



MARIA MARTA VAN LANGENDONCK TEIXEIRA DE FREITAS

**A PINTURA RELIGIOSA DE FULVIO PENNACCHI
(1930-1945)**

**CAMPINAS
2013**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Maria Marta van Langendonck Teixeira de Freitas

**A PINTURA RELIGIOSA DE FULVIO PENNACCHI
(1930-1945)**

Orientador: Jens Michael Baumgarten

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestra
em Artes Visuais

Este exemplar corresponde à versão final da
dissertação defendida em 19 de fevereiro de 2013
por Maria Marta van Langendonck Teixeira de
Freitas, orientada por Jens Michael Baumgarten

**CAMPINAS
2013**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

F884p	Freitas, Maria Marta van Langendonck Teixeira de. A pintura religiosa de Fulvio Pennacchi (1930-1945) / Maria Marta van Langendonck Teixeira de Freitas. – Campinas, SP: [s.n.], 2013. Orientador: Jens Michael Baumgarten. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Pennacchi, Fulvio, 1905-1992. 2. Arte sacra. 3. Arte moderna. 4. Arte brasileira. I. Baumgarten, Jens Michael. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Fulvio Pennacchi's Religious Painting (1930-1945)

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Pennacchi, Fulvio, 1905-1992

Sacred art

Modern art

Brazilian art

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Jens Michael Baumgarten [Orientador]

Claudia Valladão de Mattos

Letícia Coelho Squeff

Luciano Migliaccio

Paulo Mugayar Kühn

Data da Defesa: 19-02-2013

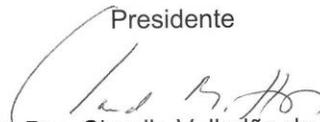
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Maria Marta van Langendonck Teixeira de Freitas - RA 100223
como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten
Presidente



Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos
Titular



Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff
Titular

À minha família

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização desta dissertação de mestrado. Em especial:

Ao meu orientador, Jens Michael Baumgarten, que com seus comentários ao longo destes anos me ajudou e aconselhou na realização deste trabalho.

Às professoras Claudia Valladão de Mattos e Letícia Coelho Squeff por participarem da banca de qualificação e pelos comentários precisos que nortearam a escrita do trabalho final.

À família Pennacchi, em especial D. Filomena e Giovanna, por abrirem sua casa e possibilitarem o contato com obras e documentos do artista.

Ao apoio das instituições que ofereceram informações sobre seus acervos, auxiliando na pesquisa da obra de Pennacchi: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros/USP, Museu de Arte Contemporânea/USP, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Pinacoteca Municipal de São Paulo/Centro Cultural São Paulo.

À minha família e amigos que tanto me incentivaram ao longo do trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a pintura religiosa de Fulvio Pennacchi realizada entre os anos 1930 e 1945. Primeiramente, estudamos as pinturas religiosas propriamente ditas, realizando uma análise temática e formal. Diante desta análise, examinamos a inserção destas pinturas religiosas no contexto histórico, social e artístico da cidade de São Paulo à época de sua produção. O trabalho preocupa-se em aprofundar três questões principais: os temas religiosos abordados por Pennacchi; a influência do *Trecento* e do *Quattrocento* nas pinturas religiosas de Pennacchi; a presença das pinturas religiosas de Pennacchi nos anos 1930-1945 e no ambiente artístico paulistano desta época.

Palavras-chave: Fulvio Pennacchi, pintura religiosa, arte moderna, arte brasileira

ABSTRACT

The purpose of the present work is to analyze the religious painting of Fulvio Pennacchi produced between the years 1930 and 1945. First, we analyze the religious paintings themselves, regarding their theme and form. Given this analysis, we examine the presence of these religious paintings in the historical, social and artistic context of the city of São Paulo at the time of their production. The work is concerned with three main issues: the religious themes addressed by Pennacchi; the influence of the *Trecento* and *Quattrocento* in Pennacchi's religious paintings; the presence of Pennacchi's religious paintings in the years 1930-1945 and in São Paulo's artistic context of these years.

Keywords: Fulvio Pennacchi, religious painting, modern art, Brazilian art

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 - O tema religioso em Pennacchi	17
1.1 Empatia e identificação	17
1.2 Anunciação	23
1.3 Fuga para o Egito.....	30
1.4 Madona com o Menino.....	35
1.5 Santos de devoção italiana	41
1.5.1 São Francisco de Assis.....	42
1.5.2 Santo Antônio de Pádua	44
Capítulo 2 - O Trecento e o Quattrocento e a pintura religiosa de Pennacchi .	49
2.1 <i>O Trecento e o Quattrocento</i> em Pennacchi	49
2.2 Dos tratados de arte italianos.....	53
2.3 Do desenho e da composição em Pennacchi	56
2.4 Da luz e da cor em Pennacchi	81

2.5	Da apropriação das obras do <i>Trecento</i> e do <i>Quattrocento</i>	90
2.6	Do papel do artista em Pennacchi	120
Capítulo 3 -	A pintura religiosa de Pennacchi em seu tempo	125
3.1	A vanguarda, o espiritual, o religioso	125
3.2	A Igreja Católica.....	135
Capítulo 4 -	A pintura religiosa de Pennacchi na Modernidade Brasileira	145
4.1	Arte religiosa no Brasil: a construção de um passado	145
4.2	Décadas de 1930-40: em busca da sobrevivência.....	150
4.3	A temática religiosa nas décadas de 1930-40.....	160
4.4	O pensamento da Igreja Católica e a obra de Pennacchi	166
Conclusão	181
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	187
BIBLIOGRAFIA	197

Introdução

O propósito desta dissertação de mestrado é analisar as pinturas religiosas realizadas por Fulvio Pennacchi na década de 1930 e na primeira metade da década de 1940, inserindo-as no contexto histórico, social e artístico da cidade de São Paulo à época em que foram realizadas.

Tendo nascido na Itália, mais especificamente na Villa Collemantina, em 1905, Pennacchi teve seus estudos concluídos em Lucca no *Régio Istituto di Belle Arti* (atual *Istituto Superiore Artístico “Augusto Passaglia”*), obtendo a Licença do Curso Superior de Belas-Artes na seção mural. Entre seus professores, o que mais o influenciou foi Pio Semeghini (1878-1964). Como o próprio artista escreveu em carta para sua futura esposa:

“Semeghini [...], com muita bondade e gentileza, me fez entender sua nova linguagem. Eu fui o único aluno em toda a escola que compreendeu o novo espírito da arte que nascia, e o segui com grande entusiasmo, estudando seriamente o desenho e a composição” (apud PENNACCHI, Valerio, 2009, p. 86).

Tal informação é importante para compreendermos o tipo de produção objeto de estudo da presente dissertação. A nova linguagem a que se refere o artista nasceu em contraposição ao Futurismo e à Pintura Metafísica que dominaram a Itália no início do século XX. De estilo naturalista, buscando inspiração na paisagem toscana e na realidade de seu entorno, Pennacchi estava atento não só às linhas e às formas constitutivas da pintura, como também à cor e à luz local.

Contudo, ao chegar ao Brasil em 1929, o artista abdica deste estilo e passa a realizar obras distanciadas do real, com uma linguagem plástica que o aproxima do *Novecento*, fenômeno artístico italiano que resgatou a tradição clássica italiana do *Trecento* e do *Quattrocento*. Grande parte de suas obras

passam a abordar temas religiosos e a linguagem artística se altera para uma linguagem sintética, com ênfase no desenho, na composição e no uso de cores sóbrias.

Delimitamos cronologicamente o trabalho elegendo o período compreendido entre 1930, ano em que se inicia a produção religiosa de Pennacchi com o uso de uma linguagem artística que nos remete ao *Trecento* e *Quattrocento* italianos, e 1945, quando a linguagem artística de Pennacchi começa a se alterar e o artista passa a fazer uma arte mais ligada aos esquemas de representação típicos de pintores populares¹.

Além desta delimitação cronológica, o trabalho se deteve na análise de obras de temática religiosa².

Atentando ao fato de que o ponto crucial da dissertação é a análise da produção de temática religiosa, percebemos que primeiramente precisávamos definir o que é arte religiosa.

Nas duas últimas décadas a arte religiosa tem sido objeto de estudos e análises em diferentes campos do conhecimento³, de modo que a definição do que vem a ser arte religiosa nem sempre é unânime.

¹ Tal mudança na linguagem artística de Pennacchi a partir de meados da década de 1940 foi notada por Tadeu Chiarelli (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p.11-35).

² Num primeiro momento, nossa intenção era analisar três dentre as vertentes temáticas encontradas na obra do artista: o religioso, o trabalho e a paisagem. Tal análise se provou ser muito abrangente o que levaria, em razão do tempo disponível, a um trabalho não muito aprofundado. Assim, por orientação da banca de qualificação e em consonância com os desejos da orientanda de realizar uma análise mais profunda, delimitamos o trabalho à análise das obras de temática religiosa.

³ Suzi Gablik, Donald Kuspit, Joseph Masheck, Robert Rosenblum defendem a importância da espiritualidade na arte, T. J. Clark não consegue conceber arte como substituto de religião, John Updike afirma que há algo de religioso e espiritual na arte moderna, Alain Besançon aborda as imagens divinas desde a Grécia até Mondrian e as analisa sob o enfoque filosófico,

Diante desta realidade, adotamos a definição de que arte religiosa é aquela que tem “explícita e tematicamente conexão com o divino” (VILADESAU, 1999, p. 144). Isto é, toda a obra cujo tema traga explicitamente uma mensagem de conteúdo religioso será por nós classificada como obra religiosa.

A adoção de tal definição se deu em razão desta se basear na própria obra e não na pessoa que a observa. Além deste critério objetivo, tal definição foi escolhida em razão de sua abrangência de modo a não excluir nenhuma obra que transpõe histórias bíblicas ou de santos ao espaço pictórico, e que, dependendo do pensamento filosófico ou teológico adotado, poderia ser considerada não religiosa em razão do seu estilo ou de sua localização⁴.

Um primeiro levantamento bibliográfico sobre a produção religiosa no Brasil nas primeiras décadas do século XX revelou que pouco se escreveu sobre o assunto. Os escassos artigos e trabalhos acadêmicos encontrados se detêm na análise de uma determinada obra de tema religioso, examinando sua linguagem e/ou sua história de produção. É o caso do artigo de Aracy A. Amaral que analisa a obra *A Ceia* de Volpi e a dissertação de Flavia Rudge Ramos que, analisando a trajetória artística de Pennacchi como um todo, tratou mais detalhadamente da história da construção da *Igreja Nossa Senhora da Paz*.

Paul Tillich analisa o modernismo sob o prisma religioso, Sally Promey, Kimberley Pinder, David Morgan e Thierry De Duve exploram o significado religioso na arte norte-americana e europeia. Para aprofundar, consultar ELKINS, 2009, p. 69-78 e o livro APOSTOLOS-CAPPADONA, 2005.

⁴ É o caso de Paulo Tillich (apud ADAMS, 2005, p. 310-11), para quem a arte pode ser extremamente religiosa em estilo mas não religiosa no seu tema, e vice-versa, pode ser não religiosa no estilo mas religiosa no seu tema. O teólogo distingue quatro categorias de relação entre religião e artes visuais. A primeira caracteriza-se pelo estilo expressivo sem interesse definitivo e um conteúdo sem tema religioso. A segunda é o religioso no estilo e o não-religioso no tema (ex: *Guernica* de Picasso). A terceira é o não religioso no estilo e o tema religioso (ex: *Madona e a Criança de Raphael*). A quarta categoria tem tanto estilo quanto tema religioso (ex: *Crucificação de Grünewald*).

Já para David Morgan (2005, p. 55), para a imagem/arte ser considerada religiosa, “não basta somente seu tema ou a intenção da pessoa que a criou mas o uso da imagem assim como o contexto em que está e a interpretação”.

Ainda mais raro foi encontrar uma análise sobre a presença da arte religiosa no contexto histórico, social e/ou artístico brasileiro do século XX⁵. A exceção foi a tese de doutorado de Anna Paola P. Baptista que, estudando o pensamento da Igreja Católica nas décadas de 1940-50, analisou a presença de artistas na construção de quatro igrejas no Brasil neste período: Fulvio Pennacchi na *Igreja Nossa Senhora da Paz*; Cândido Portinari na *Igreja São Francisco de Assis*; Alfredo Volpi na *Igreja do Cristo Operário*; e Emeric Marcier na *Capela Santa Maria*.

Diante da escassez de escritos, chegamos a um segundo propósito desta dissertação, tão importante quanto o primeiro, que é, por meio da análise da produção de Pennacchi, aprofundar o estudo da presença do tema religioso dentro do contexto histórico e artístico da cidade de São Paulo nos anos de 1930 a 1945.

Ao realizarmos um levantamento bibliográfico sobre o contexto artístico paulistano das décadas de 1930 e 1940, a historiografia se mostrou mais abrangente, com grande quantidade de artigos e livros sobre o período.

O ponto de partida para a pesquisa se deu com a leitura do livro *De Anita ao Museu*, escrito por uma testemunha da época Paulo Mendes de Almeida. Estudamos ainda diversos escritos que elucidaram o ambiente artístico paulistano destes anos, cabendo destacar o artigo *O Novecento e a Arte Brasileira*, de Tadeu Chiarelli; os livros *Operários da Modernidade*, de Maria Cecília França Lourenço e *A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*, de Walter Zanini. Textos e críticas escritos por Mário de Andrade também foram importantes fontes de pesquisa, em especial *A arte religiosa no Brasil*, escrito em 1920; *Esta*

⁵ Mesmo a questão histórica e política da presença da Igreja e seu papel na sociedade brasileira nos anos de 1930-1945 é um assunto pouco estudado. Como resume Boris Fausto (2007, p. 337), “os livros de História, mesmo os mais recentes, não dedicam espaço, a não ser acidental, à questão da Igreja no período republicano”.

Família Paulista, escrito em 2 de julho de 1939; e *Ensaio sobre Clovis Graciano*, escrito entre julho e dezembro de 1944.

Já especificamente sobre Pennacchi, encontramos jornais e revistas da época, livros, trabalhos acadêmicos, artigos e catálogos de exposições individuais e coletivas. Tais escritos abordam a trajetória artística de Pennacchi quase sempre de forma histórico-biográfica, analisando a vida e a obra do artista como um todo.

Além da dissertação de mestrado já mencionada de Flávia Rudge Ramos as exceções encontradas foram o livro *Pennacchi: Pintura Mural* de Valerio Pennacchi, em que o autor aborda em especial a pintura mural, a óleo e os afrescos realizados pelo artista; e a tese de doutorado de Silvana Brunelli que, analisando a questão da hierarquia entre os meios e as técnicas, entre “arte maior” (belas artes) e “arte menor” (publicidade) na produção gráfica publicitária da década de 1930, analisou também os reclames⁶ de Pennacchi.

Aqui é interessante notar que nestas obras publicitárias de Pennacchi realizadas na década de 1930 não temos a presença do tema religioso.

Em sua tese, Silvana afirma que Pennacchi percebia a publicidade como “arte menor”, uma obra efêmera que refletia a circunstância espacial e temporal da concepção da obra, um instrumento de comunicação com tempo e lugar certos, um meio de sobrevivência material. O artista tinha porém preferência

⁶ Adotaremos no presente trabalho o termo *reclame* por ser a denominação usada por Pennacchi no seu diário. Segundo Fábio Porchat (apud ZIMMERMANN, 2005, p. 92), era o termo “da época para designar anúncios publicitários” e deve ser entendido englobando “cartazes e anúncios a serem veiculados em revistas e jornais do período”.

por trabalhar⁷ com os valores atemporais, buscando “a transcendência temporal do indivíduo”⁸, uma “arte maior”.

Tal raciocínio é interessante para entendermos o porquê de Pennacchi, em sua produção publicitária, não inserir em nenhum momento o tema religioso. Realmente, Pennacchi não via a publicidade como uma “arte maior” ou ainda como uma nova expressão estética. Para ele, era uma prática que podia possibilitar sua subsistência, tratava-se de obras que buscavam vender um produto⁹, uma “arte menor”, diferente de sua produção de temática religiosa, uma “arte maior”.

Assim, diante dos levantamentos bibliográficos sobre o contexto artístico paulistano das décadas de 1930 e 1940 e sobre Pennacchi, o que ficou evidente mais uma vez foi a escassez de estudos e de análises que se detivessem no tema religioso em Pennacchi, ainda que este estivesse presente em grande parte de sua produção¹⁰.

É importante ressaltarmos ainda que uma fonte de pesquisa de grande utilidade para a compreensão da realidade encontrada por Pennacchi ao chegar a

⁷ Em carta manuscrita (apud BRUNELLI, 2007, p. 78), Pennacchi afirma que detestava adaptar sua arte a qualquer ambiente preferindo viver humildemente de outra atividade a se submeter aos gostos burgueses.

⁸ Expressão usada por Gabriel Zellmeister (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2005, p. 120).

⁹ Em depoimento à autora (08/11/2012), Giovanna Pennacchi confirmou que, diante da difícil realidade financeira em que se encontrava Pennacchi no início da década de 1930, os reclames eram concebidos para empresas italianas com o objetivo de vender, de forma que o tema destes sempre se voltava para o consumo.

¹⁰ Não fornecemos aqui uma porcentagem das obras que abordam o tema religioso em razão da ausência de um catálogo *raisonné* ou de um levantamento completo da obra do artista. Ao pesquisar em museus e instituições públicas notamos a pequena quantidade de obras presentes em seus acervos. A grande maioria da produção do artista se encontra em posse da família ou em coleções particulares. Numa estimativa por alto, chegamos à conclusão de que mais da metade da obra de Pennacchi realizada neste período abrange o tema religioso.

São Paulo e de como se deu sua adaptação foi o seu diário¹¹. Este, que se inicia em 14 de junho de 1929, ocasião de sua partida de Gênova, e escrito continuamente a partir de 5 de julho de 1929, dia de sua chegada ao Brasil, traz o relato dos primeiros anos da vida do artista no país e detalhes de sua produção até 1935.

Além dele, poemas¹², cadernos, cartas escritas pelo artista à futura esposa, nas quais o artista realizava pequenos desenhos e deixava suas impressões sobre as obras que estava realizando, e slides, imagens fotográficas tiradas pelo artista ou por sua esposa das obras e que estão sendo digitalizadas pela família, constituíram uma fonte excepcional para a datação e o aprofundamento descritivo e analítico das obras.

Outra importante fonte de pesquisa foram as entrevistas com a família de Pennacchi. A primeira, realizada em 15 de fevereiro de 2011, com a participação de D. Filomena Pennacchi, esposa, e Giovanna Pennacchi, filha do artista, possibilitou o contato da autora com as obras, as cartas e os cadernos de Pennacchi em posse da família. Nesta ocasião tivemos a oportunidade de visitar a casa projetada e construída pelo artista, onde se encontra também seu ateliê, mantido quase como na época em que vivia.

A segunda, realizada em 08 de novembro de 2012, com a participação de Giovanna Pennacchi, possibilitou tanto o esclarecimento de questões relevantes à pesquisa quanto uma nova consulta ao acervo da família (obras, documentos e fotografias). Aqui devemos ressaltar a importância de tais

¹¹ O diário de Pennacchi foi traduzido por Mariarosaria Fabris e publicado no catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006.

¹² Alguns poemas de Pennacchi, selecionados por Filomena Pennacchi, foram traduzidos por Mariarosaria Fabris e publicados no catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006.

entrevistas e da consulta ao acervo da família, que permitiram o aprofundamento do estudo que culminou na escrita do presente trabalho, auxiliando na análise das obras e na compreensão do contexto em que estas foram realizadas.

Assim, diante do propósito de aprofundarmos a análise da obra religiosa de Pennacchi nos anos de 1930 a 1945 e de inseri-las no contexto histórico e artístico da cidade de São Paulo, resolvemos dividir o texto da dissertação em quatro capítulos.

O primeiro capítulo analisa o tema religioso presente na produção de Pennacchi, detendo-se no exame aprofundado de determinadas histórias bíblicas e de santos abordados pelo artista.

Após um primeiro levantamento das obras, percebemos que o artista retoma por diversas vezes, ao longo de sua trajetória artística, o mesmo episódio bíblico ou o mesmo santo. Ainda, pelo estudo da biografia do artista e pela leitura dos poemas que escreveu, percebemos que muitos dos temas bíblicos e destes santos tinham uma especial correlação com a vida e a personalidade do artista.

Assim, a seleção dos episódios bíblicos e dos santos que examinamos com maior profundidade se deu por um critério quantitativo, indicando a relevância do tema para o artista, e pela análise do conteúdo, não só da mensagem moral e religiosa que carregam e transmitem ao observador, mas também pela relação que esta mensagem tem com a vida e a personalidade do artista.

Como resultado, no primeiro capítulo, aprofundamos o estudo dos seguintes temas/santos: *Anunciação, Fuga para o Egito, Madona com o Menino, São Francisco de Assis e Santo Antônio de Pádua.*

O segundo capítulo por sua vez analisa a linguagem artística de Pennacchi na realização do tema religioso.

Primeiramente é importante mencionar que não temos um resultado estilístico diferente entre as pinturas de Pennacchi realizadas sobre tela, madeira, murais a óleo ou a técnica que aprendeu de forma autodidática, o afresco. Como explica Tadeu Chiarelli (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 20), “em termos de composição são a mesma coisa”, razão pela qual não faremos distinção entre as obras de diferentes técnicas.

Um segundo ponto é que devemos notar que Pennacchi, para a realização das obras aqui em estudo, buscou suas referências na tradição do *Trecento* e do *Quattrocento*, apropriando-se, revendo e adaptando o legado de Giotto, Masaccio e tantos outros. Tal influência é notada pelo artista quando em depoimento ressaltou sua preferência pelos “mestres toscanos do Trezentos e do Quatrocentos” (apud BARDI, 1980, p. 14)¹³ e é confirmada por diversos historiadores e críticos de arte¹⁴.

Assim, na análise das pinturas religiosas partimos da premissa de que as obras de Pennacchi devem muito aos fundamentos da arte propostos pelos

¹³ Neste mesmo depoimento, Pennacchi elenca ainda outros artistas por quem tinha admiração: Cézanne, Segall e Portinari. Nas obras de tema religioso, a influência destes outros artistas não se faz evidente. Concordamos com a análise de Tadeu Chiarelli (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 26) que afirma: “Se a lição de Cézanne é visível em obras ainda de seu estágio italiano [...], não restam dúvidas de que ela foi revivida na sua produção paisagística [...]”. E a respeito de Segall e Portinari: “Muito provavelmente seu interesse pelos dois outros pintores ocorreu pelo fato de, tanto ele quanto Segall e Portinari, no geral, tratarem de um mesmo tema: a ‘gente humilde e sofredora’”.

Assim, a influência de Cézanne se faz clara nas obras cuja temática é a paisagem. Já a de Portinari e Segall, nas obras em que Pennacchi traz a representação do trabalhador e da cultura popular, seus costumes, suas festas.

¹⁴ Por exemplo, ao se referir à obra deste período de Pennacchi, Tadeu Chiarelli (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 17-18) afirma: “não restam dúvidas de que era o *Trecento* e o *Quattrocento* o ‘momento’ a ser resgatado e traduzido para a arte contemporânea, para fazê-la ganhar novo alento no contexto da arte internacional do século XX”. Giuseppe Scapinelli (1949 apud BARDI, 1980, p. 36) declara que nas pinturas de Pennacchi “os efeitos obtidos são igualmente tão potentes que podem ser comparados aos do mais forte artista da antiguidade, que ainda hoje é e permanece um moderno: Masaccio”.

artistas toscanos dos séculos XIV e XV, em especial no que se refere às suas concepções de desenho, da construção do espaço e do uso da cor e da luz.

Consequentemente, partimos dos escritos de autores toscanos dos séculos XIV e XV, mais especificamente de Cennino Cennini, Leon Batista Alberti e Leonardo da Vinci, no que se refere à técnica do desenho, da construção do espaço, do uso da cor e da luz, e analisamos detalhadamente o emprego destas técnicas por Pennacchi.

Realizamos ainda uma análise comparativa das obras de Pennacchi com as de artistas do *Trecento* e do *Quattrocento*, examinando como Pennacchi se apropria da tradição iconográfica italiana em suas obras religiosas.

Para tanto, adotamos a definição de Salvatore Settis (2005, p. 105) que entende tradição iconográfica como a repetição contínua de um número limitado de tipos iconográficos com poucas variantes (por exemplo, a *Madona com o Menino*, a *Crucificação*, o *Juízo*) e que, em razão desta continuidade, garantem também a continuidade do conteúdo e da mensagem que cada tipo ou esquema iconográfico carrega.

Diante da análise das obras, finalizamos o capítulo estudando como Pennacchi entende o papel do artista em pleno século XX.

Tendo em mãos o exame detalhado das obras de temática religiosa de Pennacchi, os dois capítulos seguintes são dedicados ao estudo do contexto histórico, social e artístico em que elas foram realizadas, de modo a analisá-las como participantes da “construção social da realidade”.

David Morgan (2005, p. 25-33) entende “construção social da realidade” não em relação à dissolução da ação humana, da intencionalidade humana, da obra de arte ou ainda da habilidade artística, mas sim englobando a existência da

pessoa e do objeto como realidades materiais que não podem ser reduzidas a circunstâncias sociais. Para o autor, examinar uma imagem como realidade social significa olhar seu significado como resultado tanto de sua produção original como também de uma história em andamento de sua recepção.

Aqui, por ser inviável uma análise da recepção da obra de Pennacchi desde sua produção até os dias de hoje em razão da amplitude de tal trabalho, restringimos o estudo à época de sua produção, isto é, a década de 1930 e a primeira metade da década de 1940.

Assim, buscamos contextualizar as obras de temática religiosa de Pennacchi realizadas entre 1930 e 1945 dentro do pensamento da época (terceiro capítulo) e dentro do contexto histórico, social e artístico da cidade de São Paulo (quarto capítulo).

O terceiro capítulo analisa como se deu a presença das obras de tema religioso no pensamento artístico do início do século XX sob dois enfoques: primeiro sob o prisma das Artes Visuais e num segundo momento, sob o prisma da Igreja Católica.

O primeiro enfoque deve muito às ideias de David Morgan (2005, p. 21) que como vimos acima advoga que devemos “situar a imagem dentro de sua história de recepção, recusando a vê-la como uma entidade fixa e esteticamente permanente, mas vendo-a como um fenômeno social dentro de uma história de pensamento e prática que continua a ser construído”¹⁵.

¹⁵ O autor ressalta em seu texto a importância de estudarmos a imagem religiosa sob o enfoque da Cultura Visual, ao invés de analisá-la segundo o prisma de outras ciências como a Filosofia e a Teologia.

Recorremos ainda à ideia de “Re-Enchantment” (Re-Encantamento) de Suzi Gablik que defende que toda obra de arte deve se conectar com qualquer senso de sagrado e universal conferindo-lhe a função de “dar significado” (GABLIK, 2004, p. 65-82).

Não nos restringimos somente ao estudo destes dois autores, mas foram eles que traçaram a linha condutora do raciocínio usada para analisar e contextualizar a produção de temática religiosa de Pennacchi no pensamento artístico do período entre 1930 e 1945.

Já ao analisar a questão de uma arte religiosa moderna no pensamento da Igreja Católica, recorreremos aos escritos dos papas Pio X (pontificado entre 1903-1914), Pio XI (pontificado entre 1922-1939) e Pio XII (pontificado entre 1939-1958) no que se refere à arte sacra.

Examinamos como a Igreja entendia a presença de uma arte moderna dentro dos recintos religiosos nos anos de 1930-1945 e como foi possível a realização de obras ao mesmo tempo modernas e sacras.

Aqui é importante fazermos a distinção entre arte religiosa e arte sacra.

Como bem esclarece Anna Paola P. Baptista (2002, p. 14-15), a Igreja Católica, diante das novas possibilidades de arte no século XX e do distanciamento dos assuntos humanos de uma realidade transcendente e da noção de sagrado, viu-se premiada a forjar definições de modo a salvaguardar o campo onde ela tinha prerrogativa de legislar. A Igreja definiu assim “para a ‘arte religiosa’ o domínio de tudo o que leva a Deus partindo do humano, transfigurando-o. A ‘arte cristã’ compreenderia aquilo que parte da Bíblia, da história da piedade, da vida dos santos, etc. Já a ‘arte litúrgica ou sacra’ – regida

pelas diretrizes da Igreja - seria aquela que se introduz nas igrejas, sobre os altares, com referência ao culto”.

Assim, as obras religiosas de Pennacchi realizadas para recintos religiosos são também sacras.

As conclusões alcançadas no terceiro capítulo serviram de base para, no quarto capítulo, entendermos as obras de Pennacchi realizadas para igrejas e capelas, sua presença e sua função, tendo em vista o pensamento da Igreja Católica deste período.

O quarto capítulo foi dedicado à análise da inserção da obra religiosa de Pennacchi no contexto histórico, artístico e social da cidade de São Paulo à época de sua produção.

Examinamos como se deu uma produção de cunho religioso dentro do pensamento da modernidade brasileira. Afinal, o período entre 1930 e 1945 compreende também um segundo momento do Modernismo brasileiro, não mais contestador, de ruptura com o passado como o Primeiro Modernismo, mas que se caracteriza por ser de construção (ANDRADE, Mário, 2005, p. 244). A arte do período se volta para questões ligadas ao homem, seu cotidiano e sua posição na sociedade, e o tema religioso, ainda que negligenciado como veremos pela crítica, aparece na produção de diversos artistas.

Neste exame, fazendo uso dos conceitos estudados no terceiro capítulo, analisamos em especial três pontos sempre tendo em vista a obra do nosso artista. Primeiramente, a mentalidade moderna brasileira e a negação da ideia da presença de uma arte religiosa moderna. Segundo, a difícil realidade por que passavam os artistas nas décadas de 1930-40 em São Paulo e o reflexo desta na escolha do tema, analisando aqui em especial o tema religioso e a obra

de Pennacchi. Finalmente, como se deu na obra de Pennacchi a união da linguagem artística moderna e a concepção da arte segundo os parâmetros defendidos pela Igreja Católica.

Metodologicamente, o presente trabalho realiza uma *análise do discurso*¹⁶ da obra religiosa de Pennacchi. Entendemos *discurso* como o “grupo de declarações que estruturam o modo como o assunto é pensado e a forma como agimos com relação a essa forma de pensar” (ROSE, Gillian, 2010, p. 142)¹⁷. É importante lembrar que dentro desta noção de discurso temos a noção de *intertextualidade*, segundo a qual o discurso de uma imagem ou de um texto sempre carrega ou se relaciona ao discurso de outra imagem ou texto (ROSE, Gillian, 2010, p. 142) e a noção de *interpictorialidade*, segundo a qual uma imagem não se encontra de forma isolada, relacionando-se com outras imagens¹⁸.

A análise do discurso da obra religiosa de Pennacchi deu-se por meio de três abordagens: *histórica*, ao realizar um estudo das obras e de sua produção,

¹⁶ A metodologia escolhida para a realização do presente trabalho se baseia nas divisões propostas no livro *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* de Gillian Rose (2010, p. 141-171).

¹⁷ Gillian Rose (2010, p. 142) adota o conceito de discurso de Michel Foucault e afirma que o discurso em arte é um “conhecimento particular do mundo que configura como o mundo é entendido e como as coisas são realizadas nele”. Neste sentido, “arte” não se restringe somente a imagens visuais mas também a “conhecimentos, instituições, assuntos e práticas que definem certas imagens como arte e outras como não arte”. Em outras palavras, trata-se de um estudo de Cultura Visual, conforme define David Morgan (2005, p. 3 e 32), não mais centrado no estudo do objeto ou do artista mas sim voltado ao estudo de um discurso formado pelo aparato social que cria o objeto; isto é, o olhar que capta o objeto na “operação social de ver”, que engloba “suposições, inclinações, hábitos e rotinas, associações históricas e práticas culturais”.

¹⁸ Segundo Margaret Rose (2011, p. 1), a terminologia *Interpictorialidade*, em alemão *Interpikturalität* ou *Interbildlichkeit*, tem sido usada como um termo que descreve a relação de uma obra de arte com outra (por exemplo, imitação, cópia, variação, paráfrase, recepção, citação, inversão, alusão, homenagem, ironia, paródia, roubo, entre outras) sem um julgamento moral. Assim, segundo a autora, a pesquisa “interpictórica” tem interesse não em relacionar as referências entre as obras, mas analisar as razões delas ocorrerem, diferenciando esta pesquisa de uma pesquisa baseada em fontes e influências. Além de questionar “de onde” e “o que”, a interpictorialidade se pergunta “por que” e “como”.

e do contexto histórico, artístico e social paulistano nos anos 1930-1945; *exemplificativa*, ao trazer imagens e textos sobre a arte do *Trecento* e do *Quattrocento* e textos sobre a arte paulistana deste período; *comparativa*, ao possibilitar o diálogo da arte do *Trecento* e do *Quattrocento* com a produção pictórica religiosa de Pennacchi.

Partindo do fato de que não encontramos nenhum estudo sistemático sobre arte religiosa no contexto da cidade de São Paulo no início do século XX e sobre a inserção da obra religiosa de Pennacchi nesta época, acreditamos que o presente trabalho produz um novo conhecimento, trazendo reflexões e análises que possibilitarão futuros debates e estudos sobre a obra de Pennacchi e a questão da arte religiosa no século XX.

Capítulo 1 - O tema religioso em Pennacchi

“Eu gostava de pintar as vidas dos Santos, de gente humilde e sofredora.”

Fulvio Pennacchi¹⁹

1.1 Empatia e identificação

Após sua chegada ao Brasil²⁰, a partir da década de 1930, ainda que pintando obras com temas como paisagens, naturezas-mortas e retratos, Pennacchi opta por trabalhar cada vez mais com uma temática de cunho religioso, incorporando episódios bíblicos e a vida de santos em seu repertório artístico.

A realização das primeiras obras com tema religioso foi documentada pelo artista em seu diário (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 113-114):

“de 10 a 30 de setembro [1930]

Nesse período, fiz várias composições de arte sacra e, graças a isso, consegui me distrair e acalmar.”

“de 30 de março a 9 de abril [1931]

¹⁹ Depoimento do artista a Pietro Maria Bardi (apud BARDI, 1980, p. 14).

²⁰ Partindo de Gênova em 14 de junho de 1929, Pennacchi desembarcou no porto de Santos em 5 de julho deste mesmo ano e seguiu no mesmo dia para a cidade de São Paulo, onde passou o resto de sua vida. Da época em que viveu na Itália, encontramos em sua produção artística principalmente retratos e paisagens tipicamente toscanas. De temática religiosa, temos desenhos realizados enquanto aluno, de sua época de estudos. E em entrevista à autora (08/11/2012), Giovanna Pennacchi mencionou a obra *Cristo Morto*, datado de 1920, uma pintura a óleo que se encontra numa igreja próxima de Villa Collemantina da qual a família só recentemente teve conhecimento.

[...] Na Semana Santa, executo uma Virgem, de perfil, com o filho no colo (Nossa Senhora da Laranjeira) e acredito que seja a coisa mais bonita que fiz até hoje. Dou-a de presente a Faliero²¹ [...].”

“de 9 de abril a 4 de maio [1931]

[...] Do dia 12 ao dia 20, desenho para Antelo a 5 mil réis por dia, para um concurso para uma estátua e monumento de Santo Antônio no Pari. Faço quase tudo por minha própria iniciativa e Antelo está contente. Não decidimos nada caso ganharmos o concurso. Termino no dia 20 [...].”²²

“de 24 de junho a 20 de julho [1931]

[...] Executo um Sagrado Coração de tamanho natural para a dona da casa e algumas pinturas em tecido, avaliando tudo em 210 mil réis, descontando assim o que lhe devia [...].”

Nestes escritos, Pennacchi deixa claro que é sua, a iniciativa de realizar as obras de temática religiosa, quer seu destino final tenha sido presentear, arranjar emprego por meio de concurso ou ainda como forma de pagamento.

Notamos ainda que ao fazer obras com esta temática o artista encontra distração e calma diante da realidade em que vivia, uma realidade repleta de dificuldades tanto no aspecto financeiro quanto na adaptação a novas pessoas de costumes e cultura diferentes daqueles de seu país de origem, conforme aprofundaremos no quarto capítulo.

²¹ Faliero Del Debbio era o pai do escultor Antelo Del Debbio (PENNACCHI - 100 Anos, 2006, p. 132).

²² A dupla não ganha o concurso. Pennacchi escreve no seu diário: “de 5 de maio a 3 de junho [1931]: [...] Dessa vez, também, Antelo não consegue prêmio algum no concurso para a estátua de Santo Antônio [...]” (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 114).

Mas além de encontrar distração e calma, o artista ao realizá-las encontra também satisfação (“acredito que seja a coisa mais bonita que fiz até hoje”).

Isto nos é importante porque podemos concluir que, ao fazer suas pinturas religiosas, Pennacchi buscou e encontrou refúgio e consolo diante dos sofrimentos e angústias por que passava.

Ademais, como o próprio artista afirmou em depoimento em 1979:

“minha família sempre foi muito religiosa, e isto veio a me influenciar para a pintura de paisagens bíblicas.” (apud BAPTISTA, 2002, p. 211)

Assim, o tema religioso é um tema que tem relação direta com a fé pessoal do artista, aparecendo sistematicamente na produção de Pennacchi a partir da década de 1930 em razão de trazer algum consolo diante de sua vida difícil.

Devemos notar ainda que esta vontade de produzir obras religiosas não estava imbuída de uma intenção de abandonar ou negar tudo o que tinha feito, mas sim de pensar e realizar temas que traziam calma à sua alma e com os quais se identificava e tinha empatia. O que queremos dizer é que concomitantemente à produção religiosa que aqui estudamos, o artista realizou pinturas que abordam, entre outras, a temática das paisagens como *Paisagem Canindé* (1937), *Aldeia Italiana* (1940), *Paisagem de Ubatuba* (1940), e a temática do trabalho como, por exemplo, *O descanso* (1934), *O arado* (1935), *Os semeadores* (1935).

Assim, a incorporação do tema religioso na produção artística de Pennacchi deve ser entendida como uma ampliação do repertório temático trabalhado pelo artista, da inserção de um tema que lhe proporcionava momentos de alívio à vida sofrida pela qual passava naquele momento.

Notamos também que, incorporado no repertório artístico de Pennacchi a partir da década de 1930, o tema religioso será um tema de grande predileção pelo artista. Percebemos isto, em primeiro lugar, por seus diversos depoimentos ao longo de sua vida em que afirma e reafirma seu gosto pelo tema, como vimos no pensamento trazido logo no início do presente capítulo.

Outra evidência da predileção do artista pelo tema religioso é que, apesar de tê-lo adotado numa época de dificuldades, este continuou a acompanhá-lo até o fim de sua vida. Isto se percebe por depoimentos em que Pennacchi afirma sua predileção pelo figurativo e pela dimensão espiritual que o ser humano carrega. Em depoimento na década de 1980 o artista afirma:

“Quanto ao tema, [...] não me tirem a figura. Ela faz parte de meu temperamento, não posso fugir do elemento humano” (apud PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 30)

Realmente, percebemos aqui a importância da presença da figura em seus trabalhos e esta era tão grande que mesmo no final da década de 1940, quando o abstracionismo passa a predominar na cena artística paulistana, o artista permanece fiel à figuração e ao caráter narrativo que tal tema carrega²³.

Trata-se de uma clara empatia e identificação por parte do artista pelo figurativo, uma opção que perdurou por toda sua vida. Mas não é somente pelo figurativo, pela representação do ser humano, mas também pela dimensão espiritual que o ser humano carrega. Conforme depoimento dado pelo artista:

²³ Segundo Tadeu Chiarelli (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 30-31), o casamento de Pennacchi com Filomena Matarazzo em 1946 representa uma nova situação ao artista que além de encontrar uma companheira, alcança um respaldo financeiro, possibilitando uma dedicação integral à sua obra, sem depender da participação em salões, mostras coletivas e da venda de trabalhos para sua sobrevivência. É também a partir de meados da década de 1940 que o artista começa a se retirar gradativamente da cena artística paulistana, “coincidindo com o avanço das vertentes não-figurativas.”

“eu amo o ser humano, na realidade eu amo o ‘divino’ que todo o ser humano contém e sempre retrato ou procuro reproduzir expressões ligadas ao momento que vivo, e nelas incluo o que me parece essencial, o ser humano e sua laboriosa atividade” (apud BARDI, 1980, p. 10).

O que concluímos é que Pennacchi, indo além de uma empatia com o figurativo, identifica-se com o lado espiritual, com a essência interior do ser humano e procura trazê-la em suas obras. É aqui que devemos entender a presença do tema religioso.

São obras cujo tema é de grande predileção e empatia por parte do artista e do qual ele não abdica pelo resto da vida, e que além de retratar uma história bíblica ou da vida dos santos, trazem também uma mensagem mais profunda, isto é, trazem uma dimensão narrativa e simbólica que carrega uma mensagem de fundo moral e religioso. Não são retratos realistas, mas sim obras que procuram trazer o atemporal, retratar o divino.

Ainda notamos neste depoimento que Pennacchi, como ele mesmo afirma, procura retratar ou reproduzir temas ligados ao momento em que vive (“sempre retrato ou procuro reproduzir expressões ligadas ao momento que vivo”).

Concluímos assim também que Pennacchi, ao abordar o tema religioso, consegue aliar histórias que carregam referências de sua vida e personalidade, com uma mensagem moral e religiosa, de exemplos a serem seguidos, de práticas, virtudes e ideais, isto é, episódios que se conectam com o lado espiritual do ser humano. O artista trabalha com a pintura religiosa no limite entre uma arte de cunho pessoal e até mesmo confessional de sua religiosidade e uma arte de cunho informativo e por vezes doutrinário, de temas religiosos.

Realizando um levantamento das histórias bíblicas e da vida dos santos abordadas, percebemos que Pennacchi retoma por diversas vezes, ao longo de

sua trajetória artística, alguns episódios bíblicos específicos ou prefere alguns santos. Contabilizamos assim entre 1930 e 1945, por exemplo, a realização do tema *Fuga para o Egito* em 1935, 1938, 1942 [FIGS. 3, 13 e 28] e do tema da *Natividade* em 1934, 1940, 1944 [FIGS. 20, 23 e 45].

Esta escolha e repetição por determinadas histórias bíblicas ou da vida dos santos por parte do artista não ocorre ao acaso. O próprio artista reconhece sua prática de reiterar por diversas vezes um mesmo tema no verso de um desenho enviado à futura esposa. O artista escreveu em junho de 1942²⁴: “Esta composição é uma das tantas que eu faço sempre [...]”.

Temos aqui o reconhecimento por parte do artista de sua prática de retomar episódios bíblicos ou santos. Episódios que refletem sua pessoa, seu temperamento, seus pensamentos e ideais, o momento pelo qual passava, como comprovaremos a seguir esta relação pelo exame das pinturas religiosas propriamente ditas.

Assim, foram escolhidos para análise os episódios bíblicos e os santos abordados pelo artista por diversas vezes e nos quais fica evidente a relação da mensagem moral e religiosa do episódio com a vida e a personalidade do artista.

²⁴ Texto presente no verso de uma Santa Ceia, um desenho a cores enviado à esposa em junho de 1942, hoje pertencente ao acervo da família Pennacchi. O texto completo em italiano: “Quelle composizione è una delle tante ch’io faccio spesso, c’è assai [...] di colore, e tutto è fatto con molta rapidità, pero non c’è uno studio molto serio di espressioni, piú che altro mi sono contentato della composizione. S. Paulo dalla posta 1 giugno 1942.” (Esta composição é uma das tantas que eu faço sempre, há muitas [...]de cores, e tudo é feito com muita rapidez, mas não há um estudo muito sério de expressões, mais que qualquer coisa estou contente com a composição. S. Paulo do correio 1 junho 1942).

1.2 Anunciação

O primeiro tema recorrente que analisaremos na produção de Pennacchi é o episódio bíblico da Anunciação [FIG. 1].



Figura 1 - Fulvio Pennacchi, **Anunciação**, 1937, óleo sobre aglomerado, 16,5 x 31 cm. Coleção James Lisboa

Narrado no Evangelho de São Lucas:

“[...] o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um homem que se chamava José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. Entrando, o anjo disse-lhe: ‘Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo’. Perturbou-se ela com estas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação. O anjo disse-lhe: ‘Não temas, Maria, pois encontraste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Ele será grande e chamar-se-á Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de seu pai Davi; e

reinará eternamente na casa de Jacó, e o seu reino não terá fim'. Maria perguntou ao anjo: 'Como se fará isso, pois não conheço homem?' Respondeu-lhe o anjo: 'O Espírito Santo descerá sobre ti, e a força do Altíssimo te envolverá com a sua sombra. Por isso o ente santo que nascer de ti será chamado Filho de Deus. Também Isabel, tua parenta, até ela concebeu um filho na sua velhice; e já está no sexto mês aquela que é tida por estéril, porque a Deus nenhuma coisa é impossível.' Então disse Maria: 'Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra.' E o anjo afastou-se dela." (Lc 1, 26-38)

Pela leitura do texto percebemos que o episódio narrado pelo evangelista é caracterizado por diferentes momentos, o que conseqüentemente poderia resultar em diferentes cenas sujeitas à escolha do artista ao tratar de uma obra cujo tema é a *Anunciação*²⁵. Pennacchi, ao invés de escolher um determinado momento do episódio, optou por inserir diversos momentos numa só cena.

Temos assim o anjo Gabriel como se acabasse de chegar à casa de Maria. Segura em sua mão esquerda o lírio, representação simbólica da virgindade de Maria e ainda com os dedos aponta para o céu, o que nos remete à mensagem de que a criança concebida será Filho do Altíssimo. Já Maria, retratada com a cabeça reclinada e a mão direita sobre o peito, configura o momento em que diz 'sim', aceitando ser mãe do Filho de Deus.

Assim, o artista não escolheu retratar o momento em que o anjo chega ou em que a mensagem do anjo é anunciada ou ainda a aceitação por parte de

²⁵ Segundo Stefano De Fiore (MINEO, 2012, p. 10), a estrutura do episódio da Anunciação "se desenrola em sete momentos, facilmente perceptíveis: saudação, espanto, primeira mensagem, dificuldade, segunda mensagem, sinal e consenso".

Maria, mas por uma análise da iconografia dos objetos e dos gestos das duas figuras, percebemos que o artista engloba três momentos numa só pintura.

Pennacchi realizou diversas pinturas sobre este tema ao longo de sua vida e em todas as obras manteve sempre a mesma estrutura compositiva, colocando em primeiro plano as figuras do anjo Gabriel e de Maria e dividindo o plano pictórico em dois. A figura do anjo está sempre à esquerda da composição e a de Maria à direita. Tal colocação advém da iconografia tradicional do tema²⁶ e auxilia no caráter narrativo da cena já que na cultura ocidental o caminho da leitura realizado pelos olhos segue a direção da esquerda para a direita²⁷. A exceção encontrada na produção artística de Pennacchi foi o afresco realizado para a Igreja Nossa Senhora da Paz onde temos a inversão da posição das duas figuras. Entendemos que isto ocorre em razão da arquitetura do local. Uma vez que o afresco foi realizado no transepto da igreja, à direita, o artista optou por colocar o anjo adentrando no recinto pelo lado direito, onde supostamente se encontraria uma janela [FIG. 2].

²⁶ Berenson (apud MCMANUS, 2005, p. 167) ao fazer um levantamento em 209 Anunciações constatou que o anjo entra pelo lado esquerdo em 96,7% dos casos.

²⁷ “A *Anunciação* trata da mensagem a ser transmitida a partir de uma pessoa para outra, e há uma forte tendência, pelo menos na arte ocidental, de que tais mensagens naturalmente sejam lidas da esquerda para a direita” (MCMANUS, 2005, p. 167).



Figura 2 - Fulvio Pennacchi, **Anunciação**, 1942, afresco, 320 x 250 cm.
Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo

Em todas as obras, a cena que se passa no primeiro plano nos remete sempre à casa de Maria em Nazaré, conforme a narrativa do Evangelho de São Lucas. A ideia de profundidade e da existência de um espaço interno e outro externo dá-se sempre pela presença de uma paisagem no horizonte.

Já o desenho arquitetônico da casa, realizado com um traçado simples, é construído de modo a realçar a proporção e as linhas e enfatizar a ausência de qualquer suntuosidade na cena. Não é só no desenho arquitetônico, mas em toda a cena que percebemos uma simplicidade intencional por parte do artista.

Ainda que tenhamos a presença de diversos símbolos iconográficos, como vimos acima, o uso de cores tênues, a ausência de decorativo, a simplicidade das roupas e dos objetos são características constantes em suas obras.

Tal intencionalidade do artista e a importância da ideia de simplicidade também vêm expressas em seu poema sobre o tema.

Em 25 de junho de 1942, Pennacchi escreveu o seguinte poema (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p.120):

Annunziatione

Silenzio ombroso dell'antica casa.
Nascono i fiori nel canto dell'orto:
l'angelo vola su leggiadro e bello
col messaggio di Dio.
Nel gran silenzio, nella pace mistera
la Vergine è in preghiera,
nel cielo luce irradia la colomba;
spazio turchino intenso, di profondo infinito,
nubi chiare, lampi d'argento.
Casetta antica, onesta pura gente
benedetta da Dio.
L'angelo è sceso e con timido accento
parole dice di tanto mistero:
la voce sembra uscir dall'infinito
"Ave Maria, piena di grazia,
il Signore è con te,
benedetta tu sei fra le donne..."
La donzella, umile raccolta,
treme per l'emozione...

Anunciação

Silêncio umbroso da antiga casa.
Brotam flores no recanto da horta:
O anjo alça vôo bonito e leve
com a mensagem de Deus.
No grande silêncio, na misteriosa paz
A Virgem em oração jaz,
No céu, a pomba luz irradia;
espaço turqui intenso, de profundo infinito,
nuvens claras, raios prateados.
Casinha antiga, honesta e pura gente
abençoada por Deus.
O anjo desceu e com tímido acento
palavras diz de tanto mistério:
A voz parece sair do infinito.
"Ave Maria, cheia de graça,
o Senhor é convosco,
bendita sois vós entre as mulheres..."
A donzelinha humilde, encolhida,
treme de emoção...

Tremano gli alberelli
al gran mistero ora svelato...
...musica lieve d'angeli volanti
nell'orto ombroso, nella quieta casa
e tutt'intorno un'armonia divina...
Vergine santa, Madre del Signore,
piena de grazia, d'umiltà, d'amore.

Tremem as árvores
pelo grande mistério revelado...
... música leve de anjos voadores
na horta umbrosa, na serena casa
e ao seu redor uma harmonia divina...
Virgem santa, Mãe de nosso Senhor,
cheia de graça, humildade e amor.

Neste poema, o artista enfatiza “o grande silêncio”, “a misteriosa paz” e a “harmonia divina” que reina no decorrer do episódio. As ideias de silêncio, paz, harmonia, palavras com as quais o artista descreve o ambiente onde desenrola a história bíblica, são transpostas para a pintura pela presença de poucos símbolos iconográficos, somente os imprescindíveis para a caracterização do episódio; pelos trajes simples sem panejamentos nem detalhes que Maria e o Anjo usam; pelo desenho arquitetônico sóbrio da casa e pela singela paisagem ao fundo. São soluções pictóricas que transmitem uma ideia de paz e harmonia ao observador.

Ainda a humildade de Maria (no texto do poema, “cheia de graça, humildade e amor”) aparece traduzida na pintura pela representação desta com a cabeça inclinada, assim como sua pronta e completa aceitação da vontade de Deus (conforme o texto bíblico) vem traduzida pictoricamente com a representação de sua mão direita cruzada sobre o peito e de sua feição calma.

Observando ainda a figura de Maria, percebemos que não temos sua individualização, não sendo esta retratada como uma pessoa real, humana, mas sim uma representação de uma mulher atemporal. Não encontramos também em

nenhum momento Maria perturbada, temerosa ou entronizada como rainha²⁸, como vemos por vezes na tradição iconográfica italiana (DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2002, p. 31-32) deste episódio²⁹.

Ao contrário, o que percebemos é que Pennacchi se identifica e procura a humildade de Maria (em seu poema, “Virgem santa, Mãe de nosso Senhor, cheia de graça, humildade e amor”) e sua aceitação serena diante dos desígnios de Deus.

Finalmente, este tema é tão caro ao artista que diante de todos os episódios possíveis de integrar a parede do transepto à direita da Igreja Nossa Senhora da Paz, este foi o escolhido. Tal escolha se justifica pela intenção didática implícita que havia na construção e na decoração da Igreja.

Reproduzimos aqui o início de uma carta do Padre Milini a Pennacchi datada de 1938 na qual o padre apresenta suas ideias sobre a decoração interna da Igreja:

“Permita-me enviar-lhe algumas de minhas ideias sobre a concepção decorativa da Igreja. A Igreja, casa de Deus e lugar de oração, deve ser também uma escola de educação cristã, especialmente nestes tempos de renovação do materialismo.” (apud RAMOS, 2007, p. 90)

Realmente, se a intenção era promover um ensinamento visual da doutrina cristã, didaticamente, a *Anunciação* é um episódio de grande importância. Isto porque, como afirma Heinrich Köster (apud MINEO, 2012, p. 12) é “a data de nascimento da personalidade cristã”. É o episódio em que temos não só Maria

²⁸ É o caso por exemplo das pinturas de Simone Martini, 1333 e de Sandro Boticelli, c. 1489, ambas hoje na coleção da Galleria degli Uffizi, Florença.

²⁹ Analisaremos a relação da obra de Pennacchi com a tradição iconográfica italiana mais detalhadamente no segundo capítulo.

como intermediária do diálogo entre Deus e a humanidade oferecendo uma resposta de fé exemplar, como também pela resposta positiva de Maria, uma aliança do povo com Deus (MINEO, 2012, p. 10).

Assim, temos com este episódio a recordação tanto do início do projeto de salvação da humanidade com a encarnação de Jesus Cristo, como também um exemplo a ser seguido pelos fiéis de vida posta à disposição de Deus (no Evangelho de São Lucas, como vimos acima: 'Faça-se em mim segundo a tua palavra').

1.3 Fuga para o Egito



Figura 3 – Fulvio Pennacchi, **Fuga para o Egito**, 1935, óleo sobre tela, 60 x 90 cm. Localização desconhecida

O tema *Fuga para o Egito* [FIG. 3], recorrente na produção de Pennacchi, trata do episódio bíblico em que José, Maria e Jesus Cristo, menino, fogem para o Egito em razão da perseguição ordenada pelo Rei Herodes com o intuito de matar o menino. Relatado no Evangelho de São Mateus:

“[...] um anjo do Senhor apareceu em sonhos a José e disse: ‘Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito; fica lá até que eu te avise, porque Herodes vai procurar o menino para o matar’. José levantou-se durante a noite, tomou o menino e a sua mãe e partiu para o Egito.” (Mt 2, 13-14)

Se fizermos um levantamento da tradição iconográfica, encontraremos diferentes modos de representação iconográfica deste episódio³⁰; porém Pennacchi sempre opta pela representação da *Fuga para o Egito* da mesma forma, retratando o momento em que os três personagens acompanhados pelo jumento estão a caminho do Egito. Assim temos sempre, em primeiro plano, Maria segurando o menino Jesus no seu colo, sentada sobre um jumento e José, representado com hábito franciscano, caminhando. Em segundo plano, a paisagem é sempre árida, dominada por montanhas, algumas árvores e uma cidade singela constituída por poucas construções onde não se nota a presença humana.

A relação entre o grupo formado pelas três pessoas e o jumento em primeiro plano, e a paisagem ao fundo é de distanciamento, como se houvesse

³⁰ Temos, na tradição iconográfica, a representação do episódio em quatro momentos distintos: o aviso do anjo a José; a fuga de Maria, José e o menino Jesus; a parada ou o descanso dos viajantes; a chegada ao Egito. Na Idade Média, o tema aparece nos conjuntos de pinturas que contemplam a vida de Jesus e a de Maria e também é representado por narrativas encontradas nos textos apócrifos, em que há o relato de acontecimentos extraordinários da natureza ocorridos de modo a auxiliar os viajantes em sua árdua trajetória. Por trazerem episódios da natureza, a paisagem, ao se tratar deste tema, toma um valor predominante, ao longo da história da arte (DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2002, p. 165-166).

um total desprendimento dos três em relação ao seu entorno. A natureza árida e inóspita, com suas árvores singulares, solitárias, reflete tal ideia, uma natureza em que as almas dos transeuntes não encontram repouso. Este dado só enfatiza ainda mais o sentimento de solidão, além do cansaço que percebemos ao observar as três figuras humanas.

Realmente, os ombros arqueados dos três personagens, as feições abatidas, em especial a de José, a cabeça baixa do jumento, a falta de calçados nos pés dos viajantes, a ausência de ornamentos nas roupas realçam ainda mais a ideia de despojamento, de solidão em razão da fuga. Mas se de um lado percebemos o cansaço, de outro lado as feições plácidas e serenas recordam o desprendimento dos três em aceitar tal empreitada, a humildade em aceitar a vontade de Deus.

A dificuldade da trajetória, a solidão e o cansaço dos viajantes, uma atitude de resignação e humildade diante de tal empreitada aparecem retratados não somente nesta obra, mas em todos os trabalhos em que o artista trata deste episódio. São sentimentos que refletem também a vida de imigrante de Pennacchi, como percebemos nestes trechos de seu diário (PENNACCHI - 100 ANOS. op. cit., 2006, p. 109-115):

“4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 de novembro [1929]

Dias parecidos aos outros. Crise econômica e espiritual. [...]”

“13,14,15,16,17 de novembro [1929]

Dias inconcludentes, por mais que procure, não consigo encontrar nem o mais humilde dos trabalhos [...]”

“de 1º a 23 de outubro [1930]

Não tenho boa nova alguma. A verdade é triste e assustadora. Há vinte dias, no Brasil, fazem a revolução e eu não faço nada de nada. Esse é um dos períodos mais graves da vida vivida até hoje. [...]"

Aqui fica evidente a crise espiritual, a solidão, o cansaço, a tristeza de Pennacchi, recém-chegado à sua nova pátria, sua condição de imigrante e é nesta condição que o artista se relaciona com o tema da *Fuga para o Egito*.

São sentimentos que também encontramos ao ler o poema que escreveu em março de 1942 (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p.119):

Fuga in Egitto

Giorno d'inverno, per aspre montagne
di viva roccia senza un filo d'erba,
vento freddo tagliente, un saliscendi
di strade strette, conche profonde,
vette alte, solenni.
Aspro cammino, invaso di tristezza.
Umilmente Giuseppe a capo chino
dirige l'asinello che è già stanco di tanto
affanno,
Maria raccolta siede col Bambino
sopra la dura groppa del giumento,
e adora il figlio con amore materno:
Il doloroso amore dell'emigrante,
che cerca sconcolato, in tutto il mondo
il pane necessario di ogni giorno.

Fuga para o Egito

Dia de inverno, por ásperas montanhas
de rocha viva sem um fio de erva,
vento frio, cortante, num sobe-e-desce
de estradas estreitas, vales profundos,
cumes altos, solenes.
Áspero caminho, invadido de tristeza.
Humildemente José, cabisbaixo,
conduz o burrico, já cansado de tanto
trabalhar,
Maria, ensimesmada, com o Menino,
vai na dura garupa do jumento,
e adora o filho com amor materno:
o doloroso amor do emigrante,
que busca sem consolo, pelo mundo,
o necessário pão de cada dia.

Umile donna che copri col manto
il figlio tuo, che guardi com dolor povero il
mondo,
che grande hai il cuore, di pietà
di affetto
e benevolo amore di perdono:
Madre Santa che porti ad ogni cuore
che t'invoca, pietosa l'amor tuo.
Son giunti gli emigranti ora sul monte
dal sol avvolti al par di luminosa
fiaccola ardente che fa luce al mondo,
risplende sulla oscura immensa valle.
Dorme Gesù sereno clamo il sonno
senza sapere quanto sia infido il mondo,
e il sol or bacia la sua testa bionda.

Humilde mulher que cobres com o manto
o filho teu, que olhas com dor pobre o
mundo,
que grande tens o coração, de piedade,
de afeto
e benévolo amor de perdão:
Santa Mãe que levas a todo coração
que te invoca, piedosa, o amor teu.
Estão os emigrantes já no monte
pelo sol envolvidos em luminosa
chama ardente que enche de luz o mundo,
resplandece sobre o imenso e escuro vale.
Dorme Jesus sereno e calmo o sono
sem saber que traiçoeiro é o mundo,
e o sol já beija sua cabeça loira.

Neste poema, percebemos pelas palavras empregadas para descrever a vida e as dificuldades de um imigrante (“áspero caminho”, “invadido de tristeza” ou ainda “doloroso amor do emigrante, que busca sem consolo”), uma identidade nos sofrimentos e nas dificuldades de sua vida de imigrante.

A procura por trabalho, a falta que a família lhe fazia, a escassez de amigos, a ausência de suas referências, enfim, as adversidades que como vimos no início do presente capítulo aparecem descritas no seu diário e no poema e que perduraram nos primeiros anos da vida de Pennacchi em São Paulo, são para o artista intrínsecas a este tema de modo que o artista relaciona o episódio da *Fuga para o Egito* com a sua vida de imigrante.

1.4 **Madona com o Menino**

Outro tema recorrente na produção religiosa de Pennacchi são as obras que trazem o retrato da Madona³¹ com o menino Jesus, de modo a enfatizar o caráter humano da mãe de Jesus e o carinho maternal que esta tem para com o seu filho [FIG. 4].

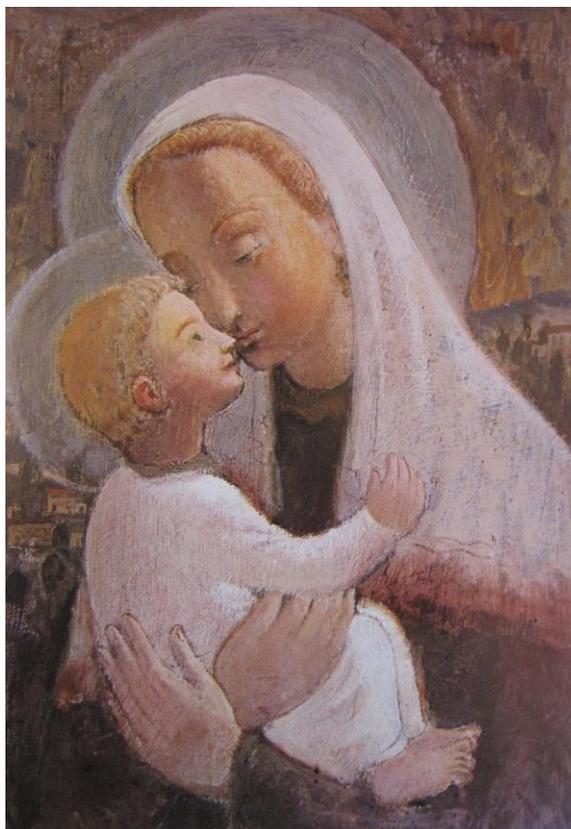


Figura 4 - Fulvio Pennacchi, **Madona com Menino**, déc. 1930, óleo sobre madeira, 51,5 x 36,6 cm. Coleção Família Pennacchi

³¹ O termo em italiano *Madona* será mantido ao longo do presente trabalho por ser o termo adotado por Pennacchi ao nomear suas obras. *Madona*, que significa em português *Nossa Senhora*, é usado na história da arte para identificar as imagens de Maria, mãe de Jesus, com ou sem o menino Jesus (FERGUSON, 1989, p. 94-95).

Como vemos aqui, o conjunto formado pelas duas figuras em primeiro plano ocupa praticamente todo o espaço pictórico, sendo Maria representada do busto para cima e Jesus retratado em corpo inteiro. A mãe, com o semblante calmo e jovem, olha carinhosamente para seu filho, que em Pennacchi vem sempre retratado como um menino.

Esta representação da *Madona com o menino* em Pennacchi aproxima-se de um tipo de representação da tradição iconográfica italiana do século XIV chamada de *Virgem da Humildade*³², onde temos Maria sempre representada sentada no solo ou sobre um tecido (FERGUSON, 1989, p. 95), não entronizada ou coroada (por isso o termo 'humildade'), tendo seu filho no colo envolto num pano. O olhar de Maria para seu filho é revestido de doçura e carinho e este lhe retribui.

Pennacchi não realiza aqui a representação iconográfica da *Virgem da Humildade* mas se apropria e faz uso da expressão que percebemos entre Maria e o menino Jesus. Assim, temos nas obras do artista que abordam o tema da *Madona com o menino* sempre uma postura humana de Maria que olha carinhosamente seu filho. Na obra aqui trazida como exemplo, temos ainda Jesus que, além de retribuir o olhar de sua mãe, tem o braço direito estendido para ela de modo a insinuar um abraço.

³² Esta representação de Maria numa postura mais humana aparece no século XIV em decorrência da peste negra. Segundo André Chastel (1991, p. 189-190), neste período: "A necessidade geral de imagens se manifesta pela multiplicação de pequenos quadros destinados à piedade privada: [...] Homem das dores, Pietà, Madona dita 'de humildade', essas imagens de devoção devem seu sucesso quase sempre à intervenção de um grande mestre: o novo motivo da Madona, que associa a exaltação da virtude cristã ao espetáculo tocante da maternidade, provavelmente foi inventado por Simone Martini e marcou a ternura sienense. [...] A origem desses pequenos quadros é amiúde o fragmento das composições históricas: elas isolam seu momento mais emocionante [...]. Serão elas, em particular, a Pietà e a Madona de humildade, próprias para intensificar a relação direta entre o espectador e a figura sagrada".

A inserção das duas figuras em primeiro plano, ocupando praticamente todo o espaço pictórico, deixa somente um vislumbre de paisagem onde temos uma cidade não identificável. Se por um lado, ao colocar as figuras em primeiro plano, ocupando praticamente todo o espaço pictórico, o artista impede o observador de desviar sua atenção para outros aspectos do quadro, por outro lado, a presença de uma paisagem terrena ao fundo insere as duas figuras humanas num contexto humano, aproximando o observador das figuras sagradas.

As roupas de ambos aqui mais uma vez são simples, sem ostentar luxo e riqueza, o que auxilia a enfatizar a idéia de humildade e a chamar a atenção ao sentimento de amor entre as duas figuras. A única exceção é o brinco que Maria está usando. Meio encoberto pelo véu branco, é representado como uma rica jóia feita de ouro e safira. Tal detalhe contrapõe-se à simplicidade das vestimentas, remetendo-nos à realeza da Maria³³.

Nestas obras, o que Pennacchi busca é transmitir ao observador o sentimento de maternidade, do carinho e amor da mãe para com seu filho. Esta relação entre mãe e filho é muito importante para o artista, como sua filha afirmou em depoimento à autora³⁴, e também como percebemos pela leitura de seu poema dedicado à sua mãe, escrito em maio de 1941 (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p.118) :

³³ Na religião católica, Maria é elevada a rainha do céu e da terra razão pela qual, iconograficamente, ela é por vezes representada com coroa, cetro e joias, já que a presença destes caracteriza um monarca (BARNET, 2011, p.82).

³⁴ A importância da maternidade para Pennacchi, que se traduz nas obras pela presença da figura da mulher, imbuída no seu papel de mãe, com o filho, foi confirmada pela filha do artista, Giovanna Pennacchi, em entrevista à autora (08/11/2012).

A mia madre

Mamma come passa il tempo,
e voi sarete ora bianca
ed io ho la fronte increspata.
Non vi vedo da tanti anni,
ma credo, o Mamma agli affanni
credo al vostro dolore per la nostra
lontananza.
Mamma voi siete umile e candida
come una colomba bianca.
Colomba che fece il suo nido,
e volarono i figli senza mai più far ritorno,
restò la colomba col nido deserto,
ogni giorno attese invano,
creò una speranza.
Nel nido sognava il suoi figli,
ancora lavorava con la stessa speranza
di un giorno.
Lavoro di attesa,
speranza che Dio dona
a tutti i nostri poveri cuori.
Coraggio o Mamma,
il vostro cuore è elevato.
Dio vi conceda la pace...
Mamma io ho tanto bisogno di voi,
della vostra preghiera, della vostra
benedizione.

À minha mãe

Mãe, como o tempo passa,
e vós agora estareis branca
e eu tenho a testa enrugada.
Não vos vejo há muitos anos,
mas creio, oh Mãe nos danos
creio em vossa dor pela nossa
distância.
Mãe, vós sois humilde e cândida
como uma pomba branca.
Pomba que fez o ninho,
e voaram seus filhos para nunca mais voltar,
ficou a pomba com o ninho deserto,
dia a dia esperando em vão,
criou uma esperança.
No ninho sonhava seus filhos,
ainda trabalhava com a mesma esperança
de outrora.
Trabalho de espera,
esperança que Deus doa
a todos os nossos pobres corações.
Coragem, oh Mãe,
vosso coração é elevado.
Deus vos conceda a paz...
Mãe, eu preciso tanto de vós,
de vossa oração, de vossa
benção.

Neste poema percebemos que Pennacchi eleva a figura materna por meio de adjetivos que trazem virtudes cristãs, “humilde”, “cândida”, de coração “elevado”. Ressalta ainda a dor da separação da mãe e do filho, da esperança em vão pelo retorno deste, e já no fim do texto pede sua oração e benção. Temos aqui um texto que enfatiza os sentimentos de amor e de dor inerentes à maternidade, e da mãe que tem um filho distante.

A importância da maternidade para o artista se comprova também pela presença da figura de uma mãe carregando um menino no colo em diversas pinturas, mesmo quando está abordando temas não relacionados diretamente à Maternidade. É o caso das obras abaixo [FIGS. 5 e 6].



Figura 5 - Fulvio Pennacchi, **Volta ao trabalho**, 1939, óleo sobre aglomerado, 39,5 x 49 cm. Coleção Família Pennacchi



Figura 6 - Fulvio Pennacchi, **Projeto de cartaz para o Fanfulla**, 1940, guache sobre papel, 15 x 16 cm. Coleção particular

O que percebemos nestes dois exemplos é que a figura da mãe com seu filho é tão importante que extrapola as obras de temática religiosa e alcança outras obras que abordam o tema do trabalho (no primeiro caso, trabalho no campo e no segundo, trabalhadores urbanos). É tão importante que em ambos os casos o artista insere a representação da maternidade no centro da composição, enfatizando e igualando a importância dos trabalhadores com a figura da mãe que cuida de seu filho. Tal inserção por parte de Pennacchi confirma a importância que o artista dá ao tema da maternidade, da figura da mãe carregando seu filho, numa postura sempre de proteção e carinho para com este.

E é esta postura que encontramos nas obras da *Madona com o menino*. Uma maternidade que se reveste da necessidade do pintor da oração e da bênção

da mãe para o filho (em seu poema, “Mãe, eu preciso tanto de vós, de vossa oração, de vossa benção”) ilustrada no olhar de amor e de doçura de Maria, mãe, para com seu filho, o menino Jesus.

1.5 Santos de devoção italiana

Pennacchi realiza diversas obras sobre santos. São obras que abordam episódios da vida dos santos ou milagres por eles realizados.

Primeiramente, devemos notar que o artista pinta quase que exclusivamente santos italianos ou de grande devoção na Itália, uma relação clara do artista com o seu país de origem.

No caso específico da Igreja Nossa Senhora da Paz, concebida para abrigar a comunidade italiana que habitava a cidade de São Paulo³⁵, era natural e esperado que o artista buscasse santos com os quais os italianos se identificassem. Como resultado, temos em cinco das sete capelas laterais desta igreja a presença de santos, que além de serem objeto de grande devoção na Itália, também tiveram grande importância na história da Igreja Católica. São eles, São Francisco de Assis, Santa Rita de Cássia, Santa Catarina de Siena, São Carlos Borromeu e Santo Antônio de Pádua. Já as outras duas capelas são dedicadas a São José e São João Batista, respectivamente pai e primo de Jesus.

³⁵ Sobre a concepção da Igreja Nossa Senhora da Paz a serviço da comunidade italiana, Flavia Rudge Ramos (2007, p. 65) explica: “Em 1937, durante as comemorações dos 50 anos da Colônia Italiana no Brasil, quando um terço da população de São Paulo era formada pelos italianos e seus descendentes, surgiu a idéia da construção de uma igreja onde esses imigrantes pudessem exercer sua fé segundo as tradições de seu país de origem”.

Realmente nesta igreja a escolha por estes santos pode ter sido influenciada pelo fato da igreja ter sido comissionada pela comunidade italiana, porém analisando o restante da produção pictórica do artista, percebemos uma opção e preferência claras de sua parte ao realizar obras que abordassem episódios da vida de santos italianos ou de grande devoção italiana, em especial, a de dois santos: São Francisco de Assis e Santo Antônio de Pádua.

1.5.1 São Francisco de Assis

A predileção de Pennacchi por São Francisco, sua empatia, admiração e devoção para com o santo foi por diversas vezes confirmada pelo artista, como no caso do depoimento à Luis Ernesto Kawall (apud ZIMMERMANN, 2000, p. 63) em 1979:

[...] mostrei um belo “São Francisco de Assis” – santo pelo qual tenho predileção, até hoje [...]

Retratado sempre jovem, às vezes com uma pequena barba, São Francisco de Assis aparece na obra de Pennacchi, a não ser nos casos em que a narrativa do episódio não permite³⁶, sempre usando seu hábito franciscano marrom escuro e tendo uma corda com três nós que lhe cinge a cintura e que evocam os três votos de Pobreza, Castidade e Obediência (DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2002, p. 164), como vemos no exemplo abaixo [**FIG. 7**].

³⁶ É o caso das obras *Homenagem de um homem simples*, episódio em que o santo ainda não havia abraçado sua vida de pobreza e *São Francisco renuncia às vestes burguesas*, episódio que narra a renúncia por parte do santo a todos os bens terrenos.



Figura 7 – Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco IV. São Francisco recebe os estigmas de Cristo**, 1936, óleo sobre cartão, 29,2 x 39,8 cm. Coleção Família Pennacchi

É interessante notar que Pennacchi, diferentemente do que vimos nas obras que tratam de episódios bíblicos, não tem preferência em retratar um episódio em particular da vida ou dos milagres de São Francisco. O que encontramos são diversas pinturas que tratam de diferentes passagens da vida do santo (aqui elencadas segundo a cronologia da vida do santo): *Homenagem de um homem simples* (1942), *São Francisco doa sua manta ao pobre* (1940), *São Francisco renuncia às vestes burguesas* (1936), *São Francisco afugentando os demônios* (1936), *Milagre [da fonte]* (década de 1930), *Sermão aos pássaros*

(década de 1940)³⁷, *São Francisco e o Lobo de Gubbio* (1941-1943), *São Francisco recebe os estigmas de Cristo* (1936), *Morte de São Francisco* (1941-1943), *São Francisco sendo velado* (1936).

Para realizar muitas de suas obras sobre São Francisco, Pennacchi buscou referências nos afrescos realizados por Giotto para a Basílica Superior de Assis³⁸. Desta forma, se tradicionalmente a iconografia da vida de São Francisco baseia-se em geral nos textos de Thomas da Celano ou de São Boaventura (DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2002, p. 164), no caso de Pennacchi, ao buscar suas referências na obra de Giotto, ele acabou indiretamente baseando-se nos escritos de São Boaventura, a *Legenda Maior da Vida de São Francisco*³⁹.

1.5.2 Santo Antônio de Pádua

Sobre Santo Antônio, Pennacchi dedica-se a pintar em especial milagres realizados pelo santo. Produzidas nas décadas de 1930 e 1940, temos as seguintes obras (aqui elencadas segundo o ano em que foram pintadas): *Santo Antônio e os pobres* (1935), *Esmola de Santo Antônio* (1938), *Santo Antônio fala aos peixes* (década de 1940), *Santo Antônio liberta os encarcerados* (1947).

³⁷ Afresco na casa do artista que foi destruído conforme depoimento de Giovanna Pennacchi à autora (08/11/2012). Pennacchi realiza posteriormente outro afresco com o mesmo tema no pátio interno da casa.

³⁸ Aprofundaremos a análise das referências presentes nas obras religiosas de Pennacchi no segundo capítulo.

³⁹ Legenda é o relato sobre a vida do santo que se lia por ocasião de sua festa (SANTOS, 2006, p. 21). Giotto, ao realizar suas obras sobre São Francisco de Assis na Basílica Superior de Assis, buscou na *Legenda Maior da Vida de São Francisco de Assis*, escrita por São Boaventura em 1263, os relatos da vida e dos milagres do santo (FERGUSON, 1989, p. 119).

Temos ainda os dois afrescos pintados em 1947 na capela lateral dedicada ao santo na Igreja Nossa Senhora da Paz: *Santo Antônio distribui o pão* e outra versão de *Santo Antônio fala aos peixes*.

Iconograficamente, Santo Antônio é sempre retratado com o hábito franciscano marrom escuro, a corda com os três nós a cingir-lhe a cintura, os pés descalços e a tonsura⁴⁰. [FIG. 8].



Figura 8 - Fulvio Pennacchi, **Esmola de Santo Antônio**, 1938, óleo sobre madeira, 30 x 32 cm. Coleção Família Pennacchi

⁴⁰ Tonsura é o “costume de raspar o cabelo do topo da cabeça. Esta prática, durante os primeiros dias da Igreja e a Renascença, foi adotada pelo clero secular e pelas ordens monásticas. Tem um simbolismo triplo: a lembrança da coroa de espinhos, a rejeição aos bens temporais e a lembrança da vida de perfeição.” (FERGUSON, 1989, p. 160).

Ao retratar os episódios da vida de Santo Antônio, percebemos que Pennacchi, diferentemente das obras sobre São Francisco, não adota um mestre toscano como referência⁴¹. Percebemos pela acuracidade nos detalhes da narrativa que o artista tomou conhecimento dos textos referentes aos episódios que tinha interesse em retratar⁴².

Concluindo, o que percebemos pela escolha dos episódios das vidas tanto de São Francisco de Assis quanto de Santo Antônio é que Pennacchi procurou relatos que trouxessem exemplos de caridade, desapego, humildade e fé, sentimentos importantes e almejados pelo artista. Tal busca percebe-se também na leitura de seu diário e que aqui trazemos:

“24 de fevereiro, segunda-feira [1930]

25 de fevereiro, terça-feira [1930]

[...] A vida, apesar de bem escrava e repleta de privações e de sacrifícios, transcorre com muita tranquilidade e os dias, embora iguais, se sucedem sem que a gente perceba. É bom ficar longe daquele núcleo de amigos

⁴¹ O culto a Santo Antônio, falecido em 1231, ficou à sombra do culto a São Francisco de Assis durante dois séculos. Somente a partir do século XV e sobretudo no século XVI o culto, até então localizado em Pádua, aumenta extraordinariamente e alcança o mundo. Este fato fez com que a representação iconográfica do santo fosse muito pobre até o século XVI e por vezes se confundindo com a de São Francisco de Assis e com a de outro Santo Antônio: Santo Antônio, o Grande, também chamado de Santo Antônio Abade (DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2002, p. 34).

⁴² Conforme Rafael Brondani dos Santos (2006, p. 21-22 e 43), a vida de Santo Antônio de Padua está narrada em seis legendas que trazem detalhes da vida e dos feitos do santo: *Legenda Prima ou Antiquíssima ou Assidua* de autoria duvidosa, escrita por volta de 1232; *Vida Segunda ou Vida de Santo Antônio confessor*, escrita por Frei Juliano Spira, antes de 1235; *Diálogo das gestas de Santo Antônio* escrita por frade anônimo, entre 1245 e 1246; *Legenda Benignitas*, escrita por Frei João Peckham, por volta de 1276; *Legenda Raimundina*, por Frei Pedro Raymond de Saint Roman, por volta de 1295; e, *Legenda Rigaldina*, por Frei João Rigauld, entre 1298 e 1317. O milagre dos pães aparece na *Legenda Rigaldina*. Já o milagre do Sermão aos Peixes vem narrado no *Fioretti de São Francisco*. Este, por sua vez, é uma coletânea de episódios significativos da vida de São Francisco e de seus companheiros. Tem como autor principal Frei Hugolino de Monte Santa Maria e data de 1331-1337.

que me privavam da simplicidade de viver [...] mesmo com um pedaço de pão e um copo de leite, sou mais livre e muito mais feliz.”
(PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 111)

Realmente, mesmo diante das dificuldades passadas em sua vida, percebemos que o artista preferia e buscou a simplicidade e o desapego dos bens terrenos, encontrando aí maior liberdade e felicidade, conforme ele mesmo afirmou como vimos neste depoimento. E é esta também a mensagem que encontramos ao contemplar as obras de São Francisco e Santo Antônio. São exemplos de virtudes a serem alcançadas.

Capítulo 2 - O Trecento e o Quattrocento e a pintura religiosa de Pennacchi

*“Tutte queste professioni ed arti ingegnose
[architettura, scultura, pittura]
si vede che derivano dal disegno,
il quale è capo necessario di tutte; e,
non l'avendo, non si ha nulla.”*

*Giorgio Vasari*⁴³

2.1 O Trecento e o Quattrocento em Pennacchi

Na realização de suas pinturas de temática religiosa, Pennacchi recorre à tradição pictórica dos séculos XIV e XV. O artista, em depoimento (apud BARDI, 1980, p. 14), ressaltou: “Eu gostava de pintar a vida dos Santos, de gente humilde e sofredora, por isso preferia [...] os meus mestres toscanos do Trezentos e do Quatrocentos”.

Partindo desta afirmação, o presente capítulo examina as pinturas religiosas diante do pensamento dos tratados de arte destes séculos, em especial no que se refere à construção do desenho, do uso da cor e da luz, de modo a entendermos como se dá a apropriação destes e a questão do papel do artista em Pennacchi.

É interessante aqui nos questionarmos o porquê de Pennacchi, estando no século XX, recorrer à tradição pictórica dos séculos XIV e XV. Encontramos algumas razões.

⁴³ VASARI 2010, p. 95. Traduzindo o texto temos: “Todas estas profissões e artes engenhosas [arquitetura, escultura, pintura] derivam do desenho, o qual é a cabeça necessária a todas; e, não a tendo, não se tem nada”.

Como menciona Tadeu Chiarelli (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 16-17), Pennacchi, além de ter sofrido influência⁴⁴ direta da tendência estilística já fortemente enraizada na Itália (*Novecento*), ao adotar tal tendência, o artista adequou-se à comunidade e à demanda artística existente na cidade de São Paulo. “Era estar consciente dessas novas demandas” (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 18).

Realmente, tendo estudado em Lucca no *Régio Istituto di Belle Arti* (atual *Istituto Superiore Artlstico “Augusto Passaglia”*)⁴⁵, e principalmente ao ter contato com Pio Semeghini, Pennacchi teve seu aprendizado marcado pelo estudo do desenho, tanto no que se refere à prática manual quanto à sua concepção. Como o artista lembrou em diferentes depoimentos:

“... para mim foi de enorme interesse o pouco contato que tive com Pio Semeghini, meu último professor. Com ele consegui compreender a essência e a magia do desenho. Em Florença aprendi a desenhar eliminando a borracha e lápis, só utilizando tinta nanquim. Isto me obrigou a refletir antes de começar a desenhar, isto é, me condicionar num espaço certo e limitado” (BARDI, 1980, p. 10).

“... [eu] o [Semeghini] segui com grande entusiasmo, estudando seriamente o desenho e a composição.” (PENNACCHI, Valerio, 2009, p. 86)

Mas tal ênfase no aprendizado do desenho e da composição não foi uma prerrogativa do local em que o artista estudou. O ambiente artístico italiano

⁴⁴ Tadeu Chiarelli se volta aqui para o pensamento de Michael Baxandall que advoga pela mudança do termo *influência* de uma concepção passiva para uma concepção ativa. Isto é, o influenciado pode ser um agente ativo, e não passivo. Neste pensamento, Pennacchi não foi vítima mas optou por ser influenciado pela produção artística do *Trecento* e do *Quattrocento*.

⁴⁵ Pennacchi formou-se em julho de 1928, obtendo a Licença do Curso Superior de Belas-Artes na seção mural e agraciado com o diploma de honra (PENNACCHI – 100 ANOS, 2006, p. 131).

na década de 1920, época em que se deram os estudos de Pennacchi, estava sob a influência do fenômeno artístico que recebeu o nome de *Novecento*. Este fenômeno artístico, inserido num contexto artístico mais amplo que dominou a Europa⁴⁶, procurou resgatar os valores tradicionais, clássicos e nacionais da arte na Itália, um retorno à tradição clássica italiana do *Trecento* e do *Quattrocento*, em oposição às questões estéticas e artísticas das vanguardas históricas. Tal procura se baseou na observação do real e na reabilitação do gosto pelo trabalho bem acabado e pelo ofício. Desta forma, os artistas recolocavam “em cena a importância do desenho, da composição e do estilo, que significariam o reingresso na arte de três princípios fundamentais para o *Novecento*: disciplina, ordem e hierarquia” (CHIARELLI, 1995, p. 114).

Para estes artistas, “os valores eram família, amor pelo caseiro e pela vida rural, e respeito pela tradição: em outras palavras, um conjunto de atitudes que garantiam uma saúde moral e constituíam uma proteção contra a temida aceleração do progresso” (BOSSAGLIA, 1987, p. 52).

⁴⁶ Trata-se do “Retorno à Ordem”, fenômeno artístico que ocorreu na Europa no período entre-guerras que, diferentemente das vanguardas históricas e em oposição a elas por uma procura de uma referência estável após o desastre da guerra, tinha por objetivo a recuperação da representação figurativa e por consequência remeter ao centro da discussão artística a questão formal e estética dessa forma de representação. Essa nova orientação procurou recuperar a integridade e a harmonia da forma figurativa da tradição clássica, como uma reação clara à composição fragmentada, aos espaços abstratos bidimensionais e às fragmentações dos objetos como faziam as vanguardas históricas, em especial o cubismo e o futurismo, que dominaram a estética artística dos anos anteriores. O classicismo, o “retorno à ordem”, a síntese, a organização, os valores permanentes, ao contrário da inovação a todo custo que havia antes da Primeira Guerra Mundial, foram os temas que dominaram o discurso da arte deste período. É nesse contexto que surgem os movimentos/fenômenos, entre eles, o *Purismo* na França, o *Novecento* na Itália e o *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) na Alemanha, que proclamavam, com uma clareza visual e temática, a reconstrução da identidade cultural e estilística por meio da recuperação do repertório clássico, tanto no que se refere à técnica quanto à iconografia. Para aprofundar, consultar o livro FER; BATCHELOR; WOOD, 1998, p. 3-86; o artigo de Giorgio de Chirico, *Il Ritorno al Mestiere* (HARRISON; WOOD, 2003, p. 236-239); e o catálogo SILVER; GREENE; HSU; VAIL (orgs.), 2010.

É o que também encontramos ao analisar a produção de Pennacchi, como veremos ao longo deste e dos próximos capítulos. Isto é, o artista também procurou, por meio de um retorno à tradição clássica italiana do *Trecento* e do *Quattrocento*, resgatar valores elevados, entre eles, valores morais e religiosos.

O segundo motivo pelo qual Pennacchi procura sua fonte de inspiração nos ensinamentos dos séculos XIV e XV é a clareza e a objetividade que eles pregavam. Isto é, Pennacchi procurava não só a visualidade dos mestres toscanos do *Trecento* e do *Quattrocento* mas também se identificava com os valores presentes naquela produção. Como Alberti (2009, p. 105) afirma: “Digo que composição é aquele processo de pintar pelo qual as partes se compõem na obra pintada. A grande obra do pintor é a história”.

Alberti enfatiza aqui a importância que a pintura deve ter em retratar uma história e de que sua composição deve ser realizada em prol da transmissão desta história.

Realmente, como veremos a seguir pela análise das obras, para Pennacchi a ênfase deve ser a história e a mensagem moral e religiosa a ela implícita, e a técnica deve ser realizada com objetivo de melhor transmitir ao observador esta mensagem. Como resultado, o que observamos nas obras de Pennacchi é a intenção desta mensagem ser passada de forma clara e direta, sem ter o fim de provocar conflitos.

Assim, tendo em vista que Pennacchi tomou como referência os mestres toscanos do *Trecento* e do *Quattrocento*, para analisar a obra religiosa de Pennacchi, tomaremos como base os tratados de arte italianos dos séculos XIV e XV, mais especificamente de Cennino Cennini, Leon Battista Alberti, Leonardo da

Vinci⁴⁷ e Giorgio Vasari⁴⁸, no que se refere à construção do desenho e do espaço e ao uso da cor e da luz.

2.2 Dos tratados de arte italianos

Em seu livro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* publicado pela primeira vez em 1550, Giorgio Vasari (2010, p. 73) defende que o desenho é o pai de três artes - arquitetura, escultura e pintura -, considerando-o “a expressão e a manifestação aparente do conceito que se tem na alma ou daquilo que outros na mente imaginam e fabricam numa ideia”.

Notemos aqui que a palavra desenho não faz referência somente ao ato de desenhar. O autor emprega a palavra desenho para designar não só a execução manual do traçado mas, ao mesmo tempo, a concepção, isto é, o projeto formado no espírito (LICHTENSTEIN, 2006, p. 19). Assim, em Vasari (2010, p. 73), quando o intelecto externa os conceitos depurados com juízo, as mãos já hábeis pelos estudos e exercícios realizam o desenho dando a conhecer não só a perfeição e a excelência da arte como também o saber do artífice.

Esta ênfase na importância de um bom desenho e na necessidade do estudo e do exercício para alcançá-lo já era defendida no século anterior por Cennino Cennini.

⁴⁷ O conhecimento e o estudo que Pennacchi fez sobre Leonardo da Vinci foi mencionado por Bardi (1980, p. 24): “Pennacchi afresquista não poupou esforços, dotado daquela necessária paciência que aprendeu lendo Leonardo da Vinci [...]”.

⁴⁸ Elegemos estes quatro em razão de sua importância na teoria e na história da arte. Não só estes como também outros autores defendem o desenho como o fundamento de todas as artes, entre eles o escultor Lorenzo Ghiberti em seu livro *I Comentarîi*, escrito depois de 1447. Para um rol dos principais textos da historiografia artística italiana, consultar ARGAN; FAGIOLLO, 1994, p. 76-83.

Em seu livro *Il Libro dell'Arte*, escrito por volta de 1400, este pintor tardio da escola de Giotto documenta diversas técnicas de desenho e pintura, oferecendo simples conselhos como “escolher o melhor mestre, recopiar-lhes os desenhos e, obviamente, respeitar a natureza”⁴⁹. Para Cennino Cennini (1933, seção 1, Cap. III), “a base da profissão, o verdadeiro começo das operações manuais, é desenhar e pintar”.

Adotando e defendendo tais ideias de Cennino Cennini, Leon Battista Alberti escreve o livro *Da Pintura* em 1435, onde define (2009, p. 102) que “a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção da luz”. Para ele (2009, p. 102), a circunscrição, fundamento para a composição e a recepção de luz, deve ser entendida como o desenho que “descreve a volta em torno da orla da pintura [...] feita de linhas tão finas que quase deixem de ser vistas”. E conclui que “nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se pode louvar onde não exista uma boa circunscrição”, ou seja, um bom desenho.

Porém, indo além dos pensamentos de Cennino Cennini, Alberti traz uma mudança no conceito de artista, segundo o qual, como bem nota Cecil Grayson (ALBERTI, 2009, p. 49), “de artesão, o pintor passa a ser um culto imitador e recriador da natureza”.

Assim, Alberti (2009, p. 96) afirma que o pintor não deve só copiar seus mestres ou buscar exemplos na natureza mas também recriá-la, de modo que “qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um outro deus”.

⁴⁹ Cennino Cennini foi quem pela primeira vez na história da arte apresenta uma teoria das proporções. Tal teoria extraída de fontes clássicas gregas revela não só um profundo conhecimento de anatomia por parte do autor como também coloca a natureza no papel de mestra (CHASTEL, 1991, p. 190-192 e ARGAN; FAGIOLO, 1994, p. 76).

Esta concepção que aqui encontramos, da importância do artista de não imitar a natureza pura e simplesmente, mas sim de conhecê-la segundo princípios criados pela mente humana⁵⁰, e ter a capacidade de recriá-la em suas obras, tornando-se assim quase um deus, é compartilhada também por Leonardo da Vinci.

Para Leonardo da Vinci (1906, p. 48), “a pintura se revela ao observador imediatamente com a aparência que lhe foi dada pelo seu criador e permite encantar como qualquer objeto criado pela natureza”. Assim, ao dominarem a técnica, isto é, sendo capazes de representar todos os aspectos da natureza, os pintores “pela nossa arte podem ser chamados os netos de Deus” (DA VINCI, 1906, p. 45).

Aqui, ao mesmo tempo em que eleva o pintor à condição de criador da natureza, Leonardo não esquece a importância e a necessidade deste em dominar a técnica. Para ele, o espírito da ciência da pintura, que tem entre suas regras fundamentais o desenho, “lida com todas as obras, humanas ou divinas, as quais são limitadas por suas superfícies, isto é, as linhas de limites dos corpos por meio das quais o escultor tem necessidade de atingir a perfeição na sua arte” (DA VINCI, 1906, p. 50). Assim, “o pintor deve ter como objetivo com o desenho para dar a quem o vê, de forma demonstrativa, a intenção e a invenção que existiram em primeiro lugar na sua imaginação” (VENTURI, 2010, p. 87).

Diante deste recorrido histórico chegamos a algumas conclusões. Primeiramente que, para estes autores e pintores provenientes da região de Florença e Roma, como bem definiu e resumiu Vasari na citação que trouxemos

⁵⁰ Entenda-se aqui princípios de ciências e letras. Lionello Venturi (2007, p. 87) explica: para Alberti e Leonardo, “o pintor é superior aos homens de ciência e de letras, na medida em que a sua obra é única e individual e na medida em que os homens da ciência se preocupam com a quantidade, enquanto que o pintor trabalha com a qualidade”.

no início deste capítulo, o desenho é a cabeça, o fundamento necessário a todas as artes. E aqui o desenho deve ser entendido não só como a prática manual e o conhecimento da técnica, mas também a concepção intelectual deste pelo artista.

Um segundo ponto que levantamos é que, se para Cennino Cennini o pintor deve estudar e praticar o desenho copiando seus mestres; já em Alberti e Leonardo o pintor deve ir além, não só copiando a natureza mas recriando-a, o que o aproxima do divino. Para todos eles a natureza deve ser observada e, por meio de instrumentos como a matemática e a geometria, calculado o efeito de suas proporções e da perspectiva, de modo que os pintores tomem conhecimento da natureza “que os antigos gregos e romanos tinham demonstrado, não só nos seus escritos mas sobretudo nos seus monumentos” (VENTURI, 2010, p. 86). Indo além Alberti e Leonardo enfatizam ainda a importância do pintor de não só imitar a natureza mas ter sua consciência própria do que ela é e, com o uso da técnica, traduzir tal consciência em pintura. Assim, “fazendo pintura, o artista demonstra a própria consciência através de uma operação manual” (VENTURI, 2010, p. 87), de modo que estará recriando a natureza, não mais fazendo uma cópia dela, o que o aproxima de Deus.

Diante de tais reflexões, retomaremos aqui o exame da obra de Pennacchi. Analisaremos por meio de exemplos como temos a construção do desenho, da composição, o uso da cor e da luz nas obras pictóricas religiosas e ainda como se dá o papel do artista em Pennacchi.

2.3 Do desenho e da composição em Pennacchi

Para Pennacchi, o desenho é o fundamento de sua pintura. Como vimos na primeira parte do presente capítulo mas que aqui trazemos novamente, ele mesmo afirma sobre sua época de aprendizado na Itália:

[...] e o [Semeghini] seguiu com grande entusiasmo, estudando seriamente o desenho e a composição” (apud PENNACCHI, Valerio, 2009, p. 86).

“... para mim foi de enorme interesse o pouco contato que tive com Pio Semeghini, meu último professor. Com ele consegui compreender a essência e a magia do desenho. Em Florença aprendi a desenhar eliminando a borracha e lápis, só utilizando tinta nanquim. Isto me obrigou a refletir antes de começar a desenhar, isto é, me condicionar num espaço certo e limitado” (apud BARDI, 1980, p. 10).

Realmente, se nestes depoimentos fica evidente a importância do desenho para Pennacchi, veremos por meio de exemplos como este aparece em seus trabalhos religiosos.

Na obra *Jesus e as crianças* [FIG. 9], Pennacchi retrata o episódio em que Jesus Cristo acolhe as crianças que o escutam ao seu redor, algumas ainda com as mãos juntas em sinal de oração.

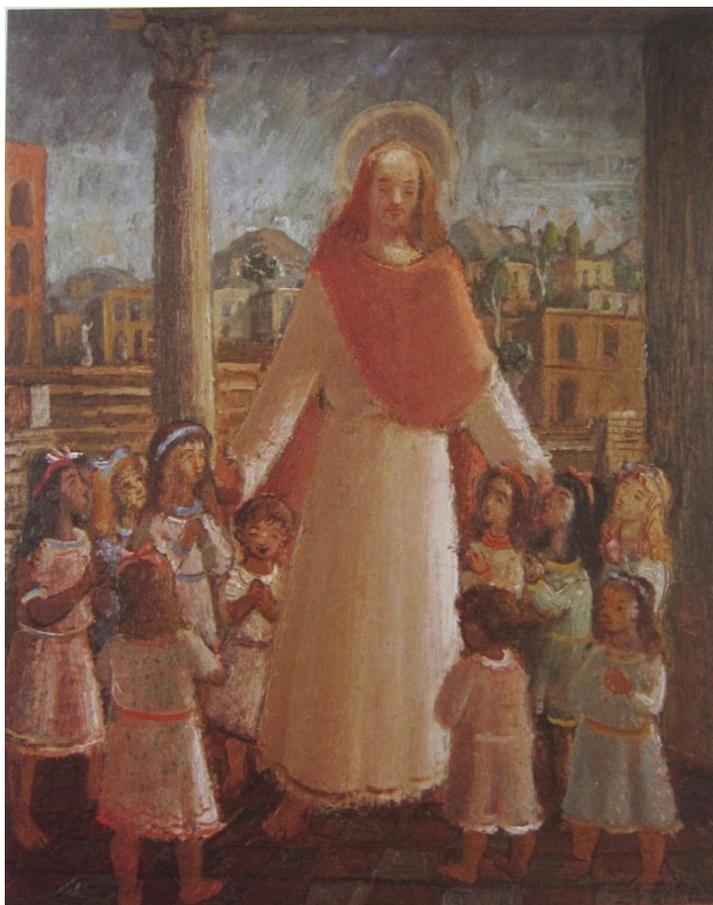


Figura 9 - Fulvio Pennacchi, Jesus e as crianças, 1943, óleo sobre cartão, 37 x 30 cm. Coleção Maria Bernadete e Moacir Pires

Tal episódio, narrado na Bíblia por três evangelistas, São Marcos, São Mateus e São Lucas⁵¹, trata da importância dos fiéis em se assemelharem às

⁵¹ Segundo o Evangelho de São Marcos: “Apresentaram-lhe então crianças para que as tocasse; mas os discípulos repreendiam os que as apresentavam. Vendo-o, Jesus indignou-se e disse-lhes: “Deixai vir a mim os pequeninos e não os impeçais, porque o Reino de Deus é daqueles que se lhes assemelham. Em verdade vos digo: todo o que não receber o Reino de Deus com a mentalidade de uma criança nele não entrará” (Mc 10, 13-16).
No Evangelho de São Mateus: “Foram-lhe, então, apresentadas algumas criancinhas para que pusesse as mãos sobre elas e orasse por elas. Os discípulos, porém, as afastavam. Disse-lhes Jesus: “Deixai vir estas criancinhas e não as impeçais, porque o Reino dos céus é para aqueles

crianças em sua simplicidade e confiança no amor do Pai. Mas não é esse o momento que Pennacchi quis trazer ao realizar este trabalho. O artista retrata aqui um momento anterior em que temos o carinho de Jesus ao acolher as crianças ao seu redor. Para alcançar tal resultado, Pennacchi faz uso de algumas técnicas compositivas **[FIG. 10]**.

Primeiramente, notamos que o artista divide o plano pictórico em dois com uma linha horizontal exatamente ao meio, sendo que a figura de Jesus ocupa isoladamente a metade superior e as crianças a parte inferior da composição **[FIG. 10]**. Desta forma, a figura de Jesus assume uma posição de destaque em relação aos outros personagens.

que se lhes assemelham.” E, depois de impor-lhes as mãos, continuou seu caminho.” (Mt. 19, 13-15)

Já no Evangelho de São Lucas: “Trouxeram-lhe também criancinhas, para que ele as tocasse. Vendo isto, os discípulos as repreendiam. Jesus, porém, chamou-as e disse: “Deixai vir a mim as criancinhas e não as impeçais, porque o Reino de Deus é daqueles que se parecem com elas. Em verdade vos declaro: quem não receber o Reino de Deus como uma criancinha, nele não entrará.” (Lc 18, 15-17)

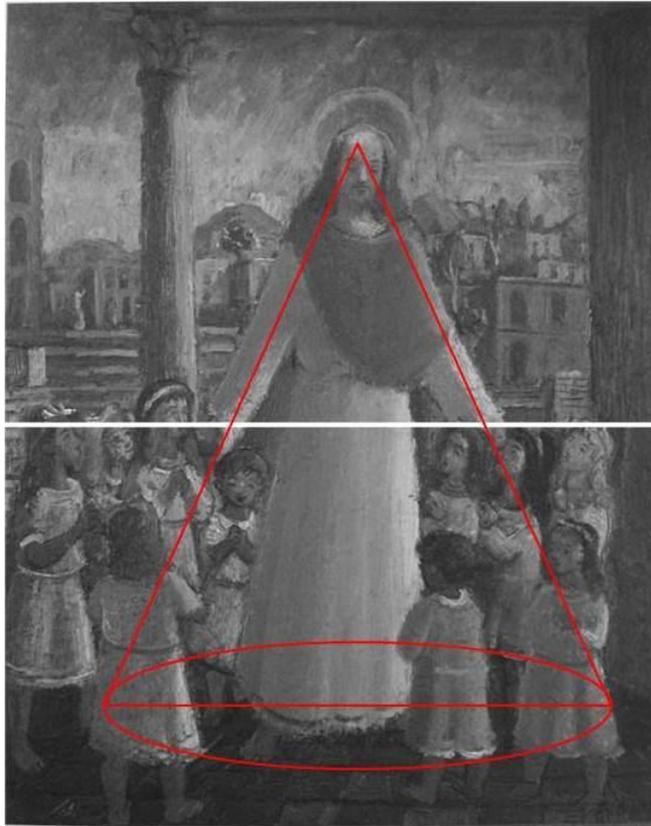


Figura 10 – Estudo do uso do círculo, do triângulo e da linha média na obra *Jesus e as crianças*

Segundo, o artista fez o uso da figura geométrica do triângulo dando destaque à figura de Jesus como alguém a quem se deve escutar, um exemplo a ser seguido. A cabeça de Jesus inserida no vértice superior do triângulo e os braços, que compõem as laterais da figura geométrica, acentuam ainda mais Jesus como personagem principal do episódio.

As linhas do triângulo que partem dos braços de Jesus também são as linhas que dividem as crianças em grupos de três ou quatro. Assim, ao mesmo tempo em que temos cinco crianças de cada lado da figura principal, o que configura simetria e um equilíbrio entre o lado direito e esquerdo da pintura, temos

também a reunião das crianças em pequenos grupos de modo a dispô-las ao redor de Jesus, tirando a noção de rigidez que uma composição completamente simétrica poderia ter. Ainda, ao colocar duas crianças com as costas voltadas ao observador e uma totalmente de frente, o artista realiza uma composição circular. Percebemos que tal composição circular auxilia na concepção de profundidade da pintura, mas ao mesmo tempo retira o observador da cena, colocando-o numa posição de mero espectador e não participante do episódio.

O esquema compositivo que encontramos nesta obra, em que temos a divisão do plano por uma linha horizontal em duas metades, superior e inferior, e o uso da figura geométrica do triângulo de modo a dar ênfase e ressaltar a figura que se encontra inserida no seu vértice superior foi usada por Pennacchi em outras obras, como a obra abaixo, *Santo Antônio fala aos peixes* [FIG. 11]⁵².

⁵² Pennacchi faz uso desta estrutura compositiva ainda em outras obras sobre este santo. É o caso dos dois afrescos localizados na capela lateral dedicada a Santo Antônio na Igreja Nossa Senhora da Paz. São eles: *Santo Antônio distribui o pão* e uma outra versão de *Santo Antônio fala aos peixes*.



Figura 11- Fulvio Pennacchi, **Santo Antônio fala aos peixes**, déc. 1940, óleo sobre tela, 69,5 x 50 cm, Coleção Família Pennacchi

Nesta obra Pennacchi retrata o episódio em que Santo Antônio pregou aos peixes em Rimini conforme narrado no Capítulo 40 do *Fioretti de São Francisco*⁵³.

⁵³ Transcrevemos aqui o Capítulo 40 (MONTE SANTA MARIA, 1331-1337, cap. 40):
“Do milagre que Deus fez quando S. Antônio, estando em Rímimi, pregou aos peixes do mar. Querendo Cristo bendito demonstrar a grande santidade do seu fidelíssimo servo S. Antônio, e como devotamente devia ser ouvida sua pregação e sua doutrina santa, pelos animais irracionais, uma vez entre outras, isto é, pelos peixes, repreendeu a insensatez dos infieis

heréticos, como antigamente no Antigo Testamento, pela boca da jumenta, repreendera a ignorância de Balaão.

Pelo que, estando uma vez S. Antônio em Rímini, onde havia grande multidão de heréticos, querendo reduzi-los ao lume da verdadeira fé e ao caminho da verdade, por muitos dias lhes pregou e disputou sobre a fé cristã e a santa Escritura: no entanto eles não consentindo em suas santas palavras, e mesmo como endurecidos e obstinados não querendo ouvi-lo, S. Antônio um dia por divina inspiração dirigiu-se à foz do rio, junto do mar, e estando assim na praia entre o mar e o rio, começou a dizer a modo de prédica, da parte de Deus, aos peixes: 'Ouvi a palavra de Deus, vós, peixes do mar e do rio, pois que os infiéis heréticos esquivam-se de ouvi-la'. E dito que foi, subitamente aproximou-se dele na praia tal multidão de peixes grandes, pequenos e médios, como nunca naquele mar e naquele rio foi vista outra multidão tão grande, e todos tinham a cabeça fora da água e todos estavam atentos para a face de S. Antônio e todos em grandíssima paz e mansuetude e ordem: porque na frente e mais perto da praia estavam os peixinhos menores e atrás deles estavam os peixes médios; depois ainda mais atrás, onde era a água mais profunda, estavam os peixes maiores.

Estando pois em tal ordem e disposição colocados os peixes, S. Antônio começou a pregar solenemente e a dizer assim: 'Meus irmãos peixes, muito obrigados estais, segundo a vossa possibilidade, de agradecer ao vosso Criador que vos deu tão nobre elemento para vossa habitação, porque, como for do vosso agrado, tendes água doce e salgada; deu-vos muitos refúgios para fugirdes das tempestades; deu-vos ainda elemento claro e transparente e cibo pelo qual podeis viver. Deus vosso Criador cortês e benigno, quando vos criou, deu-vos como mandamento de crescerdes e multiplicardes, e deu-vos a sua bênção; pois, quando foi do dilúvio geral, todos os outros animais morrendo, a vós somente Deus conservou sem dano. E ainda vos deu barbatanas para irdes aonde for do vosso agrado.

A vós foi concedido por ordem de Deus conservar Jonas e depois do terceiro dia lançá-lo em terra são e salvo. Oferecestes o censo a Nosso Senhor Jesus Cristo, o qual como pobrezinho não tinha com que pagar. Depois servistes de alimento ao eterno rei Jesus Cristo antes e depois da ressurreição, por singular mistério. Pelas quais coisas todos muito deveis louvar e bendizer a Deus que vos deu tantos e tais benefícios, mais do que às outras criaturas'. A tais e semelhantes palavras e ensinamentos de S. Antônio começaram os peixes a abrir as bocas e inclinar as cabeças e com estes e outros sinais de reverência, segundo o modo que puderam, louvaram a Deus.

Então S. Antônio, vendo tanta reverência dos peixes para com Deus Criador, rejubilando-se em espírito, em alta voz disse: 'Bendito seja Deus eterno, porque mais o honram os peixes aquáticos do que os homens heréticos e melhor escutam a sua palavra os animais do que os homens infiéis'. E tanto S. Antônio mais pregava quanto a multidão dos peixes mais crescia e nenhum se partia do lugar que ocupara. A este milagre começou a acorrer o povo da cidade, vieram mesmo os sobreditos heréticos. Os quais, vendo milagre tão maravilhoso e manifesto, compungidos em seus corações, todos se lançaram aos pés de S. Antônio para ouvir-lhe a prédica.

Então S. Antônio começou a pregar sobre a fé católica, e tão nobremente pregou, que todos aqueles hereges converteu e os fez voltar à verdadeira fé cristã; e todos os fiéis ficaram com grandíssima alegria confortados e fortificados na fé. E feito isto S. Antônio despediu os peixes com a bênção de Deus e todos se partiram com maravilhosos atos de alegria e do mesmo modo o povo.

E depois S. Antônio esteve em Rímini por muitos dias pregando e fazendo muito fruto espiritual de almas.

Em louvor de Cristo. Amém."

Temos aqui a figura de Santo Antônio no centro da pintura, pregando aos peixes que, de costas ao observador, têm suas cabeças voltadas para ele. O santo está ladeado por quatro companheiros que percebemos serem franciscanos em razão do uso do hábito franciscano, do cordão com três nós cingindo a cintura e do corte do cabelo, a tonsura.

Nesta obra Pennacchi também divide o plano pictórico em duas partes, sendo que a linha horizontal que divide o plano ao meio coincide com a linha do horizonte de forma a proporcionar uma ideia de estabilidade e equilíbrio ao observador. A representação das cinco figuras humanas domina o campo pictórico superior, enquanto que no campo inferior temos principalmente a presença dos peixes [FIG. 12].

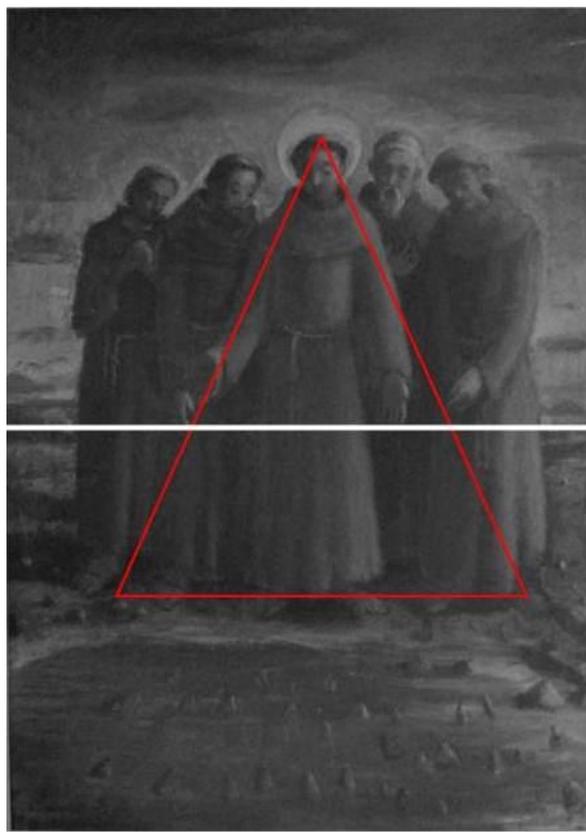


Figura 12 - Estudo do uso do triângulo e da linha média na obra *Santo Antônio fala aos peixes*

É interessante notar que as cinco figuras estão inseridas num esquema de isocefalia, isto é, os companheiros colocados ao entorno de Santo Antônio estão dispostos um do lado do outro tendo suas cabeças na mesma altura. Aqui, o artista engenhosamente quebra esta uniformidade e realça a importância do santo em relação aos outros franciscanos tanto pelo uso do triângulo formado pelos braços do santo que culmina na cabeça do personagem principal, quanto pela inserção da cor branca na auréola do santo, destacando-o de seus companheiros.

O uso do triângulo passa ao observador uma ideia de organização e clareza (LANEYRIE-DAGEN, 2002, p. 68-70). Além disto, estabelece uma

hierarquia colocando em proeminência a pessoa que assume o ápice da figura geométrica, nos casos aqui estudados a figura de Jesus e de Santo Antônio, ao mesmo tempo em que estabelece uma igualdade entre o restante das figuras. É interessante notar que tal hierarquia também é realçada pela divisão do plano pictórico por uma linha horizontal, dividindo o conjunto em alto e baixo. Tal divisão eleva ainda mais aqueles que estão na parte superior do quadro, enfatizando a hierarquia entre aqueles que ensinam e os que estão sendo ensinados⁵⁴.

Já em outras obras, Pennacchi faz uso de esquemas compositivos mais complexos.

Na obra *Fuga para o Egito* [FIG. 13], o artista realiza a composição sob o cálculo matemático da proporção áurea⁵⁵.

⁵⁴ Em conformidade com o pensamento de Laneyrie-Dagen (2002, p. 66), segundo a qual “a moral cristã e o senso comum, do Ocidente, privilegiam o alto (lugar dos que são bons, nobres e bonitos) em contraposição ao baixo (para os maus e feios)”.

⁵⁵ Proporção áurea, segmento áureo ou razão áurea são nomes que designam a relação de proporcionalidade deduzida de duas formas geométricas consideradas perfeitas por Pitágoras e seus seguidores, o quadrado e o círculo (LANEYRIE-DAGEN, 2002, p. 62). Pennacchi não utiliza a dimensão do retângulo áureo para dimensionar o tamanho de suas telas. Percebemos que o artista faz uso da proporção áurea para construir o desenho dos elementos e das figuras em primeiro plano.

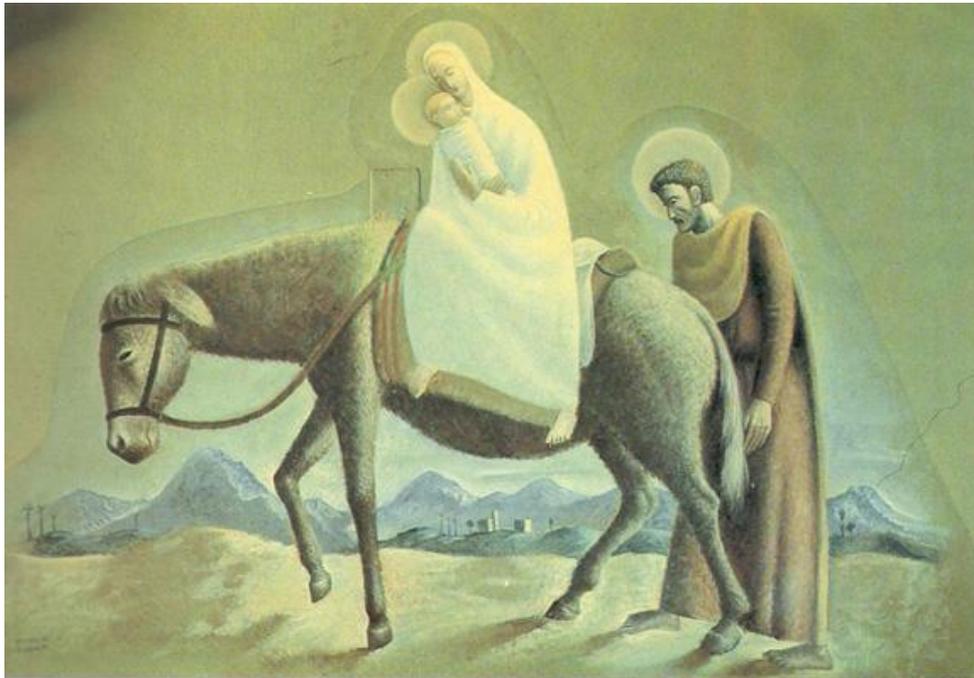


Figura 13 - Fulvio Pennacchi, **Fuga para o Egito**, 1938, pintura mural a óleo. Capela Fazenda Prada, Santa Rita do Passa Quatro

Como vimos no primeiro capítulo, temos em primeiro plano o conjunto formado por Maria segurando o menino Jesus, sentada sobre um jumento com José caminhando ao lado e, ao fundo, uma paisagem árida, seca e inóspita.

Pennacchi insere o conjunto em primeiro plano dentro da construção matemática da proporção áurea [FIG. 14]. A inserção do conjunto dentro desta construção matemática faz com que o desenho seja claro e limpo, de modo que ao olhar a pintura temos também uma ideia de harmonia e simplicidade.

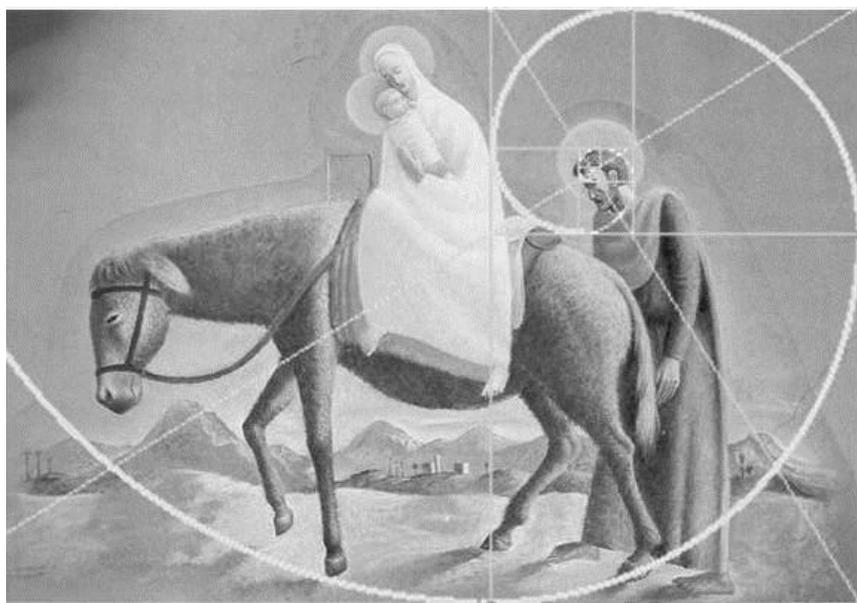


Figura 14 - Estudo do uso da proporção áurea na obra *Fuga para o Egito*

Mas aqui não é só o segmento áureo que Pennacchi faz uso. A linha do horizonte colocada abaixo da linha média do quadro amplia ainda mais o espaço que temos entre o conjunto do primeiro plano e a paisagem ao fundo, aumentando a sensação de vazio e o distanciamento do grupo em relação ao seu entorno. Tal vazio e distanciamento se traduzem ao observador numa ideia de isolamento e solidão.

Já a estabilidade decorrente das linhas verticais nas figuras humanas está modificada pela curvatura dos ombros. A tranquilidade advinda da linha horizontal do pescoço do burro é alterada pela curvatura das montanhas. Tais alterações nas linhas horizontais e verticais do desenho das figuras passam ao observador uma ideia de instabilidade e desconhecido e até mesmo de resignação.

Outra pintura em que notamos o uso da proporção áurea é a da *Anunciação* [FIG. 15]. O artista desenha as figuras do anjo Gabriel e de Maria em primeiro plano conforme este cálculo matemático. Assim a linha curva encontrada por tal cálculo define o contorno do pé de Maria, do genuflexório e do pé do anjo [FIG.16].

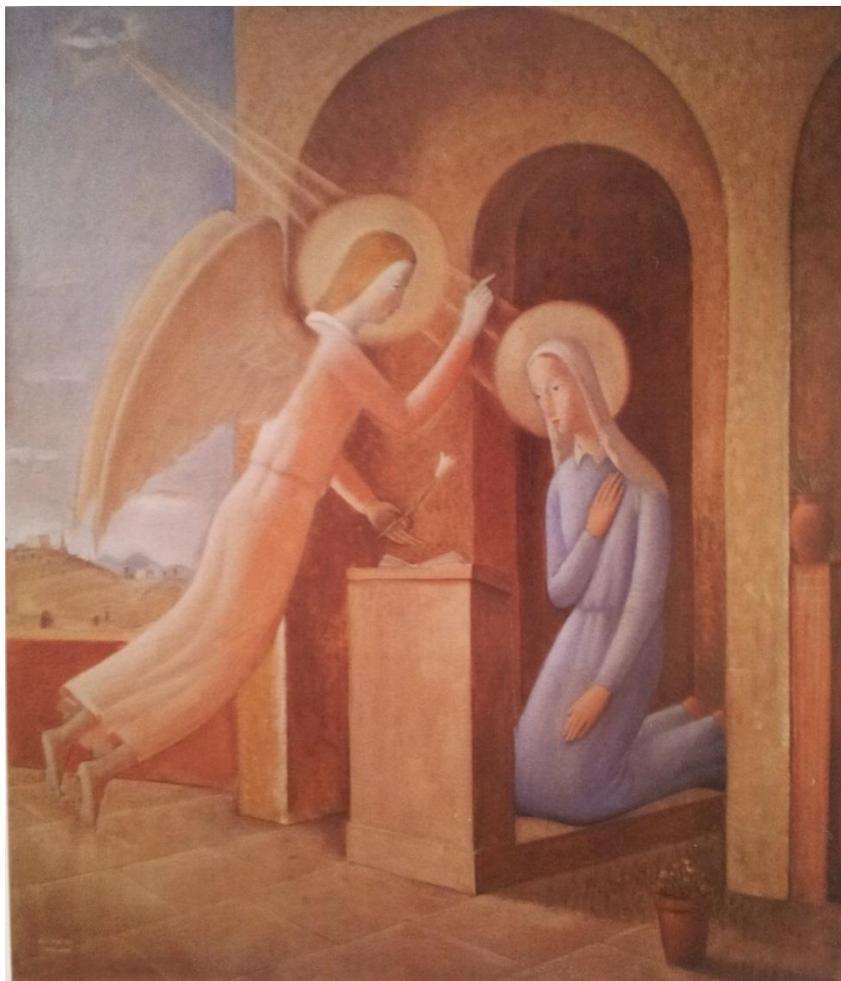


Figura 15 – Fulvio Pennacchi, **Anunciação**, 1938, óleo sobre tela, 205 x 174,8 cm. Coleção particular

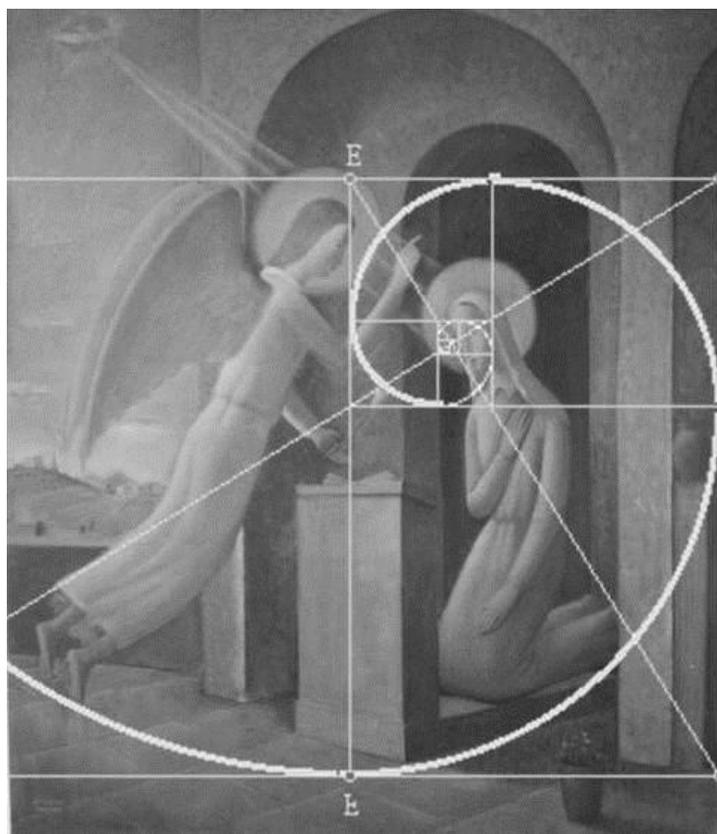


Figura 16 - Estudo do uso da proporção áurea na obra *Anunciação*

Encontramos ainda, no centro da composição, pelo cruzamento das duas diagonais, a imagem do lírio, representação iconográfica da virgindade de Maria [FIG. 17]. O artista trabalha ainda com o cruzamento de outras linhas. A linha que se inicia na figura da pomba⁵⁶, representação iconográfica do Espírito Santo, chega até a imagem de Maria, mas sofre uma ruptura pela cabeça do anjo

⁵⁶ O Concílio de Niceia ocorrido em 325 declarou a pomba como símbolo válido para a representação do Espírito Santo. Na representação do episódio da Anunciação, tal símbolo iconográfico aparece somente no século V num mosaico na Igreja Santa Maria Maggiore em Roma e depois em obras datadas do século XI e XII. Isso porque a pomba era o símbolo iconográfico também de Vênus e, como o culto à deusa ainda existia, o uso deste símbolo demorou mais de 4 séculos para ser utilizado. Cf. SMITH, 2010.

(linha formada pelo anjo – na figura em verde). Tal efeito faz com que o olhar do observador caminhe da esquerda para a direita, no sentido da leitura.

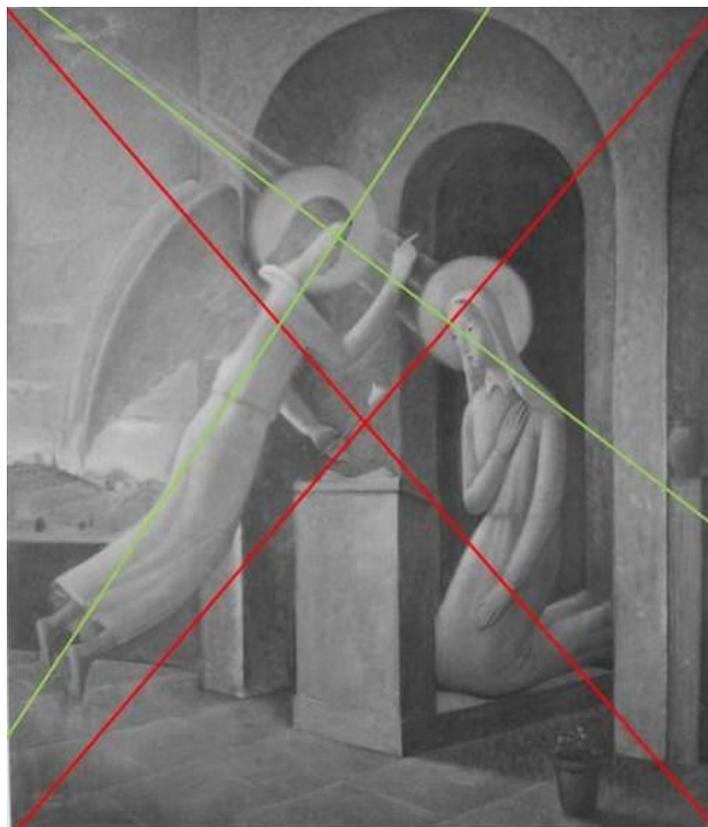


Figura 17 - Estudo do uso das linhas e das diagonais na obra *Anunciação*

Ainda nesta obra, se na composição do desenho Pennacchi não deixa espaço entre as duas figuras do anjo Gabriel e de Maria, percebemos a existência de um espaço entre elas por ambas estarem em perspectiva oblíqua. Portanto, apesar de não haver quase distância real na representação das duas figuras, tal perspectiva soluciona o problema para o artista, criando uma ideia de espaço e distância entre elas e ainda auxilia a inserir uma no interior e outra no exterior da casa.

Já na obra *São Francisco sendo velado* [FIG. 18], a ideia de profundidade do recinto onde se encontram o santo e os seus companheiros franciscanos se dá tanto pela perspectiva que temos entre a parede e a janela quanto pela disposição dos irmãos franciscanos, ajoelhados em meio círculo [FIG. 19].



Figura 18 – Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco. São Francisco sendo velado**, 1936, Óleo sobre aglomerado, 29,2 x 40,4 cm. Coleção Família Pennacchi

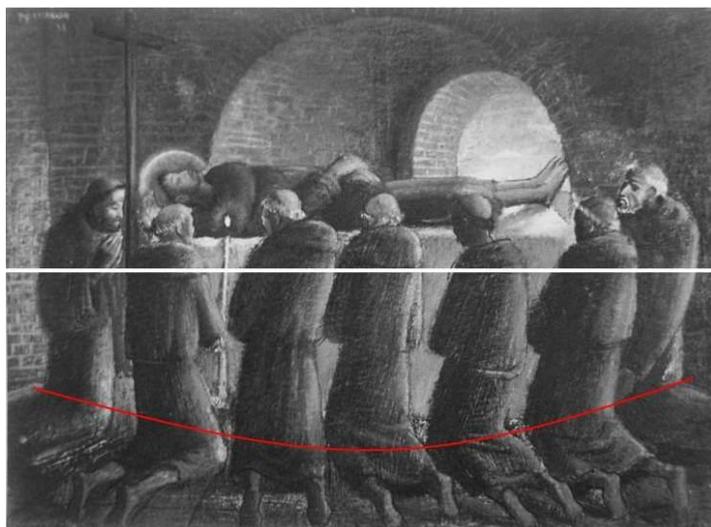


Figura 19 - Estudo do uso da linha média e do meio círculo na obra *Vida de São Francisco. São Francisco sendo velado*

Realmente, a colocação dos pés mais próximos do observador, a sobreposição da cabeça dos irmãos franciscanos sobre a cama e parte do corpo de São Francisco assim como a janela em perspectiva são detalhes da composição que auxiliam na ilusão de profundidade, impedindo também que a obra fique com uma aparência chapada.

Ainda aqui, a linha do horizonte colocada acima da linha horizontal que divide o plano pictórico ao meio [FIG. 19] diminui a importância dos irmãos franciscanos em relação a São Francisco, elevando a figura do santo e realçando a ideia de um ambiente de veneração, ideia esta que a pintura procura revelar.

Já na obra *Natividade* [FIG. 20], o esquema compositivo foi calculado por meio de círculos, de forma a dar uma ideia de uniformidade, e de modo que o olhar do observador se dirija ao círculo central formado pelo menino Jesus [FIG. 21]. Já a construção do espaço se deu pelo uso de um cubo em perspectiva oblíqua [FIG. 22].



Figura 20 – Fulvio Pennacchi, **Natividade**, 1934, óleo sobre tela, 84 x 58,5 cm. Coleção Família Pennacchi



Figura 21 - Estudo do uso de círculos na obra *Natividade*

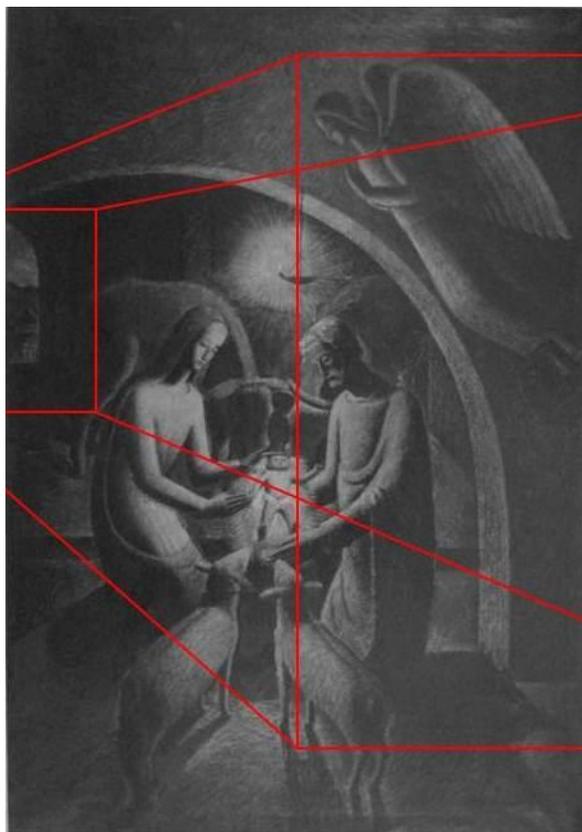


Figura 22 - Estudo do uso de cubo em perspectiva oblíqua na obra *Natividade*

Realmente, aqui o artista insere toda a cena no interior de um recinto, formado pelo desenho de um cubo em perspectiva oblíqua.

É interessante notar que em diversas obras Pennacchi insere a cena no interior de um recinto por meio da construção do espaço dentro de um cubo em perspectiva oblíqua. Neste recinto, encontramos sempre uma porta ou janela ao fundo onde se avista uma paisagem que em geral nos remete à região da Toscana em razão do desenho das colinas e da vegetação e do emprego de tons terrosos. A inserção da paisagem, além de auxiliar na noção de profundidade e de

dilatação espacial, proporciona uma abertura à composição e lembra o observador de que o fato narrado ocorreu no mundo terreno.

Já nas obras em que o episódio é retratado no exterior, a construção do espaço se dá pelo uso de dois ou três planos, sendo o primeiro plano formado pelas figuras e elementos que compõem a narrativa e o segundo e o possível terceiro plano, destinados à paisagem. Como no caso das obras em que a cena se passa num recinto, a paisagem também não auxilia na narrativa mas confere um caráter terreno à pintura. Apesar de não caracterizar um local existente, esta paisagem também em razão do desenho e do colorido em geral nos remete à paisagem da Toscana. A exceção que encontramos é no caso das obras que tratam do episódio da *Fuga para o Egito*, onde a paisagem auxilia na narrativa, sendo árida e inóspita de modo a enfatizar a dureza da viagem.

Uma das obras em que a cena está enquadrada pela paisagem é a obra *Natividade com reis magos* [FIG. 23].

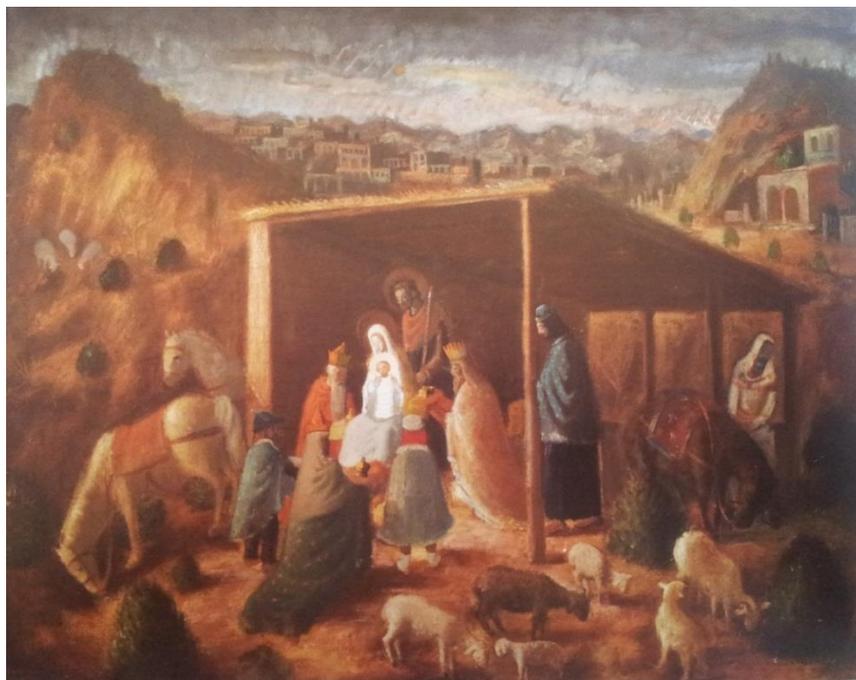


Figura 23 – Fulvio Pennacchi, **Natividade com reis magos**, 1944, óleo sobre tela, 92,5 x 117,5 cm. Coleção Família Pennacchi

Nesta obra, Pennacchi apresenta o desenrolar da cena em primeiro plano, que por sua vez está inserida numa paisagem montanhosa, com uma cidade ao fundo.

Antes de analisarmos esta obra, é interessante esclarecer que Pennacchi em diferentes obras adota sempre o mesmo esquema compositivo quando aborda o mesmo episódio. É o caso dos temas por exemplo da *Fuga para o Egito* e da *Anunciação* analisados no primeiro capítulo. No caso do episódio bíblico da *Natividade* isto não ocorre. Temos dois esquemas compositivos: ora a cena é focada nas figuras humanas que ocupam grande parte do campo pictórico no interior de um recinto [FIG. 20], ora toda a cena principal é distanciada e inserida numa paisagem [FIG. 23].

Ainda, é importante notar que ao tratar deste episódio, Pennacchi por vezes retrata somente a Sagrada Família, Maria, José e o menino Jesus no momento do nascimento do menino, por vezes além da Sagrada Família inclui diferentes momentos da narrativa do nascimento de Jesus e dos eventos que sucederam esta data, como a adoração dos pastores e a adoração dos magos⁵⁷.

Nesta obra em estudo, o tema da Natividade é abordado em conjunto com a cena da adoração dos reis magos⁵⁸. Maria carrega seu filho no colo como que o apresentando aos reis magos e os magos caracterizados por seus atributos reais, longos mantos e coroas, estão aqui de joelhos em atitude de adoração, ofertando presentes em recipientes de ouro, que sabemos ser ouro, incenso e mirra⁵⁹.

Aqui a ideia de profundidade se dá pela sobreposição dos três planos. Em primeiro plano, a cena da adoração dos reis magos, em segundo plano, as montanhas e ao fundo, a cidade. Diante desta composição, o olhar do observador é atraído para a cena principal em primeiro plano em razão da construção do desenho formado pela figura geométrica do cubo, onde em sua face anterior se insere toda a cena, pela convergência de linhas [**FIG. 24**] e pelo uso da cor branca nas figuras de Maria e do menino.

⁵⁷ O nascimento de Jesus vem narrado nos Evangelhos de São Lucas (Lc 2, 1-20) e de São Mateus (Mt 1,18-25). Já é no Evangelho de São Lucas que encontramos a narrativa da adoração dos pastores (Lc 2, 15-20) e no Evangelho de São Mateus, a adoração dos magos (Mt 2, 1-12).

⁵⁸ Dentro da iconografia tradicional do episódio da adoração dos reis magos temos seis cenas: “o anúncio da estrela aos magos, o encontro dos três reis magos e sua saída para Jerusalém; a visita ao rei Herodes; adoração ao menino Jesus, o aviso do anjo aos reis dormindo; a viagem de retorno” (DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2002, p. 226). Em suas obras, Pennacchi aborda sempre a cena da adoração ao menino Jesus, vinculando tal cena à *Natividade*. Não temos conhecimento de obras do artista que tragam os outros momentos da narrativa dos reis magos.

⁵⁹ No Evangelho de São Lucas: “[...] Prostaram-se diante dele, o adoraram. Depois, abrindo seus tesouros, ofereceram-lhe como presentes: ouro, incenso e mirra” (Lc 2, 11)



Figura 24 – Estudo do uso do cubo e de linhas na obra *Natividade com reis magos*

Diante das análises das obras, observamos que, realmente, se a construção do desenho em Pennacchi se dá pelo uso de linhas retas e curvas, pelo emprego de figuras geométricas como o triângulo e o círculo e pelo uso da proporção áurea, é também pelo uso destes elementos geométricos que Pennacchi constrói a ideia de profundidade em suas obras.

Além disso, a ideia de perspectiva em Pennacchi não se dá pelo emprego da luz e das cores. Para representar no plano bidimensional a realidade tridimensional, o artista faz uso de seus conhecimentos de geometria e de desenho artístico⁶⁰.

⁶⁰ Aproveitando seu conhecimento de geometria e construção do desenho, Pennacchi, entre 1936 e 1940, para garantir seu próprio sustento dá aulas de Desenho Geométrico e Artes no Colégio Dante Alighieri.

2.4 Da luz e da cor em Pennacchi

Diante das análises apresentadas observamos que a construção do desenho é o fundamento da obra de Pennacchi. Como veremos a seguir, a cor e a luz em Pennacchi devem estar a serviço deste desenho, como ensinavam os autores do *Trecento* e do *Quattrocento* italianos⁶¹.

Assim, para analisarmos o uso da cor e luz em Pennacchi recorreremos mais uma vez aos ensinamentos presentes nos tratados sobre pintura dos séculos XIV e XV mencionados anteriormente neste capítulo.

Em seus escritos, Alberti (2009, p. 121) não nega a importância das cores, sua copiosidade e variedade que “muito contribuem para a graça e o prestígio da pintura”, mas enfatiza em especial o bom emprego da luz e da sombra. Para ele:

“a luz tem força para variar as cores [...], o branco e o preto exprimem a sombra e a claridade, sendo todas as demais cores matéria à qual ele [pintor] acrescenta mais ou menos sombra ou luz. [...] Gostaria, porém, que os pintores doutos estivessem convencidos de que o ponto mais alto da competência e da arte está em saber usar o branco e o preto” (ALBERTI, 2009, p. 121).

⁶¹ Temos ao longo da história da arte uma rivalidade entre artistas sobre o desenho e a cor. Esta discussão que coloca em oposição o desenho e a cor surgiu na Itália durante o Renascimento, época em que tínhamos de um lado Florença e Roma, que defendiam o primado do desenho e de outro Veneza e Lombardia, defendendo a arte da cor como mais importante que a exatidão do desenho (LICHTENSTEIN, 2006, p. 11 e LANEYRIE-DAGEN, 2002, p. 102). Se ao longo da história da arte a discussão entre desenho e cor existiu, em Pennacchi, como vemos neste capítulo, fica claro sua preferência pelo desenho, seguindo a tradição que perpassa pelas ideias de Cennino Cennini, Alberti e Leonardo.

Percebemos aqui que, para Alberti (2009, p. 121) não importa a quantidade de cores usada pelo artista, mas sim e principalmente o conhecimento do uso do branco e do preto de forma a “dar relevo às coisas pintadas”. Assim, a cor deve estar subordinada ao desenho e ao uso da luz e da sombra (branco e preto) de maneira a se alcançar a tridimensionalidade dos objetos.

Desta forma, os desenhos lineares, ao apoiarem a força expressiva na intenção do traço, sugerem simplicidade, ao contrário de força, dinamismo e paixão que advém do uso das cores. Isto é, o desenho deve ser o meio de formular nas pinturas conceitos claros e lógicos, já a luz e a cor são empregados neste desenho de modo a ajudar na identificação do episódio.

Como veremos a seguir, por meio da análise das obras, Pennacchi se baseia nestes princípios, considerando que a cor deve estar a serviço do desenho, ao invés de resplandecer sobre a tela. Isto é, em Pennacchi temos o desenho como base e fundamento de suas obras e as cores como elementos na composição que devem servir à narrativa. Isto se faz evidente na obra *Ressurreição de Lázaro* [FIG. 25].



Figura 25 – Fulvio Pennacchi, **Ressurreição de Lázaro**, 1942, óleo sobre tela, 100 x 130 cm. Coleção James Lisboa

Esta pintura trata do episódio bíblico (Jo 11, 1-44) em que Jesus realiza o milagre da ressurreição de seu amigo Lázaro⁶². Este vem representado no lado esquerdo da composição ainda envolto nas faixas, recém-retirado da gruta (visível em segundo plano). Já Jesus, quase centralizado, com sua mão direita apontando Lázaro, vem representado com uma túnica vermelha.

⁶² Trazemos aqui o trecho do Evangelho de São João em que ocorre a ressurreição: “[...] Tomado, novamente, de profunda emoção, Jesus foi ao sepulcro. Era uma gruta, coberta por uma pedra. Jesus ordenou: “Tirai a pedra.” Disse-lhe Marta, irmã do morto: “Senhor, já cheira mal, pois há quatro dias que ele está aí...” Respondeu-lhe Jesus: ‘Não te disse eu: Se creres, verás a glória de Deus?’ Tiraram, pois, a pedra. Levantando Jesus os olhos ao alto, disse: ‘Pai, rendo-te graças, porque me ouviste. Eu bem sei que sempre me ouves, mas falo assim por causa do povo que está em roda, para que creiam que tu me enviaste.’ Depois destas palavras, exclamou em alta voz: ‘Lázaro, vem para fora!’ E o morto saiu, tendo os pés e as mãos ligados com faixas e o rosto coberto por um sudário. Ordenou então Jesus: ‘Desligai-o e deixai-o ir.’ (Jo, 11, 38-44)

Dividindo a pintura ao meio, percebemos que Pennacchi faz uso da mesma estrutura compositiva tanto na metade direita quanto na esquerda. Isto é, temos a mesma composição à direita e à esquerda tanto no que se refere ao desenho quanto às cores [FIG. 26].



Figura 26 – Estudo do uso da cor na obra *Ressurreição de Lázaro*

A cor vermelha foi empregada tanto na roupa de Jesus quanto na do homem que suporta Lázaro. Já a diagonal formada pela figura de Lázaro é ainda mais realçada pela cor branca. Na metade à direita, temos a mesma linha no mesmo sentido passando pela figura da menina vestida de branco e pela blusa branca de Jesus.

As figuras restantes, em cada metade agrupadas próximas ao canto direito superior, são coloridas em diferentes gradações de marrom e cinza. Neste

conjunto até mesmo a cor preta da roupa da mulher ajoelhada, Marta ou Maria⁶³, não a destaca do grupo.

Tal repetição da construção do desenho e colorido à esquerda e à direita cria uma união estética das duas metades dando uma ideia de harmonia na pintura.

É interessante notar que as cores na composição não aparecem ao acaso. O artista usa-as de forma a enfatizar aspectos da cena e explicitar a relevância de cada personagem do episódio que está sendo tratado. Assim, Jesus ao centro está com a túnica em vermelho como prenúncio de sua paixão e morte⁶⁴. Já Marta ou Maria vem representada com um manto preto, cor do luto, e Lázaro ressuscitado de branco, cor também usada nas representações pictóricas de Jesus ressuscitado (FERGUSON, 1989, p. 151-152).

Ainda, a cor marrom em diferentes tonalidades compõe o restante da pintura, dando uma ideia de uniformidade e sobriedade à cena. Estas tonalidades não causam interferência ao conjunto e até auxiliam para que a atenção do observador não seja desviada do que se passa em primeiro plano.

⁶³ Pela história bíblica sabemos ser Maria ou Marta. Porém nesta pintura não encontramos símbolos iconográficos que distinga qual das duas ela é.

⁶⁴ Segundo Duchet-Suchaux; Pastoureau (2002, p. 216), na tradição iconográfica, a *Ressurreição de Lázaro* é sempre relacionada à Paixão de Cristo, razão pela qual este episódio por vezes é inserido no início do ciclo da Paixão. Isto está presente, por exemplo, no ciclo realizado por Giotto na Capela dos Scrovegni, em Pádua.

Já em Pennacchi, considerando seu poema *Ressurreição de Lázaro* (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 121), podemos afirmar que o artista estava pensando na generosidade e na bondade de Jesus que, ao realizar este milagre, aliviou o sofrimento de suas amigas Marta e Maria. Na última estrofe do poema temos: “Ognuno di stupor di meraviglia resta perplesso / ed all’umano cuore il miracolo appare / di divina forza, d’amore e di bontà / il generoso Cuore del Signore”. (Cada um, de estupor, de maravilha, está perplexo / e ao humano coração o milagre aparece / da divina força, de amor e de bondade, / o generoso Coração do Senhor).

O emprego do branco e de cores puras como o vermelho com a intenção de realçar os elementos importantes da narrativa e de qualificar os personagens, assim como o uso de tons de marrom e cinza no restante da composição é uma solução que também está presente em outras obras do artista como a *Natividade com reis magos* [FIG. 23] e *Jesus e as crianças* [FIG. 9].

Realmente, em cada uma destas obras, Pennacchi faz uso das cores em função de seu simbolismo de modo a auxiliar na identificação das figuras e da história bíblica. Assim, temos quase sempre a figura de Jesus relacionada à cor vermelha que nos remete à paixão de Cristo. Já Maria está ora vestida de cor azul, “que se tornou a cor tradicional de Maria [...]” (FERGUSON, 1989, p. 151) ora de branco, cor da pureza e da santidade de vida (FERGUSON, 1989, p. 152).

Se nestas obras percebemos o uso de cores que sobressaem no conjunto de modo a destacar um elemento da composição e auxiliar na identificação das figuras e do episódio retratado, já em outras obras notamos que Pennacchi não faz uso desta solução. São obras em que temos a predominância da cor marrom em suas tonalidades, num quase monocromatismo, de modo que nenhuma figura é realçada ou distinguida do conjunto em razão da cor. É o caso de *Santo Antônio prega aos peixes* [FIG. 11], *São Francisco sendo velado* [FIG. 18] e *Natividade* [FIG. 20]. Nestas obras o destaque das figuras se dá pelo uso da luz e da sombra.

Já no caso da obra *São Francisco renuncia às vestes burguesas* [FIG. 27] a figura principal de São Francisco é realçada pelo forte contraste da auréola do santo sobre o fundo preto.



Figura 27 – Fulvio Pennacchi, **São Francisco renuncia às vestes burguesas**, 1936, óleo sobre aglomerado, 29,2 x 40 cm. Coleção Família Pennacchi

Neste episódio, conforme São Boaventura⁶⁵, São Francisco entrega a seu pai suas vestes, como um sinal de sua renúncia aos bens terrenos.

⁶⁵ Narrado na Legenda Maior da Vida de São Francisco de Assis por São Boaventura (1263, cap. 2, 4):

“4. [...] No seu autêntico amor à pobreza, Francisco nada opunha a essa cerimônia e se apresenta de boa mente diante do bispo e sem esperar um minuto nem hesitar de qualquer forma, sem aguardar qualquer ordem nem pedir qualquer explicação, tira imediatamente todas as suas vestes e as entrega ao pai. Todos viram então que, sob as vestes finas, o homem de Deus levava um cilício. Despiu mesmo os calções, em seu fervor e entusiasmo, e ficou nu diante de todos. Então disse ao pai: ‘Até agora chamei-te meu pai, mas de agora em diante posso dizer sem qualquer reserva: ‘Pai nosso que estais no céu’, pois foi a ele que confiei meu tesouro e nele depositei minha fé’. O bispo, que era um homem santo e muito digno, chorava de admiração ao ver os excessos a que o levava seu amor a Deus; levantou-se, abraçou-o e envolveu-o no seu manto, ordenando que trouxessem alguma roupa para cobri-lo. Deram-lhe um pobre manto que pertencia a um dos camponeses a serviço do bispo; Francisco o recebeu

Antes de examinarmos o emprego da cor e da luz, é importante notarmos que nesta obra Pennacchi usa uma estrutura compositiva linear e simétrica, centralizando a figura de São Francisco e inserindo de cada lado um grupo de figuras. Os grupos nos lados direito e esquerdo são dispostos de forma a dar uma ideia de simetria. Tal composição simétrica com a figura do santo centralizada enfatiza ainda mais a ideia de equilíbrio.

Esta solução compositiva realizada por Pennacchi está em conformidade com a narrativa de São Boaventura, isto é, como numa balança, de um lado temos o pai, contrário à ideia de São Francisco e do outro o bispo, que admira o santo. Assim, fazendo uso de uma estrutura compositiva simples, o artista se mantém fiel ao relato do episódio ao mesmo tempo em que traz a ideia de certo e errado, cada qual de um lado.

Assim, pela construção do desenho, as figuras ainda que dispostas de modo que todos os personagens tenham a mesma altura, a mesma importância, o olhar do observador é atraído para a figura de São Francisco. Tal atração ocorre pois Pennacchi, além de posicionar o santo no centro do quadro, retrata-o diante de um fundo preto de modo a realçar ainda mais a auréola de santidade que ele traz na cabeça. Isto é, o contraste provocado pelo uso do fundo escuro que clareia e ilumina ainda mais a cabeça de São Francisco faz com que o olhar do observador se dirija à pessoa do santo. Se a linearidade da cabeça das figuras (isocefalia) não realça a importância do santo, o uso deste contraste atrai o olhar.

Porém, se aqui o artista faz uso deste contraste maior, já no restante da pintura a iluminação é indireta de modo a oferecer volume aos corpos e a criar uma uniformidade entre os demais personagens.

agradecido e, depois, havendo encontrado um pedaço de giz no caminho, traçou uma cruz sobre o manto.”

Em outras obras, o artista buscou não criar contrastes violentos, suavizando a passagem da luz à sombra. É o caso da obra *Natividade* [FIG. 20] em que a luz vinda do alto (luz zenital) ilumina a Sagrada Família. Ao invés de criar um forte contraste entre a área iluminada e a que não está sob o foco da luz, o artista opta por usá-la de modo a unificar o conjunto e produzir uma unidade na cena.

O mesmo ocorre também na obra *São Francisco sendo velado* [FIG. 18] em que temos duas fontes de luz: uma adentrando o recinto pela janela e a outra que provém da vela acesa. Ambas não criam fortes contrastes e acabam por resultar numa luz solene, até mesmo fúnebre.

Tais análises nos levam a concluir que em suas obras de temática religiosa Pennacchi trabalha com poucas cores. Usa-as de forma a auxiliar na narrativa, caracterizando as personagens e realçando sua importância. Já a luz e a sombra são usados tanto de forma a dar relevo à superfície dos objetos e das figuras quanto para valorizar os personagens e os fatos principais da narrativa bíblica ou dos santos.

A lógica, a organização, a harmonia interna encontradas na pintura de Pennacchi são frutos de figuras e/ou cálculos geométricos (triângulos, círculos, cubo, segmentos áureos) sobre os quais o desenho se amolda com clareza. O desenho realizado por meio do uso de esquemas geométricos se traduz numa organização visual, agradável ao olhar, o que leva a enfatizar ainda mais a mensagem que procura passar, isto é, as atitudes, as reações, os ideais associados ao episódio ou ao santo.

Os elementos secundários aparecem em pouquíssima quantidade, evitando a distração do observador, e somente nos casos em que considera importantes para a compreensão da cena e que confirmam iconograficamente o episódio bíblico ou o santo representado.

A ideia de tridimensionalidade das figuras e dos objetos dá-se pelo uso das linhas e dos tons. A pouca gradação dos tons, com o uso de uma escala tonal clara e a ausência de grandes contrastes, auxiliam ainda mais o artista a transmitir essa ideia de uniformidade, ordem e ausência de conflitos.

2.5 Da apropriação das obras do *Trecento* e do *Quattrocento*

Como vimos até agora, as obras de Pennacchi se caracterizam pelo uso da linha, pela construção do desenho e o agenciamento das cores como já o faziam seus colegas pintores toscanos do século XIV e XV. O resultado são obras que focam a cena retratada com intuito de não eclipsar seu conteúdo, sua mensagem moral e religiosa. Aqui analisaremos como, adotando este fazer artístico, Pennacchi também se apropria do resultado alcançado por estes artistas.

Recorrendo aos ensinamentos técnicos sobre desenho e cor que também regeram as obras dos artistas toscanos do *Trecento* e do *Quattrocento*, dominando a técnica, estudando e praticando o desenho e a aplicação das cores e dos efeitos de luz e sombra, Pennacchi também se apropriou de alguns detalhes da construção do desenho de artistas destes séculos, e isto é perceptível em várias obras que veremos a seguir.

Primeiramente, o que percebemos em algumas obras é que Pennacchi, na representação do episódio, utiliza o mesmo esquema compositivo que encontramos na tradição iconográfica italiana, mais especificamente de obras

datadas dos séculos XIV e XV. É o caso da *Fuga para o Egito*, em que Pennacchi [FIGS. 3, 13 e 28] realiza o mesmo esquema compositivo que encontramos em obras do século XIV e XV [FIGS. 29, 30 e 31].



Figura 28 – Fulvio Pennacchi, **Fuga para o Egito**, 1942, óleo sobre tela, 80 x 120 cm.
Coleção do Palácio de Governo do Estado de São Paulo, Campos de Jordão



Figura 29 – Giotto di Bondone, **Fuga para o Egito**, 1304-06, afresco, 200 x 185 cm. Capela dos Scrovegni, Pádua



Figura 30 – Duccio di Buoninsegna, **Fuga para o Egito** (predela da obra *Maestà*), 1308-11, tempera sobre madeira, 42,5 x 44 cm. Museu dell'Opera del Duomo, Siena

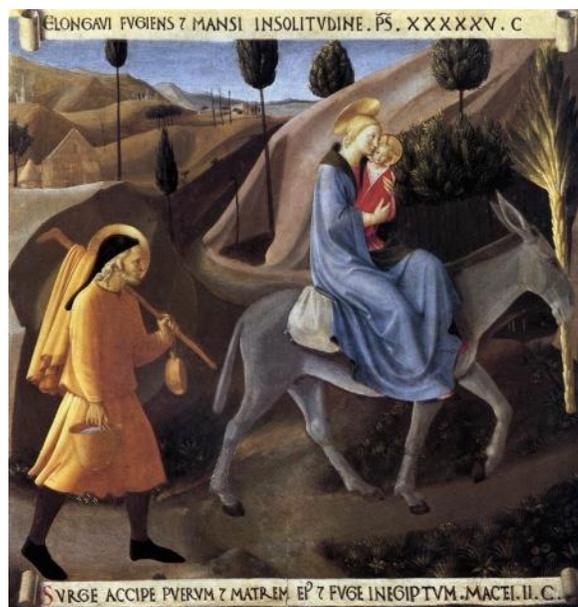


Figura 31 – Fra Angelico, **Fuga para o Egito**, 1451-52, tempera, 38,5 x 37 cm.
Convento de São Marcos, Florença

Ao observarmos os trabalhos de Giotto, Duccio e Fra Angelico, percebemos a mesma representação do episódio que temos em Pennacchi.

Contudo Pennacchi retira qualquer detalhe e/ou figura que não sejam explícitos à caracterização do episódio, ainda que estes enriqueçam a cena. Assim, por não fazerem parte da narrativa bíblica⁶⁶ não são incluídos, como, por exemplo os anjos nas obras de Giotto e Duccio ou a sinuosidade das montanhas e o panejamento das roupas na obra de Fra Angelico, pormenores que não aparecem nas pinturas do nosso artista.

⁶⁶ O texto bíblico está transcrito no primeiro capítulo do presente trabalho.

Pennacchi, assim como estes artistas, insere suas figuras numa cena estreita onde são retratadas, ainda que participantes da ação, porém como exemplos idealizados. Não são pessoas reais, mas figuras sólidas, atemporais.

Outra obra em que vemos claramente o uso da tradição iconográfica por parte de Pennacchi é a que trata da *Ressurreição de Lázaro* [FIG. 25]. Pennacchi, como já o faziam Duccio e Giotto [FIGS. 32 e 33], caracteriza Jesus, vestindo uma túnica vermelha, com a mão direita apontada a Lázaro, de um lado, e de outro, Lázaro ainda envolto em faixas.



Figura 32 – Giotto di Bondone, **Ressurreição de Lázaro**, 1304-06, afresco, 200 x 185 cm. Capela dos Scrovegni, Pádua



Figura 33 – Duccio di Buoninsegna, **Ressurreição de Lázaro** (predela, parte de trás da obra *Maestà*), 1310-11, tempera e ouro sobre madeira, 43,5 x 46,4 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth

Neste exemplo temos ressaltado o valor do gesto que encontramos nas obras de Giotto e Duccio e que não foi deixado de lado por Pennacchi. O artista mantém o mesmo gesto de Jesus, que com sua mão estendida evidencia o momento em que se realiza o milagre da ressurreição de Lázaro.

Temos nesta obra a aglomeração do restante das pessoas em segundo plano, como já o faziam Giotto e Duccio. Tal solução é usada de modo a valorizar e dar importância à ação que ocorre em primeiro plano.

Na realização de sua obra *Batismo de Jesus*⁶⁷ [FIG. 34], Pennacchi também utiliza o mesmo esquema compositivo que encontramos nas obras de Perugino e Verocchio [FIGS. 35 e 36].

⁶⁷ Segundo o Evangelho de São Lucas: “Quando todo o povo ia sendo batizado, também Jesus o foi. E estando ele a orar, o céu se abriu e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como uma pomba; e veio do céu uma voz: ‘Tu és meu Filho bem-amado; em ti ponho minha afeição’”. (Lc 3,21-22).

Segundo o Evangelho de São Mateus: “Da Galileia foi Jesus ao Jordão ter com João, a fim de ser batizado por ele. João recusava-se: ‘Eu devo ser batizado por ti e tu vens a mim!’ Mas Jesus lhe respondeu: ‘Deixa por agora, pois convém cumpramos a justiça completa.’ Então João cedeu. Depois que Jesus foi batizado, saiu logo da água. Eis que os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de pomba, o Espírito de Deus. E do céu baixou uma voz: ‘Eis meu Filho muito amado em quem ponho minha afeição’”. (Mt 3,13-17)

Segundo o Evangelho de São Marcos: “Ora, naqueles dias veio Jesus de Nazaré, da Galileia, e foi batizado por João no Jordão. No momento em que Jesus saía da água, João viu os céus abertos e descer o Espírito em forma de pomba sobre ele. E ouviu-se dos céus uma voz: ‘Tu és o meu Filho muito amado; em ti ponho minha afeição’”. (Mc 1, 9-13).

Segundo o Evangelho de São João: “Eu não conhecia, mas, se vim batizar em água, é para que ele se torne conhecido em Israel. (João havia declarado: ‘Vi o Espírito descer do céu em forma de uma pomba e repousar sobre ele’.) Eu não conhecia, mas aquele que me mandou batizar em água disse-me: ‘Sobre quem vires descer e repousar o Espírito, este é quem batiza no Espírito Santo. ‘Eu o vi e dou testemunho de que ele é o Filho de Deus’. (Jo 1,31-34)



Figura 34 – Fulvio Pennacchi, **O Batismo de Cristo**, 1945, afresco, 2,8 x 6,28 m. Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo



Figura 35 – Pietro Perugino, **Batismo de Cristo**, 1498-1500, óleo sobre madeira, 30 x 23 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena



Figura 36 - Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci⁶⁸, **Batismo de Cristo**, 1472-1475, óleo sobre madeira, 177 x 151 cm. Galleria degli Uffizi, Florença

Neste pintura, ainda que Pennacchi tenha mudado a posição de Jesus de modo a direcioná-lo ao observador (a obra se encontra em uma das capelas laterais da Igreja Nossa Senhora da Paz, em São Paulo), a organização dos elementos e das figuras no espaço pictórico, da posição de Jesus com as mãos em oração e com os pés dentro da água, do gesto de São João Batista que derrama água com o auxílio de uma concha, da presença da palmeira no lado

⁶⁸ No capítulo *Vita di Leonardo da Vinci*, de seu livro *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Vasari (2010, p. 559) afirma que o anjo que carrega a túnica foi pintado por Leonardo da Vinci.

esquerdo, são elementos que nos remetem às obras de artistas do *Trecento* e do *Quattrocento*, aqui trazidas pelos exemplos de Perugino e Verocchio.

Aqui percebemos mais uma vez a manutenção por parte de Pennacchi do gesto expressivo da ação (São João Batista) como faziam seus colegas do século XV. Porém, ao contrário destes, Pennacchi mais uma vez retira qualquer detalhe desnecessário à caracterização da história bíblica, como a presença de anjos, de outras figuras humanas, de detalhes nas roupas e na natureza em segundo plano. Pennacchi também não busca por meio da perspectiva uma profundidade mas com o desenho de montanhas enquadra a cena de modo a realçar o que se passa em primeiro plano.

Já para a realização de algumas de suas obras sobre a vida de São Francisco, percebemos claramente que Pennacchi observou a obra de Giotto, dada a quase total semelhança na composição. É o caso das obras que tratam dos episódios narrados por São Boaventura: *Homenagem de um homem simples*⁶⁹ [FIGS. 37 e 38], *O Milagre da Fonte*⁷⁰ [FIGS. 39 e 40], *São Francisco afugentando*

⁶⁹ Narrado na Legenda Maior da Vida de São Francisco de Assis por São Boaventura (1263, cap. 1, 1): "1. [...] De fato um cidadão de Assis, homem simples do povo, que parecia inspirado por Deus, tirou o manto ao encontrar Francisco em Assis e estendeu-o sob os pés do jovem afirmando que um dia ele seria digno do maior respeito, que em breve realizaria grandes feitos e mereceria dessa forma a veneração de todos os fiéis".

⁷⁰ Narrado na Legenda Maior da Vida de São Francisco de Assis por São Boaventura (1263, cap. 7, 12): "12. Certa ocasião, querendo o homem de Deus transferir-se a um eremitério para se dedicar mais livremente à contemplação, e como estava enfermo, pediu a um pobre que o transportasse em seu burro. No calor do verão, o homem seguia a pé o servo de Deus montanha acima. Cansado do percurso muito longo e difícil e forçado pela sede, a um certo ponto começou a gritar ao santo: "Morro de sede se não encontrar um pouco d'água imediatamente!" No mesmo instante, Francisco apeou do burro e prostrado de joelhos em terra, levantou as mãos ao céu, não deixando de rezar fervorosamente até conhecer que o Senhor ouvira sua oração. Concluída a oração, disse afavelmente ao homem: "Vai até aquela pedra, irmão, e ali encontrarás água fresca e abundante, que neste momento Cristo, em sua misericórdia, fez jorrar da pedra para ti". Estupenda comiseração de Deus, que com tanta facilidade se inclina aos desejos de seus servos! O homem sedento pôde beber de uma água nascida da rocha pela virtude de um santo em oração e foi um rochedo bem duro que lhe

*os demônios*⁷¹ [FIGS. 41 e 42] e *São Francisco doa sua manta ao pobre*⁷² [FIGS. 43 e 44].

forneceu com que matar a sede. Não existia nenhum fio d'água anteriormente nesse local. E por mais que se procurasse, não se encontrou resquício sequer de água naquele lugar".

⁷¹ Narrado na Legenda Maior da Vida de São Francisco de Assis por São Boaventura (1263, cap. 6, 9): "9. Em outra ocasião chegou Francisco a Arezzo e encontrou toda a cidade num grande tumulto provocado pelas lutas de facções políticas à beira da destruição. Encontrou hospedagem numa aldeia fora das muralhas da cidade e pôde ver os demônios que perturbavam os cidadãos e os excitavam à mútua matança. Resolvido a banir para longe aquelas sediciosas forças infernais, enviou para diante de si, como núncio ou embaixador, o bem-aventurado irmão Silvestre, homem de columbina simplicidade, dizendo: 'Vai, meu filho, às portas da cidade e da parte de Deus onipotente e em virtude da santa obediência, ordena a esses demônios que saiam imediatamente'. Obediente como era, cumpriu imediatamente o que lhe mandava o santo. Aproximou-se das portas da cidade, cantando um hino de louvor a Deus, e clamou em altos brados: 'Em nome do Deus onipotente e por ordem de seu servo Francisco, ide-vos embora, todos vós espíritos infernais!' Logo a cidade ficou pacificada e se tranqüilizaram seus moradores respeitando os mútuos direitos".

⁷² Narrado na Legenda Maior da Vida de São Francisco de Assis por São Boaventura (1263, cap. 7, 12): "5. [...] E voltando um dia de Sena, encontrou um pobre; ele mesmo, por causa de sua doença, levava além do hábito um pequeno manto. Viu a miséria do pobre e não se conteve: 'É preciso, disse ele ao companheiro, que devolvamos a esse homem o manto que lhe pertence. Nós o recebemos emprestado até encontrar uma pessoa mais pobre que nós' [...]".

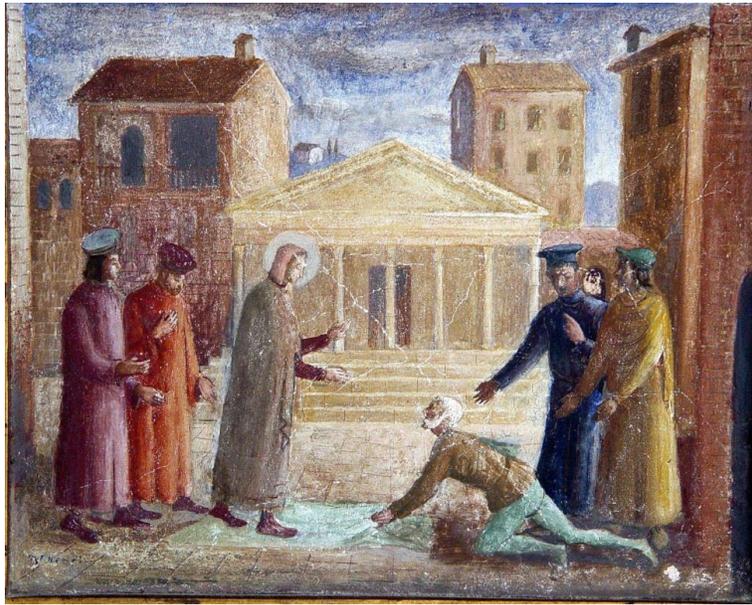


Figura 37 – Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco. Homenagem de um homem simples**, 1942, afresco, 55 x 70 cm. Coleção Miguel Forte



Figura 38 – Giotto di Bondone, **Homenagem de um homem simples**, 1300, afresco, 270 x 230 cm. Basílica Superior de São Francisco de Assis, Assis



Figura 39 – Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco. Milagre [da Fonte]**, déc. 1930, óleo sobre aglomerado, 29,2 x 40,2 cm. Coleção Família Pennacchi



Figura 40 – Giotto di Bondone, **Lenda de São Francisco: 14. O Milagre da Fonte**, 1297-1300, afresco, 270 x 200 cm. Basílica Superior de São Francisco de Assis, Assis



Figura 41 – Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco IV. São Francisco afugentando os demônios**, 1936, óleo sobre aglomerado, 40,2 x 29,2 cm. Coleção Família Pennacchi



Figura 42 – Giotto di Bondone, **Lenda de São Francisco: 10. Afugentando os demônios de Arezzo**, 1297-99, afresco, 270 x 230 cm. Basílica Superior de São Francisco de Assis, Assis



Figura 43 – Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco. São Francisco doa sua manta ao pobre**, 1940, óleo sobre cartão, 29,5 x 40 cm. Coleção Família Pennacchi



Figura 44 – Giotto di Bondone, **Lenda de São Francisco: 2. São Francisco doando seu manto ao homem pobre**, 1297-99, afresco 270 x 230 cm. Basílica Superior de São Francisco de Assis, Assis

Nestes exemplos, percebemos que Pennacchi faz uso praticamente da mesma estrutura compositiva, mantendo quase a mesma disposição das figuras e das construções no espaço pictórico como Giotto fez.

O artista mantém ainda o mesmo gesto que temos nas figuras de Giotto, gestos estes relevantes, eloquentes, que concentram o clímax da história, o momento dramático do episódio.

Realmente, Pennacchi conserva também os detalhes que caracterizam a cena e que se encontram no relato de São Boaventura. É o caso na obra *Homenagem de um homem simples* em que temos mantido o prédio ao fundo (*Templo de Minerva*, hoje *Igreja Santa Maria Sopra Minerva*), uma construção que já havia na cidade de Assis à época em que ocorreu o episódio.

Na obra *O milagre [da Fonte]*, o artista conforme a narrativa do episódio (“levantou as mãos ao céu, não deixando de rezar fervorosamente”) opta por retratar São Francisco com as mãos para cima de modo a enfatizar sua oração fervorosa.

Já na obra em que São Francisco de Assis expulsa os demônios de Arezzo, o artista mantém tanto a presença do irmão Silvestre quanto as muralhas da cidade de modo a evidenciar ao observador que o santo se encontrava “fora das muralhas da cidade”, conforme o relato de São Boaventura. Retira ainda a igreja que aparece à esquerda na obra de Giotto, já que esta não vem mencionada na descrição do milagre.

Tal manutenção de certos detalhes, de construções, de figuras e mesmo da ênfase maior de certos gestos como vemos nestas obras sobre São Francisco de Assis, permite-nos afirmar que Pennacchi, além de buscar suas

referências nas obras de Giotto, conhecia a narrativa de São Boaventura e fez uso dela também ao realizar suas obras de São Francisco de Assis. O artista buscou na estrutura compositiva na obra de Giotto, a composição para suas obras, porém realçou particularidades de cada acontecimento conforme os escritos de São Boaventura.

Já em outras obras, Pennacchi opta por se apropriar somente de alguns detalhes do desenho. São casos em que não identificamos uma apropriação de toda a estrutura do desenho mas sim de determinadas partes que encontramos em obras dos séculos XIV e XV.

É o caso do afresco da *Natividade* que se encontra no altar-mor da Igreja Nossa Senhora da Paz, onde Pennacchi nos apresenta a cena do nascimento de Jesus juntamente com a adoração dos pastores [FIG. 45].



Figura 45 – Fulvio Pennacchi, **Natividade**, 1941-42, afresco, 20 x 6 m.
Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo

Jesus Cristo, aqui recém-nascido, é apresentado por sua mãe que está ajoelhada do lado direito da criança. Maria vem seguida por um anjo com mãos postas em atitude de oração. De pé, do outro lado de Jesus, temos José que com a mão direita abençoa a criança. De ambos os lados, o conjunto é finalizado com a presença de pastores, alguns ajoelhados em atitude de adoração.

É importante notar que Jesus não está deitado numa manjedoura como menciona o texto bíblico⁷³. Temos aqui o recém-nascido ainda sem roupa deitado diretamente no chão. Tal representação iconográfica do menino Jesus aparece nas pinturas do século XV [**FIGS. 46, 47 e 48**].

⁷³ O anjo, ao anunciar aos pastores o nascimento de Jesus Cristo, afirma: “Isto vos servirá de sinal: achareis um recém-nascido envolto em faixas e posto numa manjedoura” (Lc, 2, 12).



Figura 46 – Fra Angelico, **Natividade**, 1440-41, afresco, 193 x 164 cm.
Convento de São Marcos, Florença



Figura 47 – Gentile da Fabriano, **Natividade** (predela da obra *Adoração dos Magos*),
1423, tempera sobre madeira, 32 x 75 cm. Galleria degli Uffizi, Florença



Figura 48 - Atribuído a Zanobi Strozzi, **A Natividade** (predela), c. 1433-34, tempera e ouro sobre madeira, 18,7 x 43,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York

Esta forma de representação do menino Jesus surgiu em decorrência das visões de Santa Brígida da Suécia (1303-1373) e se tornou a mais comum representação a partir do século XV, substituindo a iconografia de Maria reclinada junto à manjedoura (conforme AUGUSTA STATE UNIVERSITY). Nas visões de Santa Brígida sobre o nascimento do menino Jesus, este aparece recém-nascido, deitado no chão, sem roupa e brilhando - razão pela qual o menino Jesus passou a ser assim representado - e Maria ajoelhada numa atitude de oração.

Em seu afresco, Pennacchi se apropria deste modo de representação do século XV em que o menino vem retratado deitado diretamente sem roupa no chão e Maria, ajoelhada ao seu lado.

Já nas obras que tratam da *Madona com o Menino* [FIGS. 4 e 49], como vimos ao tratar deste tema no primeiro capítulo, o artista se aproxima muito de um tipo de representação de Maria com o seu filho que aparece no século XIV, a *Virgem da Humildade* [FIGS. 50, 51 e 52].

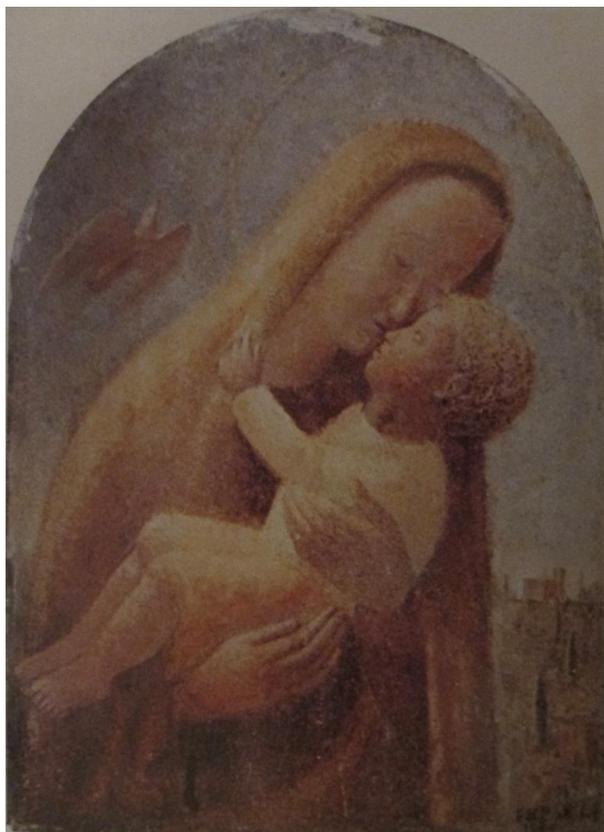


Figura 49 - Fulvio Pennacchi, **Madona com o menino**, 1940, afresco, 67 x 48 cm. Residência Plínio Emendabili, São Paulo



Figura 50 - Giovanni di Paolo, **Madona da Humildade**, c. 1442, tempera sobre madeira, 61,9 x 48,9 cm. Museum of Fine Arts, Boston



Figura 51 – Sassetta, **Madona da Humildade**, c. 1435, tempera sobre madeira, 72,7 x 54,5 cm. Pinacoteca Vaticana, Vaticano



Figura 52 - Lippo di Dalmasio, **Madona da Humildade**, c. 1390, tempera sobre tela, 110 x 88,2 cm. The National Gallery, Londres

Nestas obras dos séculos XIV e XV, Maria se encontra sentada no chão ou sobre um tecido, razão pela qual recebe a alcunha de “humildade”, não entronizada ou coroada. Segura o menino Jesus em seus braços que está envolto num pano e lhe dirige um olhar de doçura e carinho que este lhe retribui.

É este último detalhe de que Pennacchi se apropria. O artista traz em suas obras o olhar carinhoso, de atenção voltada ao seu filho, passando a ideia de Maria não como soberana, mas sim investida no seu caráter de mãe.

Mas, a apropriação deste olhar porém não é prerrogativa de Pennacchi. Outros artistas entre eles Verrocchio [FIG. 53] e Botticelli [FIG. 54] já o tinham feito.



Figura 53 - Andrea del Verrocchio, **Madona e o menino**, 1466-70, tempera sobre madeira, 75.5 × 54.8 cm. Staatliche Museen, Berlim



Figura 54 - Sandro Botticelli, **Virgem e a criança com o jovem São João Batista**, c. 1470-75, tempera sobre madeira, 90 x 67 cm. Musée du Louvre, Paris

Assim, Pennacchi não realiza a mesma composição da tradição iconográfica da *Virgem da Humildade* propriamente dita. Recorta a composição de modo a retratar Maria somente da cintura para cima e se apropria da linguagem corporal que temos entre Maria e o menino Jesus como assim fez Verrocchio e Botticelli. Mantém os olhares de amor e carinho recíprocos entre Maria e seu filho.

No caso do tema da *Anunciação*, Pennacchi também retoma a expressão corporal de Maria, que encontramos em obras dos séculos XIV e XV sobre este episódio. Esta é retratada numa posição que denota humildade, aceitação e paz, ao ser retratada com a cabeça inclinada, sua mão direita cruzada

sobre o peito e uma feição calma [FIGS. 1, 2 e 15]. Esta posição de Maria aparece, por exemplo, nas obras de Fra Angelico [FIGS. 55 e 56] e Leonardo da Vinci [FIG. 57], ainda que tenhamos Maria com ambas as mãos cruzadas sobre o peito.



Figura 55 - Fra Angelico, **A Anunciação**, 1442-43, afresco, 230 x 321 cm. Convento de São Marcos, Florença



Figura 56 - Fra Angelico, **Anunciação**, 1440-42, afresco, 176 x 148 cm.
Convento de São Marcos, Florença



Figura 57 - Leonardo da Vinci?, Lorenzo di Credi?⁷⁴, **Anunciação** (predela),
c. 1475-1478, óleo sobre madeira, 16 x 60 cm. Musée du Louvre, Paris

⁷⁴ Discute-se se a realização desta obra é de Leonardo da Vinci ou de Lorenzo di Credi, ambos aprendizes no ateliê de Verrocchio (MUSÉE DU LOUVRE).

Pennacchi também se apropria de símbolos iconográficos que tradicionalmente compõem a representação do episódio da *Anunciação*, como por exemplo, o lírio, símbolo da pureza de Maria, as asas grandes⁷⁵ do anjo Gabriel e seu dedo que aponta para o céu, o livro que representa a Bíblia⁷⁶, a arquitetura formada por uma área resguardada onde se encontra Maria e o jardim onde se encontra o anjo Gabriel, a cor azul na roupa de Maria.

Diante destas análises chegamos a algumas conclusões.

Em certas obras de Pennacchi notamos uma apropriação de parte ou quase totalidade do esquema compositivo de obras de artistas toscanos do século XIV e XV.

Contudo, como vimos, em Pennacchi temos a retirada de cena de todos os detalhes e elementos que não compõem a narrativa, criando assim obras em que o volume das figuras se sobressai e o caráter sóbrio da narrativa ganha importância. Não temos em suas obras de cunho religioso uma busca em evidenciar sua habilidade, seu virtuosismo ou ainda de realizar obras com caráter decorativo⁷⁷.

⁷⁵ O anjo Gabriel foi promovido a Arcanjo nos textos apócrifos, de modo que no episódio da Anunciação podemos vê-lo com vestimentas tanto de Anjo quanto de Arcanjo (túnica dalmática branca coberta por uma capa, ambas ricamente decoradas). As grandes asas são o primeiro atributo iconográfico de um anjo, derivado da representação das figuras clássicas dos gênios e das vitórias aladas (GIORGI, 2007, p. 142-145).

⁷⁶ Pela tradição iconográfica, conforme Duchet-Suchaux e Pastoureau (2002, p. 32), o livro é uma Bíblia e está aberta na passagem do texto do profeta Isaías que previa o episódio aqui em análise ao dizer: “Por isso, o próprio Senhor vos dará um sinal: uma virgem conceberá e dará à luz um filho e o chamará ‘Deus Conosco’” (Is 7,14).

⁷⁷ Esta ausência de detalhes que encontramos em suas pinturas religiosas é tão intrínseca ao artista que também estão presentes em sua casa. Idealizada, projetada e construída conforme os desejos de Pennacchi, a arquitetura é formada por linhas simples, volumes sóbrios, sem

Percebemos ainda que Pennacchi não busca inspiração em qualquer artista italiano dos séculos XIV e XV, mas sim somente naqueles que privilegiam o desenho e a apresentação clara e objetiva da cena. O artista buscou referências em obras que trazem: a sobriedade na composição (o artista vai além retirando ao extremo, figuras e detalhes desnecessários); a valorização do gesto eloquente de modo a caracterizar o momento dramático da história bíblica; a busca de valores na composição e na massa (e não no cromatismo) de modo a realçar a seriedade.

Assim, Pennacchi buscou pintores (Giotto, Leonardo da Vinci, Fra Angelico, Duccio, entre outros) que, como ele, trabalharam com o rigor florentino, fundado na técnica da construção do desenho, de modo que a relação entre as figuras se desenvolve por meio dos gestos e a narrativa é revelada pela linha e o jogo das silhuetas. Para ele, reduzir um episódio bíblico ou da vida de um santo a uma cena por meio de traços e de gestos precisos é mais importante do que a vibração e a emoção dada pelo uso da luz e da cor.

Também notamos com a análise realizada que Pennacchi, como seus colegas dos séculos XIV e XV, trouxe a impessoalidade na arte, retratando as figuras humanas de modo atemporal, exemplos a serem seguidos e não figuras individualizadas e reais⁷⁸.

grandes rebuscamentos. A arquitetura simples e a cor vermelha escura com que a casa é pintada nos remetem à arquitetura da Toscana. A decoração é toda realizada pelo artista, tanto em afrescos e pinturas murais, quanto em pequenas esculturas. No conjunto transparece o clima de sobriedade e simplicidade que encontramos nas obras do artista.

⁷⁸ Se observarmos o conjunto dos temas das obras de Pennacchi, temos tanto o tipo rústico, camponês quanto o senhorial, heroico, legendário. Contudo não encontramos os dois tipos na mesma obra, mas identificamo-los em obras distintas. Evidenciamos isto comparando as obras em que Pennacchi aborda o tema do trabalho onde aparece o tipo rústico, camponês [FIG. 5], diferentemente das obras com temática religiosa onde prevalece o tipo senhorial, heroico, legendário.

2.6 Do papel do artista em Pennacchi

Como vimos até agora, Pennacchi usa como fundamento o desenho, de tal modo que tanto o emprego da luz quanto da cor a este deve estar subordinado. Temos também uma técnica de construção do desenho que nos remete aos ensinamentos dos autores dos séculos XIV e XV, entre eles Cennino Cennini, Alberti e Leonardo.

Em Pennacchi, as obras seguem um modelo de simplicidade na composição de modo a narrar uma história e transmitir uma mensagem religiosa ou moral, isto é, de exemplos, virtudes, atitudes, reações, ideais que estão associados ao episódio bíblico ou ao santo retratado.

Na busca por este objetivo, percebemos pela análise das obras que, para Pennacchi, o artista não precisa recriar a natureza, conforme defendiam Alberti e Leonardo. Para Pennacchi, o artista pode copiá-la se assim for necessário ou de seu agrado.

O que queremos dizer é que para Alberti (2009, p. 127):

“52. O ofício do pintor é este: descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais a uma certa distância e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos. O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza [...]”.

E ainda:

“26. Tem, pois, a pintura como seu título de glória o fato de que qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um outro deus” (ALBERTI, 2009, p. 96).

Percebemos aqui que, para Alberti, o pintor deve sempre “representar coisa retirada bela e corretamente da natureza” e não “retratar obras de outros”. Para este autor, “das coisas pintadas não se consegue mais do que imitá-las” (ALBERTI, 2009, p. 134-135).

E, em Leonardo (1490-1517 apud LICHTENSTEIN, 2004, p. 48):

“Digo aos pintores que nunca se deve imitar o estilo de outro, porque assim será neto e não filho da natureza; porque, existindo as coisas naturais em tanta abundância, deve-se recorrer antes a essa natureza que aos mestres, que com ela aprenderam. E digo isto não para aqueles que desejam por meio da arte alcançar riquezas, mas para aqueles que com a arte desejam fama e honra”.

O que notamos é que tanto em Alberti quanto em Leonardo o pintor não deve só copiar mas sim deve recriar a natureza e assim o fazendo torna-se quase divino. Diferentemente para Pennacchi, o uso da tradição iconográfica italiana do *Trecento* e do *Quattrocento* não se caracteriza por cópia, mas sim apropriação.

Como entende Settis (2005, p. 107), “na tradição iconográfica a repetição de um tipo ou de um esquema não é cópia [...], mas configura o vocabulário da linguagem de imagens não escrito a ser usado pelos artistas”. Para este autor (SETTIS, 2005, p. 107), na tradição iconográfica as imagens repetem um tipo e um esquema já consagrado pelo uso, mas sempre é possível alterar alguns gestos e detalhes, mesmo falando da mesma linguagem, de modo a renovar o interior da pintura.

Assim, o fato de se apropriar de composições do *Trecento* e do *Quattrocento* ou de detalhes destas que no entender de Pennacchi deveriam ser reproduzidas não significava copiar, mas sim fazer uso de uma tradição iconográfica já existente e reconhecível pelo observador, facilitando a identificação

do episódio bíblico ou da vida de um santo e a compreensão da mensagem moral e religiosa aí inserida, isto é, as virtudes, os valores, as atitudes, as reações, os ideais associados ao episódio ou ao santo.

É isto que percebemos em Pennacchi. Se ele usa alguns esquemas consagrados pela tradição iconográfica, ao mesmo tempo retira detalhes decorativos, usa um colorido mais sóbrio, por vezes monocromático, e realça as figuras principais dentro do espaço pictórico. Traz assim a iconografia consagrada pela tradição mas utiliza-a dentro de sua finalidade: narrar o episódio de forma clara e direta e assim transmitir sua mensagem moral ou religiosa ao observador. Como Giuseppe Scapinelli (1949 apud BARDI, 1980, p. 36) afirma sobre Pennacchi:

“Nele [em Pennacchi] a arte não está a serviço da figura mas sim a serviço da expressão espiritual...”

Em Pennacchi, a expressão espiritual, a transmissão da mensagem moral e religiosa é primordial. Para o nosso artista não se trata de necessariamente recriar a natureza e muito menos de ser um quase Deus, como apregoavam Alberti e Leonardo.

E é aqui que temos ainda outra distinção. Em Pennacchi não encontramos a intenção final de alcançar fama⁷⁹. Para ele, o pintor é o autor da obra, e ao realizá-la o artista deve se manter fiel à sua própria consciência (isto se percebe, por exemplo, como vimos no primeiro capítulo, quando ele defende o

⁷⁹ Como vimos no primeiro capítulo do presente trabalho, isto é verdade tanto que Pennacchi se retira gradativamente da cena artística paulistana a partir da segunda metade da década de 1940. Esta não tinha um grande apelo ao artista que, vivendo junto à sua família, continua fiel ao figurativo e à temática religiosa.

figurativo). Não é que Pennacchi não deseje a fama, mas esta não deve ser alcançada pela abdicação de seu fazer artístico e/ou de seus temas.

Diante das análises apresentadas nos dois primeiros capítulos, examinaremos a seguir como as pinturas religiosas de Pennacchi aparecem no pensamento do início do século XX, mais especificamente nas décadas em que foram realizadas.

Capítulo 3 - A pintura religiosa de Pennacchi em seu tempo

“As rational and technologically progressive as the Project of Enlightenment and modernity has wished to regard itself, many scholars since the late twentieth century have pointed to growing signs that enchantment is a fundamental part of the disenchanting program of modernity.”

David Morgan⁸⁰

3.1 A vanguarda, o espiritual, o religioso

No início do século XX, época em que temos a produção das obras religiosas de Pennacchi, os conceitos de arte e religião estavam separados. Em seu artigo “Art and Religion in the Modern Age”, David Morgan (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 25-45) faz uma análise histórica e filosófica de como se deu esta separação entre arte e religião. Segundo ele, o Romantismo foi o ponto de partida de diversas correntes de pensamento e de arte que permearam os artistas dos séculos XIX e XX. Ele menciona cinco correntes resultantes do pensamento romântico: “a relação da arte com o avanço ou o empobrecimento espiritual da civilização; o belo na natureza como assinatura de uma realidade espiritual; o espiritual na arte; o renascimento de uma arte religiosa; e o uso da arte para formar a alma nacional”.

Como veremos neste capítulo, podemos enquadrar as obras analisadas de Pennacchi dentro de um renascimento da arte religiosa. Para tanto,

⁸⁰ ELKINS; MORGAN, 2009. p. 13. Traduzindo o texto temos: “Tão racional e tecnologicamente progressivo como o projeto do Iluminismo e a modernidade gostariam de se achar, muitos estudiosos desde o final do século XX têm apontado sinais crescentes de que o encantamento é uma parte fundamental do programa de desencantamento da modernidade”.

apontaremos algumas considerações levantadas pelo autor que esclarecem o contexto artístico e religioso do início do século XX e auxiliam num maior entendimento do contexto cultural e histórico em que as pinturas religiosas de Pennacchi, que aqui analisamos, foram realizadas.

David Morgan (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 34) afirma que o ponto de partida para as cinco correntes foi o Romantismo. Os pensadores românticos, ao afirmarem que as obras de arte eram expressões da alma realizadas e reveladas por um gênio, colocavam-nas em *status* de sacrossantas, não obedecendo a uma estrutura formal baseada no mundo natural ou ditada pelo gosto, pela crítica ou por convenção artística, mas sim ao império único da imaginação artística. A arte, categoria culturalmente separada da religião⁸¹, era assim a “destilação da cultura, um microcosmo que continha a profundidade e as ânsias espirituais de uma nação, de uma sociedade, de uma época, de uma civilização inteira” (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 34).

O autor (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 35) nos recorda também que, concomitantemente, temos a partir do Romantismo a substituição gradativa da “religião” pelo “espiritual na arte”. A religião deixa de ser entendida como uma ideia institucional com um credo e um culto organizado, e passa aos poucos a ser vista em termos de um conhecimento místico ou hermético e práticas rituais. A arte foi assim gradativamente elevada a uma estatura de “religião” autônoma.

Porém, o autor (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 37-38) ressalta que “se por um lado o Romantismo aclamou a autonomia da arte como uma forma de

⁸¹ A religião passa a ser um assunto de interesse privado no decurso dos séculos XVII e XVIII. Segundo David Morgan, isto ocorre em razão da formação das nações, definidas aqui como unidades de pessoas com língua, história, cultura e território. A religião e a arte passam a ser expressões do espírito desta nação, sendo que a arte deixa de ter o seu papel anterior de “representante da moralidade e da teologia”, para ser um importante agente na formação da ideia de nação (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 25-45).

espiritualidade, por outro lado não o fez. Se para alguns artistas o apelo do sublime está em criar sensações espirituais, sendo isto mais importante e imprescindível do que as restrições e garantias de uma crença institucional [...]; para outros artistas, [...] a arte não podia ser elevada a uma estatura religiosa autônoma, mas devia trabalhar com uma religião institucional para a renovação e o refinamento de um público maior”⁸².

Feitas estas considerações, segundo David Morgan o pensamento artístico com relação à arte religiosa que encontramos no início do século XX é fruto deste pensamento romântico. Aqui qualquer ideia de uma “subordinação da arte à religião institucional ou ainda à nação vai contra a ideia de “arte pela arte” ou de “espiritualização da arte” que o Romantismo forjou” (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 35).

As vanguardas, no início do século XX, não estavam preocupadas em dotar as artes de um propósito moral. A arte, motivada por uma luta pela libertação da tradição, fazia uso dos meios artísticos para desafiar as ideias existentes, os limites do pensamento, sentidos e sensibilidade impostos pelos costumes sociais e/ou por interesses econômicos.

Para William A. Dyrness (2001)⁸³, que analisa a questão sob o prisma de uma dimensão narrativa e simbólica e da ausência ou não de uma

⁸² É o caso dos Pré-Rafaelitas, na Inglaterra e dos Nazarenos, na Alemanha para quem a religião e arte não eram equivalentes, sendo a arte serva da religião (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 38).

⁸³ Segundo o autor, a limitação de foco das discussões somente em questões formais pelas vanguardas tem raízes na arte impressionista. Os artistas impressionistas, se por um lado celebravam uma aparência de beleza e cor, uma celebração da honestidade da realidade e da vida em oposição aos fundamentos artísticos da Academia; por outro lado, seus trabalhos traziam uma gradual eliminação da profundidade e dos fundamentos ou realidade, uma vez que as imagens não eram mais “simbólicas” de nenhuma dimensão maior de realidade. Assim, para o autor, o Impressionismo iniciou “uma visualidade moderna na arte com uma tensão entre o apelo da superfície e o significado mais profundo, ou entre a forma autônoma e um conteúdo

profundidade na obra de arte moderna, a arte das vanguardas, ao se libertar de toda a tradição, perde também muito do seu caráter narrativo e simbólico, preocupando-se principalmente com questões formais⁸⁴. As noções importantes no estudo tradicional da arte, como a narrativa, a perspectiva, o conceito de belo ou a busca pela habilidade manual, foram alvo de questionamento pelas vanguardas. A arte se tornou separada das esperanças e sonhos da vida de tal modo que arte e vida não estavam mais conectadas. A arte já não mais procurava no mundo e na vida sua existência, sendo as duas concepções consideradas de forma isolada. Com esta configuração, “no século XX, experiências com a arte se tornaram para muitas pessoas uma espécie de fé secular” (DYRNESS, 2001, p. 113).

Porém, distante e em reação àqueles que priorizavam uma investigação formal da arte, temos em outros artistas a concepção de que a arte é sagrada. A obra de arte aqui é vista como o meio sagrado no qual a ordem, a unidade e a verdade espiritual se revelam. Ela deve carregar a visão espiritual do artista, isto é, a verdade segundo o artista. Segundo David Morgan (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 37), a autotranscedência passa a ser a natureza da espiritualidade.

Esta espiritualidade que começou a ser forjada a partir do Romantismo⁸⁵ também está distante da religião institucionalizada. A obra de arte inevitavelmente aqui se torna uma entidade moral, espiritual, mas, como nos

mais amplo” (2001, p. 106). Mas ainda no Impressionismo, ressalta o autor (2001, p. 108), os artistas, “apesar de terem abandonado a tradição religiosa, não tinham abandonado a narrativa, a perspectiva, o conceito de belo ou até mesmo a busca pela habilidade manual – todas, noções importantes do estudo tradicional da arte e de sua história”.

⁸⁴ Dyrness (2001, P. 61) se baseia aqui na idéia da “tradição do novo” de Robert Hughes, segundo a qual “somente o artista que se libertou de toda a forma de tradição e está em contato com o futuro e criando o futuro pode ser confiável como um guia”.

⁸⁵ David Morgan cita a trajetória visual traçada por Robert Rosenblum que perpassa pelas obras de Caspar David Friedrich, Van Gogh, Kandinsky, Mondrian até Mark Rothko e Barnett Newman (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 37).

lembra Dyrness (2001, p. 115), não necessariamente religiosa no sentido formal da palavra.

David Morgan (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 40) afirma que o Modernismo nos trouxe “na arte, a concepção de sagrado que distancia arte da religião institucional [...] com o intuito de assegurar a liberdade da arte como uma força cultural autônoma que se sacraliza por iniciativa própria”. Como Boris Groy esclarece:

“A era moderna não foi uma época em que o sagrado foi abolido mas uma época de sua disseminação no profano, na democratização, na globalização. Antes o ritual, a repetição e a reprodução eram questões de religião, eram praticados em lugares separados, sagrados. Na era moderna, ritual, repetição e reprodução se tornaram questões do mundo, de todas as culturas.” (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 80)

Realmente, tanto para estes artistas como também para aqueles que se ocupavam com as questões formais da obra de arte, os estabelecimentos religiosos eram comumente associados a forças reacionárias, o que levou a uma desconfiança com relação à religião, gerando uma convicção de que a modernidade é intrinsecamente secular. Nesta configuração, o artista assume o papel de “profeta”, como aquele que está à frente nas mudanças, procurando o novo e o original e falando a verdade. Esta é a razão pela qual, na opinião de David Morgan (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 39), diversos artistas se sentiram (e ainda se sentem) compelidos a manter distância da religião institucional.

Distantes de uma religião institucional e na busca por uma espiritualidade, alguns artistas se voltaram às culturas primitivas da África, América e Oceania e até mesmo à arte folclórica como forma de renovar sua arte. Apropriaram-se de suas histórias e culturas, “transformando objetos, em arte, e

rituais e histórias sagradas das culturas primitivas, em religião” (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 40).

Kandinsky, um representante dos artistas que estavam preocupados com a inclusão de uma visão espiritual em seu trabalho, escreve em 1910 o livro “Do Espiritual na Arte”, onde nos fala da afinidade espiritual que os artistas descobriram com os primitivos: “Como nós, esses artistas puros só se ligaram, em suas obras, à essência interior [...]”. Porém, para ele isto os aproxima dos primitivos, “[...] os sofrimentos opressivos que ela [a alma dos artistas] deve à filosofia materialista distinguem nossa alma da alma dos primitivos. Por mais levemente que se a toque, nossa alma soa como um vaso precioso, que se encontrou rachado na terra” (KANDINSKY, 2009, p. 27-28).

É importante notarmos que se por um lado, a atração pela cultura primitiva servirá de fonte de inspiração a diversos artistas, já para outros as religiões serão fonte de inspiração⁸⁶. E é aqui que encontramos a obra de Pennacchi. Ao invés de recorrer às culturas primitivas, Pennacchi opta por buscar na religião institucional, mais especificamente na católica, a fonte de inspiração para a temática de suas obras. Para o artista, a religião institucional não representava uma força reacionária que impunha restrições, mas sim uma fonte de inspiração na sua busca por uma dimensão narrativa, simbólica, que trazia uma mensagem moral e religiosa mais profunda com a qual ele se conectava.

Aqui, é importante deixar claro que Pennacchi separava arte de religião. Para ele, arte não era substituto da religião, como vimos para alguns espiritualistas. A arte era sua forma de expressão e a religião, por ser onde

⁸⁶ Aqui Dyrness (2001, p. 116) cita como fonte de inspiração a título de exemplo a religião instituída por Swedenborg, a Igreja Ortodoxa e o Catolicismo. Cf. DYRNESS, Willian A. op. cit., 2001, p. 116.

encontrava a razão de sua existência e o refúgio para suas angústias e sofrimentos, como vimos no primeiro capítulo, passou a ser sua fonte de inspiração na busca por temas.

Isto se percebe na escolha dos episódios bíblicos e dos santos retratados que refletem a biografia e a personalidade do artista. É o caso da *Anunciação*, um tema que traz embutido a abnegação por parte de Maria de sua vontade à vontade de Deus, um exemplo para o artista de aceitação humilde e serena aos desígnios de Deus; a *Fuga para o Egito*, tema que Pennacchi relaciona com a aspereza da sua vida de imigrante; da *Madona com o menino* que traz o sentimento materno, sentimento este caro ao artista de amor e de carinho da mãe para com filho; e dos santos retratados em atos de humildade e caridade, exemplos de virtudes buscadas e admiradas pelo artista, conforme analisamos no primeiro capítulo.

Dissemos ainda que a religião “passou a ser” sua fonte de inspiração na busca por temas porque, anteriormente à sua vinda ao Brasil em 1929, o artista realizava retratos, decorações e paisagens. São raras desta época obras de temática religiosa. Sua pintura era então de cunho naturalista, como explicou Tadeu Chiarelli (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 14), “atenta às linhas e aos outros elementos constitutivos da pintura, mas, contudo, preocupada, em primeiro lugar, com a captação do sensível mas fiel do entorno”. Isto se modificou ao chegar a São Paulo. Temos uma mudança tanto temática quanto estilística na obra do artista, com a incorporação do tema religioso e a apropriação de uma linguagem artística do *Trecento* e do *Quattrocento* italianos.

Tal mudança demonstra que sua obra evidencia as inquietações de seu próprio tempo e lugar já que Pennacchi começa a produzir suas obras religiosas continuamente somente na década de 1930 e que, como pudemos perceber pela

leitura de seu diário, a realização de tais trabalhos trouxe um descanso espiritual ao artista diante das dificuldades encontradas em sua nova vida.

Mas, ao mesmo tempo em que o artista adota temas que refletem a sua vida, não podemos deixar de notar que estes fazem parte da tradição iconográfica religiosa. Como examinamos no segundo capítulo, temas como a *Fuga para o Egito*, *Ressurreição de Lázaro*, *Madona com o Menino*, entre outros, foram adotados pelo artista e retratados conforme o faziam os seus pintores italianos dos séculos XIV e XV. O artista se apropria ainda de esquemas compositivos de forma parcial, como é o caso da representação do menino Jesus recém-nascido na obra *Natividade* [FIG. 45] ou quase integral, como nas obras *Homenagem de um homem simples* e *Milagre [da Fonte]* [FIGS. 37 e 39]. Tal apropriação por parte do artista auxilia o observador na identificação do tema e na compreensão de sua mensagem intrínseca, isto é, de atitudes, de ideais, de virtudes associadas ao episódio ou ao santo.

O que queremos dizer é que, ao buscar na tradição iconográfica a forma de representar seus temas religiosos, Pennacchi trabalhou com a continuidade de temas e esquemas compositivos que trazem um conteúdo que já está decodificado e passível de leitura e de compreensão a um público maior⁸⁷.

E aqui percebemos que a arte religiosa de Pennacchi não só se relaciona com o texto bíblico e os relatos da vida dos santos, como também com as imagens religiosas já consagradas pela tradição iconográfica, como vimos no segundo capítulo. Desta forma, percebemos que a arte de Pennacchi é serva da religião. Isto é, Pennacchi não equiparava arte e religião, nem considerava a arte,

⁸⁷ Como Salvatore Settis (2005, p. 106) explica: o paradoxo da linguagem iconográfica é que, partindo de um número relativamente reduzido de produtores de imagens (artistas e mecenas), alcança um público mais numeroso.

religião, ou substituto de religião. A arte era o meio pelo qual ele se expressava e que trazia um episódio ou santo, traduzidos pictoricamente da mesma forma que encontramos na tradição iconográfica italiana de representação do episódio bíblico ou de um santo, com uma mensagem extra pictórica (uma mensagem moral e religiosa, de exemplo a ser seguido, de virtudes a serem alcançadas, de atos nobres,...) que considerava relevante.

Realmente, a obra religiosa de Pennacchi traz intrinsecamente uma mensagem mais profunda, uma dimensão narrativa e simbólica que carrega uma mensagem de fundo moral e religioso. E esta dimensão narrativa e simbólica é realmente importante para o artista, como percebemos pela análise de sua trajetória artística: ele não rompe a narrativa e a presença da figura humana numa época em que sua geração⁸⁸ caminhou para a abstração.

Como ele mesmo afirmou: “[...] não posso fugir do elemento humano” (déc. 1980 apud PENNACCHI - 100 ANOS: 2006, p. 30) e ainda: “eu amo o ser humano, na realidade eu amo o ‘divino’ que todo o ser humano contém” (apud BARDI, 1980, p. 10).

Devemos atentar ainda que a obra religiosa de Pennacchi, tendo o status de “serva da religião”, é um bem que carrega uma mensagem espiritual que alcança a consciência individual; é um meio que permite o retorno à alma. Isto é, a obra de Pennacchi busca um “re-encantamento”, como definiu Suzi Gablik (1991, p. 11), em oposição ao desencantamento que, segundo a autora, caracterizou o mundo moderno:

⁸⁸ Falamos aqui dos seus companheiros do Grupo Santa Helena que seguiram para a abstração como, por exemplo, Alfredo Volpi, Mário Zanini, Aldo Bonadei.

”Re-encantamento significa ir além das modernas tradições do mecanicismo, positivismo, empirismo, racionalismo, materialismo, secularismo e cientificismo – toda consciência objetiva do Iluminismo – numa forma que permita o retorno à alma”.

Para ela (GABLIK, 2004, p. 65-82), o modernismo fracassou no sentido de perder a conexão com qualquer senso de sagrado e universal e o “re-encantamento” é a maneira de a arte reivindicar a dignidade do absoluto e recuperar a sua função de ter e dar significado.

Dentro deste pensamento de “re-encantamento”, a arte é um bem espiritual, capaz de “salvar uma nação ou a alma de pessoas, purificar o gosto, elevar o público vulgar, transformar a cultura cívica, provocar um esclarecimento moral, celebrar o que há de melhor na civilização, prover acesso aos bens atemporais e universais, revelar verdades de valor superior, possibilitar a comunhão de grandes mentes” (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 16).

Assim a obra de Pennacchi se insere numa busca espiritual em reação à busca incansável pelo novo e pelo original, na realização de uma obra que “re-encante”, isto é, que tanto dê um significado quanto conecte o observador a uma verdade maior, universal, que encontrou na tradição visual religiosa. Sua obra busca conectar-se com o observador e transmitir uma mensagem que revela verdades não da própria obra ou do artista mas sim de uma doutrina e tradição de uma religião institucional. Trata-se de uma reação por parte do artista ao modernismo que não reivindica um significado mais profundo, narrativo e simbólico.

3.2 A Igreja Católica

Analisaremos aqui o pensamento da Igreja Católica com relação à realidade que se fazia presente no início do século XX, realidade esta onde temos a separação do conceito de arte e religião e a perda de um papel preponderante da instituição religiosa como palco e como difusora das mudanças de ordem estética nas artes⁸⁹.

Se durante séculos a Igreja esteve em constante diálogo com os artistas, tanto assumindo o papel de mecenas quanto incorporando nos seus recintos a estética da época, ao se dedicar no século XIX a revitalizar os estilos artísticos do passado e ao fazer uso de imagens produzidas em série, a Igreja Católica se vê numa situação de distanciamento entre a instituição religiosa e os artistas mais talentosos (BAPTISTA, 2002, p. 17).

Temos assim no início do século XX o desprezo por parte dos artistas diante do modelo vigente do século anterior em que as igrejas “parodiavam estilos arquitetônicos do passado, decoradas com uma profusão de imagens banais produzidas em escala industrial” (BAPTISTA, 2002, p. 19).

Além disto, os questionamentos modernos que levaram ao rompimento com a tradição, a narrativa e o conceito de belo não se coadunavam com a noção de arte sacra da doutrina católica. Para a instituição católica, as artes, em especial a sacra, devem ter “em vista, por natureza exprimir de alguma forma nas obras humanas a beleza infinita de Deus e procura[r] aumentar seu louvor e sua glória

⁸⁹ Como vimos na primeira parte do presente capítulo, segundo David Morgan, a separação entre arte e religião, onde a religião passa a ser de domínio privado, ocorre nos séculos XVII e XVIII em razão da formação das nações. Mesmo tendo ocorrido tal separação, a religião manteve sua importância na sociedade sendo palco e propagadora da arte da época. É só no advento das democracias modernas que temos “a necessidade de arte, isto é, a arte como um tesouro não-vinculada ao capital moral e, finalmente, teológico” (ELKINS; MORGAN, 2009, p. 25-27).

na medida em que não tiverem outro propósito senão o de contribuir poderosamente para encaminhar os corações humanos a Deus” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 645).

Aqui, a doutrina católica enumera os requisitos necessários para que a arte seja considerada sacra ou religiosa: deve exprimir a beleza divina e “estimular e aumentar a fé e a piedade” (PIO XII, 1947) de modo a conduzir o coração humano a Deus.

A doutrina católica contudo não define o que vem a ser o belo. Afirma somente que este se revela na arte sacra verdadeira se esta “leva o homem à adoração, à oração e ao amor de Deus Criador e Salvador, Santo e Santificador” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 645).

O que percebemos aqui é que o conceito de belo está intimamente ligado à função da obra de arte sacra de levar o homem à adoração, à oração e ao amor de Deus.

Esta definição de arte da Igreja Católica carrega em si a ideia de belo e de vinculação do artista a uma função da arte de aproximar o homem de Deus, ideias que não se coadunavam com as pretensões modernas da arte de defesa da liberdade criativa do artista e uma redefinição de arte para além da estética e do plano narrativo e simbólico.

Assim, nas primeiras décadas do século XX, os artistas modernos tanto reprovavam a prática de preservação de uma estética antiga e da proliferação de uma arte industrializada e banalizada, práticas que permearam a igreja no século XIX, como também buscavam o afastamento da religião institucional, relutantes a subordinar sua arte à noção de arte da Igreja, ocupando-se com as novas questões sobre a própria forma e natureza da arte.

Este distanciamento entre artistas modernos e a Igreja gerou um impasse no seio da instituição católica, o que não agradava a esta última. Isto porque, primeiramente, a Igreja Católica carrega em seu nome a noção de universal (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 239)⁹⁰, segundo a qual “todos os homens são chamados a pertencer ao [...] Povo de Deus”. Assim, a Igreja tem em sua própria natureza o dever de buscar todos os seres humanos, congregar “as diversidades dos povos e das culturas [...] a diversidade de dons, de encargos, de condições e de modos de vida [...]. A riqueza desta diversidade não se opõe à unidade da Igreja” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 233-234).

Um segundo ponto é o sentido da palavra moderno que, para a Igreja Católica, significa *tempo presente* (BAPTISTA, 2002, p. 70). Como resume em uma frase o padre Plazaola (1965 apud BAPTISTA, 2002, p. 70) “a arte sempre foi moderna ou não foi nada”, diferente do que ocorre no campo artístico em que temos um conceito circunscrito a um momento histórico e que carrega em si a noção de rompimento com valores pré-estabelecidos.

Assim, a Igreja tem por vocação estar presente no seu tempo, “[...] promove[ndo] a arte sacra, antiga e nova (grifo meu), sob todas as formas, e afastar, com o mesmo zelo religioso, da liturgia e dos edifícios do culto, tudo o que não se harmoniza com a verdade da fé e a autêntica beleza da arte sacra” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 644).

⁹⁰ O catecismo (2000, p. 239) define: “A palavra ‘católico’ significa ‘universal’ no sentido de “segundo a totalidade” ou “segundo a integralidade”.

Dentro deste ideal, “na década de 1930 a Sagrada Congregação de Propaganda Fide recomendou repetidamente a seus delegados apostólicos que acolhessem e estimulassem a arte local pois, sendo universal, a religião católica: ‘não está vinculada a nenhuma forma particular de cultura e aprecia, respeita e procura santificar tudo o que de bom produz qualquer civilização.’” (BAPTISTA, 2002, p. 49).

Assim, se consideramos de um lado a vocação de universalidade e modernidade da instituição religiosa, e de outro lado a posição antagônica da comunidade artística em geral no que se refere à arte sacra, realmente temos a configuração de um impasse, uma situação de descompasso entre os artistas modernos e a Igreja Católica.

Diante desta situação, em novembro de 1903, o papa Pio X (1903) deixa clara a posição da Igreja sobre a arte dentro do recinto religioso:

“Nada, pois, deve suceder no templo que perturbe ou, sequer, diminua a piedade e a devoção dos fiéis, nada que dê justificado motivo de desgosto ou de escândalo, nada, sobretudo, que diretamente ofenda o decoro e a santidade das sacras funções e seja por isso indigno da Casa de Oração e da majestade de Deus”.

Pio X assinala ainda as três características que devem nortear a arte dentro de um recinto religioso: “a santidade, que rejeita toda influência profana; a nobreza das imagens e das formas, às quais serve toda arte genuína e superior; a universalidade, enfim, a qual – conservando os legítimos usos e costumes regionais – exprime a unidade católica da Igreja” (PIO XII, 1947)⁹¹.

Ainda mais enfático, o papa Pio XI (1932), em seu discurso de inauguração da Pinacoteca do Vaticano em outubro de 1932, contrapõe as obras inspiradas pelo pensamento e sentimento religioso e outras que mesmo nomeadas sacras, “não o parecem ser em razão de serem desfiguradas até a caricatura, ou ainda até a verdadeira e real profanação [...], [mesmo que] defendidas em nome da pesquisa do novo e da racionalidade das obras”.

Para ele:

⁹¹ Pio XII elenca tais características em sua encíclica *Mediator Dei* em 1947.

“[...] o novo não representa um verdadeiro progresso, se não é pelo menos tão belo e tão bom quanto o antigo, e frequentemente essas pretensas novidades são genuína e até mesmo vergonhosamente feias, revelando apenas a incapacidade ou impaciência daquela preparação de cultura geral, de desenho – sobretudo deste - daquele hábito de trabalho paciente e consciencioso, cuja falta e ausência dá lugar a representações, ou mais propriamente dito, a deformações (...)” (PIO XI, 1932).

Aqui o Sumo Pontífice relaciona o novo à funcionalidade da arte sacra - a de ser bela e boa -, condenando a falta de estudo, do conhecimento do ofício, do exercício necessário para alcançar o domínio das mãos, o que entende faltar por vezes na arte nova.

Já, para ele, a racionalidade na arte deve estar ligada à condição de sacralidade da obra, sendo que a arte deve ser ao mesmo tempo racional e sacra, “sob pena de não ser nem uma nem outra” (PIO XI, 1932). Assim, a arte, se for racional, isto é, distante do sensível e da estética, não deve ter sua dimensão sacra esquecida, ou seja, o artista deve recordar que ela terá lugar nas igrejas, nos altares, no culto e aí exercerá sua funcionalidade, como vimos, de “levar o homem à adoração, à oração e ao amor de Deus Criador e Salvador, Santo e Santificador” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 644).

O que percebemos aqui é que o novo e o racional não são abominados no pensamento da Igreja, contanto que esta novidade e racionalidade alcancem o belo e o bom, isto é, elevem a alma humana a Deus por meio da oração e da devoção. O estudo da cultura, o conhecimento do metiê, a prática do ofício não devem ser renegados pura e simplesmente por fazerem parte da tradição já que por vezes são estes conhecimentos e sua aplicação que impedem a deformação e até mesmo a profanação.

A tradição aqui não é defendida como a única forma de se alcançar uma verdadeira arte sacra, mas é aplaudida pelo seu passado já que “em muitos séculos de vida cristã, em tanta diversidade de ambientes e de condições sociais e étnicas, [as tradições] têm dado tantas provas de capacidade inesgotável para inspirar novas e belas formas, todas as vezes que questionadas ou estudadas e cultivadas pela chama dupla do gênio e da fé” (PIO XI, 1932).

Assim, o novo e o racional são aceitos na doutrina católica enquanto estiverem a serviço do sagrado, da elevação moral e que não ofendam “a santidade das igrejas e dos altares nem disturbem a piedade e oração dos fiéis”, sendo esta, a arte sacra moderna, que deve ser “usada para construir, decorar e prover aquela habitação de Deus e casa de oração que são as nossas igrejas” (PIO XI, 1932).

Se temos aqui a reafirmação da vocação que a arte sacra carrega em si mesma de conectar o humano ao divino, não temos, porém, a definição da forma que esta arte deve assumir. Não temos a delimitação de estilos artísticos ou ainda a imposição de limites para a expressão artística. A única ressalva é que a arte sacra moderna alcance sua função de inspirar a oração e a devoção, não ofendendo a santidade das igrejas e dos altares ou perturbando a piedade dos fiéis.

É dentro deste pensamento de ausência de imposição de limites desde que alcançando sua função intrínseca que temos a tentativa de alguns segmentos do clero católico ou ainda de leigos de reconectar arte sacra com a linguagem moderna no século XX.

Tais iniciativas foram marcadas pela escolha de artistas já consagrados de modo a renovar a arte sacra segundo os parâmetros artísticos da época, e ainda colocando em prática a vocação da Igreja de ser moderna e universal. Esta

intenção de trabalhar com os mais talentosos artistas da época fica clara, por exemplo, no apelo que o padre Jean-Marie Alan Couturier (apud BAPTISTA, 2002, p. 20), diretor do periódico *L'Art Sacré*, faz na década de 1940:

“Nosso dever é levar a Deus e à nossa fé o que há de melhor da arte de hoje (...). A Arte só vive de seus mestres e de seus mestres vivos. Não dos mestres mortos, por mais preciosas que sejam suas heranças. A decadência é demasiado profunda e dura já há demasiado tempo para que, sem alguns sucessos extraordinários, os talentos menores bastem para remediá-la. Urge uma espécie de ressurreição e somente os gênios mais criadores podem provocá-la”.

Estas iniciativas se concretizaram sob a forma de artigos, periódicos e livros, na formação de associações e na realização de exposições abordando diretamente a arte religiosa e o renascimento desta⁹².

Concretizaram-se também na construção de diversas igrejas e capelas assim como na realização de obras de arte religiosa por grandes artistas ao longo do século XX. Para citar alguns exemplos, é o caso, na França, da igreja *Notre Dame de Toute Grace* (1937-46), em Assy, onde temos obras de Pierre Bonnard,

⁹² Temos a formação da congregação da comunidade leiga *Ação Católica*; a arte dos nabis que se inspiram na filosofia escolástica dos padres Dominicanos do Faubourg Saint-Honoré; os livros de Maurice Denis (*Notes sur la peinture religieuse* – 1896 e *L'Histoire de l'art religieux* – 1939), Léonce Marraud (*Imagerie religieuse et imagerie populaire* – 1914), Alexandre Cingria (*La décadance de l'art sacré* – 1917) e Jacques Maritain (*Art et Scolastique* – 1920) que apregoavam o renascimento da arte religiosa; as revistas *Ars Sacra*, na Suíça, *Arte Cristiana* (fundada em 1913), publicada em Milão, *L'Art d'Église* (1927-1948), de Bruges, *Liturgical Arts* (fundada em 1931), em Nova York, *Fede e Arte* (fundada em 1951), do Vaticano, *L'Art Sacré* (fundada em 1935) dos Beneditinos e os Dominicanos franceses e belgas. Em 1912, temos a *Primeira Exposição Internacional de Arte Cristã* com a participação de Lalique, Denis, Desvallières; em 1933, a inauguração da *Nova Pinacoteca Vaticana* e das *Settimana d'Arte Sacra*; em 1938-9, a *Exposição de Arte Sacra Moderna*, em Paris, com obras de Denis, Desvallières, Redon, Chagall, Dufresne, Forain, Derain, Rouault, Utrillo, Bazaine, Gleizes e outros; em 1950, o *Primeiro Congresso Internacional de Artistas Católicos* e a *Exposição do Grande Ano Santo*, esta última organizada pelo cardeal Celso Costantini; os *Salões de Arte Sacra* entre 1951 a 1955, em Paris; a *Bienal de Veneza* em 1955 que dedica um espaço à arte religiosa, conforme Baptista, 2002, p. 92-99.

Fernand Léger, Georges Rouault, Henri Matisse, Georges Braque, Jacques Lipchitz, Marc Chagall, entre outros; a *Chapelle du Rosaire* (1949-51) em Vence concebida por Henri Matisse; igreja *Sacré Coeur* (1949-51) em Audincourt, com obras de Jean Bazaine, Jean Barillet e Fernand Léger; a capela *Notre Dame du Haut* (1950) por Le Corbusier em Rochamp. Na Alemanha, as igrejas construídas por Rudolf Schwarz, dentre elas, *St. Fronleichnamskirche* (1930) em Aachen, e *St. Annakirche* (1951–1956) em Düren. Na Inglaterra, a *Coventry Cathedral* (1950), com a participação de Basil Spence, Arup e John Laing. Na Espanha a *Basílica de Arantzazu* (1950). Nos Estados Unidos, a *St. John's Abbey* (1961), em Minnesota por Marcel Breuer; *St. Mary's Cathedral* (1967) em São Francisco; *Newman Hall Chapel* (1967) na Universidade da Califórnia, em Berkeley⁹³.

Em comum, tais edificações buscavam trazer para o recinto religioso a arte e a arquitetura moderna. Temos assim a simplicidade das linhas, a ausência de detalhes desnecessários, a prevalência da função sob a forma, a evidência dos materiais construtivos, a ênfase nas linhas horizontais e verticais, o desenho arquitetônico que se restringe a um único recinto, a ausência de altares laterais e a escassez de imagens de devoção.

É importante ressaltarmos que não se configura aqui a retomada do papel de mecenas exercido pela Igreja nos séculos anteriores. As igrejas e capelas modernas são construídas por iniciativas individuais, quer do clero local ou de leigos, em muitos casos em razão da destruição causada pelas duas grandes guerras.

⁹³ Para aprofundar consultar o artigo “Artists and Church Commissions: Rubin’s *The Church at Assy Revisited*” de John Dillenberger (APOSTOLOS-CAPPADONA, 2005, p. 193-204) e a tese de doutorado Anna Paola P. Baptista (2002, p. 172).

Outro ponto a ser ressaltado é que a arte moderna já existente não dependia da instituição religiosa para se desenvolver e se difundir. A Igreja buscou uma arte em consonância com a prática moderna já existente e contratou artistas modernos já consagrados⁹⁴.

Se a construção de igrejas e capelas com a adoção de uma visualidade moderna era incentivada por alguns, tal recepção nem sempre foi unânime e muito menos positiva⁹⁵. Dentre as discussões, questionava-se até que ponto a arquitetura dos recintos religiosos e a arte aí contida alcançavam a sua função de elevar o homem a Deus, se a liberdade do artista de conceber sua arte deveria ter limites e se era possível a realização de obras religiosas por artistas que não professavam a fé cristã.

Diante destas discussões, o papa Pio XII (1947) na encíclica *Mediator Dei* de 1947⁹⁶ assume um tom conciliador reconhecendo a possibilidade de uma arte sacra moderna. Ao mesmo tempo em que recria o desprezo, o repúdio genérico e o preconceito pelas formas e imagens mais recentes, o papa recorda que a arte deve “serv[ir] com a devida reverência e a devida honra aos sagrados edifícios e ritos” (PIO XII, 1947).

⁹⁴ Nesta linha de raciocínio, ao se referir sobre a coleção de arte religiosa do século XX presente no Museu do Vaticano, John Dillenberger (APOSTOLOS-CAPPADONA, 2005, p. 195) afirma: “o Vaticano foi receptor de presentes de obras de arte ao invés de encomendar e patrocinar” o desenvolvimento das artes.

⁹⁵ Dentro do clero católico, temos de um lado a corrente mais liberal que buscava desesperadamente uma aliança com os artistas modernos, dentre eles os integrantes da revista *L'Art Sacré*, Jean-Marie Alan Couturier e Jacques Maritain; e de outro lado, a corrente mais tradicional, centralizados na figura do cardeal Celso Constantini e que escreviam para o jornal do Vaticano, *L'Osservatore Romano*. Estes últimos denunciavam os excessos da arte moderna e defendiam o papel da tradição na arte sacra (BAPTISTA, 2002, p. 77 e 107).

⁹⁶ Pio XII escreve diversos textos em que fala sobre a arte religiosa. Analisamos aqui um dos textos fundamentais do período, a Encíclica *Mediator Dei*, onde o pontífice traçou as bases da moderna liturgia.

Aqui nota-se que a arte não é vista de forma autônoma, continua a ser atrelada à função que deve ter, a de ser “serva do culto divino” (PIO XII, 1947). Assim, a arte não alcança um fim absoluto em si mesmo, ao contrário, tem vocação própria de encaminhar os corações humanos a Deus, ainda que realizada segundo os pressupostos da arte moderna⁹⁷.

Já sobre os artistas, o texto não vincula a fé de quem realiza a obra à sua condição sacra. Antes, a arte, “além do juízo e o gosto pessoal dos artistas”, deve levar em conta as exigências da comunidade cristã e dar a devida reverência e honra aos sagrados edifícios e ritos (PIO XII, 1947).

Assim, como uma forma de expressão humana que nasce tanto de um talento dado por Deus quanto do esforço humano (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 644), a arte se define sacra por sua própria condição e não por quem a realizou.

Diante das considerações apresentadas neste capítulo, analisaremos no próximo a presença da arte religiosa de Pennacchi no contexto histórico e cultural da cidade de São Paulo à época em que as obras foram realizadas e sua relação com os pensamentos da Igreja Católica que acabamos de examinar.

⁹⁷ Neste raciocínio, o texto encíclico continua: “Não podemos deixar, porém, por dever de consciência, de deplorar e reprovar aquelas imagens e formas por alguns recentemente introduzidas, que parecem ser depravação e deformação da verdadeira arte e que, muitas vezes, repugnam abertamente ao decoro, à modéstia e à piedade cristã e ofendem, lamentavelmente, o genuíno sentimento religioso; elas devem ser mantidas absolutamente afastadas e postas fora das nossas igrejas como "em geral tudo que não está em harmonia com a santidade do lugar" (PIO XII, 1947).

Capítulo 4 - A pintura religiosa de Pennacchi na Modernidade Brasileira

“[Pennacchi] transmite nas cenas religiosas o humano dos santos não para diminuí-los na sua santidade, mas para irmaná-los aos homens...”

Aldo Bonadei⁹⁸

4.1 Arte religiosa no Brasil: a construção de um passado

No fim da década de 1920, duas correntes artísticas dividiam o ambiente artístico da cidade de São Paulo: de um lado, os acadêmicos e de outro, os modernistas. Os primeiros, herdeiros da tradição acadêmica do século XIX, ainda defendendo a repetição de uma estética acadêmica já consagrada na reiteração de esquemas pictóricos e na busca pelo virtuosismo, eliminando o direito de pesquisa, e conseqüentemente de atualidade da criação artística; enquanto que os modernistas, rompendo com as normas e a estética acadêmicas, buscavam “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, Mário, 2005, p. 244-245)⁹⁹.

Estes três princípios que embasaram o movimento modernista se inserem dentro da intenção dos modernistas de romper com o passado acadêmico e em buscar o que seria a verdadeira expressão artística nacional. Reivindicavam uma arte moderna que refletisse a sociedade, o coletivo, e não os valores particulares do artista. Esta não devia estar nem a serviço de uma religião

⁹⁸ 1973 apud BARDI, 1980, p 42.

⁹⁹ Segundo Mário de Andrade, estes são os três princípios fundamentais do movimento modernista.

institucional nem também constituída de maneira autônoma como forma de espiritualidade individual, recusando-se a ser “serva da religião, do Estado, das Igrejas, dos príncipes, dos nobres e finalmente dos ricos” (PEDROSA, 2005, p. 282).

Assim, a arte moderna devia ser o veículo de formação de uma inteligência estética fundada na coletividade, onde a atualidade, a nacionalidade e a universalidade se faziam presentes no sentido em que o homem e sua condição político-social estavam a serviço de uma coletividade.

Em sua busca por forjar uma arte moderna nacional, os modernistas se voltaram para o passado na intenção de encontrar as primeiras manifestações artísticas realmente nacionais. Acabaram elegendo o Barroco como o único momento anterior ao modernismo em que se teve uma arte realmente nacional (ANDRADE, Mário, 1993, p. 50 e 89)¹⁰⁰.

Tal ideia foi defendida por Mário de Andrade em seu ensaio “A arte religiosa no Brasil”¹⁰¹. Nele, o crítico se refere a uma “arquitetura religiosa”, a uma “arte cristã” inserida e realizada num período em que a sociedade estava regida por um espírito religioso. Assim, uma vez que a arte barroca reflete o valor que

¹⁰⁰ Com a intenção de identificar traços do passado histórico e artístico brasileiro, do que seria a arte genuinamente brasileira, Mário de Andrade realiza duas viagens às cidades históricas de Minas Gerais. A primeira em junho de 1919 e a segunda em abril de 1924, da qual fizeram parte, além de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Olívia Guedes Penteadó, Goffredo Telles e Blaise Cendrars (NATAL, 2007, p. 193-207).

¹⁰¹ Neste ensaio publicado originalmente na Revista do Brasil em 1920, produto de sua viagem realizada em junho de 1919 às cidades históricas de Minas Gerais e alcançando seu objetivo de encontrar uma arte genuinamente brasileira, o crítico (ANDRADE, Mário, 1993, p. 50) elege como representantes de uma arte nacional os conjuntos arquitetônicos da Bahia, do Rio de Janeiro e em especial de Minas Gerais (“a mais característica arte religiosa do Brasil”) datados da segunda metade do século XVIII, e as obras dos artistas: Chagas, também conhecido como “o Cabra”, na Bahia; mestre Valentim, no Rio de Janeiro e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em Minas Gerais.

impregnava a sociedade da época, isto é, a religiosidade, esta arte barroca é a expressão de uma identidade nacional brasileira.

Nas palavras do crítico (1993, p. 78-80), a “mais característica arte religiosa do Brasil” aparece em Minas Gerais onde a Igreja, geograficamente mais distante das influências de Portugal, pôde realizar um estilo “mais uniforme, mais original”, tomando um caráter mais nacional que a de outros centros como o Rio de Janeiro e a Bahia. Tal estilo se caracteriza pela linha curva, elementos contorcidos e a decoração que se insere nas fachadas, colunas e naves.

Devemos perceber que a eleição pelo modernismo de uma arte religiosa como a primeira manifestação artística realmente brasileira se dá segundo o pensamento moderno do novo, do original e da ruptura em relação a um estilo barroco importado da Europa. Como Mário de Andrade (1993, p. 47) escreveu, o nosso barroco era “mais simples, mais pobre e menos pedantesco” do que o barroco europeu.

Temos, assim, em pleno despertar do movimento modernista, uma arte religiosa enaltecida enquanto um patrimônio genuinamente brasileiro, nacional, a ser preservado.

Porém, se enaltecida, tal arte era também considerada pelo crítico (1993, p. 44) um “fóssil”, realizada no século XVIII, pertencente a um passado que não existia mais. Devia ser estudada como uma primeira manifestação artística nacional, uma fonte primária da cultura brasileira, cuja temática religiosa refletia o momento histórico e a sociedade brasileira do século XVIII, porém não refletia a sociedade brasileira moderna.

Desta forma, se de um lado o modernismo valorizou uma arte religiosa realizada em meados do século XVIII, por outro lado não valorizou a arte religiosa moderna.

Não só não valorizou como também, por uma consciência coletiva nacional e em oposição às instituições e às técnicas acadêmicas consolidadas, o modernismo apregoou a ruptura entre arte e qualquer valor espiritual, incluído o religioso. Tal pensamento se faz evidente no “Manifesto Antropófago” onde Oswald de Andrade (2005, p. 227-231) se insurge “contra todos os importadores da consciência enlatada”, “contra as catequeses”, “fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama”, “contra a verdade dos povos missionários [...] – é a mentira muitas vezes repetida”.

Mas é importante notarmos que se temos aqui o distanciamento entre arte e religião, não temos a negação da existência de Deus, do sagrado e de valores superiores. Percebemos isto neste mesmo manifesto onde Oswald de Andrade (2005, p. 230) afirma que “Deus é consciência do Universo Incrariado” e em Mário de Andrade (2005, p. 255) quando afirma:

“Sei que é impossível ao homem, nem ele deve abandonar os valores eternos, amor, amizade, Deus, a natureza. Quero exatamente dizer que numa idade humana como a que vivemos, cuidar desses valores apenas e se refugiar neles em livros de ficção e mesmo de técnica, é um abstencionismo desonesto e desonroso como qualquer outro. Uma covardia como qualquer outra. De resto, a forma política da sociedade é um valor eterno também”.

Temos aqui o reconhecimento da existência de valores superiores, como o amor, amizade, Deus, natureza, mas estes devem estar apartados da noção de arte e da realização de uma obra de arte. Pertencem ao universo particular de cada indivíduo, não podendo ser considerados reflexos de uma

coletividade, do nacional. A arte devia sim assumir a função de formar uma alma nacional, distanciando-se de uma ligação com o espiritual e com o religioso.

Assim, a arte religiosa no século XVIII é permitida pelos modernistas enquanto expressão da coletividade de sua época; já a arte religiosa realizada no início do século XX não o é em razão de não refletir os valores da sociedade brasileira moderna.

Outro ponto que devemos enfatizar é a abrangência alcançada pelo estilo barroco como um estilo nacional, sendo empregado no desenho arquitetônico de igrejas e capelas ao longo do século XX. Mário de Andrade (1993, p. 47) neste mesmo artigo notou que “todas essas igrejas [barrocas], assim como os templos de maior porte, edificados mais tarde, obedecem a uma certa ordem de tipos arquitetônicos que tendo-se vulgarizado por todo o Brasil, tomaram uma feição fortemente acentuada, donde muito bem se poderia originar um estilo nacional”.

Realmente, a eleição da arte religiosa barroca como a primeira manifestação artística nacional pelos modernistas levou a uma “forte associação mental dos termos arte sacra brasileira/estilo Barroco” (BAPTISTA, 2002, p. 180) que se traduziu na construção de igrejas que obedecem ao estilo arquitetônico consagrado no Barroco brasileiro. É o caso, na cidade de São Paulo, por exemplo, da *Basílica de Nossa Senhora do Carmo*, inaugurada em 1934, o *Santuário Nossa Senhora do Rosário de Fátima*, construída a partir de 1931 e inaugurada em 1932, da *Igreja Nossa Senhora do Brasil*, construída a partir de 1942. Trata-se de uma contradição se consideramos que neste mesmo período, como veremos mais adiante, também foram construídas igrejas e capelas sob os princípios da arquitetura moderna.

4.2 Décadas de 1930-40: em busca da sobrevivência

Examinaremos aqui alguns aspectos do ambiente artístico da cidade de São Paulo das décadas de 1930 e 1940 para entendermos como se encaixa a presença de obras de temática religiosa neste período, especialmente as produzidas por Pennacchi.

Na década de 1930, o caráter de contestação e ruptura, a investigação formal, a busca por uma arte nacional da década anterior dão espaço para uma arte voltada para a absorção do entorno humano e social. Trata-se de um segundo modernismo, como definiu Mário de Andrade (2005, p. 244), “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção”.

O advento desta fase de construção em que a realidade circundante humana e social aparece refletida na arte não ocorreu por acaso.

Acontecimentos econômicos e políticos nos cenários internacional e nacional, como a quebra da Bolsa de Nova York em 1929, a Revolução de 1930, a Revolução Constitucionalista de 1932, a implantação do Estado Novo em 1937 e a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939, assim como a profunda alteração da configuração da sociedade paulistana em razão da urbanização e industrialização por que passava a cidade de São Paulo, levantaram novas questões em especial de cunho humano e social que alcançaram também o ambiente artístico paulistano.

Realmente, em princípios da década de 1930 a sociedade paulistana, até então rural e oligárquica, vê-se diante de uma nova cidade em franca urbanização e industrialização. Esta cidade, que já vinha sendo tomada pela

presença de imigrantes estrangeiros, passa agora a acolher também aqueles vindos da área rural¹⁰². Tal afluxo de imigrantes em busca de trabalho e condições melhores provocou uma reconfiguração da distribuição do poder no seio da sociedade paulistana¹⁰³, como também no ambiente artístico.

Assim, se na década anterior podíamos dividir o ambiente artístico paulistano entre acadêmicos e modernistas, que “cabiam num salão e comungavam do decoro das classes economicamente privilegiadas” (LOURENÇO, 1995, p. 35); temos a partir da década de 1930 a retração dos acadêmicos, os modernistas de um segundo momento e a presença dos imigrantes.

Em comum, todos eles, sejam acadêmicos, modernistas ou imigrantes, numa década de grande instabilidade política, econômica e social, partilhavam das mesmas dificuldades diante da escassez de oportunidades e de demandas como também pela falta de interesse do público em geral pelas inovações modernistas¹⁰⁴.

¹⁰² Segundo Boris Fausto (2003, p. 276, 284 e 287), a cidade de São Paulo passa na década de 1930 por um período de urbanização e industrialização, originado “de pelo menos duas fontes inter-relacionadas, o setor cafeeiro [em crise] e os imigrantes”. Se todas as cidades cresceram, “o salto mais espetacular se deu na capital do Estado de São Paulo. A razão principal desse salto se encontra no afluxo de imigrantes espontâneos e de outros que trataram de sair das atividades agrícolas”. Dentre os imigrantes estrangeiros, o autor ressalta a presença dos italianos.

No campo artístico não foi diferente. Tivemos a vinda e a fixação de artistas estrangeiros de forma intensa nos anos de 1930-40. É o caso de Wilhelm Haarberg, John Graz, Ferdinand Hodler, Lasar Segall, Georg Fischer Elpons (professor de Di Cavalcanti, Mário Zanini), Vittorio Gobbis, Guido Viaro, Leo Putz, Ernesto de Fiori, entre outros (ZANINI, 1991, p. 48-51).

¹⁰³ Na quadra que vai de 1930 a 1945, “novas classes emergem, disputando um espaço, ainda que subalterno, na sociedade brasileira: classes médias urbanas, o operariado industrial, o mundo estudantil, a baixa oficialidade do Exército” (FAUSTO, 2007, p. 337).

¹⁰⁴ “O colecionismo local inclinava-se para os acadêmicos ou se voltava para os nomes estrangeiros” e as iniciativas governamentais de modo a dar apoio financeiro aos artistas eram raras, diferente do que estava ocorrendo neste período no México ou nos EUA. Como

Realmente nesta época, eram raros os artistas que se sustentavam por meio de seu próprio ofício¹⁰⁵; irregular a crítica artística existente no período¹⁰⁶; e quase inexistentes os locais para se divulgar a arte¹⁰⁷.

Tal situação não era diferente para Pennacchi. Imigrante recém-chegado da Itália, também compartilhava das mesmas dificuldades. Sua primeira impressão da cidade de São Paulo aparece transcrita em seu diário (PENNACCHI - 100 ANOS. op. cit., 2006, p. 107):

“6 de julho, sábado [1929]

exceções, temos a construção do edifício do MEC no Rio de Janeiro (1936-45) e do conjunto da Pampulha em Belo Horizonte (1944) (ZANINI, 1991, p. 23-25).

Pietro Maria Bardi (1980, p. 12) resume: “A situação das artes era das mais precárias: não se lembrava mais a Semana de Arte Moderna, e os poucos pintores saídos da Escola de Belas-Artes sobreviviam modestamente”.

¹⁰⁵ Se a grande maioria dos artistas não conseguia sobreviver de seu trabalho, tivemos algumas exceções: Portinari, “que possuía renome, o que lhe assegurava mercado e encomendas importantes” e Lasar Segall, que “como [era] notório, não dependia da venda de seus quadros para viver” (ZANINI, 1991, p. 24).

¹⁰⁶ Testemunha da época, Paulo Mendes de Almeida (1976, p. 132) descreve que durante a década de 1930 e início da década de 1940: “A crítica moderna de arte, em termos de regularidade, somente Geraldo Ferraz a exercia, nesse tempo [...]; Mário de Andrade, na direção do Departamento de Cultura do Município, não tinha vagas para a frequência de artistas e ateliês e, absorvido pelo setor do folclore, só esporadicamente se dedicava ao assunto de artes plásticas[...]; Sergio Milliet, viajando constantemente para o Exterior, estava mais preso à literatura e às questões econômicas [...] Luis Martins chega a São Paulo em 1937, se enfurna numa fazenda, e ainda não dispõe de seção diária na imprensa; Lourival Gomes Machado iria aparecer muito tempo depois; e... eu, embora estivesse nesse meio em 1931, embora houvesse redigido, sem assinar, a apresentação da primeira mostra da Família Artística Paulista, em 1937, não dispunha de coluna em jornais – de sorte que só em 1939 assino minha primeiras notas sobre o assunto, ao criticar, precisamente, a 2ª Exposição da Família Artística Paulista [...]”.

¹⁰⁷ Este período configura-se pela carência de museus, institutos e galerias voltados para a divulgação das obras de arte, de modo que os espaços expositivos eram improvisados em entidades culturais, hotéis, clubes, livrarias, lojas, armazéns, entre outros. Estes, ainda que não fossem escassos, deixavam a desejar no que se referia à apresentação das obras e adequação destas às condições físicas do próprio espaço (ZANINI, 1991, p. 28).

Vejo São Paulo, e estou confuso e decepcionado, impressão talvez até injusta, mas por ora aparente. É uma cidade barulhenta, cheia de vida comercial. Nada mais.”

Se sua primeira impressão não foi positiva, sua adaptação e integração no novo país também não foi fácil. Não encontrou trabalho facilmente e sentiu muito com a solidão que assola os imigrantes. Escreve em seu diário (PENNACCHI - 100 ANOS. op. cit., 2006, p. 109-115):

“4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 de novembro [1929]

Dias parecidos aos outros. Crise econômica e espiritual. [...]”

“13,14,15,16,17 de novembro [1929]

Dias inconcludentes, por mais que procure, não consigo encontrar nem o mais humilde dos trabalhos [...]”

“de 1º a 23 de outubro [1930]

Não tenho boa nova alguma. A verdade é triste e assustadora. Há vinte dias, no Brasil, fazem a revolução e eu não faço nada de nada. Esse é um dos períodos mais graves da vida vivida até hoje. [...]”

“16 de agosto [1932]

Há mais de dois meses, não recebo correspondência de casa e nem posso escrever por falta de serviço postal. Hoje tento [enviar] uma carta pelo S[erviço] P[ostal] aéreo. Há 29 dias, São Paulo está em revolução [...]”

Sua visão do ambiente e da produção artística paulistana também não era das mais animadoras (PENNACCHI - 100 ANOS. op. cit., 2006, p. 107-111):

“21 de julho [1929], domingo

[...] Visitei o Museu Nacional, no Ipiranga, e vi o Monumento à Independência do Brasil. No museu, há uma rica coleção de animais, plantas, pedras, objetos indígenas e alguns quadros de pouquíssimo valor artístico. O Monumento, de autoria de Ximenes, é imponente e clássico, mas desprovido de expressão interior e de animação.”

“16, 17 18, 19 de setembro [1929]

[...] Visito a exposição da pintora (dizem)... Tarsila do Amaral!... genuínas seriam as coisas que ela faz, a pior pintura inconsciente e falsa que já vi.”

5, 6, 7, 8, 9 de março [1930]

[...] No dia 6, vou com Elio Gori visitar a bela (porcaria da) Pinacoteca do Estado. Não merece descrições. Apreciei muitíssimo as fotografias dos desenhos de Millet, Delacroix e Cézanne. [...]”

Diante deste ambiente de agitação política aliada à depressão econômica, configurando uma situação de retraimento do setor de artes plásticas na cidade de São Paulo, podemos apontar duas saídas encontradas pelos artistas para sobreviver e tentar o sustento próprio por meio de sua produção artística.

Primeiramente, uma das soluções encontradas foi a de exercerem funções paralelas de modo a garantir seu próprio sustento¹⁰⁸. Pennacchi também passa a exercer atividades paralelas de modo a prover seu próprio sustento. O artista executou diversos trabalhos esporádicos de caráter decorativo, pintando frisos, almofadas e vasos; realizou trabalhos de arte funerária e “reclames”;

¹⁰⁸ Por exemplo, é o caso de Anita Malfatti, Antônio Gomide, Alberto da Veiga Guignard, Waldemar da Costa, Néelson Nóbrega, Axl Leskoschek, que passaram a dar aulas, John Graz a fazer móveis, Alfredo Volpi, Francisco Rebolo Gonsales e Flávio de Carvalho a realizar trabalhos de decoração, Oswaldo Goeldi, a ilustrar jornais, revistas e livros (ZANINI, 1991, p. 24).

chegou a ser dono de um açougue¹⁰⁹ e foi professor de Desenho Geométrico e Artes no Colégio Dante Alighieri.

Outra solução encontrada pelos artistas foi a de se unirem de modo a garantir a prática do ofício¹¹⁰. Assim, as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por encontros na casa de artistas e intelectuais, pela formação de grupos de artistas e pela união destes com o objetivo de realizarem salões e exposições¹¹¹.

Diante das dificuldades por que passavam, este espírito associativo dos artistas auxiliou na promoção da arte da época, na troca de conhecimentos, no desenvolvimento artístico de seus integrantes e serviu para lançá-los, dando visibilidade à sua produção artística.

Em busca de garantir seu próprio sustento por meio da arte, Pennacchi também se alia a outros artistas em diversos trabalhos. Em parceria com o escultor Antelo Del Debbio apresentou modelos e desenhos para os concursos

¹⁰⁹ Pennacchi, em sociedade com seu irmão Beppe, em setembro de 1931 aluga o açougue Boi de Ouro à Rua Bela Cintra, 83. Apesar de ser motivo de desavenças entre os irmãos, em 4 de junho de 1932, o artista escreve em seu diário que o açougue chega a dar algum lucro, embora a atividade consumisse tempo e liberdade impedindo que o artista se dedicasse ao desenho (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 115).

¹¹⁰ Este espírito de união não se restringe somente à classe artística. A organização dos trabalhadores em sindicatos e associações, amparados pelo discurso populista de Getúlio Vargas, marcou a década de 1930, proporcionando melhores condições e benefícios aos trabalhadores (FAUSTO, 2003, p. 336).

¹¹¹ Deste período, elencamos: os encontros entre artistas e intelectuais nas casas de Lasar Segall, casal Mina, Gregori Warchavchik, Rino Levi, Paulo Ribeiro de Magalhães e Elisabeth Nobiling, Paulo Rossi Osir, Adolpho Jagle, Osório César e no ateliê de Bruno Giorgi; a formação da Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM (1932 - 1934), do Clube dos Artistas Modernos – CAM (1932 - 1933), do Grupo Santa Helena (1934 - c.1940), do Seibi-Kai (1935 - 1972); as três edições do Salão de Maio (1937-1939) e as três mostras da Família Artística Paulista – FAP (1937-1940), a única edição do Salão de Arte (1941), o já existente Salão Paulista de Belas Artes – SPBA (desde 1921) que em 1937 passa a ser o Sindicato dos Artistas Plásticos, atuante até 1949 (ZANINI, 1991, p. 36-37).

para a realização do *Monumento a Ramos de Azevedo* e do *Monumento a Campos Sales*¹¹².

Ambos conceberam ainda o ateliê “Clamor” em 1932 com a intenção de realizar “reclames”. Porém, este ateliê, que representava a possibilidade de um sustento material unido à prática da arte, não prosperou, sendo que ainda neste ano em seu diário Pennacchi (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 115) afirma que o ateliê Clamor “não deu em mais nada”¹¹³.

Em parceria com Galileo Emendabili¹¹⁴, Pennacchi realizou projetos de túmulos, além de estudo para a porta do obelisco para o *Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932*¹¹⁵. Trabalharam também na construção e decoração da *Igreja Nossa Senhora da Paz*, sendo que Pennacchi se ocupou do desenho arquitetônico e da *Via Crucis* e da realização dos afrescos¹¹⁶ e

¹¹² O concurso para a realização do *Monumento a Ramos de Azevedo* em São Paulo foi ganho por Galileo Emendabili. Antelo del Debbio chega a apresentar dois projetos para a realização do *Monumento a Campos Sales* em Campinas, que por fim foi ganho por Yolando Mallozi (ZIMMERMANN, 2000 e UHLE, 2006).

¹¹³ Algumas causas podem ser apontadas para a pequena duração de tal empreitada: o amadorismo da dupla, os trabalhos jamais terem ultrapassado os limites sociais e econômicos da comunidade italiana de São Paulo, os reclames terem sido considerados “futuristas” e o preço cobrado considerado alto. Pennacchi só retomará sua produção publicitária ao longo da sua vida em 1938 quando executa alguns cartazes para a Casa del Fascio e em 1940 quando faz um cartaz para o *Fanfulla* [FIG. 6], jornal da colônia italiana em São Paulo. Cf. BRUNELLI, 2007, p.155 e INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2005, p. 9.

¹¹⁴ Em 1931, ao passar em frente ao açougue (localizado na mesma rua que o ateliê do escultor) e ver o brasão do estabelecimento e pinturas de cunho religioso, Emendabili convidou Pennacchi para trabalhar em seu ateliê. Pennacchi só foi trabalhar no ateliê de Emendabili em 1933 (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 132).

¹¹⁵ O concurso para realização do *Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932* foi ganho por Emendabili. Não citamos aqui a parceria Emendabili-Pennacchi no projeto ao *Monumento Duque de Caxias* (concurso ganho por Brecheret) mencionada no livro *Ofício de Pennacchi*, já que, conforme levantou Silvana Zimmermann, é questionável a participação de Pennacchi uma vez que tanto o arquivo do escultor quanto os documentos do pintor não revelam informações que indiquem a sua participação. Cf. PENNACCHI, Lucas, 1989, p. 8 e ZIMMERMANN, 2000, p. 63.

¹¹⁶ Pennacchi realiza afrescos também nos dormitórios dos padres e no refeitório do prédio anexo à igreja.

Emendabili realizou “as esculturas, as portas de bronze do Santíssimo, os altos-relevos em mármore do Batistério e também cálices e castiçais” (ZIMMERMANN, 2000, p. 67).

Em depoimento, Pennacchi ressalta a importância da parceria com Emendabili em sua adaptação e integração na nova pátria. Como ele mesmo afirmou em diferentes ocasiões:

“Fui, por muitos anos, amigo e, no início, Emendabili se preocupava comigo. Fez-me conhecer pessoas influentes[...]” (1983 apud ZIMMERMANN, 2000, p. 35)

“Ele me arranhou um lugar de professor de desenho no Dante Alighieri, e usei o ateliê dele para trabalhar.” (1979 apud ZIMMERMANN, 2000, p. 63)¹¹⁷

Já, em 1936, a convite de Francisco Rebolo Gonsales¹¹⁸, Pennacchi passou a fazer parte do que veio a ser denominado Grupo Santa Helena.

Formado pelos artistas Francisco Rebolo Gonsales, Mário Zanini, Manoel Joaquim Martins, Aldo Cláudio Felipe Bonadei, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Humberto Rosa, Alfredo Rullo Rizzotti e Pennacchi, o Grupo Santa Helena se constituiu pela aproximação espontânea dos artistas e não pela intenção de

¹¹⁷ Esta parceria também produz mudanças em Emendabili. Em depoimento, Pennacchi (1979 apud ZIMMERMANN, 2000, p. 63) afirmou: “Emendabili se entusiasmava, e, depois, passou a vir diariamente ao açougue, falar comigo, trocar ideias, ver meus trabalhos, e ele, sem exagero, virou até místico com minhas pinturas religiosas [...]”.

Silvana Zimmermann (2000, p. 63-67) conclui que a parceria levou o escultor a incorporar em suas obras o tema religioso; a inserir família, animais, plantas, crianças tal como fazia Pennacchi; e a modificar seu estilo artístico em prol de uma simplificação formal e uma expressão sintética como vemos nas obras do pintor deste período.

¹¹⁸ Pennacchi conheceu Francisco Rebollo Gonsales (1902-1974) no 1º Salão Paulista de Belas Artes em 1935 (PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 132).

formarem um movimento artístico com programas ou manifestos pré-estabelecidos.

Em sua maioria de descendência italiana¹¹⁹, estes artistas trabalhavam para se sustentar¹²⁰, razão pela qual receberam a alcunha de *artistas-operários*¹²¹. Nas horas livres se encontravam no Palacete Santa Helena¹²², localizado na antiga Praça da Sé, nº 43, onde dividiam tanto o espaço físico, as salas que eram transformadas em ateliês, conhecimentos técnicos de pintura e sessões de modelo vivo.

Em depoimento, Pennacchi (apud BARDI, 1980, p. 14) conta:

“à noite, podíamos desenhar com modelos vivos, o que nos permitia pagar dividindo as despesas entre os frequentadores, usando o modelo que estive à mão: quando não havia uma mulher que posasse, usávamos o homem da limpeza, o vendedor de jornais, ou nós mesmos”.

Os artistas do Grupo participaram de diversos salões e exposições neste período, entre elas, as três exposições da Família Artística Paulista, o segundo e o terceiro Salão de Maio, o Sindicato dos Artistas Plásticos, ocasiões

¹¹⁹ Volpi e Pennacchi eram italianos; Bonadei, Graciano, Rosa, Rizzotti e Zanini eram filhos de italianos; Rebolo, descendente de espanhóis; Manuel Martins, descendente de portugueses (AJZENBERG, 2007, p. 139).

¹²⁰ Volpi, Rebolo e Zanini eram pintores de parede; Bonadei, bordador; Rizzotti, torneiro e fresador; Manuel Martins, aprendiz de ourives; Pennacchi, dono de um açougue, distribuía carne aos fregueses, escanchado numa motocicleta fajuta; Rosa, também teria um ofício manual; e Graciano, ex-ferreiro e ex-ferroviário (ALMEIDA, 1976, pp. 136-7).

¹²¹ Assim chamados por Mário de Andrade em razão de serem eles proletários, operários ou “com pequenos recursos econômicos e culturais”, característica que segundo o crítico acabou “determina[ndo] a psicologia coletiva [do Grupo Santa Helena], e conseqüentemente a sua expressão” (ANDRADE, Mário, 1971, p. 157).

¹²² O Palacete Santa Helena, construído entre 1921 e 1925 e demolido em 1971 para dar lugar a atual configuração da Praça da Sé, era na década de 1920 ocupado por “políticos influentes e profissionais prestigiosos”, mas com a popularização do Centro Velho, após 1930, abrigou sindicatos de trabalhadores e outros usuários menos elitizados (CAMPOS; SIMÕES JUNIOR, 2006, pp. 71 e 173).

que propiciaram a divulgação das obras de seus participantes, dando-lhes notoriedade entre o público e a crítica, ainda que esta nem sempre tenha sido positiva¹²³.

É neste prisma que devemos entender as parcerias com Del Debbio e Emendabili e o ingresso de Pennacchi no Grupo Santa Helena. Ou seja, a união com estes artistas auxiliou Pennacchi em anos em que a comunidade artística paulistana se ressentia diante das dificuldades de ordem econômica. Auxiliou-o tanto na questão prática de divisão de custos e câmbio de experiências quanto em sua inserção na sociedade paulistana.

É importante notar que tais parcerias não significavam abdicação nem de temas, nem da escolha da técnica a ser empregada. Ao se unirem para realizar o trabalho artístico, não havia nenhum manifesto ou programa que determinasse a direção que o trabalho devia seguir. O que os aproximava era uma empatia mútua diante das mesmas dificuldades que enfrentavam, de sua condição de imigrantes, do fato de serem da mesma geração e de partilharem de uma linguagem artística com forte ligação ao fenômeno artístico do *Retorno à Ordem*, ou mais especificamente do *Novecento*¹²⁴.

Desta forma, se Pennacchi já adotava a temática religiosa e fazia uso de uma técnica que o remetia ao *Trecento* e ao *Quattrocento* italiano, não deixou de fazê-lo ao se unir a outros artistas, assim como paralelamente a esta,

¹²³ Como Walter Zanini (1991, p. 21-22) explica: “tanto no Rio como em São Paulo eram comuns as reações de repulsa [...] Em São Paulo a hostilidade fazia-se notar em duas frentes: a dos próprios acadêmicos e a da geração de 1922, aristocrática e preconceituosa em relação à origem social e à formação dos recém-chegados”.

¹²⁴ Neste período a influência do *Retorno à Ordem* não se restringe somente à produção dos artistas do Grupo Santa Helena. Aparece também na produção de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Portinari, Di Cavalcanti, Brecheret, Rego Monteiro, entre outros. A influência do *Novecento* é perceptível nas obras deste período de Vittorio Gobbis, Paulo Rossi Osir, Hugo Adami, Emendabili, entre outro (LOURENÇO, 1995, pp. 43-55 e CHIARELLI, 1995, p. 109-134).

continuou a pintar outros temas como paisagens, naturezas-mortas, retratos e cenas do cotidiano.

4.3 A temática religiosa nas décadas de 1930-40

É dentro deste contexto de dificuldades a serem superadas e de união de interesses no decorrer da década de 1930 que temos uma mudança temática em relação aos questionamentos modernistas da década anterior.

Realmente, este segundo momento do modernismo brasileiro iniciado no ano de 1930 caracterizou-se pelo abandono da busca pelo novo em prol do conhecimento, da reflexão e da crítica de questões mais próximas do cotidiano e da realidade brasileira deste momento, isto é, questões sobre o ser, a liberdade, a manipulação das camadas populares, o discurso populista, “cabendo à arte dar forma e mesmo materializar o debate em questão” (LOURENÇO, 1995, p. 32)¹²⁵.

Assim, os representantes do primeiro Modernismo que antes se voltavam para as experimentações estéticas e para a configuração de uma arte nacional, passam agora a buscar no popular, no social e ainda no regional a resposta para as angústias do momento. É o caso, por exemplo, de Anita Malfatti, que deixa sua produção expressionista em prol de temas ligados a festas populares; Tarsila do Amaral, que após sua fase Antropofágica, volta-se à pintura social; Vicente do Rego Monteiro, que busca em Pernambuco elementos para sua

¹²⁵ A historiadora (LOURENÇO, 1995, p. 23-24) resume: se “o período que se encerra em 1930 só aceit[ou] como essência/origem/primevo aquilo que libere a moral e a forma, sem maiores interesses por outros conteúdos humanos”, “a arte desenvolvida em São Paulo entre 1930 e 1947 igualmente se caracteriza por estratégias e atuações voltadas para a definição de sua face atualizada, com o compromisso de intervir no cotidiano, sendo muito mais consequente do que no modernismo inaugural, pois contribui para o conhecimento e alargamento dos horizontes artísticos.

arte; Di Cavalcanti, que após sua arte ligada ao Cubismo, Expressionismo e até mesmo Surrealismo, adere ao sensualismo carioca; Lasar Segall, que busca ao mesmo tempo o sofrimento humano e as paisagens de Campos de Jordão (ZANINI, 1991, p. 68-71).

Mas não é só entre os modernistas que a temática aborda o cotidiano. Em seu “Ensaio sobre Clovis Graciano”, Mário de Andrade disserta sobre a produção artística da Família Artística Paulista (cujo núcleo “principal e característico”¹²⁶ era o Grupo Santa Helena) e elenca os temas recorrentes de sua produção artística: paisagem, natureza-morta, retratos e religioso.

Neste ensaio, o crítico (ANDRADE, Mário, 1971, p. 157-162), analisando a escolha temática e o modo como os temas aparecem no espaço pictórico, conclui que estes refletem a vida, o entorno e as aspirações dos artistas-operários: a paisagem com suas casinhas e chacinhas representa a aspiração à pequena propriedade; a natureza-morta dominada por pêssegos, maçãs uvas, frutas caras e delicadas, o refinamento do comer; e os retratos dos próprios amigos, a conquista de uma genealogia, um “pedigree”. Assim, a adoção de tais temas “bem significativos da posição econômica precária e da sua consequência classística” são reflexos de uma “aspiração de subir”¹²⁷.

Já, sobre a escolha pelo tema religioso, o crítico (ANDRADE, Mário, 1971, p. 160) afirma que este aparece na imagem antiga de um santo ou em paisagens em que temos uma igreja ou uma capela colonial. Para ele, são obras que não refletem as convicções pessoais dos artistas, aparecendo de forma artificial (a título de exemplo afirma que a produção religiosa de Volpi se dá em

¹²⁶ Cf. ANDRADE, Mário, 1971, p. 156.

¹²⁷ Aspiração de subir no sentido de, por meio da arte, os artistas terem acesso a meios para a sua educação que antes lhes eram negados e de ascender de classe, de modo a circularem por toda a sociedade (ANDRADE, Mário, 1971, p. 157-162).

razão de um concurso baseado neste tema) e resume afirmando que a arte da Família Artística Paulista é toda “arreligiosa, materialista e sem Deus”, ainda que algum dos pintores fosse católico¹²⁸.

O que percebemos primeiramente é que o crítico (ANDRADE, Mário, 1971, p. 158-160) continua defendendo a separação da noção de arte e religião como já o fazia no primeiro modernismo, ao afirmar que a escolha temática por parte dos artistas se dá como reflexo de uma questão de classes, de uma manifestação de seus desejos interiores por uma ascendência social (de se tornar “gente da alta, que sabe comer na mesa, tomar falso ar grave num enterro, beijar a mão da dona da casa, falar baixo, entresorrir”) ou ainda por bens materiais (pintando casinhas e chacrinhas que almejavam possuir, “sem que vissem a triunfalidade da Cantareira, do Alto da Serra, e mesmo da própria urbe paulistana”). Os valores espirituais e a crença religiosa deviam se limitar à esfera particular de cada um e na arte deviam ser substituídos por ideais materiais que traduzissem as aspirações da coletividade, neste caso, a Família Artística Paulista.

Contudo, devemos ir além de uma aspiração por ascendência social ou bens materiais e analisar a produção destes artistas-operários como uma oposição ao exaltado individualismo e conseqüente alienação dos artistas com relação à sociedade da década de 1920. As obras da Família Artística Paulista estavam buscando um significado mais profundo de modo a “re-encantar”, como definiu Suzi Gablik e estudamos no terceiro capítulo, revelando sentimentos elevados como, por exemplo, a amizade, expressa na opção por retratarem os

¹²⁸ Mário de Andrade afirma que Pennacchi é a única exceção dentre estes artistas arreligiosos, materialistas e agnósticos. Considera-o um místico, não exatamente religioso, o que devemos discordar diante da análise de seu diário e de seus próprios depoimentos onde sempre relembra a importância da religião na sua vida.

amigos; a maternidade, que revela amor e carinho da mãe para com seu filho; o trabalho valorizado e transfigurado na imagem do trabalhador robusto; as paisagens que trazem a paz da natureza calma e serena; a abundância das frutas apetitosas, retratadas sem manchas e nódoas. São obras que não trazem em si os conflitos, os questionamentos, as dúvidas e as angústias da vida dos artistas e de sua época.

Ainda, para a realização de tais obras, a opção dos artistas pela técnica e por uma visualidade ligada ao *Retorno à Ordem* e ao *Novecento* auxilia na transmissão desta intenção de “re-encantamento”. Não temos uma busca final pelo belo como temos na Academia ou o tom agressivo de rebeldia do Primeiro Modernismo; mas sim a ausência de tensão entre as cores, dos grandes contrastes dando lugar à simplicidade, à economia das formas e à clareza na composição de modo a ressaltar o tema e seu conteúdo.

É dentro deste entendimento que as obras de Pennacchi aparecem, em especial as de tema religioso. Primeiramente, como já vimos e exemplificamos no terceiro capítulo, com a intenção de “re-encantar”, tendo a função de dar significado, isto é, de transmitir uma mensagem ao observador, conectando-o a uma verdade espiritual, atemporal, a uma ideia de fundo moral e religioso.

Um segundo ponto é que suas obras aparecem também como reflexo do seu entorno e da sociedade paulistana das décadas de 1930-40. Isto porque estamos diante de uma sociedade amplamente católica com a participação ativa da instituição religiosa na vida das pessoas¹²⁹, características que não passaram despercebidas aos artistas.

¹²⁹ Boris Fausto (2007), ao tratar das décadas de 1930-45 e do papel da Igreja neste período, recorda que estamos diante de uma situação de separação de Igreja e Estado - “Igreja livre no

Realmente, no início do século XX a produção artística de cunho religioso no período foi considerável, embora muitas vezes negligenciada pela crítica em razão do tema tratado¹³⁰. Obras de temática religiosa aparecem em diferentes momentos na trajetória de artistas, como Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Antônio Gomide, Cândido Portinari, Victor Brecheret, Alfredo Volpi, Galileo Emendabili, entre outros¹³¹.

Assim, se o primeiro modernismo trazia em si o caráter de confronto diante da arte acadêmica e um exaltado individualismo que distanciava os artistas do seu entorno, os artistas nas décadas de 1930 e 1940, ainda que usufruindo de sua liberdade e individualismo, procuravam se reconectar com a sociedade, de “re-encantar”. Ao buscar no seu entorno, no seu dia-a-dia, os temas a serem tratados, voltaram-se também para o religioso, uma vez que a sociedade paulistana era uma sociedade amplamente religiosa, católica, ainda que a crítica em geral tenha optado por desconsiderar tal fato.

Estado livre” (p.342), mas que a Igreja assumia uma posição de “instituição fundamental na vida brasileira, tanto social como política” (p. 337). No dia-a-dia isto se traduzia por exemplo em: “perto de 90% deste ensino [ensino secundário] era particular e, em sua maior parte, nas mãos da Igreja” (p. 369) e a população vinda da zona rural “busca[va] com mais facilidade suas organizações [, as da Igreja,] do que os núcleos militantes da classe operária” (p. 383).

¹³⁰ Murilo Mendes (1948 apud. BAPTISTA, 2002, p. 206) resume: “Os intelectuais eram, na grande maioria, agnósticos, comunistas ou comunizantes. Mesmo muitos com tendências espiritualistas disfarçavam-nas, por respeito humano. A religião aparecia-nos como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada. O catolicismo era sinônimo de obscurantismo. Não era possível, sobretudo a uma pessoa de bom gosto, ser católica”.

¹³¹ Aracy Amaral (2006, p. 156-157) elenca: Portinari que realiza obras na *Igreja Bom Jesus da Cana Verde*, igreja matriz de Batatais, em 1954; Vicente do Rego Monteiro, com as obras *Crucifixão* (1922), *Fuga para o Egito* (1923), *Flagelação* (1923), *Pietà* (1924), *Adoração dos Reis Magos* (1925); Brecheret e a *Santa Ceia* (déc. 1930), Tarsila e o *Sagrado Coração de Jesus* de 1927; Antônio Gomide realiza uma *Cabeça de Cristo* (c. 1925), a *Santa Ceia* (1929) outra *Santa Ceia* na casa de Moussia e Carlos Pinto Alves, outra *Santa Ceia* pertencente à coleção Jayme Marques da Costa e uma *Descida da cruz* (c. 1923). Outro artista que também traz a questão da religião na arte é Flávio de Carvalho. Ele, porém, se opõe à ideia de Deus, repudiando não só o cristianismo, mas todas as religiões tradicionais, defendendo o ateísmo. Consultar LOURENÇO, 1995, p. 55-59.

Desta forma, a presença da produção religiosa no ambiente artístico paulistano não deixa de ser reflexo de uma coletividade, isto é, de uma sociedade predominantemente católica na qual os artistas estão inseridos e que tem uma demanda por tal temática. Isto se percebe na trajetória artística de Pennacchi.

Por ocasião do IV Salão Paulista de Belas Artes¹³² em São Paulo, uma das primeiras vezes que Pennacchi participa de uma exposição coletiva, o artista apresenta uma única obra, a *Fuga para o Egito* [FIG. 3]. Tal obra de tema religioso, além de selecionada para a exposição, recebe o prêmio “Grande medalha de prata” da Comissão de Seleção da Seção Pintura.

A seleção desta obra e a outorga de tal prêmio¹³³ caracterizam o reconhecimento de uma pintura de temática religiosa e que, como vimos no segundo capítulo deste trabalho, carrega em si um esquema compositivo consagrado pela tradição da representação iconográfica italiana do episódio bíblico.

A concessão deste prêmio tem o duplo papel legitimador tanto em relação ao fazer artístico de Pennacchi, sua construção do desenho, quanto pela adoção de uma temática religiosa.

¹³² A primeira participação de Pennacchi no Salão Paulista de Belas Artes ocorre somente nesta quarta edição realizada entre dezembro de 1936 e janeiro de 1937 (o nome de Fulvio Pennacchi não consta dos catálogos da segunda e da terceira edições do Salão Paulista de Belas Artes). Nesta primeira participação, Pennacchi apresenta uma única pintura, *Fuga para o Egito*, número 12 do rol das obras expostas - página 14 do catálogo - e reproduzida em preto e branco - página 26 deste. Segundo o catálogo de 1980, além do prêmio recebido nesta data, Pennacchi, por ocasião do XVIII Salão Paulista de Belas Artes em 1953, recebeu o prêmio “Aquisição” por obra exposta na seção Arte Decorativa. Cf. Catálogo do IV Salão Paulista de Belas Artes, 1936 e Catálogo Salão Paulista de Belas Artes - Artistas premiados nos salões anteriores, 1980, p. 15 e 49.

¹³³ A Comissão de Seleção da Seção de Pintura era formada por Hugo Adami, Quirino da Silva e Franco Cenni, sendo que somente o primeiro juntamente com Alfredo Volpi constituíram os Membros do Júri de Premiação da Seção de Pintura. Cf. Catálogo do IV Salão Paulista de Belas Artes, 1936. Sobre a formação do Júri, consultar ainda LOURENÇO, 1995, p. 118.

Realmente, ao ser elevado por seus pares, o artista passou a receber diversas encomendas privadas ou de instituições, por vezes religiosas, para produzir obras de cunho religioso, como o projeto arquitetônico, desenho dos vitrais e pinturas murais entre elas *Fuga para o Egito* [FIG. 13] para a capela da fazenda do Comendador Agostinho Prada em Santa Rita do Passa Quatro (1938); os afrescos *A última ceia* e *A Visita* (1939/40) na residência do Engenheiro Carlos Botti em São Paulo, ambos destruídos; o afresco *Madona com menino* (1940) [FIG. 49] e *Sagrada Família* (1938) para a residência Plínio Emendabili; os afrescos da Igreja Nossa Senhora da Paz, executados ao longo da década de 1940 [FIGS. 2, 34, 45, 60, 62 e 63], entre outros¹³⁴.

Assim, se, como vimos no primeiro capítulo, de início a adoção do tema religioso por parte de Pennacchi se dá em razão de uma escolha particular pelo assunto, pela proximidade deste com sua crença religiosa, trazendo-lhe um conforto e paz à alma diante da difícil realidade cotidiana por que passava, já em meados da década de 1930 o artista tem um aval público para tal produção e passa a receber encomendas de particulares e instituições religiosas.

4.4 O pensamento da Igreja Católica e a obra de Pennacchi

As discussões travadas no cenário internacional sobre a relação da arte moderna e o pensamento da Igreja Católica que analisamos na segunda parte do terceiro capítulo tiveram repercussão no seio da comunidade eclesial brasileira.

¹³⁴ Para uma lista completa dos afrescos e pinturas murais de Fulvio Pennacchi consultar PENNACCHI, Valerio, 2009.

Entre os anos de 1930 a 1945, “a Igreja, no Brasil, vê abrir-se um espaço real para redefinição de sua situação dentro da sociedade civil, de sua articulação com as classes emergentes e com o novo bloco no poder. Enfrenta de modo crescente a concorrência ideológica na orientação da pequena burguesia, com o integralismo e, das classes subalternas, com o socialismo e a intervenção corporativa do Estado” (FAUSTO, 2007, p. 337-338).

Realmente, a Igreja Católica se vê diante de novas realidades, em especial, a de cidades industrializadas e urbanizadas onde temos a participação das classes emergentes e a propagação do liberalismo, protestantismo, positivismo e socialismo, correntes de pensamento que propunham visões de mundo diferentes ao Catolicismo (FAUSTO, 2007, p. 341).

Como resposta a essas realidades, “em toda a década de 30, a Igreja Católica perseguirá o objetivo de consolidar sua unidade em plano nacional, através de uma centralização e coordenação da direção episcopal e do apostolado dos leigos” (FAUSTO, 2007, p. 362). Como resultado, neste período, tivemos a fundação de associações, como os Círculos Operários Católicos em 1932, a Ação Católica em 1935 e a Juventude Universitária Católica também em 1935 (FAUSTO, 2007, p. 362 e BAPTISTA, 2002, p. 155) e a realização de atos como a proclamação de Rainha do Brasil e Padroeira Principal, Nossa Senhora da Conceição Aparecida em 1930 e a inauguração do Cristo Redentor no Rio de Janeiro em outubro de 1931.

Tivemos também nas décadas de 1930 e 1940 um grande debate sobre arte religiosa moderna, sua forma e sua função diante da vocação inerente da Igreja Católica de universalidade e de se fazer atuante no tempo presente, isto é, de ser moderna. Fazendo eco às discussões que ocorriam na Europa, não só o clero como também a comunidade leiga se dividia em dois.

De um lado, aqueles impregnados com o pensamento da revista *L'Art Sacré*, de Couturier e de Maritain, demonstravam um grande otimismo em relação à renovação da arte sacra na modernidade. Suas ideias eram disseminadas por meio do periódico *A Ordem*, com elogios às obras de Matisse, Rouault, Marcier, Pennacchi e Portinari (BAPTISTA, 2002, p. 163-164).

De outro lado, aqueles que se opunham às extravagâncias e aos escândalos da arte religiosa moderna. Por meio da *Revista Eclesiástica Brasileira*, seus colaboradores propagavam as ideias presentes nas *Advertências do Santo Ofício* e nos artigos do cardeal Costantini, tendo uma visão mais conservadora diante das mudanças trazidas pelos artistas modernos. Valorizavam ainda a arte barroca e a consideravam uma possível alternativa de estilo para uma arte sacra moderna brasileira (BAPTISTA, 2002, p. 165 e 181).

O que temos em comum de ambas as partes é a intenção de se definir o que seria uma arte digna de ser considerada religiosa e de trazer a prática dos artistas da época para dentro dos recintos religiosos.

Outro ponto em comum é o repúdio à herança de santos mal-acabados e de imagens de linhas duras, à banalização, à produção de massa que se disseminou na arte sacra do século anterior.

Tal repúdio era compartilhado também por Mário de Andrade (1993, p. 90-92). Ao considerar sobre a arte religiosa realizada entre o Barroco e a década de 1920, o crítico afirma que estas não progrediram e até mesmo configuraram um estado de decadência ao procurarem “outros estilos, outras fórmulas”. Querendo ser “progressistas, reformadores, cubistas, fomos buscar o que não era nosso, imitamos sem altivez, copiamos sem engenho [...], levantamos igrejas que se limitam a ser [...]: uma imitação lacrimável”.

Realmente, ao mesmo tempo em que constatou (ANDRADE, Mário, 1993, p. 92) que no período compreendido entre o Barroco e a década de 1920: “quebrou-se bruscamente a cadeia da arte religiosa nacional: todos os estilos penetraram a praça numa sarabanda de mistificações”, neste mesmo texto de 1920, Mário de Andrade (1993, p. 91-92 e 96) deseja que a Igreja retome o estilo Barroco desde que este seja “renovado com inteligência” nas futuras igrejas e capelas.

É dentro de tal pensamento de exaltação de uma arte religiosa barroca e de exortação para que esta seja renovada com inteligência que tivemos na prática nas décadas de 1930 e 1940 a construção de igrejas e capelas e a realização de obras de arte no estilo barroco. É o caso, como citamos na primeira parte do presente capítulo, da *Basílica de Nossa Senhora do Carmo*, inaugurada em 1934, do *Santuário Nossa Senhora do Rosário de Fátima*, construída a partir de 1931 e inaugurada em 1932, da *Igreja Nossa Senhora do Brasil*, construída a partir de 1942.

Porém, ao mesmo tempo em que tivemos a presença da arte barroca na arquitetura do século XX, tivemos também, nem sempre de modo pacífico¹³⁵, a construção de igrejas e capelas segundo os princípios da arquitetura moderna e a realização de obras de arte religiosa por artistas já consagrados.

Tivemos, assim, Brecheret que executa *Via Crucis*, *Cristo Crucificado* e a escultura de *São Paulo* para a capela do Hospital das Clínicas em São Paulo (déc. 1940); Oscar Niemeyer que realiza o projeto arquitetônico da *Igreja de São Francisco da Pampulha* em Belo Horizonte (1943); Portinari que realiza os

¹³⁵ É o caso, por exemplo, da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha de Oscar Niemeyer, inaugurada em 1943 em que se teve uma ampla discussão entre clero e Estado que durou cerca de 18 anos. Para aprofundar, consultar BAPTISTA, 2002, p. 231-268.

azulejos para a Igreja de São Francisco da Pampulha (1944) e os três painéis para a capela Mayrink no Rio de Janeiro (1944); Volpi que realiza os painéis e vitrais na *Igreja do Cristo Operário* em São Paulo (déc. 1950), entre outros.

Pennacchi é também um dos artistas chamados a realizar obras de arte religiosa em recintos religiosos. Em 1938, realiza o projeto arquitetônico, os afrescos e o desenho dos vitrais da capela da Fazenda do Comendador Agostinho Prada em Santa Rita do Passa Quatro, no interior do Estado de São Paulo.

Nesta capela [FIG. 58], ao realizar seus afrescos [FIG. 59], entre eles, uma *Fuga para o Egito* [FIG. 13] e uma *Anunciação* (cuja provável pintura preparatória é a FIG. 1¹³⁶), percebemos que o artista mantém sua linguagem artística, seu traçado limpo e simples, o uso de cores sóbrias que vemos em suas pinturas não pensadas para recintos religiosos. O artista não abdica da linguagem artística que praticava.

¹³⁶ Sabemos por documentação fotográfica que Pennacchi fazia uma pintura a óleo em pequeno tamanho que servia de referência na execução do afresco.



Figura 58 – Altar-mor, Capela Fazenda Prada, Santa Rita do Passa Quatro



Figura 59 – Reproduções fotográficas das pinturas murais, Capela Fazenda Prada, Santa Rita do Passa Quatro. Fotos tiradas pelo artista ou por sua esposa¹³⁷.

O que notamos aqui é que o artista mantém sua linguagem artística e com isto consegue não obscurecer o episódio narrado ou ainda desvirtuar o ambiente de oração que uma capela deve ter. E tal resultado vai de acordo com a

¹³⁷ Estas imagens fazem parte dos *slides* tirados pelo artista ou por sua esposa como uma forma de catalogação das obras e que estão sendo digitalizadas pela família. Cf. entrevista de Giovanna Pennacchi à autora (08/11/2012).

intenção da Igreja de aliar arte moderna à função que uma arte inserida nos recintos religiosos deve ter, a de elevação espiritual.

No fim da década de 1930, Pennacchi é convidado a elaborar um projeto para a construção da Igreja Nossa Senhora da Paz, no Glicério, em São Paulo¹³⁸, realizando não só o projeto arquitetônico, o desenho da *Via Crucis* como também os afrescos.

Em carta datada de 1938 ao artista, o Padre Francesco Milini, responsável pela construção da igreja deixa claro as ideias da Igreja no que se refere à decoração do recinto religioso:

“Permita-me enviar-lhe algumas de minhas ideias sobre a concepção decorativa da Igreja. A Igreja, casa de Deus e lugar de oração, deve ser também uma escola de educação cristã, especialmente nestes tempos de renovação do materialismo. O homem que vive em uma sociedade esquece-se dos vinte séculos do cristianismo, ao menos no templo católico, livre de tudo que é mundano e superficial, deve encontrar o ensinamento (mudo, mas profundamente eficaz) que emana de suas paredes. Paredes em arco, como que curvadas em adoração; arcos sob uma abóboda que tem um senso de infinito. E sobre estas paredes, o poema decorativo, narrativo da miséria humana que se transforma na alegria de Cristo”. (RAMOS, 2007, p. 90)¹³⁹.

¹³⁸ A igreja foi aberta ao culto em 30 de agosto de 1942, porém só em outubro de 1946 teve inaugurada sua última capela lateral (RAMOS, 2007, p. 75).

¹³⁹ O texto original em italiano: “Mi permetta inviarle alcune mie idee, circa la concezione decorativa della Chiesa. La Chiesa, casa del Signore e luogo di orazione, deve essere anche scuola di educazione Cristiana, specialmente in questi tempi di rinnovato materialismo. L'uomo che vive in una società dimentica di XX secoli di Cristianesimo, almeno nel tempio cattolico, privo da tutto ciò che é mondano e superficiale, deve incontrare l'insegnamento (muto, ma profondamente efficace) che emana dalle sue pareti. Pareti ad archi, como esseri curvati in adorazione; archi sotto una volta che ha un senso d'infinito. E, su questi pareti, il poema decorativo, narrante la miseria umana, che si tramuta nella gioia di Cristo”.

Temos aqui, em consonância com o pensamento de Roma que examinamos no terceiro capítulo, a ideia da funcionalidade atrelada à concepção de arte de modo que a arquitetura da igreja deveria criar um recinto de oração e de recolhimento, e a arte aí inserida deveria doutrinar e recordar aos fiéis, nas palavras do padre Milini, “a miséria humana” diante da glória de Deus.

Percebe-se ainda nesta carta uma crítica clara ao pensamento materialista que se opunha aos valores humanos e eternos que elevam a humanidade a Deus.

Para realizá-la, Pennacchi não abandonou sua linguagem artística. Ao contrário, realiza uma igreja com um projeto arquitetônico simples, simétrico e funcional onde se evidencia a total ausência de ornamentos e a pureza formal na concepção do espaço dominado por arcos [**FIGS. 60 e 61**].



Figura 60 - Nave e altar-mor, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo



Figura 61 – Capelas laterais, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo

As capelas laterais, cada qual dedicada a um santo (São Francisco de Assis, Santa Rita de Cássia, São João Batista, Santo Antônio de Pádua, São Carlos Borromeu, São José e Santa Catarina de Siena)¹⁴⁰, apresentam um mesmo modelo de composição: sempre dois afrescos realizados por Pennacchi que abordam milagres (por exemplo, *São Francisco e o lobo de Gubbio*) ou episódios da vida do santo (por exemplo, *Morte de São Francisco de Assis*, *Batismo de Cristo*) e ao centro uma escultura deste mesmo santo, esta sempre realizada por Emendabili [FIGS. 62 e 63].

¹⁴⁰ Na oitava capela era o local do antigo batistério. Hoje abriga uma imagem de Nossa Senhora da Conceição que, em razão do seu estilo barroco e do forte colorido, descaracteriza o conjunto sóbrio que encontramos nas demais capelas.



Figura 62 – Capela dedicada a São Francisco de Assis.
Fulvio Pennacchi, *São Francisco e o lobo de Gubbio e Morte de São Francisco*, afrescos, 2,8 x 6,28 m (cada um), 1941-43; Galileo Emendabili, *São Francisco de Assis*, escultura em salina de, h: 1,90 m, 1941-43, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo.



Figura 63 – Capela dedicada a São João Batista.
Fulvio Pennacchi, *Batismo de Cristo* e *A Morte de São João Batista*, afrescos, 2,8 x 6,28 m (cada um), 1945; Galileo Emendabili, *São João Batista*, escultura em terracota de, h: 1,90 m, 1945, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo.

Como resultado, Pennacchi conseguiu realizar a arquitetura da igreja e os afrescos de maneira a aliar sua linguagem artística com os objetivos da instituição religiosa. Ao mesmo tempo em que faz uso de uma simplicidade das formas e da composição, aliada à ausência de decorativismo, traz também episódios exemplares dos santos, quer seja de milagres realizados, da prática de virtudes, ou de suas próprias biografias. São cenas que trazem em si uma mensagem moral e religiosa, de cunho doutrinário, de virtudes, de ideais elevados, exemplos de fé a serem aprendidos e copiados pelo observador.

A capacidade que a obra de Pennacchi tem de tornar o ambiente propício à oração, de incentivar um olhar de devoção, de doutrinar, indo de encontro com o desejado pela Igreja Católica, é percebida pela recepção que esta tem:

“Uma nova igreja: a de Nossa Senhora da Paz. Não é um edifício majestoso, que provoque exclamações retumbantes. [...]. [Na representação do nascimento da Virgem,] o colorido suave, com a predominância do branco, contribui para criar uma atmosfera de inexcusável diafaneidade. O respeito e a unção dos assistentes dão à cerimônia a nobreza que envolve a maternidade [...]” (1943 apud BARDI, 1980, p. 34).

Sergio Milliet

“[...] As impressões transmitidas pela Igreja Nossa Senhora da Paz são de uma beleza indescritível. É difícil transformá-la em vocábulos para transmitir tanta emoção. Pennacchi, Pettini e Emendabili acertaram artística e religiosamente nessa obra original [...]” (1951 apud BARDI, 1980, p. 40).

Leonardo Arroyo

Realmente, nesta igreja temos materializado o pensamento da Igreja Católica de unir a linguagem artística da época com a funcionalidade que uma obra sacra deve ter. Como afirmou Sergio Milliet (1943 apud BARDI, 1980, p. 34):

“Elogiável é a atitude do Padre Milini que não receou entregar a um pintor moderno, profundamente imbuído de espírito religioso, a construção e a pintura de seu templo que constitui, realmente um feito inédito na arquitetura de nossas igrejas”.

Assim, o que configuramos com o projeto arquitetônico e os afrescos tanto da capela da Fazenda Prada quanto da Igreja Nossa Senhora da Paz é a inserção de Pennacchi dentro do pensamento da Igreja Católica, alcançando o objetivo de realizar obras que, ao mesmo tempo em que estão conectadas à linguagem artística de sua época, também são sacras por serem belas e elevarem o coração do homem a Deus¹⁴¹.

¹⁴¹ O sucesso com a realização da igreja Nossa Senhora da Paz se reverteu em vários convites. Assim, Pennacchi realizou afrescos na Catedral de Uruguaiana – RS (1945); o projeto arquitetônico e os afrescos para a capela do Hospital das Clínicas - SP (1947); afresco na Capela da Vila São Francisco em Osasco (1948); afrescos na igreja matriz de Ribeirão Pires (1951); a *Via Crucis* na Igreja do Orfanato Cristóvão Colombo – SP (1955), afresco na Liga das Senhoras Católicas – SP (1956/1957), afresco na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora – SP (1959/1960). Tal informação que chegamos pela análise da trajetória artística de Pennacchi foi reiterada por Giovanna Pennacchi em entrevista à autora (08/11/2012). Para um rol completo das pinturas murais de temática religiosa ou não, consultar PENNACCHI, Valerio, 2009.

Conclusão

A presente dissertação – A Pintura Religiosa de Fulvio Pennacchi (1930-1945) – se propôs a analisar a arte de temática religiosa produzida por Pennacchi em um período de grandes acontecimentos políticos e econômicos, de mudanças na sociedade paulistana e questionamentos sobre a arte moderna e alcança algumas conclusões.

Inicialmente constatamos que o tema religioso aparece sistematicamente na produção artística do artista a partir da década de 1930 e irá acompanhá-lo ao longo de sua vida. No nosso entendimento, a presença de tal produção deve ser vista como uma incorporação dentro dos demais temas com que o artista trabalhava.

Conforme concluímos, o tema religioso ao mesmo tempo em que leva ao espaço pictórico histórias bíblicas ou da vida dos santos que carregam em si uma mensagem moral e religiosa, de exemplos e virtudes a serem seguidos, traz também o reflexo de momentos da vida ou da personalidade do artista.

Realmente, ao analisarmos os temas *Anunciação*, *Fuga para o Egito*, *Madona com o menino*, e os santos, *São Francisco de Assis* e *Santo Antônio de Pádua* em sua produção artística ficou claro que Pennacchi escolhe e a retrata repetidamente as histórias bíblicas ou os santos que trazem uma dimensão espiritual, e que ao mesmo tempo refletem sua vida e sua personalidade.

Constatamos ainda que sua dedicação às pinturas religiosas, trazia-lhe sossego e descanso diante das dificuldades encontradas em sua adaptação à realidade paulistana, da dificuldade em encontrar trabalho, dos percalços de ordem financeira, da sua condição de imigrante e da sua solidão.

Analisando a questão formal das obras de temática religiosa, constatamos que Pennacchi se volta para a arte toscana do século XIV e XV em razão tanto de sua formação na Itália impregnada pelo ideal do *Novecento* quanto por sua empatia com os valores, clareza e objetividade na realização pictórica, presentes na produção dos pintores daqueles séculos.

Vimos também que Pennacchi não recorre a qualquer artista toscano do *Trecento* e do *Quattrocento* italiano, mas sim àqueles que, como ele, tinham o desenho como fundamento de sua pintura e o emprego das cores e da luz em função deste desenho, de modo que o resultado pictórico é a transposição da história bíblica ou de santos de forma sóbria, clara e de fácil identificação pelo observador.

A apropriação da tradição iconográfica e da técnica usada pelos artistas toscanos destes séculos ficou evidente ao analisarmos detalhadamente como se dá a concepção do desenho, da construção do espaço, do uso das cores e da luz nas pinturas de Pennacchi.

O resultado pictórico são composições marcadas por um desenho preciso, linhas e contornos que definem a forma, onde temos o uso de um colorido sóbrio e a quase ausência de grandes contrastes. Os gestos das figuras são codificados e as posições definidas conforme a tradição iconográfica italiana.

São obras em que temos a ausência de detalhes para além do necessário à caracterização do episódio, o tratamento atemporal da história e o aspecto idealizante das figuras onde o reconhecimento dos personagens se dá por meio da leitura dos elementos iconográficos (como por exemplo, São Francisco que usa as vestes franciscanas), dos gestos (por exemplo, Jesus apontando o dedo a Lázaro) e do uso das cores (por exemplo, o manto azul de Maria).

Realmente, sem procurar descrever o episódio de forma realista, vimos que o artista narra o acontecimento de forma idealizante como já o faziam seus colegas toscanos do *Trecento* e do *Quattrocento*. Porém, se neste ponto se aproxima destes artistas toscanos, já em sua concepção do papel de artista Pennacchi se distancia do apregoado nos tratados de arte dos séculos XIV e XV, em especial nos de Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci. Ao contrário destes autores que apregoavam a grandeza do artista pela sua capacidade de criar a natureza, constatamos que, para Pennacchi, a apropriação de esquemas compositivos, desde que a pintura alcançasse sua finalidade (transportar o texto bíblico ou relatos da vida de santos para o espaço pictórico e transmitir a mensagem intrínseca a este texto), não diminui a grandeza do artista.

Assim, concluímos que a arte em Pennacchi está a serviço da transposição da história bíblica ou dos santos para o espaço pictórico e da transmissão de sua mensagem intrínseca, moral e religiosa. O uso da tradição iconográfica (isto é, de formas de representação do tema que continuamente reiteradas se fazem conhecidas do grande público) é a solução que o artista encontrou para transportar tal história, o que a seu ver, como vimos, não diminui a obra nem o papel do artista.

O resultado é uma arte despojada de virtuosismo onde temos a ausência da pessoa do artista em favor da obra de arte que realizou, em especial em favor da mensagem a ser passada. A arte deve estar a serviço de algo ou alguém, deve servir.

Deste modo, concluímos que Pennacchi trabalha com a arte no limite entre uma arte de cunho pessoal e até mesmo confessional (de sua religiosidade) e uma arte de cunho informativo e até mesmo doutrinário. Isto é, de um lado temos a sua própria vida e personalidade transpostas no espaço pictórico pela escolha do episódio bíblico ou do santo, mas nem sempre perceptível para um

observador sem conhecimento deste fato, e de outro lado, a transposição de uma história bíblica ou da vida de santos que trazem intrinsicamente uma mensagem moral e religiosa, por vezes doutrinária, passível de compreensão do público em razão do uso pelo artista da iconografia tradicional italiana.

Diante destas conclusões e em posse da análise detalhada das obras de temática religiosa de Pennacchi, tratamos de inseri-la nas décadas de sua produção. Aqui adotamos a noção de que estas obras são produtos de seu tempo - período compreendido entre os anos 1930 e 1945 - e do local de sua produção - contexto histórico artístico e social da cidade de São Paulo.

No início do século XX, temos por um lado, artistas preocupados com questionamentos de ordem formal e por outro lado, encontramos artistas que defendem a espiritualidade como condição imprescindível na constituição de uma obra de arte. Para estes últimos, a arte é colocada como meio pelo qual a verdade se revela.

Pennacchi, em consonância com esta última vertente, busca na religião institucional, mais especificamente na católica, a fonte de inspiração para a temática de suas obras. Concluimos que para o artista, a religião institucional não representava uma força reacionária que impunha restrições, mas sim uma fonte de inspiração na sua busca por uma dimensão narrativa, simbólica, que trazia uma mensagem moral e religiosa mais profunda com a qual ele se conectava.

Constatamos também que para Pennacchi, arte e religião estão separadas, sendo que esta última é sua fonte de inspiração na busca por temas. Vimos ainda que o artista considerava arte, serva da religião. Para ele, a arte era o meio de expressão de uma verdade maior que encontrava na religião e um bem que carrega em si uma mensagem espiritual que alcança a consciência individual; é um meio que permite o retorno à alma, que busca “re-encantar”.

Já analisando o contexto histórico, social e artístico da cidade de São Paulo, percebemos que na realização de suas obras, Pennacchi não se encontra sozinho. Os anos de 1930 a 1945 foi um período de grandes acontecimentos políticos e econômicos, de mudanças na sociedade paulistana e novos questionamentos sobre o ser humano. Diante deste contexto e principalmente em razão das dificuldades de ordem econômica enfrentadas neste período pelos artistas de um modo geral e em especial os imigrantes, notamos que os artistas passaram a exercer funções paralelas de modo a garantir o próprio sustento e passaram a se unir, o que os auxiliou na promoção da arte da época, na troca de conhecimentos e no desenvolvimento artístico.

As dificuldades na vida pessoal dos artistas se traduziram também na produção artística da época. Estilisticamente, alguns artistas buscaram no 'Retorno à Ordem' e mais especificamente no *Novecento* uma nova linguagem artística. Tematicamente, os artistas se voltaram para questões do cotidiano, da vida e do homem como reflexo do seu entorno, da realidade nesta época da cidade de São Paulo.

Ao buscar no seu entorno, no seu dia-a-dia, os temas a serem tratados, constatamos que eles se voltaram também para o religioso, uma vez que a sociedade paulistana era uma sociedade quase que totalmente religiosa, católica, com a participação ativa da Igreja na vida das pessoas.

Como resultado a produção religiosa de Pennacchi encontra recepção na cidade de São Paulo, o que constatamos em razão do prêmio conquistado e das encomendas que passou a receber.

Analisamos ainda neste trabalho a questão da pintura religiosa de Pennacchi presente nos recintos religiosos. Examinamos os textos papais que expõem as ideias que a Igreja Católica tinha no início do século XX sobre a arte

que poderia constar dentro das igrejas e capelas e ainda como se refletiu o pensamento do Vaticano no seio da comunidade eclesiástica brasileira. Constatamos a intenção da Igreja em aliar uma arte sacra com os pressupostos modernos de arte, mas sem que esta arte sacra moderna perdesse a sua funcionalidade de encaminhar os corações humanos a Deus. Concluímos que é isto que Pennacchi alcança ao realizar, em 1938, o projeto arquitetônico, os afrescos e o desenho dos vitrais da capela da Fazenda do Comendador Agostinho Prada em Santa Rita do Passa Quatro e ao realizar o projeto arquitetônico e os afrescos da *Igreja Nossa Senhora da Paz* em São Paulo. São obras em que o artista mantém sua linguagem artística ligada ao *Trecento* e ao *Quattrocento* italianos e ao mesmo tempo não desvirtua o ambiente de oração, alcançando a função que segundo a Igreja a arte sacra deve ter, a de elevação espiritual.

Concluímos que ao não abdicar de sua linguagem artística, Pennacchi consegue aliar a tradição iconográfica religiosa à linguagem de sua época, sem perder de vista o fim que uma obra religiosa deve ter segundo a doutrina católica. Tornou possível assim, numa mesma instância o moderno e o religioso.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

- Figura 1 - Fulvio Pennacchi, **Anunciação**, 1937, óleo sobre aglomerado, 16,5 x 31 cm. Coleção James Lisboa. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 153.
- Figura 2 - Fulvio Pennacchi, **Anunciação**, 1942, afresco, 320 x 250 cm. Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo. Fonte: foto tirada pela autora da dissertação.
- Figura 3 - Fulvio Pennacchi, **Fuga para o Egito**, 1935, óleo sobre tela, 60 x 90 cm. Localização desconhecida. Fonte: acervo da Família Pennacchi.
- Figura 4 - Fulvio Pennacchi, **Madona com Menino**, déc. 1930, óleo sobre madeira, 51,5 x 36,6 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: BARDI, 1980, p. 55.
- Figura 5 - Fulvio Pennacchi, **Volta ao trabalho**, 1939, óleo sobre aglomerado, 39,5 x 49 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: BARDI, 1980, p. 41.
- Figura 6 - Fulvio Pennacchi, **Projeto de cartaz para o Fanfulla**, 1940, guache sobre papel, 15 x 16 cm. Coleção particular. Fonte: acervo da Família Pennacchi.
- Figura 7 - Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco IV. São Francisco recebe os estigmas de Cristo**, 1936, óleo sobre cartão, 29,2 x 39,8 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 43.

- Figura 8 - Fulvio Pennacchi, **Esmola de Santo Antônio**, 1938, óleo sobre madeira, 30 x 32 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: BARDI, 1980, p. 39.
- Figura 9 - Fulvio Pennacchi, **Jesus e as crianças**, 1943, óleo sobre cartão, 37 x 30 cm. Coleção Maria Bernadete e Moacir Pires. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 53.
- Figura 10 - Estudo do uso do círculo, do triângulo e da linha média na obra *Jesus e as crianças*
- Figura 11- Fulvio Pennacchi, **Santo Antônio fala aos peixes**, déc. 1940, óleo sobre tela, 69,5 x 50 cm, Coleção Família Pennacchi. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 52.
- Figura 12 - Estudo do uso do triângulo e da linha média na obra *Santo Antônio fala aos peixes*
- Figura 13 - Fulvio Pennacchi, **Fuga para o Egito**, 1938, pintura mural a óleo, Capela Fazenda Prada, Santa Rita do Passa Quatro. Fonte: acervo da Família Pennacchi.
- Figura 14 - Estudo do uso da proporção áurea na obra *Fuga para o Egito*
- Figura 15 - Fulvio Pennacchi, **Anunciação**, 1938, óleo sobre tela, 205 x 174,8 cm. Coleção particular. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 44.
- Figura 16 - Estudo do uso da proporção áurea na obra *Anunciação*
- Figura 17 - Estudo do uso das linhas e das diagonais na obra *Anunciação*

- Figura 18 - Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco. São Francisco sendo velado**, 1936, Óleo sobre aglomerado, 29,2 x 40,4 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 43.
- Figura 19 - Estudo do uso da linha média e do meio círculo na obra *Vida de São Francisco. São Francisco sendo velado*
- Figura 20 - Fulvio Pennacchi, **Natividade**, 1934, óleo sobre tela, 84 x 58,5 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 45.
- Figura 21 - Estudo do uso de círculos na obra *Natividade*
- Figura 22 - Estudo do uso de cubo em perspectiva oblíqua na obra *Natividade*
- Figura 23 - Fulvio Pennacchi, **Natividade com reis magos**, 1944, óleo sobre tela, 92,5 x 117,5 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 54.
- Figura 24 - Estudo do uso do cubo e de linhas na obra *Natividade com reis magos*
- Figura 25 - Fulvio Pennacchi, **Ressurreição de Lázaro**, 1942, óleo sobre tela, 100 x 130 cm. Coleção James Lisboa. Fonte: acervo da Família Pennacchi.
- Figura 26 - Estudo do uso da cor na obra *Ressurreição de Lázaro*
- Figura 27 - Fulvio Pennacchi, **São Francisco renuncia às vestes burguesas**, 1936, óleo sobre aglomerado, 29,2 x 40 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: BARDI, 1980, p.30.

- Figura 28 - Fulvio Pennacchi, **Fuga para o Egito**, 1942, óleo sobre tela, 80 x 120 cm. Coleção do Palácio de Governo do Estado de São Paulo, Campos de Jordão. Fonte: BARDI, 1980, p. 65.
- Figura 29 - Giotto di Bondone, **Fuga para o Egito**, 1304-06, afresco, 200 x 185 cm. Capela dos Scrovegni, Pádua. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 30 - Duccio di Buoninsegna, **Fuga para o Egito** (predela da obra Maestà), 1308-11, tempera sobre madeira, 42,5 x 44 cm. Museu dell'Opera del Duomo, Siena. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 31 - Fra Angelico, **Fuga para o Egito**, 1451-52, tempera, 38,5 x 37 cm. Convento de São Marcos, Florença. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 32 - Giotto di Bondone, **Ressurreição de Lázaro**, 1304-06, afresco, 200 x 185 cm. Capela dos Scrovegni, Pádua. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 33 - Duccio di Buoninsegna, **Ressurreição de Lázaro** (predela, parte de trás da obra Maestà), 1310-11, tempera e ouro sobre madeira, 43,5 x 46,4 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth. Fonte: site Kimbell Art Museum. Disponível em: <<https://www.kimbellart.org/Collections>>

/Collections-Detail.aspx?prov=false&cons=false&cid=8478>. Acesso em: 22 nov. 2012.

- Figura 34 - Fulvio Pennacchi, **O Batismo de Cristo**, 1945, afresco, 2,8 x 6,28 m. Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo. Fonte: foto tirada pela autora da dissertação.
- Figura 35 - Pietro Perugino, **Batismo de Cristo**, 1498-1500, óleo sobre madeira, 30 x 23 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Fonte: site Kunsthistorisches Museum. Disponível em: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1452>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 36 - Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, **Batismo de Cristo**, 1472-1475, óleo sobre madeira, 177 x 151 cm. Galleria degli Uffizi, Florença. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 37 - Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco. Homenagem de um homem simples**, 1942, afresco, 55 x 70 cm. Coleção Miguel Forte. Fonte: acervo da Família Pennacchi.
- Figura 38 - Giotto di Bondone, **Homenagem de um homem simples**, 1300, afresco, 270 x 230 cm. Basílica Superior de São Francisco de Assis, Assis. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 39 - Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco. Milagre [da Fonte]**, déc. 1930, óleo sobre aglomerado, 29,2 x 40,2 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 150.

- Figura 40 - Giotto di Bondone, **Lenda de São Francisco: 14. O Milagre da Fonte**, 1297-1300, afresco, 270 x 200 cm. Basílica Superior de São Francisco de Assis, Assis. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 41 - Fulvio Pennacchi, **Vida de São Francisco IV. São Francisco afugentando os demônios**, 1936, óleo sobre aglomerado, 40,2 x 29,2 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 153
- Figura 42 - Giotto di Bondone, **Lenda de São Francisco: 10. Afugentando os demônios de Arezzo**, 1297-99, afresco, 270 x 230 cm. Basílica Superior de São Francisco de Assis, Assis, Itália. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 43 - Fulvio Pennacchi. **Vida de São Francisco. São Francisco doa sua manta ao pobre**, 1940, óleo sobre cartão, 29,5 x 40 cm. Coleção Família Pennacchi. Fonte: PENNACCHI - 100 ANOS, 2006, p. 156.
- Figura 44 - Giotto di Bondone, **Lenda de São Francisco: 2. São Francisco doando seu manto ao homem pobre**, 1297-99, afresco 270 x 230 cm. Basílica Superior de São Francisco de Assis, Assis. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 45 - Fulvio Pennacchi, **Natividade**, 1941-42, afresco, 20 x 6 m. Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo. Fonte: foto tirada pela autora da dissertação.

- Figura 46 - Fra Angelico, **Natividade**, 1440-41, afresco, 193 x 164 cm. Convento de São Marcos, Florença. Fonte: Disponível em: <<http://www.artsjournal.com/mt4/mt-search.cgi?IncludeBlogs=47&search=Nativity>>. Acesso em: 29 nov. 2012.
- Figura 47 - Gentile da Fabriano, **Natividade** (predela da obra Adoração dos Magos), 1423, tempera sobre madeira, 32 x 75 cm. Galleria degli Uffizi, Florença. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 48 - Atribuído a Zanobi Strozzi, **A Natividade** (predela), c. 1433-34, tempera e ouro sobre madeira, 18,7 x 43,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: site The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000009?rpp=20&pg=1&ft=zanobi&pos=3>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 49 - Fulvio Pennacchi, **Madona com o menino**, 1940, afresco, 67 x 48 cm. Residência Plínio Emendabili, São Paulo. Fonte: BARDI, 1980, p. 53.
- Figura 50 - Giovanni di Paolo, **Madona da Humildade**, c. 1442, tempera sobre madeira, 61,9 x 48,9 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Fonte: site Museum of Fine Arts. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/madonna-of-humility-32399>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 51 - Sassetta, **Madona da Humildade**, c. 1435, tempera sobre madeira. Pinacoteca Vaticano, Vaticano. Fonte: Disponível em:

<<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-13154.html>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

Figura 52 - Lippo di Dalmasio, **Madona da Humildade**, c. 1390, tempera sobre tela, 110 x 88,2 cm. The National Gallery, Londres. Fonte: site The National Gallery. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lippo-di-dalmasio-the-madonna-of-humility>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

Figura 53 - Andrea del Verrocchio, **Madona e o menino**, 1466-70, tempera sobre madeira, 75.5 x 54.8 cm. Staatliche Museen, Berlim. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

Figura 54 - Sandro Botticelli, **Virgem e a criança com o jovem São João Batista**, c. 1470-75, tempera sobre madeira, 90 x 67 cm. Musée du Louvre, Paris. Fonte: site Musée du Louvre. Disponível em: <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1208&langue=fr>. Acesso em: 22 nov. 2012.

Figura 55 - Fra Angelico, **A Anunciação**, 1442-43, afresco, 230 x 321 cm. Convento de São Marcos, Florença. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

Figura 56 - Fra Angelico, **Anunciação**, 1440-42, afresco, 176 x 148 cm. Convento de São Marcos, Florença. Fonte: site Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

- Figura 57 - Leonardo da Vinci?, Lorenzo di Credi?, **Anunciação** (predela), c. 1475-1478, óleo sobre madeira, 16 x 60 cm. Musée du Louvre, Paris. Fonte: site do Musée du Louvre. Disponível em: <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1274>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- Figura 58 - Altar-mor, Capela Fazenda Prada, Santa Rita do Passa Quatro. Fonte: acervo da Família Pennacchi.
- Figura 59 - Reproduções fotográficas das pinturas murais, Capela Fazenda Prada, Santa Rita do Passa Quatro. Fotos tiradas pelo artista ou por sua esposa. Fonte: acervo da Família Pennacchi.
- Figura 60 - Nave e altar-mor, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo. Fonte: foto tirada pela autora da dissertação.
- Figura 61 - Capelas laterais, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo. Fonte: foto tirada pela autora da dissertação.
- Figura 62 - Capela dedicada a São Francisco de Assis. Fulvio Pennacchi, *São Francisco e o lobo de Gubbio e Morte de São Francisco*, afrescos, 2,8 x 6,28 m (cada um), 1941-43; Galileo Emendabili, *São Francisco de Assis*, escultura em salina de, h: 1,90 m, 1941-43, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo. Fonte: foto tirada pela autora da dissertação.
- Figura 63 - Capela dedicada a São João Batista. Fulvio Pennacchi, *Batismo de Cristo e A Morte de São João Batista*, afrescos, 2,8 x 6,28 m (cada um), 1945; Galileo Emendabili, *São João Batista*, escultura em terracota de, h: 1,90 m, 1945, Igreja Nossa Senhora da Paz, São Paulo. Fonte: foto tirada pela autora da dissertação.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

AJZENBERG, Elza. O Grupo Santa Helena. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). **Arte Brasileira no Século XX**. ABCA: MAC/USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 137-144.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. A ceia, Alfredo Volpi. In: _____ **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 153-161.

ANDRADE, Mário de. **A arte religiosa no Brasil**. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: **Mestres do Modernismo**. Curadora Maria Alice Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005. p. 235-256.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **Mestres do Modernismo**. Curadora Maria Alice Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005. p. 227-232.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (ed.). **Art, Creativity, and the sacred: an anthology in religion and art**. New York: Continuum, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **Fra Angelico**. Paris: Skira, 1955.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. 2. ed. **Guia da História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BARDI, Pietro Maria. **Fulvio Pennacchi**. São Paulo: Raízes, 1980.

BARNET, Sylvan. **A short guide to writing about Art**. 10. ed. USA: Pearson, 2011.

BIBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 106 ed. São Paulo: Ave Maria, 1996.

BOSSAGLIA, Rossana. **Il Novecento Italiano**. Milano: Edizioni Charta, 1995.

CAMPOS, Candido Malta; SIMÕES JUNIOR, José Geraldo (orgs.). **Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo**. São Paulo: SENAC São Paulo/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Catecismo da Igreja Católica. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CATTABIANI, Alfredo. **Santi d'Italia. Vita, leggende, iconografia, feste, patronati, culto**, 2 v. 2. ed. Milano: BUR Saggi, 2007.

CENNINI, Cennino D' Andrea. **Il Libro dell' Arte** (The Craftsman's Handbook). Tradução Daniel V. Thompson, Jr. NY: Dover Publications e Yale University Press,

1933. Disponível em: <<http://www.noteaccess.com/Texts/Cennini/1.htm>>. Acesso em: 2 jul. 2012.

CHASTEL, André. **A Arte Italiana**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHIRICO, Giorgio De. The Return to the Craft (Il Ritorno al Mestiere). In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul, **Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas**. USA: Blackwell Publishing, 2003. p. 236-239.

DA VINCI, Leonardo. **Thoughts on Art and Life**. Tradução Maurice Baring. Boston: The Merrymount Press, 1906. Disponível em: site Projeto Gutenberg <www.gutenberg.net>, EBook #29904. Acesso em: 2 jul. 2012.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. **La Bible et les saints. Guide Iconographique**. Paris: FlamMárion, 2002.

DYRNESS, William A. **Visual faith: art, theology, and worship in dialogue**. USA: Baker Academic, 2001.

ELKINS, James; MORGAN, David (ed.). **Re-Enchantment**. NY: Routledge, 2009.

FABRIS, Annateresa (org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FABRIS, Annateresa. A Semana de Arte Moderna e seus Desdobramentos. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). **Arte Brasileira no Século XX**. ABCA: MAC/USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 67-88.

FAUSTO, Boris. **A História do Brasil**. 11. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

FAUSTO, Boris. **O Brasil Republicano, v. 11: economia e cultura (1930-1964)**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul, **Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERGUSON, George. **Signs & Symbols in Christian Art**. New York: Oxford University Press, 1989.

FRY, Roger. GIOTTO. A Igreja de São Francisco em Assis. In: _____. **Visão e Forma**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 167-203.

GABLIK, Suzi. **Has Modernism Failed?** 2. ed. NY: Thames and Hudson, 2004.

GABLIK, Suzi. **The Re-Enchantment of Art**. NY: Thames and Hudson, 1991.

GIOIA, Francesco. **I Papi. Venti Secoli di storia**. 3. ed. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2005.

GIORGI, Rosa. **I Dizionari dell' Arte. Santi**. Milano: Mondadori Electa spa, 2007.

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. **Palavra Peregrina: O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, Fapesp, 1998.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Aldo Bonadei: O percurso de um pintor**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1990.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. Tradução Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. **Lire la Peinture: dans l'intimité des oeuvres**. France: Larousse/VUEF, 2002.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – vol. 1: O mito da pintura**. 2. ed. Coord. da tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura**. 2. ed. Coord. da tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – vol. 5: Da imitação à expressão**. Coord. da tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – vol. 9: O desenho e a cor**. São Paulo: Editora 34, 2006.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Modernidade Defende Causas. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). **Arte Brasileira no Século XX**. ABCA: MAC/USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 101-136.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.

MINEO, Tommaso Claudio. **Il Più Bel Sì**. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2012.

MORGAN, David. **The Sacred Gaze: religious visual culture in theory and practice**. USA: University of California, 2005.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Iniciação à Pintura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: A Evolução do Conceito de Belo**. 2. ed. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PARRAMÓN, Jose M. **Luz e Sombra no Desenho Artístico**. Tradução José Stefanino Veja. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1986.

PEDROSA, Mário. Semana de Arte Moderna. In: **Mestres do Modernismo**. Curadora Maria Alice Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005. p. 279-292.

PENNACCHI, Lucas. **Ofício de Pennacchi**. São Paulo: Gema Design, 1989.

PENNACCHI, Valerio Antonio. **Fulvio Pennacchi: pintura mural**. São Paulo: Metalivros. 2002.

PENNACCHI, Valerio Antonio. **Fulvio Pennacchi: seu tempo, seu percurso.** São Paulo: Lazuli Editora, 2009.

PLATE, S. Brent (ed.). **Religion, Art and Visual Culture: A cross-cultural reader.** New York: Palgrave, 2002.

POORE, Henry Rankin. **Pictorial Composition. An Introduction.** New York: Dover Publications, Inc., 1976.

QUILLER, Stephen. **Color Choices. Making Color Sense out of Color Theory.** New York: Watson-Guption Publications, 2002.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.** 2.ed. London: SAGE Publications, 2010.

ROSE, Margaret A. **Pictorial Irony, Parody, and Pastiche. Comic intertextuality in the arts of the 19th and 20th centuries.** Magdeburg: Aisthesis Verlag Bielefeld, 2011.

RUSKIN, John. **The Elements of Drawing.** London: The Herbert Press, 1991.

SETTIS, Salvatore. **Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea.** Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2005.

VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.** 4. ed. Roma: Newton Compton editori, 2010.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte.** Lisboa: Edições 70, 2007.

VILADESAU, Richard. **Theological Aesthetics: God in imagination, beauty and art**. New York: Oxford University Press, 1999.

VILADESAU, Richard. **Theological and the Arts: Encountering God through Music, Art and Rhetoric**. New Jersey: Paulist Press, 2000.

VORAGINE, Jacob de. **Medieval Sourcebook: The Gold Legend (Aurea Legenda)**, 7 v. Tradução para o inglês William Caxton, 1275. Disponível em: Fordham University <<http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/index.asp>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

WOLF, Norbert. **Giotto di Bondone. 1267-1337. A renovação da pintura**. Tradução André Marcelo. Taschen, 2007.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991.

PERIÓDICOS

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clovis Graciano. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros nº 10**, São Paulo: USP, 1971. p. 156-175.

ANDRADE, Mário de. Esta paulista família. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros nº 10**, São Paulo: USP, 1971. p. 154-156.

BOSSAGLIA, Rossana. L'iconografia del Novecento Italiano nel contesto europeo. In: **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, v. 3. Italian Theme Issue, Winter, 1987. p. 52-65.

CHIARELLI, Tadeu. O novecento e a arte brasileira. In: **Revista Italianística**, São Paulo: FFLCH/USP, v. 3, nº 3, jul 1995. p. 109-134.

MCMANUS, I. C. Symmetry and asymmetry in aesthetics and the arts. In: **European Review**, v. 13, Supp. nº 2. United Kingdom: Academia Europea, 2005. Disponível em: <http://www.acadeuro.org/fileadmin/user_upload/publications/ER_Symmetry_supplement/McManus.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2012.

NATAL, Caion Meneguello. Mário De Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. In: **Revista História Social: Dossiê: História Comparada**. Campinas: Unicamp, nº 13, 2007. p. 193-207.

SMITH, Raffaella Fazio. Iconography of the Annunciation. In: **The Global Dispatches**, 10 de fevereiro de 2010. Disponível em: <<http://www.theglobaldispatches.com/articles/iconography-of-the-annunciation>>. Acesso em: 29 jun. 2012.

TESES E DISSERTAÇÕES

BAPTISTA, Anna Paola P. **O Eterno ao Moderno: arte sacra católica no Brasil, anos 1940-50**. 2002. 336 p. Versão modificada da tese de Doutorado em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7177918/603-O-Eterno-Ao-Moderno>>. Acesso em: 28 set. 2012.

BRUNELLI, Silvana. **Diálogo entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil**. 2007. 298 p. Tese de Doutorado em Artes Plásticas - Escola de Comunicações e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2007.

RAMOS, Flávia Rudge. **Pennacchi e seu Templo**. 2007. 170 p. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANTOS, Rafael Brondani dos. **Martelo dos Hereges. Militarização e Politização de Santo Antônio no Brasil Colonial**. 2006. 160 p. Dissertação de Mestrado em História - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2006_SANTOS_Rafael_Brondani_dos-S.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2012.

UHLE, Ana Rita. **De Casaca ao Pé da Estação. História do Monumento a Campos Sales**. 2006. 151 p. Dissertação de Mestrado em História - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. **A Obra Escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano**. 2000. 216 p. Dissertação de Mestrado em Artes - Escola de Comunicação e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2000.

CATÁLOGOS

ACADEMUS GALERIA DE ARTE. **Fulvio Pennacchi**: catálogo. Texto de Galileo Emendabili. São Paulo, 1980.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVES PENTEADO, MUSEU. **Desvendando Pennacchi**: catálogo. Curador Fábio Porchat, texto de P. M. Bardi, Galileo Emendabili, F. Rebolo, Aldo Bonadei, Walter Levy. São Paulo, 2000.

GALERIA DE ARTE ANDRÉ. **Fulvio Pennacchi**: catálogo. São Paulo, 1984.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Os "reclames" de Fulvio Pennacchi: Primórdios da Propaganda Brasileira**: catálogo. Textos de Antônio Fernando de Franceschi and Gabriel Zellmeister. São Paulo: IMS, 2005.

IV Salão Paulista de Belas Artes: catálogo. São Paulo: [s.n.], 1936.

PALAZZO REALE. **Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay**: catálogo. Texto de Tadeu Chiarelli, Diana B. Wechsler, Elena Ginanneschi. Milano: Skira, 2003.

PENNACCHI - 100 ANOS: catálogo. Curador Tadeu Chiarelli, textos de Tadeu Chiarelli, Marcos Tognon, Valerio Pennacchi e Mariarosaria Fabris. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

Salão Paulista de Belas Artes - Artistas premiados nos salões anteriores: catálogo. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1980.

SILVER, Kenneth E.; GREENE, Vivien; HSU, Helen; VAIL, Karole (orgs.). **Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936**: catálogo. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation/DAP, 2010.

TEXTOS

AUGUSTA STATE UNIVERSITY. **Christian Iconography. The Nativity of the Lord**. Site desenvolvido por J. R. Stracke. Disponível em: <<http://www.aug.edu/augusta/iconography/nativity3.html>>. Acesso em: 27 jun. 2012.

BOAVENTURA, São. **Legenda Maior. Vida de São Francisco de Assis**, 1263. Disponível em: <<http://www.franciscanos.net/portugues/buenav.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

MONTE SANTA MARIA, Frei Hugolino de. **Os Fioretti de São Francisco**, 1331-1337. Disponível em: site <http://www.paxetbonum.net/fioretti_text_P.html#40>. Acesso em: 10 jul. 2012.

MUSÉE DU LOUVRE. **L'Annonciation**. Site oficial do Museu do Louvre. Disponível em <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1274>. Acesso em: 16 nov. 2012.

PENNACCHI, Valerio. **Cronologia da Pintura Mural**, 2009. Disponível em: <http://www.fulviopennacchi.com/pdfs/interativos_cronologia_da_pintura_mural.pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

Pio X. **Motu Proprio tra le sollecitudini sulla Musica Sacra**, de 22 de novembro de 1903. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/>

motu proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_solleccitudini_po.html>.

Acesso em: 28 set. 2012.

Pio XI. **Allocuzione in occasione dell'Inaugurazione della nuova Pinacoteca Vaticana "Abbiamo Poco"**, de 27 de outubro de 1932. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/speeches/documents/hf_p-xi_spe_19321027_abbiamo-poco_it.html>. Acesso em: 28 set. 2012.

Pio XII. **Carta Encíclica Mediator Dei sobre a Sagrada Liturgia**, de 20 de novembro de 1947. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-ii_enc_20111947_mediator-dei_po.html>.

Acesso em: 28 set. 2012.