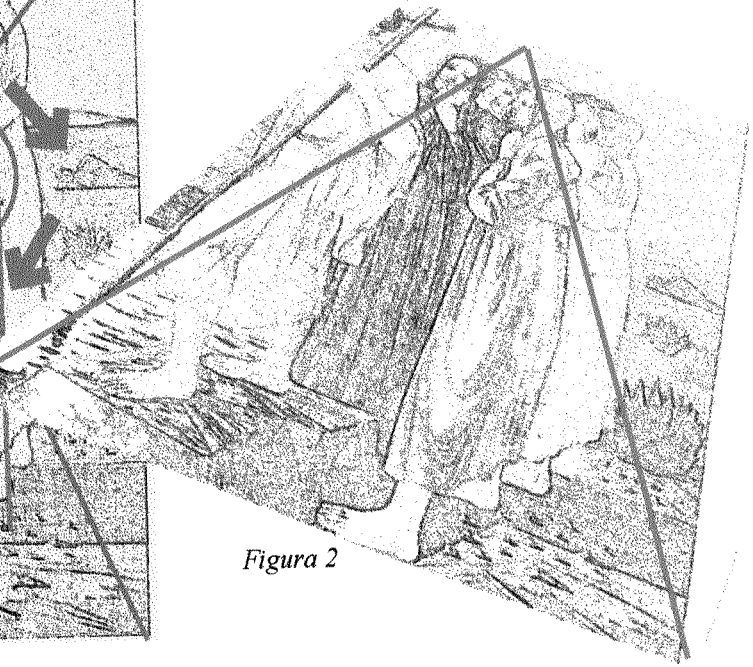


Figura 2

do plano de fundo. Neste último plano, tudo parece estar em estado permanente de solidez. Um outro ponto de fuga, além do ângulo superior direito do quadro (localizado fora da tela), projeta um desencadeamento crescente na composicão dos personagens, *(linhas azuis; fig.2)*.

A linha que une a cabeça de Jesus às dos personagens agrupados, à direita, encontra um equilíbrio paralelo na dos pés das figuras principais *(linhas pretas; fig.3)*. Percebemos, então, que a composição dos elementos humanos obedeceu a uma certa inclinação, descendente ao ângulo inferior esquerdo, criando, com isso, um contrapeso à massa de figuras do lado direito.

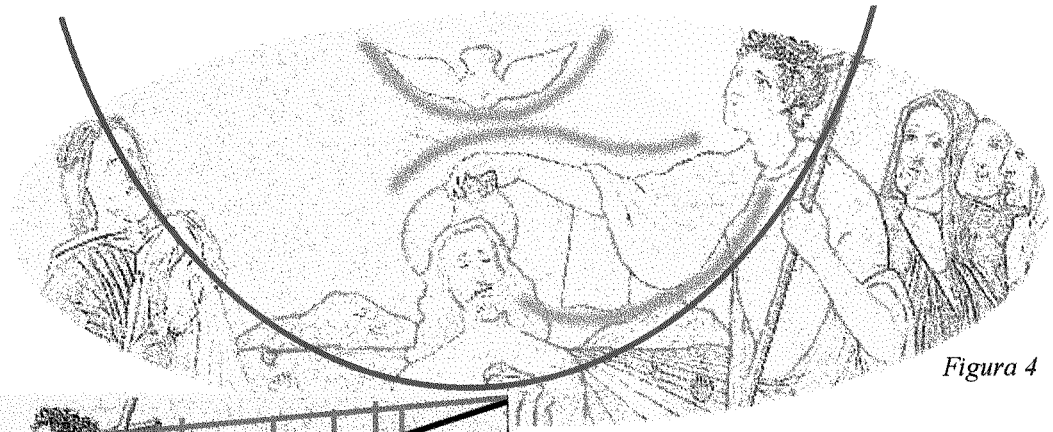


Figura 4

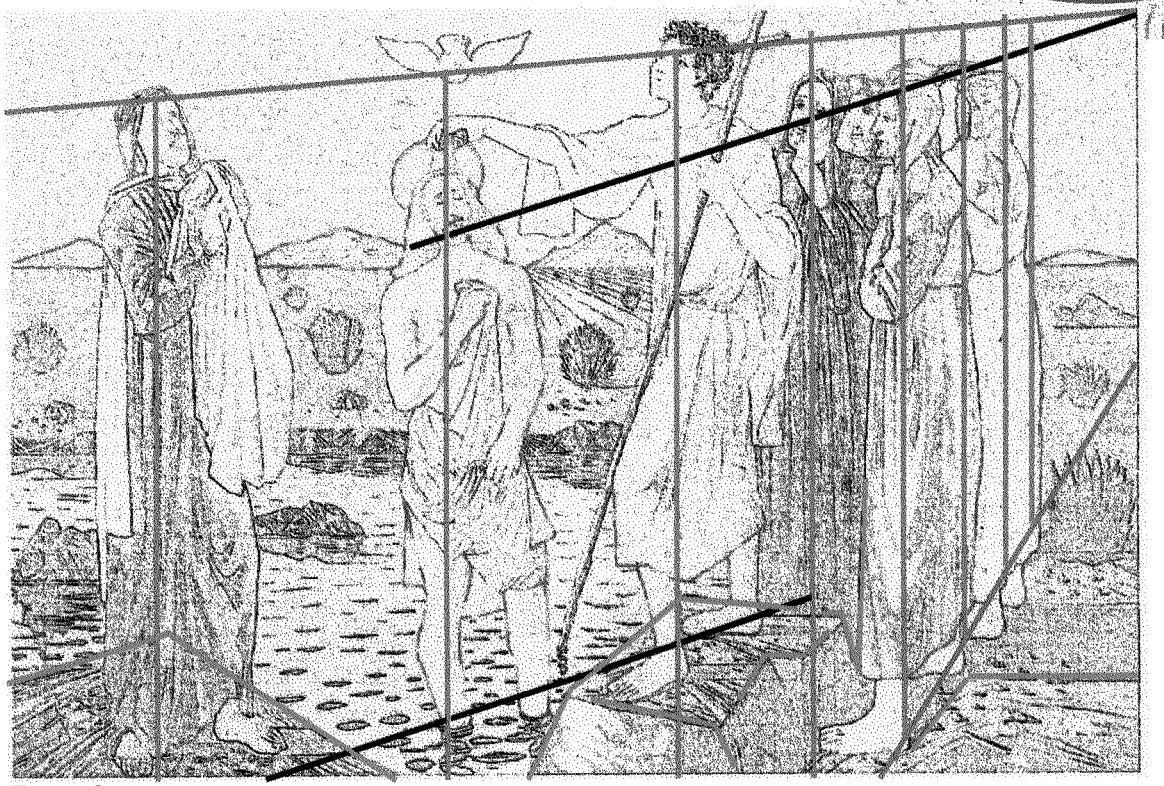
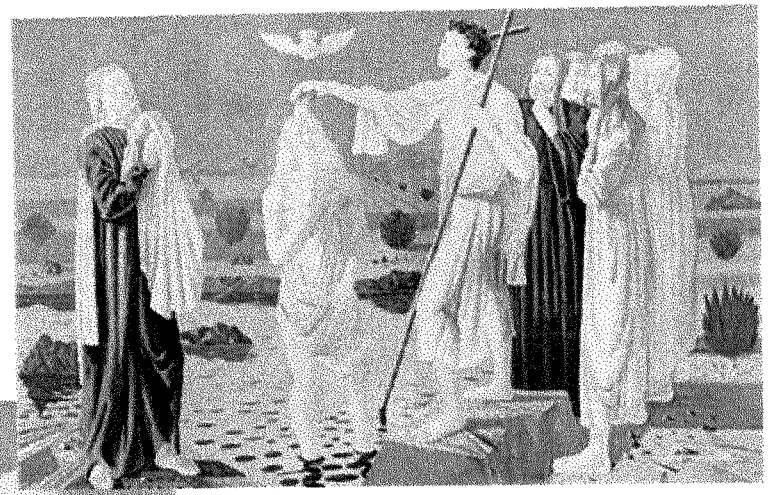


Figura 3

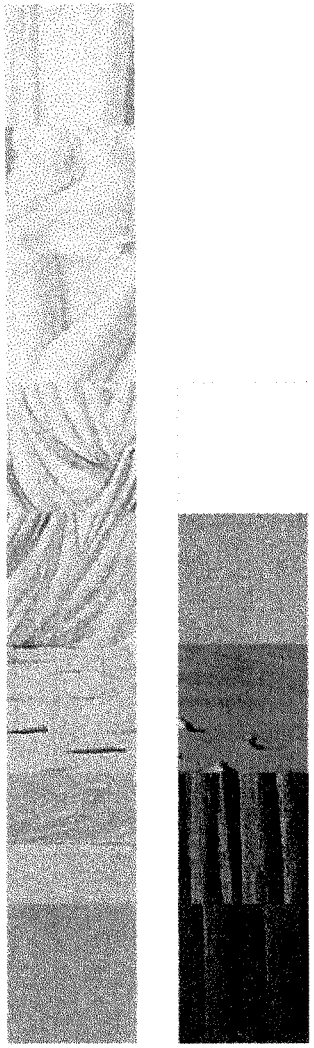
As linhas quebradas, tão presentes no quadro de São Sebastião, aqui estão em menor número, beirando a borda inferior *(linhas verdes; fig.3)*. As cabeças dos três personagens principais acabam formando uma semicircularidade que delimita a área temática que dá título ao quadro *(linha vermelha; fig.4)*. Responsáveis por um certo ritmo gracioso verificado nesta região da composição, as linhas ondulantes do braço e do pássaro se opõem ao hieratismo muito

presente na composição *(linhas laranjas; fig.4)*.

Notamos que, nesta tela, os tons claros predominam (de todos os quadros do acervo, é o de tonalidade mais cristalina). A luz não é intensamente quente, como no *São Sebastião*; a claridade do quadro em questão é matinal. Ela faria muito bem, não somente aos olhos, mas principalmente aos pulmões do homem metropolitano: é um convite ao frescor. Uma brisa idílica, que parece soprar para fora do quadro e a nos envolver prazeirosamente com sua fragância campestre, leva nossos sentidos a viajar pelas planícies brodowskianas (cuja luz não

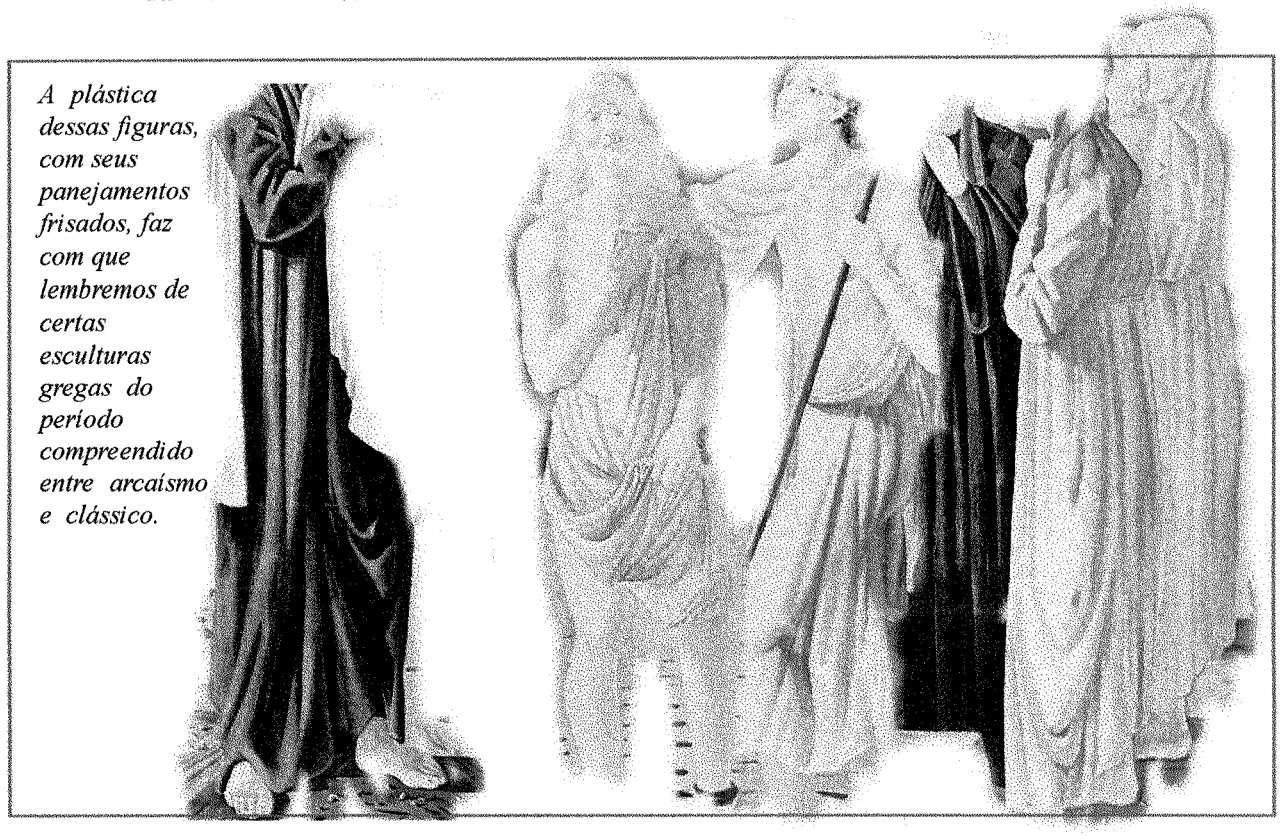


difere muito daquela encontrável em certos quadros do Quattrocento). Esta obra é, parece-me, um dos melhores exemplos da tentativa de caracterização atmosférica deste período do dia, através da técnica pictórica. Arriscaríamos dizer que a luz deste quadro, entre outras qualidades plásticas, poderia colocá-lo ao lado das grandes pinturas impressionistas, não por obra de sua escrita, mas por suas afinidades quanto à luminosidade. Quem já amanheceu por essas paragens (a região onde nasceu Portinari), não temeria dizer que os ares natais do pintor inspiraram o artista e que o resultado atmosférico conseguido foi notável.



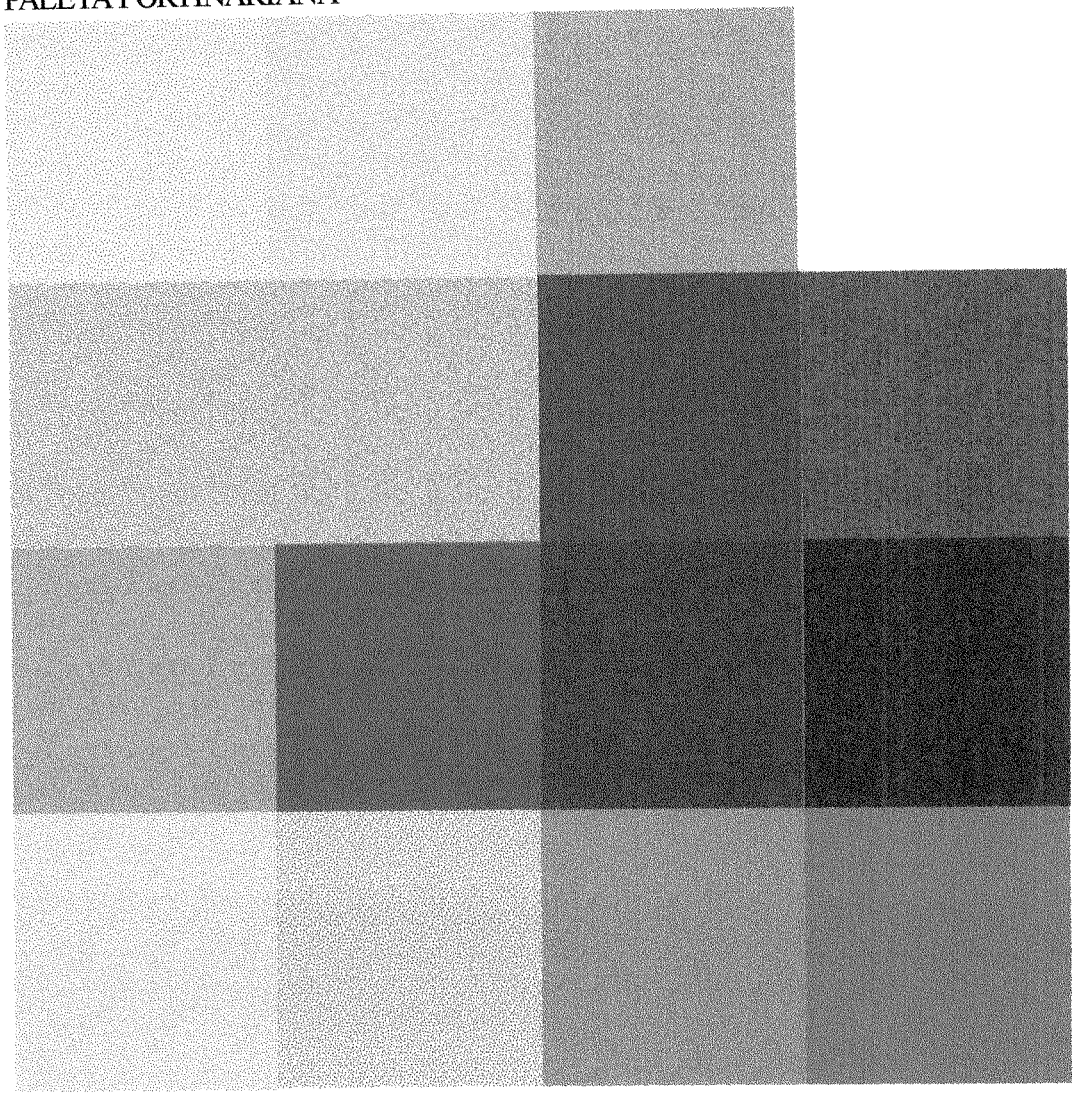
Escalas gradativas

A aplicação dos contrastes foi feita de modo que os tons claros se harmonizassem de maneira mais lenta do que nos outros trabalhos do acervo. Os tons de intensidade média/clara saem do fundo, da faixa do céu, descem para os sutis matizes das montanhas, espraiam-se pela planície, atingem o remanso e se complementam nos claríssimos corpos da maioria das figuras. Notamos que a escala que vai dos médios aos claros tem uma variação de matizes muito superior àquela que vai dos médios aos escuros. A morna luminosidade cromática acaba encontrando uma baixa resistência por parte dos tons mais altos. Estes, encontramos nos panejamentos de duas figuras: uma, quase na extrema esquerda, e outra na parte direita da tela. Essa disposição reforçou, ainda mais, o es-



A plástica dessas figuras, com seus panejamentos frisados, faz com que lembremos de certas esculturas gregas do período compreendido entre arcaísmo e clássico.

PALETA PORTINARIANA



quema assimétrico que domina a composição.

A paleta do *Batismo* difere das demais pelas suas muitas tonalidades frias e pela grande presença dos verdes. Os azuis registram os tons mais baixos de todas as sete obras do conjunto dos grandes painéis e os rosas aparecem fazendo muito bem a ligação com os tons terras. Neste quadro, encontramos algumas variações em relação ao do *São Sebastião*; por exemplo: no grupo de figuras do *Batismo,* encontramos o verde fazendo companhia ao amarelo e rosa, jamais o azul. Os tons terra do chão estão um pouco mais baixos, embora conservem o mesmo tratamento plástico. Os verdes ditam os tons mais escuros da composição e são eles que se contrapõem aos variadíssimos matizes brancos, ao contrário dos azuis de *São Sebastião*.

Os contrapontos cromáticos aparecem na mesma zona em que se dão as transformações formais mais agudas. Note-se a divisão que separa as cores quentes das frias: o diálogo entre ambas acontece de forma bem delimitada, impedindo a dispersão do nosso olhar. As cores frias dominam o território desta pintura em quase três quartos. Às quentes, por razão de sua intensidade maior, foram dadas o território do canto direito baixo, onde já foi detectado o ímã formal da composição *(fig.5; pág. seguinte)*.

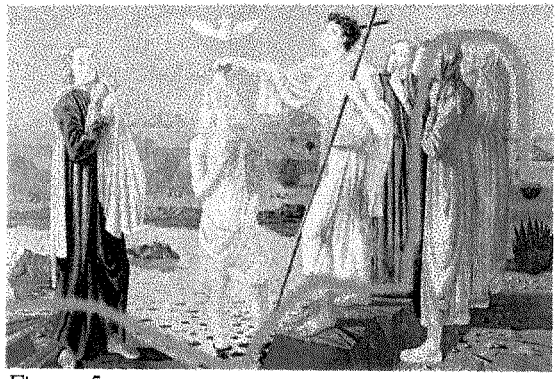
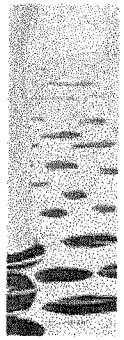
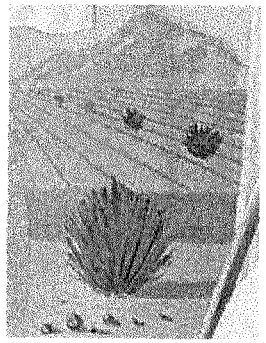


Figura 5





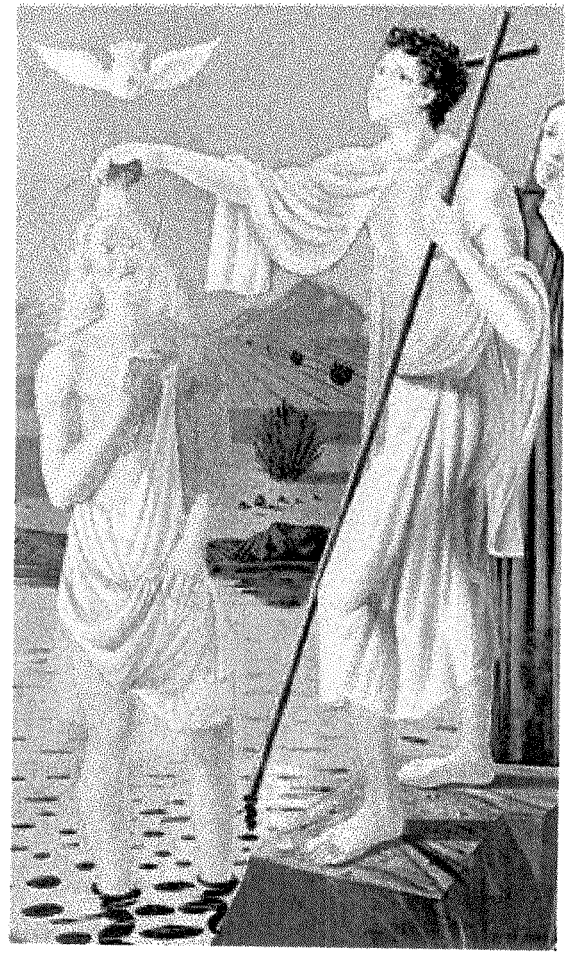
A sutileza da paisagem quase monocromática é definida dentro de tons apuradíssimos de azuis e verdes. Num instante de total liberdade gestual, surgem os reflexos n'água e os transparentes arbustos que correm para as montanhas azuladas, concorrendo para a ilusão da perspectiva.

Portinari parece talhar as figuras antes de pintá-las. A princípio, sua mão torna-se enérgica com a linearidade das formas, até poder, finalmente, suavizá-las com sua virtuosidade cromática. As cores luminosas e firmes adequam-se ao preciso contorno e à solene imobilidade das figuras humanas que, neste trabalho, se unem à paisagem numa perfeita harmonia de atmosfera e luz.

No *Batismo de Jesus*, as figuras centrais (Jesus batizado por João e o Espírito Santo configurado na pomba) foram enfocadas por Portinari com a mesma lente usada pelos pintores renascentistas italianos do Primeiro Renascimento.

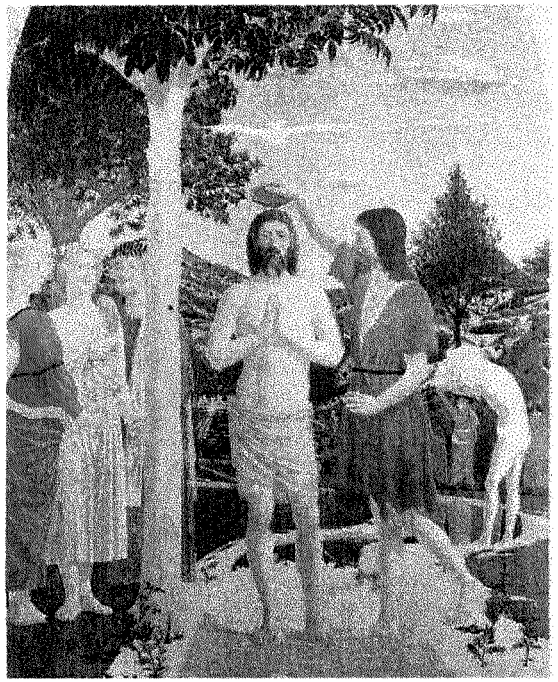
O tema ganhou, através da história da arte, notáveis interpretações. No Renascimento, a visualidade plástica se apura através dos geômetras espiritualistas do desenho. A matemática das proporções lineares, nas composições dos mestres do período, tratava a realidade com cuidado científico (que não impedia a manifestação da fé, fazendo da criação artística uma via de aproximação com o divino).

Um desses matemáticos da forma foi Piero Della Francesca. O seu *Batismo de Cristo* (c. 1445), um retábulo pintado para a Capela de São João Batista na sua cidade natal, Sansepolcro, norte da Itália (e que hoje se encontra na National Gallery de Londres), representa tematicamente um *"ato de purificação e renascimento"*. As afinida-



des existentes entre essa obra do mestre italiano com a de Portinari se tornam visíveis na rigidez das formas e no seu composto atmosférico; a brancura petrificada nas figuras dos dois quadros aponta para um elo comum, mesmo se tratando de duas obras e dois autores separadas por grande intervalo de tempo.

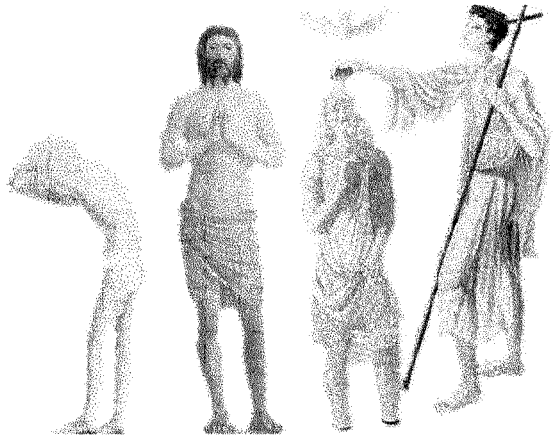
A timidez dos gestos contidos nos

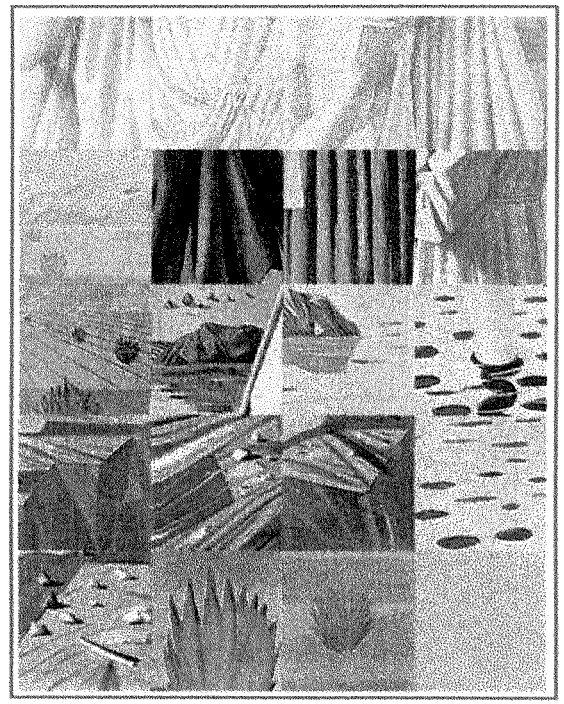


Piero Della Francesca (1410/20 - 1492). Batismo de Cristo *(c. 1445). Óleo/madeira, 166 x 115 cm. National Gallery, Londres.*

revela uma certa consangüinidade plástica com os personagens pintados por Masaccio. , Nesta tela, as figuras portinarescas, tão vigorosas e sólidas, parecem esculpidas em pasta ólea. São desenhadas sabiamente, porém sem rigor anatômico. As fisionomias, os gestos e as cores são revelados por uma serena visão mística; os rostos pálidos, quase sobrenaturais, parecem captados fora do tempo, numa atmosfera de eternidade.

De certo modo a pintura brasileira, através das obras que compõem o repertório clássico do mestre de Brodósqui, acaba por reviver um período já passado da história da arte ocidental. A figura da pomba, que plana nos ares do *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, ressurge, renovada, na obra homônima de Portinari, como para sugerir que os ponteiros do passado e presente pertencem ao mesmo relógio: ora se distanciam, ora se encontram.





Escrita portinariana

Transfiguração

O Jesus pintado por Portinari, nesta sua *Transfiguração*, distancia-se da maioria das imagens clássicas feitas por grandes mestres, que mostram um corpo robusto e glorioso em formas quase perfeitas. O quadro da Matriz de Batatais não exibe a Glória de Cristo com uma anatomia "bem tratada", à maneira dos grandes pintores renascentistas que abordaram esse tema; apenas revela-nos seu "estado glorioso", numa aparição de espiritualidade triunfante. O panejamento da imagem de Cristo mais esconde do que revela o corpo do Salvador, tendo sabido o pintor, como poucos, representar nesse Espectro Divino toda a imaterialidade que convinha à circunstância: de tão leve, parece levitar para sempre, aparecendo diante dos nossos olhos envolto por um halo que evoca certas obras anteriores ao Renascimento, como aquelas dos mosaicos bizantinos.

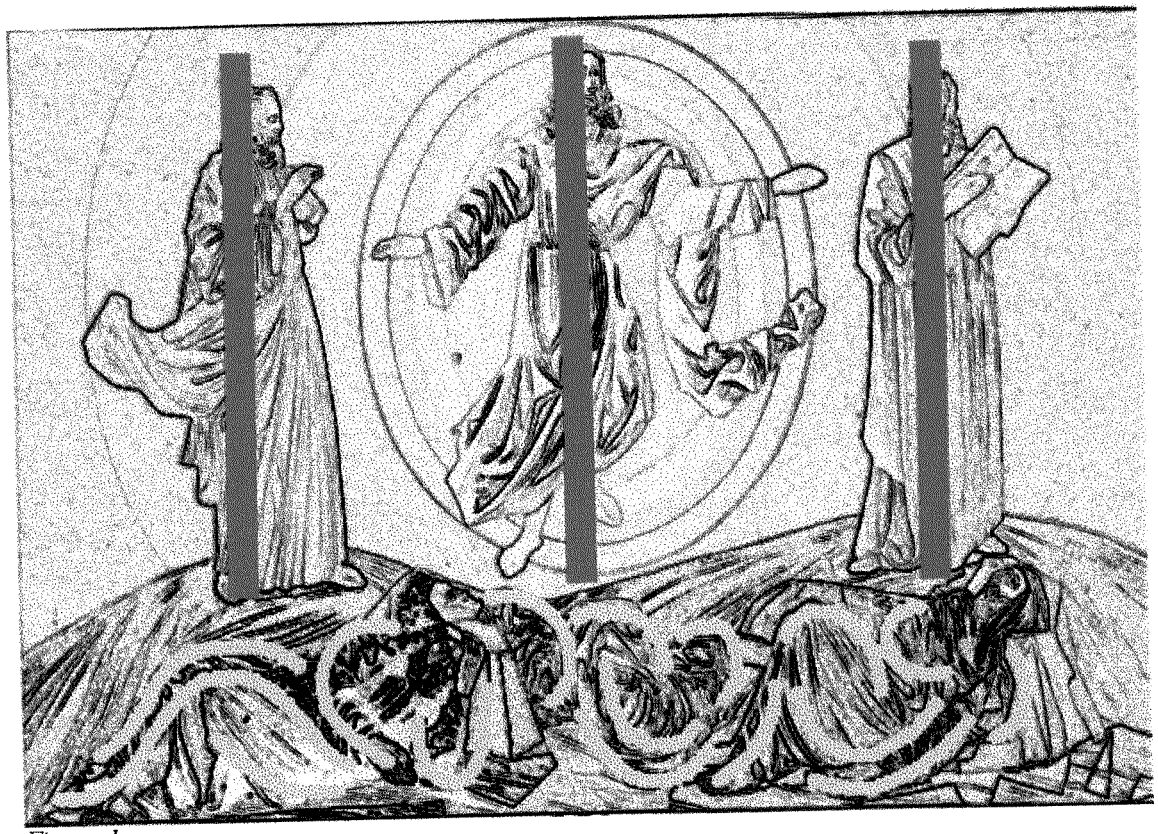


Figura 1

No plano superior, margeando a figura principal, temos Moisés à nossa direita personificando a Lei; Elias, à nossa esquerda, personifica os Profetas e as antigas escrituras que prenunciavam o Messias. Este plano da obra parece abater-se, com seus dois terços de composição, sobre o plano inferior, um terço menor, onde estão os três discípulos: Pedro, João e Tiago (da esquerda para a direita), caídos no chão e criando uma inquietante linearidade ondulante que contraponteia com a calma estrutura vertical das figuras do plano superior. As formas distorcidas dos três homens caídos formam um friso de arabescos que acabam por colocar, num relevo maior, a serenidade majestosa do corpo transfigurado de Jesus *(fig.1)*. Há um contraste pungente entre o Cristo erguido, que flutua sobre a cena, e os gestos impotentes dos discípulos no chão, ofuscados e avassalados pelas três aparições luminosas.

A composição possui dois pólos *(anéis*

pretos; fig.2) no eixo levemente inclinado *(linha laranja; fig.2)*, pertencente à figura do transfigurado, e para os quais confluem pares de linhas diagonais *(linhas azuis; fig.2)*. Um desses pólos sustenta a levitação do Senhor; o outro, localizado um pouco abaixo do pé direito da branca figura, indica o local de maior tensão do quadro. Para ali confluem as linhas geradoras do perfil curvo da formação rochosa; outras linhas orientam curtos traços diagonais desenhados pelos braços e pernas de alguns personagens; é nesse lugar que dois discípulos se enroscam em seus corpos serpenteados e o halo parece escorregar para a parte côncava do monte, querendo nele encaixar-se.

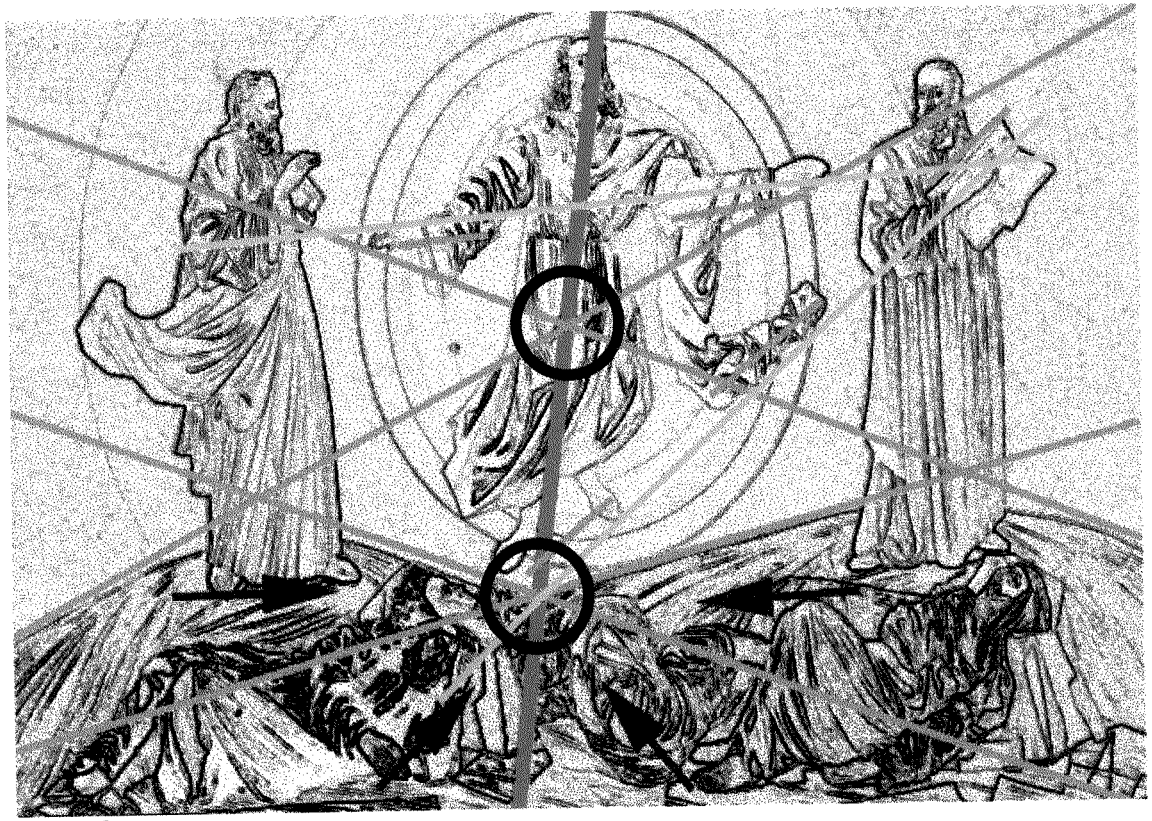


Figura 2

Existe um outro ponto de confluência que se dá no livro aberto e seguro por Moisés. Duas linhas convergem para este local, talvez com a intenção de nos lembrar do texto das escrituras proféticas que anunciaram esse episódio *(linhas verdes; fig.2)*. Como mostram os esquemas traçados na *figura 2*, ficam assim definidas as duas forças opostas principais existentes na estruturação linear deste quadro: um pólo positivo e outro negativo; o gravitacional e o antigravitacional.

Se demorarmos um pouco diante da estrutura rígida e simétrica que ampara esta composição, veremos as divisões que caracterizam um políptico. Se a *Transfiguração* não é um políptico, teria tudo para ser: olhando uma vez mais, veremos o painel central, os laterais e a predela *(fig.3)*.

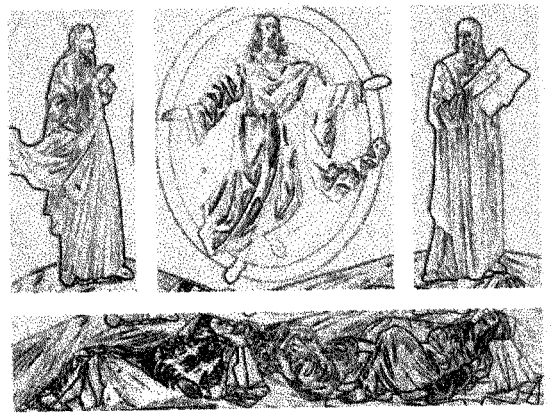


Figura 3

Os contrastes médio e claro mais uma vez predominam; são eles que ditam a intensidade de luzes e sombras desta *Transfiguração*. O tom mediano do fundo realça, com certo destaque, as tonalidades mais claras das figuras verticais que a ele se sobrepõem, tornando-se sutil em relação aos elementos da parte inferior da composição. Nesta área, os matizes encontram-se em graus um pouco acima. Aí podemos ver o tom mais alto na figura deitada à esquerda e nalguns fragmentos de sombras projetadas no chão, opostas à grande luminosidade que provém da imagem de Jesus e de suas adjacências, como dos pequenos detalhes espalhados dos rostos, pés e mãos dos demais personagens *(fig.4)*.

Portinari continua a usar, no modelado das figuras, os contrastes de claros e escuros de maneira suave e gradativa, sem se valer, novamente, das fragmentações luminosas do seu grande estilo. No céu e na grande elipse do halo, porém, o artista repete o tratamento verificado no ático do políptico do altar-mor. Nestas grandes faixas semi-circulares e ovaladas, ele utiliza a escala gradativa de forma interrompida ou quebrada. Pelo tratamento geometrizante, as rochas onde se apóiam as cabeças dos santos deitados (e as sombras recortadas que elas projetam) são um pequeno elo de ligação com os quadros anteriores, já analisados.

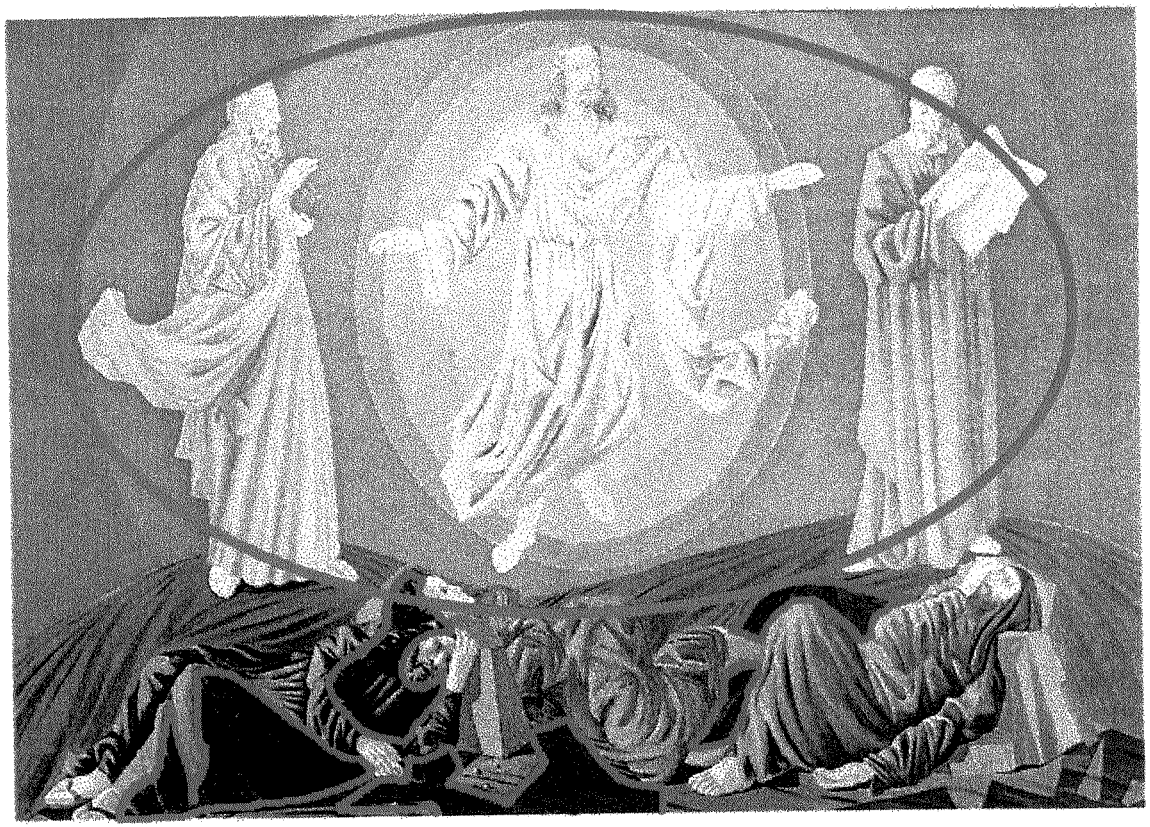
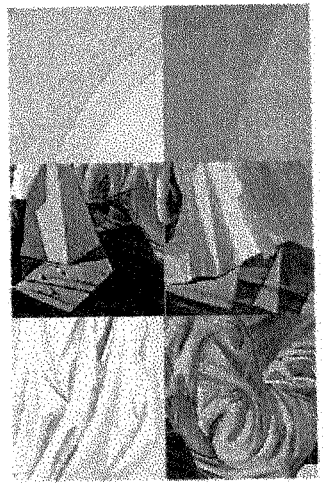
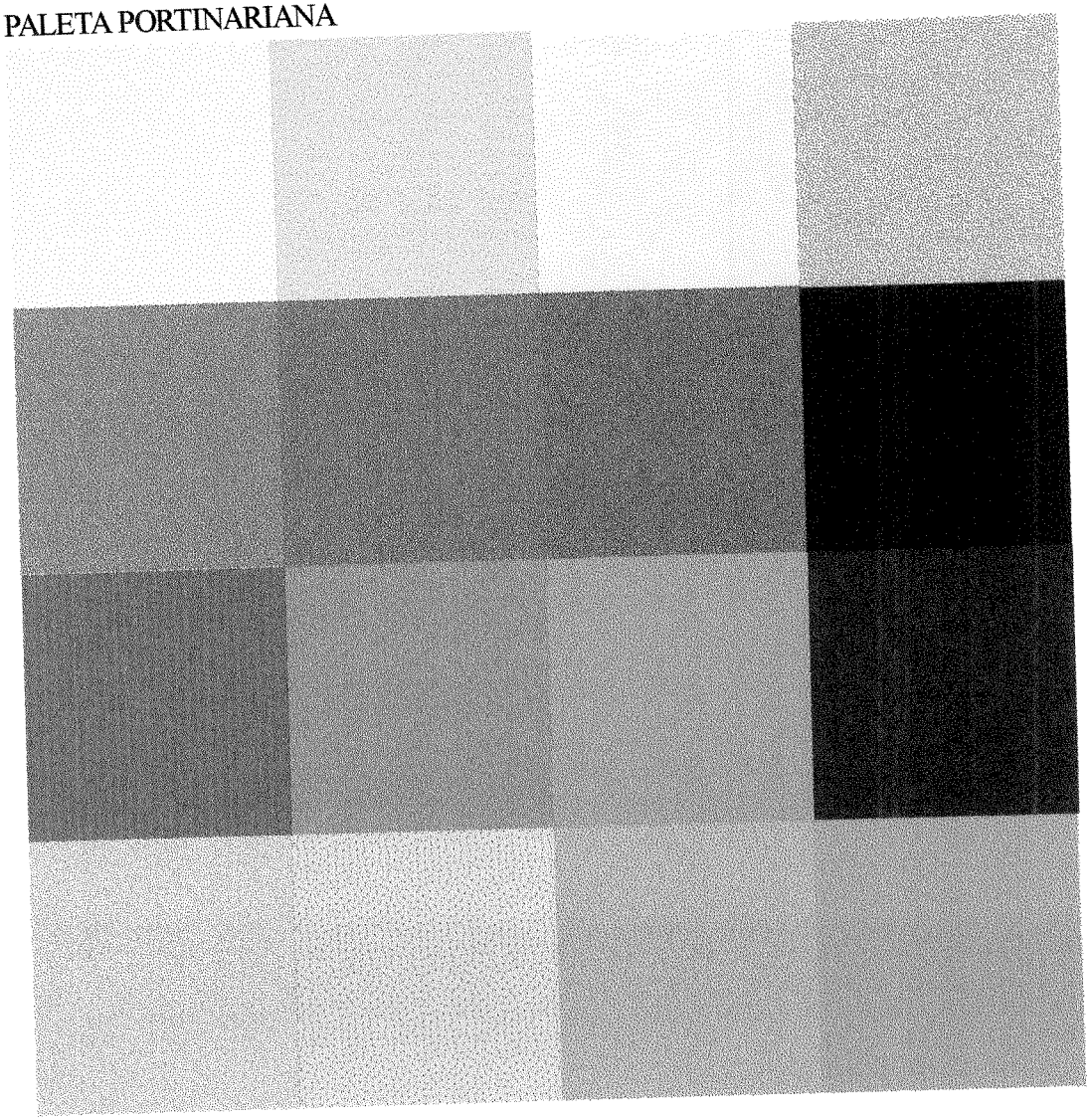


Figura 4



Verificando estes detalhes de concordância estilística, podemos então dizer que a Transfiguração *afasta-se um pouco das telas do* Batismo *e* São Sebastião *para se aproximar, discretamente, do grande Políptico.*

PALETA PORTINARIANA



Nesta *Transfiguração,* os contrastes cromáticos acontecem de maneira mais abrupta e com cores mais cruas. Sua paleta mostra certa singularidade se a compararmos com as dos outros trabalhos desta série de grandes painéis. Não há uma ligação tão fluente entre as cores, já que seus tons se apresentam em menor escala.

Poderíamos dizer que o cromatismo desta tela, se comparado com o das outras, é o que mais perturba nosso olhar, pois percebemos que houve uma grande liberdade e uma total despreocupação quanto ao apuro dos tons intermediários que fazem as ligações entre as cores. A transição cromática de uma área para outra não é feita de maneira lenta, como nos demais trabalhos. As cores comungam com suas formas de maneira muito particular; conquistando uma autonomia espacial que as tornam diferentes, provocando certa inquietação no espectador.

A estrutura compositiva cromática deste trabalho é uma das razões que determinam sua singularidade em relação às demais obras do conjunto. Este trabalho é, dentre todos, o que mostra maiores inclinações rumo à abstração. O pintor já tinha revelado todo o seu potencial de grande criador "construtivista" em outras obras

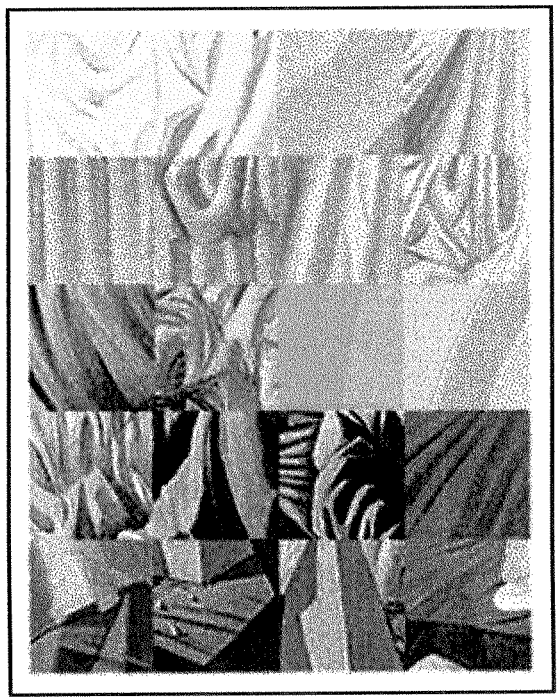
(*Tiradentes*, *Primeira missa no Brasil*, *Chegada de Dom João VI ao Brasil)*, realizadas em seu estilo geometrizante e articulador do inseparável figurativismo de sua obra. No seu inconsciente plástico, havia, também, lugar para grandes criações abstratas que acabaram aflorando, camufladas, no seio de seu universo tomado pelo naturalismo.

Assim, é possível que ele tenha composto essa *Transfiguração* através desse seu outro lado inconsciente, tornando-a, então, um tanto diferente dos outros trabalhos que realizou para a Matriz batataense. Nesse abstracionismo geométrico, já verificado, cada forma tem uma cor própria. Vemos, aqui, como cada cor também tem sua forma própria, e como os elementos formais são poucos; talvez aí estejam as respostas para nossas indagações quanto ao seu cromatismo perturbador.

Ele usa a síntese composicional para melhor objetivar a mensagem de fé, usando apenas as relações formais e cromáticas entre as figuras. A narrativa está codificada em seis personagens: Jesus, Moisés, Elias, Pedro, Tiago e João.

Nesta tela, como nas demais pintadas para a Matriz de Batatais, o artista não se preocupa em representar naturalisticamente os possíveis e imaginados locais das cenas religiosas. Sabia, no entanto, que essa pintura teria uma destinação funcional num templo católico, servindo de referência aos fiéis em suas preces e meditações, não podendo, desse modo, distanciar-se muito do olhar convencional do homem simples do interior.

Há duas nítidas separações nos andamentos cromáticos desta obra: a da



Escrita portinariana

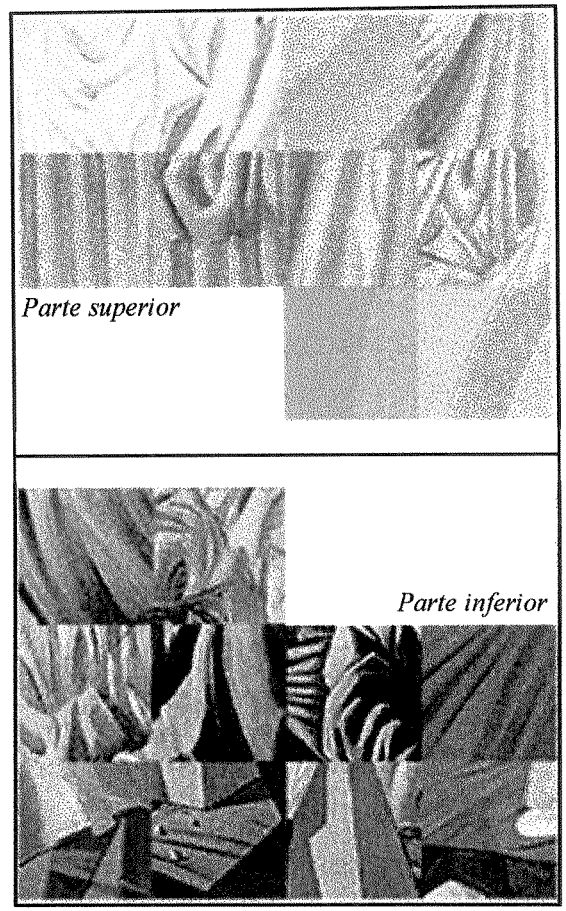


Figura 5

grande área superior e a estreita faixa da parte inferior *(fig.5)*. Na divisão onde estão as três figuras principais, o diálogo flui com bastante intensidade entre duas cores

primárias e a secundária *(fig.6)*. O fundo azul, com suas sutis divisões semicirculares crescentes e os amarelos-laranjas, tornam

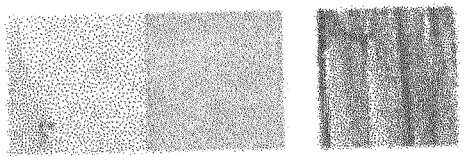


Figura 6

mais destacada a relação entre as cores da composição. O branco da figura de Jesus acaba atuando, também, como cor reguladora entre tão fortes contrastes. É preciso ainda

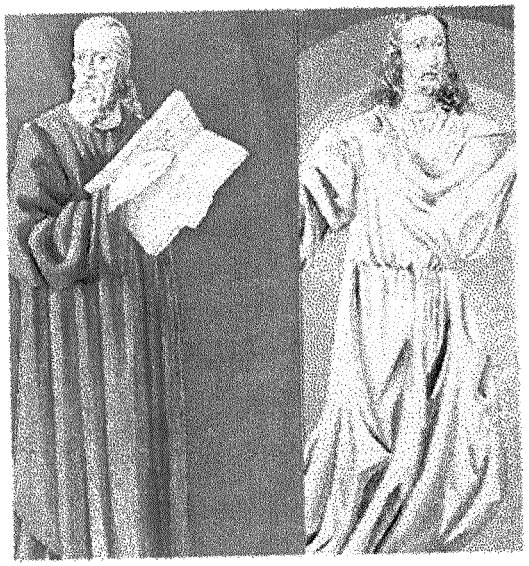
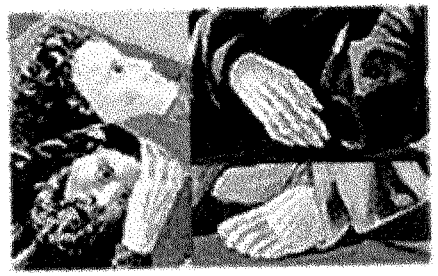


Figura 7

dizer que as cores desta parte do quadro revelam um otimismo cristão de forma espetacularmente triunfante *(fig.7)*.

Na parte inferior da tela, as cores estão mais sombrias e dramáticas, acentuando ainda mais todo o espanto revelado nos rostos das figuras retorcidas. Na verdade, os rostos se parecem mais com máscaras mortuárias; com seu modelado em tons frios, sobretudo nas mãos e pés, fazem com que elas se destaquem, dentro do repertório das imagens das pinturas deste acervo, como as mais impressionantes.

Olhando para certos detalhes da escrita portinariana, neste trabalho, podemos



perceber diferenças, ainda que quase não identificáveis, no emprego do modelado entre as imagens pintadas, acusadoras de certas diferenças entre os dois planos já identificados do quadro.

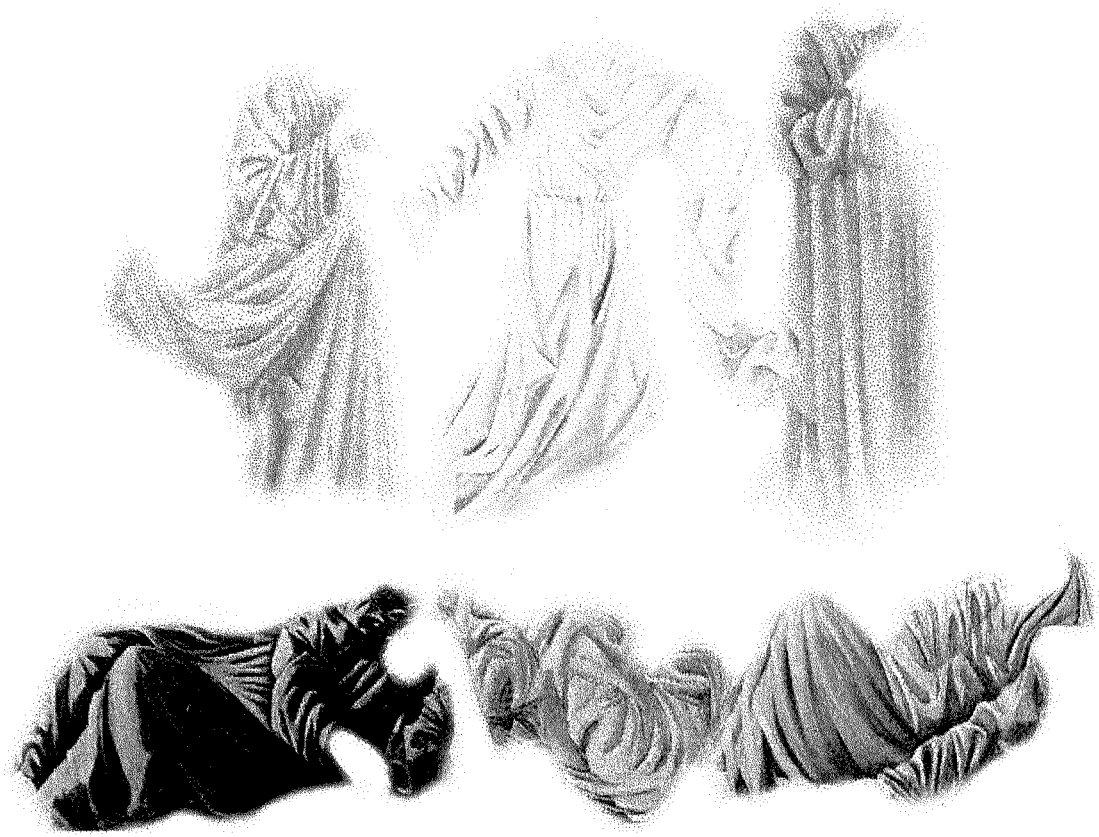
Notamos que, na parte superior, o tratamento dos panejamentos destas figuras diferem daquelas da parte de baixo (deitadas), não só pelo fato de se oporem com suas poses, mas porque o uso dos pincéis teve uma sutil participação.

Já observamos que, na quase totalidade da figuração humana que compõem estes grandes painéis de Batatais, o pintor deu um tratamento formal que muito as aproximam do objeto escultórico. O artista delimitou os contornos afiadamente e trabalhou seus detalhes com um modelado largo, volumétrico, atribuindo um peso considerável às formas.

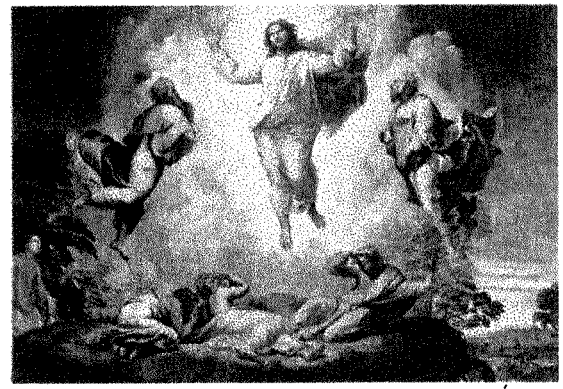
Nesta tela, as figuras verticais da parte superior foram tratadas de maneira semelhante ao que acabamos de verificar. A figura de Moisés, à direita, ainda sugere que foi forjada com aquela forma cilíndrica, já observada nas análises anteriores, porém as figuras de Jesus (ao centro) e a de Elias (à direita) revelam que houve um tratamento mais apurado nos panejamentos. O pincel deteve-se mais lentamente ao moldar as dobras e deu-lhes uma maior precisão, um maior requinte formal. O pintor rompe com aquela dominância vertical das pregas que

vemos em quase todos os quadros e dá-lhes um sopro de movimento, uma certa graciosidade.

Ainda mais perceptível é o tratamento que receberam as figuras serpenteadas do plano inferior. Estes personagens discordam dos seus companheiros de cena, como de todas as figuras portinarescas da Matriz. O pincel agita-se em trajetos curvos, criando arabescos modelados sem preocupação com o formal. A pasta fica mais solta nas cerdas, acentuando ainda mais toda a carga dramática que foi conferida a estas imagens, aproximando-as da linguagem de certas obras expressionistas.



A imagem do Senhor, nessa *Transfiguração*, não tem a aparência daquelas figuras que os clássicos representaram através de exuberantes anatomias. A personagem portinaresca está mais próxima



Rafael Sanzio (1483-1520). Transfiguração. *Óleo/ madeira, 405x278 cm. Pinacoteca do Vaticano, Roma. (Detalhe).*

da espiritualidade poética e da graça ingênua das muitas figuras encontradas nos repertórios plásticos dos artistas medievais.

Fuga para o Egito

Na *Fuga para o Egito* acontece uma sutil mas perceptível mudança no que diz respeito à linearidade. Neste trabalho, o pintor rompe um pouco com a rigidez quadrilátera tão presente nas estruturas que sustentam a composição. Os cortes afiados dos limites formais, que compõem as representações rochosas dos outros quadros desta série, perdem o fio nesta pintura. Talvez pela presença de certos traços que conferiu ao animal e pela presença delicada da Virgem com o Menino, o pintor intuiu necessária a presença de outros acompanhantes lineares curvilíneos para aquietar as exigências da Harmonia. Com isso, torna os montes sensualmente arredondados *(fig. 1)*. Esse pequeno detalhe vem mostrar a tamanha meticulosidade do artista (forjado nos moldes da escola clássica) diante do processo de criação, e, portanto, preocupado com as menores quireras que pudessem vir a desestabilizar o jogo compositivo.

Figura 1

Uma linha em forma de **N** interligam as figuras principais: José, o jumento e Maria com o menino Jesus *(fig. 2)*. Uma marcação triangular, sugerida pela linha diagonal do braço de São José que repousa sobre o

Figura 2

animal, acaba formando um vértice com ajuda da linha que demarca uma área de sombra do morro próximo. A mão marca o ponto onde se dá o angulo obtuso do triângulo (de precisão isósceles) já anunciado e que une as cabeças santas *(fig.3)*. Um outro triângulo, invertido, anuncia-se na própria forma da sombra do monte, logo atrás da Virgem e o Menino, cercando-os e originando uma variante do pequeno esquema piramidal observado anteriormente *(fig.4)*.

Neste quadro, mais uma vez, podemos enxergar uma grande linha poligonal dirigindo a composição *(linha vermelha; fig.5)*. Vimos isso na tela do *São Sebastião*. Nesta *Fuga*, podemos enxergá-la com total nitidez, pois ela se desenha não tentando a tridimensionalidade, mas acentuando a superfície plana da tela. Assim como aconteceu no *São Sebastião*, esta grande linha congrega, perto

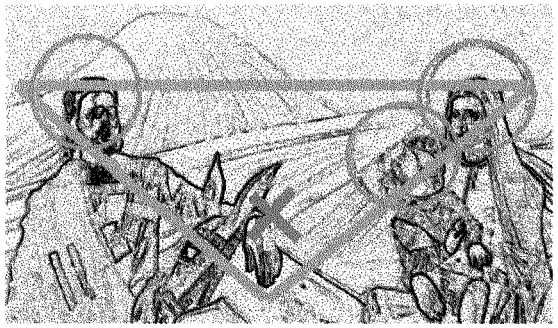


Figura 3

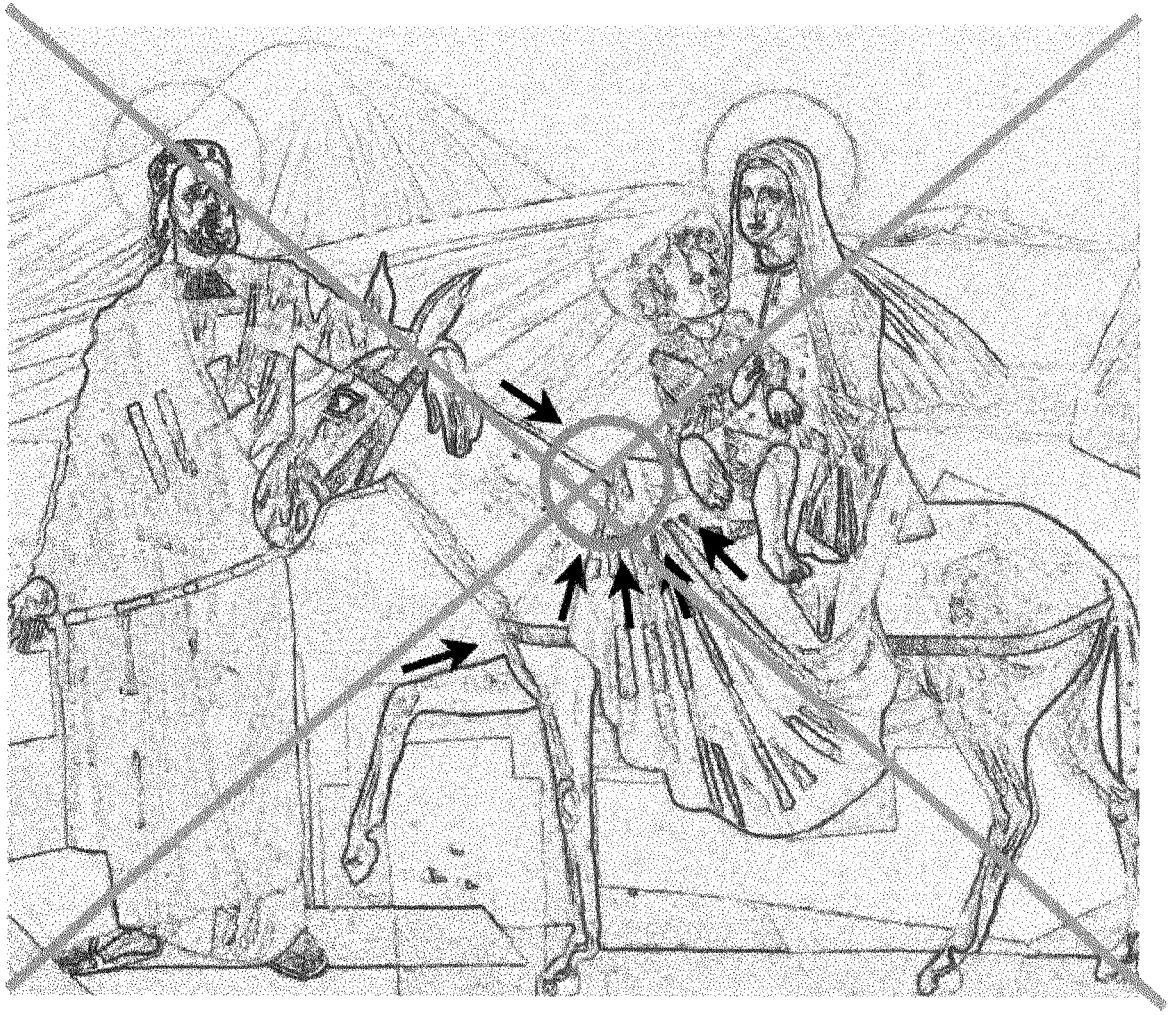
Figura 4

Figura 5

de si, pequenas e médias variantes que irão formar aqueles jogos lineares tão característicos do seu personalíssimo estilo. Mas essa linguagem que o identifica não determinará totalmente os contornos desta obra.

Primeiramente, temos nos seus elementos temáticos uma variação ou uma homenagem à pintura homônima que Giotto pintou para a Capela de Arena, em Pádua. As poses das figuras que compõem a cena são semelhantes. Mas Portinari costuma ser sintético em suas criações e o foi também ao homenagear o grande florentino. Nosso pintor mostrou-se virtuose ao interpretar esta obra do pintor italiano. O pintor de Brodowski consegue, numa mesma obra, mudar sua escrita sem que ela careça de ligação.

Vejamos as plásticas dos elementos paisagísticos, humanos e da figura do burro. Ao olharmos para o conjunto deste quadro, veremos que estamos diante de uma pintura muito bem solucionada. Tudo parece encaixado dentro de uma técnica impecável, que caracteriza a grande realização pictórica. Mas se olharmos vagarosamente para os três elementos que foram mencionados, ou seja, o composto paisagístico, as figuras humanas e a representação do animal, veremos diferenças estilísticas, lineares e cromáticas entre eles. Como não podemos ver isso claramente no momento, faremos a



Algumas linhas, principalmente as do panejamento da Virgem, confluem para o joelho como que indicando a região central da composição.

complementação mais adiante.

Esta tela tem os tons mais altos de todo o conjunto. Os responsáveis por essa elevação são as figuras humanas e a do animal, que dominam o primeiro plano, todos eles elaborados com matizes escuros. Podemos ver as relações de claros e escuros nitidamente separados pelos dois planos que formam a composição: os claros da paisagem ao fundo e os escuros das imagens à frente. A ligação entre eles acontece com as sombras medianas nas elevações rochosas, com as gradativas e quebradas sombras projetadas pelas figuras e com os recortes que acompanham as formas do animal. O pintor observou que as cores do burro fariam um contraste muito brusco com as cores claras

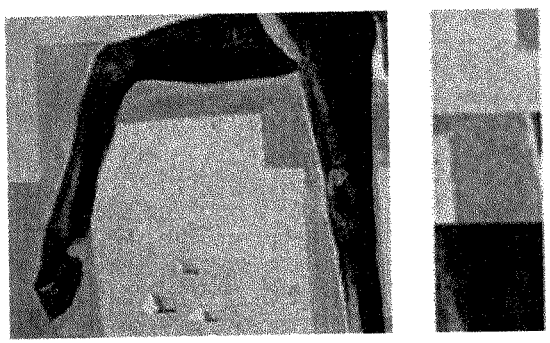


Figura 6

do fundo, necessitando, então, de mais liga *(fig.6)*. Estes recortes também reforçam, estilisticamente, a linguagem fragmentada de luzes e sombras empregada nas figuras humanas e nas projeções geométricas do

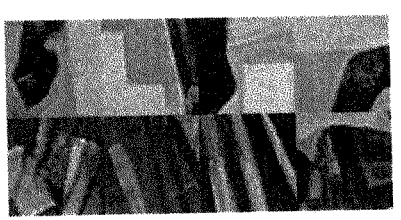
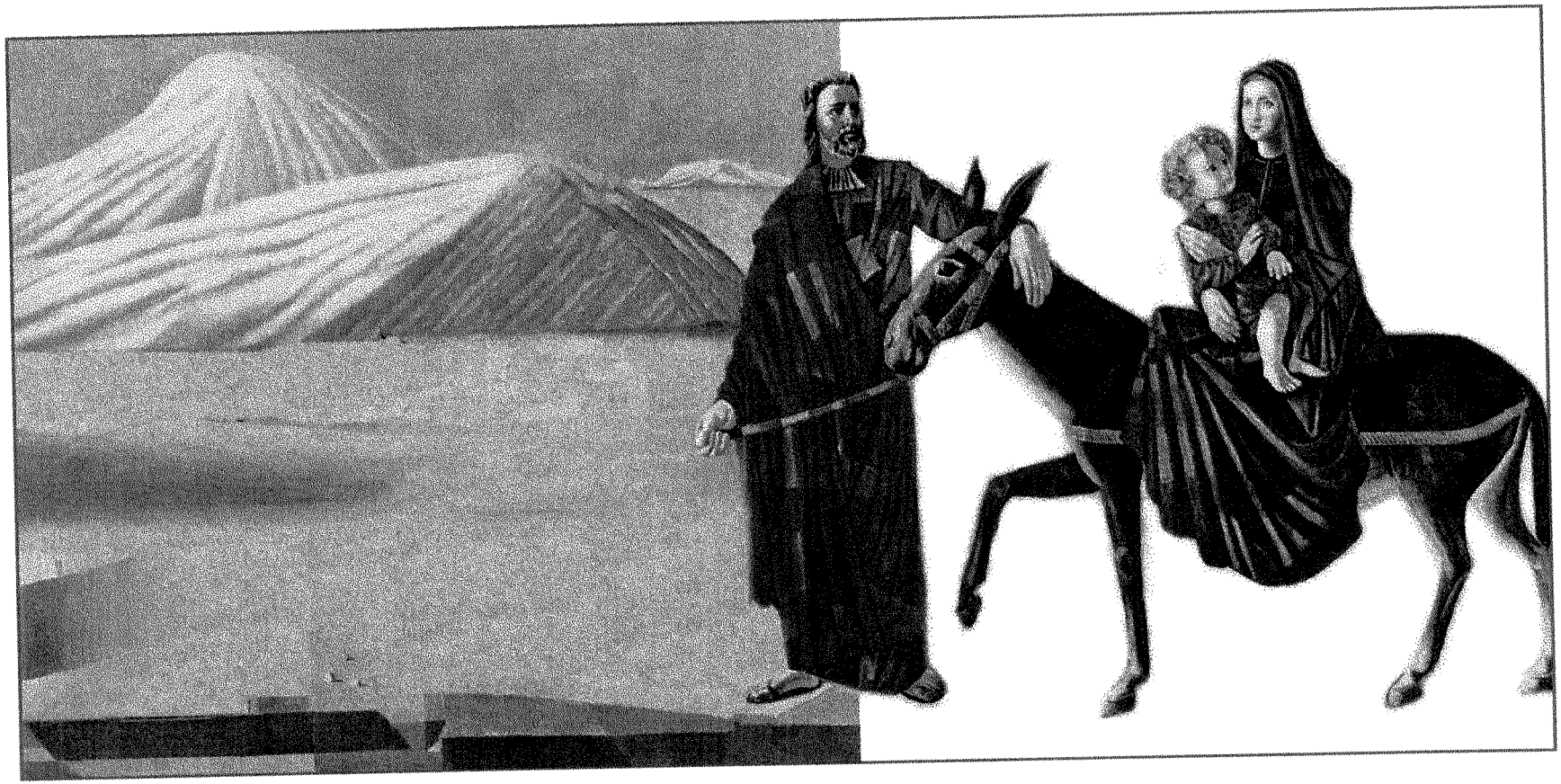


Figura 7

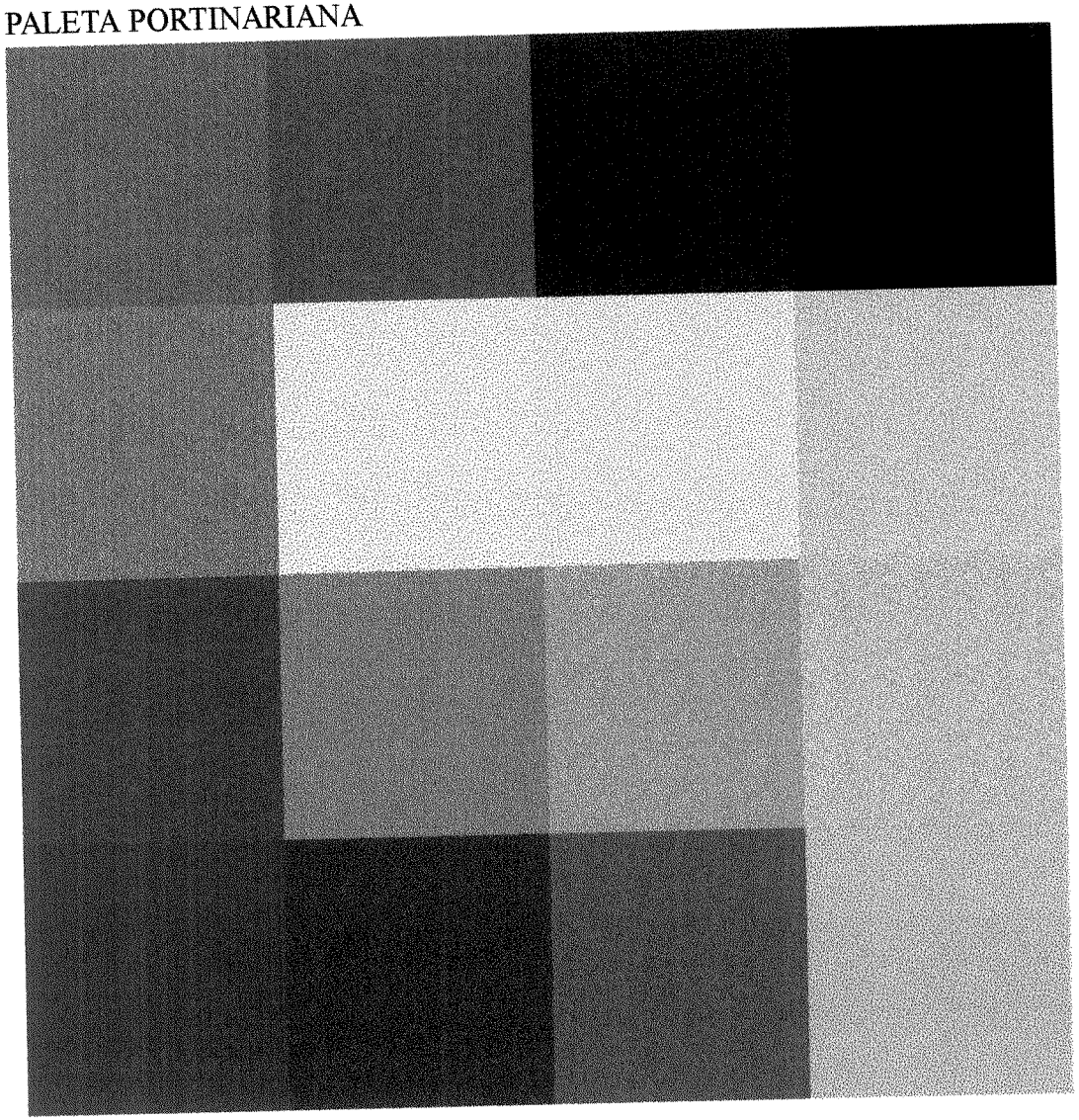
chão *(fig. 7)*. Estes pequenos detalhes acabam se transformando em grandes problemas para o criador; resolvê-los é uma questão primordial para ele e sua obra. O equilíbrio de toda composição é muitas vezes dependente desses pequenos detalhes que, geralmente, passam desapercebidos aos olhares dos espectadores não acostumados a uma leitura mais vertical do objeto artístico.

Voltando às questões das relações tonais figura/fundo, podemos constatar, se olharmos separadamente para um e outro, a nítida diferença que existe entre ambos. Através da figura abaixo (que ilustra esta página), percebemos claramente o jogo de claro/escuro desta pintura e o tratamento individual que lhe deu o pintor. Podemos, ainda, observar melhor algumas de suas características estilísticas e cromáticas.

As cores da paleta *Fuga para o Egito* possuem algumas particularidades que



PALETA PORTINARIANA



acabam por destacá-la entre as outras já observadas. Aqui, encontramos uma grande presença dos rosas que são os intermediários entre os tons mais claros e os mais escuros. Por eles passam os salmões, ocres e cremes que chegam até aos matizes brancos. Notam-se também um pouco do vermelho-laranja, os vermelhos mais puros, vermelhos-marrons e marrons que chegam até aos pretos. Podemos dizer, desse modo, que os rosas funcionam como ligação das cores da paisagem com as cores das figuras do primeiro plano; que eles estão, enfim, na fronteira que separa os dois planos: claro e escuro.

Nesta composição, os azuis na roupa de São José e Maria possuem matizes mais escuros; os vermelhos, somente encontrado com certo destaque no políptico *O Senhor Bom Jesus da Cana Verde*, também estão presentes nos panejamentos destas duas figuras, aparecendo com grande presença; e, finalmente, os marrons escuros do animal, com bastante espaço e uma marcante visibilidade uniforme. A ausência dos amarelos e amarelos-laranjas, presentes em todos os outros quadros, dá a esta paleta certa singularidade e uma temperatura mais fria que as demais. O azul do céu, como sempre, aparece numa área totalmente uniforme, ainda que um pouco mais clara.

Algumas relações cromáticas desta *Fuga* nos faz lembrar da pintura do *São Sebastião*. Nesta representação do mártir cristão, vimos que ocorrem algumas variações relativas às cores que comandam a composição, o trio formado pelo azul, rosa e amarelo. Na *Fuga para o Egito*, temos uma paleta diferente, mas de novo o pintor se utiliza de variantes nos diálogos entre as cores regentes.

Acompanhando os fortes vermelhos do primeiro plano, temos, no plano de fundo, a presença dos tons baixos de rosas; para os azuis mais escuros das vestes, no primeiro plano, há uma variante clara na cor do céu; para o destacado marrom do animal, os claros ocres e cremes das formações rochosas. Observamos, dessa maneira, a atuação de variantes duplas, em que para cada cor mais forte foi dado um par mais fraco *(fig.8)*.

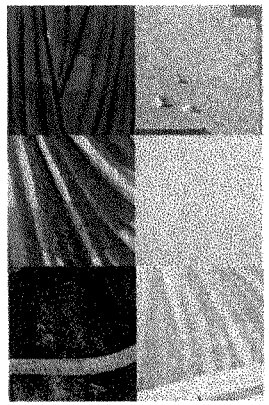


Figura 8

Figura 9

No panejamento das figuras aparece o diálogo principal: os azuis escuros contracenam com os vermelhos também escuros, numa troca invertida. As cores da roupa de

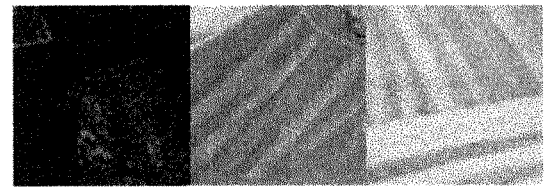


Figura 10

São José refletem-se nas da Virgem. O vermelho, com maior presença no primeiro, torna-se menor na figura feminina; o azul,

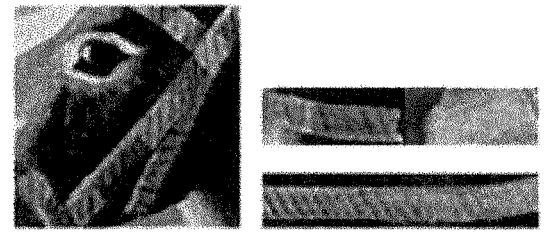
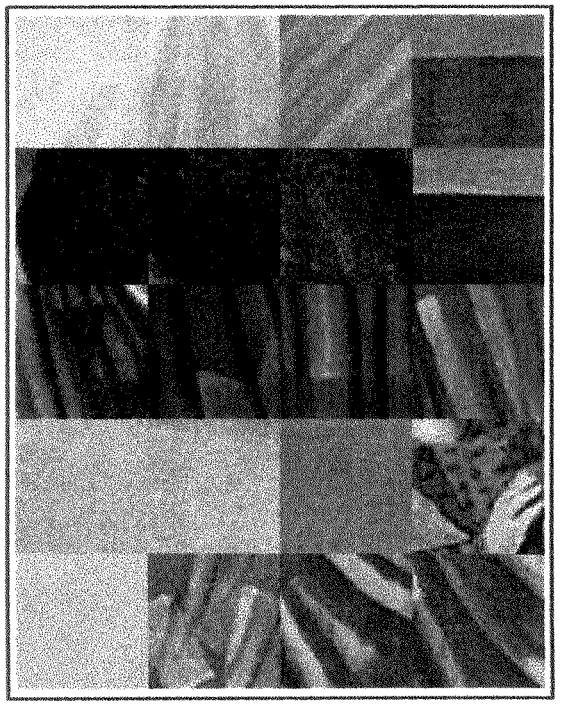


Figura 11

que em Maria está maior, aparece em menor escala na figura masculina. Entre eles se interpõe, discretamente, o laranja-avermelhado da roupa do menino *(fig.9)*. Nos tons terras, finalmente, há uma gradativa conversa entre o burro e a paisagem *(fig.10)*. Para não dizer que esquecemos do verde e amarelo, eles aparecem, ou melhor, se escondem, respectivamente, na barriga do animal e nas correias que o adornam *(fig.11)*.

O tema, popularizado desde os pri-



Escrita portinariana

mórdios da arte religiosa cristã, não mudou muito através dos tempos. Portinari, que já havia fixado nas paredes de seu ateliê, em Brodowski, uma cópia de uma das *Fugas* compostas por Fra Angelico (1387 - 1455), realiza para a Matriz de Batatais uma variação da versão que Giotto pintou para a Capela dos Scrovegni, em Pádua. O pintor brasileiro homenageia o grande pintor florentino, trazendo para a tela de Batatais alguns elementos análogos. No burrico, vemos as patas da frente num passo invertido; a parte trazeira do animal e as correias, muito parecidas. Na virgem, uma pequena rotação do torso separam as duas figuras da virgem (em Portinari e em Giotto); a composição formal que molda suas poses, no entanto, é quase a mesma; a posição dos joelhos e a linha arqueada desenhada pela barra das vestes, iguais. E, finalmente, a presença dos montes, atrás das figuras mais importantes.

Segundo o crítico Robert Cumming, Giotto costumava elevar os rochedos montanhosos atrás dos personagens principais, criando, com isso, um foco maior de atenção naquilo que considerava relevante na composição.

Giotto (1266-1337). Fuga para o Egito *(1304/08). Capela dos Scrovegni, Pádua.*

Sagrada Família

A *Sagrada Família*, de Portinari, apresenta algumas particularidades já encontradas no quadro da *Fuga*. No primeiro plano, aparecem os elementos principais, que são as três figuras que dão título ao trabalho. Foi dada a estes personagens uma estrutura quadrilátera, dominada por plena simetria. A pequena presença do menino Jesus, com seus frágeis braços estendidos, aparece como ligação de duas figuras que se imitam nas poses, como se um fosse o espelho do outro. Isso faz acentuar, ainda mais, a sua proposta simétrica. A posição de mãos e braços acaba originando uma melódica linha semicircular que sela, de vez, a união destes três personagens *(fig.2)*. Se a estrutura das imagens é de pura simetria, observa-se, no entanto, nas linhas da paisagem, que houve o emprego proposital do arranjo assimétrico para dar um certo ritmo à composição. Se os corpos de José e Maria parecem enraizados no solo, os rostos virados e os olhares opostos denunciam, porém, dois elementos da paisagem que escolheram rumos diferentes dentro do quadro. A montanha, atrás, ocupa mais o lado direito, seguida pela direção do olhar de José; o caminho, como uma passarela estendida sob os pés das figuras, parece tomar um rumo em nossa direção, desviando um pouco para a esquerda e seguida pela direção do olhar da Virgem. Estas quase ocultas regras de contraponto é que rompem com a composição severa das figuras, proporcionando o equilíbrio necessário ao todo *(fig.1)*.

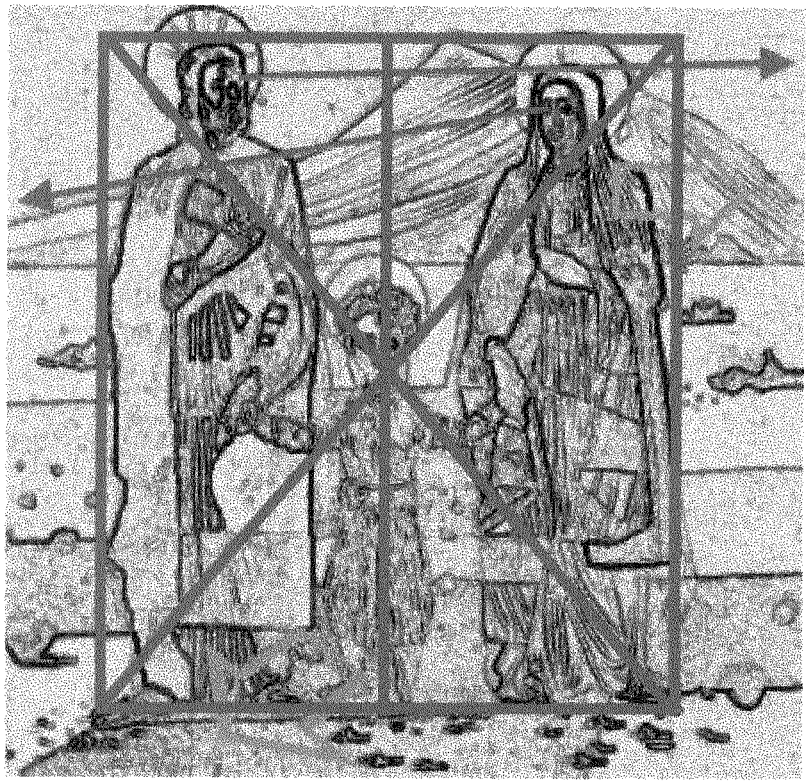


Figura 3

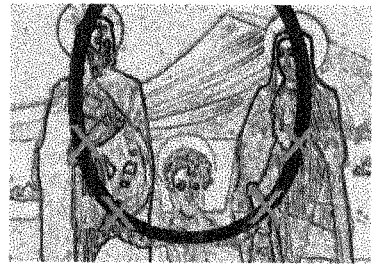


Figura 2

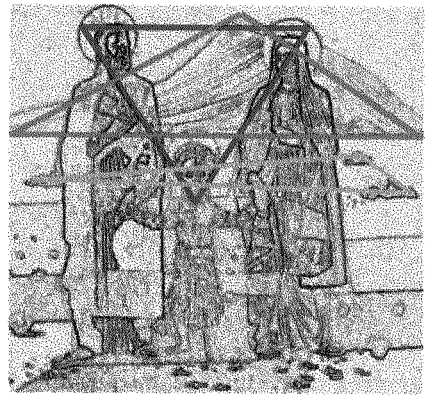


Figura 3

Temos, na parte superior da tela, variações triangulares. A precisão simétrica que organiza as figuras possibilitou, através da ligação das cabeças, o surgimento de um triângulo equilátero. Segue, a esse, o triângulo escaleno desenhado pela montanha, e, por último, o triângulo isósceles (deitado) através das pedras maiores, mais ao

fundo *(fig.3)*.

É muito comum, no estilo portinariano, a predominância de linhas retas formando perpendicularidades. Em muitos trabalhos, no entanto, o pintor utiliza algumas linhas ondulantes, às vezes quase imperceptíveis, para quebrar o excesso de angulosidades, criando, com isso, obras de maior musicalidade.

É o que ocorre nesta *Sagrada Família*. Aparentemente, esta pintura parece revelar uma imobilidade muito grande. Se olharmos, de uma vez, para o conjunto principal dessa composição, perceberemos, com grande evidência, as figuras como que paralizadas diante de uma câmera fotográfica prestes a disparar. Veremos toda a tensa verticalidade de suas formas, em seus muitos detalhes, atuando uma vez mais no jogo de oposição às linhas horizontais da sempre despojada paisagem que compõe o cenário *(fig.5)*. Parece tudo muito simples e imóvel dentro de uma aparente calma estrutural. As linhas arqueadas da montanha, que julgamos solitárias, denunciam que outros contornos ondulantes se escondem na composição.

Duas grandes linhas paralelas serpenteiam pela vertical da tela, dividindo, muito sutilmente, o quadro em três partes. Essas linhas tornam-se visíveis nas curvas disfarçadas dos panejamentos de Maria e José , terminando por formar uma passarela (já

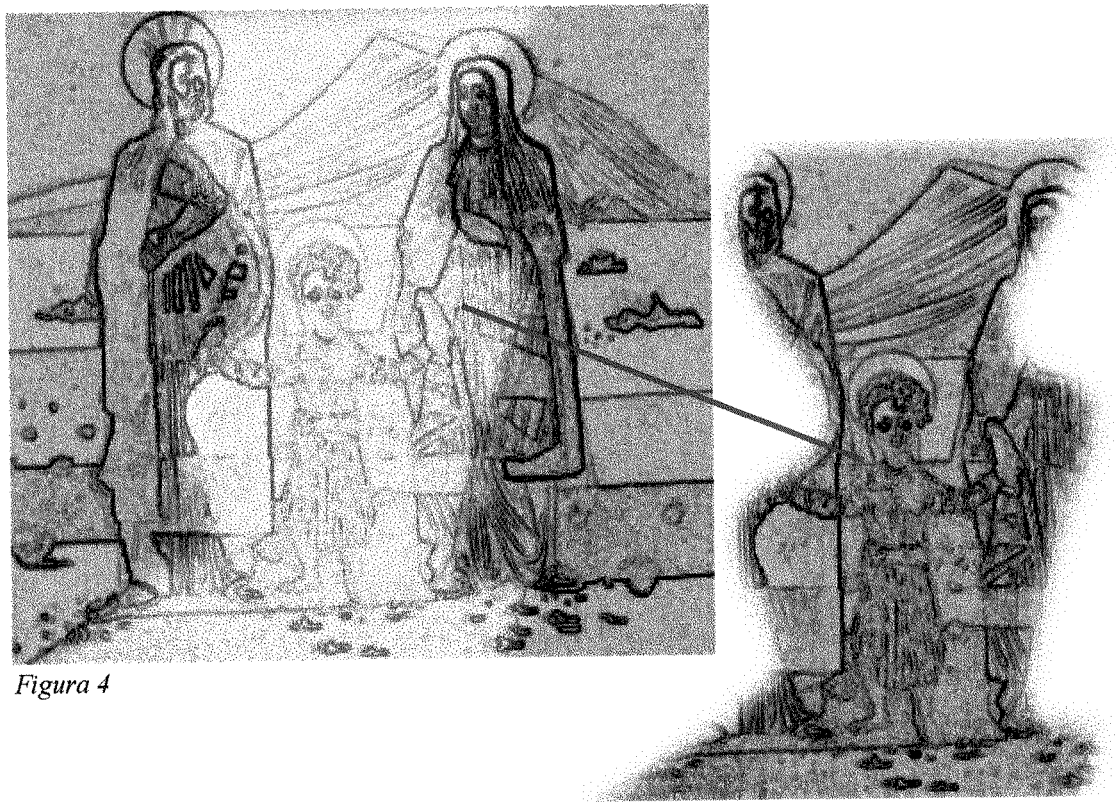


Figura 4

Figura 5

referida) sob os pés das três figuras. O menino Jesus, no centro desse leito, aparece como ponte que une as duas figuras laterais e, conseqüentemente, as "duas margens" *(fig.4)*.

Os contrastes de claros e escuros desta *Sagrada Família* acontecem de maneira muito equilibrada. Mais uma vez, os componentes do primeiro plano são os responsáveis pelos tons mais escuros da composição, ficando, com a paisagem, os mais claros. As luzes e sombras aparecem de forma fragmentada, aproximando este trabalho do Políptico. Aliás, esta pintura é a que mais se aproxima da obra do altar-mor, devido ao acentuado tratamento geométrico observado nas vestes das figuras. O caminho das cores escuras às claras começa na figura de São José (a maior área de tons altos), segue pelo manto de Maria, desce para as faixas do chão próximas às bases das figuras, sobe até o céu, desce para as faixas mais claras do chão, retorna para o primeiro plano nalgumas áreas do panejamento da Virgem, volta ao fundo nas áreas claras da montanha e finaliza nos círculos que envolvem as cabeças dos três personagens *(fig.6)*.

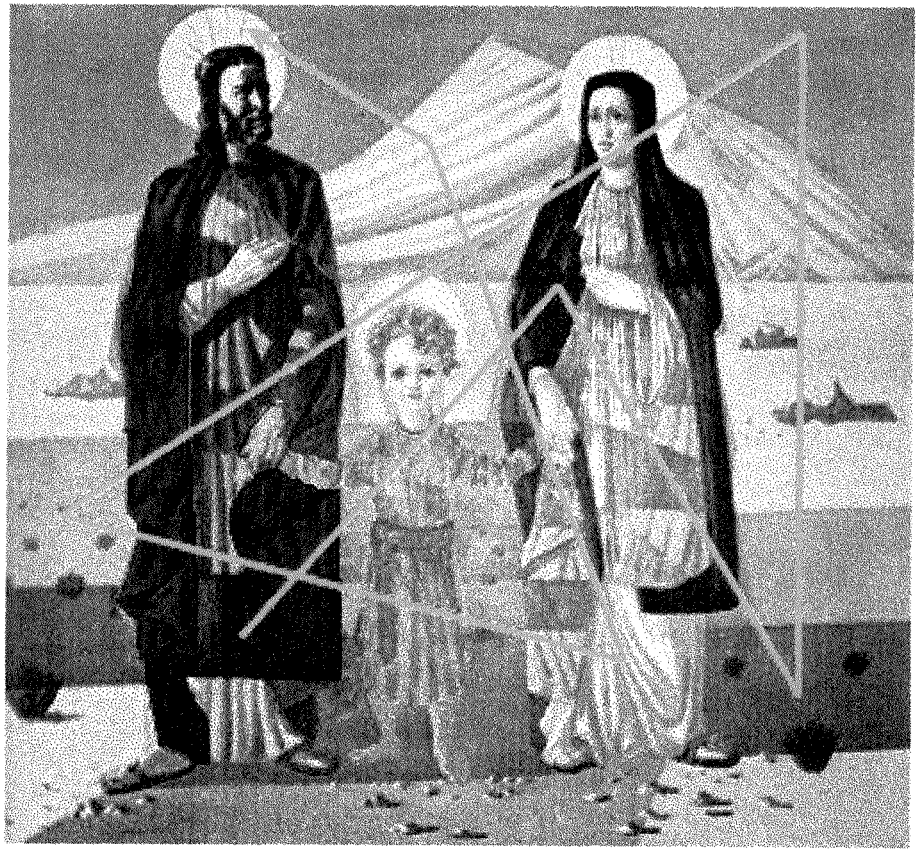
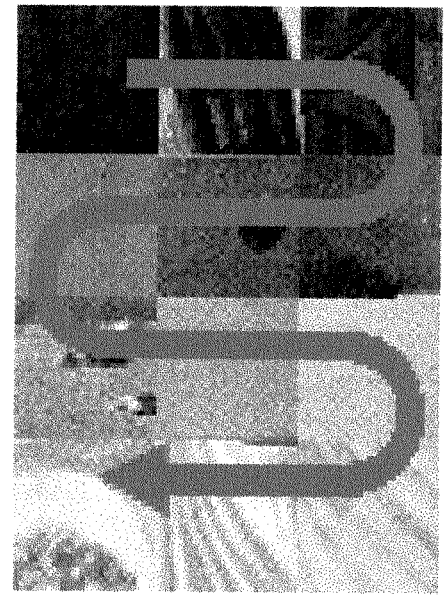
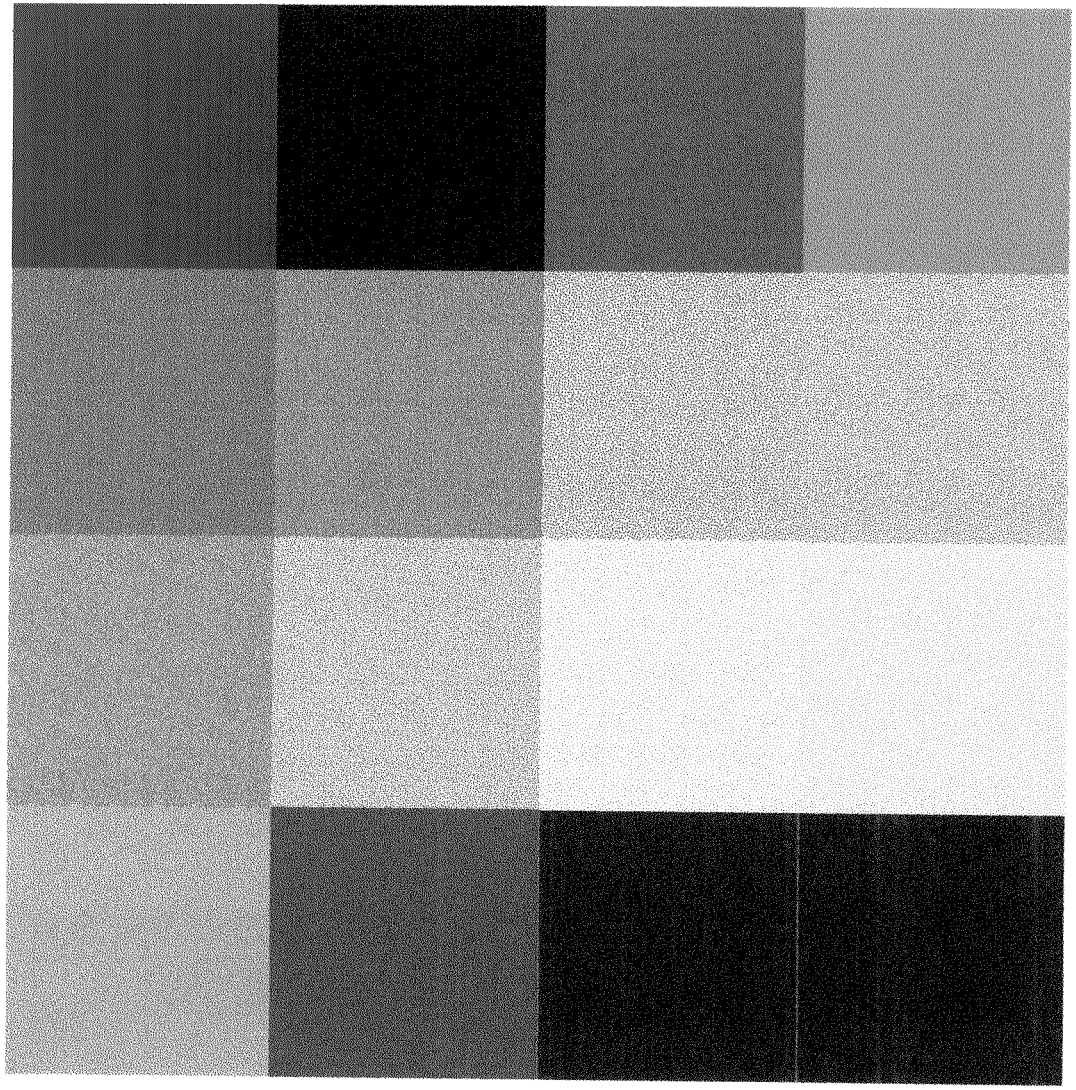


Figura 6



Mapa da gradação entre escuros e claros.

PALETA PORTINARIANA



O artista aplica os contrastes através da escala gradativa suave e da gradativa quebrada, num fluente diálogo entre estes dois tratamentos plásticos que caracterizam seu estilo.

A paleta da *Sagrada Família* é a mais completa de todas. Nela temos praticamente todas as cores básicas: brancos, ocres, terras, vermelhos, amarelos, verdes e azuis. Há que ressaltar, ainda, o grande emprego dos rosas nesta pintura; a ampla presença desta cor, que cobre a superfície do chão, aproxima-a daquela da *Fuga*. Na verdade, podemos ver o mesmo tema cromático conduzindo a paisagem de ambas as telas: os rosas do chão, ocres e cremes dos compostos rochosos e o azul médio do céu. Os amarelos, inexistente no quadro da *Fuga*, aqui aparecem com grande intensidade, numa temperatura muito quente, trazendo consigo a presença dos laranjas que vão até aos vermelhos. Os verdes (pouco usados nesta série de óleos que o artista pintou para a Matriz de Batatais) aparecem em estreitas faixas: no avesso do manto vermelho de São José, mostrado no pequeno detalhe de uma dobra, e na faixa colocada na cintura do menino Jesus; uma pequena presença, porém de muito destaque dentro da composição

cromática. Esses diminutos detalhes em *green* acabam realçando ainda mais o expressivo vermelho do manto de José, os rosas da paisagem e ainda reforçando as relações entre amarelos, laranjas e azuis.

Os rosas, que ocupam quase dois terços da paisagem, estão dispostos nas faixas do chão obedecendo uma breve escala gradativa, de maneira quebrada. Nesta planície deserta, aparecem, como podemos ver na maioria de suas composições paisagísticas, algumas pedras com suas sombras projetadas e pequenas manchas verdes de vegetação, espalhadas aleatoriamente, sem fileiras de linhas convergentes a um ponto de fuga, como nos outros quadros.

A presença de uma grande formação rochosa, disposta como sempre na linha do horizonte, está representada plasticamente dentro de um grafismo muito acentuado. As figuras humanas aparecem sem suas sombras projetadas, pois estas se confundem com as faixas de luzes e sombras do solo.

Nos céus portinarianos, podemos ver a predominância da cor cerúlea, aplicada de maneira uniforme, geralmente ocupando um terço da composição; notemos, ainda, nestas representações, a total ausência de nuvens.

Ao descrevermos as características paisagísticas deste quadro, pudemos constatar que elas são comuns em todos os quadros desta série.

A ligação entre as cores mais claras da paisagem com as mais escuras – nas figuras que ocupam o primeiro plano – acontece com a ajuda dos matizes brancos, presentes na franzina presença do menino e na veste alva da Virgem *(fig.7)*. A linha rítmica, desenhada através das mãos, acaba fechando-se com ajuda dos rostos das duas

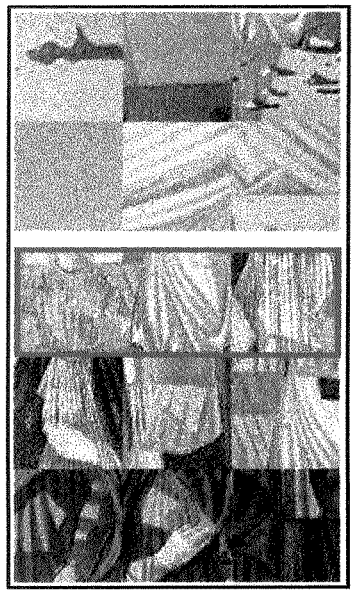


Figura 7

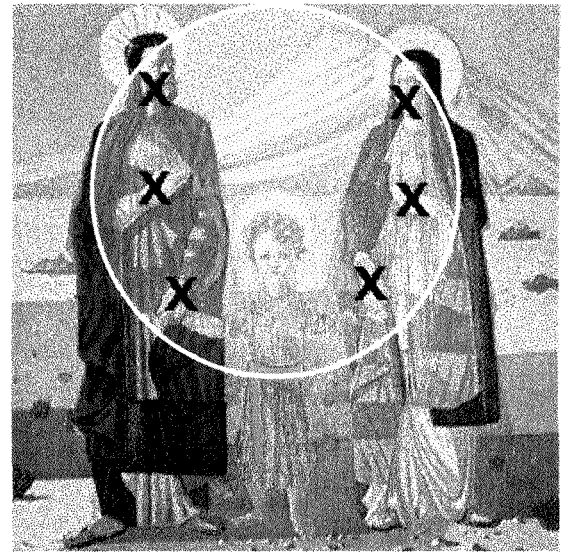
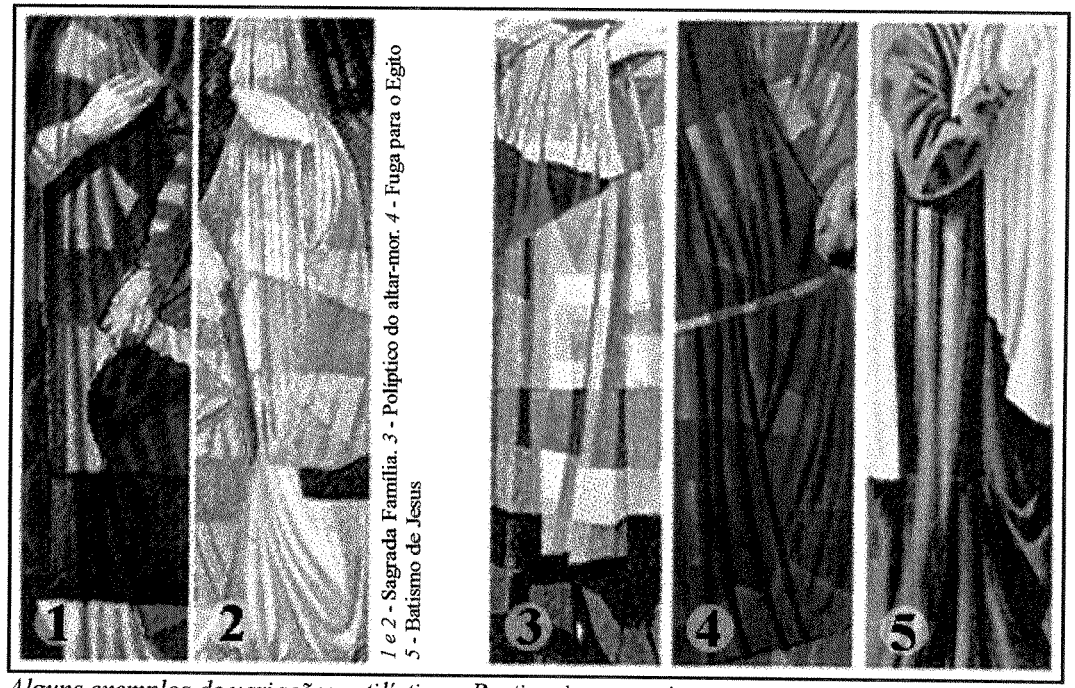


Figura 8

Escrita portinariana

figuras maiores. Cria-se um grande anel, determinando uma variante na região em que estão presentes os círculos que envolvem as cabeças dos três personagens *(fig.8)*.

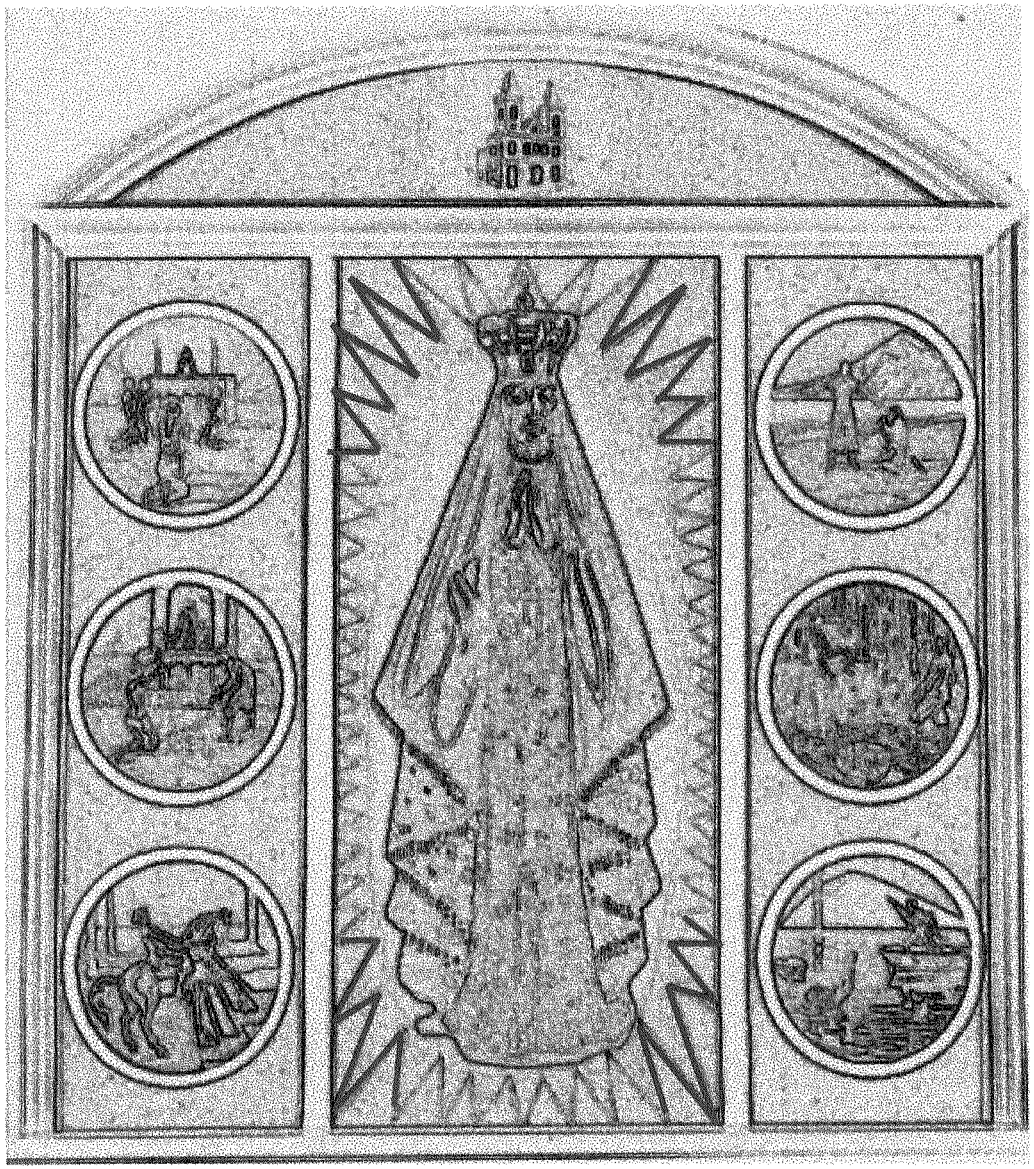
Uma das características que mais se sobressaem no estilo portinariano é o jogo dos contrastes entre as texturas. Nestes grandes painéis, o pintor utiliza o plano da paisagem contraposto aos elementos humanos. Vimos que Portinari modela suas imagens, com a pasta ólea, obedecendo ao mesmo rigor formal com que um escultor cinzela sua matéria tridimensional. Na maioria de suas figuras, ele utiliza o pincel de forma suave e gradativa ao criar as dobras e pregas dos panejamentos; em algumas outras, a aplicação das cores de maneira uniforme em pequenos fragmentos geometrizantes. Entretanto, a luz e a sombra, com pouca ou muita intensidade, estão sempre presentes, ora se aproximando ora se afastando da técnica tradicional de modelagem. Com isto, de uma maneira ou de outra, suas figuras humanas ganham peso e opõem-se aos planos, ora largos ou estreitos, das faixas monocromáticas e uniformes do chão. O pintor acentua o número de dobras e pregas nas vestes, criando um grafismo e uma textura que se refletem igualmente nas formações rochosas. Juntamente com os pontiagudos pedriscos que se espalham pelo solo, estas ondas salientes encontram resistência nas chapadas cores do chão e do céu. Estabelece-se, assim, um dos principais diálogos em busca do equilíbrio cromático-composicional.



1 e 2 - Sagrada Família. *3* - Políptico do altar-mor. *4* - Fuga para o Egito
5 - Batismo de Jesus

Alguns exemplos de variações estilísticas. Portinari conseguiu, ao mesmo tempo, particularizar como manter ligadas estas figuras preservando a unidade do conjunto.

Nossa Senhora da Conceição Aparecida



Neste políptico menor, homenagem à "padroeira do Brasil", o pintor se revela surpreendentemente próximo da linguagem de certos pintores *naïfs*. A estranheza não está no fato do artista se apropriar de certas características desta vertente (aliás muito respeitada por ele), mas no distanciamento significativo em relação às outras obras do conjunto, e que acaba, de certa forma, isolando-a estilisticamente.

A imagem da santa está envolta num halo cuja forma lembra certos recursos gráficos usados nas histórias em quadrinhos e em anúncios publicitários. A presença desta síntese composicional, de caráter espontâneo e "ingênuo", afasta nossa pintura da tradicional e "erudita" forma de conceber o espaço dentro dos ditames naturalistas, comum em todos os outros trabalhos deste acervo.

Estas características aproximam-na, esteticamente, de algumas iluminuras e certas criações "primitivas" de pintores italianos do Trecentos.

Na tela central, em que está representada a imagem de Nossa Senhora Aparecida, as determinantes linhas poligonais do halo acabam evidenciando a forma estrutural onde se assentam os outros

elementos que fazem parte da composição: os círculos das telas laterais e a igrejinha representada no ático.

Note-se, ainda, que o desenho das dobras do manto da santa reforçam a presença das linhas quebradas, sobressalentes no painel central *(fig. 1)*.

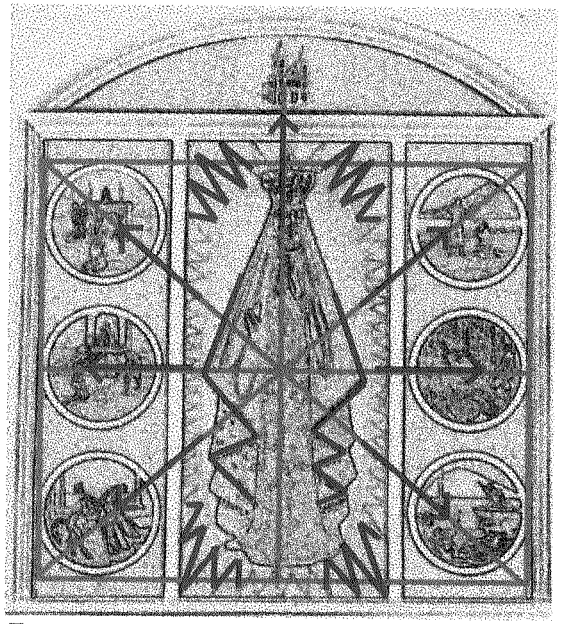
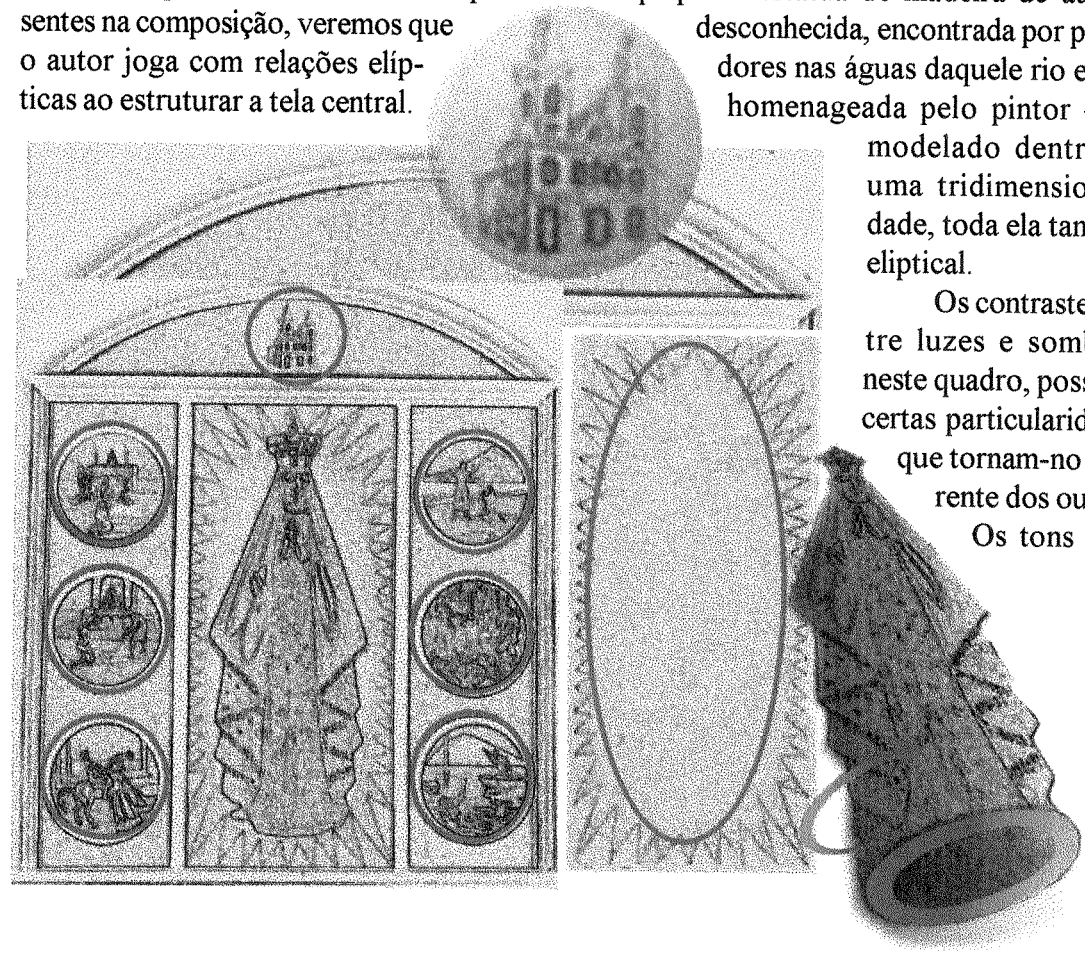


Figura 1

Os seis círculos, três em cada lateral, representam as principais cenas da história desta imagem: sua localização nas águas do Rio Paraíba e alguns dos milagres a ela vinculados.

Podemos perceber, também, o acompanhamento circular, sutilmente sugerido no contorno esfumaçado que envolve a imagem da igreja pintada no painel superior (representação da primeira matriz de Batatais). Ainda a respeito das circularidades presentes na composição, veremos que o autor joga com relações elípticas ao estruturar a tela central.



Apesar de toda a sua irregularidade, a linha quebrada que contorna o halo obedece, ao se fechar, a uma estrutura eliptical (se repararmos na imagem da santa, veremos que foi moldada sobre uma base elíptica). Na verdade, o objeto artístico original – pequena estátua de madeira de autoria desconhecida, encontrada por pescadores nas águas daquele rio e aqui homenageada pelo pintor – foi modelado dentro de uma tridimensionalidade, toda ela também eliptical.

Os contrastes entre luzes e sombras, neste quadro, possuem certas particularidades que tornam-no diferente dos outros. Os tons mais

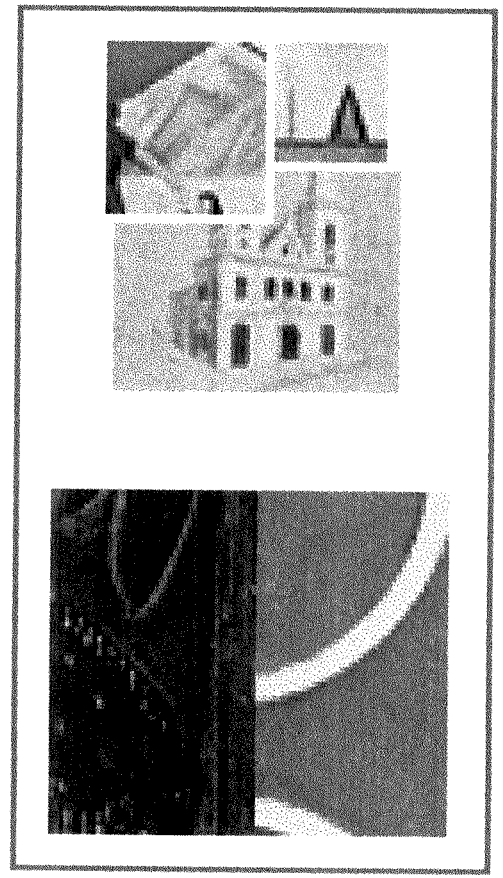
escuros estão muito altos e em grande quantidade, como podemos verificar no espaço ocupado pela imagem da santa. Estes são acompanhados, muito de perto, pelos fortíssimos tons médios.

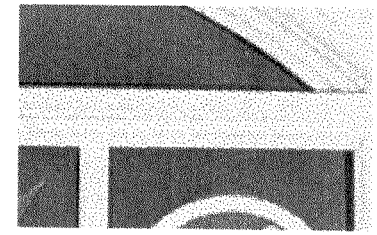
Estes, por sua vez, espalham-se por toda a extensão cromática e uniforme que foi conferida ao fundo. Eles aparecem mais claros apenas em alguns poucos detalhes pertencentes às cenas que compõem os círculos.

Os tons claros, também pouco encontrados nestes mesmos círculos, surgem plenamente, embora numa área muito reduzida (na representação da igrejinha localizada no painel abobadado).

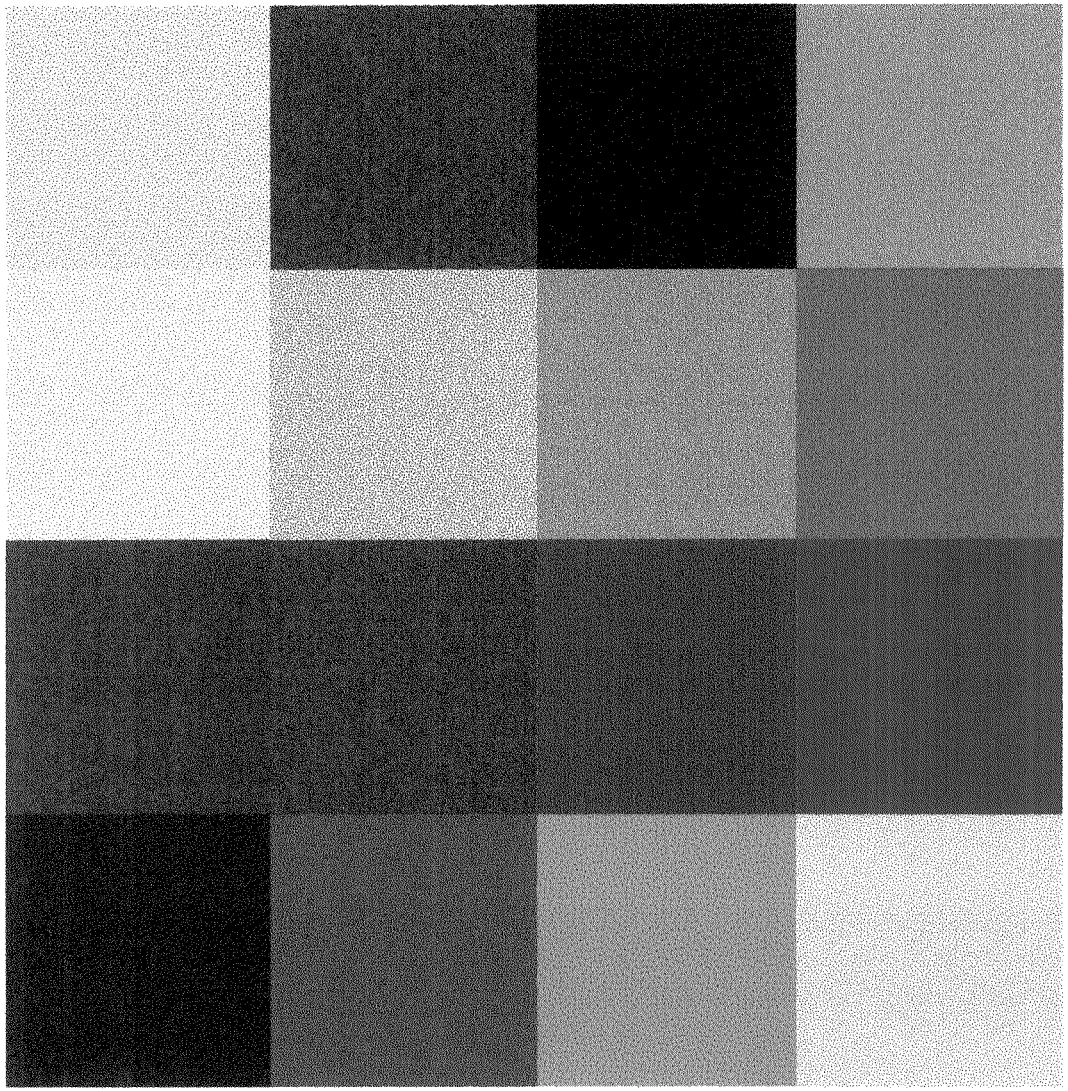
O que salta aos olhos, no contraste entre claros e escuros desta obra, é o fato do pintor ter empregado o grafismo de filetes brancos que recortam as zonas mais escuras. Para isso, o pintor utiliza dos anéis que pintou para circundar os limites das pequenas cenas, contidas nos círculos, e ainda parece ter se apropriado da própria moldura do quadro. Esses aspectos, muito comuns nas criações gráficas, também contribuem para o afastamento estilistico desta obra em relação às demais do conjunto.

As cores da paleta desta pintura repetem, de certa forma, a alegria cromática verificada na composição do quadro *Sagrada*





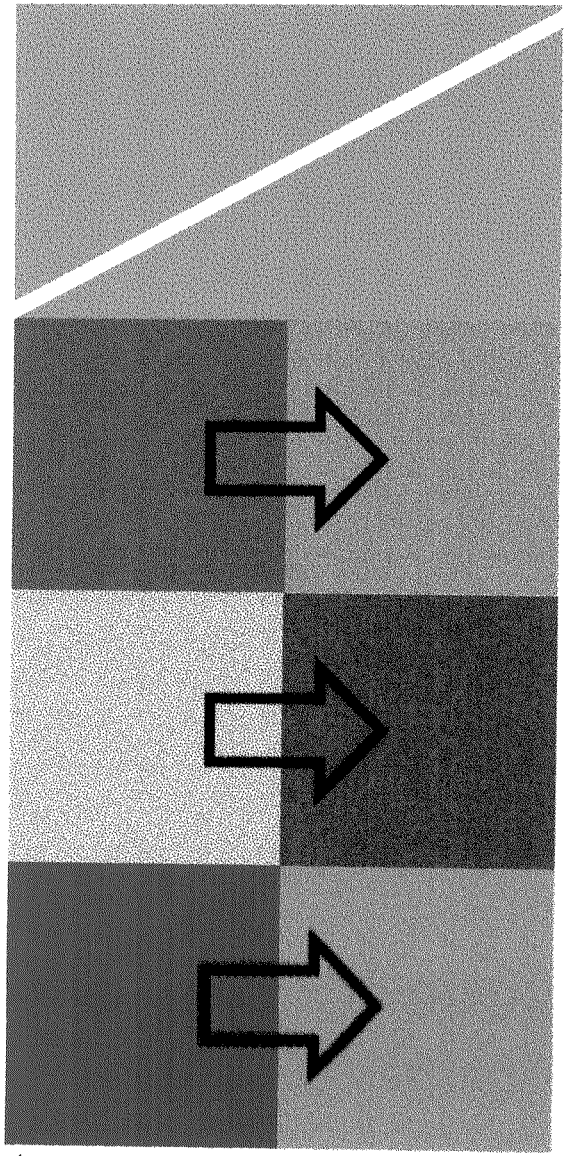
PALETA PORTINARIANA



Família. O colorido destas duas obras acabam proporcionando um deleite visual mais intenso, resultado da grande variedade de matizes encontrados e de suas sábias articulações. Apesar das muitas opções cromáticas nesta tela de *Nossa Senhora Aparecida*, o artista se utiliza, basicamente, dos inseparáveis azuis, dos laranjas, amarelos-laranjas, vermelhos e violetas. A presença dos marrons, verdes e dos amarelos mais puros, porém, é notada em menor escala.

O grande personagem cromático – o azul –, cria, com sua aplicação uniforme, um amplo espaço abstrato onde flutuam os elementos figurativos da composição. A cor que lhe faz oposição (criando, com isso, um contraste vibrante) é a sua complementar – o laranja. Os amarelos-laranjas também aparecem acompanhados por suas complementares – os violetas. Os vermelhos, a cor predominante nas composições narrativas dos círculos, trazem consigo, por sua vez, os complementares verdes. Os tons terras, obrigatoriamente, aparecem na pele morena da santa; os brancos, espalhados ao redor da tela central.

Como já foi dito, o azul ocupa a maior parte da composição. Esta cor fria estabelece um forte diálogo com as cores quentes do

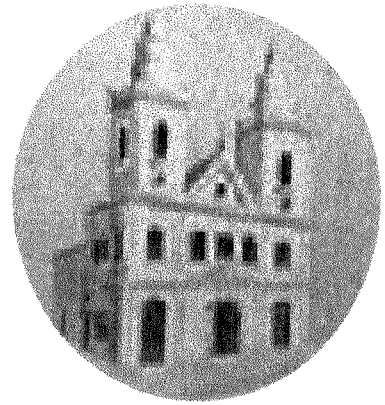


As cores primárias e secundárias e suas relações complementares.

halo que, por estarem nos seus tons mais puros, acabam provocando um choque cromático de grande impacto. Atenuando um pouco essa relação mais aguda, o pintor utiliza filetes de cor branca, recortados sobre o fundo azul. Com isso, dispersa o foco de atenção dirigido para a crua concordância que ocorre entre o azul e o laranja.

Os diálogos cromáticos baseiam-se nos princípios básicos das relações encontradas no círculo das cores: as primárias e as secundárias formando pares complementares. O tratamento plástico desenvolvido pelo pintor ajuda a afastar esta pintura das demais; a conjunção entre figuras e fundo dispensa o uso daquelas fragmentações geométricas habitualmente usada pelo artista. Se vamos reencontrar o "Portinari comumente conhecido" nas cenas pintadas nos círculos, é preciso admitir que o estilo destas pequenas pinturas não parece ser o que caracteriza suas obras da década de cinqüenta, mas, antes, a linguagem desenvolvida por ele nos anos trinta.

Escrita portinariana.



4. Análises da Via Sacra

Antes de deter-nos à frente da Via Sacra pintada por Portinari, na igreja matriz de Batatais, vejamos como este gênero da arte religiosa cristã deu seus primeiros passos à serviço da Igreja. Comecemos a saber qual o seu significado litúrgico, segundo um verbete enciclopédico:

"Importante devoção cristã que tem por objetivo meditar com espírito de compaixão a última e mais dolorosa parte da Paixão do Salvador, acompanhando-lhe mentalmente pelo caminho que percorreu, carregando a cruz, desde o Pretório de Pilatos até o Calvário e neste, desde que foi cravado no patíbulo, até ser colocado no Sepulcro. Está entre as práticas devotas que poderemos chamar modernas, e das mais sólidas, melhor fundadas na antigüidade e que maiores privilégios ou graças espirituais fora obtida dos Sumos Pontífices. Esta devoção consiste essencialmente em evocar a lembrança para deduzir piedosos afetos e tomar algumas práticas resoluções, 14 cenas diversas da Paixão do Redentor, ocorridas quando levava a Cruz às costas pelo Calvário. Estes 14 episódios recebem o nome de estações, por constituir como outras detenções, descansos ou paradas..."

Seria interessante perguntar: quando realmente surgiu, nas paredes dos templos cristãos, esta maneira serial de representação plástica? Quando os artistas plásticos iniciaram esta série com o número fixo de catorze estações tal qual conhecemos hoje? Na busca de bibliografia para este capítulo, o que se observou foi a falta de maiores informações sobre o assunto e, com isso, uma crescente ansiedade pela resposta. Uma investigação mais específica renderia um trabalho inteiro e uma nova pesquisa; tentaremos, então, apenas apresentar um resumo que atenda às nossas mais urgentes indagações.

Será difícil não encontrar nas igrejas mais recentes a iconografia, pintada ou talhada, sobre a Paixão do Senhor. Sua presença torna-se quase que obrigatória nos cerimoniais da Semana Santa; podemos conferir, nestas festividades, sua enorme popularidade entre os católicos de hoje.

Toda essa popularidade fez com que estas cenas proliferassem em inúmeras reproduções de quinta categoria, posição no *ranking* artístico que o comércio das imagens religiosas acabou por lhes conferir. Encheram-se as paredes das igrejas atuais com estes "santos de bazares".

Rumemos ao passado em direção ao médio Oriente, mais precisamente a Jerusalém do início do Cristianismo, em busca de respostas. Tudo indica que esta representação dolorosa dos passos do Senhor rumo ao Calvário, tenha começado nas próprias ruas que presenciaram o episódio. Portanto, as primeiras manifestações surgiram teatralmente, exercendo uma função dramática como parte de eventos religiosos populares, realizados pelos peregrinos da Cidade Santa:

"É característico na devoção da Via Crucis *que a meditação dos referidos episódios acompanhe um movimento corporal, recorrendo aos mesmos lugares que percorreu o Salvador..."*

No começo não havia um número fixo de estações. Na verdade, o termo "estações" surge no século XV com o peregrino inglês Guillermo Wey, que assim denominou as paradas. Neste mesmo século, na Europa, começaram a aparecer, em oratórios e igrejas, os quadros e baixo-relevos com a intenção de evocar as cenas do caminho ao Calvário. Já, segundo Peter F. Anson,

"as estações da Via Sacra dentro das igrejas não eram comuns antes do século XVII... A maioria delas eram erigidas fora das igrejas e algumas eram bem arrojadas, como a famosa Via Crucis no Sacro Monte, Milão, construída pelos franciscanos em 1481, com quarenta e três pequenas capelas espalhadas pela encosta da montanha, contendo mais de novecentas estátuas. Tais representações surgiam em números que variavam de dezenove a cinqüenta e sete estações".

Em fins do século XVI, a representação plástica da *Via Crucis* começa a popularizar-se, como podemos verificar na obra do escultor Adam Kraft, encomendada pelo peregrino Martin Ketzel, que alcançou grande repercussão em sua época:

"Este encomendou ao escultor Adam Kraft que reproduzisse em grandes monumentos as sete caídas, *em realidade os sete episódios ocorridos desde o Pretório de Pilatos até o Sepulcro;(...) Estas cenas se fizeram famosas e ficaram conhecidas como as "esculturas caídas" e foram reproduzidas em muitas cidades..."*

O carmelita Jan Pascha, em sua *Peregrinação espiritual* (1563), referindo-se a estas obras, combinou *"as sete aludidas 'caídas' com outros sete episódios dolorosos, antigos e venerados em Jerusalém e fixou as catorze estações atuais(...)"* Peter F. Anson complementa:

"...as quatorze estações começaram a generalizar-se nos Países Baixos, mas só em 1731 é que Clemente XII fixou esse número."

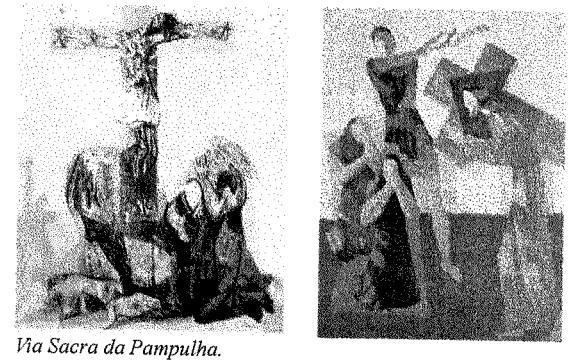
Cogitou-se, ainda, da possibilidade de inclusão de uma décima quinta estação que seria a Ressurreição do Senhor. Fechar-se-ia assim, com um *happy end*, esta saga dolorosa.

Com a renovação da arte sacra (proposta pelos grandes artistas europeus deste começo de século), este gênero também se reergueu, no Brasil, pelas mãos dos maiores representantes da poética plástica nacional.

Em nosso país, o rastro deixado pela Via Sacra ainda merece ser melhor investigado. Mas, neste século, pincéis e cinzéis de quilate contribuíram sobremaneira para que esta arte litúrgica mantivesse seu carisma popular. Podemos citar, entre outros, os nomes da importância de um Carlos Oswald, Brecheret, Di Cavalcanti, Pennacchi, Samson Flexor, Marcier e Portinari, como grandes renovadores do gênero.

Portinari, o pintor que se dizia ateu, talvez tenha sido o mais prolífico criador de imagens santas da história da pintura religiosa brasileira. E entre suas obras mais polêmicas, encontram-se as duas vias sacras que realizou. A primeira, em 1945, para a Igreja da Pampulha, causou um grande mal estar na comunidade católica local; a segunda, em 1955, para a Matriz de Batatais, igualmente. A *Via Sacra* mineira, com sua linearidade nervosa, produto de uma ágil e virtuosa gestualidade, ganha, dez anos depois, sua outra metade: a *Via Sacra* paulista, com seus amplos planos cromáticos. O próprio Portinari disse em certa ocasião: "A Via Sacra que pintei para a Pampulha é um estudo de desenho; a de Batatais é um estudo de pintura." Numa, o artista utiliza a linha como sua maior expressão; noutra, a cor.

O pintor, na época em que realizava os "passos" para a matriz batataense, estava



Via Sacra da Pampulha.

também executando os trabalhos preliminares para os painéis da ONU. Nota-se uma certa proximidade entre o repertório imagístico que compõe a *Via Sacra* de Batatais e os estudos de *Guerra e Paz*. Portinari parece pintar esses pequenos quadros religiosos com a mesma inspiração grandiosa que se manifesta em seus dois maiores

painéis.

Nestas catorze estações, o artista, que era tão afeito à linha, dá uma lição de sublimação formal, usando a cor como governante da composição. O pincel liberta as cores quase que completamente dos rigores que costumeiramente lhe impõe os traços; a cor, aqui, torna-se regente.

Como o pintor construiu cromaticamente estas cenas, através de possíveis diálogos intertextuais com a linguagem de outros grandes artistas, é o que basicamente conduzirá os passos desta análise.

Ao olharmos para o conjunto da Via Sacra de Batatais, temos a impressão de

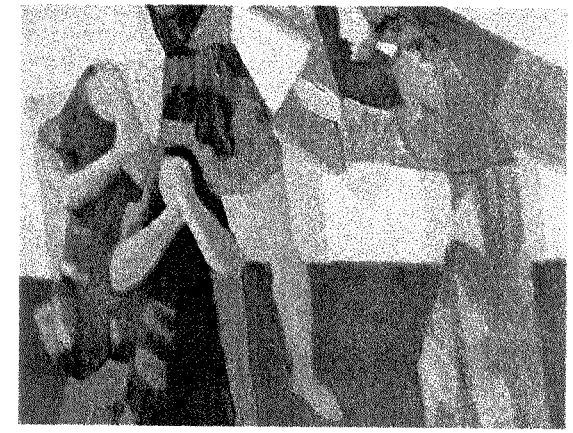
estarmos diante de uma série de esboços. Quem conhece a obra de Portinari, sabe com que cuidado seu figurativismo foi forjado. Como exímio conhecedor das linhas da composição clássica (mesmo quando seu trabalho mostra-se como síntese do natural, muitas das vezes atingindo as raias da caricatura), as poucas mas incisivas linhas traçadas pelo pincel estão presentes.

Ao verificarmos os papéis que contêm os croquis desta Via Sacra, observamos melhor a que distância eles se encontram das telas que foram pintadas. Nos desenhos preliminares fica claro como serão compostas as cenas, mas não nos revelam o tratamento pictórico que seria desenvolvido pelo pintor.

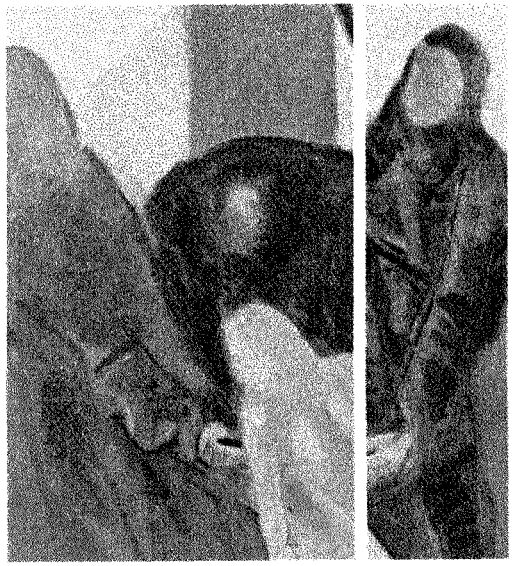
Exemplificando, para efeito de comparação, vejamos os esboços da Via Sacra da Pampulha. Estes não diferem muito dos de Batatais, porém a presença marcante das linhas aparece muito mais na pintura das estações para a capela mineira. As telas batataenses são pintura pura. Portinari, que também tinha o hábito de desenhar com os pincéis, liberta-se magistralmente, nesta série para a Matriz do Bom Jesus de Batatais, da imposição das linhas em espaços de pleno cromatismo. A síntese cromática que governa estes passos, juntamente com a liberdade tonal, evoca-nos um sentimento inexplicável de uma fantasia musical feita de cores.

Um estranho devaneio traz, para estas estações, a música da *Paixão Segundo São Matheus* de Bach em parceria com Noel Rosa. Revelam-se temperadas com uma melancólica atmosfera dominical que habitam as silenciosas planícies brodowskianas. Forma-se a estrada que conduz o artista: Europa/Rio/Brodowski; o drama e uma certa alegria contidos no silêncio. Estas divagações, que as cores de uma pintura às vezes provocam, aproximam esta arte da de Orfeu.

Nesta Via Sacra, a presença da síntese cromática (que domina a composição e a musicalidade que a inspira) faz com que lembremos das lições de Gauguin e Matisse. Em cada um destes pequenos quadros,



Paul Gauguin (1848 - 1903). O Cristo verde ou Cálvário bretão.



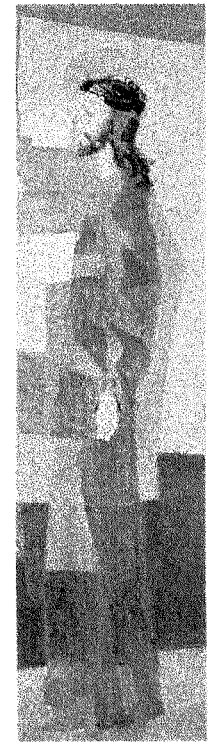
Portinari ora modela as sombras, ora elimina a ilusão do volume. Usa a cor como predominante elemento compositivo, reduzindo, com breves pinceladas, o que é essencial. As cores ora obedecem ao objeto, ora desvinculam-se.

As *ruelas ensangüentadas* por onde caminhou o Senhor, aqui, literalmente, se traduzem na estrada de sangue que o pintor fêz visível em cada passo. A cruz de madeira mantém seu cromatismo natural, mas os personagens, ora em azuis expressivos, ora diluídos em matizes brancos, externam a vontade de estabelecer uma harmoniosa solução cromática para cada cena. Um jogo pleno de equilíbrio entre tons quentes e frios.

Nota-se, ao falarmos do cromatismo portinariano, o pouco uso do verde em seus trabalhos. Nos quadros do acervo da Matriz de Batatais eles são raros. Na *Via Sacra* esta cor é inexistente. Talvez a explicação esteja no fato do pintor não se ter revelado para a pintura de paisagens (gênero raro na obra do artista). As cores nunca estiveram tão livres e de forma tão elementar como nestes óleos. Os contornos a fio de navalha, que observamos em muitos de seus trabalhos, aqui são traçados com pincel macio.

A liberdade cromática usada pelo pintor faz com que ele rompa com aspectos tradicionais da iconografia cristã. O manto usado por Cristo nesta sua caminhada ao Calvário, segundo nos conta a tradição, era vermelho. Por que então Portinari usou amarelo? Alguém poderia dizer que a resposta é simples: "A arte moderna propiciou ao artista a total liberdade de expressão".

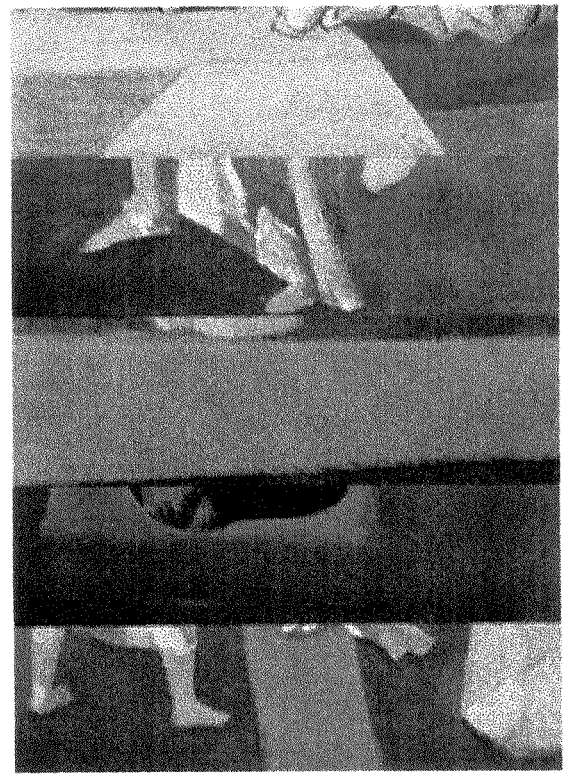
Mesmo com total despreocupação frente às antigas convenções, um pintor afim da ordem estrutural dos clássicos, como Portinari, não jogaria uma cor assim gratuitamente. Era comum ao pintor sair em defesa da estética de seus trabalhos com respostas do tipo: "Quando alguns disseram que eu havia esquecido de colocar sangue na figura do São Sebastião, que pintei para Batatais, respondi então tratar-se de um milagre".

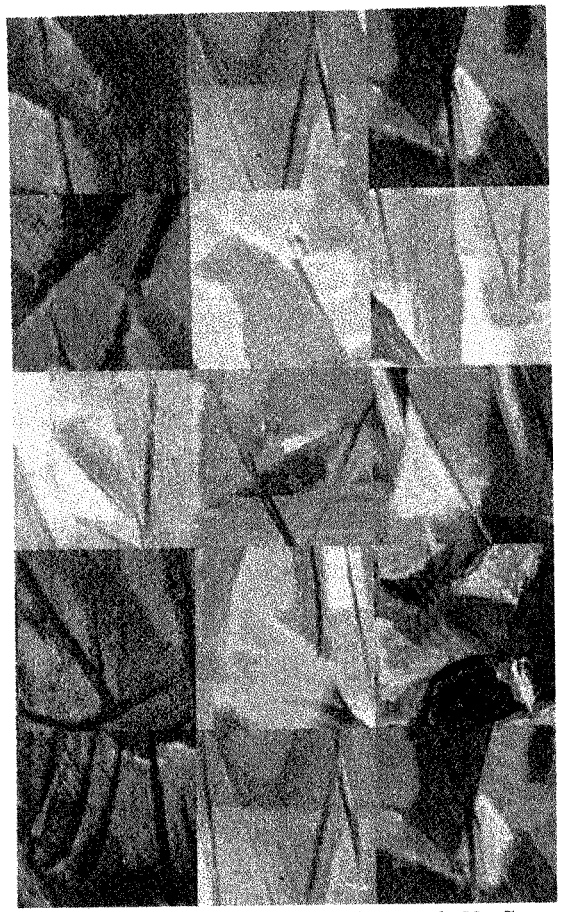


Se Portinari significava ou não certos detalhes de seus quadros, não justifica que tenhamos a liberdade de responder por

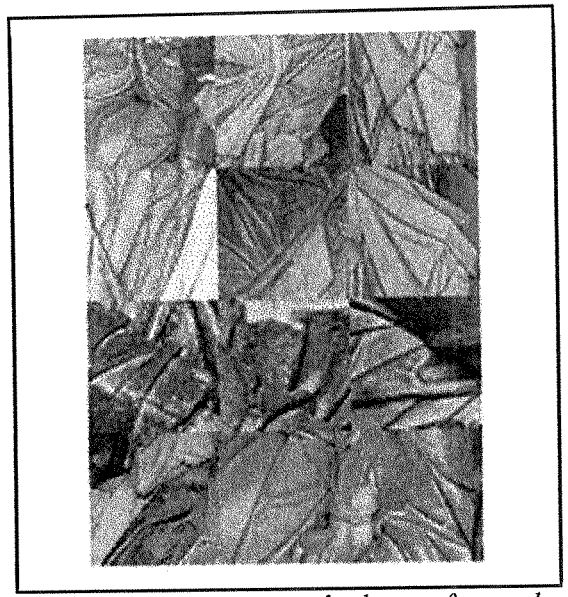
ele. Seria falso se resolvêssemos afirmar que o amarelo da roupa do Cristo representa o desejo do artista de glorificar, enaltecer e elevar, com suas vestes cor do ouro, toda a realeza do Filho de Deus. Consente-se até em supô-lo. Mesmo que Portinari tenha se baseado nisso, só poderíamos afirmá-lo mediante autorização do próprio autor.

Seria, portanto, mais seguro se nos detivéssemos naquilo que é palpável, no uso da cor somente como cor, desenvolvendo uma investigação de ordem técnica. Aí, sim, poderemos tentar encontrar tipos de relações mais convincentes. Se acreditamos que os amarelos-laranjas não estão aí como figurantes, mas sim como atores de destaque, qual então seria sua função em cena? Contracenar com os azuis-violetas? O vermelho-sangue já sabia de antemão, através do pintor, que seria o intérprete do "chão do caminho doloroso". Por este motivo, talvez, a cor rubra do manto do Senhor tenha sido substituída. Um artista metódico e rigoroso, como é o caso de Portinari, antecipa, com jogos preliminares, os diálogos cromáticos e formais da composição final. É aí que entra o articulador. Onde colocar os recortes de

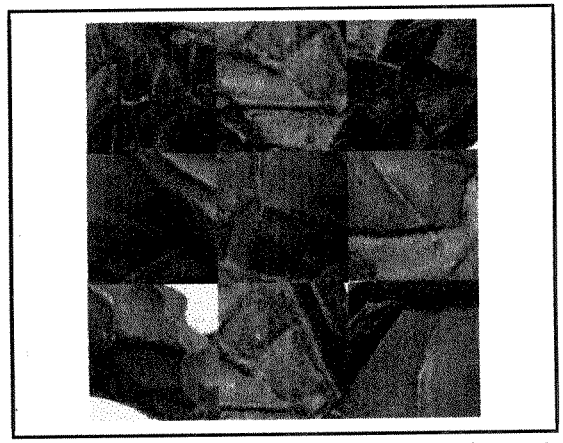




Detalhes dos panejamentos das figuras da Via Sacra de Batatais pintada por Portinari.



Detalhes dos panejamentos de algumas figuras dos passos de Congonhas esculpidas pelo Aleijadinho.



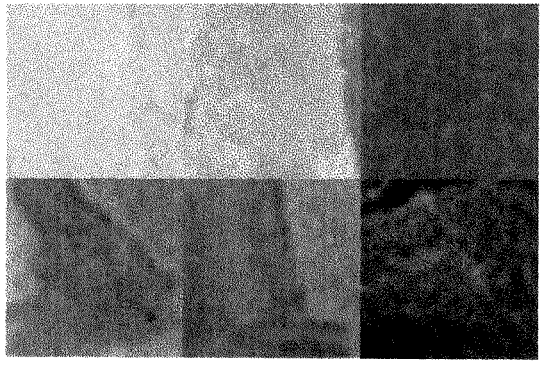
Detalhes do panejamento de uma figura de presépio esculpido pelo Aleijadinho.

amarelo-laranja, azul, azul-violeta, ocres, vermelhos, rosas, marrons e brancos? Onde colocar as quentes e as frias? Como conseguir uma solução melhor de contrastes?

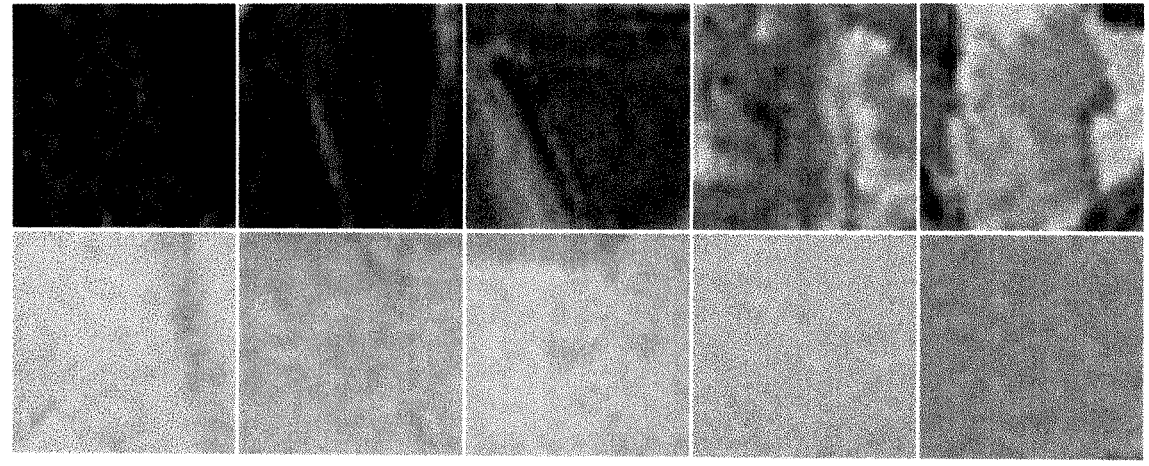
Estas, talvez, tenham sido suas maiores preocupações. As pequenas superfícies dos quadros desta Via Sacra são formados com espaços geometrizantes de cores quase que totalmente chapadas. Criam um mosaico de pequenos e também de amplos pedaços de cor, recobrindo a superfície da tela. O pincel recorta os espaços, aqui e ali, originando uma esquematização geométrica de origem cubista – mas com tratamento pessoal; as cerdas, com uma certa densidade de tinta, modelam as figuras com um tratamento formal que nos faz lembrar Aleijadinho. Ambos utilizam, nos limites formais de suas figuras, a linha quebrada. Podemos, ainda, notar com que abundância angulosa – caracterizada por um certo grafismo – é composto o panejamento das imagens do repertório do pintor e do escultor. Portinari caminha por esses passos com a calma de um clássico, com a ousadia cromática dos *fauves* e com o arroubo gestual dos expressionistas.

Passo I - ***Jesus é condenado à morte.***

O diálogo cromático principal, neste primeiro passo, acontece entre as cores do trio primário, ou seja: o amarelo, azul e vermelho. Destas três, somente o amarelo apa-

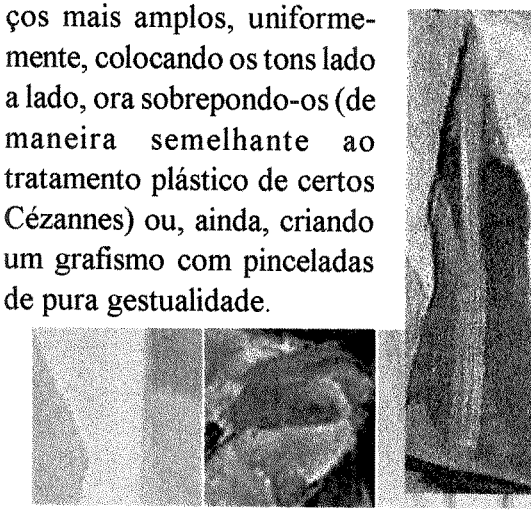


rece com maior vivacidade; é a que mais se aproxima do tom puro, original. O azul tem a mistura do branco e o vermelho a do preto. O amarelo, com seu acentuado destaque, ganha alguns matizes laranjas e verdes, resultado de mescla com o vermelho e azul, respectivamente. Os azuis, situados na metade superior esquerda, e os vermelhos-escuros, contrapondo-se numa fatia horizontal próxima à superfície da margem inferior, em algumas áreas acabam misturando-se, originando certos violetas mais escuros.



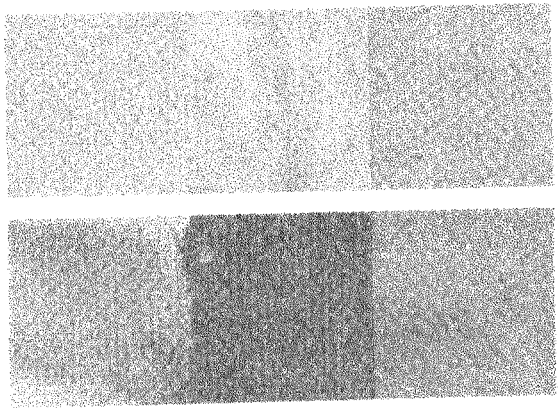
Da soma de amarelos, vermelhos e pretos surgem os ocres. Verifica-se, com isso, a presença de uma escala em tons terras responsável pelas áreas mais escuras da composição. Os brancos, muito presentes nos azuis, recebem pequenas pitadas de amarelos e vermelhos. Destas misturas formam-se alguns azuis-pardos, menos puros, e alguns violetas – todos mais claros. Esses matizes resultam na escala de tonalidades baixas da pintura. Como os brancos não aparecem limpos, livres de misturas, o contraste entre claros e escuros acontece de forma branda, não extrema.

O pintor aplica a pasta com certa densidade. O pincel percorre livre, ora por espaços mais amplos, uniformemente, colocando os tons lado a lado, ora sobrepondo-os (de maneira semelhante ao tratamento plástico de certos Cézannes) ou, ainda, criando um grafismo com pinceladas de pura gestualidade.

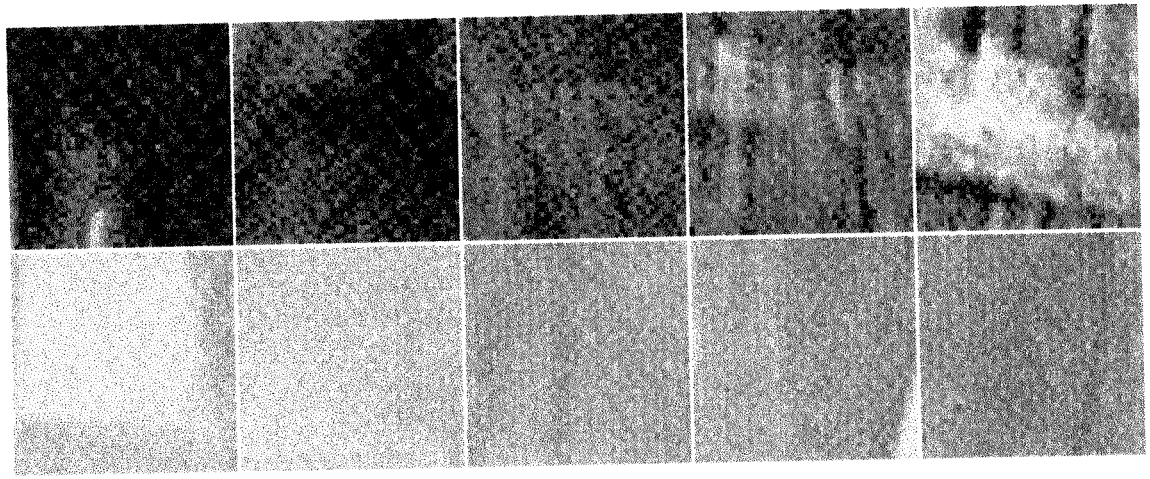


Passo II - ***Jesus toma a cruz às costas.***

Neste segundo passo, o tema cromático (trio primário) desce em tonalidades acentuadamente mais claras. Saem de cena os amarelos, os vermelhos e os azuis mais vivazes; aparecem azuis muito claros misturados

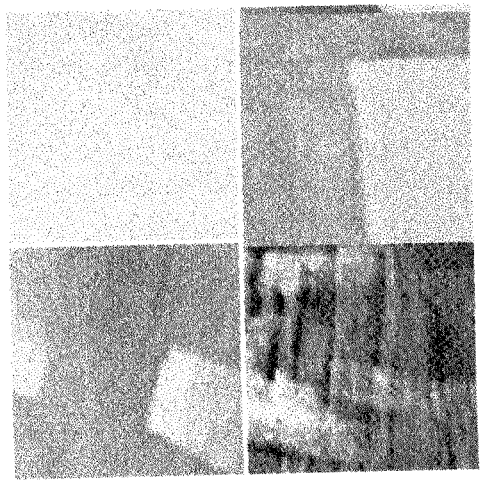


com um pouco de violeta, também claro; manchas amarelas, tímidas, escondidas nos matizes brancos; e os rosas, nalguns pontos da superfície, beirando os salmões. Os azuis-claros deste quadro ocupam toda parte superior, compreendida pelo céu, como também os braços e pernas das figuras dos soldados. Nos trajes destes foi usado um azul mais escuro, com algumas misturas de ocres.

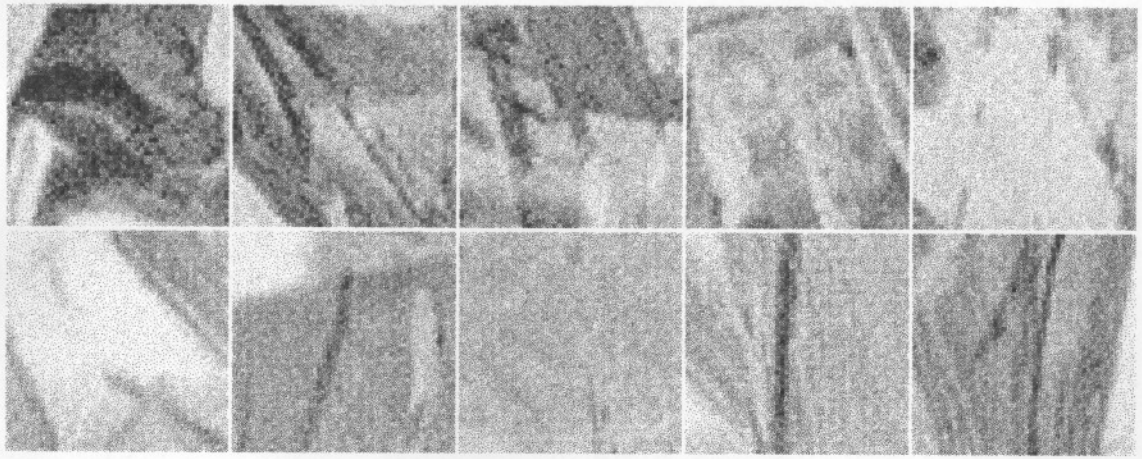


O panejamento da imagem do Cristo recebeu belas sombras violetas e alguns recortes brancos manchados de amarelos. A composição cromática desta obra parece propensa ao chamado monocromático, porém é dissuadida pelos rosas e salmões.

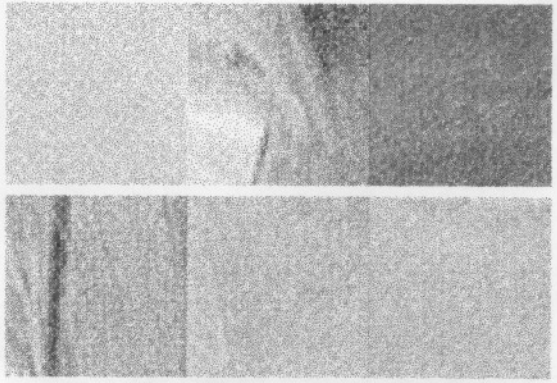
O pintor aplica a cor de maneira uniforme, mais fluente, nas chapadas do fundo que envolvem as figuras. A grande faixa superior (o céu) apresenta-se livre dos costumeiros recortes; estes aparecem no espaço compreendido pelo chão. As geometrizações luminosas, encontrados na composição das imagens, perdem o rigor nos contornos através de um certo impasto conferido às pinceladas largas e espontâneas.



Passo III - ***Jesus cai pela primeira vez.***



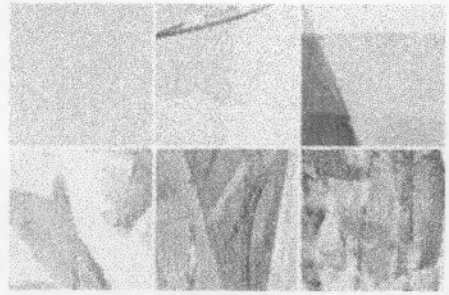
Este quadro apresenta as tonalidades mais baixas de todo o conjunto da Via Sacra. Nele voltam a aparecer os vermelhos, que, desta vez, apresentam-se próximos do seu tom mais puro; os azuis continuam claros, porém mais limpos; os amarelos, como no passo anterior, continuam muito pouco visí-



veis nos reflexos dourados da veste do Cristo. A faixa do chão, mais estreita (equivalente a um terço da composição), apresenta uma variadíssima gama de rosas cer-

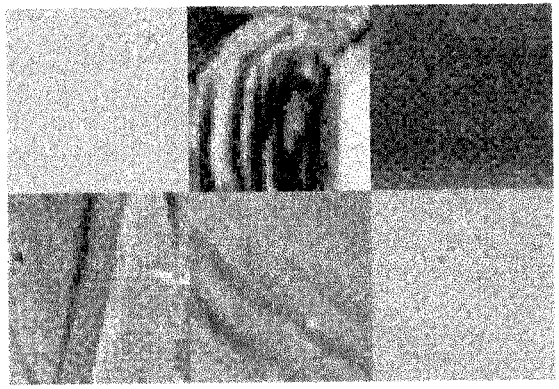
cando a área onde se concentram os vermelhos do quadro. O diálogo mais incisivo entre as cores acontece através dos azuis e rosas, e, paralela a ele, a conversa dos numerosos matizes brancos com os tons mais escuros das roupagens dos soldados; o vermelho vivaz, por fim, aparece como a grande cor solista desta pintura. Uma outra relação cromática, pouco mais sutil, se faz entre a escala de tons pardos, composta de ocres e alguns azuis-cinzentos, e tons mais limpos – rosas, azuis e brancos.

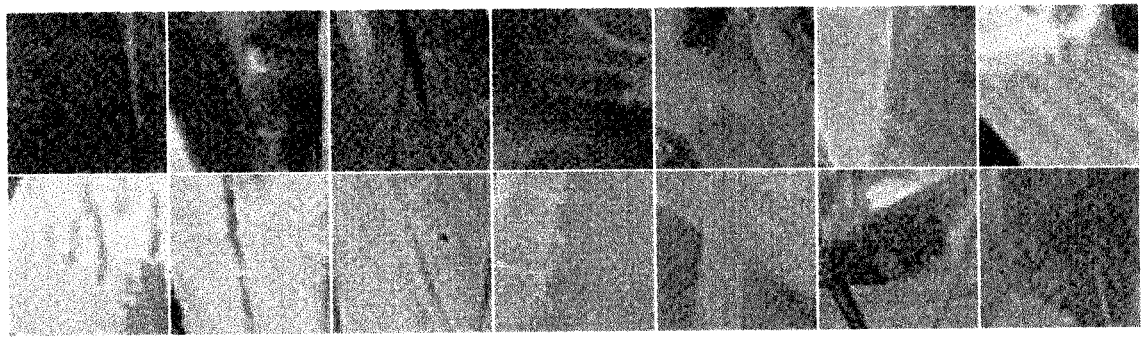
Há um contraste plástico acentuado no que diz respeito à condução dos pincéis que trabalharam a pasta sobre o plano telado. Neste quadro, os recortes geométricos proliferam, de maneira mais transparente, no espaço circundante à figuras. Contrapondo-se a este tratamento sintético, o pintor modelou suas figuras em áreas onde predominam o informal.



Passo IV - ***Jesus encontra com Maria, sua mãe.***

Neste quadro a predominância dos tons médios é muito grande. Os amarelos continuam escondidos; neste passo, aparecem em pequenos reflexos na longa cabeleira da figura ajoelhada à esquerda. Os azuis mais puros estão presentes, apenas em



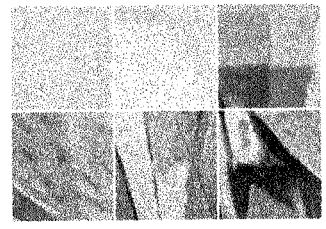


algumas notas, nos pés das figuras. Os vermelhos, que chegaram a se destacar no passo anterior, voltam a escurecer através da mistura com marrons e violetas. Os rosas aparecem um tanto pardos, ofuscados que estão pelas muitas misturas verificadas entre marrons e violetas, cinzas-azulados e cinzas-violetas e um pouco de ocres-avermelhados. As amplas áreas azuis, comumente observadas ocupando a faixa superior (o céu), ganham matizes pardacentos e algo esverdeados.

O diálogo travado pelos rosas e azuis-esverdeados, atuando livres em grandes áreas, mistura-se à sonoridade grave de uma escala composta por tons escuros de marrons e violetas. Os matizes mais avermelhados, muito escuros, localizados numa faixa horizontal próxima à margem inferior, além dos ocres-avermelhados da cruz, fazem a ligação cromática entre figuras e fundo.

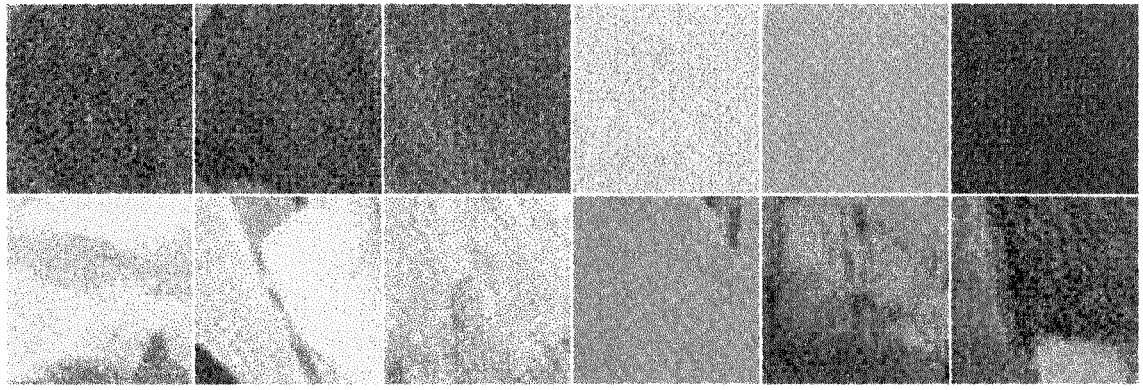
Figura 1

A composição divide-se diagonalmente – do vértice superior esquerdo ao inferior direito –, formando dois triângulos. Essa

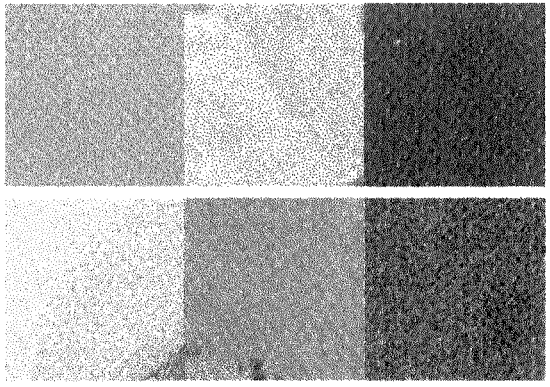


divisão determina os contrastes, tanto formais quanto cromáticos, da composição. Observando a *Figura 1*, veremos que na metade **a** há um esvaziamento formal; os elementos desta natureza ficaram concentrados na divisão **b**. Quanto ao cromatismo, observamos que a escala dos tons mais escuros ocupam a mesma área onde se concentram os elementos formais; na metade oposta ficaram os tons mais claros.

Passo V - ***Simão Cireneu ajuda Jesus a levar a cruz.***



O trio formado pelas cores primárias, ausentes nas três últimas estações, reaparece. E ressurgem com intensidade total na mais pura relação cromática verificada entre todas as obras deste conjunto. Os azuis, vermelhos (carmim) e amarelos desnudam-se e mostram a pureza de seus tons originais; desfazem do véu ofuscante imposto pelos



brancos e alguns matizes mais escuros que encobriam todo seu brilho. O diálogo entre as cores primárias (tema cromático dos catorze passos desta obra litúrgica) recebem a participação destacada dos laranjas, de ocres – em alguns pontos um tanto esverdeados – e brancos.

Os azuis dividem-se em dois tons através dum grande recorte; o vermelho – dramático – pela primeira vez aparece num único tom, de maneira ampla e uniforme, livres dos recortes. Os brancos concentram-se numa região próxima ao canto superior direito da tela. Os amarelos e laranjas, revelados em seus tons mais quentes, ocupam uma larga faixa diagonal dominada pelas figuras; os ocres contrapõem-se a eles, cruzando-os numa diagonal inversa.

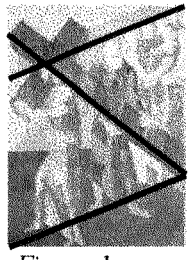
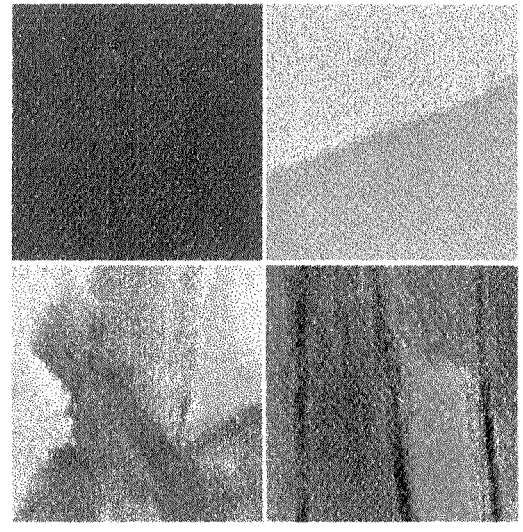


Figura 1

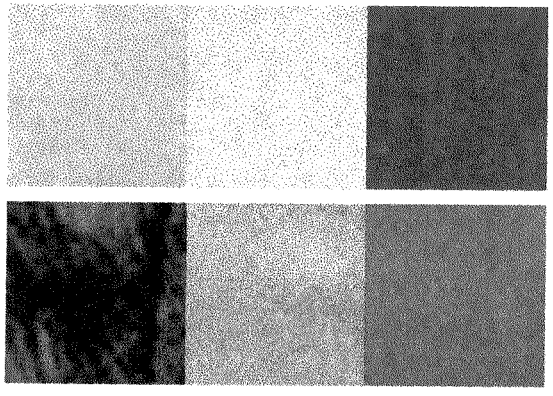
No ponto do cruzamento entre a linhas diagonais – uma desenhada pela



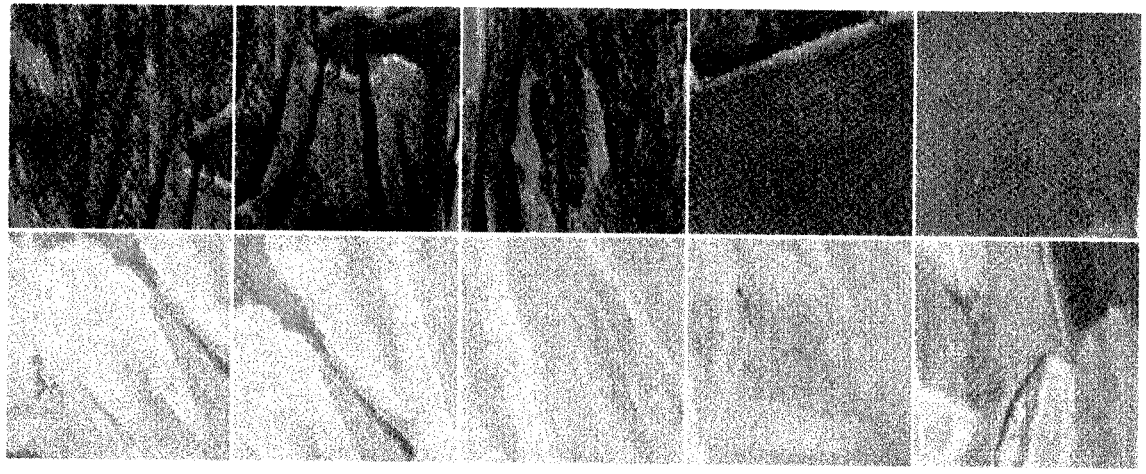
cruz e outra pelas cabeças –, temos o pólo de maior tensão da composição *(fig.1)*.

Passo VI - ***Verônica enxuga o rosto de Jesus.***

Neste quadro acontece uma inversão cromática que se repetirá em alguns outros passos seguintes: o amarelo substituindo o azul na representação do céu; os azuis, por sua vez, ocupam as figuras humanas. O pintor já havia anunciado o emprego dos

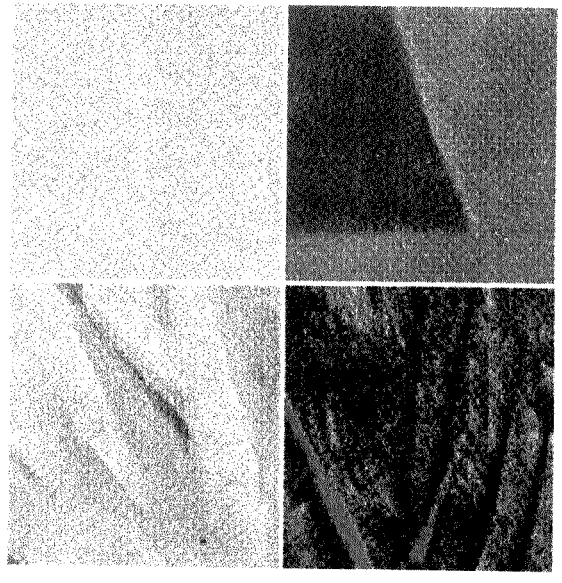


azuis, nestas imagens, logo na primeira cena desta Via Sacra (no passo inicial o autor dispensou a linha do horizonte e a faixa superior compreendida pelo céu; a função desta cor passou a ser, então, a da representação dos personagens). Voltando ao quadro em questão, veremos que a faixa superior, agora preenchida por um amarelo-claro,



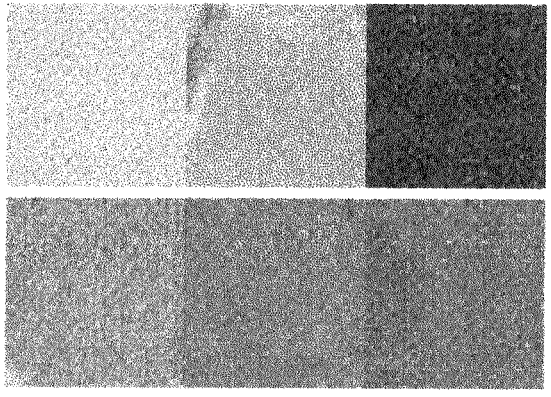
além da mudança cromática, vê diminuído o seu território. O plano de fundo restante ficou para os tons avermelhados – escuros – e rosas muito destacados.

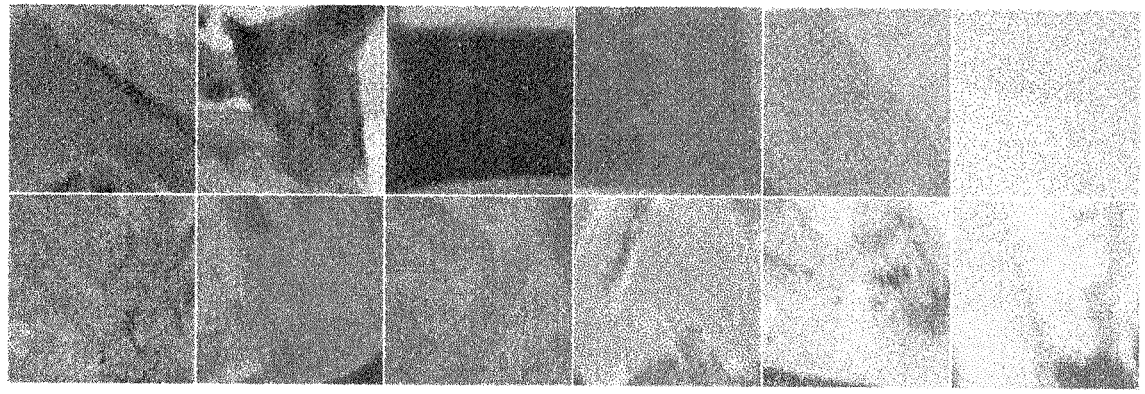
Nesta pintura, podemos ver dois diálogos cromáticos muito nítidos: a conversa de fundo entre o amarelo-claro com os vermelhos e rosas, mais escuros, e a melodia semicircular desenhada pelas figuras. Neste semicírculo humano, há uma clara intensão de contraste; a figura do Cristo, mais clara, contrapõe-se às outras, mais escuras.



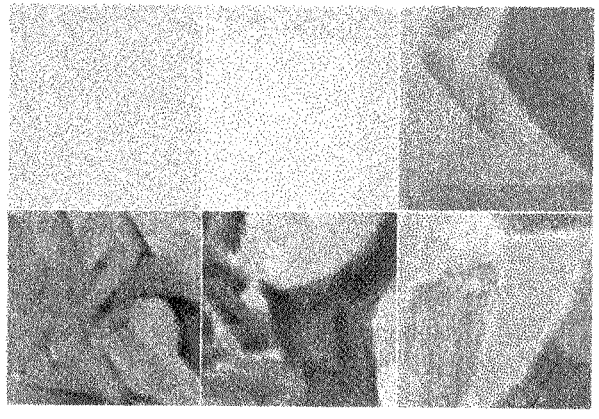
Passo VII - ***Jesus cai pela segunda vez.***

Neste quadro, o azul volta a representar a faixa superior compreeendida pelo céu; reaparece em tons mais claros como nos segundo e terceiro passos. Os vermelhos aparecem em menor quantidade na grande faixa compreendida pelo chão, território





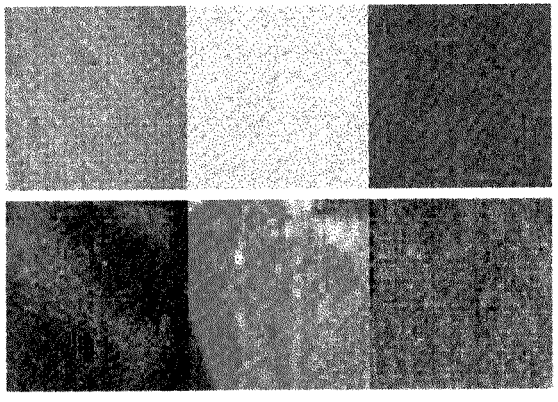
dominado por uma profusão de tons rosas muito expressivos. Os amarelos, pouco presentes no passo anterior, neste quadro aparecem mesclados com tons ocres e verdes. A cor esmeraldina, aliás, registra nesta pintura sua única participação, de forma mais clara, dentro do conjunto das catorze telas que compõem esta Via Sacra. Os laranjas, aplicados com pinceladas largas e transparentes, ganham espaço numa única figura. Alguns impastos em brancos realçam certos detalhes dos corpos humanos, acentuando, ainda mais, o domínio da luz nesta composição. Neste trabalho, não temos tonalidades escuras que possam provocar um contraste mais incisivo no modelado dos componentes do quadro; a luminosidade, reinante neste passo, faz do seu cromatismo um dos mais cristalinos de toda a série.



A vivacidade tonal que toma conta desta pintura esconde algumas relações complementares, como vermelho/verde, azul/laranja e amarelo/violeta. Os recortes cromáticos, um pouco dispersos nos dois últimos passos, voltam a se destacar; agitam a composição e intensificam, novamente, a conjunção figura/fundo.

Passo VIII - ***Jesus admoesta as mulheres de Jerusalém.***

Este quadro apresenta uma grande variedade de tons, numa das relações cromáticas mais equilibradas de todas as obras do conjunto. Os azuis apresentam-se em tonalidades mais graves, em belos matizes. Eles estão concentrados nas duas



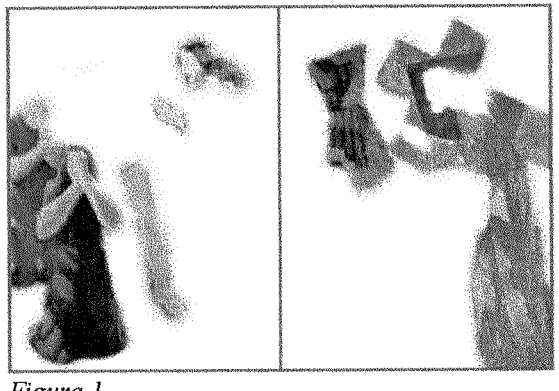
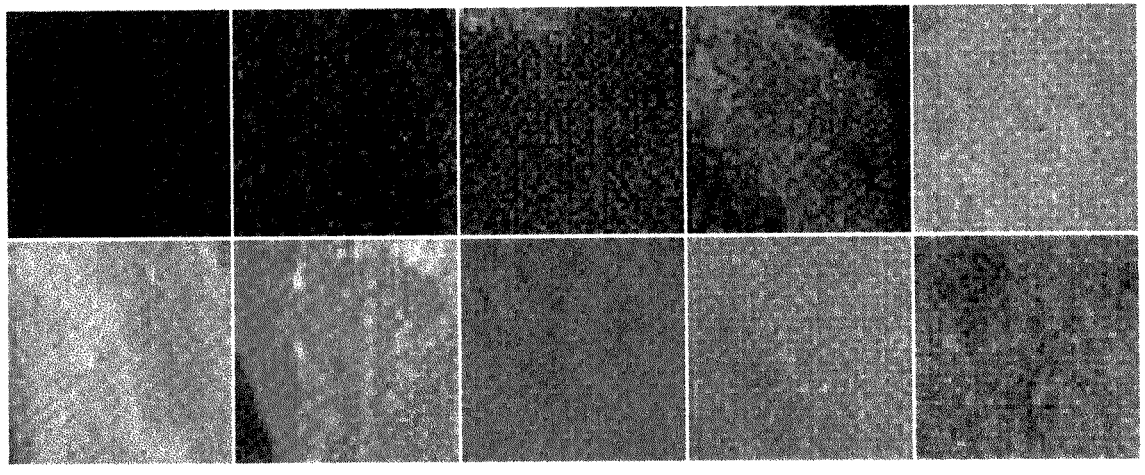
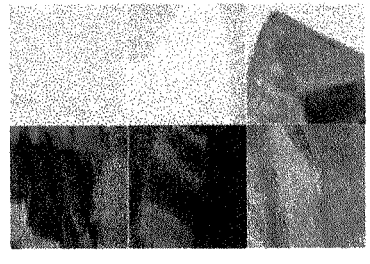


Figura 1



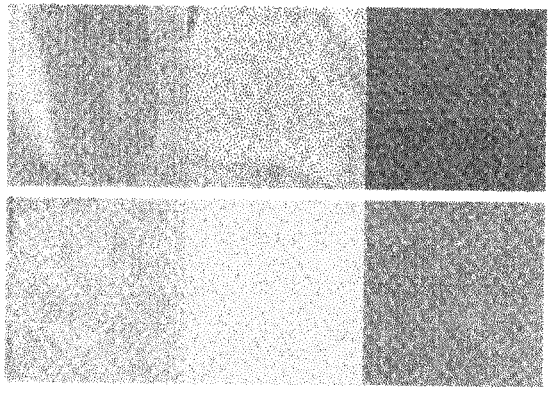
figuras ajoelhadas, na perna do soldado e na mão e cabeça do Cristo. Um outro grupo de cores – ocres-avermelhados, violetas, laranjas, amarelos, marrons e vermelhos –, ocupa a figura do Cristo, a cruz e a veste do soldado. Assim ficou estruturado o diálogo entre as figuras que compõem a cena *(fig. 1)*. O plano de fundo, mais uma vez dividido em duas faixas – céu e chão –, cria um contraste acentuado devido ao confronto entre os tons mais claros, amarelos, e as tonalidades avermelhadas mais escuras. Fundo e figuras receberam poucos recortes.

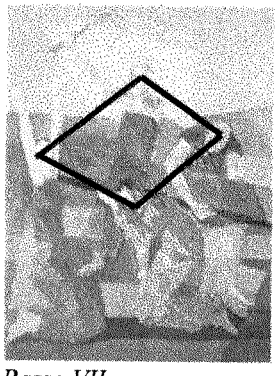
O pintor aplica pinceladas fluentes, de modo uniforme, nas amplas áreas cromáticas do fundo. Nas figuras humanas, aparecem certos detalhes que foram modelados com a intenção de ressaltar a ilusão de volume – os braços dos três personagens à esquerda. O artista utiliza, nas superfícies restantes das imagens, mesclas muito coloridas, pintadas de maneira informal, e que se contrapõem.



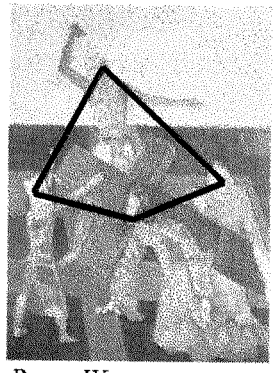
Passo IX - ***Jesus cai pela terceira vez.***

Neste *Passo IX*, temos uma variação do *Passo VII*; as duas obras apresentam praticamente os mesmos elementos que caracterizam suas composições. As semelhanças são muitas: os planos de fundo mantém as mesmas proporções – um terço

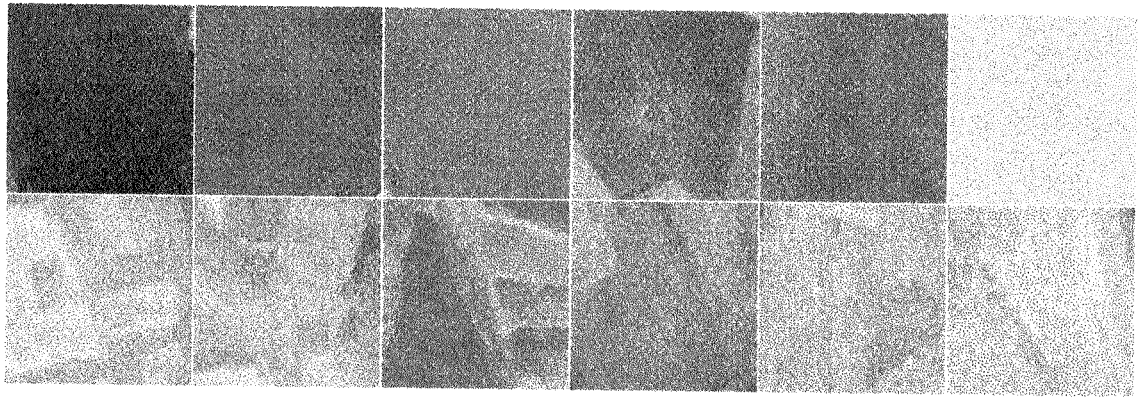




Passo VII

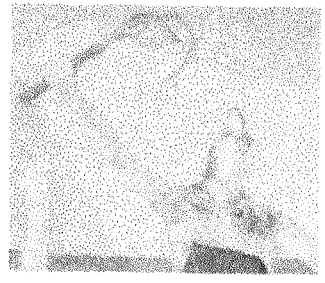


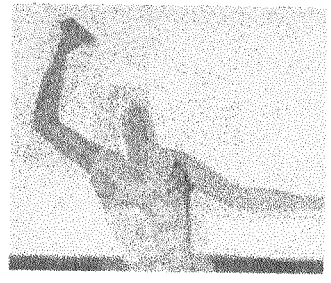
Passo IX



para a faixa superior (céu) e os restantes dois terços para a faixa compreendida pelo chão; a posição das cruzes; a estrutura quadrilátera em torno da cruz caracterizada através da distribuição conferida às figuras; o tratamento plástico conferido aos personagens; os arranjos cromáticos – laranjas nas figuras à esquerda, amarelos para a roupa do Senhor e os azuis no homem que segura a cruz; as amplas áreas da faixa do céu, pintadas de maneira uniforme, com recortes apenas em torno da figura de gestos largos; as profusão geometrizante dos espaços que contém os tons rosados do chão.

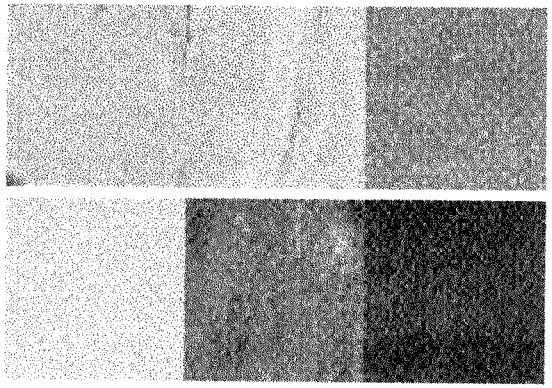
As mudanças ocorridas neste quadro, em relação ao *Passo VII*, podem se verificar na alteração cromática da faixa do céu (aqui representado em amarelo-claro), na elevação dos tons rosas, na figura da esquerda, na tonalidade do soldado ao fundo, no detalhe do chicote (ausente no *Passo VII*), na falta dos tons verdes na roupa do Cristo, além das sutis mudanças em relação às poses das figuras.





Passo X - ***Jesus é despojado de suas vestes.***

Esta pintura apresenta a única aparição frontal da figura do Cristo; os poucos traços de sua face desfigurada resumem toda tristeza diante do adeus à vida. A composição encontra-se estruturada através das equilibradas relações perpendiculares entre figuras e fundo.



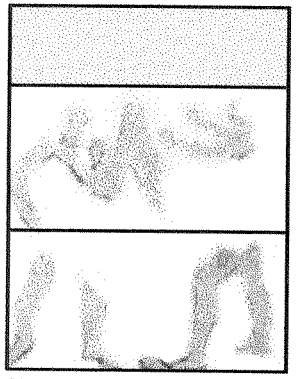
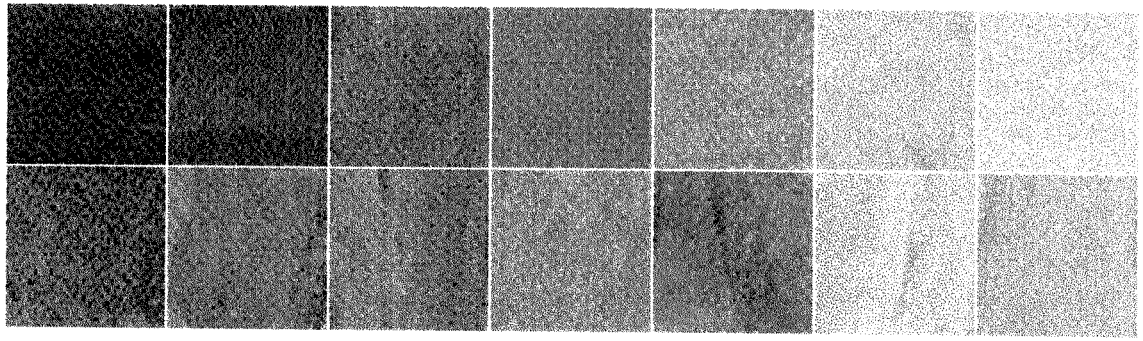


Figura 1

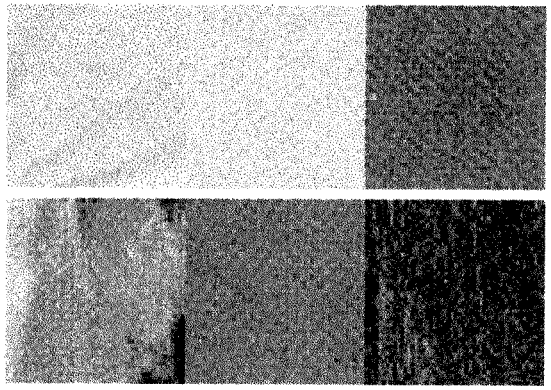


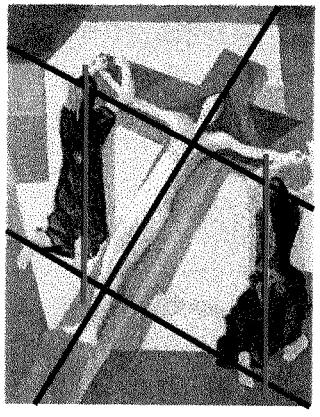
Os azuis aparecem espalhados em três áreas horizontais: na faixa uniforme do céu, nos braços e cabeças das figuras e nas pernas e pés das mesmas *(fig. 1)*. Os amarelos contrapõem-se aos azuis, ocupando uma área vertical mais ao centro. Os marrons-avermelhados e rosas do chão foram distribuídos em poucos e espaçosos recortes. A cruz – deitada no solo atrás das figuras – apresenta uma tonalidade ocre apagada que se confunde com os rosas mais próximos.

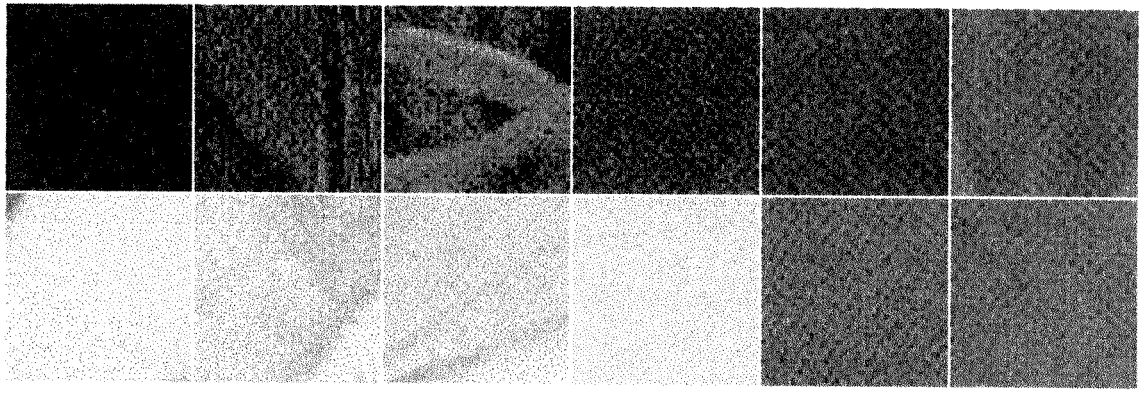
Os contrastes mais visíveis no quadro acontecem entre as diferentes texturas que caracterizam figuras e fundo. Nas amplas chapadas cromáticas, do céu e chão, o pintor aplica a tinta de maneira uniforme, rala, por vezes atingindo um efeito plástico muito parecido com resultados obtidos através da técnica da aquarela. Nas figuras, a tinta foi aplicada com maior densidade (em determinados locais, o excesso de pasta acabou ocasionando certos impastos). Nas vestes, notamos que o artista trabalhou o modelado de maneira a lhes acentuar as pregas, reforçando, ainda mais, esse jogo de oposições entre texturas.

Passo XI - ***Jesus é pregado na cruz.***

Este quadro interrompe a narrativa mostrada através da altura dos olhos do espectador; aqui a cena é mostrada numa visão mais aérea. A linha do horizonte desaparece; o espaço ganha características mais abstratas. A composição está calcada







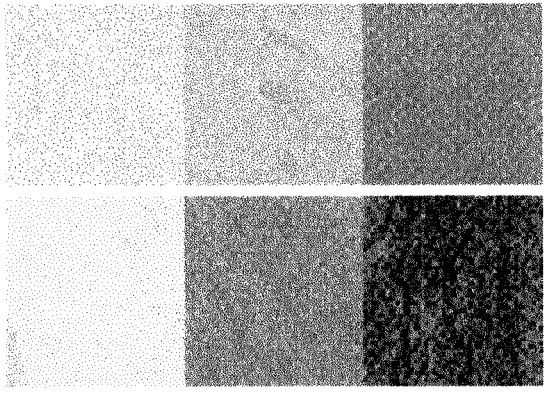
numa estrutura feita de linhas diagonais que se equilibram através da ligação entre dois eixos localizados nos pontos dos cruzamentos perpendiculares. O pintor quebra um pouco o ritmo simétrico, inclinado, ao contrapor, verticalmente, com as duas linhas paralelas que sustentam as figuras que margeiam o Cristo estirado sobre a cruz.

A distribuição cromática, tanto no fundo quanto nas figuras, segue o equilíbrio conferido ao arranjo formal. No plano de fundo vemos os tons avermelhados, distribuídos nas bordas, criando uma moldura contrastante para a grande superfície em amarelo-claro. As duas sombrias figuras rapinantes – mensageiras da morte que se

avizinha –, criam, juntamente com a brancura do corpo do Cristo, o contraste dos extremos: luz e sombra, vida e morte. Notamos que, a partir deste passo, o rosto do Senhor desfigura-se completamente, perdendo os traços que caracterizavam suas feições.

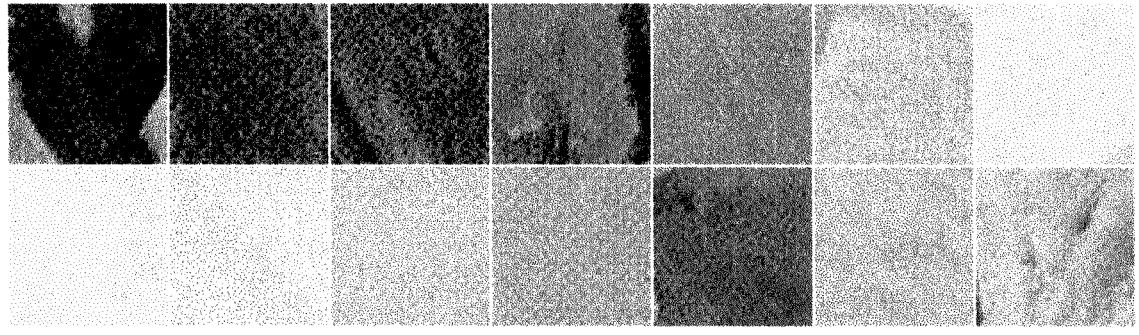
Passo XII - ***Jesus morre na cruz.***

Neste quadro, a linha reta do horizonte dá lugar às curvas das encostas do Calvário. A composição se divide em duas áreas cromáticas significantes. Na metade superior, as tonalidades ocres da cruz, assim



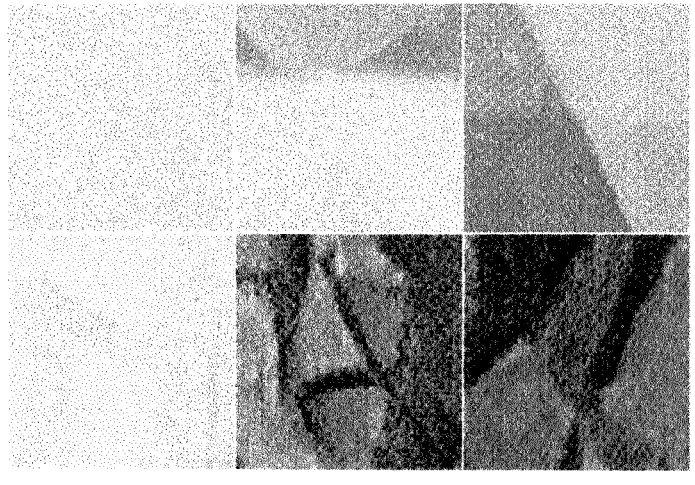
como os matizes brancos e os azuis, aparecem extremamente claros, como que simbolizando toda luz que emana do plano celeste. Na metade inferior, vemos todo o sofrimento humano nas tonalidades graves aplicadas às figuras, bem como na cor do sangue, sempre visível na representação do caminho doloroso.

O pintor coloca, com intenções estéticas, os marrons nas vestes das duas figuras



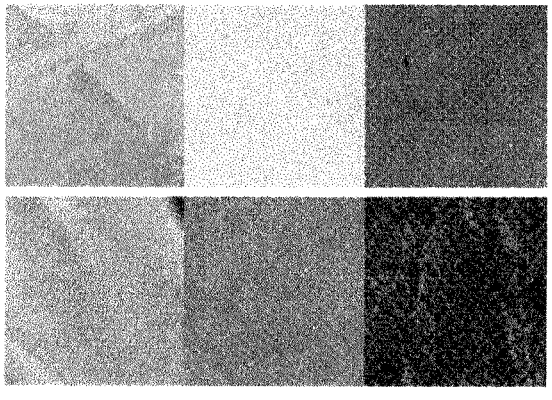
ajoelhadas, próximas ao madeiro, a contrastar com toda a brancura do corpo crucificado do Cristo. O artista acentua as tonalidades amareladas – no recorte ao pé da cruz e na figura da extrema direita – com ajuda da nota em azul destacada nos pés de uma figura próxima. O tratamento plástico, conferido às imagens e ao fundo, também participam dos jogos de contrastes deste passo.

Na metade superior da composição, a tinta foi espalhada através de pinceladas suaves, mais aveludadas, sem muita interferência da parte dos recortes. O modelado mais rude na metade inferior, aplicado às figuras através de fragmentações geométricas, ressalta seus volumes com certo peso, fazendo que elas pareçam concebidas como toscas esculturas em pedra.

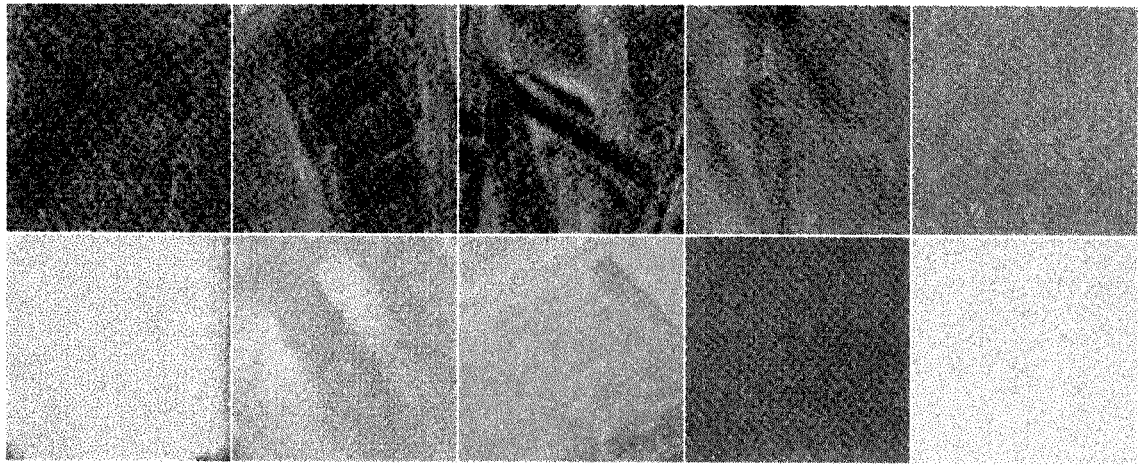


Passo XIII - ***Jesus é descido da cruz.***

Depois do *Passo XII* (que mostra a crucificação do Cristo), as duas cenas restantes parecem trazer um clima de fim de festa. Todo o teatro dramático parece ser desmontado; desaparecem os gestos largos, as expressões de dor nos rostos e nos corpos

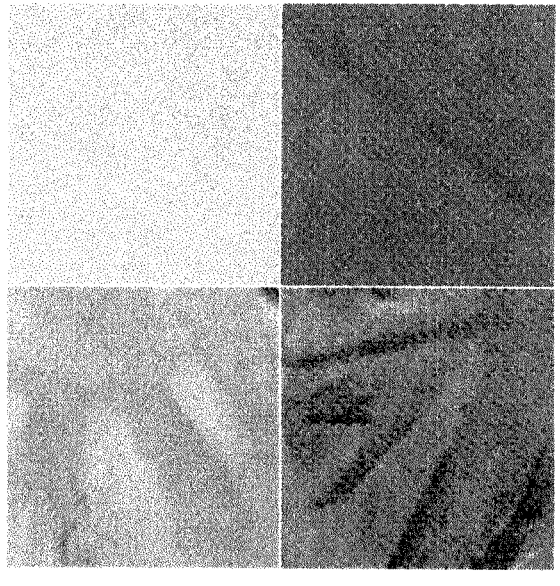


tensos, além da agitação cromática que tomava conta da composição através do ritmo nervoso provocado pelas fragmentações geométricas luminosas. Neste *Passo XIII* percebe-se um certo relaxamento nas poses das figuras; um triste estado de calmaria parece tomar conta da atmosfera da cena. A composição ganha, pela primeira vez, uma certa profundidade perspéctica.



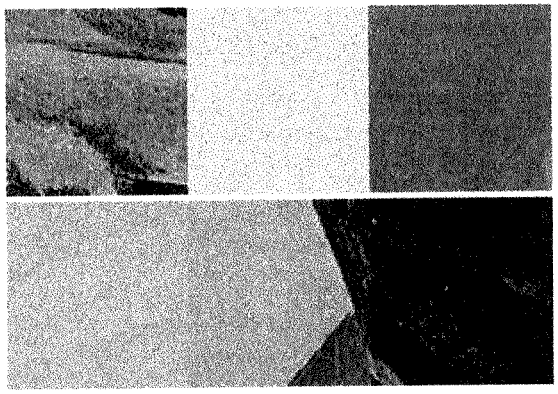
Isto se deve à presença da silhueta do monte, colocado na linha do horizonte, separando as límpidas áreas do céu e do chão.

Nas relações cromáticas desta pintura, percebemos primeiramente a intensidade do diálogo entre as cores do fundo – o amarelo, o vermelho-sangue e o violeta. Os azuis, através de sua escala de tons, fazem a ligação das cores vivazes do fundo com os matizes mais graves das figuras; estas aparecem como manchas coloridas caracterizadas por um tratamento mais informal por parte dos pincéis do artista.



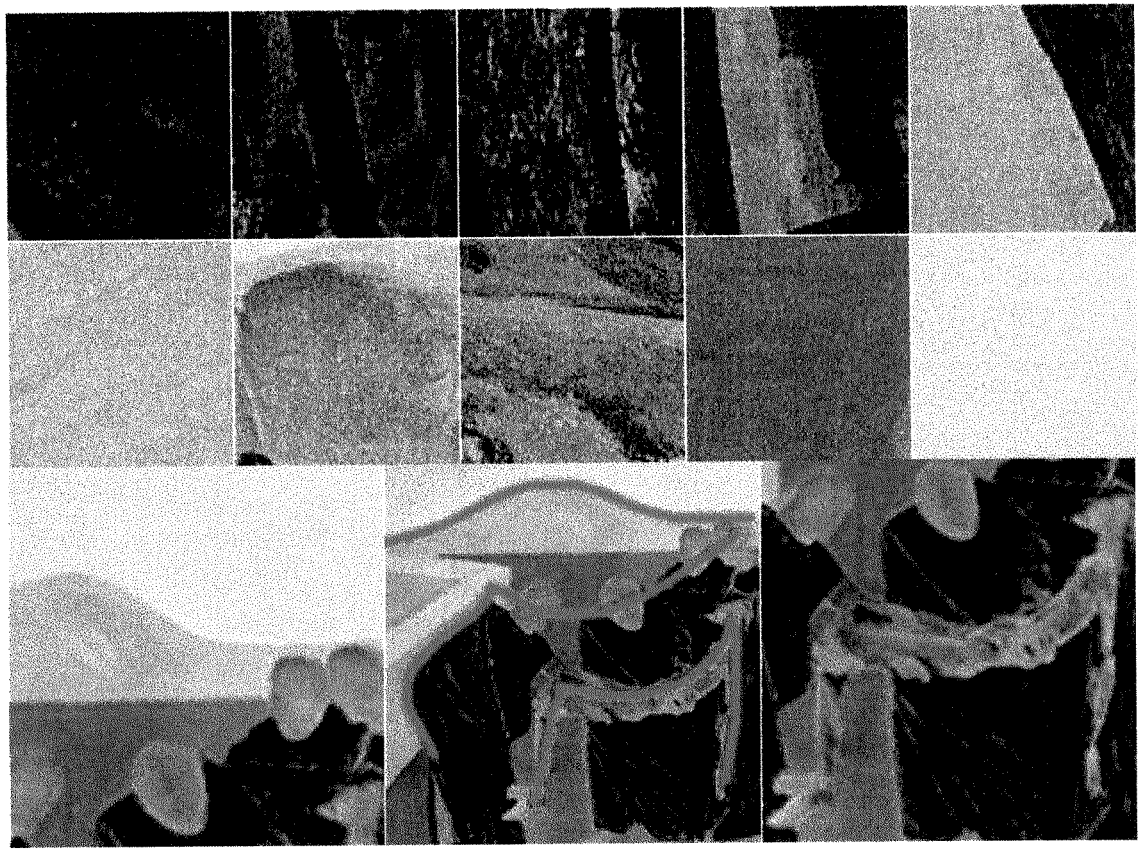
Passo XIV - ***Jesus é depositado no sepulcro.***

Este último passo apresenta a mais sombria de todas as paletas. As cores e os elementos que compõem o plano de fundo desta pintura são, basicamente, os mesmos que foram usados na cena do passo anterior. Aqui, no lugar do detalhe da cruz,



aparece, de maneira apenas sugerida, a presença do sepulcro. O tratamento dado às figuras também aproxima esta obra da anterior. As sombrias imagens do *Passo XIII* foram resumidas, praticamente, aos seus contornos externos; os personagens desta pintura também foram tratados de forma abstrata e em tonalidades escuras.

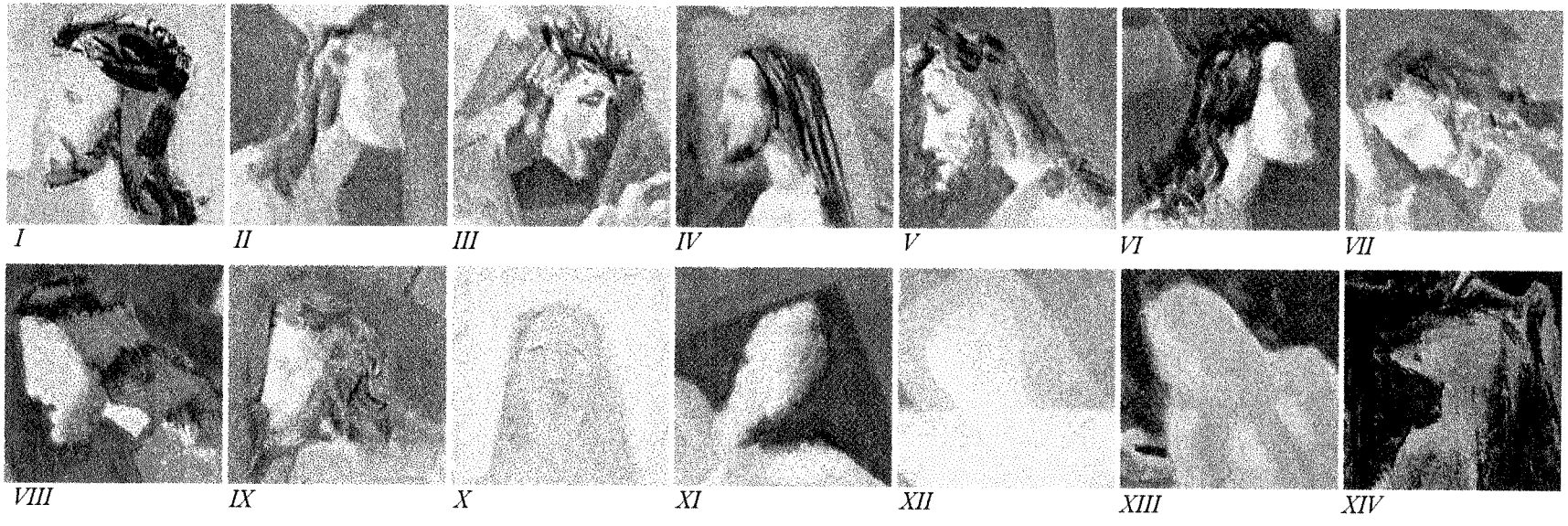
Se no quadro anterior as figuras



estavam espalhadas em torno do Cristo morto, aqui elas se concentram, quase todas, na metade vertical direita. Apesar de toda a quietude fúnebre que parece tomar conta da cena, esconde-se nela, quase inaudível, a triste sonoridade de um Réquiem traçada por algumas linhas melódicas da montanha, pelas formas ovais das cabeças e pela linearidade tênue do corpo do Cristo.

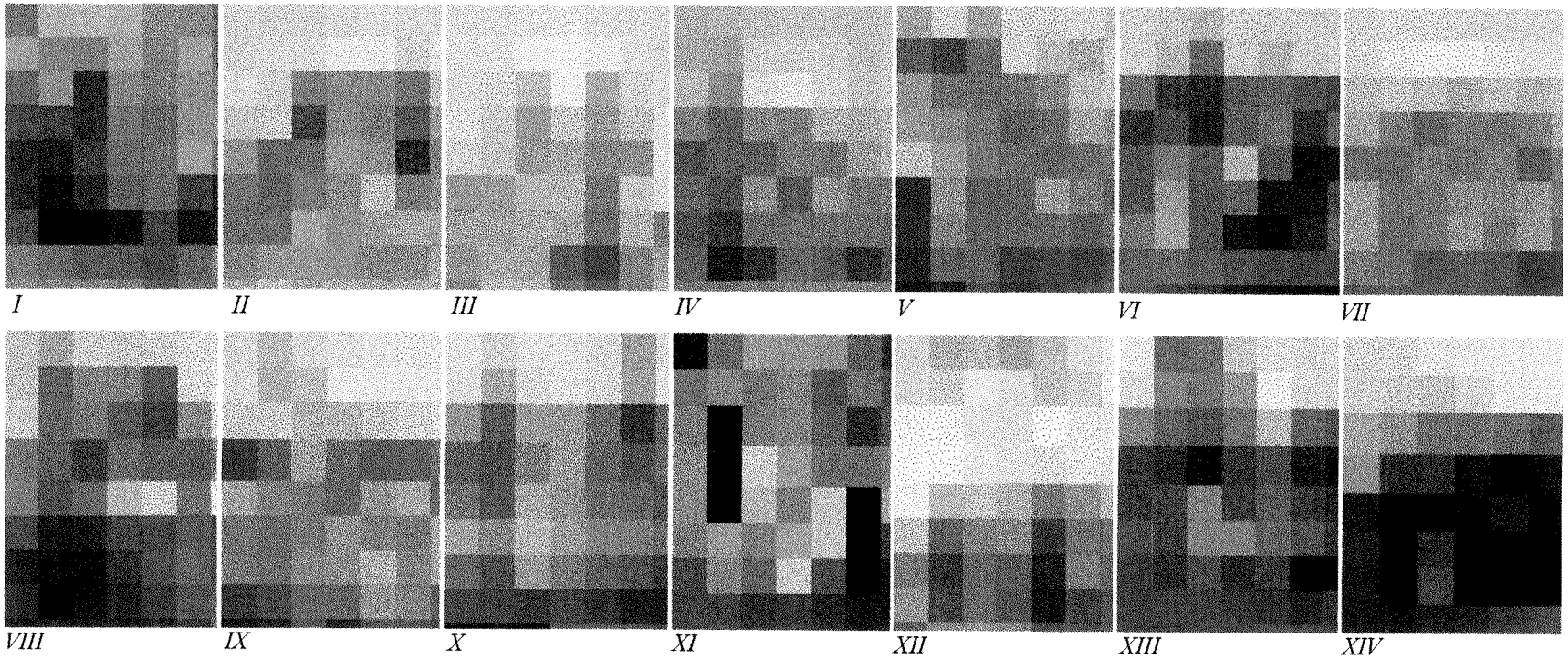
AS DIVERSAS FACES DO CRISTO

Nessa Via Sacra, cada obra apresenta um perfil diferente do Cristo. Apesar do personagem ser sempre o mesmo, não houve a preocupação de repetir a mesma figura, identificando o Salvador a partir de um único rosto; a impressão é a de que foram usados catorze atores diferentes para cada quadro do conjunto (que é, enfim, uma obra feita em série, com conteúdo narrativo). Como o próprio Portinari afirmou que esse trabalho seria um um estudo de cor, achei conveniente mostrar a representação das várias faces de Cristo em cada uma de suas aparições, mostrando com isso as variantes formais e principalmente cromáticas – que resultaram em Cristos morenos, loiros, azuis, brancos, ruivos.



Passo I - ***Jesus é condenado à morte.***
Passo II - ***Jesus toma a cruz às costas.***
Passo III - ***Jesus cai pela primeira vez.***
Passo IV - ***Jesus encontra com Maria, sua mãe.***
Passo V - ***Simão Cireneu ajuda Jesus a levar a cruz.***
Passo VI - ***Verônica enxuga o rosto de Jesus.***
Passo VII - ***Jesus cai pela segunda vez.***
Passo VIII - ***Jesus admoesta as mulheres de Jerusalém.***
Passo IX - ***Jesus cai pela terceira vez.***
Passo X - ***Jesus é despojado de suas vestes.***
Passo XI - ***Jesus é pregado na cruz.***
Passo XII - ***Jesus morre na cruz.***
Passo XIII - ***Jesus é descido da cruz.***
Passo XIV - ***Jesus é depositado no sepulcro.***

PALETAS PORTINARIANAS - *AS 14 ESTAÇÕES DA VIA SACRA*



Passo I - ***Jesus é condenado à morte.***

Passo II - ***Jesus toma a cruz às costas.***

Passo III - ***Jesus cai pela primeira vez.***

Passo IV - ***Jesus encontra com Maria, sua mãe.***

Passo V - ***Simão Cireneu ajuda Jesus a levar a cruz.***

Passo VI - ***Verônica enxuga o rosto de Jesus.***

Passo VII - ***Jesus cai pela segunda vez.***

Passo VIII - ***Jesus admoesta as mulheres de Jerusalém.***

Passo IX - ***Jesus cai pela terceira vez.***

Passo X - ***Jesus é despojado de suas vestes.***

Passo XI - ***Jesus é pregado na cruz.***

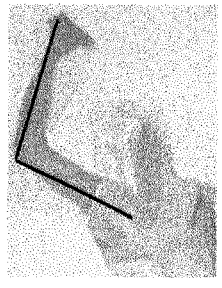
Passo XII - ***Jesus morre na cruz.***

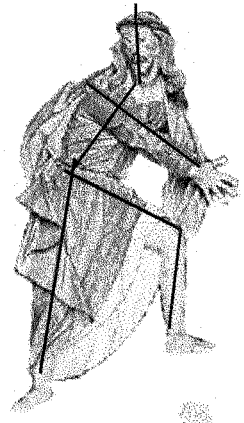
Passo XIII - ***Jesus é descido da cruz.***

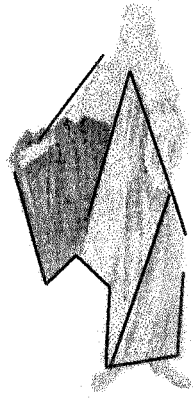
Passo XIV - ***Jesus é depositado no sepulcro.***

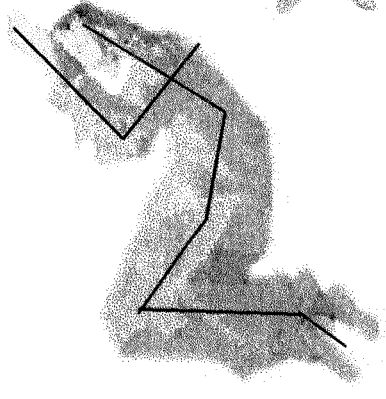
PORTINARI E O ALEIJADINHO

Podemos notar na Via Sacra de Batatais, pintada por Portinari, como nos passos de Congonhas, esculpidos pelo Aleijadinho, uma proximidade no que diz respeito à linearidade das formas humanas destas obras. Ambos esquematizam estas suas imagens através de uma articulação quebrada. Com isso acabam ocasionando um deságuo de linhas poligonais – tanto nas margens das figuras como nas dobras de seus panejamentos.









5. Apêndices

Começos de Novembro de 1994.

Arrumei tudo. Armado de uma folha com perguntas e uma filmadora, peguei a Cândido Portinari ziguezagueando num trepidante "fusca oliva" 69. Ali estava eu, balouçando sobre rodas naquele corredor asfáltico, margeado que ia pela Floresta de Batatais com seus aromáticos eucaliptais. Pela vagareza do veículo, tinha a impressão que a Cândido Portinari é que me levava em direção a Brodowski, na rota que leva à fonte onde brota a lembrança daquele que surgiu dali para ser o maior pintor brasileiro de todos os tempos. O sol de novembro, à noventa graus, refletia nos cromados do velho *Wolks*, me incomodando um pouco a visão. No pensamento surgia uma figura fictícia – esboçada — de uma personagem que eu ainda não conhecia; começava a rodar em volta do cérebro. Mãos no volante, as pupilas dilatadas, mirando lá na frente, aos poucos vão me fazendo dissipar as idéias na medida que começo a me aproximar da cidade. Saindo da via estadual, fui ganhando as ruas da pacata povoação, concentrando-me no endereço destinado. Esquerdas, direitas...uma lombada aqui, outra ali... Lá estava ela. A praça mais famosa da história da pintura brasileira. No centro, a capelinha de Santo Antônio. Numa das ruas que completam o retângulo do jardim público, está a casa dos Portinari (hoje museu), soberana naquele quarteirão. Noutra rua do retângulo, em posição perpendicular à casa famosa, estaciono em frente à residência. Já aguardado, sou recebido pela simpatia estampada no rosto de uma senhora, com feições parecidas àquelas das fotos de um certo pintor brasileiro. Se apresenta:

— Inês

Neste instante, digo só pra mim: "ela é a cara daquele auto-retrato de Portinari, o de camisa xadrez". Prá dentro e já acomodado no sofá da sala, assisto aquela italianinha de rosto rubro (com os "causos" sobre o irmão já na ponta da língua), conversando alguma coisa com a filha. Na parede próxima onde estou, pendurada sobre minha cabeça, uma grande reprodução do quadro de Nossa Senhora do Carmo, tela que Portinari pintou para a Capela Mayrink. Nas outras paredes, um desenho de Inês e um óleo do filho dela, pintados pelo irmão famoso. Dirigindo-se a mim, ela começa uma prosa informal que vai e vem. Começa falando de quando trabalhava para a Biblioteca Nacional do Rio... da existência dos dois primeiros exemplares impressos da Bíblia, doados por D.

Pedro ...

Depois de uma pausa para o café, fomos para o alpendre. Dali saíram suas lembranças do tempo em que morou com o irmão, no Rio. Foram quase três horas de histórias, nas quais ficaram delineadas a íntima realidade doméstica que cercava a ambos: Candinho e Portinari. Uma visão cotidiana capturada pelas azuis retinas femininas de uma mulher extremamente simpática, possuidora de uma prosa envolvente, carregada de espírito crítico, que não perdoa hipocrisias dos candidatos a "medíocres pretensiosos".

Distraído por alguns segundos, não percebi que ela já tinha tinha disparado:

...ninguém tem Torquato no nome. E não é Tor-qua-to, é Turcato. É família de Jardinópolis. A família toda da minha mãe é de lá. Nem Candinho ou qualquer um dos irmãos levou o sobrenome materno. Agora, isso que eu estou lhe dizendo, acho que você vai ser um dos primeiros a botar no papel. As pessoas têm o costume de colocar o Torquato no nome de Candinho. Mas isso foi uma pessoa... Eu não sei se esse homem que escreveu é de Jardinópolis ou de Ribeirão, tanto que a família o adora, porque ele botou um nome que não existe; ele botou esse Tor-qua-to. Mas nós não usamos Tor-qua-to.

Com quinze anos eu fui pro Rio, pra casa do Candinho. Eu morei com ele e a Maria uns doze anos. Lá eu queria estudar mas não podia, porque ele viajava... Ele passava um ano aqui e o outro fora; então eu não podia me formar. Quando ele saiu de viagem pra Israel, eu disse que não iria porque queria continuar os estudos. Quando ele saía de viagem pro exterior, levava a Maria, o filho e eu. Eu era como se fosse a filha dele, aonde ele ia eu tinha que ir atrás. Nós éramos em doze irmãos e eu a caçula da família. Tive uma irmã que era antes de mim e que não conheci, pois ela viveu somente oito dias após o nascimento. A gente ia pra Europa... Tudo muito bem. Mas quando começava a chegar novembro, ele dizia pra nós e principalmente pra Maria:

— Olha, tá chegando a hora da gente ir embora, hem ! Vai arrumando tudo porque o Natal é lá em Brodowski!

Ele gostava da tranqüilidade e do sossego desse lugar (Brodowski). Todo Natal a gente passava aqui e só ia embora na Quarta-Feira de Cinzas, porque ele tinha os compromissos lá no Rio. Mas ele não assumia nada que fosse trabalho entre (vamos dizer assim) dez dias antes do Natal até Quarta-Feira de Cinzas. Mas como ele nunca ficou um dia sem trabalhar, o que ele tinha que fazer neste período,

ele fazia aqui. Mas essas viagens regulares a Brodowski só se deram quando ele começou a ganhar dinheiro, porque no começo foi difícil, ele não tinha nem pra comer. Como é que ele iria fazer, né, coitado?...

Quando ele teve que realizar os quadros da Matriz de Batatais, fui eu quem arrumou tudo... Livros... Folhetos sobre a vida dos santos que ele iria pintar. Todo quadro que ele pintava, lia antes tudo o que fosse possível encontrar sobre o assunto. O quadro que me deu mais trabalho, quanto às pesquisas literárias sobre o tema, foi o da Nossa Senhora do Carmo, do qual eu fui a modelo.

Os amigos dele diziam, brincando, que o dia tinha vinte e quatro horas, mas Portinari trabalhava vinte e cinco. Era impressionante. Quando nós o chamávamos (pois havia sempre convidados à mesa no almoço e no jantar), então Maria chegava e dizia assim:

— Chico – era assim que ela o chamava –, o almoço está servido e as tuas visitas já chegaram.

Ele balançava afirmativamente a cabeça para frente como quem já tinha ouvido e continuava pintando. Maria então ia receber as visitas e eu ficava ali perto dele. Ele ali no quadro. Aí eu falava, reforçando as palavras de Maria:

— Candinho, você não ouviu não? Tuas visitas já estão se sentando à mesa e você ainda não se levantou daqui.

— Eu já estou indo, eu já estou indo.

Ele ainda dava umas pinceladas, levantava e ia receber as visitas.

Impressionante, também, era a sua organização com aquilo que o cercava no seu cotidiano de trabalho. Nunca, mas nunca mesmo, ninguém viu (pelo menos depois que ele ficou Portinari) uma mancha de tinta na sua roupa e nem nos cabos dos pincéis. Quem lavava os pincéis era o meu irmão Loy, Maria, Eu e um aluno dele, o Bianco. O ateliê dele não tinha uma mancha de tinta em lugar nenhum. Os pincéis dele (você não pode avaliar quantos pois eram tantos), entre os velhos tinham os novos. Você mal podia distinguir os novos dos velhos. Eram muito bem lavados mesmo. Quando ele ia no cinema, por exemplo, e via nos filmes aqueles pintores com aquela roupa toda suja de tinta, que mais parecia uma paleta de principiante, balançava a cabeça e resmungava revelando sua reprovação por ver tanto desmazelo.

Ele que dormia e acordava tarde, muitas vezes à noite, quando tinha que ir a um banquete ou algo do tipo, um pouco antes de sair lá estava ele pintando, e com a calça do smoking. Nunca se sujou. Sapatos do smoking,

meias... Tudo. Menos a camisa. Ele só pintava com as camisas que mandava fazer, geralmente xadrez, com quadriculados bem pequenos. Ele as usavam só dentro de casa e quando vinha a Brodowski. Aquelas camisas brancas de manga longa e com punhos e tudo... Não dava... Principalmente lá no Rio de Janeiro que é quente pra burro, né!

Ele quando vinha pra cá e queria trabalhar, tinha o seu ateliê instalado onde hoje é a cozinha do museu, ou melhor, um pedaço da cozinha do museu. Aí ele comprou um terreno lá do fundo onde tinha uma casa; a sala era grande e ele pintava lá. Mesmo aqui, longe da agitada e compromissada vida artística da sociedade carioca, ele não parava um minuto. Tanto que aqui em Brodowski as pessoas diziam:

— Ah! Ele é um orgulhoso! A gente ia na casa dele e ele não recebia.

E eles não estão mentindo. Mas eles iam na hora ou que ele estava lendo para fazer as pinturas, ou pintando. Quando você está pintando, gosta de receber visita? Não há ninguém que pare! Agora, criança podia entrar que ele dizia assim:

— Tá gostando? Você quer ser pintor?

E continuava pintando. Ele gostava muito de criança. Mas adulto... Não! Se você tá trabalhando, não pode ter de jeito nenhum gente te incomodando! Agora à noite (você viu o salão do museu?), às vezes não cabia todo mundo naquele salão. A gente sentava lá fora onde tinha duas mangueiras; ele mandou fazer uns banquinhos de ladrilho. Candinho fez o desenho e o Rossi os ladrilhos. Tinha que sentar lá fora porque não cabia todos naquela sala. E olha que mamãe tinha um bocado de cadeiras! Isto, depois dele já Portinari e até avô. Ah! Antes, quem que vinha? Só depois... Mas vinha muita gente de Ribeirão... De Batatais então vinha muita gente. Me lembro que mamãe gostava muito de fazer um joguinho, mas nunca a dinheiro! Tinha sempre umas duas ou três mesas de jogos e o resto do pessoal ficava conversando... Ah! O Candinho? Ele jogava assim esporadicamente. Acho que eu o vi jogando umas três ou quatro vezes... Ele não era muito de jogar.

Apesar de gostar muito de conversar, Candinho foi uma das pessoas mais tímidas que conheci. Muito tímido! Aliás isso é bem da família. Depois que vim à Brodowski é que fiquei tagarela...

O senhor que mandou fazer os quadros da Matriz de Batatais, ele vinha... Como era mesmo o nome dele, aquele fazendeiro? Martins de Barros! Ele vinha praticamente quase todas as noites. Aí ele sentava na mesa para jogar com a mamãe. Foi ele quem encomendou todos os quadros da Matriz e o retrato dele

também. O quadros da Matriz? Candinho pintou ali, na casa da mamãe. E pelo o que eu sei, foram vocês lá de Batatais que pagaram a encomenda. Quando pediram a ele que decorasse a igreja, ele foi bem claro:

— Olha... Eu faço, mas não aceito palpites de ninguém!

E ele não aceitava mesmo. A minha cunhada Maria tem um começo de quadro de uma grã-fina lá do Rio, que exemplifica bem isso. Ele só fazia um quadro quando um amigo, mais muito amigo, vinha, pedia... Não implorava não, porque se implorasse aí é que ele não fazia mesmo! Bom, então tinha lá essa grã-fina que queria. Ele começou a pintar. Ela posava assim... Uma meia hora no máximo. Na segunda vez que ela posou, ela virou pra ele e disse que não gostou não sei do quê. Ele balançava a cabeça concordando, mas não dizia nada. Dali a pouquinho ele parou, e disse assim pra grã-fina:

— Agora combina com Maria o horário.

Maria, então, já sabia... Depois, a sós com a esposa, disse:

— Não marca não, que essa eu não pinto mais!

E não pintou mais o retrato. Numa ocasião ele disse assim para a pessoa que tinha intermediado a encomenda:

— Escuta! O artista é ela ou sou eu! Como é que ela vem dar palpite na minha pintura! Não aceito! Ela que procure outro pintor para fazer.

Quando meu filho, que já estava naquela idade de sentar no colo, chegava perto dele, Candinho parava de pintar e ia logo dizendo:

— Oi Jorge! Você veio ver o padrinho.

Candinho colocava-o no colo e dava-lhe um pincel. Jorge pegava e fazia assim, pra lá e prá cá, sujando toda a tela. Eu punha as mãos no rosto, preocupada, e falava:

— Candinho, pelo amor de Deus!

Ele me olhando, dizia:

— Cê não tem nada a ver com isso...

Depois ele pegava a espátula e raspava o quadro todo. Isso ele só fazia com o Jorge e a neta dele, Denise. O neto não. Este, quando nasceu, Candinho já era morto. Estas duas crianças eram as únicas pessoas que podiam interromper o seu trabalho e dar palpites no quadro. A minha filha ele não chegou a pintar. Um dia, na casa dele, eu estava num dos quartos trocando fralda quando ele apareceu na porta dizendo:

— Ô Inês, não esqueça de me avisar, quando ela estiver com a idade do Jorge, eu vou querer fazer o retrato dela também. Ela nasceu em novembro de sessenta e um e ele morreu em fevereiro de sessenta e dois... Não deu tempo dele fazer. Ele morreu devido à

intoxicação causada pelas tintas. Sabe como é que é... Ele pintava muitas horas por dia e as tintas era o ar que ele respirava.

Aqui, nesta capelinha da praça, tem um Santo Antônio que ele pintou, em tamanho natural. Mas o projeto inicial era o de pintar a vida toda do santo. Ele pediu que trouxessem tintas especiais que havia encomendado de uma família lá da Europa, holandesa, que só fazia para grandes artistas. Há mais de cem anos, esta família vem fornecendo para grandes pintores. Candinho mandou vir dois caixotes com tintas feitas por esta família. No dia em que ele chegou aqui para começar o trabalho, eu estava junto. Ele me disse:

— Você que é a mais chegada à padre, vai lá falar com ele e me diz o que eu tenho que fazer para poder começar as pinturas da igreja.

Eu fui falar com o padre, o idiota que tinha desmanchado a nossa Matriz que era lindíssima. Depois de me ouvir, o pároco resmungou:

— Não é nada comigo, não!

Ele era um padre muito mal criado. Eu não tenho medo de padres. Padre para mim é uma pessoa igual a qualquer outra. O que eu tenho de falar, eu falo para você, para o padre... Por que eles têm de ter regalias? Continuei:

— Com quem eu devo falar?

O padre me respondeu secamente:

— Tem de falar com a Irmandade de Santo Antônio.

— Ainda é lá no Brisotti?

— É.

Cheguei lá, o João Brisotti, que fazia molduras, estava cortando um pedaço de vidro. Depois de me ouvir, disse:

— Tem de falar com a Cecilinha, minha filha.

Então, fui falar com ela pedindo-lhe que falasse com a Irmandade, a fim de resolver o problema, pois Candinho estava esperando uma definição para poder começar o trabalho. Expliquei tudo. Ela foi falando:

— Ah! Mas é muito difícil... Tem que reunir toda a Irmandade...

— Mas escuta, Cecilinha, para reunir uma irmandade, qual é a dificuldade? O padre na missa de domingo, marca para terça-feira, que é dia de Santo Antônio, para eles se reunirem e você diz que Candinho quer fazer.

Depois de alguns dias, esperando por respostas, Candinho me disse:

— Escuta, e a resposta?

— A Cecilinha não veio falar com você?

— Não, ninguém veio aqui. E agora não dá mais tempo de pintar a vida de Santo Antônio. O que é que eu faço? Você que é católica, me diz o que eu tenho de fazer para cumprir a minha promessa?

(Ele tinha feito uma promessa por causa do seu filho que estava doente).

— Você não tem que fazer nada. O que você tinha de fazer, você já fez. Se eu prometo a você que vou na sua casa fazer alguma coisa, mas não me deixam entrar, como é que eu vou fazer? É o que está acontecendo aqui. Tua promessa já está cumprida. Não precisa fazer nada não.

— E se eu fizer um Santo Antônio em tamanho natural?

— Você faça, mas não para pagar sua promessa. Você pediu para o padre e ele não tomou conhecimento.

Então ele pintou esse Santo Antônio. Candinho não ia em igreja. É a tal história. Ele só ia quando era padrinho de casamento, de batizado, coisas assim...Ele costumava dizer:

— Sou católico de missa de defunto.

Mas ele era muito devoto. Vocês sabem, só o que ele pintou de quadros religiosos... Ele lia muito sobre e tinha respeito. Quando eu morava com ele no Rio, ele não gostava que eu saísse assim... Quantas vezes ele me viu saindo para ir à missa e me pedia:

— Você vai à missa, né, Inês? Reza para a família inteira.

Ele era assim; não saía de casa. Só saía para ir a jantares, ou a algum evento que era convidado. Mas para ele ir a Maria tinha que ir junto, porque ele não sabia ir sózinho. Tem um fato que aconteceu e isso eu assisti. A Maria estava com enxaqueca; ela tinha muita... Ela disse assim pra ele:

— Olha, eu não posso ir com você porque não estou me agüentando em pé.

— Não, não, você não pode; não precisa ir.

— Você desce e quando estiver na calçada, o primeiro carro de chapa vermelha que você vir, faz um sinal pra parar, que é um taxi. Você diz assim: Escola de Belas Artes.

Ela então deitou na cama de novo. Depois de um certo tempo ela começou a ouvir uns passos que vinham lá da calçada. Pra lá e pra cá, pra lá e pra cá. Aí ela se atinou:

— Deve ser o Candinho. Não conseguiu.

Ela se pois de pé e foi até à janela, levantou a veneziana e disse:

— Candinho? É você?

— Não passou um táxi!

Naquela época na Avenida Atlântica, ali no Leme, passava táxi de cinco em cinco minutos, ou até menos. De repente ela alertou:

— Olha aí; está vindo um; levanta a mão!

Ele fez o sinal e o táxi parou. Maria então gritou para o chofer:

— Leve-o na Escola de Belas Artes!

O chofer emendou:

— Pode deixar que eu sei onde é. Eu levo.

Depois que o carro saiu, ela

fechou a janela e foi até o telefone ligar para o Bianco, que estava lá na Escola. Ela se lembrou que era bem capaz dele não ter levado dinheiro, porque ele nunca saiu com dinheiro no bolso. Antes não tinha. Quando teve não se acostumou a levar... Bom, aí o Bianco ficou esperando por ele, pagou o táxi e na volta trouxe-o para casa. O Bianco foi aluno dele. Era um italianinho que só chamava Candinho de maestro. Era um grande amigo. Aliás, Candinho gostava muito das pinturas dele.

Pelo o que eu acabo de te contar é que (voltando a falar sobre as telas da Matriz de Batatais) eu te digo: Duvido! Duvido que ele tenha feito os trabalhos no próprio local. Conhecendo-o como eu conheci, eu duvido que ele saísse daqui todos os dias para ir a Batatais pintar. Porque ele não saía de casa. Uma vez me disseram que todo artista é boêmio. Eu respondi então: Candinho é exceção. A nossa educação... Nós fomos criados dentro de casa, família, por uma mãe e um pai muito bons. Então é por isso que eu digo... Às vezes tem alguém que diz assim:

— Ah, quando Candinho sentava no Amarelinho...

Fico só escutando e digo em silêncio para mim mesma: Duvido! Acho que dou a minha mão direita. Pode ser que quando ele saía da Escola de Belas Artes, fosse com os amigos. Ele ia, ficava um minuto, e ó! Se mandava. Não gastava seu tempo sentado em mesa de bar. À noite ele gostava de bater papo. Os amigos chegavam na casa dele, jantavam e depois conversavam. Sempre tinha além de Maria, eu e meu irmão, uma visita. Ele ia muito ao cinema mas quando ainda não era o Portinari, só o Candinho. Ele tinha uma vitrolinha (trazida da viagem à Europa) que eles empenhavam para poder ir a um cinema lá no Largo do Machado...O cinema se chamava Polytheama. Hoje já não existe mais. Esse lugar era mais conhecido por Candinho e seus amigos pelo nome de Polipulga. Você nunca saía de lá com pelo menos meia dúzia de pulgas. Mas era um cinema barato. Candinho e Maria tinham quase sempre a companhia do Dante Milano e da Alice e às vezes de um japonês... Fujita! Esse japonês ficou hospedado na casa de Candinho. Quando ele virou Portinari, ficava em casa pintando todos os dias da semana, vinte e cinco horas por dia. O que não se faz assim? Sua produção foi imensa. Ele foi um devoto da pintura. Se não estava pintando, estava lendo. E lia muito. Um dia desses uma pessoa me perguntou se Candinho tinha o curso primário completo. Eu disse que, aqui, na época dele menino, não tinha. Ele deve ter estudado até o terceiro ou quarto...Só sei que Candinho não tem um diploma. Nem da Escola de Belas

Artes. Ele dizia assim:

— Eu não tenho nenhum diploma, mas conheço a minha arte.

*No tempo em que Candinho ainda era menino, tinha um tal de Sr. Henrique, um pequeno exportador de café de Brodowski que tinha um filho dentista que morava no Rio. Esse dentista é padrinho de um dos meus irmãos, mas não é do Candinho. Ele veio visitar a mãe. Foi quando viu Candinho desenhando na areia... Porque aqui onde se vê o jardim (*ela mostra lá fora*), naquela época era uma praça que não tinha nada. Aqui não tem rio, nem lagoa... Mas antigamente nesse local havia uma areinha de praia. Eu me lembro porque fazia muito isso... A gente passava a mão alisando a areia para ele desenhar com um graveto. Seu Quirino viu e disse para os meus pais:*

— Comadre, compadre, esse menino não pode se perder aqui não! Vocês tem que deixar ele ir comigo pro Rio.

Ele, com quinze anos, foi com seu Quirino e esposa. Este senhor era uma pessoa muito boa, mas a mulher e principalmente a cunhada dele, que tinha dinheiro e era a dona da casa, eram duas jararacas. Sabe onde elas puseram o meu irmão para dormir? Dentro da banheira. Ele tinha que ser o último a deitar e o primeiro a levantar. O pessoal acordava muito cedo; às cinco e meia da manhã, porque o seu Quirino entrava cedo no consultório.

Nesta casa tinha uma escadaria, que a mulher fazia ele lavar. Seis horas da manhã ela já tinha que estar brilhando. E a raia da cunhada, quando levantava, ia lá ver a escada. Ela passava a mão assim por cima e se saísse um dedo da mão sujo, fazia-o lavar de novo. Ele comeu o pão que o diabo amassou. Até que um dia não mais agüentou e saiu. Aí foi trabalhar numa pensão que entregava marmitas. Um dia, entregando marmitas na rua Buenos Aires, lá no Rio, ele caiu. E ele era manco, mas as pessoas que não o conheciam, não sabiam. Quando ele saiu assim mancando, algumas pessoas ali no local, preocupadas, gritaram:

— Socorram ele! Ele se machucou e está mancando.

Ele, envergonhado, saiu correndo pra bem longe dali. Esse problema com a perna aconteceu aqui em Brodowski; ele era muito pequeno, caiu do colo da mamãe e ofendeu o pezinho. O Candinho pra ser o que foi, comeu o pão que o diabo amassou, mas muito bem amassado pelo diabo. Passou muita fome, necessidade. A família paupérrima. Como é que mamãe iria mandar alguma coisa para ele no Rio, naquela época.

...Na Fazenda Santa Rosa eu não morei. Quem nasceu e morou lá foi Candinho e o irmão mais velho, o

Paulinho. Eu nunca vi essa casa, porque disseram que ela foi caindo, caindo. Nem sei onde é. Puseram até uma cabeça de bronze no local, mas roubaram é lógico! Uma cabeça de bronze perdida no meio do mato... Dizem que só ficou o pedestal. Candinho nasceu em 1903 e eu sou de 1922. Por isso eu não morei lá.

...Em Brodowski ele também recebia muita visita de pessoas que conhecera no estrangeiro. Ingleses, alemães... Eles chegavam lá no Rio e não o encontrando, sabiam que ele estava aqui. Teve um casal de americanos que veio do Rio até aqui, naqueles carros... Aqueles que ainda não usavam gasolina; colocava-se fogo atrás do automóvel... Eles vieram nesse carro porque achavam que se viessem de trem, perderiam muito tempo. Esse casal tem uma história engraçada aqui em Brodowski. Eles tinham mais de dois metros de altura, cada um; Candinho tinha um metro e sessenta dois e Maria um metro e sessenta. Os quatro quando saíam à rua: ele colocando a mão no ombro da Maria e ela no ombro de Candinho. O pessoal da cidade ia atrás deles achando uma bruta graça da enorme desproporção. Botaram um apelido neles de Rulf e Jack, acho que é isso; eram personagens de humor de jornal que as crianças gostavam muito. O papai teve que aumentar a cama que eles iriam usar lá em casa. Onde é que eles iriam dormir? Não tinha cama que cabia os dois. Papai era marceneiro e resolveu o problema. Eles realmente eram imensos.

...Tinha um advogado muito bom, no Rio, que me atendeu certa vez não querendo me cobrar. Eu lhe respondi:

— Mas como? O senhor ficou mais de uma hora me atendendo...O senhor tem que me cobrar!

— Sabe porque eu não vou lhe cobrar? Porque eu joguei futebol com o Candinho.

— Mas como o senhor jogou? Você teria a metade da idade que Candinho teria hoje.

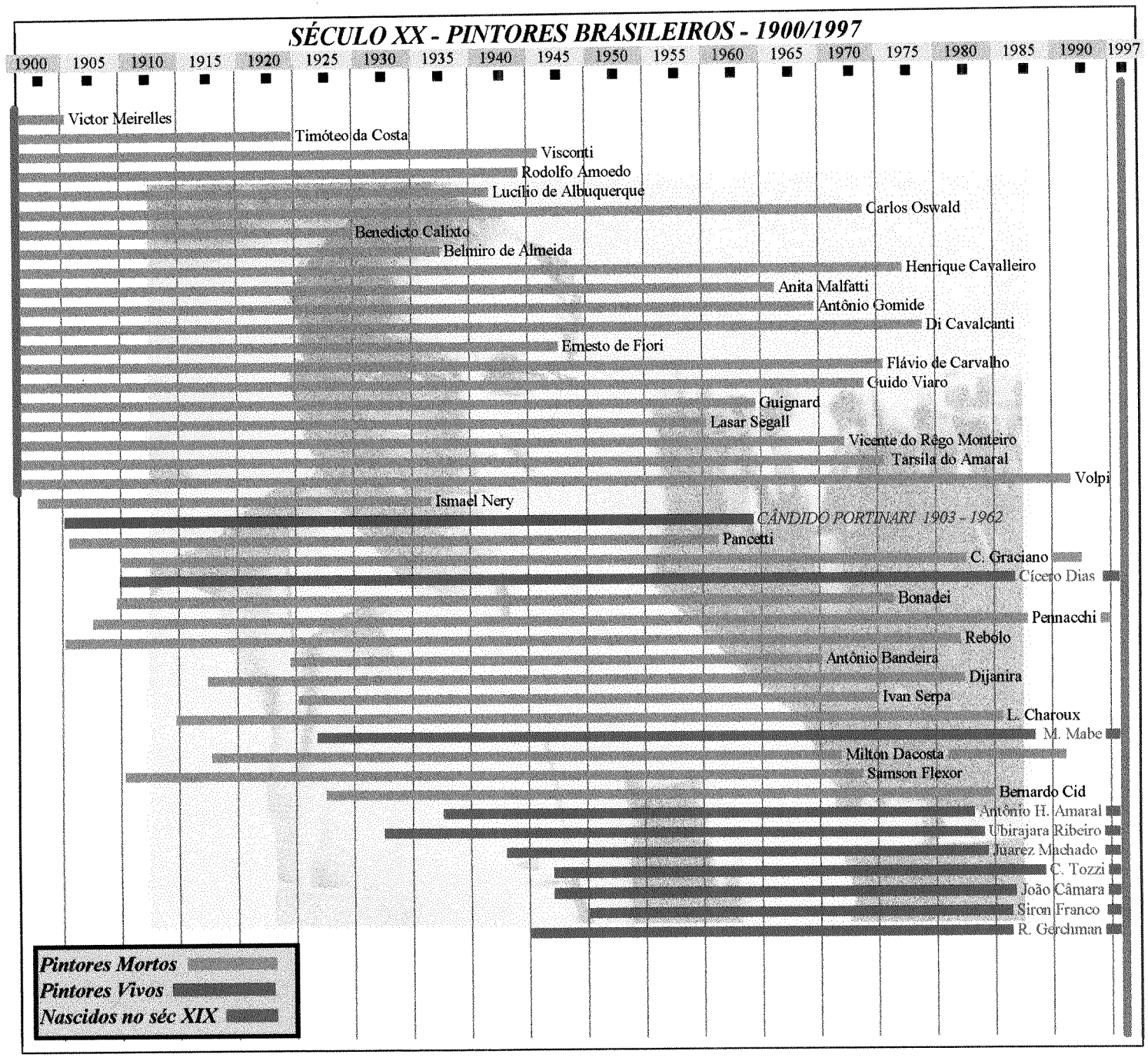
— É verdade...

(Depois de já casado, Candinho descia a Sul América... Em Laranjeiras tem uma rua que não tem fim. Quem mandou construir todos os edifícios do lugar, foi a Companhia Sul América. Então ficou com esse nome. Candinho morou num desses apartamentos).

O advogado continuou:

— Quando o Candinho descia a Sul América, eu e os outros jogávamos futebol numa praça local. Ele, quando passava por ali, sempre parava e se juntava a nós não saindo dali se não desse uns três chutes. E se me lembro bem do seu irmão, ele não era manco... Então? Joguei futebol com Portinari.

Cronologia


SÉCULO XX - PINTORES BRASILEIROS - 1900/1997
1900 1905 1910 1915 1920 1925 1930 1935 1940 1945 1950 1955 1960 1965 1970 1975 1980 1985 1990 1997
Victor Meirelles
Timóteo da Costa
Visconti
Rodolfo Amoedo
Lucílio de Albuquerque
Carlos Oswald
Benedicto Calixto
Belmiro de Almeida
Henrique Cavalleiro
Anita Malfatti
Antônio Gomide
Di Cavalcanti
Ernesto de Fiori
Flávio de Carvalho
Guido Viaro
Guignard
Lasar Segall
Vicente do Rêgo Monteiro
Tarsila do Amaral
Volpi
Ismael Nery
CÂNDIDO PORTINARI 1903 - 1962
Pancetti
C. Graciano
Cícero Dias
Bonadei
Pennacchi
Rebolo
Antônio Bandeira
Dijanira
Ivan Serpa
L. Charoux
M. Mabe
Milton Dacosta
Samson Flexor
Bernardo Cid
Antônio H. Amaral
Ubirajara Ribeiro
Juarez Machado
C. Tozzi
João Câmara
Siron Franco
R. Gershman
Pintores Mortos
Pintores Vivos
Nascidos no séc XIX

CRONOLOGIA PORTINARIANA E FATOS CONTEMPORÂNEOS RELACIONADOS À PRODUÇÃO PICTÓRICA DE 1903 A 1962

	PORTINARI	BRASIL	MUNDO
1903	Portinari nasce na Fazenda Santa Rosa, Brodowski (SP), no dia 29 de dezembro.	Morre, no Rio ,o pintor Victor Meirelles.	Morre Paul Gauguin. Cézanne trabalha nas séries *A Montanha de Sainte-Victoire* e nas *Grandes Banhistas.*
1912	Ainda menino, ajuda uma comitiva de pintores desconhecidos na decoração da igreja de Santo Antônio, em Brodowski, pintando estrelas no seu teto.	O pintor Elyseo Visconti torna-se professor da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes). Benedicto Calixto pinta para a igreja de Santa Ifigênia, São Paulo. O pintor lituano Lasar Segall chega ao Brasil.	Publicado único número do almanaque *Der Blaue Reiter.* Início da fase conhecida por *cubismo sintético*, da obra de Picasso e Braque. Exposição Futurista em Paris. Depois, a mostra viaja pela Europa.
1914	Faz um desenho do compositor campineiro Carlos Gomes a partir de uma estampa numa carteira de cigarros.	Antônio Parreiras deixa Paris devido à guerra e retorna ao Brasil. Visconti inicia trabalhos de decoração para o Teatro Municipal do Rio.	Primeira Grande Guerra. Os combates vitimam mortalmente o pintor Franz Marc; Braque é ferido em combate. . Kokoschka pinta *Noiva do vento*, inspirado pelo romance vivido com Alma, viúva de Mahler, o compositor austríaco.
1918	Com quinze anos é levado para o Rio, por sugestão de amigos da família, para que lá pudesse desenvolver o seu talento artístico. Começa os estudos no Liceu de Artes e Ofícios. Matricula-se na ENBA.	Rodolfo Amoedo ocupa a segunda cadeira de pintura da ENBA. Será o futuro professor de pintura de Cândido Portinari.	Kandinsky é nomeado professor da Academia de Belas Artes de Moscou. Paul Klee, num ensaio, deixa perpetuado um dos mais famosos aforismos sobre arte neste século: *"A arte não restitui o visível; ela torna visível"*

1922	Participa pela primeira vez do Salão da ENBA.	Inicia-se a *Semana de Arte Moderna*, em São Paulo. Pancetti alista-se na Marinha de Guerra do Brasil. Morre no Hospício o pintor Timóteo da Costa.	Naum Gabo, Kandinsky e Chagall deixam a URSS. Kandinsky começa a lecionar na Bauhaus, que já tem também Klee, ingressado um ano antes.
1928	Pinta o retrato de *Olegário Mariano*; ganha o prêmio de viagem ao exterior. São dois anos de estada na Europa, onde percorre os principais museus; pinta muito pouco.	Tarsila do Amaral pinta *Abaporu*.	Miró inicia os quadros da série conhecida como *Interiores holandeses*.
1931	Regressa da Europa casado com a uruguaia Maria Martinelli. . Expõe no renovado Salão Nacional de Belas Artes. *(O Salão Revolucionário)*	Morre em Florença o pintor Navarro da Costa. Bonadei retorna ao Brasil vindo de Florença.	Nasce, nos Estados Unidos, um dos criadores da *Pop art* americana, o artista Tom Wesselmann . Fim do *neoplasticismo*.
1935	Pinta *O Mestiço*. Neste trabalho o pintor já anuncia a estética do famoso quadro que está por vir: *Café*. Com *Café*, ganha menção honrosa em exposição do Instituto Carnegie, Pittsburgh, EUA.	Morre em Paris o pintor Belmiro de Almeida. Lasar Segall começa a pintar cenas de Campos do Jordão.	Nasce o segundo filho de Picasso: a menina Maya, fruto de sua união com Marie Thérèse. Morre K. Malevich.
1936	Pinta *Festa de São João*. Realiza sua primeira encomenda mural. São quatro painéis para o Monumento Rodoviário construído na autovia Rio-São Paulo.	Henrique Bernardelli morre no Rio de Janeiro. Enrico Bianco realiza em Roma a sua primeira exposição individual. No Brasil, aprendeu com a arte de Portinari, de quem foi aluno.	Braque dá início às "*mais alegres ,seguras e mais coloridas*"* naturezas-mortas de sua extensa produção.

* MULLINS, Edwin. *Braque*. Lisboa, Verbo, 1973, p. 131.

1937	Inicia os estudos dos murais para o Ministério da Educação, no Rio, então capital federal.	Morre o pintor Antônio Parreiras.	Em Londres tem início a escola de *Euston Road*, um grupo liderado por W. Coldstream, que se opunha às radicais tendências modernistas.
1939	Segundo Antônio Bento, a pintura *O Morro*, alvo da destruição por parte do artista, sobrevive graças à intervenção de René Hyighe. O resultado foi a aquisição desta obra pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.	Carlos Scliar visita o ateliê de Portinari no Rio. Cícero Dias freqüenta o ateliê de Picasso.	Segunda Grande Guerra Mundial. Fim da *Euston Road*. Chega, aos Estados Unidos, Yves Tanguy.
1940	Em Nova Iorque conhece a obra *Guernica* do espanhol Picasso.	Di Cavalcanti retorna ao Brasil depois de três anos em Paris.	Retorno de Picasso ao *cubismo sintético*.
1941	Executa painéis para a Library: *Entrada Catequese, Descobrimento e Garimpo.*	Pancetti ganha o Prêmio Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Belas Artes. Mas o seu debilitado estado de saúde o impede de viajar. Morre um dos mestres de Portinari: Rodolfo Amoedo.	Morre Paul Klee, "*o terceiro dos grandes individualistas da época moderna.*"*
1942	Decora as paredes da Capelinha da Nona, que ele mesmo mandara construir na casa dos seus pais, em Brodowski. . Pinta para a Rádio Tupi do Rio. Os painéis ilustravam tipos populares cariocas. Infelizmente o fogo os destruiu. . Em seguida faz, para a Tupi de São Paulo, uma série com temas bíblicos inspirado em Guernica.	Arcângelo Ianelli estuda com Waldemar da Costa. Iberê Camargo realiza a sua primeira individual. Aldemir Martins integra o grupo participante da renovação modernista cearense. Morre Eugênio Latour.	Morando há alguns anos nos Estados Unidos, o holandês P. Mondrian começa a série de pinturas inspiradas no jazz e nas luzes noturnas da Broadway. Expõe na Galeria Dudensing com enorme sucesso.
1943	Pinta as belíssimas telas para a Capela Mayrink	Fúlvio Pennacchi realiza primeira individual em	Giorgio Morandi deixa as pinturas de paisagens;

* READ, Herbert. *História da pintura moderna.* São Paulo, Círculo do Livro, 1974.

	erguida na Floresta da Tijuca, Rio. A figura inesquecível da bela Nossa Senhora o pintor foi buscar em sua irmã Inês e na imaginária barroca brasileira.	São Paulo.	só voltará a retomar o tema em 1958.
1944	Realiza para a Capela da Pampulha, Belo Horizonte, pinturas reveladoras de uma agressiva faceta expressionista. A textura espessa e tosca, no empastamento óleo desta série, nos faz lembrar as densas superfícies, de verniz e tinta, da arte estatuária popular brasileira.	Morre Elyseo Visconti, *"o mais importante artista do primeiro terço do século no país"*, segundo Mário Barata.	Léger, Chagall, Calder, Max Ernst, entre outros, acompanham o enterro de Piet Mondrian, morto de uma pneumonia mal curada.
1948	*Primeira Missa do Brasil*, pintado em Montevidéu, Uruguai. Pintura feita para o Banco Boavista, Rio de Janeiro, erguido por Niemeyer. Efetiva-se mais uma parceria com o autor das paredes sagradas da Pampulha.	Iberê Camargo estuda com De Chirico em Roma. Samson Flexor dá inicio aos trabalhos abstratos geométricos.	Picasso visita Cracóvia e Ausschwitz. Participa do Congresso da Paz dos Intelectuais, na Polônia.
1949	O escritor Francisco Inácio Peixoto encomenda uma grande pintura destinada ao Colégio de Cataguases, Minas Gerais: *Tiradentes* (18 metros por 3,15). Considerada, por muitos, como uma das grandes realizações pictóricas deste século.	Chega ao Brasil, vinda da Suíça, a pintora Mira Schendel Última exposição do grupo *Família Artística Paulista* Lasar Segall pinta as suas últimas duas séries: *As erradias* e *Florestas*.	Nasce o quarto filho de Picasso: Paloma. Newman começa realizar suas gigantescas telas.
1952	Pinta, para o Banco da Bahia, *Chegada de D. João VI*. São encomendadas as pinturas *Guerra e Paz* para a ONU.	Bonadei e Cícero Dias expõem na Bienal de Veneza. Cícero Dias expõe em terras escandinavas com o grupo *Klar Form*, ao lado de Arp, Calder, Vasarely, Léger, Le Corbusier, entre outros.	Picasso pinta *Guerra e Paz* para as cúpulas de uma igreja românica em Vallauris. Braque começa a decorar o teto da Galeria Etrusca do Louvre.

	De Batatais, município onde nasceu*, Portinari recebe uma encomenda para a realização de quadros para a Matriz que se encontrava em estágio final de construção.		
1953	Começa a execução dos painéis destinados às Nações Unidas. Expõe no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Inauguração das grandes pinturas religiosas que realizou para a Matriz de Batatais, cidade situada no nordeste paulista.**	Volpi ganha o prêmio de pintura na II Bienal de São Paulo. Articula-se a criação do Grupo Frente, com Ivan Serpa, Lygia Clark, Oiticica, Aluísio Carvão, entre outros.	Picasso expõe em Roma, Lião, Milão e São Paulo. Morre o pintor francês Raoul Dufy.
1955	Recebe a medalha de ouro como melhor pintor do ano, concedida pelo International Fine Arts Council (EUA). **Inauguração da *Via Sacra* pintada para a mesma igreja de Batatais.**	Rubens Gerchman ingressa no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Antônio Bandeira expõe no Museu de Arte Moderna de São Paulo.	O pintor francês Yves Klein realiza sua primeira exposição em Paris. Picasso trabalha nas suas variações sobre a obra *Mulheres da Argélia*, de Delacroix.
1956	Realiza série de desenhos sobre o imortal personagem de Cervantes: Dom Quixote.	Ado Malagoli obtém menção honrosa em exposição realizada na Fundação Guggenheim, N. York	Morre Jackson Pollock, criador do *drip* – modo de pintar gotejando a tinta diretamente na tela, sem o uso dos pincéis.
1960	Execução de painéis para o Banco de Boston de São Paulo.	Milton Dacosta expõe no Museu de Arte Moderna de São Paulo.	Picasso pinta *Almoço na Relva* – releitura da famosa tela de Manet.
1962	Morre em 6 de fevereiro, no Rio de Janeiro.	Rubens Gerchman abandona os estudos na ENBA.	Morre o pintor francês Yves Klein.

* Brodowski, na época que nasceu o pintor, pertencia às terras de Batatais.

Bibliografia

AGUILAR, Nelson e outros. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas, SP, Unicamp, 1992.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?* São Paulo, Nobel, 1987.

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

ANDRADE, Mário de. "Cândido Portinari". In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio, nº 20, julho, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Portinari, amico mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari* / organização, introdução e notas de Annatereza Fabris. Campinas, SP, Mercado de Letras - Autores Associados / Projeto Portinari, 1995.

ANDRÉS, Maria H. *Vivência e arte*. Rio, Agir, 1966.

ANSON, Peter F. *A arte na Igreja*. Rio, Renes, 1969.

ARBOUR, Reneé. *Miguel Angelo*. Lisboa, Verbo, 1962.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio, Nova Aguilar, 1986.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira*. São Paulo, Melhoramentos,1975.

BENTO, Antônio. *Portinari*. Rio, Léo Christiano Editorial, 1982.

BERARDO, João Batista. *O político Cândido Torquato Portinari*. São Paulo, Edições Populares, 1983.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ática, 1985.

BRION, Marcel. *Paul Cézanne*. São Paulo, Editora Três, 1973.

CALLADO, Antônio. *Retrato de Portinari*. Rio, Paz e Terra, 1978.

CAMARGO, Ralph. *Vinte e cinco anos sem Portinari*. Rio, R. Camargo Consultoria de Arte, 1987.

CAMARGO, Ralph. *Portinari noventa anos*. Rio, Salamandra, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio, Casa do Estudante do Brasil, 1943.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

CUMMING, Robert. *Para Entender a Arte*. São Paulo, Editora Ática, 1996.

DIDEROT, Denis. *Ensaios sobre a pintura*. Campinas, SP, Papirus/Unicamp, 1993.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Lisboa, Edições 70, 1972.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. SãoPaulo, Melhoramentos/USP, 1979.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra - Berço da arte brasileira*. SãoPaulo, Melhoramentos, 1884.

FABRE, Josep Palau i. *Picasso*. Rio, Ao Livro Técnico, 1981.

FABRIS, Annatereza. "Portinari: os canibais censurados". In: Nossa América, São Paulo, NOV/DEZ., 1991.

FABRIS, Annatereza. *Portinari, pintor social.* São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa.* São Paulo, perspectiva/USP, 1973.

GISMONDI, Pedro Manuel. *Raízes Brotando.* Ribeirão Preto, SP, Editora COC, 1985.

GOMBRICH, E. H. *História da Arte.* São Paulo, Círculo do Livro, 1972.

HARRIS, Nathaniel. *A arte de Cézanne.* Rio, Ao Livro Técnico, 1982.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto.* São Paulo, Perspectiva/USP, 1974.

Jornal *Folha de Batatais*, Batatais, SP, dias 14 e 22 MAR. 1953, 7 FEV. e 16 MAI. 1954, 15 e 20 MAR. 1955, 30 OUT. 1960.

Jornal *Diário de Notícias*, Ribeirão Preto, SP, dia 14 MAR. 1953.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.* Rio, Artlivre, 1988.

LEROY, Alfred. *Nascimento da arte cristã - do início ao ano mil.* São Paulo, Flamboyant, 1960.

Livro de atas da Paróquia da Matriz do Bom Jesus da Cana Verde, anos de 1953 e 1955.

LUCIE-SMITH, Edward. *Dicionário de Termos de Arte.* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório.* Rio, Civilização Brasileira, 1979.

MULLINS, Edwin. *Braque.* Lisboa, Editorial Verbo, 1973.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte.* São Paulo, EDUSP. 1966.

OLIVEIRA, Franklin. *Viola d'amore.* Rio, Edições do Val, 1965.

PILLAR, Analice Dutra e outros. *Pesquisa em artes plásticas.* Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS/ Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 1983.

PORTINARI, Antônio. *Portinari menino.* Rio, José Olympio, 1980.

READ, Herbert. *A arte de agora, agora.* São Paulo, Perspectiva, 1972.

READ, Herbert. *História da pintura moderna.* São Paulo, Círculo do Livro, 1974.
Revista *Time,* dia 23 MAR. 1953.

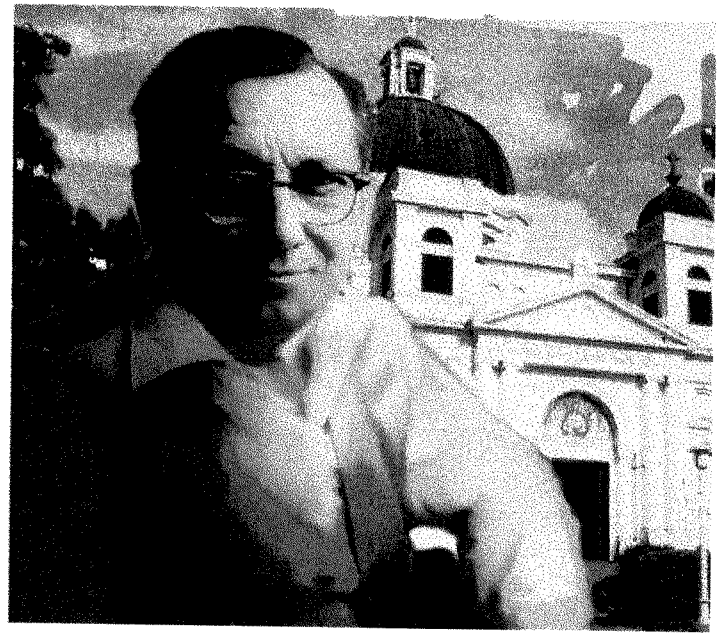
RIBON, Michel. *A arte e a natureza.* Campinas, SP, Papirus, 1991.

SCHMIDT, Georg. *Pequena História da Pintura Moderna.* Rio, Bloch, 1969.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna.* Rio, Jorge Zahar, 1991.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional.* Rio, FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

ZANINI, Walter et alü. *História geral da arte no Brasil.* São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Portinari na Matriz de Batatais

A pesquisa *Portinari na Matriz de Batatais*, desenvolvida no Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, tem por objetivo estudar o importante conjunto de telas, de temática religiosa, que se encontra na Matriz de Batatais (SP) e ainda pouco focalizado na extensa bibliografia existente sobre o pintor. Inicia-se o trabalho com uma abordagem dos fatos históricos – a encomenda e inauguração dos quadros. Seguem, depois, as análises de cada peça do acervo, finalizando, em apêndice, com uma entrevista com a irmã do pintor e um quadro cronológico, situando o pintor no seu contexto histórico-social.