

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO SOCIAL
CAMPUS DE FRANCA

CASA DE PORTINARI, LUGAR DE MEMÓRIA

THAÍS DE FÁTIMA VAZ

FRANCA – SP
2006

Thaís de Fátima Vaz

CASA DE PORTINARI, LUGAR DE MEMÓRIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Tânia da Costa Garcia.

Franca
2006

Thaís de Fátima Vaz

CASA DE PORTINARI, LUGAR DE MEMÓRIA

Banca examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. Tânia da Costa Garcia
Presidente

1º. Examinador

2º. Examinador:

Franca
2006

Dedico esse trabalho aos meus pais, que em todos os momentos me apoiaram e incentivaram, com amor e paciência.

AGRADECIMENTOS

À minha família: meus pais, Carlos e Bernadete, e minha irmã, Sabrina, que estiveram sempre ao meu lado, me incentivando em todos os momentos.

À Professora Tânia da Costa Garcia, pelos apontamentos fundamentais e pela paciência e dedicação com que acolheu meu trabalho.

À Capes, pela concessão da bolsa que me auxiliou em parte desse trabalho.

Aos queridos Valeriano, Luíza, Ana Lúcia e Eduardo Altoé e Maria Ivone Francischet, que com tanto carinho me acolheram em sua casa enquanto necessitava realizar pesquisas na cidade do Rio de Janeiro.

A todo o pessoal da sede do Projeto Portinari, na PUC do Rio de Janeiro, pela simpatia e atenção a mim dispensadas durante minha pesquisa de documentos nos arquivos do Projeto.

Aos Professores Teresa Malatian e Jean Marcel Carvalho França, pelas orientações dadas no exame de qualificação.

Ao amigo Éder Grande Furlan, presidente da Associação dos Amigos do Museu Casa de Portinari, em Brodowski (SP), pelo apoio em momentos importantes desse trabalho.

Aos colegas ingressantes da Pós-Graduação em História da Unesp/Franca no ano de 2004, cujas opiniões e sugestões, durante as discussões em aula, foram deveras importantes para o desenvolvimento de meu trabalho.

Ao casal Roza e Arduíno Morando, de Brodowski (SP), pela atenção a mim dispensada e pela disponibilidade em conceder-me seus depoimentos.

Às amigas Minisa Napolitano, Melissa Paula, Karen Bortoloti, Karina Silva e ao amigo Tércio Di Gianni, pelas conversas e trocas de experiências nessa trajetória do mestrado.

Às amigas Mila Menezes, Elisa Ribeiro, Rosana Cintra, Heloísa Ferrari e Cláudia Francisco e ao amigo Fernando Pessoni, pelas risadas, momentos de descontração, conselhos e conversas.

Aos novos amigos das escolas Dom Tarcísio Ariovaldo Amaral e Paulo Chaves, em Limeira (SP), e também aos amigos de longa data da escola Evaristo Fabrício, em Franca.

Às amigas e companheiras de república: Jussara Souza, Celise Romeiro, Michele Silva e Marilene Mariotto, pelos momentos partilhados nesse ano de 2006.

Ao pessoal da biblioteca da UNESP Franca, e aos amigos Consuelo e Danilo, cujo auxílio foi fundamental na fase final do trabalho.

*Da minha aldeia vejo quando da terra se pode ver no
Universo....*

*Por isso a minha aldeia é grande como outra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...*

*Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista a chave,
Escondem o horizonte, empurram nosso olhar para longe
de todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos
olhos nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a única riqueza é ver.
(Alberto Caeiro, O Guardador de Rebanhos)*

*Quanta coisa eu contaria se pudesse e soubesse ao
menos a língua como a cor.
(Cândido Portinari)*

Resumo

O objetivo do presente trabalho é analisar as pinturas realizadas por Cândido Portinari na casa onde viveu sua infância em Brodowski, vendo-as como constituição involuntária de um lugar de memória.

Observaremos o acervo da casa como uma manifestação na qual o artista traduziu seus sentimentos mais profundos e pessoais, ao realizar obras que, através da temática sacra, expressam uma memória estritamente ligada ao ambiente privado da casa. Para realizar esse estudo, analisaremos, além das referidas pinturas, as correspondências trocadas entre o artista e os mais diversos interlocutores, que possuem como assunto a paulatina constituição do acervo da casa de Brodowski, considerando-o como um elemento fundamental da construção da memória e da identidade de Cândido Portinari.

Palavras-chave: Cândido Portinari; Brodowski (SP); arte sacra; memória involuntária;

Abstract:

The project objective is to analyse all the paintings made by Candido Portinari in the house that he lived in his childhood in Brodowski, to look at how an involuntary formation of a memory place. The house collection will show us a meeting with the artist expressing his most deep and private feelings, in order to make the masterpiece by the thematic sacrament, expressing the strict memory connected by the private house ambient. To make up this work, we will analyse, beyond the above mentioned pictures, the change of conformity between the artist and his various interlocutors, with the topic by what means the formation by degrees of Brodowski house collection, considering it like a fundamental element of the memory constitution and the Candido Portinari identity.

Key-words: Candido Portinari; Brodowski (SP); sacred art, involuntary memory.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
CAPÍTULO 1 – Cândido Portinari e a casa de sua família em Brodowski.....	29
1.1) Artes e pintura no Brasil nas primeiras décadas do século XX.....	35
1.2) Arte sacra e memória involuntária em Portinari.....	48
CAPÍTULO 2 – A constituição do acervo da casa de Portinari em Brodowski e sua legitimação através da correspondência pessoal do artista.....	62
2.1) O acervo da casa de Brodowski e sua inserção na obra de Cândido Portinari.....	62
2.2) As pinturas de Brodowski através da correspondência pessoal do artista.....	79
CAPÍTULO 3 – A casa de Portinari como lugar de memória e a instituição do Museu Casa de Portinari.....	99
3.1) A casa de Portinari em Brodowski enquanto lugar de memória.....	99
3.2) O processo e as lutas pela transformação da casa em Museu.....	110
Catálogo iconográfico.....	146

INTRODUÇÃO

Nosso objetivo nesse trabalho é analisar as pinturas realizadas por Cândido Portinari na casa onde viveu sua infância em Brodowski como constituição involuntária de um lugar de memória.

Buscamos então realizar uma abordagem desse excerto da obra portinariana de maneira a observá-lo como uma manifestação na qual o artista traduziu seus sentimentos mais profundos e pessoais, ao realizar obras que, através da temática sacra, expressam uma memória do pintor estritamente ligada ao ambiente privado e familiar ao qual a casa o remetia. Na medida, portanto, em que a casa da família Portinari em Brodowski passa a ser possuidora de um acervo cujas obras diferem, especialmente na questão do estilo, das demais realizadas pelo artista, ao traduzirem lembranças remotas do pintor com relação à sua infância na casa, esta passa a apresentar-se como o lugar onde o pintor inscreve sua memória na cidade onde nasceu. Para realizar essa análise, examinaremos, além das referidas pinturas, as correspondências trocadas entre o artista e os mais diversos interlocutores – como Gustavo Capanema, Rodrigo Mello Franco de Andrade¹, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre outros – e que possuem como assunto a paulatina constituição do acervo da casa de Brodowski, considerando-o como um elemento fundamental da construção da memória/identidade de Cândido Portinari.

Dessa forma, esse trabalho inova ao observar como uma memória involuntária do artista é expressa através das obras de arte da casa, sendo essas possuidoras de características únicas, especialmente quanto à forma de retratação dos santos, que não foi utilizada em nenhuma outra obra sua. Privilegiando a

¹ Diretor do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de 1937 a 1968.

dimensão privada do artista, e tendo como objeto um acervo cujas potencialidades ainda não foram exploradas em outros trabalhos, buscamos contribuir para os estudos acerca do trabalho do pintor, ressaltando como Portinari teve nas reminiscências da infância em Brodowski e em sua casa na cidade o principal ponto de partida de toda sua obra.

O trabalho abrangerá um recorte temporal que parte do ano de 1934, quando Portinari inicia a constituição do acervo da casa de sua família em Brodowski e são trocadas as primeiras correspondências comentando sobre o assunto. Esse recorte passará por 1945, ano da composição das últimas pinturas da casa, enfocando o estado de abandono sofrido pela casa a partir do final da década de 1950, com os debates sobre sua preservação e tombamento ocorridos nos anos 60, findando-se em 1971, data da inauguração do Museu Casa de Portinari.

A bibliografia existente sobre Cândido Portinari e sua obra é bastante vasta e as abordagens são as mais diversas. Sobre a construção da imagem de “pintor oficial”, destacamos a obra de Sérgio Miceli², onde o autor verifica qual seria o papel dos intelectuais na montagem do governo autoritário, assim como o trabalho de Simon Schwartzman, Helena Bomeny e Vanda Costa³, contemplando a ação do então ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema, obra considerada fundamental para a análise da tensão existente à época entre a atuação dos intelectuais e as decisões do governo. O trabalho *Constelação Capanema: intelectuais e política*⁴ também perpassa a discussão, analisando como deu-se essa mesma relação em campos específicos, como o teatro, o cinema, a música, o patrimônio histórico nacional, a educação escolar e a saúde pública.

² MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

³ SCHWARTZMAN, S. (et al). *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

⁴ BOMENY, H. (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

Mais próximos de nosso tema de pesquisa, há escritos que tratam da casa da família Portinari em Brodowski já enquanto Museu: o trabalho de Vanessa de Fátima Ribeiro para a conclusão do curso de História da UNESP/Franca, intitulado *Portinari em Brodowski: história e memória*⁵, vê a questão do Museu a partir de uma perspectiva local, trabalhando com aspectos biográficos do artista e com o processo que levou à sua instituição na antiga casa da família do artista em Brodowski. Nesse sentido, também destaca-se o trabalho de Angélica Fabbri⁶, onde não trata sobre o Museu em específico, mas traz informações gerais acerca das obras da casa, especialmente na questão de sua datação e das técnicas utilizadas em sua composição.

No campo dos estudos biográficos sobre Cândido Portinari, há diversos trabalhos contemplando a questão, surgidos principalmente a partir do final da década de 1970, quando se iniciaram as atividades do Projeto Portinari, sediado na PUC do Rio de Janeiro. Um viés bastante explorado dentro da bibliografia existente sobre o artista é o da biografia. Aliás, boa parte dos trabalhos escritos sobre Portinari trata de assuntos e fatos relacionados a sua história de vida. Explorando o gênero temos, dentre outros, os trabalhos de Antônio Callado⁷, Rosane Acedo⁸, Flávio Damm⁹, Mário Dionísio¹⁰, Celso Kelly¹¹, Nilson Moulin¹² e Antônio Portinari¹³, além da própria autobiografia de Portinari, *Retalhos de minha vida de infância*¹⁴.

⁵ RIBEIRO, V. F. *Portinari em Brodowski: história e memória*. Franca: FHDSS/UNESP, 1998. (Trabalho de Conclusão de Curso).

⁶ Diretora do Museu Casa de Portinari.

⁷ CALLADO, A. *Retrato de Portinari*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2003.

⁸ ACEDO, R. *Encontro com Portinari*. São Paulo: Minden, 1997.

⁹ DAMM, F. *Um Cândido pintor Portinari*. ?: Expressão e cultura/AGGS Indústrias Gráficas S/A, 1971.

¹⁰ DIONÍSIO, M. *Portinari 1903-1962*. s.l.): Artis, 1963.

¹¹ KELLY, C. *Portinari: quarenta anos de convívio*. Rio de Janeiro: GTL, 19??.

¹² MOULIN, N. *Portinari: vou pintar aquela gente*. São Paulo: Callis, 1997.

¹³ PORTINARI, A. *Portinari menino*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.

¹⁴ PORTINARI, C. *Retalhos de minha vida de infância*. In: *Portinari, o menino de Brodowski*. Rio de Janeiro: Livroarte, 1979.

Os estudos críticos de Paulo Mendes de Almeida, como *De Anita ao Museu*, consideram que “nenhum artista do País terá sofrido, tanto quanto Candido Portinari, a inconstância, a flutuação das opiniões a respeito de sua obra”. Partindo do pressuposto de que existem dois movimentos simultâneos em relação ao artista, o que chamou de “portinarismo” e “antiportinarismo”, o autor observa que em dado momento, “fazer alguém a mínima restrição aos trabalhos do grande pintor, significava atrair sobre si os raios da ira de seus exaltados admiradores”¹⁵, num sentimento de indiscriminada admiração. O grupo de amigos com os quais Portinari trocou vasta correspondência, em parte analisada nesse trabalho, esteve ao lado do artista durante praticamente toda sua trajetória, acompanhando seu trabalho e, por vezes, convivendo de maneira bastante próxima ao pintor, freqüentando sua casa e fazendo parte de seu círculo particular de amizades. Esse grupo, que se encontrava bastante próximo do artista, apoiando seu trabalho e com ele mantendo estreitas relações de amizade pode ser enquadrado no que Paulo Mendes de Almeida chamou de “portinaristas”, que tiveram em Mário de Andrade seu principal representante. Este era composto por pessoas que defendiam quase que incondicionalmente Portinari e os trabalhos que o artista desenvolvia. Em um outro momento, no entanto, muitos passaram a julgar “exagerada a solicitude com que o governo se empenhava na divulgação do nome e da obra de Portinari. Tal empresa, conceituavam-na como de verdadeira ‘promoção’, em grande estilo”¹⁶, vendo a arte de Portinari como uma propaganda do regime.

Segundo Almeida, Portinari teve em Oswald de Andrade um de seus principais críticos. O escritor que anos antes, em 1934, havia feito comentários positivos a respeito do encaminhamento muralista que Portinari vinha dando à sua

¹⁵ ALMEIDA, P. M. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 141.

¹⁶ Idem, p. 142.

obra¹⁷ a partir de *Café*, em 1939 realizou duras críticas ao artista, com evidentes implicações políticas. Classificou a obra de Portinari no Ministério da Educação e Saúde como “reacionária”, onde o pintor teria regredido “à expressão acadêmica, ao uso de recursos passadistas e primários, a cópia descarada de artistas modernos nacionais e estrangeiros”¹⁸. Na mesma época, o crítico Luís Martins, juntamente com Oswald, também se incomodava com o fato de Portinari praticamente ter monopolizado o cenário artístico nacional, especialmente quando o governo americano solicitou ao Ministério da Educação material a respeito de Cândido Portinari e de Oswaldo Teixeira, conservador arquiteto que ocupava o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas Artes à época. A polêmica tornou-se ainda maior quando o chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade, acrescentou alguns nomes à lista, deixando de fora artistas como Di Cavalcanti, Lasar Segall e Tarsila do Amaral, dentre outros¹⁹. A disputa entre “portinaristas” e “antiportinaristas” foi acirrada, manifestando-se em intrigas e entrechoque pessoais, criando inimizades definitivas, tornando os defensores de Portinari ainda mais radicais.²⁰

Buscando contemplar a relação entre arte e sociedade no Brasil, Aracy Amaral, em seu estudo²¹, ao focar a produção de alguns artistas brasileiros, estando Portinari entre eles, aborda a questão da arte e da preocupação social que permeava a produção artística nacional principalmente entre as décadas de 1930 e 1940. Nessa mesma direção, destacamos os já citados trabalhos de Annateresa Fabris, *Portinari: pintor social* e *Cândido Portinari* como sendo fundamentais para a compreensão do que chamou de “questão Portinari”, tendo sido a autora uma das

¹⁷ FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 68.

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ ALMEIDA, P. M. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 159.

²⁰ Idem, p. 159.

²¹ AMARAL, A. *Arte para quê? A preocupação social na arte: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2. ed., São Paulo: Nobel, 1987.

precursoras em abordar a obra de Portinari como uma arte de preocupação social. Fabris defende que, para compreendermos Portinari, é necessário que a “mística” que envolve sua figura seja esquecida, e que seja adotada uma atitude crítica a respeito de sua obra:

(...) em relação a Portinari, uma atitude crítica, isenta de preconceitos e *partis-pris*, a qual situe sua contribuição dentro de um país (...), e duma época complexa e contraditória, que tira sua vitalidade de múltiplas linguagens configuradas nos vários ‘ismos’, combatida entre a participação social através da arte e a expressão de ideais puramente estéticos e plásticos²².

Dessa forma, concordamos com a autora no sentido de que é mais esclarecedor, portanto, ver Portinari como um artista de sua época, buscando reconhecer as nuances e particularidades de sua trajetória pessoal e artística. Entendemos Portinari como um artista de seu tempo, sujeito às mesmas influências externas que outros artistas contemporâneos seus, seja na questão do tratamento plástico da obra de arte quanto na função política de sua produção artística. No entanto, Portinari soube articular de maneira bastante eficaz sua história de vida, seu talento enquanto artista e sua atuação política, fazendo com que fosse aceito nos mais diversos círculos sociais.

Foram eleitas como fontes para nosso trabalho as pinturas murais realizadas por Portinari, em Brodowski, na casa de sua família e na Capela da *Nonna* entre os anos de 1934 e 1945, além de um conjunto de correspondências que o artista trocou com amigos, familiares e instituições durante o período da composição das pinturas. Nos apropriamos ainda de alguns depoimentos orais de familiares do artista, registrados pelo Projeto Portinari, quando esses fazem referências à casa ou quando abordam assuntos que se relacionam com a constituição daquele acervo.

²² FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 26.

As obras situadas do interior da casa são os afrescos *Cabeça de Mulata I* e *Cabeça de Mulata II*, *Perfil da Avó*, *São Francisco pregando aos pássaros*, *Sagrado Coração de Jesus*²³ (todos de 1934), *Fuga para o Egito* (1936)²⁴ e a têmpera *São Jorge e o Dragão* (1945). No complexo da Capela da *Nonna* estão o afresco *Sermão aos peixes* (1942), além das têmperas em seu interior: *A Visitação*²⁵, *Sagrada Família*²⁶, *Santa Luzia* e *São Pedro*²⁷, compondo essas duas últimas o altar da Capela, *São João Batista*, *Jesus*, *São Francisco de Assis* e *Santo Antônio*²⁸, todas obras de 1941²⁹.

O fato de Portinari ter eleito a casa de sua família em Brodowski para realizar essas experiências em pintura demonstra como o artista buscou um local de caráter totalmente privado, onde seus trabalhos, num primeiro momento, estariam sob os olhares somente de familiares e parentes mais próximos, não tendo que já de início submetê-los – estando a utilizar uma técnica que lhe era completamente nova – a um julgamento de valor de pessoas externas, que veriam essas obras com um olhar mais crítico. Depois de estar certo de que alcançara bons resultados, poderia revelar a experiência a outras pessoas, observando assim a opinião ou reação destas diante das pinturas.

Realizando um estudo que vê a pintura como fonte histórica, buscamos tomar contato com obras que nos dessem indicadores sobre o trabalho com imagens e suas possibilidades. Foi fundamental nesse sentido o estudo empreendido por Peter

²³ Com 70 x 50 cm de diâmetro, essa obra possui datação aproximada, tendo sido ela descoberta somente em 1970, quando da restauração das obras da casa para a instituição do Museu Casa de Portinari, promovida por Edson Motta, à época restaurador a serviço do Sphan.

²⁴ 155 x 170 cm.

²⁵ 180 x 160,5 cm.

²⁶ 180 x 163 cm.

²⁷ Cada um com 161 x 55 cm.

²⁸ Essas quatro últimas obras citadas possuem, com pequenas variações, 180 x 75 cm de diâmetro.

²⁹ Observar as imagens citadas no catálogo em anexo.

Burke³⁰. O autor destaca que “imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica”, que age como “testemunha ocular” do vivido, oferecendo “acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançaram”³¹, devendo o testemunho das imagens:

ser colocado no ‘contexto’, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), (...) bem como os interesses do artista e do patrocinador original ou do cliente, e a pretendida função da imagem³².

Ainda vendo as obras de arte enquanto fonte para nosso trabalho, concordamos com Pierre Francastel quando o autor considera que as artes não devem ser vistas como simples reflexo da realidade para que venham a ser utilizadas plenamente enquanto objeto da história, necessitando que sejam estudadas por si mesmas “como testemunhos de uma atividade autônoma e não somente como uma habilidade suscetível de dar forma a um pensamento determinado previamente³³”, defendendo o papel da arte como sendo o de “abrir aos homens uma possibilidade de manifestar, por meios adaptados, uma série de valores que só podem ser apreendidos e notados através de um sistema autônomo de conhecimento e de atividade”³⁴.

Após constatar que suas experiências obteriam êxito, o artista não deixou de mencioná-las quando veio a trocar correspondências com diversos de seus amigos, enviando-lhes fotografias, comentando as obras, pedindo opiniões e convidando-os para que fossem a Brodowski vê-las de perto. Dessa forma, também temos como fonte um conjunto de correspondências pessoais de Portinari trocadas ao longo das décadas de 1930 e 1940, em cujo conteúdo encontram-se menções a respeito das obras executadas em Brodowski, correspondências essas levantadas através do

³⁰ BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

³¹ Ibidem, p. 233.

³² Ibidem, p. 237.

³³ FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 82.

³⁴ Ibidem, p. 69.

sítio oficial do Projeto Portinari na Internet³⁵, onde encontra-se digitalizada, com algumas exceções, toda a massa documental levantada pelo projeto ao longo de seus 27 anos de existência.

Fato a ser observado é o de que a maior parte dos amigos com os quais Portinari troca opiniões a respeito das obras da casa e da Capela nessas correspondências, são figuras de renome, constituindo-se em personagens fundamentais da cena política, cultural e artística do Governo Vargas: além de Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, também correspondeu-se com Rodrigo Melo Franco de Andrade,³⁶ Mário de Andrade, Lúcio Costa e Antônio Bento, dentre outros.

É fundamental ressaltar que essas correspondências, além de demonstrarem opiniões positivas por parte dos interlocutores de Portinari referentes às pinturas da casa e da Capela, já possuem até mesmo menções remetendo a um possível tombamento da casa e sua transformação em local de visitação pública, por exemplo, quando Rodrigo Melo Franco de Andrade destaca que qualquer dano causado à casa de Brodowski ou suas pinturas seria um “atentado contra o patrimônio artístico”,³⁷ ou quando Gustavo Capanema, ao ver fotografias das obras, comentou seu desejo em ver a Capela da *Nonna* tombada e integrada ao patrimônio histórico nacional³⁸. Além disso, como em carta de Carlos Drummond de Andrade, alguns amigos demonstravam já possuir conhecimento do grande impacto causado

³⁵ PROJETO Portinari. *Correspondências*. Disponível em <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/bibl_cor.asp>. Acesso em 12/04/05.

³⁶ Presidente do então recém-criado Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

³⁷ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ, 16 fev., 1937 [para] Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

³⁸ CAPANEMA, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ, 12 mar, 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP. 2 p.

na população local pelas imagens ali executadas, que as via desde o início de sua execução como objetos de adoração³⁹.

Os interlocutores epistolares de Portinari eram amigos próximos e queridos, que poderiam contribuir com sugestões ou críticas para as obras que Portinari se propôs a realizar, mas eram também homens de destaque da política nacional. Ao mesmo tempo em que estes poderiam dar sua opinião sobre as obras, estariam também tomando conhecimento do esforço pessoal do artista na construção de um acervo de obras suas na cidade onde nasceu.

Devemos levar em conta o fato de que o artista, tanto em sua trajetória pessoal como em sua atuação enquanto artista e político, sempre buscava destacar sua ligação com as origens, a cidade onde nasceu e sua gente, com o que viu e viveu em seu tempo de infância. A nosso ver, havia em Portinari uma preocupação em deixar evidente essa ligação, sendo o viés biográfico o ponto-chave de sua trajetória artística, como demonstramos. Essa preocupação moveu seu desejo de deixar inscrita sua memória para a posteridade, o que com certeza levou-o a colaborar com Antônio Callado quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro encomendou ao escritor uma biografia do artista, publicada já em 1956,⁴⁰ dando depoimentos e compondo diversos desenhos especialmente para essa publicação, que retratavam passagens e sentimentos de sua época de infância⁴¹. Isso se torna ainda mais notório quando o artista escreve, entre novembro de 1957 e setembro de 1958, a citada autobiografia *Retalhos de minha vida de infância*, publicada em 1979,

³⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. [Carta] Rio de Janeiro, RJ, 18 mar. 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP. 3 p.

⁴⁰ Reeditada nos anos de 1978 e 2003.

⁴¹ Fato interessante a ser observado é o de que, enquanto Portinari dava a Callado seu depoimento para que este construísse sua “memória escrita”, o pintor executava um retrato do amigo, escrevendo assim a “memória pictórica” de Callado.

onde relata passagens de sua vida de infância relacionadas às brincadeiras, à escola, aos amigos, à família, às suas peripécias e medos de menino.

Ao utilizarmos a correspondência pessoal de Portinari como fonte para os objetivos aqui propostos, as formulações de Ângela Castro Gomes⁴² foram sobremaneira importantes na medida em que levantam formas de utilização e possibilidades interpretativas das quais se investem as cartas como indícios para a escrita da história. Para a autora, as práticas da escrita auto-referencial, ou escrita de si, “podem evidenciar (...) como uma trajetória individual tem um percurso que se altera ao longo do tempo, que decorre por sucessão”, demonstrando como um mesmo período da vida de um indivíduo pode “decompor-se” em tempos com ritmos diversos: um tempo da casa, um tempo do trabalho etc⁴³.

Nesse sentido, a autora considera que, ao trabalhar com correspondências, importa para o historiador “a ótica assumida pelo registro e como seu autor se expressa. Isto é, o documento não trata de ‘dizer o que houve’, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento”⁴⁴. As cartas trocadas entre Portinari e amigos narrando a constituição das obras da casa de Brodowski demonstram um período da trajetória do pintor em que buscava, sobretudo, afirmar seus ideais de construção de uma obra que estivesse intrinsecamente ligada ao que lhe era mais próximo e mais familiar.

Quando a autora trata especificamente acerca de correspondências trocadas entre intelectuais e artistas, como é o caso das cartas selecionadas como fontes para nosso trabalho, afirma que a correspondência pessoal entre intelectuais é “um espaço revelador de suas idéias, projetos, opiniões, interesses e sentimentos.

⁴² GOMES, A. C. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

⁴³ Idem, p. 13.

⁴⁴ Idem, p. 15.

Uma escrita de si que constitui e reconstitui suas identidades pessoais e profissionais no decurso da troca de cartas”⁴⁵.

Peter Burke aponta que, dentro da História Nova existe, em relação às correspondências, uma preocupação com sua retórica, o que chama de “retórica da identidade”. Ao verificar a questão das cartas, chama a atenção para o fato de que estas são escritas obedecendo convenções “que variavam de acordo com a época, a posição social do escritor e também do tipo de carta escrita (a carta familiar entre iguais, a carta suplicante de um inferior para um superior e assim por diante)”⁴⁶.

Dessa forma, congregando dois tipos de fontes, ou seja, a fonte visual e a fonte escrita, buscaremos elucidar questões acerca de como deu-se a construção desse lugar de memória, que mais tarde institucionalizou-se na forma do Museu Casa de Portinari.

Nesse sentido, foi de grande interesse para nossa pesquisa o trabalho de Teresa Malatian, *Oliveira Lima e a construção da nacionalidade*⁴⁷ pois, utilizando correspondências enviadas e recebidas pelo diplomata e historiador brasileiro, buscou tecer a conjuntura que levou à constituição da Oliveira Lima Library, vendo-a como um local que reúne a “intenção de memória” de seu idealizador à de “aparelhamento para a escrita da história”⁴⁸.

Consideramos a carta como “um tipo de ‘escrita de si’ que, apesar de não se pretender nem biográfica e nem autobiográfica, labuta com o desejo de memória daquele que a escreve”⁴⁹, e que “toda escrita de si deseja reter o tempo”. O próprio conjunto de correspondências trocadas entre Portinari e amigos já pode ser

⁴⁵ Idem, pp. 51-52.

⁴⁶ Idem, p. 117.

⁴⁷ MALATIAN, T. M. *Oliveira Lima e a construção da nacionalidade*. Bauru: Edusc; São Paulo: Fapesp, 2001.

⁴⁸ Idem, p. 356.

⁴⁹ FREDRIGO, F. S. A escrita de si no epistolário de Simon Bolívar: uma consagração da memória à história. In: SERPA, H. C. (org). *Escritas da história: memória e linguagem*. Goiânia: UCG, 2004, p. 17.

considerado um “lugar de memória”⁵⁰, ao conter indícios do momento vivido por Portinari quando da execução das obras de Brodowski, nelas estando contida a intenção do artista, ainda que subentendida, em legitimar a casa de sua família como um lugar onde inscreve-se sua “memória pictórica”.

Concordamos com Le Goff quando o autor diz que a memória é “um elemento essencial do que se costuma chamar de *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” e que “não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”⁵¹. Portanto, verificaremos como a casa foi tema dos mais diversos debates, que explicitavam os impasses sofridos antes e durante seus processos de compra, desapropriação e restauração. Esses debates demonstram a busca empreendida pelos mais diversos agentes, como a imprensa, autoridades políticas de todas as esferas e mesmo a população local, pelo resgate da casa, tirando-a daquela situação de esquecimento para enfim dotá-la da função de guardiã da memória de seu mais ilustre morador, visto que era como representante de toda uma comunidade.

Acreditamos ser a casa portadora de uma memória involuntária de Portinari, uma vez que concebeu as obras que nela se encontram pautado em lembranças remotas às quais a casa o remetia. A memória involuntária de Portinari foi inscrita nas paredes da casa de Brodowski como experimento de novas técnicas a serem dominadas pelo artista, num momento em que se transformava num dos mais eminentes pintores de sua época, quando trabalhou para o governo de Getúlio Vargas. Portinari talvez não tivesse o objetivo explícito de fazer da casa um lugar de memória, mas sabia da importância de seu trabalho, que vinha ganhando projeção

⁵⁰ GOMES, A. C. *Op. cit.*, p. 18.

⁵¹ LE GOFF, J. *História e Memória*. 3. ed., Campinas: Unicamp, 1992, p. 476.

nacional, daí a preocupação com a realização de trabalhos que não seriam meramente ensaios, e sim obras de arte totalmente finalizadas, que não poderiam de maneira alguma ser retiradas daquele local, visto ter utilizado as paredes da casa como suporte da obra. Essas obras que, após terem sido largamente comentadas e aprovadas por seus amigos em correspondências, serviram de base para que o artista viesse a empregar as mesmas técnicas ali utilizadas em trabalhos de maior vulto.

As lembranças da infância são representadas, na casa, através da pintura sacra, demonstrando o quanto a mesma fazia o artista rememorar seu tempo de infância, cujas recordações mais fortes estavam ligadas à religiosidade da família, que o fez por muitas vezes, enquanto criança, temer a figura do diabo e os castigos que os santos poderiam lhe impingir.

Ao adotarmos a casa de Portinari como um lugar onde está inscrita a memória de um indivíduo, na medida em ali deixou um legado pessoal através de obras de arte, as formulações de Pierre Nora no estudo *Les lieux de mémoire*, foram determinantes. Necessários para que a memória inscreva-se de fato, em suas dimensões concretas os lugares de memória vão remeter a museus, arquivos, cemitérios, coleções, festas, aniversários, tratados, entre outros signos de rememoração. Estes são vistos como portadores dos “testemunhos de uma época”, “deixados sem se duvidar de sua utilização futura pelos historiadores”⁵², na medida em que estes buscam elementos que auxiliem na compreensão de um momento histórico, ou que tragam evidências sobre a atuação de determinados grupos e indivíduos.

⁵² NORA, P. Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In: _____ (dir). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997, p. 38.

Esses “lugares de memória” têm, de acordo com Maurice Halbwachs, a função de servir como pontos de referência que estruturam nossa memória, inserindo-a na memória da coletividade à qual pertencemos. Dessa forma, Pierre Nora, autor fundamental quando aqui discutimos a construção de *lugares de memória*, foi diretamente influenciado pela sociologia de Halbwachs. Nora opõe ainda mais radicalmente a memória e a história, vendo a história como uma espécie de “filtro” para a memória, esta última ligada à tradição vivida, à afetividade e ao tempo presente, sendo a história o seu contrário, ou seja, “uma reconstrução intelectual sempre problematizadora que demanda análise e explicação, uma representação sistemática e crítica do passado”⁵³. O autor ressalta que, atualmente, tudo o que se chama de memória não faz mais parte da memória, mas da história. A necessidade de memória tornou-se uma necessidade de história.

Atualmente, especialmente na historiografia anglo-saxônica, tende-se a revisitar as questões da memória e de sua relação com a história a partir de outros enfoques, que buscam essencialmente dar maior autonomia à memória, numa crítica à sociologia da memória coletiva de Halbwachs. No entanto, esse enfoque ainda resvala na apropriação da memória pela história, onde essas duas noções são aproximadas, aplicando-se ao estudo da memória os mesmos procedimentos dos estudos ligados à historiografia⁵⁴.

Nora define que os conceitos de memória e história são opostos, estando a memória sempre “em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas sucessivas deformações, vulnerável a todas as utilizações e manipulações”⁵⁵, sendo ela sempre atual por ser um processo vivido, “arraigando-se no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto”. A história,

⁵³ Idem, p. 41.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁵ NORA, P. *Op. cit.*, p. 24.

em contrapartida, é uma “representação do passado” e não a sua vivência e, enquanto operação intelectual, “dessacraliza a memória”, através da análise e do discurso críticos⁵⁶.

Numa via de mão dupla, a história, que levaria ao esquecimento tudo o que não fosse permanentemente rememoriado e reproduzido, também é o componente-chave para que esta memória não se perca. A apropriação da memória pela história é fundamental para que lugares da memória como museus, bibliotecas, conjuntos de cartas e rituais sejam inseridos dentro da comunidade ou meio social e político nos quais foram criados, verificando como os diferentes agentes históricos se apropriaram e fizeram uso de sua memória.

Corroborando com a idéia de que a memória deve ser vista enquanto objeto da história, o texto de Jacques Le Goff é fundamental para essa abordagem. Conforme o autor:

(...) história é a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa (...).
Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica⁵⁷.

Sendo a casa de Brodowski um lugar no qual Portinari inscreveu sua memória afetiva e involuntária através de obras de arte, sua apropriação pela história faz com que esta seja vista de maneira crítica e inserida num momento da trajetória do artista, no qual buscava reafirmar o ideal de uma arte constituída a partir das memórias e episódios que lhe eram mais próximos e significativos, buscando novas soluções artísticas e também o aprimoramento de sua arte.

No primeiro capítulo desse trabalho contemplaremos a trajetória da

⁵⁶ Idem, p. 25.

⁵⁷ LE GOFF, J. *Op. cit.*, pp. 25 e 49.

constituição física da casa da família Portinari, desde o momento inicial da instalação da família na cidade, e como esta, uma casa comum num primeiro momento, recebe novas funções, tomando uma nova configuração, quando Portinari acaba por elegê-la como seu “refúgio” particular após sua volta da Europa, em 1931. Verificaremos alguns aspectos da trajetória da arte brasileira durante as duas primeiras décadas do século XX e como Portinari nela se insere, visto que este foi o período no qual o artista realizou as bases de seus estudos em artes plásticas. Também será contemplada a questão das artes no momento que sucede a chegada de Portinari da Europa, ou seja, o início dos anos 1930, quando estavam ocorrendo profundas transformações na política e também na arte e na cultura brasileiras, com a remodelação da Escola Nacional de Belas Artes e uma maior abertura da arte brasileira ao modernismo. Portinari retorna dessa viagem com uma concepção de arte bastante diversa da orientação artística que recebera no Brasil, quando buscou recuperar a relação com suas raízes e com Brodowski, sua cidade natal, e mais especificamente com a casa onde passou a infância. Nela, Portinari termina por imprimir sua marca particular ao realizar pinturas que, mesmo enquanto experimentações, foram concebidas a partir da experiência pessoal do artista à qual a casa o remetia.

Juntamente com suas pinturas, também empreende a escrita de uma autobiografia, de poemas autobiográficos, auto-retratos e biografias autorizadas. Essas tentativas de construção de uma memória de si também serão tratadas nesse primeiro capítulo, e da mesma maneira, observaremos como a religiosidade de seus tempos de criança ainda eram as lembranças mais fortes às quais Portinari se remetia ao tomar contato com a casa da família.

No segundo capítulo, verificaremos como as correspondências trocadas entre

Portinari e amigos mostram-se como importantes instrumentos que mostram como o artista, através dos mais diversos meios, terminou por construir uma memória a seu respeito. Será analisado um grupo de correspondências, datadas de 1934 a 1945, período em que Portinari mais freqüenta a casa de Brodowski, e também quando se dá a total constituição do acervo artístico da mesma. Esse acervo também será objeto desse segundo capítulo onde, considerando essas obras como fontes visuais, observaremos como também se constituem em elementos que encerram a vontade de memória de Portinari. Dessa forma, ao contemplarmos esses dois tipos de fontes distintas, a fonte escrita e a fonte visual, veremos como Portinari utilizou-se desses elementos para a construção de sua memória.

No terceiro e último capítulo, será abrangido o período após 1945, período esse em que a freqüência de Portinari à casa torna-se cada vez mais rara. Observaremos como, a partir da década de 1950, quando o pintor ainda estava vivo, já discutia-se na imprensa a possibilidade da transformação da casa da família Portinari em Brodowski em museu, visando a preservação de seu acervo, como numa homenagem ao famoso pintor. Essa discussão acirra-se após sua morte, em 1962, impulsionada pela situação de abandono na qual já se encontrava a casa nesse momento. A partir de então, especialmente na imprensa, e também nos círculos políticos e intelectuais, passa a haver a discussão da necessidade do resgate da casa de Brodowski, a preservação de seu acervo, visando torná-lo de conhecimento público. Há que se sublinhar o papel fundamental de artistas, políticos e intelectuais que conviveram com Portinari nas lutas pela preservação de sua memória, muitos desses com os quais o artista trocou larga correspondência ao longo de sua carreira, muitas vezes comentando sobre as obras que realizara na casa. Aqui serão verificadas as dificuldades encontradas em torno do tombamento

da casa e os conflitos que pautaram esse processo. Discutiremos então mais pontualmente sobre a valorização e resgate da casa da família Portinari enquanto lugar de memória, processo que culminou com a institucionalização do Museu Casa de Portinari.

CAPÍTULO 1

Cândido Portinari e a casa de sua família em Brodowski

A família de Cândido Portinari chegou a Brodowski⁵⁸, interior de São Paulo, nos últimos anos do século XIX.

A pequena cidade, que hoje conta com pouco mais de 50 mil habitantes, situa-se a cerca de 337 km da capital do Estado. O surgimento e o desenvolvimento da cidade estão estreitamente ligados aos projetos de expansão da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro no Estado de São Paulo, no final do século XIX. Brodowski é então criada no rastro da ferrovia a caminho do interior paulista, cuja principal função era realizar o escoamento do café produzido da região para a zona portuária de Santos.

Através da concessão obtida junto ao governo, pela da Lei n. 18, de 21 de março de 1872, a Cia. Mogiana iniciou, em 1873, a construção da ferrovia Campinas – Mogi-Mirim, com ramal até a cidade de Amparo. O prolongamento da estrada de ferro às margens do Rio Grande contribuiu, mais tarde, para o nascimento da cidade de Brodowski.

Os pais de Portinari estavam entre os muitos imigrantes italianos que afluíram ao Brasil da época com o fim de servirem de mão-de-obra na lavoura do

⁵⁸ No decorrer do presente trabalho, usaremos a grafia original do nome do engenheiro polonês Alexander Brodowski – inspetor geral da Cia. Mogiana de Estradas de Ferro à época da fundação da referida cidade – que rendeu a denominação de Engenheiro Brodowski ao nascente povoado, nos últimos anos do século XIX. Ariovaldo Corrêa, em *Brodowski: minha terra e minha gente*, entre as páginas 49-52, destaca diversos motivos pelos quais o topônimo ‘Brodowski’ não deve ser grafado da maneira aportuguesada ‘Brodósqui’, dentre os quais o de que a atual gramática da língua portuguesa aceita perfeitamente que se grafem nomes estrangeiros e palavras tidas como casos especiais com as letras y, k e w de origem, mesmo que estas tenham sido abolidas do alfabeto brasileiro e português.

café. Domenica Torquato – ou Domingas, como passou a ser conhecida – e Batista Portinari conheceram-se e casaram-se na Fazenda Santa Rosa, próxima a Brodowski, onde suas famílias trabalhavam na condição de colonos, quando ele contava com 18 e ela com 13 anos de idade⁵⁹.

Cândido Portinari, ou Candinho, como era chamado pelos familiares, nasceu nessa Fazenda, e era o segundo de doze filhos que o casal Batista e Domingas tivera. De acordo com um relato do artista em sua autobiografia *Retalhos de minha vida de infância*, sua família mudou-se da Fazenda Santa Rosa para a estação de Brodowski, onde não havia ainda sequer o povoado, quando ele contava com apenas dois anos de idade, não possuindo então lembranças dessa época⁶⁰.

Quando do momento inicial em que se mudaram para a cidade, além de Batista, Domingas e seus filhos Paulino, Cândido e Pellegrina (Tata), também moravam com a família a *Nonna* Pellegrina, avó paterna de Portinari, e seus filhos Bepe e Davi⁶¹. Em Brodowski, Batista exerceu diversos ofícios, tendo inclusive montado um pequeno estabelecimento comercial, vindo depois a trabalhar em casa, onde abriu uma pequena oficina de cadeiras com assento de palha.

De acordo com o depoimento de Tata Portinari, irmã do artista, tendo a família se mudado para Brodowski, residiram primeiramente numa casa de aluguel, pelo qual pagavam 15 mil réis por mês. Essa casa, mais tarde, foi vendida pelo proprietário a um negociante que não morava na cidade, ficando então a família sem perspectivas sobre onde morar⁶². Mas logo viria a solução do problema, pois Batista Portinari, em troca de diversos serviços realizados a Sílvio Estrada, comerciante

⁵⁹ FABBRI, A. P. *Contando a arte de Portinari*. São Paulo: Noovha América, p. 07.

⁶⁰ PORTINARI, C. *Retalhos de minha vida de infância*. In: *Portinari, o menino de Brodowski*. Rio de Janeiro: Livroarte, 1979, p. 41.

⁶¹ FABBRI, A. P. *Op cit.*, p. 09.

⁶² PORTINARI, Pellegrina (Tata). *Depoimento ao Projeto Portinari*. Campinas, SP, 1985. 73 f. [3 CDs]. Disponível no arquivo da sede do Projeto Portinari (Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro, RJ).

proprietário de alguns terrenos no vilarejo, recebera do mesmo um terreno que poderia ser pago de acordo com as possibilidades da família.

Com a venda do terreno à família Portinari empreendida por Sílvio Estrada, iniciou-se a construção da casa no local, situado em frente à Igreja de Santo Antônio, então matriz da cidade. Não foi possível, no entanto, encontrar comprovação documental acerca dessa venda, sendo esse fato legitimado apenas por depoimentos orais concedidos por membros da família de Portinari. Angélica Fabbri, em *Contando a arte de Portinari*, relata que os pedreiros que auxiliaram no “mutirão” de construção da casa eram também companheiros de Batista Portinari em uma banda de música local⁶³, alguns deles também italianos, o que demonstra o forte cooperativismo existente entre as famílias de imigrantes que ali se fixaram. Portinari, ao narrar passagens de sua infância em Brodowski, menciona: “A casa onde morávamos foi doada pelos trabalhadores a meu pai”.⁶⁴

Foram construídos inicialmente quatro cômodos, onde os Portinari se instalaram. No mesmo terreno, foi construída posteriormente uma outra casa, que passou a ser ocupada pela família. A casa para a qual se mudaram inicialmente foi preservada, e nela passaram a residir somente a avó de Portinari, D. Pellegrina, e seus filhos Bepe e Davi. Em um dos cômodos dessa casa, seria construída, mais tarde, a Capela da Nona, em 1941.

Feita de tijolos e argamassa de barro, a residência construída pelos Portinari possui uma estrutura bastante simples, que pouco a diferencia do estilo empregado nas casas populares do final do século XIX e início do XX, com janelas e portas em linhas retas, sendo estas últimas, em sua maior parte, bastante baixas. Ao longo do tempo, no entanto, foi sendo modificada em sua estrutura, e sua forma atual é fruto

⁶³ FABBRI, A. P. *Op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ PORTINARI, C. *Op. cit.*, p. 50.

de sucessivas ampliações e adaptações, a maioria delas empreendida por iniciativa do próprio Cândido Portinari, quando este passou a visitar a casa com maior frequência, após sua volta da Europa, em 1931.

Esse seria o lugar onde Portinari viveria toda sua infância e a adolescência, até os 15 anos. Seu tempo de menino foi como o dos demais garotos de sua idade, marcado pelas brincadeiras, festas, jogos de futebol no campinho de terra e também pelo contato com as fazendas de café e seus trabalhadores e sua luta diária pela sobrevivência, vivendo num núcleo urbano que ainda pouco diferenciava-se da zona rural.

Demonstrando precocemente o talento para o desenho, Candinho começou, apoiado por seu pai, a ter aulas de desenho e pintura com um artista local, Zé Murari, na verdade, um copiador de estampas de santos, que não possuía o domínio de técnicas avançadas de desenho e pintura. Às aulas com Murari, Portinari não faltava, apesar de ter abandonado a escola primária antes de completar a terceira série⁶⁵.

Por volta de 1913, uma nova igreja matriz foi construída em Brodowski, a de Nossa Senhora Aparecida. Portinari então veio a ajudar um grupo de escultores “frentistas” italianos, especializados em adornar igrejas com pinturas de santos e anjos a partir de um molde, quando usavam a técnica do *spolvero*⁶⁶. Portinari tinha então cerca de 10 anos de idade. Sobre essa passagem, o artista narrou em sua autobiografia:

O vigário João Rulli desejava encomendar uma porteira e não se entendiam, peguei um papel e desenhei a porteira. O padre ficou olhando para mim e disse: _ Amanhã chegará o frentista para

⁶⁵ BALBI, M. *Portinari : o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 20.

⁶⁶ No *spolvero*, um desenho é feito em um molde, sendo esse desenho todo perfurado em seus contornos. Aplica-se o gesso na parede que receberá o afresco, e sobre o gesso ainda molhado coloca-se o molde, batendo-se nele com uma boneca de tinta em pó. Com isso o desenho fica impresso, e a partir daí realiza-se a pintura. Trata-se de uma das técnicas mais simples utilizadas em pintura, especialmente difundida entre os pintores-decoradores do início do século XX.

ornamentar a fachada da nova igreja. Você deve ir vê-lo e aprender. Ricardo Luini era o nome do meio escultor. Fazia ornatos e anjos diretamente na argamassa de cimento, areia e cal, trabalhou durante uns cinco meses. Quando terminou, deu-me uma prata de dois mil réis e uma viagem a Ribeirão Preto. Pessoa muito boa.

Passados alguns dias, vieram os pintores de Ribeirão Preto: Vitório Gregolini e um seu cunhado. Também um mais idoso com o apelido de Barbeta devido à sua pequena barba. Eles já traziam o desenho, ajudei-os, enchi um fundo com estrelas. Mas o trabalho que mais o interessava era o seguinte: chegava às seis da manhã, abria a porta da igreja, retirava uma vasilha de mais ou menos de 20 litros, despejava 5 litros d'água e ajuntava um tanto de cola. Depois havia uma prancheta de mais ou menos 100 x 70, misturava as tintas em pó com água e colocava-as em pasta e sobre cada cor um pano bem úmido. Os andaimes de pau roliço era frágeis, ficava do solo ou piso do andaime uns 8 ou 10 metros... escapei de cair muitas vezes...⁶⁷.

Decidido a dedicar-se à pintura, Portinari vê a oportunidade de tornar-se um desenhista e pintor na possibilidade de vir a morar na então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, local onde estavam instalados alguns dos principais centros de formação de artistas plásticos do Brasil, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Nacional de Belas Artes. Um casal de amigos de seus pais, o dentista Quirino Toledo e sua esposa Alzira estavam mudando-se para a capital, e ofereceram-se para acompanhar Portinari na viagem, caso ele se decidisse a ir. Depois de muita resistência em deixar a sua cidade natal, Portinari mudou-se para o Rio de Janeiro, onde matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios, tendo então aulas de desenho, ingressando logo depois como aluno livre na ENBA.

Após o ingresso na ENBA, Portinari passou a ter aulas com os renomados professores da Escola, cuja orientação acadêmica era estreitamente ligada à tradição francesa, mas não à França berço das escolas da arte moderna que então estremeciam a Europa, como o expressionismo e o cubismo, e sim à França do Neoclassicismo e do Realismo da segunda metade do século XIX.

A obra de Portinari tem impressa em si as transformações pelas quais passou a arte brasileira nas duas primeiras décadas do século XX, mudando sua feição

⁶⁷ PORTINARI, C. *Op. Cit.*, p. 50.

após os anos 1930, que trouxeram uma enorme reviravolta cultural no país, data que coincide com a volta de Portinari da Europa, viagem esta que se constituiu num verdadeiro divisor de águas em sua carreira. O tópico que se segue contemplará alguns aspectos das artes brasileiras nas primeiras décadas do século XX, e como Portinari insere-se nessa trajetória.

1.1 Artes e pintura no Brasil nas primeiras décadas do século XX

Ao refletirmos a respeito da pintura no Brasil durante as duas primeiras décadas do século XX, é preciso ter em mente que no país dois pólos artísticos desenvolviam-se de maneira análoga: Rio de Janeiro e São Paulo.

As duas cidades eram os grandes centros de efervescência cultural da época. No início do século XX, especialmente no Rio de Janeiro, ainda atuavam os pintores que haviam se destacado no academismo que predominou na pintura nacional durante a segunda metade do século XIX. Nomes como Vítor Meireles, Pedro Américo e Zeferino da Costa, formados na Academia Imperial de Belas Artes, num estilo academicista, faziam ainda sentir sua influência. A orientação acadêmica dos pintores que atuavam no Rio de Janeiro perduraria até mesmo após a Semana de 1922 em São Paulo, que não fez sentir seus reflexos na então capital do país. Esse contexto de relativa resistência à mudança, certamente ligada a uma crítica de arte ainda bastante conservadora, foi o cenário que recebeu Cândido Portinari quando de seu ingresso na Escola Nacional de Belas Artes, em 1917.

Algumas mudanças eram vislumbradas no cenário literário, mas tanto nas artes plásticas quanto na poesia a situação era de continuidade dos antigos modelos. Acerca dessa orientação demasiadamente européia seguida pela arte brasileira durante as duas primeiras décadas do século XX, escreveu Aracy Amaral:

A geração literária, como diz Mário da Silva Brito, 'era predominantemente parnasiana. Alguns poucos, os mais adiantados, formavam entre os simbolistas'. Mas no Rio de Janeiro, capital federal ciosa de suas tradições, onde vida literária e artística giravam em torno das Academias, pouca efervescência toca os jovens pintores e escultores. Estes, com seus mestres formados segundo os padrões rígidos da Academia implantada no Brasil pela Missão Lebreton, seguiam uma escola estrangeira cuja excelência não estimulava a criatividade, mas antes a imitação servil dos modelos importados⁶⁸. (...)

No Rio de Janeiro, eclodida a primeira conflagração mundial que tantos rumos alteraria, acirrando nacionalismos como estimulando nosso desenvolvimento econômico e industrial, sucediam-se com

⁶⁸ AMARAL, A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora. 34, 1998, p. 51.

regularidade as exposições oficiais de arte na Escola Nacional de Belas Artes, sempre com a presença de seus grandes professores Batista da Costa, Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo, e homenagens oficiais a artistas⁶⁹.

Ao contrário de São Paulo, que, nas primeiras décadas do século XX já sentia a força do modernismo em sua atividade cultural, o Rio ainda estava fortemente arraigado às tradições do realismo e do romantismo ainda seguidas pela Escola Nacional de Belas Artes, com sua orientação ligada à arte européia, especialmente à francesa, do século XIX.

No entanto, não se pode dizer que esta orientação acadêmica fosse seguida sem quaisquer lampejos de inovação. Alguns pintores como Eliseu Visconti, Rafael Frederico, Lucílio e Georgina de Albuquerque e Carlos Oswald utilizavam técnicas próximas ao Impressionismo em seus trabalhos. A técnica impressionista chegara ao Brasil tardiamente, enquanto na França já desenvolviam-se o cubismo e o fauvismo. Também na arte do período faziam-se sentir algumas influências do Simbolismo e do Art Nouveau. No entanto, era bastante peculiar a forma como os artistas brasileiros do período incorporavam as soluções artísticas trazidas pelas escolas da arte moderna, sendo estas muitas vezes usadas como meros recursos estilísticos, não sendo os artistas realmente fiéis a uma determinada escola. A respeito desse fenômeno, Teixeira Leite comenta:

Apesar de que ainda continuavam em atividade alguns dos impressionistas históricos, inclusive seu grande criador Claude Monet, só falecido em 1926, também se esvaziara, havia muito, o Neo-Impressionismo, que se revelara incapaz de sobreviver à morte prematura de seu grande criador Georges Seurat. Seu princípio básico da mistura ótica das cores aplicadas em pequenos toques do pincel transformara-se num mero recurso de *métier* à disposição de artistas de todas as tendências.⁷⁰

Em São Paulo, no entanto, já delineavam-se mudanças nesse panorama, com acontecimentos que iriam abrir caminho para a revolução que causaria a Semana de Arte Moderna de 1922: a exposição de Lasar Segall na capital paulista e Campinas, em 1913; a mostra de Anita Malfatti também em São Paulo, em 1917; e a revelação de Brecheret, descoberto em 1920 por um grupo de artistas e intelectuais quando trabalhava no Pavilhão das Indústrias, também em São Paulo⁷¹.

⁶⁹ Idem, p. 60.

⁷⁰ TEIXEIRA LEITE, J. R. A virada dos séculos. In: _____. *500 anos de pintura brasileira*. Belo Horizonte: Cedec Multimídia: Log On Informática, 1999. CD-ROM.

⁷¹ Idem, ibidem.

A cidade começava a metamorfosear-se em grande metrópole desde as duas últimas décadas do século XIX, após a abolição da escravidão. O novo século chegou, e trouxe para a cidade o início da industrialização e o aumento da imigração. O apogeu da produção cafeeira ainda fazia-se sentir, e traduzia-se em urbanização e execução de grandes obras arquitetônicas por toda São Paulo, que expandia-se e melhorava seus serviços de infra-estrutura. O crescimento da cidade, a expansão e o desenvolvimento da economia, o “nativismo” ou um certo sentimento de nacionalismo despertado pela guerra – fatores esses que somavam-se à inexistência de escolas oficiais de arte na capital paulista, difusoras que eram das formas artísticas tradicionais – contribuíram para a consolidação da cidade de São Paulo como um centro de renovação cultural.

A afirmação da cidade como emergente centro cultural da época demonstrava-se através do desenvolvimento de sua indústria editorial e de seus espaços culturais. No campo das artes plásticas, esse fenômeno também não deixava de aplicar-se, como ressalta Sevcenko:

Novos espaços de exposição surgem, outros são improvisados em hotéis, livrarias, casas comerciais e até cinemas junto à área do Triângulo central da cidade. Os artistas vêm de turnês internacionais, do Rio de Janeiro, de estados do norte e do sul, além de, é claro, suscitada pelas novas possibilidades, uma geração emergente de pintores e escultores locais⁷².

Oswald de Andrade, poeta e escritor, já em 1915 no jornal *O Pirralho*, pregava a necessidade da criação de uma verdadeira arte nacional, não mais vinculada ao academismo. Da mesma forma, em uma conferência em Paris, no ano de 1923, denunciou a influência dos modelos franceses no ensino das artes no

⁷² SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 2. ed., São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 96.

Brasil, que deformava a criatividade nacional e reproduzia um padrão internacionalista superado⁷³.

Anita Malfatti, com sua já citada exposição, realizada entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918, foi precursora do movimento modernista em São Paulo. Duramente atacada pela crítica, especialmente pelo conhecido artigo *Paranóia ou mistificação*, escrito por Monteiro Lobato, a exposição de Anita demonstrava um arrojo incomum à arte brasileira da época. Logo teve a seu lado um pequeno grupo, formado por Oswald e Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Di Cavalcanti, que defendiam a modernidade de sua arte, grupo esse que, mais tarde, teria a adesão fundamental de Menotti Del Picchia, jornalista do *Correio Paulistano*, grande articulador cultural e ferrenho defensor do modernismo.

Estudiosos consideram Menotti o orador oficial da Semana de 22, tendo ele apresentado, na festividade, os poetas e prosadores representantes da nova literatura. Em conjunto com Oswald de Andrade, noticiou o advento da nova tendência literária e artística, sempre sustentando polêmica com os que ainda estavam ligados ao passado. Pertenceu à Academia Paulista e à Academia Brasileira de Letras, tendo sido deputado estadual e federal.

Amigo pessoal de Cândido Portinari, Menotti, durante seu mandato de deputado estadual por São Paulo, teve papel fundamental quando do tombamento da casa da família Portinari em Brodowski, sendo um dos idealizadores do processo de compra da casa pelo poder público para sua conseqüente preservação. Menotti conviveu com o artista no circuito cultural brasileiro da década de 1930 até a de 1960, tendo estabelecido com ele larga correspondência.

⁷³ AMARAL, A. *Op. cit.*, p. 60.

No entanto, o Rio de Janeiro era ainda o maior centro de excelência no que tocava ao aprendizado das artes plásticas do país e destino certo para qualquer artista que desejava especializar-se e entrar em contato com os mais destacados professores e artistas daquela época. O desejo de tornar-se um grande pintor moveu Portinari a estabelecer-se na então capital federal.

Dedicando-se à pintura acadêmica, especialmente aos retratos, Portinari foi aos poucos galgando seu lugar dentro dos salões anualmente promovidos pela ENBA e também junto à crítica carioca. Tendo realizado o óleo sobre tela *Baile na Roça*⁷⁴ para o Salão de 1924, considerada sua primeira obra de temática popular, viu-o então ser recusado pelo júri, por não corresponder às expectativas da arte academicista que ainda era o padrão de arte digno de reconhecimento na ENBA à época. O prêmio máximo do Salão, o de Viagem à Europa, foi alcançado pelo artista somente em 1928, ao realizar um retrato do poeta Olegário Mariano, obra em que se entrevê o toque pessoal do artista, o que não a desvincula por completo dos moldes da academia. Portinari teve que, de certa forma, adaptar-se às convenções que lhe foram impostas, para ter trânsito dentro do circuito carioca das artes.

Ao chegar em Paris, em junho de 1929, Portinari passou a fazer visitas a museus, especialmente aos do Louvre e o Luxemburgo. Tinha com a viagem o objetivo de “rememorar, estudar agora ‘*de visu*’ a velha história da arte dos séculos remotos”, concebendo-a como “uma forma de atualização, de contato direto com as grandes realizações do passado e com as propostas do presente”⁷⁵, ao contrário do direcionamento tomado pela maior parte dos bolsistas brasileiros ganhadores do

⁷⁴ Ver Prancha 26 no Catálogo Iconográfico.

⁷⁵ FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 18.

mesmo prêmio, que acabavam fazendo de sua viagem ao exterior um prolongamento de sua prática de ateliê⁷⁶.

É interessante notar que, assim como Portinari, diversos artistas brasileiros atualizaram suas idéias estéticas a partir de modelos europeus recentes, sobretudo na área das artes plásticas: movimentos como o cubismo, o expressionismo, o futurismo e o surrealismo “resultaram em inspirações que, direta ou indiretamente, alimentaram os artistas modernistas brasileiros”⁷⁷. Tal fenômeno ocorreu com diversos de nossos pintores, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e o escultor Victor Brecheret. De maneira aparentemente contraditória, nesses artistas, o “aguçamento da percepção sensível em relação à nossa realidade local se daria (...) em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência européia”⁷⁸.

Com Portinari não seria diferente. Voltando ao Brasil e tomando novamente contato com o universo no qual sua visão de mundo fora forjada, pintaria a realidade brasileira, que a seu ver era profícua em cenas, paisagens e tipos humanos de grande riqueza visual, e que mereciam ser vistos como temas para a composição de obras de arte.

Em carta escrita de Paris, em julho de 1930, à ex-colega de Belas Artes Rosalita Cândido Mendes, o artista criou um personagem, o Palaninho, para simbolizar o homem simples do interior, o garoto que um dia havia sido, de pés descalços e roupa surrada, e que, no fundo, achava que nunca havia deixado de ser:

Vim conhecer aqui em Paris o Palaninho, depois de ter visto tantos museus e tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho. (...)
D'aqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho. Vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. (...)

⁷⁶ FABRIS, A. *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ AMARAL, A. *Op. cit.*, p. 24.

⁷⁸ *Idem*, p. 31.

A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra. (...) Tenho saudades de Brodowski – pequeninha, 200 casas brancas de uma andar, no alto de um morro espiando pra todos os lugares... com a igreja sem estilo com uma torre no centro e duas pequenas dos lados... com o altar que eu fiz...⁷⁹

Retornando ao Brasil em 1931, Portinari tem como ideal retratar temas ligados ao povo, com sua miséria e seus problemas, mas também seus costumes e peculiaridades. A sensação de “estranhamento” causada por sua estada em um outro país fez com que despertasse seu interesse pelo que havia de mais próximo, de mais presente em sua história de vida e em sua memória.

Portinari buscou então desenvolver uma nova proposta plástica, que congregaria o *métier* dos grandes mestres da pintura clássica com elementos da arte moderna, além de soluções artísticas próprias, procurando criar assim uma estética verdadeiramente nacional no campo das artes plásticas. O pintor acreditava, portanto, que o ensino acadêmico da arte deveria ser conhecido antes de ser rechaçado, atribuindo ao conhecimento técnico do pintor uma função decisiva para seu fazer artístico, pois nela, mais que em seu sentimento, estava enraizada sua “individualidade variada”. Via então, no classicismo, a fundamentação necessária para a construção da arte moderna⁸⁰.

Começou então a concentrar-se em torno do artista um pequeno grupo de intelectuais, que passou a vê-lo como o representante do Modernismo brasileiro no campo da pintura pois, tendo aderido a novas expressões plásticas, permitia demonstrar que o uso da deformação na pintura não significava desconhecimento do desenho, mas que implicava em uma escolha estética⁸¹.

⁷⁹ Portinari, Cândido. *Carta*. Paris, 12 jul.1930 [para] Rosalita Mendes de Almeida, Rio de Janeiro, RJ, 10 p.

⁸⁰ FABRIS, A. *Op. cit.*, p. 18.

⁸¹ FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 07.

O retorno do artista ao Brasil, em 1931, coincide com o momento pós-Revolução de 1930 e a subida de Vargas ao poder, em cujo governo foi criado o Ministério da Educação e Saúde, tendo à frente o ministro Gustavo Capanema, o que veio a assinalar grandes mudanças também no campo das artes e da cultura. Também em 1931 foi derrubada a antiga e conservadora direção da Escola Nacional de Belas Artes, que tinha à frente Oswaldo Teixeira. Lúcio Costa, arrojado arquiteto, assumiu o posto e remodelou a orientação da Escola, incluindo o Salão Anual, cuja edição de 1931 ficou conhecida como Salão Revolucionário, do qual Portinari participou como membro da comissão organizadora, além de expor 17 telas de sua autoria.

À época, Vargas, auxiliado por Capanema, buscou agregar em torno de si especialistas, intelectuais e artistas que o auxiliassem no projeto de construção do Estado Nacional idealizado por seu governo, que por vezes teve ações ligadas à tradição, enquanto outras com um nítido caráter modernizante. Esses intelectuais, no entanto, apresentaram posturas diversas em relação à tentativa de cooptação do Estado Novo, que caracterizaram-se em movimentos de aceitação, respondendo “ao chamado do Estado para a construção de políticas nas mais distintas áreas da vida social”, mas também movimentos de adesão/afastamento e de entusiasmo/recusa, numa tensão que marcou a atuação de determinados intelectuais diante das decisões do governo⁸².

A relação entre Portinari e o governo Vargas iniciou-se quando o ministro Capanema tomou conhecimento da repercussão causada pelas obras expostas pelo artista no Instituto Carnegie de Pittsburg, em 1935. A imprensa estadunidense deu

⁸² BOMENY, H. (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 26.

então vasta cobertura às pinturas do pintor brasileiro que compunham a mostra, especialmente o óleo sobre tela *Café*⁸³, ganhador da menção honrosa da exposição.

Com seus personagens de pés e mãos enormes, absorvidos pelo trabalho na colheita, *Café* marca o início do encaminhamento da obra de Portinari em direção à pintura monumental, de temáticas ligadas ao trabalhador e ao homem da terra, direção essa mais tarde traduzida em sua pintura mural. Largamente elogiado pela crítica internacional por seu trabalho, o pintor chamou a atenção de Capanema, que viu em Portinari o que parecia ser o artista perfeito para representar nas artes plásticas o projeto de construção da identidade nacional empreendido por Getúlio.

Foi delegada então a Portinari a função de executar uma série de murais sobre os ciclos econômicos brasileiros no prédio do Ministério da Educação e Saúde, no centro do Rio de Janeiro. Aceitando a encomenda em 1936, o artista viria a iniciar a pintura dessas obras somente em 1939, devido ao longo tempo ocupado em estudos preliminares⁸⁴. Portinari era então visto pelo Estado Novo como o pintor que melhor expressaria seu apelo populista, na medida em que tinha o homem do povo, o trabalhador brasileiro como elemento central de sua obra.

No entanto, Portinari, mesmo anteriormente a 1935, já vinha experimentando temas que retratavam os tipos populares, através de uma proposta estética moderna. Trabalhos como *Jogo de Futebol em Brodowski*⁸⁵ (1933), *Os despejados*⁸⁶, *Mestiço*⁸⁷ e *Lavrador – Preto de Enxada*⁸⁸ (1934) demonstram a preocupação de Portinari em buscar uma nova sensibilidade para retratar o trabalhador brasileiro e o cotidiano do povo humilde e sofrido. Outros artistas já

⁸³ Ver Prancha 27.

⁸⁴ FABRIS, A. *Op. cit.*, p. 11.

⁸⁵ Ver Prancha 28.

⁸⁶ Ver Prancha 29.

⁸⁷ Ver Prancha 30.

⁸⁸ Ver Prancha 31.

estavam experimentando a temática naquele momento, como Tarsila do Amaral, com suas telas voltadas para os temas do trabalho, da miséria e da injustiça social, como *Operários*, de 1931, mas foi Portinari quem levou a pintura social às últimas conseqüências, explorando-a durante toda sua trajetória artística, fazendo dela sua principal forma de pintura, ao contrário de Tarsila, por exemplo, cuja temática social pautou apenas uma das fases de sua carreira.

Certamente, sua trajetória pessoal também colaborou com sua “eleição” a “artista oficial” do governo: ao mesmo tempo em que havia vivido a infância como um menino pobre do interior, ligado a terra e ao trabalho na lavoura, tornou-se um artista que se destacou por esforço próprio na profissão que abraçou, vindo a ter renome internacional. O pintor de Brodowski transitava então entre dois universos: o do homem do povo e o do intelectual, que viria a auxiliar o governo Vargas, no campo das artes plásticas, a legitimar seu projeto de construção da identidade nacional brasileira através dos temas de suas obras, concebidos a partir de sua vivência pessoal.

No entanto, não foi somente o governo Vargas que utilizou a obra de Portinari como representativa de seu ideal de exaltação do nacional. O Partido Comunista, ao qual Portinari se vinculou em 1945, e mesmo a ditadura militar pós-1964 – período em que se concretiza a instalação do Museu Casa de Portinari – apropriaram-se, cada um à sua forma, da obra e do legado do artista para exaltação de suas propostas e ideais. Esse fenômeno deve-se certamente ao fato de Portinari ter realizado um tipo de arte que podemos considerar como *engajada*. Esse fator contribuiu para que o trabalho de Portinari fosse enxergado como uma forma de exaltação de valores que compunham um ideal de identidade nacional, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho.

Quando afirmamos que Portinari realizou uma arte engajada, levamos em conta o conceito de Benoit Denis, em *Literatura e engajamento*, que sugere que a arte engajada, diferentemente da arte militante – que pressupõe a subordinação aos ideais estéticos a uma determinada doutrina política ou filiação partidária – preserva seu compromisso com o social, sem sacrificar sua liberdade criativa, sem submeter-se ao aprisionamento ideológico. Essa forma de arte é sempre interessada e tem um compromisso ético⁸⁹. Considerando a arte de Portinari enquanto arte engajada, acreditamos que o próprio fato desta ter se vinculado aos temas sociais fez com que ideologias políticas de momentos decisivos na história do país o elegessem como o pintor cuja arte, em maior grau que a de outros artistas, possuía um claro compromisso com a sociedade ao retratar sua realidade e seu povo em seus mais diversos aspectos.

Dessa forma, podemos perceber o quanto a arte de Portinari estava então diretamente ligada à sua percepção do mundo e à sua trajetória pessoal. Isso fica claro ao observamos, além de sua pintura social, também as obras cujos temas vinculavam-se a cenas que faziam parte de sua memória em relação aos seus primeiros anos de vida e à sua terra natal – como as brincadeiras de criança, o circo, enterros na rede – memória esta que também é representada através de sua pintura sacra, temática escolhida pelo artista para figurar nas paredes da casa de sua família em Brodowski.

Após voltar da Europa, em 1931, Portinari passou a viajar com maior frequência para sua cidade natal, voltando então a ter um contato mais efetivo com a população local, com sua família e sua casa em Brodowski. Nesse momento, todos os membros da família Portinari ainda residiam na cidade, sendo que apenas Julieta,

⁸⁹ DENIS, B. *Literatura e engajamento*. Bauru: Edusp, 2002. Apud: GARCIA, T. C. *Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano*, 2006. (mimeo).

Paulino e Maria, irmãos do artista, haviam se casado e deixado a casa quando Portinari retornou da Europa, já casado com Maria Portinari, uruguaia radicada em Paris. Aos poucos os outros irmãos foram se mudando, sendo que Olga, Inês, Luís e Osvaldo de lá saíram, mais tarde, para residirem com Portinari e Maria no Rio de Janeiro⁹⁰.

Portinari via a residência de sua família em Brodowski como um local onde estaria em contato direto com suas raízes interioranas, fator fundamental em sua obra. O ambiente privado certamente também o convidava a repensar seu trabalho e a concentrar-se em estudos e experimentações.

⁹⁰ PORTINARI, Maria. *Depoimento ao Projeto Portinari*. Rio de Janeiro, RJ, 1982, 1983. 270 f. [14 CDs], p. 52. Disponível no arquivo da sede do Projeto Portinari (Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, RJ).

1.2 Arte sacra e memória involuntária em Portinari

Nessa época, já um artista de renome e bastante conhecido no circuito brasileiro das artes, Portinari havia estabelecido vínculos de amizade com os mais diversos artistas e intelectuais da época. Faziam parte de sua “lista de amigos” figuras como os poetas Olegário Mariano e Manuel Bandeira, os arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Lélío Landucci, os escritores Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, os pintores Paulo Rossi Osir, Emiliano Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi e Francisco Rebolo Gonzáles, além de Gustavo Capanema e Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Estando Portinari em Brodowski, sempre escrevia cartas a esses amigos, comentando sobre sua família, a cidade, e principalmente sobre sua atividade artística durante sua estada na terra natal. Os mais próximos eram freqüentemente convidados a passar finais de semana ou mesmo temporadas na casa, quando estes poderiam conhecer a sua tão amada cidade, além de tomar contato com a produção artística lá desenvolvida pelo artista.

Portinari percebeu então a necessidade de dotar a casa de Brodowski de uma estrutura que pudesse acolher os amigos que eventualmente o visitassem. Além disso, também precisaria, na casa, de um local próprio para o desenvolvimento de seus estudos e pinturas. Em uma correspondência do ano de 1940 endereçada ao amigo Mário de Andrade, Portinari menciona a construção de alguns cômodos para ampliar o espaço físico da casa:

Recebi sua carta. Acho que você fez muito bem em descansar um pouco. O atelierzinho ficou pronto e está muito bom. Já comecei a fazer um pouco de pintura. Mandeí também construir dois quartos – pensando em você – daqui a uns 2 ou 3 dias ficarão terminados. Isto aqui não é lá grande coisa, mas o clima é fabuloso. Não faça

cerimônia – venha, pois você bem sabe que não só nós (os do Rio) mas os d'aqui também terão grande prazer em ter você aqui.⁹¹

Em uma outra carta a Mário de Andrade, também de 1940, Portinari ainda se remete a outra ampliação realizada na casa, no intuito de melhor acomodar possíveis visitantes. Ressalta a Mário que os novos cômodos foram construídos de maneira a estarem independentes da casa, conhecedor que era do caráter reservado do amigo:

(...) mandei construir, como já lhe disse, um apartamento ligado à casa e completamente independente – e só foi feito – pensando em amigos como você.⁹²

Com as reformas e ampliações promovidas por Portinari, a casa passou a contar com dezesseis cômodos no total⁹³. Observando sua fachada, temos a impressão de que existem duas casas anexas uma à outra. O desdobramento à direita é a “parte nova” da casa, resultado das ampliações idealizadas por Portinari, onde se situa seu ateliê. A outra parte é a “antiga”, composta pela sala de recepção, duas saletas, a cozinha, a sala de jantar e alguns quartos, cômodos estes que fazem parte da estrutura inicial da casa. A casa passou então a possuir um aspecto labiríntico, o que parece ser o resultado de uma certa falta de planejamento ao idealizar-se a construção de novos cômodos para a ampliação do espaço físico da casa, o que fica visível pela ausência de janelas em alguns quartos, prejudicando assim a iluminação interna da residência.

Portinari fez então da casa de Brodowski um local onde pudesse, além de descansar, também trabalhar com tranquilidade. Ao tratar-se de um espaço estritamente privado, o artista sentia-se livre para realizar experimentações artísticas. Com isso, já a partir do ano de 1934, iniciou a execução de algumas

⁹¹ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: Jan. 1940 [para] Mário de Andrade, São Paulo, SP.

⁹² PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 25 jan.1940 [para] Mário de Andrade, [s.l].

⁹³ Ver planta baixa da casa de Portinari em Brodowski, Prancha 1 do Catálogo Iconográfico em anexo.

pinturas no interior da casa, aplicando então efetivamente a pintura mural, cuja utilização já ensaiava em sua pintura em tela.

A monumentalidade escultórica presente em telas como *Preto de Enxada*, *Mestiço* e *O Operário*⁹⁴ demonstra como Portinari já rompia com os limites do quadro de cavalete, projetando suas figuras para fora do espaço demarcado pela moldura, encaminhando-se para o afresco e a pintura mural⁹⁵, técnicas que desenvolveu efetivamente a partir da pintura dos afrescos da casa de Brodowski, e posteriormente, em maior dimensão, nos painéis dos Ciclos Econômicos para o Ministério da Educação e Saúde⁹⁶. A partir daí, Portinari parecia querer integrar-se ao movimento mundial que buscava uma destinação coletiva para a arte, cujo maior expoente era então o muralismo mexicano⁹⁷, que alcançara grande repercussão naquele momento com os trabalhos de Rivera, Siqueiros e Orozco.

Ao analisar a correspondência pessoal de Portinari, vemos que o artista fazia questão de comunicar os amigos mais próximos a respeito das experimentações artísticas realizadas em Brodowski, fazendo com que estes lhe escrevessem apreciações e críticas a respeito das mesmas.

Experimentando pela primeira vez a técnica do afresco, Portinari realizou, em 1934, três obras de pequena dimensão: duas *Cabeças de Mulata* e o *Perfil da Avó*. Especialmente as primeiras possuem um nítido caráter de ensaio, ao retratar tipos populares que possivelmente viriam a “habitar” alguma de suas telas. O *Perfil* pode ser visto como um reflexo de sua admiração pela avó paterna, D. Pellegrina. Esses afrescos foram realizados pelo artista nas paredes externas da casa e, quando da

⁹⁴ Todas obras de 1934.

⁹⁵ FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 36.

⁹⁶ Ver Prancha 32.

⁹⁷ Idem, p. 37.

instituição do Museu, em 1969, foram retiradas do local original e transferidas para seu interior, certamente para que sua conservação não fosse prejudicada.

Excetuando-se as obras citadas anteriormente, as demais pinturas murais que Portinari veio a executar em Brodowski estão, sem exceção, ligadas à temática sacra. Em 1934, executou ainda o afresco *São Francisco pregando aos pássaros*. Posteriormente, em 1936, foi a vez de o ateliê receber em suas paredes a obra *Fuga para o Egito*.

Ainda que Portinari não fosse mais católico praticante, sua formação estava profundamente enraizada na religiosidade de sua família, especialmente a de sua avó paterna, por quem nutria especial admiração. A Capela da Nona, decorada por Portinari em 1941 seria o expoente máximo de seu profundo respeito aos valores familiares. A temática sacra ainda estaria presente em 1942, quando Portinari executou o afresco *Sermão aos peixes* na sala da casa da avó, e em 1945, com o mural a têmpera *São Jorge e o dragão*, pintado na sala de recepção da casa da família.

Na casa de Brodowski, portanto, pela primeira vez Portinari visitou a temática sacra em sua pintura. Anteriormente aos trabalhos da casa, Portinari já havia trabalhado com temas religiosos, no entanto, restringindo-se a alguns desenhos, não tendo, até a realização das obras da casa, trabalhado com pinturas que explorassem esses temas⁹⁸.

Dessa forma, vemos os trabalhos realizados por Portinari na casa de sua família em Brodowski como uma forma de expressão involuntária de sua memória, ficando nítido então que Portinari acabou por deixar, através do registro pictórico, inscrita sua memória nas paredes da casa de Brodowski, mesmo que o possa ter

⁹⁸ PROJETO Portinari. Obras. Disponível em < <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/obra.asp?contexto=obra>>. Acesso em 12/04/05.

feito, no caso, de forma involuntária e intuitiva, ao menos num primeiro momento. Assim, se expressa nas paredes da casa de Brodowski, a *memória involuntária* do artista.

Essa memória involuntária é constituída de maneira espontânea, “por imagens que aparecem e desaparecem independentemente de nossa vontade”, por lampejos, e inevitavelmente carregada de afetividade⁹⁹. A memória involuntária não é uniforme. Essa dimensão descontínua e afetiva da vida e das ações dos homens é o que por vezes a memória *voluntária* deixa escapar. Citando Proust, Jacy Seixas menciona como a memória involuntária é “instável e descontínua, não vem para preencher os espaços em branco, *supõe as lacunas e constrói-se com elas*¹⁰⁰.” Tida por vezes pela historiografia como avessa à história, por essa ser “tida como constitutiva de um terreno de irracionalismo (s)”. É marcada pela descontinuidade, é uma memória fugidia, “que se movimenta para frente e para trás sem obedecer a qualquer sucessão necessária”¹⁰¹.

Esse componente afetivo da memória involuntária é o que marca de maneira mais forte a composição das obras da casa de Portinari. Trabalhando com o tema da arte sacra, pode imprimir ao local um caráter bastante pessoal, ligado à sua formação familiar, o que pode ser visto como uma forma involuntária de Portinari manifestar os sentimentos que afloravam ao tomar contato com a casa. Levando ao conhecimento de um público seletivo e especializado, através de correspondências, a forma como aquele lugar passou a possuir sua marca pessoal, com intervenções arquitetônicas e artísticas, buscou então legitimar a existência daquele local como importante também para a construção de sua concepção artística.

⁹⁹ SEIXAS, J. A. Percursos de memória em terras de história: problemáticas atuais. In: NAXARA, M. R. C.; BRESCIANI, S. *Memória e (re) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2002, p. 46-47.

¹⁰⁰ Idem, p. 47.

¹⁰¹ Idem, p. 49.

Aí reside a peculiaridade das obras de Brodowski dentro da produção artística de Portinari. Na maior parte de seus quadros estão presentes elementos que remetem à sua infância, como os retirantes, os trabalhadores das lavouras e as brincadeiras de criança. A intenção de memória transpassa, de certa forma, toda sua obra. Mas, especificamente na casa, a memória involuntária se fez presente ao serem eleitas pinturas sacras, uma vez que essas podem ser vistas como representantes das lembranças mais primitivas de Portinari em relação à sua infância e sua vivência com a família na casa. Essa temática, portanto, liga-se não somente às lembranças do tempo de criança do artista, mas também ao universo estritamente familiar e privado ao qual a casa o remetia, às lembranças que lhe vinham à mente ao pensar exclusivamente no ambiente da casa. Por isso a adoção da temática para a ornamentação das paredes.

Na biografia de Portinari escrita por Antonio Callado, o próprio artista nos mostra, através de seus depoimentos, o quanto as imagens religiosas povoaram sua imaginação e interferiram na construção de sua visão de mundo. Em um determinado momento, Callado pergunta a Portinari sobre as lembranças mais antigas que possuía da infância em Brodowski:

_Qual é a primeira lembrança da sua vida, a mais recuada impressão que você guardou?

_Um medo desgraçado do Diabo – respondeu Portinari. (...)

_Havia um jardineiro que ia lá em casa comprar pedra de âmbar para o alfanje. Não sei por quê, mas vagamente eu o ligo com o Diabo. Eu também me lembro de uma estampa que havia na cabeceira da cama de meu tio: São José com o globo nas mãos, o mundo¹⁰².

Vemos, portanto, que as mais recuadas lembranças de Portinari com relação a seu tempo de infância estão ligadas à religiosidade e suas figuras representativas do bem e do mal, o diabo e os santos, numa visão quase supersticiosa da religião.

¹⁰² CALLADO, A. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 22.

Flávio Damm narra uma passagem da época em que Portinari era aluno da ENBA, a respeito de um colega de aulas do pintor que possuía o costume de pronunciar insultos às figuras religiosas durante as aulas, ressaltando o quanto o artista possuía um profundo respeito pela religiosidade:

Sem ser religioso, temia tudo o que fosse desconhecido. Seu pai era homem de profunda fé, e vinculado à Igreja. Na Escola de Belas Artes, quando chegou ao Rio, Portinari estudava ao lado de um colega que durante as aulas de desenho tinha o hábito de blasfemar. Uma colega de aula quis saber de Portinari porque ele saía de perto do blasfemador e ele explicou: “Ele diz tantas que um dia lhe cai alguma coisa na cabeça. E eu não quero ficar perto para levar as sobras...”¹⁰³.

Da mesma forma, Celso Kelly, jornalista e escritor, que havia tido uma longa amizade com Portinari, ressalta o fato do artista ter realizado pintura religiosa, mesmo que houvesse, com o tempo, se distanciando da prática religiosa:

Houve, pois, em Portinari – apesar de sua alegada renúncia a Deus e de sua propalada fé socialista – um pintor religioso autêntico, de profunda união e piedade, as quais, se não suas, tomadas foram do meio, na pureza de suas intenções. Arte religiosa, Portinari a praticou desde os primeiros anos de sua aventura artística. Foi a igreja local que o atraía para a arte. E, desde aí, quaisquer que fossem as vicissitudes, seria uma das constantes em sua obra¹⁰⁴.

Essa aparente contradição entre o fato de o artista ter realizado um grande número de obras sacras e sua adesão ao Partido Comunista – que em sua essência defende o ateísmo – foi por várias vezes mencionada em escritos a respeito do artista, sendo que para esse fato sempre parece ser buscada uma justificativa, pautada especialmente na infância de Portinari e seu contato com a religiosidade familiar nessa fase. Em um catálogo da obra de Portinari, organizado por Antonio Bento e publicado em inglês, essa questão também é mencionada:

Nós não podemos concordar que Portinari foi incoerente ou contraditório em sua política quando ele pintou trabalhos religiosos, embora contudo ele tenha parado de professar o catolicismo e tenha em geral perdido sua crença na religião organizada. Uma parte da essência humana é seu instinto religioso, e isso é especialmente verdadeiro para um artista do calibre de Portinari.

¹⁰³ DAMM, F. *Um Cândido pintor Portinari*. [s.l.]: Expressão e cultura: AGGS Indústrias Gráficas S/A, 1971, p. 14.

¹⁰⁴ KELLY, C. *Portinari: quarenta anos de convívio*. Rio de Janeiro: GTL, [196-].

Investigações arqueológicas e antropológicas mostram que depois das primeiras ferramentas, os primeiros homens logo produziram objetos associados a cerimônias religiosas. Esse homem seguiu um latente ou subjacente, ainda que inato, senso espiritual. Todos os ritos, danças e festivais, máscaras e objetos decorativos do homem primitivo tinham uma função religiosa. Eles são claramente designados a re-ligar (re-ligare) uma pessoa para o grupo para prover a transcendência, amarra emocional comum. E é exatamente esse senso que os trabalhos de Portinari exaltariam. Mesmo após ter se tornado comunista, ele frequentemente observava: “Eu gosto de pintar santos e ainda tenho meus favoritos, como Santo Antonio”¹⁰⁵.

Sua sensibilidade de artista e um senso religioso inato ao ser humano são aqui evocados como motivos para que Portinari tenha realizado obras religiosas mesmo que tenha perdido sua crença na religião formal e aderido ao comunismo. Mais uma vez, a contradição é apontada, mas não condenada. Portanto, o que se vê nos escritos a respeito de Portinari, sempre é uma busca pela justificação de determinadas atitudes do artista, como também foi a questão dele ter trabalhado, primeiramente, a serviço do governo Vargas e depois, feitos obras que demonstram de maneira explícita seu engajamento com o Partido Comunista.

Acerca desse aparente paradoxo entre a obra do “homem político” e a do “pintor religioso”, Alceu Amoroso Lima propõe que a questão seja justamente vista à luz da vivência pessoal de Portinari:

(...) atribuo um começo de solução do paradoxo àquela atmosfera doméstica que rodeou sua infância e particularmente sua adolescência, idade humana em que não se vive apenas essa idade entre os 12 e 18 anos, mas todas as idades, pois é na infância e, sobretudo, na adolescência, que o ser humano antevê e lança os traços marcantes de sua personalidade até a morte.¹⁰⁶

Essa busca pela construção de uma história de vida coerente a respeito de Portinari está presente em quase todos os trabalhos escritos a seu respeito, especialmente os de cunho biográfico. Como veremos no terceiro capítulo, as contradições presentes em Portinari parecem ser apagadas, ou ao menos amenizadas, quando se escreve sobre o artista, o que sugere a busca por uma

¹⁰⁵ BENTO, A. *Portinari*. Rio de Janeiro: L. Christiano Editorial, 1980, p. 116. (em inglês).

¹⁰⁶ ARTE Sacra: Portinari. Tradução Marina Cunha Brenner; apresentação Alceu Amoroso Lima; texto Frei Bruno Palma. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1982, p. 15.

história de vida coesa, onde o conflito é eliminado em nome da construção de uma trajetória linear, livre de rupturas e sobressaltos, exatamente como ocorre com frequência, quando se tenta reconstituir a trajetória de indivíduos importantes para a sociedade da qual fizeram parte.

Da mesma forma, a morte era temida, assim como o diabo e os castigos de Deus e dos santos, pelo menino Candinho. Algumas de suas primeiras lembranças estão relacionadas a diversos assassinatos que ocorreram em Brodowski em seu tempo de criança, como narra em sua autobiografia:

Muitos crimes houve nesse tempo. Eu devia ter uns 4 ou 5 anos e estava sentado na soleira da porta da casa de minha avó. Em frente era a casa da comadre Umbelina e do Sr. Joaquim Henrique. Estavam várias pessoas sentadas do lado de fora, entre eles o Carlos Silva. Em certo momento vi o Marcos atrás de uma árvore que existia ali perto da casa de minha avó. De detrás da árvore, atirou no grupo; num segundo só estava o Carlos Silva de dentro respondendo aos tiros do Marcos que recebeu o tiro e caiu – fui o primeiro que se acercou dele. Estava agonizante¹⁰⁷.

A morte e sua conotação sobrenatural foram fatores marcantes na infância de Portinari. O mundo rural que era a Brodowski dos primeiros anos de vida do artista convivia com crimes e suicídios que ocorriam, muitas vezes, sem que a lei se fizesse valer. Enquanto criança, Portinari havia ficado profundamente impressionado com crimes e mortes que pudera presenciar em Brodowski. Esse sentimento era tão forte a ponto do pequeno Candinho temer até mesmo que lhe imputassem a responsabilidades pelos crimes que ali ocorriam:

Nas fazendas de café, havia muito crime. Trouxeram de carroça um espanhol morto a machadadas, uma no rosto dava-lhe expressão apavorante. Mataram um preto e o trouxeram para a pracinha e, à espera de não sei que formalidade, foi se decompondo. Nós íamos espiar diariamente. Não nos alimentávamos e vivíamos todos cuspiendo muito. Mesmo depois de passados meses, só bastava dizer (fazia-se isso de maldade): _ E o preto, hein? Ia tudo pelos ares, briga valendo tudo. Vivíamos amedrontados. Uma mulher estava lavando roupa em um riacho na fazenda, a mataram e a penduraram numa árvore e abriram-lhe o ventre. Fiquei tão impressionado e

¹⁰⁷ PORTINARI, C. *Op. cit.*, p. 51.

apavorado com medo de me culparem... Comia muito pouco e não dormia. Quando acharam o assassino, foi grande minha alegria¹⁰⁸.

Dessa forma, como ressaltou Callado, a memória de Portinari parece ter selecionado:

entre as lembranças do que foi uma infância descuidada na roça, imagens básicas e representativas da angústia de seu tempo: o Diabo, Deus, *Los desastres de la guerra*. Como fazemos quase todos, procurou racionalizar Diabo e Deus em Mal e Bem.

A casa de Brodowski, tendo sido o lugar onde passou seus primeiros anos de vida, estava para Portinari impregnada das lembranças desse tempo, quase que invariavelmente ligadas à religião. Os depoimentos reforçam o quanto a relação de Portinari com a religiosidade presente em seu ambiente familiar foi um fator extremamente marcante em sua infância. Enquanto as lembranças dos trabalhadores e da lida no campo – também representadas em suas obras – remetem à sua experiência de vida em um ambiente externo à casa, os santos e a religião estão ligados exclusivamente ao universo da casa e à sua história de vida e à de sua família.

Mesmo que não tenha continuado a ser uma pessoa religiosa quando adulto, Portinari parecia guardar um grande respeito pelas figuras e crenças religiosas. Esse propalado respeito à religião foi um dos motivos pelos quais jamais foi vista contradição entre o indivíduo que havia perdido sua crença em Deus, que foi inclusive integrante do Partido Comunista, e o pintor de obras sacras.

Em trabalhos escritos a respeito de Portinari, especialmente em suas biografias, sempre são narradas passagens que buscam demonstrar o quanto a religiosidade pautava a vida do pintor, estando ela intimamente relacionada à sua formação pessoal. Mesmo que o artista tenha, aos poucos, cada vez mais se distanciando da religiosidade formal, tinha em sua mente indelevelmente marcado o

¹⁰⁸ PORTINARI, C. *Op. cit.*, p. 52.

temor, mas também a proximidade que sentia, quando criança, em relação a Deus e aos santos. Esse seu sentimento em relação às figuras religiosas sempre era manifestado em suas falas.

Mesmo em seus *Poemas*, escritos em sua maior parte em 1958, durante viagens à Europa, Portinari manifesta sua ligação com o religioso, quando parece ligar-se ainda mais à infância. Nesse momento, quando Portinari passava pela fase mais crítica de sua doença, seus poemas parecem refletir o quanto o artista parecia voltar às suas reminiscências da infância. Como no poema *Aparições*:

Recostado no céu adormeci
Sonhei que os santos e os anjos me vieram ver
Doía nos olhos a luz que suas vestes refulgia
Sabiam que sofria – penavam no meu entristecer

Cada um dizia o que convinha e sumia
Ficou o mais velho para me fazer companhia
Sugeriu uma viagem à Lua
Para visitar São Jorge (...) ¹⁰⁹.

O poema *Deus de violência*, por sua vez, demonstra a relação paradoxal entre Portinari e a crença em Deus:

Estou com vida mas estive sempre à espera
De viver. Não sei porque estou isolado e só
Sentimos a inutilidade em existir. Se houver Deus
É de violência; nos deixa apodrecer ainda caminhando
É o dono de moléstias pavorosas. Alimenta
As dores dos recém-nascidos, do homem, da mulher,
Do velho e do cão. Há repetição de ruídos
Furacões, lamentos de crianças com fome
Andamos, mal-encarados e com o pensamento
Em enganar alguém. Desconfiados, temerosos
Das doenças incuráveis. Ignoramos estarmos
Já inscritos numa delas.

Mesmo que, demonstrando ter perdido sua crença em Deus e na religião formal, a questão religiosa é fundamental para entender Portinari e sua concepção artística. A contradição existente entre o Portinari menino – com seu temor e admiração em relação às figuras religiosas – e o Portinari adulto – com sua fé

¹⁰⁹ PORTINARI, C. *Aparições*. In: *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, p. 65.

abalada diante da visão do sofrimento humano – é assunto freqüente quando o artista escreve seus poemas e quando da realização de suas biografias.

O sentimento de descrença com relação aos poderes que comumente eram atribuídos a Deus e aos santos levou Portinari a ter uma visão humanizada a respeito das figuras religiosas. O artista parecia ver os santos como seres mais humanos que divinos, e sempre em suas pinturas religiosas parecia querer aproximá-los da condição humana. Como demonstra Antonio Callado:

O São Francisco do altar-mor da Pampulha, descarnado como uma ilustração de anatomia, parece exprimir um estado de choque do jovem pintor de então. É a sua descoberta de que Francisco era um homem como outro qualquer – mas nem ali acho que Portinari conseguiu despojar um santo de sua santidade. Ao contrário. O observador do quadro em a impressão de que o pintor lhe diz: “Francisco tem vísceras” (...) ¹¹⁰.

A aproximação dos santos com os humanos na obra de Portinari fica patente na maior parte das obras sacras de Portinari. No entanto, nas pinturas que o artista realizou na casa de Brodowski fica explícito como o artista ligava os santos à sua vivência particular, especialmente em relação à sua família, uma vez que Portinari utilizou os rostos dos próprios familiares para dar feição aos santos. Sua esposa Maria, os pais, irmãos e amigos do pintor tiveram seus rostos estampados nas obras realizadas na casa de Brodowski ¹¹¹, aspecto que será contemplado no segundo capítulo.

Elegendo familiares e pessoas próximas como modelo para os rostos dos santos, Portinari investiu as pinturas da casa de Brodowski de um significado particular, que termina por demonstrar como aquelas obras possuem relação com sua trajetória pessoal. Mesmo que tenham também um caráter experimental com relação às técnicas utilizadas por Portinari, não se configuram em meros ensaios. De uma maneira involuntária, o artista acabou por fazer da casa um local que

¹¹⁰ CALLADO, A. *Op. cit.*, p. 30.

¹¹¹ Conforme informações da direção do Museu Casa de Portinari.

expressa, através da obra de arte, a sua memória, ao retratar figuras religiosas, que se ligavam estreitamente às suas mais recuadas lembranças em relação à casa onde passou sua infância.

A casa de Portinari em Brodowski é então aqui considerada um *lugar de memória*, mas que se configura enquanto tal não a partir de uma nítida intenção de memória do artista, como ocorreu em casos como a Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, ou na Oliveira Lima Library¹¹², onde existiu uma atividade memorialística, ficando nítida a intenção de memória de seus idealizadores. Nem mesmo trata-se de um local onde foram reunidas obras do artista que estavam dispersas em outros locais. Trata-se de um conjunto construído a partir das impressões e lembranças que o próprio local trazia a Portinari, onde se fundem a memória involuntária do artista com sua busca pela experimentação técnica.

Os relatos realizados por Portinari, através de cartas a amigos durante os anos 1930 e 1940, demonstram sua preocupação com as técnicas a serem ali utilizadas, assim como com a escolha dos temas. No capítulo seguinte, buscaremos empreender a análise de um grupo de correspondências que Portinari trocou com amigos entre os anos de 1934 e 1945, período que compreende a realização da primeira e da última obra de arte na casa de Brodowski, e que, não coincidentemente, foi o período em que o volume de cartas trocadas entre Portinari e seus interlocutores falando a respeito da casa foi bastante grande, assunto que raramente aparece em cartas após o período. Essas cartas trazem especificamente comentários e impressões acerca da casa e das obras de arte realizadas pelo pintor em seu interior, obras essas que, também nesse capítulo, serão mais bem estudadas.

¹¹² Sobre a constituição da Oliveira Lima Library, ver: MALATIAN, T. M. *Oliveira Lima e a construção da nacionalidade*. Bauru: Edusc; São Paulo: Fapesp, 2001.

Será observado o papel e a importância desses interlocutores de Portinari na consolidação da imagem grandiosa que o pintor possui hoje, visto que estes eram, em sua maioria, pessoas de destaque na política, nas artes e na cultura do país à época. Veremos como a casa foi, pouco a pouco, sendo reconhecida como um lugar merecedor do *status* de lugar de memória do pintor e como começaram a delinear-se as lutas em torno da preservação dessa memória, num processo que abre caminho para o tombamento da casa e sua conseqüente transformação em museu.

CAPÍTULO 2

A constituição do acervo da casa de Portinari em Brodowski e Sua legitimação através da correspondência pessoal do artista

2.1 O acervo da casa de Portinari em Brodowski e sua inserção na obra de Cândido Portinari

O artista passou a estabelecer uma relação mais próxima com sua cidade de origem e com a casa de sua família após o retorno da viagem que fez à Europa entre os anos de 1929 e 1931. Nesse período em que viveu no exterior é que o artista começou a delinear as bases do que imaginava ser uma arte verdadeiramente brasileira. A partir de sua volta ao Brasil, podemos dizer que sua produção artística, em conjunto com sua produção literária própria – enquadrando-se aí seus poemas e os escritos biográficos – e mesmo o que outros escreveram sobre ele, suas falas em entrevistas a jornais e revistas da época, além de um grande número de correspondências trocadas entre amigos, são elementos que demonstram o quanto a obra de Portinari, a partir dali, seria pautada em sua memória e em sua visão particular do mundo.

Hoje integrantes do acervo do Museu Casa de Portinari, os trabalhos realizados pelo pintor durante as décadas de 1930 e 1940, na casa de sua família, guardam peculiaridades que as diferenciam de toda a obra que Portinari viria a constituir a partir de então. Observando esses trabalhos, podemos ver que, além de se tratarem de obras destinadas à ornamentação da casa, e que portanto respeitam ao gosto particular da família em suas temáticas, também seriam uma espécie de “ensaio” para o artista, especialmente no que toca à utilização das técnicas do afresco e da *têmpera*¹¹³, além da temática sacra. Essas técnicas, ainda não trabalhadas por Portinari em obras anteriores aos trabalhos da casa, foram utilizadas posteriormente em trabalhos de maior dimensão, como o pintor deixa claro até mesmo em algumas de suas correspondências.

Realizadas nas paredes da casa, essas são, a nosso ver, obras *sui generis* dentro do trabalho desenvolvido por Portinari, por diversos motivos: primeiro, são as primeiras *pinturas* – em não se tratando de esboços ou desenhos – nas quais o artista desenvolveu a temática sacra; segundo, a casa contém as primeiras pinturas onde Portinari utilizou a parede como suporte para a obra de arte, e não a tela, talvez de maneira proposital, de modo com que aquelas obras jamais pudessem sair de seu lugar original; terceiro, por terem sido realizadas em um local privado, onde foram executadas pelo artista não apenas com o intuito de decorar o ambiente da casa de sua família, mas também com o objetivo de experimentar novas técnicas

¹¹³ Técnica que utiliza como tinta uma mistura de água, substâncias oleosas, ovo e pigmento em pó.

que até então não havia utilizado, num lugar privado, longe portanto dos olhos de um público maior. Há que se sublinhar aqui, no entanto, que estas obras não fazem parte de um momento inicial da carreira do pintor, visto que já era um artista que possuía um certo renome à época, mas de um momento inicial no que toca à experimentação da pintura mural em afresco e em têmpera, além da pintura sacra.

Portinari realizou um total de seis obras no interior da casa de Brodowski: *Cabeça de Mulata I*¹¹⁴, *Cabeça de Mulata II*¹¹⁵, *Perfil da Avó*¹¹⁶, *Fuga para o Egito*¹¹⁷, *São Jorge e o dragão*¹¹⁸ e *São Francisco pregando aos pássaros*¹¹⁹. Mais tarde, em 1941, Portinari compôs as pinturas da *Capela da Nonna*, que formaram assim o primeiro conjunto artístico de Portinari pautado pela temática sacra.

Na produção artística portinariana, os temas religiosos, apesar de terem sido utilizados pelo artista em um menor número de obras que a temática social, ocupou lugar de destaque quando se observam comentários nas correspondências enviadas ao artista e mesmo em publicações a seu respeito. Esses trabalhos acabaram por tomar uma posição privilegiada no conjunto de sua obra pela importância particular que Portinari lhes facultava e pela repercussão alcançada pelas mesmas que, ao serem concluídas, chegaram ao conhecimento até mesmo do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek que, entusiasmando com os resultados observados nas obras da Capela da *Nonna* em Brodowski, encomendou a Portinari a pintura da Igreja da Pampulha¹²⁰, concluída em 1945. As imagens sacras refletem sua formação familiar e à religiosidade tão presente na vida do povo humilde e sofrido que retratava em sua pintura social.

¹¹⁴ Ver Prancha 6-A.

¹¹⁵ Ver Prancha 6-B.

¹¹⁶ Ver Prancha 7.

¹¹⁷ Ver Prancha 8.

¹¹⁸ Ver Prancha 9.

¹¹⁹ Ver Prancha 10.

¹²⁰ Ver Prancha 21.

Como já foi ressaltado anteriormente, essas pinturas realizadas por Portinari, apesar de não terem sido as primeiras obras sacras do artista, foram as primeiras do gênero, dentro de sua produção, a receber maior projeção e reconhecimento. Após a finalização do conjunto de obras de Brodowski, multiplicaram-se as encomendas de obras sacras a Portinari, tanto de obras de maior dimensão, para figurarem em capelas e igrejas, quanto encomendas de obras em tamanhos menores ou de reproduções de obras sacras já realizadas pelo artista.

A vertente sacra, a partir das pinturas de Brodowski, foi recorrente durante toda a carreira de Portinari. Nessa vertente, podemos observar as diversas fases expressivas do pintor, quando o artista deu às imagens religiosas um tratamento plástico diferente conforme sua destinação. Ao mesmo tempo em que realizou a representação de imagens com as típicas deformações da arte moderna – como por exemplo, em *Raquel lamentando o massacre dos inocentes*¹²¹ (1939), na *Série bíblica*¹²² (1943), ou mesmo no *São Francisco* da Igreja da Pampulha (1945) – também trabalhou com a arte religiosa num estilo próximo ao realismo, como nas próprias obras da casa de Brodowski ou nas telas da Capela Mayrink¹²³ (1944). Para a decoração dessa última, situada na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. São *Nossa Senhora do Carmo*, *São Simão Stock* e *São João da Cruz*, fundadores da ordem religiosa dos Carmelitas, e o *Purgatório*. Hoje essas obras pertencem à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Em 1943, era certo que Portinari realizaria as pinturas do interior da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte¹²⁴. São Francisco, patrono da Igreja da Pampulha, coincidentemente, foi um dos santos mais retratados por Portinari dentro de sua produção sacra. Antes do *São Francisco se despojando das vestes* (1945) da Pampulha, Portinari havia realizado em Brodowski o afresco *São Francisco*

¹²¹ Ver Prancha 20.

¹²² Realizadas originalmente para a decoração da sede da Rádio Tupi, em São Paulo, hoje pertencentes ao acervo do MASP.

¹²³ Ver Prancha 22.

¹²⁴ Sua construção, idealizada pelo então prefeito da cidade, Juscelino Kubitschek, teve projeto de Oscar Niemeyer, jardins de Burle Marx, pinturas de Portinari e azulejos da Osirarte, de Paulo Rossi Osir. A igreja foi dedicada a São Francisco de Assis por expressa vontade de Kubitschek, que queria homenagear o patrono do templo de Diamantina (MG) onde seu pai estava enterrado¹²⁴. A igreja foi considerada pela Cúria de Belo Horizonte um empreendimento particular, uma vez que não houve doação do terreno e seu projeto não havia sido apresentado previamente para aprovação¹²⁴. Mais de treze anos se passariam após sua construção até a Igreja ser reconhecida pela Cúria e consagrada, em 1959.

pregando aos pássaros, que será comentado mais adiante, além de algumas telas também retratando o santo.

Realizado num estilo que agregava elementos do cubismo e do impressionismo, seu *São Francisco* da Pampulha recebeu à época comentários nada favoráveis de alguns críticos mais conservadores, que chegaram a classificar a obra como “disforme”, “descomunal” e “monstruosa”. Retratado aí despojando-se de suas vestes, com um corpo de aspecto descarnado, o santo traduzia perfeitamente a visão de Portinari, que via os santos como seres mais humanizados que divinos.

Como afirmou Germain Bazin, o *São Francisco* de Portinari não seria “o santo celebrado pela hagiografia”, mas:

[...] o refratário, o sublevador divino, que pregava a igualdade de todas as criaturas, o partidário da vida sem quadro, libertada de toda hierarquia que não a obediência direta a Deus; o inimigo encarniçado da propriedade, mãe de todos os apegos, portanto de todos os pecados contra o espírito; tanto ele a perseguia com o seu ódio, a essa vaidade da riqueza, que à posse de qualquer bem preferiu para si e para os seus a mendicância dos indigentes¹²⁵.

Portinari não parecia possuir uma visão tão radical no que dizia respeito à relação entre a Igreja e a arte moderna. Em entrevista de 1955, Portinari afirma que a Igreja “tem o direito de escolher, dentro de certos limites, a arte que mais lhe convém. [...] A arte religiosa é uma arte funcional, não é apenas enfeite”¹²⁶.

Portinari defendia então a funcionalidade da arte religiosa, assim como defendia a da arte social, que deveria ser feita para denunciar, chocar, mas também para exaltar um povo. Portanto, mesmo na arte religiosa de Portinari, podemos identificar sua preocupação com o aspecto humano e não tanto com o ideal religioso. Como ressalta Annateresa Fabris, a religiosidade parece interessar Portinari “não tanto como manifestação de uma fé particular, mas sobretudo como mais um capítulo do drama do homem na terra”¹²⁷.

Dessa forma, concordamos com Fabris quando a autora chama a atenção para as motivações que levaram Portinari a executar a pintura religiosa explorando os temas e as formas de maneiras diversas, conforme o local e a destinação dessas obras. A autora ressalta que, quando Portinari pinta imagens religiosas para a família – como a *Fuga para o Egito* da casa de Brodowski, ou a Capela da *Nonna* – o artista segue de perto a tradição mística renascentista, dando a seus santos uma fisionomia serena, um colorido suave, uma grave sobriedade que reaparecerá nas obras para a Capela Mayrink e da Igreja do Bom Jesus da Cana Verde em Batatais¹²⁸. A admiração de Portinari pelos pintores religiosos do Renascimento era

¹²⁵ BAZIN, G. A igreja de São Francisco da Pampulha. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1946. Apud: FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 99.

¹²⁶ “PORTINARI: ‘Que diria minha avó se me visse pintando nus?’”. In: *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, XXVIII (299): 2 de novembro de 1955. Apud: FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 99.

¹²⁷ FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 69.

¹²⁸ Ver Prancha 23.

bastante profunda, tendo o artista realizado até mesmo, nas paredes de seu ateliê¹²⁹ da casa de Brodowski, uma cópia do afresco *Fuga para o Egito*, de Fra Angélico¹³⁰.

Não se pode acompanhar o desenvolvimento da pintura sacra em Portinari com os mesmos olhos com os quais observamos a maior parte de suas obras. Sua pintura religiosa foi desenvolvida paralelamente com suas obras de caráter social, e por vezes de maneiras completamente opostas: ao mesmo tempo em que realizava um trabalho dentro dos padrões da arte moderna em sua pintura social, na pintura sacra era capaz de ligar-se aos temas mais tradicionais e a um estilo próximo ao acadêmico. Tudo dependia da destinação da obra.

Em Portinari, portanto, não podemos ver sua produção sacra como uma arte descompromissada ou somente decorativa. Esta fundia-se à sua produção social e, buscando, através das figuras religiosas, retratar o drama da humanidade, deu à sua arte sacra um caráter mais amplo, numa expressão que se veria também tanto na *Via Sacra* da Pampulha quanto na série *Retirantes*¹³¹ (1945).

Percebe-se portanto, dentro da obra de Portinari, um certo senso religioso, mesmo quando não realizou pinturas especificamente dentro dessa vertente. Basta observar, por exemplo, *Criança Morta*¹³² (1944), onde uma mãe chora a morte do filho segurando-o nos braços, tal qual uma *Pietà*.

Em Brodowski, as pinturas foram compostas de uma maneira que terminou por ressaltar as memórias de Portinari em relação à casa, mas que também ligavam-se ao gosto pessoal de sua família – especialmente o da avó e da mãe. Além de se tratarem de pessoas extremamente religiosas, também não demonstravam, pessoalmente, grande receptividade pelos trabalhos de Portinari ligados à arte moderna. De acordo com o que se pôde observar, a família do pintor tinha preferência pelas pinturas que possuíam um estilo próximo ao acadêmico, e não por suas obras ligadas à pintura moderna. Em entrevista ao Jornal *Diário de São Paulo*, dona Domingas, mãe do pintor, diz:

(...) não aceito todas as suas obras. As modernas, que não entendo, não me chamam a atenção e não gosto delas. Meu filho sabe disso porque dou a minha opinião na hora em que vejo o quadro. Ele ri, mas não discute comigo. Foi o que aconteceu quando me mostrou uma série de quadros cinzas, entre os quais “As Mães”, no seu atelier do Rio. Achei a coleção

¹²⁹ Nas paredes desse mesmo ateliê, existe a obra *São João Batista*, da pintora Juanita Blank,, que fora auxiliar de Portinari quando da pintura dos murais dos ciclos econômicos no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Na sala de jantar da casa, ao lado do *São Francisco pregando aos pássaros*, de Portinari, está *Jesus e os apóstolos*, do também pintor e amigo Paulo Rossi Osir, responsável pela confecção dos trabalhos em azulejo elaborados por Portinari.

¹³⁰ FABRIS, A. *Op. cit.*, p. 68.

¹³¹ Ver Prancha 33.

¹³² Ver Prancha 34.

muito feia e não mudei de opinião, nem mesmo quando o sr. Assis Chateaubriand comprou todos os quadros para a Rádio Tupi. (Antes dele, já o sr. Gustavo Capanema quisera comprá-los). Outro quadro que acho esquisito é aquele em que aparece o profeta Jeremias, com lágrimas muito grossas. Talvez seja por eu não entender do assunto, mas a verdade é que gosto mais quando Candinho pinta o retrato de alguém, ou um quadro clássico”.¹³³

Dona Domingas demonstra, nessa sua fala, um julgamento recorrente à opinião comum, que na maioria das vezes prefere apreciar um quadro que expresse de maneira mais explícita seu objeto, como os retratos e pinturas acadêmicas. Ao contrário, a arte moderna mais *sugere* a respeito de um tema do que propriamente o *revela*, sendo por vezes vista como “feia” ou “estranha” por quem desconhece técnicas e escolas artísticas. Mesmo algumas alas da crítica de arte da época em que Portinari atuou viam com reservas seus trabalhos que tendiam para a arte moderna.

Das seis obras realizadas por Portinari no interior da casa, três não são religiosas na temática. Em 1934, Portinari, em uma das paredes externas da casa de Brodowski, realizou três pequenas pinturas: *Cabeça de Mulata I*, *Cabeça de Mulata II* e *Perfil da Avó*, onde o afresco foi eleito como técnica, obras em que fica clara a intenção da experimentação técnica pelo artista¹³⁴. Logo após a composição dessas, Portinari compôs as obras *São Francisco pregando aos pássaros* e *Fuga para o Egito*. Esta última trata-se, como o próprio artista declarou, de uma obra inspirada no original do pintor da Primeira Renascença italiana Fra Angélico, uma obra com tema e tratamento clássicos, elementos que bem se prestavam ao trabalho de experimentação que Portinari então idealizava realizar sendo, ao mesmo tempo,

¹³³ BARBOSA, Vilma. Afrescos de Portinari transformam em rico museu a velha casa paterna. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, SP, 26 jan. 1958.

¹³⁴ De acordo com informações obtidas no Museu Casa de Portinari, essas obras foram realizadas por Portinari do lado externo da casa e, à época da instituição do Museu Casa de Portinari, foram “recortadas” de seu local original e colocadas no interior da casa, na parede da sala de jantar, possivelmente através do processo de biocélula, onde a obra é envolta em uma tela com produtos específicos para que a obra não seja danificada ao proceder sua retirada da parede.

uma oportunidade de trabalhar uma temática que lhe era cara devido à sua formação pessoal – mas que ainda não havia desenvolvido até então – e também que agradaria ao gosto particular de sua família.

O processo de experimentação que marca as obras de Portinari na casa de Brodowski, foi alvo de um grande número de correspondências trocadas entre Portinari e diversos interlocutores. Através da análise dessas correspondências, fica evidente que Portinari, mesmo realizando obras em um espaço privado, estaria preocupado com a visão que pessoas consideradas autoridades nas artes e na cultura da época teriam de suas obras. Implícito aí também está a questão da preservação das próprias obras: tornando-as conhecidas de pessoas influentes, estaria garantida no futuro, quando o artista não pudesse mais zelar pessoalmente pela existência das mesmas.

No ano de 1942 Portinari pinta a última obra que viria a realizar nas paredes da casa da família: *São Jorge e o Dragão*¹³⁵. Após esse período, as viagens de Portinari a Brodowski passam a ser cada vez menos freqüentes, visto que foi o período em que o artista mais realizou trabalhos no exterior, distanciamento que depois tornou-se maior ainda devido à doença que acometeu o pintor, causada por intoxicação pelas tintas que usava.

O período áureo da casa de Brodowski – quando Portinari lá passava longas temporadas e também quando construiu em suas paredes um verdadeiro acervo – foi seguido por um período em que as visitas de Portinari à casa passaram a ser cada vez mais escassas, até culminar com um longo espaço de tempo em que a casa permaneceu em quase total abandono, chegando até mesmo a ter suas obras prejudicadas.

¹³⁵ Mural a têmpera.

No início do ano de 1945, Portinari iniciou a confecção das obras da Capela da *Nonna*, tendo sido esta terminada em menos de um mês, num ritmo intenso de trabalho por parte do artista. O pintor idealizou a Capela como uma forma de homenagear sua avó, D. Pelegrina, que era bastante religiosa, estando ela à época com mais de 80 anos de idade e com dificuldades para locomover-se até a igreja local. Situada nos jardins da casa de Brodowski, a Capela ficaria à disposição para que sua avó realizasse suas orações diárias.

Como já chamamos a atenção no primeiro capítulo, no terreno pertencente à família Portinari em Brodowski há duas casas: uma principal, de construção mais recente, que abriga as pinturas em afresco de Portinari, e a outra: mais antiga e menor, onde moravam a avó paterna e um tio do artista. A Capela da *Nonna* foi justamente instalada em um dos cômodos da casa da avó, tendo sido este especialmente adaptado para tal fim¹³⁶.

Dentro da Capela, foram realizados sete painéis retratando, em tamanho natural, doze figuras de santos da devoção particular da família de Portinari. Um fato interessante é o de que era costume do artista utilizar pessoas de sua própria família e amigos como modelos para a realização de pinturas de temática sacra. Os santos retratados nas paredes da Capela são: *São João Batista*¹³⁷, onde Portinari usou como modelo seu irmão Luís, o “Lói”; *A Visitação*¹³⁸, com as figuras religiosas de Maria e Ana, mãe de São João Batista, cujos modelos para a pintura foram Olga, irmã mais nova do artista, e Maria, esposa deste; *Jesus*, que possui o rosto de um amigo não identificado; *Santa Luzia*, tendo como modelo Ida, irmã do artista; *São Pedro*¹³⁹, para o qual Portinari usou como modelo seu pai, Batista Portinari¹⁴⁰; *São*

¹³⁶ FABBRI, A. *Contando a arte de Portinari*. São Paulo: Noovha América, 2004, p. 41.

¹³⁷ 180 x 76 cm.

¹³⁸ 180 x 160,5 cm.

¹³⁹ Ver Prancha 12.

*Francisco de Assis*¹⁴¹, tendo sido o modelo Oswaldo, irmão mais novo do artista; na *Sagrada Família*¹⁴², Portinari homenageia o dentista Quirino Toledo e sua esposa Alzira, o casal de amigos de seu pai que o acompanhou, em 1917, rumo ao Rio de Janeiro, pintura que tem ao centro o Menino Jesus, com o rosto de um sobrinho do artista; finalmente, temos *Santo Antonio*¹⁴³, o único santo pintado na Capela no qual Portinari não utilizou um modelo conhecido¹⁴⁴. Portinari pode aí ter pintado um rosto comum, que representasse o homem do povo, que tanto serviu de matéria-prima para os temas de suas obras.

Como técnica para a realização das pinturas da Capela, Portinari elegeu a têmpera. Como exceção, somente a pintura *Sermão aos peixes*¹⁴⁵, feita por Portinari em afresco, que figura em um cômodo anexo à Capela, onde situava-se a sala da casa da avó quando esta ainda ali residia. Até então, o artista não havia realizado nenhuma de suas famosas obras onde viria a utilizar-se da têmpera. A mais antiga obra onde Portinari usou a técnica é *A Colona*¹⁴⁶, datada de 1935, tendo sido esta realizada em tela, e não como pintura mural. Ou seja, nas obras da Capela da *Nonna* em Brodowski foi onde Portinari empregou primeiro o uso da têmpera em grande escala, utilizando o mural como suporte.

Usando basicamente a pintura a óleo em suas obras até então, *A Colona* é a única têmpera realizada por Portinari anteriormente a 1941, ano em que foram concebidas as pinturas da Capela em Brodowski. Trata-se de um personagem que

¹⁴⁰ São Pedro e Santa Luzia são as duas pinturas que servem como retábulo para a Capela, estando situadas em seu altar. As demais pinturas estão em suas paredes laterais.

¹⁴¹ Ver Prancha 16.

¹⁴² Ver Prancha 17.

¹⁴³ Ver Prancha 18.

¹⁴⁴ De acordo com informações obtidas no Museu Casa de Portinari em Brodowski.

¹⁴⁵ Ver Prancha 19.

¹⁴⁶ Ver Prancha 37.

viria a integrar o painel *Café*, do Ministério da Educação e Saúde, onde já se via o impacto do muralismo mexicano sobre a obra de Portinari.

O encaminhamento de Portinari para a pintura mural já vinha sendo sentido desde a tela *Café*, com sua composição que parece transbordar da tela. Em 1935, enquanto professor de pintura mural e cavalete do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, Portinari pode pôr em prática sua inclinação para a pintura mural e, em 1939, tentou fazer com que o ministro Gustavo Capanema criasse, na Escola Nacional de Belas Artes, uma cadeira de pintura mural. Em carta ao ministro, Portinari relata os pontos a favor da criação da cadeira:

Esse gênero de pintura – pela possibilidade que oferece de irradiação, de influência coletiva – tem sido utilizada, desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os países, como elemento precioso de educação e propaganda. Em todas as escolas de arte, ocupa essa cadeira lugar da maior importância, a sua utilidade ressaltando, inclusive, da necessidade que tem os governos de decorar os seus melhores palácios¹⁴⁷.

Quando Portinari elegeu a técnica do afresco para realizar as pinturas do interior da casa, o artista já flertava, de certa forma, com o muralismo mexicano de Orozco, Rivera e Siqueiros, o que ficará patente com a realização dos murais para o Ministério da Educação e Saúde. Entretanto, no conjunto de obras da casa, assim como nos murais do Ministério, podemos ver mais traços dos pintores italianos da primeira renascença do que propriamente da arte política mexicana. Sobre a influência dos pintores renascentistas em Portinari, Annateresa Fabris ressalta que é do Renascimento italiano e, em alguns momentos, da poética dos primitivos que Portinari deriva uma série de recursos que conferem unidade aos painéis dos Ciclos econômicos: a síntese dos meios expressivos, a essencialidade da composição, a contenção psicológica, o despojamento de gestos e fisionomias, a espacialidade racionalizada, a temporalidade articulada em vários momentos significativos, embora

¹⁴⁷ Portinari, Cândido. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 27 maio 1939 [para] Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

suspensos, imobilizados como na maior parte das obras de Piero della Francesca, um de seus referenciais indiscutíveis de Portinari¹⁴⁸.

De acordo com Vasconcelos, o muralismo mexicano, assim como a arte na América Latina de modo geral, mesmo que tenha sido influenciado por movimentos e técnicas européias, em particular o cubismo, o fauvismo e o expressionismo, recriou-se a partir da própria realidade vivida, “num processo dinâmico de retroalimentação e originalidade”, de construção e recriação de valores de acordo com o que era vivenciado dentro dessa especificidade cultural¹⁴⁹. Citando Esther Cimet, o autor ressalta que o fato de haver tido também fontes européias não cancela o valor, a especificidade do movimento muralista. Não é a Europa que explica o movimento. O movimento muralista mexicano bebeu em diversas fontes da história da arte: nos afrescos do Renascimento italiano, nas vanguardas européias e na arte pré-hispânica, colonial e popular do México; mas todas elas juntas não são capazes de explicar o movimento. O que importa aí é em que direção o muralismo sintetizou e transformou essas influências em uma outra proposta, em que consiste esta diferença e a forma como construiu e determinou essa especificidade¹⁵⁰.

Entre os trabalhos de Portinari e o muralismo mexicano podem ser constatadas diversas semelhanças no que toca especialmente aos temas, à técnica utilizada e aos recursos estilísticos empregados. A exaltação ao trabalhador e ao homem da terra – no caso mexicano, o indígena, e no brasileiro retratado por Portinari, o negro – a deformação do corpo, enfatizando-se as mãos e os pés, grandes e solidamente plantados ao chão, e o uso do afresco são características

¹⁴⁸ FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 70.

¹⁴⁹ VASCONCELOS, C. M. *Representações da Revolução Mexicana no Museu Nacional de História da Cidade do México (1940-1982)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2003, p. 175. (Tese de doutorado).

¹⁵⁰ CIMET SHOIJET, Esther. *Movimiento muralista mexicano – ideología y producción*. 1ª edición, Universidad Autónoma de México, 1992, p.132. Apud: VASCONCELOS, C. M. *Op. cit.*, pp. 175-176.

comuns aos dois conjuntos artísticos. A presença de elementos iconográficos cristãos também é característica encontrada tanto em Portinari quanto no muralismo mexicano, onde as composições inspiradas na *Pietà*, por vezes, são retratadas por Diego Rivera em cenas de revolução social.

Entretanto, algumas diferenças podem ser apontadas nas motivações de um e de outro para a realização de pinturas desse gênero. Rivera, Ozosco e Siqueiros, pintaram na efervescência dos ideais revolucionários, que contaminavam toda a população mexicana. Nesse sentido, Annateresa Fabris destacou que, diferentemente da arte muralista mexicana, a obra de Portinari é “*social* sem ser *política* e não atinge a dimensão panfletária nem mesmo nos momentos mais agudamente emocionais”, como ocorreu com o muralismo mexicano¹⁵¹.

No entanto, a nosso ver, uma arte com preocupação social como a de Portinari vincula-se, necessariamente, ao fator político. Sua arte pode, sim, ser considerada *política*, mas sem ser *militante* como a arte muralista mexicana, isto é, sem defender necessariamente uma determinada ideologia ou partido político, o que configura Portinari como um artista *engajado*, que tem na preocupação com o social e o político a chave de sua arte, como foi ressaltado no primeiro capítulo. Fabris ainda cita outros fatores que fazem o diferencial entre a obra de Portinari e a dos muralistas mexicanos. Dentre outros, enumera que, enquanto os mexicanos tendem a realizar uma arte épica, trágica, a obra de Portinari se expressa de maneira mais serena e lírica¹⁵².

Quando pensamos na experiência em pintura mural de Portinari, não conseguimos deixar de lembrar dos murais dos ciclos econômicos para o Ministério

¹⁵¹ FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 81.

¹⁵² FABRIS, A. *Op. cit.*, p. 50.

da Educação e Saúde, iniciados em 1936 e finalizados em 1944. Mesmo os painéis para o Monumento Rodoviário, finalizados em 1936, já configuravam uma espécie de prévia com relação ao seu trabalho com pintura mural¹⁵³. No entanto, podemos dizer que onde Portinari realmente inicia sua experiência com a pintura mural é na casa de sua família e na Capela da *Nonna* em Brodowski, com os murais em afresco e têmpera que lá realizou entre os anos de 1934 e 1945. Mesmo que em dimensões menores dos que as que seriam usadas nos próprios murais do Ministério e, mais tarde, na Biblioteca do Congresso em Washington¹⁵⁴, certamente serviram como parâmetro para que o artista pudesse realizar estas e outras obras de maior dimensão.

O fato das obras figurarem nas paredes da casa, além de estar ligado à experiência muralista de Portinari, também poderia ter se prestado a um fim bem mais prático: tendo as paredes da própria casa como suporte, estas não poderiam jamais sair dali, não sem que lhe fossem causados danos irreversíveis. Ou seja, ninguém poderia retirá-las dali para, quem sabe, expô-las em algum local onde pudesse receber maior projeção, ou para que fossem negociadas ou transferidas para outro lugar. Ao final, vemos este como sendo o principal objetivo do mural: eternizar nas paredes de algum local imagens que estejam relacionadas ao próprio lugar onde figuram, à sua história e sua trajetória particular, ligadas a um momento histórico e também a um momento pessoal do artista.

Dessa forma, as obras de Brodowski passaram a ter sentido somente se relacionadas ao local onde figuram, ou seja, as paredes da casa. Fora dali, não fariam sentido e perderiam seu significado intrínseco, ligado a um momento específico dentro da carreira de Portinari e à história de sua família. Eternizando nas

¹⁵³ FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 56.

¹⁵⁴ Ver Prancha 35.

paredes da casa um registro pictórico de sua memória, o artista também faria com que sua memória na cidade também não se apagasse, uma vez que as obras que pintou especialmente para a casa jamais sairiam dali.

Dessa forma, assim como também as obras do interior da casa foram as primeiras pinturas em afresco realizadas por Portinari, as da Capela da *Nonna* também tem um papel pioneiro em sua obra por se configurarem como seus primeiros murais a têmpera. Os trabalhos da Capela são anteriores até mesmo aos murais *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese dos Índios* e *Garimpo do Ouro*, realizados na Biblioteca do Congresso em Washington, nos Estados Unidos, nos últimos meses do ano de 1941¹⁵⁵.

Inicialmente, essas obras da Biblioteca do Congresso foram pensadas por Portinari para serem feitas como afrescos, idéia que acabou sendo abandonada devido à inviabilidade em realizar pinturas tão monumentais utilizando a técnica em um curto espaço de tempo. No entanto, como demonstra um depoimento de Lói Portinari, irmão do artista, uma vez que o tempo que Portinari tinha disponível para realizar as obras da Biblioteca do Congresso em Washington era bastante reduzido, o uso do afresco seria inviável. Sua utilização só se viabilizaria caso as dimensões das obras fossem reduzidas, no máximo de “3 x 3”, como foi destacado pelo irmão do artista¹⁵⁶. É o caso de *Fuga para o Egito* e *São Francisco pregando aos pássaros*, ou das *Cabeças de Mulata* ou o *Perfil da Avó*, obras da casa de Brodowski.

¹⁵⁵ Conforme Ralph Camargo em *Portinari desenhista* (1977, p. 165), os painéis da Biblioteca do Congresso em Washington foram realizados por Portinari a convite de Archibald MacLeish, diretor da biblioteca. O presidente Getúlio Vargas comprometeu-se em dividir as despesas de execução e produção dos murais entre a Biblioteca e o governo brasileiro.

¹⁵⁶ PORTINARI, Luiz. *Depoimento ao Projeto Portinari*. São Paulo, SP, 1983, 66 f. [3 CDs]. Disponível no arquivo da sede do Projeto Portinari (Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro, RJ).

Apesar de sua fácil aplicação, para o uso da técnica outros fatores deveriam ser levados em conta, como a areia a ser utilizada e até mesmo o clima. Assim, podemos ver as experiências, tanto em afresco quanto em têmpera que foram realizadas por Portinari na casa de Brodowski serviram-lhe de parâmetro sobre os tipos de trabalho nos quais essas técnicas melhor se adaptariam. No caso de uma pintura monumental, para que o trabalho não demorasse muito a ser finalizado, o uso do afresco não seria viável. A têmpera, técnica que já havia empregado nas pinturas da Capela da *Nonna*, prestava-se bem melhor a esse fim, já havia mostrado bons resultados de cor e possibilitava uma execução das obras muito mais rápida – veja-se o reduzido tempo gasto na pintura da Capela.

Dessa forma, assim como também as obras do interior da casa foram as primeiras pinturas em afresco feitas por Portinari, as da Capela da *Nonna* também tem um papel pioneiro em sua obra. Além das obras da Biblioteca do Congresso em Washington, Portinari ainda utilizou-se da experiência da realização da pintura mural a têmpera nos gigantescos painéis *Guerra e Paz*¹⁵⁷, que realizou para a sede da ONU, entre os anos de 1952 e 1956.

Portanto, como já ressaltamos anteriormente, a casa, em se tratando de um local privado, seria um lugar onde Portinari poderia realizar experimentações em pintura mural livre da pressão que sofria no Rio de Janeiro, onde a crítica certamente queria estar sempre a par dos trabalhos por ele desenvolvidos. Com isso, o artista poderia trabalhar sem maiores pressões, verificando passo a passo os resultados de suas experiências artísticas.

Bastante pequena, a Capela da *Nonna* com certeza foi assim concebida justamente para prestar-se apenas à família e, eventualmente, a algum convidado.

¹⁵⁷ Ver Prancha 36.

Também, a respeito da Capela, Portinari fazia questão de informar aos amigos mais próximos através de correspondências. Até mesmo para a concepção das obras, é notório que o pintor também se valia das opiniões desses amigos, seja com relação aos temas ou à técnica escolhida. Vale lembrar que a Capela, levando em conta o volume de correspondências e as menções em jornais e periódicos da época, recebeu uma projeção maior até do que as obras do interior da casa. Tal fenômeno pode estar ligado ao fato de que, quando de sua realização, Portinari já havia se firmado definitivamente dentro do circuito das artes e da cultura brasileiras, sendo reconhecido como um artista de destaque até mesmo no exterior, especialmente após o início da confecção, em 1936, dos murais para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, sob encomenda do governo Vargas.

2.2 As pinturas de Brodowski através da correspondência pessoal do artista

Toda a trajetória da constituição do acervo do que hoje é o Museu Casa de Portinari é marcada por essa intensa troca de correspondências entre o artista e amigos, nelas estando presente muito das impressões e idéias de Portinari no momento em que ali concebia e executava suas obras até seus resultados finais, assim como opiniões e apreciações desses interlocutores a respeito das mesmas.

Apesar da busca por um local distante de possíveis críticas que um trabalho ainda experimental pudesse ter, Portinari não quis que suas obras ficassem no anonimato. Ao contrário, informou e debateu com diversos de seus amigos a respeito delas, num volume considerável de correspondências trocadas entre as décadas de 1930 e 40. Boa parte dessas correspondências são muito breves, como se fossem bilhetes, mas cujo teor nos possibilitou tecer considerações fundamentais a respeito desses seus trabalhos.

Mesmo, portanto, que tenham sido feitas inicialmente, por Portinari, visando a experimentação artística e de terem sido realizadas em um local privado, Portinari não deixou de noticiá-las a amigos como Carlos Drummond de Andrade, Gustavo Capanema e Mário de Andrade, que com certeza teriam um olhar crítico sobre seu trabalho, mas cujos laços de amizade seriam fortes o suficiente para Portinari julgar que estes o apoiariam e aprovariam seu trabalho, como ocorreu. Uma necessidade de aprovação permeava então o trabalho do artista, mesmo em obras aparentemente descompromissadas e, *a priori*, idealizadas como experimentos.

Essas correspondências também nos mostram como Portinari tinha uma relação, por assim dizer, “profissional” com pessoas como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, dentre outros e, ao mesmo tempo, uma relação de amizade bastante estreita, a ponto do artista e seus interlocutores comentarem uns com os outros até mesmo aspectos de sua vida pessoal e seu cotidiano.

A linguagem, as opiniões e até mesmos os “não ditos” de Portinari e seus interlocutores nas cartas demonstram não apenas a história da constituição de um acervo, mas também vários aspectos ligados à visão de mundo do artista, de sua

sensibilidade, suas preocupações e intenções. Essa necessidade de afirmar obras com uma temática e técnicas ainda incipientes em sua produção artística levou o pintor a divulgá-las através de suas correspondências particulares a amigos que, certamente, poderiam contribuir para divulgação e também para que esse acervo que então a ser constituído, não fosse esquecido ou colocado em uma condição menor no conjunto de sua obra.

Um desses amigos com os quais Portinari se correspondeu foi o embaixador Josias Leão, para quem o pintor escreveu um bilhete em 1937 comentando as obras que vinha realizando na casa de Brodowski:

Estou batendo no afresco.
Encontrei cal queimada de 1 anno e tal. Já fiz 4 trabalhos, 3 pequenos e um de 2 x 2 este é a Fuga para o Egypto do Fra Angélico aproveitei este quadro pra não perder tempo.
Estou entusiasmado. Nunca pensei que desse tanto resultado. Junto vae uma photographia do trabalho. Lembranças para todos.
Um grande abraço do Portinari.¹⁵⁸

Outro amigo com o qual Portinari trocou correspondências foi Carlos Drummond de Andrade, para o qual enviou uma carta em fevereiro de 1937, quando Drummond era chefe de gabinete do então ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema. Na referida carta, Portinari faz referência certamente à composição da obra *Fuga para o Egito*:

É, estou fazendo afresco de verdade, já sujei as paredes cá de casa. Desde que cheguei não perdi um dia.
Há muita miséria por estas bandas.
Junto vae uma fotografia de um afresco em começo, pra você ter uma idéia.¹⁵⁹

*Fuga para o Egito*¹⁶⁰. parece ser a obra que Portinari primeiramente se preocupou em divulgar, pois foi assunto de diversas correspondências. O fato de ter feito uma “cópia” de um original de Fra Angélico certamente deveu-se, além da clara admiração de Portinari pelo pintor renascentista, também na escolha de Portinari em trabalhar um tema clássico e já experimentado em afresco por outros artistas, assim podendo verificar de forma mais segura se obteria os resultados finais que esperava.

¹⁵⁸ PORTINARI, Cândido; Portinari, Maria. *Bilhete*. Brodowski, SP: Fev., 1937 [para] Josias Leão; Ruth Leão, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

¹⁵⁹ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 9 fev., 1937 [para] Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, RJ.

¹⁶⁰ Em *Fuga para o Egito* o chamado “azul Portinari” predomina, especialmente nas vestes de Maria e José. Coloração produzida através de uma mistura de azuis e uma porcentagem de BHC, essa tonalidade torna as pinturas de Portinari facilmente identificáveis como sendo de sua autoria, como uma “assinatura”.

A obra, no entanto, não se trata de uma cópia absolutamente fiel: pode-se ver o traço típico de Portinari especialmente no tratamento das vestes e nos rostos dos personagens. No entanto, ao fundo, vemos as íngremes montanhas típicas da pintura de Fra Angélico.

O pintor enviou fotografias dessa obra para Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do então recém-criado SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que escreve ao pintor uma carta em resposta, agradecendo a fotografia enviada:

Muito obrigado pela photographia que v. teve a bondade de me mandar, com uma vista meio apagada de seu afresco. Fiquei profundamente interessado em ver seu trabalho com mais nitidez: não haverá um meio de photographá-lo em detalhes? A casa de seu pai se tornou uma autêntica preciosidade. Diga a elle que, se não zelar muito bem pela conservação das paredes, eu me sentirei obrigado a multá-lo pelo athentado contra o patrimônio artístico nacional.

O trecho do afresco que figura na photographia que v. me enviou parece um episódio da Fuga para o Egypto. Será mesmo? Haverá outras composições?

Espero que, apesar da actividade artística desenvolvida nas paredes paternas, v. consiga descansar um pouco ou, pelo menos, lucrar com o clima bom e o ar puro.¹⁶¹

É interessante notar a preocupação de Portinari em notificar sobre a existência da obra exatamente ao presidente do SPHAN. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado durante o governo Vargas, tendo como ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, no ano de 1937, mesmo ano em que Rodrigo Melo Franco escreveu a citada carta a Portinari.

Rodrigo, na própria correspondência que enviou a Portinari, demonstra seu interesse pelas pinturas da casa e, mesmo que em tom informal, já vislumbrava a possibilidade da casa ser considerada como integrante do patrimônio histórico e artístico nacional. Tendo Portinari – então renomado pintor, quando já havia inclusive aceito a proposta de Capanema para que realizasse os murais dos ciclos

¹⁶¹ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 16 fev., 1937 [para] Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

econômicos – composto na casa de sua própria família em Brodowski um trabalho de reconhecida qualidade, a casa não se configuraria mais como um lugar comum, mas como portadora de obras de um artista que havia até mesmo sido escolhido para realizar obras sob encomenda oficial que figurariam em um importante espaço da política brasileira, no caso o prédio do Ministério da Educação e Saúde, hoje Palácio Gustavo Capanema.

Veremos, no entanto, que o reconhecimento da casa como um espaço detentor de parte da memória do artista não foi imediato, tendo a casa da família Portinari, após o fechamento do ciclo da realização de suas obras pelo artista, sofreria um gradual abandono, tendo sido “resgatada” somente alguns anos mais tarde.

Outras personalidades também receberam, através de correspondências, notícias sobre a realização das pinturas da casa. O escritor e crítico de arte Antônio Bento foi um dos amigos para o qual Portinari endereçou uma carta comentando a respeito. Esta não menciona exatamente uma obra, mas pela datação, certamente trata-se de *Fuga para o Egito*:

Portinari amigo:
Bravos pelo afresco. Pelo fragmento que você mandou, parece muito bom. Foi na igreja local?
Não esqueça de mandar uma boa photo afim de que eu publique aqui.¹⁶²

A experiência de Portinari com o afresco foi uma notícia recebida com satisfação por seus interlocutores. Essa técnica, mesmo conferindo grande durabilidade ao trabalho de arte, foi utilizada no país apenas por um restrito número de artistas, estando entre eles, além de Portinari, Eliseu Visconti, Fúlvio Pennacchi, Antonio Gomide e Samson Flexor. A opção pelo afresco certamente foi influenciada pelo contato tomado por Portinari com a arte européia da primeira renascença

¹⁶² BENTO, Antonio. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 18 fev., 1937 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP.

durante os anos em que esteve na Europa e também pelo impacto da pintura muralista mexicana, que começou a desenvolver já a partir da década de 1920.

O escritor Murilo Mendes também não deixou de parabenizar Portinari por *Fuga para o Egito*, ressaltando as dificuldades dos pintores em utilizar o afresco no país:

Fiquei satisfeito com as notícias sobre tuas últimas experiências de pintura. Não resta dúvida que poderás conseguir grandes coisas, pois tens a exata compreensão da pintura e da missão do pintor. Abres um grande caminho aos artistas futuros do Brasil, com esta notável tentativa de realizar o afresco nos trópicos. Invejo a resistência que opões à invasão do calor, que nos impossibilita para qualquer trabalho intelectual.¹⁶³

José de Queiroz Lima, amigo que morava no Rio de Janeiro e para o qual Portinari freqüentemente escrevia cartas comentado sobre seu trabalho, foi um dos primeiros a receber notícias a respeito do início das obras:

Estou trabalhando mais do que antes, pois comecei a Capelinha e está ficando muito bonita.¹⁶⁴

O escritor e então chefe de gabinete de Gustavo Capanema, Carlos Drummond de Andrade, também recebeu notícias sobre a Capela. Para o escritor, Portinari enviou uma carta comunicando um dos temas escolhidos inicialmente para ali figurar, *Jesus na barca com os apóstolos*:

Caro Drummond:
Tenho trabalhado muito. Já usei a prensa e fiz várias pontas secas que ficaram muito boas – v. aí escolherá umas provas para você.
Estou estudando os afrescos para a capelinha que fiz para minha avó. Encontrei um motivo que se presta, acho eu: Cristo dormindo na barca com os apóstolos apavorados com o temporal.
O desenho ficou bem agora vou estudar se o tamanho não vai fazer a capela ainda menor.¹⁶⁵

O resultado final da Capela deixa claro que o citado tema, inicialmente escolhido por Portinari, foi abandonado pelo artista. Talvez sua desconfiança, a de

¹⁶³ MENDES, Murilo. *Carta*. Juiz de Fora, MG: 15 mar., 1937 [para] Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ, 2 p.

¹⁶⁴ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: Jan., 1941 [para] José de Queiroz Lima, Rio de Janeiro, RJ.

¹⁶⁵ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 1941 [para] Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, RJ.

que a obra deixaria a Capela ainda menor, tenha se concretizado ao realizar estudos para o trabalho. Sendo este um tema de composição elaborada, que exigia um espaço maior, daria a impressão de que o espaço da Capela era ainda mais reduzido.

Além de Drummond também foi informado sobre a Capela o arquiteto Lúcio Costa, então chefe da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, que enviou carta a Portinari perguntando sobre a mesma:

Como vae a pintura da capella da sua avó? Bonito o thema que você escolheu.¹⁶⁶

O arquiteto Lúcio Landucci também comenta, em correspondência a Portinari, sobre o andamento das obras da Capela:

E a capelinha, está acabada? Deve ser uma jóia!¹⁶⁷

O ministro Gustavo Capanema também não deixou de receber notícias sobre a mesma. Para Capanema, Portinari enviou até mesmo dois desenhos que serviram como provas para as pinturas do local, para que o ministro visualizasse como seu trabalho estava sendo desenvolvido:

Caro ministro e amigo:
Não lhe mandei notícias antes porque desejava terminar uma capelinha que fiz e pinte para minha avó que conta 86 anos de idade e ia a igreja com dificuldade. A pintura mural ficou muito bonita de cor. Fiz doze santos em tamanho natural – trabalhei dia e noite. Estou lhe mandando as primeiras duas provas de dois dos santos, porém não dão idéia do que ficou pois é muito difícil de fotografar porque não há distância suficiente; o sr. poderá ver pelos santos que lhe mando – só foi possível tirar a metade.
Vou com idéias novas e com entusiasmo para recomeçar o nosso trabalho no Ministério.¹⁶⁸

Em 1941, cinco anos após o início dos trabalhos no Ministério da Educação e Saúde, Portinari ainda não havia finalizado os afrescos dos ciclos econômicos, o que aconteceria somente em 1944. Enviar ao ministro fotografias que

¹⁶⁶ COSTA, Lúcio. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 25 jan., 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP, 2 p.

¹⁶⁷ LANDUCCI, Lúcio. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: Jan., 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP.

¹⁶⁸ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 27 fev., 1941 [para] Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

mostravam os resultados dos trabalhos da Capela em Brodowski, quando trabalhou exatamente com pintura mural, poderia demonstrar como o artista buscava, primeiramente, desenvolver melhor o uso dessa técnica e realizar um trabalho à altura da responsabilidade que lhe fora delegada ao ser eleito para pintar os murais do Ministério.

As correspondências enviadas por Portinari a Capanema demonstram o interesse do pintor em fazer com que sua criação artística de Brodowski fosse, de certa forma, reconhecida. Enviando fotografias, lhe daria uma evidência visual acerca de seus trabalhos, para que Capanema visse o quanto a execução desses havia sido bem sucedida. Descrevendo suas obras e as intenções que estas encerravam, demonstraria que, mesmo dedicando-se a outros trabalhos, não havia se descuidado de seu trabalho nos murais do Ministério da Educação e Saúde.

A experiência da Capela – no momento em que o artista diz que voltaria ao Rio de Janeiro “com idéias novas e com entusiasmo para recomeçar o nosso trabalho no Ministério” – é descrita como uma espécie de “momento de inspiração” do artista, no qual renovaria seu ânimo para a retomada de seus trabalhos na então capital federal. E, claro, nessa correspondência, Portinari acaba informando a uma das pessoas mais influentes na política das artes e da cultura do país à época sobre esses seus trabalhos em Brodowski.

Quando as pinturas da Capela foram terminadas, um dos primeiros a ser informado do fato foi o amigo José de Queiroz Lima:

A Capelinha foi terminada hoje – ficou muito bonita – é pena não poder obter boas fotografias.¹⁶⁹

No entanto, raros foram os amigos com os quais Portinari trocou um número tão grande de correspondências como o escritor Mário de Andrade. Essas valeram até a publicação de uma coletânea¹⁷⁰, tal foi o volume, variedade e importância dos assuntos e debates presentes em suas linhas. Essas “cartas de pijama”¹⁷¹, como o próprio Mário de Andrade costumava dizer, estavam repletas de referências pessoais, onde Portinari e Andrade comentavam em tom bastante informal sobre os mais diversos aspectos, de debates sobre artes e política cultural até assuntos cotidianos, de reuniões a festas de família e viagens. Os trabalhos realizados por Portinari em Brodowski foram alvo de muitas correspondências entre o pintor e o escritor, onde eram tecidas críticas e eram trocadas idéias sobre o encaminhamento que Portinari queria dar às suas obras. Pode-se dizer que Mário de Andrade foi um dos principais entusiastas e críticos das obras de Brodowski.

A estreita amizade entre Portinari e Andrade levou o pintor a convidar o amigo por diversas vezes a passar temporadas em Brodowski. Mário visitou a casa em algumas ocasiões, mas, por diversos motivos, sejam profissionais ou de doença, chegou a cancelar várias de suas tentativas de ida a Brodowski.

Conhecedor que era do caráter reservado e sistemático do amigo, Portinari chegou a empreender a ampliação do número de cômodos da casa de Brodowski, fazendo com que a casa tivesse estrutura para receber com mais conforto seus convidados, como já mencionamos no primeiro capítulo desse trabalho.

¹⁶⁹ PORTINARI, Cândido; Portinari, Maria. *Carta*. Brodowski, SP: 1941 [para] José de Queiroz Lima; Juracy de Queiroz Lima, Rio de Janeiro, RJ.

¹⁷⁰ FABRIS, A. (org.). *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Campinas: Mercado das Letras: Autores Associados, 1995.

¹⁷¹ GOMES, A. C. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 22.

Portinari, nas correspondências, fazia sempre questão de que Mário visse pessoalmente as obras que estava realizando em Brodowski. Numa dessas missivas, o artista menciona a obra *São Francisco pregando aos pássaros*, feita na sala de jantar da casa da família, citando ainda outras obras, que se tratam, certamente, de *Cabeça de Mulata I*, *Cabeça de Mulata II*, *Perfil da Avó*, além de *Fuga para o Egito*:

V. bem que podia ter dado um pulo até aqui para ver os afrescos velhos¹⁷² e um novo que fiz São Francisco pregando aos pássaros. V. veria também uma série de novos quadros com motivos novos (...) ¹⁷³.

A respeito da Capela da *Nonna*, Mário também foi um dos primeiros a receber a notícias. No trecho abaixo, o artista comenta sobre o trabalho de preparação das paredes da Capela para que estas recebessem as pinturas, não sem antes reiterar convite para que Mário passasse um temporada em Brodowski:

Quero que v. venha passar uns tempos aqui – v. poderá ficar isolado se quiser – a gente dará um jeito aqui e você poderá ficar como quiser. (...) Os muros da capelinha ficaram acabados para receber as pinturas – estou apenas esperando secar mais para pintar. Todos mandam lembranças para v. e todos os seus – Venha Mario, pois todos daqui ficarão contentes. ¹⁷⁴

Mário de Andrade também não deixou de ser informado sobre a inauguração da Capela. Esta ocorreu no dia 1º. de março de 1941, com missa celebrada pelo padre da cidade, Francisco Siino, com a presença de Portinari, amigos e familiares¹⁷⁵. No entanto, a notícia viria acompanhada de uma opinião em tom jocoso a respeito de um comentário feito pelo padre com relação à Capela, que com

¹⁷² Os “afrescos velhos” aos quais Portinari se refere são, com certeza, as *Cabeças de Mulata*, o *Perfil da Avó* e, provavelmente, *Fuga para o Egito*. De acordo com a datação divulgada pelo sítio do Projeto Portinari, *São Francisco pregando aos pássaros* seria uma obra de 1934, o que causa uma certa confusão de datas ao verificarmos essa correspondência de 1940, que menciona a obra como “afresco novo”. No entanto, a troca de datas não interfere no enquadramento de *São Francisco pregando aos pássaros* como uma obra realizada no período que marca o ciclo da composição das obras da casa de Portinari em Brodowski, ou seja, entre 1934 e 1945.

¹⁷³ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 20 fev., 1940 [para] Mário de Andrade, São Paulo, SP.

¹⁷⁴ PORTINARI, Cândido. *Carta*. [s.l.]: 11 jan., 1941 [para] Mário de Andrade, São Paulo, SP, 2 p.

¹⁷⁵ FABBRI, A. *Op. cit.*, p. 42.

certeza havia ficado impressionado com as pinturas, mas não possuía um conhecimento mais profundo sobre arte:

Caro Mário:
Na última hora resolvemos ficar ainda até o dia 20.
Hontem foi inaugurada a Capelinha com missa. O padre disse que é a 1ª. igreja futurista, que burro ele!¹⁷⁶

Alguns dias depois, Portinari enviou nova carta a Capanema, com mais fotografias das obras da Capela de Brodowski. Comenta ainda sobre a técnica utilizada para a realização das mesmas, a têmpera, empregada também em alguns quadros de cavalete que realizara:

Caro ministro e amigo:
Estou lhe mandando as fotografias da Capelinha. Há dias lhe mandei outras. Não ficaram boas, em todo caso o sr. poderá ter uma idéia melhor, com estas.
Fiz também uns quadros de cavalete, quase todos a têmpera, processo que empreguei nas pinturas da capelinha.
Esse processo dá resultados muito bonitos, sobretudo na côr.¹⁷⁷

Para Drummond, ligado que era a Capanema, Portinari enviou carta comentando a respeito da Capela e sobre as fotografias que enviara ao ministro, explicando a razão da má qualidade das imagens:

Caro Drummond:
Estou mandando para o nosso ministro fotografias da capelinha que fiz para minha avó. Não ficaram boas por dois motivos – 1º a capella é muito pequena e não dá para recuar a machina e 2º por que o fotógrafo é d'aqui mesmo e não tem chapas apropriadas. Além disso é preciso prática para fotografar quadros. Em todo caso dará uma idéia.¹⁷⁸

Vejamos a ainda mais significativa carta que Capanema escreveu a Portinari como resposta à missiva onde o artista havia comentado sobre a Capela e enviado fotografias de seu interior:

Meu caro Portinari:
Recebi sua carta e as photographias das pinturas que você está fazendo nessa pequena igreja de sua avó tão estimada.

¹⁷⁶ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 3 mar., 1941 [para] Mário de Andrade, São Paulo, SP.

¹⁷⁷ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 5 mar., 1941 [para] Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

¹⁷⁸ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 5 mar., 1941 [para] Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

Estou maravilhado com esse seu novo trabalho. Que caras, que pés, que mãos! A cara severa e doce de São Pedro, a linda cara de Santa Luzia, a figura rústica de São Francisco de Assis, a cabeça de Jesus, tudo são novas, admiráveis expressões de sua aguda imaginação, de sua fina sensibilidade, de sua técnica excepcional.

Vou fazer dar no “O Jornal” uma notícia de seu trabalho, com reprodução de algumas photographias.

Caso você tenha tempo, e isto não seja um abuso de sua bondade, tire para mim e me mande uma cópia, em tamanho natural, da cabeça de Jesus.

Vou falar ao Rodrigo que mande tombar a igreja e faça ir até ahi um tecnico capaz de tirar, por um processo especial, photographias das figuras inteiras.

Recomendações aos seus, minha cordial homenagem a d. Maria, e um abraço do seu amigo,
Capanema.¹⁷⁹

O ponto alto da carta situa-se no trecho onde o ministro afirma que falaria com Rodrigo (Melo Franco de Andrade, presidente do SPHAN) para que este enviasse a Brodowski um técnico especializado para fotografar por inteiro as figuras da Capela, o que configuraria o início de um processo de tombamento da mesma. Nessa missiva é mencionada pela primeira vez a possibilidade da transformação do conjunto de obras de Brodowski em patrimônio público ou, ao menos, de uma parte dele.

Escrita a Portinari em 12 de março de 1941, a carta de Capanema é rapidamente respondida por Portinari, no dia 22 do mesmo mês, comunicando que estava pintando a *Cabeça de Jesus* para o ministro e que Mário de Andrade iria a Brodowski especialmente para ver a Capela:

Caro Ministro e amigo:

Fiquei muito contente com sua carta. Já estou fazendo a cópia da cabeça de Jesus. Pretendo estar no Rio no começo de abril. O Mário vem amanhã de São Paulo para ver a capelinha.¹⁸⁰

Carlos Drummond de Andrade também não deixa de dar a Portinari sua opinião a respeito das obras, tecendo elogios a estas e ao trabalho do artista de

¹⁷⁹ CAPANEMA, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 12 mar., 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP. 2 p.

¹⁸⁰ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 22 mar., 1941 [para] Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

maneira geral. Chamou também a atenção para a importância daquele momento na carreira do pintor:

Candinho:

Os seus trabalhos, apesar de conhecidos apenas através de fotografias, causaram-me um grande entusiasmo. O [...], particularmente, enamorou-se daquela prodigina Santa Luzia que ficará perturbando para sempre, com seus olhos, a gente simples de Brodowski.

Vejo que v. é o menino trabalhador infatigável e o menino artista insatisfeito que nos acostumamos a respeitar e que nos dá um tão belo exemplo de força. E estou certo de que essa viagem a Brodowski marcará um momento importante na sua carreira.¹⁸¹

Drummond já previa nessa sua fala o fenômeno que se concretizou após a finalização das obras da Capela: a enorme repercussão que essas alcançariam no público em geral.

No entanto, há que se destacar que foi Mário de Andrade o mais entusiasmado interlocutor no que tocava aos trabalhos de Portinari na Capela de Brodowski. Em diversas correspondências, sempre tece comentários extremamente positivos a respeito destes, tendo sido um dos maiores responsáveis pela divulgação do acervo da Capela, uma vez que era grande seu trânsito na imprensa brasileira na época.

Mário de Andrade, figura fundamental para as questões que envolvem a arte e o patrimônio cultural no Brasil, foi poeta, romancista, folclorista e musicólogo, crítico e historiador de arte, tendo se configurado como um dos maiores expoentes do modernismo brasileiro. Também ocupou diversos cargos públicos ligados às áreas de artes e cultura no país, como no Instituto do Livro e no Departamento de Cultura do Estado de São Paulo. A pedido de Gustavo Capanema, realizou, em 1939, o projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN.

¹⁸¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 18 mar., 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP, 3 p.

No ano de 1941, indicado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, ocupou um cargo comissionado no SPHAN como encarregado do setor de patrimônio de São Paulo e Mato Grosso. Mesmo tendo assumido tal cargo, Mário não mostrava-se muito entusiasmado, dizendo, em carta a Portinari, que iria “tombar cadeira velha”, temendo que não lhe fossem delegadas tarefas de real relevância¹⁸².

Boa parte dos textos escritos por Mário encontram-se espalhados por diversos periódicos dos quais fora colaborador, como os nacionais *Diário de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Diário de Notícias* e *Revista Acadêmica*, e os internacionais *Argentina Libre* e o *Travel in Brazil*. A Capela da *Nonna* em Brodowski foi tema central de alguns desses textos, como demonstra uma correspondência que o escritor enviou a Portinari logo que a Capela foi inaugurada, onde deixa claro sua intenção de escrever um artigo sobre a mesma para o jornal *O Estado de São Paulo*:

Portinari amigo,
Recebi as duas remessas de fotografias e fiquei delirando. Há coisas que mesmo assim em ruins fotografias ma pareceram admiráveis, e quanto à Santa Luzia e São Pedro, causam espanto de tão grandiosas e magníficas, parece Van Eyck, parece Nuno Gonçalves no tríptico. Estou louco pra tudo isso e também vou escrever sobre para a rotogravura do Estado.¹⁸³

Em carta escrita em abril de 1941, o escritor solicita a Portinari para que este colaborasse com seu intuito de escrever artigos sobre a Capela para o *Argentina Libre* e o *Travel in Brazil*, enviando-lhe fotografias de suas obras:

Falar em calar, tenho ainda mais um lugar pra falar sobre a capelinha, é um excelente jornal argentino, “Argentina Libre” que acaba de me convidar pra colaborar nele em assuntos de artes plásticas. Breve sai a rotogravura aqui do Estado e já mandei também a outra colaboração pra “Travel in Brazil”. Por isso preciso que você me mande mais fotografias pro “Argentina Libre”. Basta mandar rosto do Jesus, detalhe dos pés da Maria da “Visitação”, São Pedro e Santa Luzia (todo e detalhe) e o Sto. Antonio. Se estiver sobrando rosto do S. João mande também. No geral Argentina Libre

¹⁸² ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 4 mar., 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP, 4 p.

¹⁸³ ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 10 mar., 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP, 2 p.

não publica tantas fotos assim, mas pedirei que mandem de volta as que não forem utilizadas.¹⁸⁴

Os artigos de Mário colaboraram sobremaneira para levar ao conhecimento de entidades internacionais a qualidade das pinturas realizadas na Capela de Brodowski. Corresponderam-se com Portinari à época especialmente pessoas ligadas a instituições museais internacionais, que demonstravam um acentuado interesse em saber mais sobre a Capela e suas pinturas.

Certamente motivado pelos resultados obtidos nas pinturas da Capela da *Nonna*, Portinari chegou a tencionar realizar a decoração da igreja situada na praça em frente à casa de Brodowski, a Igreja Santo Antônio. Em carta a Mário de Andrade, Portinari revela essa sua intenção, e que já teria até mandado renovar o reboco da igreja, uma vez que na Capela da *Nonna* o reboco velho, em pouco tempo, já havia prejudicado as pinturas que realizara em seu interior.

Só hoje comecei a pintar um pouco. Contudo v. não foi esquecido, pois o meu pessoal pergunta diariamente quando é que v. vem. Vou pintar a igreja aqui do largo. Mandei tirar o reboco velho, pois o da igreja aqui de casa que não foi renovado prejudicou a pintura – do lado onde está Santo Antônio e a Sagrada Família. Estou com vontade de refazer esses dois.¹⁸⁵

Mário, ao responder a carta de Portinari onde o pintor narra essa sua intenção de pintar a igreja de Brodowski, surpreendentemente não apóia a idéia do amigo:

Fiquei assombrado e entusiasmado com a idéia de fazer murais na igreja daí. Mas você estará maluco, meu irmão! Quanto dinheiro você vai gastar nisso! Mas isso não é o importante: eu receio é que você tenha dissabores com o povo e a padaria [sic] d'aí que, embora respeitem você, certamente não irão compreender e muito menos admirar o que você vai fazer. Como não posso agora, até penso que assim é melhor, porque irei ver a obra depois de feita. Mande sempre me contar como vão indo os murais. Mas não trabalhe demais, Portinari. Senti que você estava muito esgotado quando passou por aqui. Você precisa descansar mais seriamente.¹⁸⁶

¹⁸⁴ ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 9 abr., 1941 [para] Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 4 p.

¹⁸⁵ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 1941], [para] Mário de Andrade, São Paulo, SP.

¹⁸⁶ ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 12 mar., 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP. 2 p.

Com a liberdade que lhe delegava a estreita amizade, Mário chama a atenção de Portinari para o quanto o empreendimento seria dispendioso, e sobre o quanto o artista dispensaria em tempo para uma realização que, na sua opinião, não seria devidamente reconhecida e admirada pela população local, afora o respeito e a admiração que esta possuía pelo pintor.

Coincidência ou não, Portinari nunca veio a realizar essas pinturas na igreja local. Certamente, a opinião de Mário o influenciou para que não iniciasse tal empreendimento, que teria um custo elevado e que talvez não teria, ao longo do tempo, sua manutenção ou mesmo a existência garantida, visto que a igreja de Santo Antônio não era de sua propriedade particular, estando sua utilização e conservação à mercê de terceiros.

Esse fato é um exemplo do quanto amigos mais próximos a Portinari, especialmente pessoas ligadas às artes e à cultura, poderiam influenciar com suas opiniões alguns aspectos de sua obra. Sendo ao mesmo tempo amigos, que conheciam e compreendiam sua trajetória artística, e também pessoas cultas e influentes, os interlocutores de Portinari nas inúmeras correspondências onde debateu sobre artes, política, cultura, patrimônio, dentre os mais diversos assuntos, poderiam ter opiniões valiosas, às vezes decisivas para que o artista tocasse em frente ou abandonasse certos projetos.

O projeto da decoração da igreja de Brodowski foi abandonado por Portinari. No entanto, o artista não deixou de imprimir sua marca nesse local. Em 1942 pintou, em óleo sobre tela, o quadro *Santo Antônio*¹⁸⁷, que figura até hoje no altar dessa igreja. A homenagem ao local que tanto marcou sua infância e pelo qual sua família possuía bastante apreço veio em forma de quadro, pintado no ateliê da casa de

¹⁸⁷ Ver Prancha 24.

Brodowski. Certamente, a tela foi uma forma de homenagear a igreja, que não sofreria danos caso fosse realizada alguma reforma no local e poderia ser dali mais facilmente retirada caso não fosse devidamente reconhecida ou cuidada, com aconteceu com o quadro *Santa Cecília*¹⁸⁸, que Portinari havia doado anos antes à igreja local e que teria sido descartado pelo vigário da cidade à época da doação, como narra o depoimento de Tata Portinari, irmã do pintor:

(...) Naquela época o padre serviu de modelo para o Candinho pintar a Santa Cecília. Ele ficava deitado, imitando a santa morta; o quadro ficou muito bonito. O padre se chamava Sá Ferro. Depois chegou um outro padre e jogou o quadro no entulho da sacristia. O bispo de Ribeirão Preto ia muito na minha casa e falei com ele: “Olha, se o Candinho souber!”. Aí ele mandou buscar, mandou arrumar e me chamou, eu e o Zé meu irmão. E está arrumadinho. Ele falou: “A senhora quer que fique aqui ou põe na igreja?”. Respondi: “Quero que fique aqui”. Porque na igreja eles jogaram fora, não é?

O local a que Tata se refere é o Seminário dos Irmãos Maristas, situado em Brodowski, que acolheu a obra *Santa Cecília* (1935) após esta ter sido supostamente descartada pelo padre local. Não há muitas evidências sobre esse ocorrido, mas o fato da obra até hoje estar sob os cuidados do Seminário e de não ser aberta à visitação pública pode ser uma evidência desse acontecimento e do quanto Portinari se preocupava com a conservação, o valor e o apreço que era dado às suas obras.

Lenore Browning, do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em carta remetida a Maria Portinari, demonstra ter conhecimento sobre a Capela e também sua curiosidade em saber maiores detalhes sobre as pinturas nela contidas:

Estou certa que a Capela em Brodowski é adorável. As decorações são em afresco como no Rio, ou são telas?¹⁸⁹

William R. Valentiner, diretor do Detroit Institute of Arts – demonstrando, com o tom intimista da carta, sua proximidade com o artista – também comenta

¹⁸⁸ Ver Prancha 25.

¹⁸⁹ BROWNING, Lenore. *Carta*. New York, NY: May 7, 1941 [para] Maria Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p. (em inglês).

sobre a Capela em correspondência, elogiando a iniciativa do artista em construí-la e, claro, pedindo fotografias das obras:

Estou satisfeito em ouvir que você está bem e que sua esposa superou a doença. Acho que é uma idéia maravilhosa que você pinte um mural para decorar a pequena capela que você construiu para sua avó. Espero poder ter algumas fotografias quando estiver terminado.¹⁹⁰

Maurice Lavanoux, secretário da Liturgical Art Society de Nova York – entidade dedicada à pesquisa em arte sacra, ligada à arquidiocese da cidade – no ano seguinte à finalização das obras da Capela, escreveu carta a Portinari comentando sobre notícias que havia lido na revista *The Magazine of Art*, de Washington, a respeito destas. Também pede fotografias dos trabalhos, intencionando sua publicação na revista da instituição, cujos leitores certamente se interessariam por esses trabalhos de arte sacra brasileira contemporânea:

Na recente edição de “The Magazine of Art”, publicado em Washington, li uma nota interessante relativa a um trabalho seu, em particular os murais que você pintou em sua capela, e agradeceria se você estivesse disposto a me enviar fotografias desses murais e, se possível, do trabalho em si.

Para sua informação, estou incluindo em anexo uma apostila a respeito do trabalho de nossa Sociedade, e em envelope separado estou lhe enviando diversos exemplares de nossa revista. Posso assegurar que apreciarei receber sua resposta, assim como sinto que os leitores de LITURGICAL ARTS se interessariam em evidências de trabalhos de arte religiosa contemporânea no Brasil.¹⁹¹

A jornalista americana Florence Horn, da revista *Fortune*¹⁹², também demonstrou seu interesse pela Capela através de uma carta enviada à esposa do artista:

¹⁹⁰ VALENTINER, William R.; Detroit Institute of Arts. *Carta*. Detroit, MI: Apr. 4, 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP. (em inglês).

¹⁹¹ LITURGICAL Art Society; Lavanoux, Maurice. *Carta*. New York, NY: Feb. 16, 1942 [para] Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. (em inglês).

¹⁹² Florence Horn, no ano de 1939, lançou uma série de artigos na revista *Fortune* – pertencente ao grupo Time-Life – sobre a América Latina, sendo que uma extensa reportagem foi dedicada ao Brasil. Como ressalta a cronobiografia de Cândido Portinari organizada pelo Projeto Portinari, encontrada em seu sítio na internet <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf>>, acesso em 12/04/05: “Estas reportagens inserem-se num quadro de aproximação dos Estados Unidos com a América Latina. O espírito que norteou o estabelecimento da ‘política de boa vizinhança’ foi a tentativa de substituir a idéia de dominação pela de reciprocidade. Com esse objetivo, cria-se um amplo programa de intercâmbio cultural, cujo mentor é Nelson Rockefeller”. Ainda no ano de 1939,

Em uma cópia das Diretrizes que alguém me enviou eu vi uma entrevista com Portinari. Muito boas as coisas que ele disse sobre artistas, etc, também sobre Brodowski. (...)Existem fotos da capela de Brodowski que ele pintou esse ano? Se possível, eu adoraria vê-las.¹⁹³

Em julho de 1944, Maurice Lavanoux, da Liturgical Art Society de Nova York tornou a escrever ao pintor brasileiro, certamente por ainda não ter obtido resposta à sua carta enviada em fevereiro de 1942:

Há alguns meses atrás eu vi suas pinturas na Livraria do Congresso e senti muito não ter tido a oportunidade de conhecê-lo a tempo. Alguns amigos meus daqui e de Washington estão me apressando para que publique ilustrações de seus trabalhos de arte religiosa, e eu posso lhe assegurar que seriam bem vindas fotografias e quaisquer dados que você pudesse me enviar¹⁹⁴.

Essas correspondências nos dão uma dimensão da repercussão que os trabalhos de Portinari, de maneira geral, alcançavam no exterior. Desde a menção honrosa recebida pela tela *Café* do Instituto Carnegie de Pittsburg, em 1935, a obra de Portinari vinha sendo freqüentemente mencionada pela imprensa americana, despertando o interesse das mais diversas instituições e indivíduos ligados à arte no país. Após a realização dos murais da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, esse interesse se ampliou e ainda mais pessoas passaram a interessar-se pelo trabalho do artista brasileiro.

Ainda com relação à repercussão causada pela Capela da *Nonna*, o casal Lúcia e Antônio Monteiro Machado de Almeida, amigos de Portinari e Maria, em uma carta enviada ao casal, comenta a impressão do próprio Juscelino Kubitschek, idealizador da Igreja da Pampulha, ao receber notícias sobre a Capela:

Portinari,
Com grande alegria, soube pelo nosso prefeito, Dr. Juscelino Kubitschek que você vai fazer as pinturas para a capela da Pampulha. Mostrei-lhe aquelas fotografias que você me deu dos santos de Brodowsky e ele ficou entusiasmadíssimo. Além do orgulho em que a gente fica, sabendo que vai ter um igreja com

Horn noticia a Portinari a intenção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) de adquirir seu quadro intitulado *Morro*, que, naquele ano, foi o único quadro sul-americano incluído na exposição dos maiores artistas dos séculos XIX e XX organizada pelo Museu.

¹⁹³ HORN, Florence. *Carta*. [s.l.]: May, 1942, [para] Maria Portinari; Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p. (em inglês).

¹⁹⁴ LITURGICAL Art Society; Lavanoux, Maurice. [Carta] 1944 July 13, New York, NY [para] Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. (em inglês).

trabalhos seus, é um contentamento a promessa da companhia de vocês.¹⁹⁵

Certamente Portinari empregara um estilo completamente diferente do da Capela da *Nonna* para a execução do *São Francisco* da Pampulha. No entanto, as pinturas da Capela demonstravam como Portinari era capaz de criar uma arte religiosa expressiva, o que certamente agradou Kubitschek.

Após essas experiências, Portinari veio a trabalhar em outros conjuntos de obras sacras, além da Igreja da Pampulha, que também se tornariam famosos, as telas para a Capela Mayrink, no Rio de Janeiro (1944) e a Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, em Batatais (1953).

A divulgação que Portinari fez de suas obras através das correspondências trocadas com amigos, pode ser vista também como uma forma encontrada pelo artista de fazer com que o conjunto artístico que acabara por compor em Brodowski não fosse esquecido ou ignorado. Isto é, uma tentativa de fazer com que sua memória na cidade fosse perpetuada através do legado que inscreveu nas paredes da casa de sua família em forma de pinturas, o que compõe uma espécie de *memória pictórica* do artista, que traduz, de certa forma, um momento de sua vida e também seus sentimentos e experiências pessoais.

Essas correspondências autorizam a temática sacra para fora da casa, assim como as técnicas ali utilizadas para a composição das pinturas, que não haviam sido usadas até aquele momento pelo artista. Os amigos com os quais Portinari se correspondeu que estavam ligados ao universo das artes e da cultura seriam os responsáveis pela aprovação estética daqueles trabalhos. Já autoridades políticas como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade e o embaixador Josias

¹⁹⁵ ALMEIDA, Lúcia Machado de; Almeida, Antônio Monteiro Machado de. *Carta*. Belo Horizonte, MG: 11 set., 1943 [para] Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

Leão levaram esse acervo a um reconhecimento público, devido à sua inegável qualidade artística e importância que passara a ocupar dentro da obra de Portinari.

No próximo capítulo, veremos como se deu o processo de tombamento e transformação da casa em museu. De sua fase áurea, vivida entre os anos 1930 e 40, passando por um período de decadência e abandono, especialmente após a morte do artista em 1962, até seu resgate, no fim dos anos 60 e início dos 70, traçaremos um panorama das batalhas políticas em torno da preservação da memória de Portinari em Brodowski e os entraves à essa preservação, processo que finalmente culminaria com a criação do Museu Casa de Portinari, numa luta que durou longos anos, em movimentos de memória e contra-memória, de disputas políticas e de resgate de um trabalho que, num dia, foi considerado das obras máximas realizadas pelo artista e, no outro, tornou-se um tesouro relegado ao esquecimento.

CAPÍTULO 3

A casa de Portinari como lugar de memória e a instituição do Museu Casa de Portinari

3.2 A casa de Portinari em Brodowski como *lugar de memória*

No capítulo anterior, buscamos demonstrar como Portinari, ao constituir um rico acervo artístico a partir de obras inicialmente direcionadas à sua experimentação artística, entre os anos de 1934 e 1945, na casa onde passou toda sua infância em Brodowski, acabou construindo para si uma espécie de *lugar de memória*¹⁹⁶. A casa é vista aqui como portadora de um acervo que demonstra parte de sua obra, estando o local carregado de significados em relação à sua trajetória, considerando que o artista acabou, de certa forma, traduzindo através da pintura sacra as mais remotas lembranças às quais a casa o remetia. Nesse sentido, o involuntarismo é um componente fundamental da constituição do acervo do hoje Museu Casa de Portinari em Brodowski. Entendemos que a valorização desse espaço só passou a ser feita na medida em que Portinari, ao trocar um grande número de correspondências com amigos, como Menotti Del Picchia e Rodrigo Melo Franco de Andrade tiveram atuação fundamental no processo de tombamento da casa, enquanto outros ainda podem ter usado seu prestígio de maneira a influenciar veículos de comunicação e autoridades políticas para a concretização do processo de transformação da casa em museu¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Para Nora (1997, p. 29), os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que é necessário “criar arquivos, guardar os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar os louvores fúnebres, anotar os fatos, uma vez que essas operações não são naturais”. O lugar de memória, portanto, tem a função de “defender” do esquecimento algo que virtualmente possa ou esteja sendo ameaçado por ele. O autor ainda reitera a respeito dos lugares de memória que “sem essa vigilância comemorativa, a história rapidamente os varreria”.

¹⁹⁷ Le Goff (1992, p. 156), define como os lugares de memória podem tomar as mais diversas formas, configurando-se em “lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações”.

Considerando o Museu Casa de Portinari como um lugar onde está inscrita a memória de um indivíduo, as formulações de Pierre Nora, no estudo *Les lieux de mémoire*, foram determinantes. Esses lugares de memória, para Nora, são *lugares* nos três sentidos da palavra: materiais, simbólicos e funcionais, tendo ao mesmo tempo significados diversos. Lugares que podem nos parecer puramente funcionais, como um testamento, uma associação, dentre outros, acabam fazendo parte da categoria de lugar de memória ao ligar-se a um certo ritual, ao possuir uma importância simbólica¹⁹⁸.

Lugar da memória para Portinari, uma vez que o fazia se remeter à infância, esta dimensão da casa de Brodowski tomou ainda mais corpo quando o artista a elegeu para ser portadora de um “acervo experimental”, onde todos os elementos, dos temas às técnicas, seriam utilizados de maneira pioneira pelo artista. Mais tarde, já como Museu, a casa continuou a investir-se desse caráter, cumprindo sua função de “monumento” à memória do artista.

Vemos a casa de Portinari em Brodowski como um local que tornou-se um *lugar de memória* ainda que não houvesse no pintor a nítida intenção de que ela assim se perpetuasse, ao menos inicialmente. As impressões ali encerradas demonstram aspectos relevantes da trajetória pessoal de Portinari, vinculados às reminiscências de sua infância, além de encerrar testemunhos que registram uma fase específica da carreira do pintor, um momento de criação e experimentação artística.

A casa de Brodowski não seria simplesmente mais um espaço onde o pintor trabalhou em suas obras, mas sim onde deixou um legado que acabou por representar parte de suas lembranças, pensamentos e conflitos. Era um lugar que pode ser visto como uma referência a seu respeito, tendo o pintor carregado para sempre as lembranças de seu tempo de menino no pequeno povoado. A esse respeito, escreveu Flávio Motta, citando Manuel Bandeira:

¹⁹⁸ NORA, P. Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In: _____ (dir). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997, p. 37.

Pondo de parte a sua prodigiosa técnica, a sua estupenda galeria de retratos, a melhor porção da obra de Portinari é isto: Brodowski, o menino e o povoado, o menino no seu povoado. Por esse fundo vivencial é que Portinari se afirma profundamente ele mesmo, mesmo quando influenciado por Picasso ou pelos *surréalistes*¹⁹⁹.

Ao nos remetermos à casa de Brodowski, chama-nos a atenção o fato de que, nas biografias lançadas a respeito de Portinari, escritas por autores como Antônio Callado – esta, contando com depoimentos e desenhos do próprio artista, compostos especialmente para o volume – Flávio Damm e Celso Kelly, dentre outros, e mesmo na autobiografia *Retalhos de minha vida de infância*, de 1957, a casa não é mencionada como um lugar de memória após a constituição de seu acervo por Portinari. A casa em si é mencionada somente quando tratam do momento inicial da vida de Portinari, até seus 15 anos, idade com que deixou Brodowski. Era vista como o lugar que mais marcou sua existência, o refúgio que o abrigava quando menino. Nessas biografias, a casa não é, portanto, ligada à intenção de memória de Portinari enquanto homem maduro, o que reforça o caráter involuntário da constituição da casa de Brodowski como um lugar de memória.

A nosso ver, esse foco das biografias segue o mesmo foco do discurso construído por Portinari ao falar sobre si mesmo: um grande número de menções à sua infância, maior do que o número de menções relacionadas à sua vida adulta. Isso levou os biógrafos a relacionar a casa mais com seus primeiros anos de vida do que com sua vida dali em diante. Somente nas correspondências parece haver essa valorização.

O artista costumava narrar, como fica claro ao observarmos sua autobiografia, as biografias escritas a seu respeito por outros autores, em declarações a reportagens de jornais e mesmo em suas correspondências, passagens de sua infância e de sua cidade natal de maneira saudosa, ressaltando a simplicidade e a ingenuidade dessa sua fase da vida. No entanto, certamente, o pintor não se considerava um indivíduo comum. Viveu numa fase de profundas transformações na arte e na sociedade brasileiras, passando pelo turbilhão de mudanças iniciado pela Semana de Arte Moderna em

¹⁹⁹ MOTTA, F. Trabalho de um pintor: Portinari . In: *Revista de História*. Vol. 90, 10/06/1972, p. 550.

São Paulo e pelos movimentos de resgate à ordem do início da década de 1930; foi considerado de pintor oficial a pintor revolucionário; fez da pintura religiosa à pintura social, com nítidos entrelaçamentos entre ambas; fez experimentações, mas também manteve-se conservador em certos momentos.

A forma como conduzia sua carreira, estando Portinari próximo a pessoas extremamente influentes, e sua própria personalidade foram fatores decisivos para que ele fosse bem aceito nos mais diversos círculos sociais e artísticos de sua época. O fato de ter produzido uma arte engajada, caracterizada por um comprometimento político e social, ganhando uma certa evidência no meio artístico a partir da década de 1930 fez com que Portinari fosse escolhido pelo então ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema, para que realizasse painéis representando os ciclos econômicos na sede do Ministério, características que também fizeram com que, posteriormente, em 1945, após a filiação do artista ao Partido Comunista Brasileiro, sua arte também fosse vista como representante dos ideais socialistas.

Apesar de ter se tornado militante do PC, Portinari sempre buscava reiterar que sua adesão estava ligada à preocupação com a situação dos pobres e excluídos, preferindo expor sua orientação política através da pintura social. Sua arte não deixou de ser, então, usada como “bandeira” pelo PCB, que classificava seu trabalho como “social e humano”²⁰⁰.

O Partido parecia encontrar argumentos para justificar até mesmo uma das características principais da pintura de Portinari, a deformação, evitando inserir o artista na complexa questão do realismo socialista e do dogma jdanovista, que predominava então no debate cultural da esquerda²⁰¹. O jdanovismo, política cultural idealizada por Stálin e levada a cabo por seu sensor cultural, Andrei Jdanov, era um movimento onde o realismo socialista era visto como única forma válida e elevada

²⁰⁰ FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 144.

²⁰¹ Idem, p. 142.

de arte, não sendo então tolerados o abstracionismo ou o subjetivismo. Os artistas deveriam buscar uma “representação nítida dos sentimentos e das emoções dos homens”²⁰², onde acabou-se privilegiando a retratação de líderes e políticos, assim como cenas de reverência a essas figuras, pressupostos que vieram a promover uma profunda “castração criativa”. No entanto, em se tratando da obra de Portinari, nenhum aspecto foi censurado, e mesmo a deformação, que utilizou largamente na retratação de suas figuras, não era sequer mencionada como algo condenável pelo Partido, que aceitou sem nenhum tipo de questionamento a orientação moderna de sua obra. Mesmo com relação aos trabalhos de arte sacra de Portinari, não houve críticas advindas do Partido, o que facilmente poderia ocorrer devido à orientação ateísta da ideologia professada.

Nos escritos a respeito de Portinari, parece sempre se buscar uma justificativa para as referências religiosas presentes em sua arte, já que sua produção tinha um forte caráter social e ainda era filiado ao Partido Comunista. Podemos citar, como exemplo, uma passagem da biografia de Portinari escrita por Antônio Callado, onde o autor busca justificar porque o pintor, um indivíduo bastante ligado à religião durante sua infância e juventude, mesmo que tenha perdido sua crença em Deus quando adulto, ainda realizara um grande número de obras sacras:

Um artista brasileiro não pode se furtar à pressão do religioso. (...) nossa religião, a religião brasileira é uma mitologia de deuses familiares aos quais nunca se escapa completamente. Os santos para nós são irmãos mais velhos e há santas que são como tias antipáticas. Os santos e anjos barrocos que, raptados por antiquários espertos, saíram das igrejas pra adornar casas abastadas, não perturbam a vida dessas casas. Um santo medieval numa sala de jantar é um absurdo. Mas essas imagens das velhas igrejas da Bahia e de Minas ou das capelas de fazenda fluminense, cheias de bonomia, com suas rosadas bochechas portuguesas, essas não atrapalham nada. Ao contrário, num instante de distração a gente é capaz de dizer à mesa: “Passa a manteiga aí, Santantônio”²⁰³.

²⁰² MORAIS, D. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 124.

²⁰³ CALLADO, A. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 29.

O próprio Callado assim descreve a resposta dada por Portinari quando lhe perguntara sobre quando este havia começado a “perder a idéia de Deus”:

Perguntei então a Portinari quando tinha começado a perder a idéia de Deus e ele me disse que quando começara a conhecer o universo, quando tinha passado a realmente *sentir* que a Terra gira e o sol é muito maior que ela. E aqui Portinari me deu uma visão gráfica de sua metafísica:

“A gente tem uns andares na cabeça (e com a mão em pala ele dividiu a testa em prateleiras) e à medida que vai subindo por eles vai vendo mais longe. Quando a gente chega aí – prosseguiu – não evita as indagações sobre que será tudo isto, este mundo que aí está, e com o tempo a gente vai vendo que a Terra é uma porcaria²⁰⁴”.

Assim como as passagens acima demonstram a busca pela solução da contradição entre a descrença em Deus sentida por Portinari enquanto homem maduro e uma profícua produção de obras sacras, alguns autores procuraram destacar a preocupação social de Portinari como o motivo maior que o teria levado a integrar as fileiras do Partido Comunista, mais do que a questão de sua adesão às idéias políticas do Partido, destacando o quanto Portinari não as conhecia em profundidade, de maneira a isentar, de certa forma, o artista de uma relação política mais estreita com a ideologia do Partido, o que não daria coesão à sua trajetória, visto ter o artista realizado trabalhos para o governo Vargas anos antes:

Portinari não era um grande leitor dos clássicos comunistas nem entendedor exímio das técnicas políticas e em todas as reuniões do Partido Comunista de que participava às vezes não compreendia e tinha dúvidas de muitas resoluções tomadas, o que fazia com que comparecesse sempre nos dias seguintes às casas de seus camaradas: Oscar Niemeyer, Jorge Amado, Graciliano Ramos e principalmente Prestes, pedindo mais explicações. Depois, então, sanadas estas dúvidas, respondia: “*É, agora eu entendi*”²⁰⁵.

O autor também justifica a adesão de Portinari ao PC mais por razões sentimentais que propriamente políticas:

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

²⁰⁴ Idem, p. 124.

²⁰⁵ BERARDO, J. B. *O político Cândido Torquato Portinari*. [s.l.]: Edições Populares, [s.d], p. 76.

grande massa de trabalhadores e se evitar recrudescimentos futuros²⁰⁶.

O mesmo ainda cita obras realizadas pelo artista que demonstram seu engajamento no Partido, como o *Retrato de Luís Carlos Prestes* (1945) e o quadro épico *Coluna Prestes*²⁰⁷, pintado em Paris no ano de 1950²⁰⁸, ressaltando o quanto Portinari era capaz de atrair para suas exposições a presença popular, sendo ele o único artista que conseguia fazer com que trabalhadores fossem visitar suas obras²⁰⁹.

Antônio Callado, em *Retrato de Portinari*, também ressalta a motivação moral do engajamento de Portinari no PC:

Como todo artista rebelde, Portinari (estou certo de que a razão da sólida amizade que o uniu a Graciliano Ramos é que ambos foram levados ao comunismo por um entranhado desejo de justiça social mas ambos reagindo ao sistema de arregimentação partidária) fez as próprias leis do seu desenvolvimento. Da crítica social imediatista – muitíssimo necessária no Brasil, aliás – passou, nas grandes obras da sua maturidade presente, a uma recapitulação histórica, num tom poético mais alto. Mais alto e mais formal. Da crítica ao presente angustiado, foi em busca do passado heróico – mas ligando-o a um futuro que ainda mal se divisa hoje²¹⁰.

No entanto, a nosso ver, a opção política de Portinari não pode ser considerada inócua: filiando-se ao PC e reproduzindo sua ideologia, mesmo que não tivesse leitura suficiente a respeito das bases da doutrina comunista, e pelo mesmo partido lançando-se candidato a senador por São Paulo em 1945 e 1947, de qualquer forma Portinari a ele vinculava sua imagem. Assim, ao mesmo tempo em que seu trabalho trazia projeção para o Partido e seus ideais de justiça social, este também o apoiava em sua trajetória como pintor, divulgando sua obra e inserindo-o no debate cultural dos artistas que figuravam na vanguarda da época, que em boa parte também haviam aderido ao Partido Comunista.

²⁰⁶ Idem, p. 74.

²⁰⁷ Ver Prancha 38.

²⁰⁸ BERARDO, J. B. *Op. cit.*, p. 75.

²⁰⁹ Idem, p. 77.

²¹⁰ CALLADO, A. *Op. cit.*, p. 104.

As origens populares de Portinari eram vistas pelo PCB como um de seus principais instrumentos de propaganda. Sua trajetória pessoal, aliada a sua produção artística, fazia de Portinari o protótipo do bom comunista. Sua infância humilde e a ligação que possuía com os trabalhadores rurais e o homem do povo eram sempre citadas pela propaganda do Partido²¹¹. Portanto, vemos a biografia de Portinari como um dos pontos-chave para se entender a construção de sua obra e o destaque por ele recebido em momentos cruciais do debate político brasileiro.

Portinari foi visto, a despeito de suas ligações políticas, como um artista que traduziria ideais ligados à exaltação de um povo, seja na forma de fortes trabalhadores braçais ou de retirantes marcados pela pobreza e pela desigualdade social. Assim, uma história de vida coesa foi sendo construída em torno do artista, de forma que os conflitos existentes nessa trajetória foram, se não eliminados, ao menos suavizados. Para tudo, nesses escritos, parece existir uma explicação plausível ao tratar-se de aspectos da trajetória de Portinari, o que faz com que sua história de vida pareça estar isenta de sobressaltos e descontinuidades.

Esbarramos aqui em um problema crucial: é possível uma narrativa linear apreender toda a complexidade da vivência de um indivíduo? Vendo a necessidade de organizar e encadear os acontecimentos de sua história de vida em uma lógica, e realizar a escrita de si dentro de uma seqüência cronológica, o biógrafo acaba deixando-se levar pela ilusão biográfica. Sobre esse pressuposto, ressalta Bourdieu:

*Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.*²¹²

²¹¹ FABRIS, A. *Op. cit.*, p. 144.

²¹² BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 189.

Portanto, a ilusão biográfica é aceita quando se afirma que é possível a um indivíduo, qualquer que seja ele, empreender um esforço de memória sistematizada, sem desvios, esquecimentos ou inexatidões.

Coerência e continuidade, tanto a nível individual quanto coletivo, são elementos que trazem verossimilhança à memória, assegurando também um sentido de identidade aos indivíduos ou grupos. Como ressalta Pollak:

*Por definição a posteriori, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros*²¹³.

Uma história de vida coesa parece ser o que, paulatinamente, foi sendo construído em torno da imagem de Portinari. Quando apresentadas, as contradições sempre são justificadas por quaisquer elementos que possam minimizá-las. Quando o próprio artista e também seus biógrafos tentam reconstruir a vida de Cândido Portinari tal como um livro com uma sequência lógica de acontecimentos, busca-se aí definir o “lugar social” do artista, que passava a ser visto não só como um pintor digno de reconhecimento, mas também um bom pai, marido e amigo. Um trecho de um poema de Flávio Damm assim descreve Portinari:

Manso, terno, suave.

²¹³ POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 13.

Cândido, Candinho, Candim.
 Cândido Torquato Portinari.
 Nascido em Brodósqui, São Paulo. Nascido pintor.
 É preciso deixar de dizer que Portinari morreu.
 Poucos terão sabido tanto quanto esse Cândido-homem,
 poucos terão sentido suas raízes, sua terra, sua gente²¹⁴.

Certamente, as qualidades morais de Portinari não deveriam ser confundidas com seu talento como pintor. Mas o que vemos em relação às biografias escritas a seu respeito é que seus biógrafos acabavam por ressaltar, além de sua arte, também suas qualidades como ser humano. Ao fazer isso, tem-se assegurado que Portinari, enquanto o artista brasileiro que mais havia recebido reconhecimento até então, tanto nacional quanto internacionalmente, seria um representante ideal para o país, investido que estaria de atributos pessoais e profissionais.

Uma história de vida encadeada a respeito de Portinari, onde contradições, lapsos e lacunas foram freqüentemente eliminados ou justificados, levou o pintor a ser visto, em momentos diversos da história política de nosso país, como um artista que representava em sua obra as especificidades do povo brasileiro e também os ideais de afirmação nacionalista. Apropriada pelo governo Vargas, de 1930 a 1945, a obra de Portinari também viria a ser enxergada como “bandeira” para atuação do PCB entre 1945 e 1948. Veremos que, mais tarde, a instalação do Museu na casa da família Portinari em Brodowski, que se conclui em 1969, ou seja, durante os anos mais duros da ditadura militar no Brasil, também pode ser vista como uma forma de afirmação dos ideais de exaltação do nacionalismo propalados pelo regime, numa apropriação de um projeto que já se desenrolava desde um momento anterior ao golpe de 1964, projeto que não se extinguiu ou se perdera em meio à censura e à repressão cultural empreendidas pela ditadura militar.

²¹⁴ DAMM, F. *Um Cândido pintor Portinari*. [s.l.]: Expressão e cultura: AGGS Indústrias Gráficas S/A, 1971 (sem paginação).

3.2 O processo e as lutas pela transformação da casa em Museu

Após Portinari ter finalizado os trabalhos na casa de Brodowski, tornaram-se freqüentes as visitas de amigos do artista, autoridades políticas e até mesmo curiosos vindos dos mais diferentes locais do país, até mesmo do exterior, que aportavam na cidade com o intuito de ver de perto o acervo ali constituído por Portinari. Num momento inicial, essas pessoas eram recebidas pelo próprio artista, e depois, quando suas visitas a Brodowski começaram a ficar menos freqüentes, pelos pais do pintor – como demonstram algumas reportagens – que conduziam os visitantes por entre seu universo particular até as obras ali deixadas pelo artista.

Dessa forma, vemos que a casa já se configurava em uma espécie de “atração turística” mesmo antes de tornar-se uma instituição museológica. Sendo essas visitas freqüentes quando a família de Portinari ali residia, continuaram a sê-lo mesmo depois que os pais de Portinari deixaram a casa para residir em Ribeirão Preto, cidade a 30 quilômetros de Brodowski, por volta do início da década de 1950²¹⁵, momento em que mais nenhum membro da família Portinari voltaria a viver na casa. Quem visitava a casa, após essa data, era recebido por Tata, irmã de Portinari, que morava ao lado da casa que fora de sua família.

A casa passou a servir, desde a finalização do acervo que suas paredes encerram, como uma espécie de “referência” a respeito do artista na cidade onde nasceu, com a qual todos que visitavam a região buscavam tomar contato, passando então o acervo a ser visto como portador da memória do pintor. Até mesmo candidatos em campanha política, quando de passagem pela região, faziam questão de ir à casa de Portinari em Brodowski. Assim, estariam visitando um local cuja importância já era reconhecida, o que também atrairia a imprensa, resultando

²¹⁵ Conforme informações obtidas no Museu Casa de Portinari.

em notícias e destaques em diversos jornais do país, ainda que essas visitas raramente contassem com a presença física do artista, especialmente após 1954, ano em que começaram a se manifestar os sintomas da intoxicação o levaria à morte, em 1962.

Tal pressuposto fica claro em uma nota publicada no jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo, em 1954, quando os candidatos a governador e vice-governador do Estado de São Paulo, Prestes Maia e Cunha Bueno, coligados à Alta Mogiana, passaram pela região e, chegando em Brodowski, foram à casa da família Portinari. Esses candidatos até mesmo criaram uma espécie de “livro de visitas”, que deveria ser assinado pelas pessoas que doravante fossem à casa²¹⁶.

Como já ressaltamos no capítulo anterior, ao final da década de 1940 e início da de 50, as idas de Portinari à casa de Brodowski foram ficando cada vez mais raras. As viagens internacionais a trabalho, e depois, a doença que o acometeu, causada por intoxicação pelas tintas, fizeram com que o artista fosse cada vez menos à sua terra natal, até sua morte, em 1962.

A possibilidade de transformação daquele local em museu era uma idéia cogitada desde um momento muito anterior à morte do artista. Afora os comentários já realizados por Capanema e Rodrigo Melo Franco de Andrade nesse sentido, ainda na década de 1930, através de correspondências enviadas ao artista, essa probabilidade passou a ser aventada pela imprensa a partir do início da década de 1950.

As notícias, inicialmente, ainda não mencionavam uma possível institucionalização do museu, mas já apontavam o que, com o tempo, seria inevitável: a transformação da casa de Portinari em Brodowski em um local de visitação pública. De qualquer maneira, a população local já se preocupava com essa possível institucionalização, como demonstra um artigo escrito por Santa Rosa para um periódico do Rio de Janeiro, já no ano de 1951:

[...] O povo da cidade natal do grande artista deseja converter a casa dos Portinari, onde nasceu o pintor, em Museu. Nenhum elogio maior ao filho de Brodowski e nenhuma homenagem mais significativa prestada àquele que mais amou a sua cidade e subscreveu como tema variado nas suas mais líricas ou as mais profundas obras²¹⁷.

Transformar em museu a casa de personagens ilustres da história de um país, especialmente nos campos da arte e da literatura, é uma prática usual em diversos lugares do mundo. A valorização da dimensão privada de um indivíduo é capaz de torná-lo mais humano e próximo de seu público. Vendo a casa do

²¹⁶ VISITAM a Alta Mogiana os candidatos coligados. In: *Folha da Manhã*. São Paulo: 1 ago., 1954.

²¹⁷ SANTA ROSA. *Artes Plásticas*. Roteiro: Portinari e Brodowski. Rio de Janeiro: [s.n.], 1951.

personagem como local onde este passou parte de sua vida, e onde certamente pôde realizar diversas reflexões em torno de seu trabalho, esta passa a ser valorizada não somente por sua função de moradia, mas por ter sido arcabouço de idéias de alguém que se destacou em seu campo de atuação e transformou-se em um indivíduo de destaque na história do país.

É o caso da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (1930)²¹⁸, do Museu Casa de Guimarães Rosa, em Cordisburgo (1974), e do Museu Casa de Guignard (1987), situado em Ouro Preto, ambas cidades de Minas Gerais. Nesses locais, escritos e obras dos que um dia foram seus célebres moradores são expostos juntamente com objetos pessoais, que remetem à sua dimensão privada. O Museu Casa de Portinari destaca-se dentro dessa categoria pois, além de ser portador da memória involuntária do pintor – que nas paredes realizou obras que dali não poderiam ser retiradas – também demonstra como a arte de Portinari ligava-se vitalmente à sua casa, à terra natal e às reminiscências de infância ali evocadas, elementos esses que foram fundamentais em praticamente todas as vertentes e fases de sua pintura. Boa parte de seus trabalhos estão voltados para a atmosfera da vida simples da infância à qual a casa o remetia, inclusive sua pintura sacra, que estaria ligada à religiosidade ingênua do povo do interior e que o artista também podia encontrar em sua família. Além desses fatores, trata-se do único museu dedicado exclusivamente, até os dias de hoje, à memória de Portinari que, em vida, produziu mais de 5.000 trabalhos²¹⁹, mas não tem reunido em nenhum outro museu do Brasil um acervo estritamente dedicado à sua obra.

²¹⁸ A Fundação Casa de Rui Barbosa foi o primeiro museu-casa inaugurado no país, de acordo com o histórico veiculado pela Fundação em seu sítio na internet [www.casaderuibarbosa.gov.br].

²¹⁹ De acordo com o levantamento realizado pelo Projeto Portinari, veiculado em seu sítio na internet <www.portinari.org.br>, pesquisa que resultou no lançamento do catálogo *raisonée* do artista, em 2005.

Uma reportagem da *Folha da Manhã*, também de 1951, expressa o desejo do povo de Brodowski pela incorporação da casa ao patrimônio público e sua transformação em museu, o que deveria ser feito com a máxima urgência, uma vez que seu rico acervo não estava então recebendo o devido valor e deferência:

O povo da pequena localidade onde nasceu o famoso pintor modernista, internacionalmente conhecido, espera que o governo da União ou do Estado desapropriar a casa de Portinari e a transforme em Museu Nacional. Todas as pessoas com quem falamos lamentam que a histórica residência tenha caído no esquecimento das nossas autoridades.

Aqui fica o nosso registro, e [a este somamos] o apoio do povo de Brodowski às autoridades estaduais e federais: a casa do famoso pintor deve ser transformada em Museu de Arte incorporado ao patrimônio nacional²²⁰.

Nesse momento, já era clamado para que as diversas autoridades se empenhassem na conservação da casa de Portinari e a transformassem em museu, de modo que seu acervo tornar-se-ia do conhecimento do grande público. No entanto, já a partir dessa época, a casa já começava a sofrer os sinais do tempo, uma situação que iria se prolongar até a restauração empreendida no final da década de 1960, quando de sua transformação em Museu. Como a mesma reportagem ressalta:

Visitamos há pouco a residência de Portinari. O exterior da velha casa, situada na Praça Santo Antônio, não impressiona muito ao visitante. É uma construção humilde, consideravelmente envelhecida; no centro um terreno muito grande e cheio de plantações caseiras. Os muros que cercam a vivenda, de construção resistente, acham-se também bastante envelhecidos²²¹.

O que se nota é que, antes da institucionalização do Museu Casa de Portinari em Brodowski, a visão da casa enquanto um local dinâmico parecia estar diretamente vinculada à presença de Portinari. Durante o período em que o artista ia à casa com maior frequência, lá realizava seus trabalhos em pintura, empreendia reformas e melhorias na estrutura da casa e trabalhava em seus jardins, fazendo com que a mesma possuísse uma rotina mais movimentada. Conforme Portinari se distanciou da casa, passando a não mais ir a Brodowski com tanta frequência, esta começou a sofrer um processo de gradativo abandono. Apesar da família realizar a manutenção da casa no sentido da limpeza e organização, não era dado à casa um tratamento mais sistemático no que diz respeito à conservação de sua estrutura física nem do acervo que comportava em suas paredes.

Portinari morreu no dia 6 de fevereiro de 1962, aos 58 anos de idade, em decorrência de problemas de saúde que vinha sofrendo desde 1954. Nesse mesmo ano, de acordo com notícias divulgadas em jornais da época, a casa de Brodowski e as obras de Portinari que nela se encontravam já estavam em um avançado processo de deterioração.

O jornal *Diário de São Paulo*, de 7 de dezembro de 1962, dez meses após a morte do pintor, traz uma reportagem com trechos de uma entrevista concedida por sua mãe, Domingas Portinari. Sua fala vem corroborar com a reivindicação da reportagem no sentido de que as autoridades se sensibilizassem com o estado em que se encontrava a

²²⁰ ARRUDA, Valdemar. Deseja o povo de Brodowski que a casa onde nasceu Portinari seja transformada em museu nacional. In: *Folha da Manhã*. São Paulo: 18 nov., 1951.

²²¹ Idem, ibidem.

casa onde Portinari passou sua infância e deixou um legado de valor inestimável em suas paredes. Como demonstra o trecho a seguir:

As opiniões dos artistas quase se igualam umas às outras: a casa de Portinari deve ser restaurada urgentemente e transformada em museu. Não podemos relegar ao abandono o “ninho” de um dos nossos maiores artistas²²².

Ao ser indagada sobre a questão de as obras de Portinari em Brodowski encontrarem-se “às portas da destruição, dado o aparecimento de rachaduras e o aumento progressivo da umidade”, dona Domingas responde, ressaltando o caráter pioneiro das obras de Portinari que se encontravam na casa:

“A Fuga do Egito” [sic], obra que está na casa de Brodóski, foi o primeiro afresco que Portinari fez e é o primeiro executado no Brasil por qualquer pintor²²³. (...)

Estou velha, mas espero ver a casa onde Candinho nasceu transformada em museu. Gostaria também de ir de vez em quando lá, para tomar conta da casa onde moro [sic] há praticamente 60 anos²²⁴.

O desejo de dona Domingas também é expresso por duas irmãs do pintor que também deram seus depoimentos, cujos nomes não foram citados pelo jornal:

É uma pena que as obras de Portinari lá em Brodowski estejam se estragando. Só pedimos que não permitam que o que parece inevitável aconteça. Algo deve ser feito. Temos confiança nas autoridades²²⁵.

A família de Portinari – que se dividiu, deixando de habitar a casa de Brodowski já no início da década de 1950 – costumava deixar claro, como demonstra o depoimento acima, que se preocupava com a conservação das obras que se encontravam em seu interior. No entanto, o fato é que a casa encontrava-se praticamente abandonada à época, com sua estrutura bastante comprometida e com as obras do acervo ali constituído por Portinari já bastante deterioradas.

No dia 29 de dezembro do mesmo ano, uma reportagem d' *O Estado de S. Paulo* ressaltava a situação de abandono da casa, além de como as pinturas de Portinari estavam em um avançado processo de

²²² “ESTOU velha, mas espero ver um museu na casa de Brodóski”. *Diário de São Paulo*. São Paulo: 7 dez., 1962.

²²³ O afresco *Fuga para o Egito* (1936), pintado por Portinari na casa de Brodowski, pode ser considerado uma obra na qual o artista utiliza a técnica de maneira pioneira, assim como *São Francisco pregando aos pássaros* (1934), obra também pertencente ao acervo da casa. No entanto, alguns outros pintores brasileiros já haviam se aventurado na realização de pinturas em afresco, como Eliseu Visconti e Antônio Gomide, embora em obras de dimensões menores.

²²⁴ “ESTOU velha [...]” *Op. cit.*

²²⁵ Idem, *ibidem*.

deterioração, de forma que mesmo o rosto de um dos santos pintados por Portinari na Capela da *Nonna* encontrava-se impossível de ser identificado:

A casa de Portinari, construída por meio precários, poderá ruir a qualquer momento, pois suas paredes apresentam fendas acentuadas. Algumas das pinturas ali existentes já estão parcialmente danificadas, tornando-se difícil o trabalho de restauração (...)

As imagens de Santa Luzia e São Pedro (afresco) na capelinha começam a sofrer a influência da umidade que aos poucos se alastra. Muitos outros afrescos apresentam-se estragados em virtude das fendas nas paredes, salientando-se a imagem de um santo a que se presume ser São Judas Tadeu. A parte do reboco, onde foi pintado o rosto do santo, foi retirada²²⁶.

A imagem deveria encontrar-se realmente bastante danificada: a figura de São Judas Tadeu – citada como a possível face do santo que se encontrava avariada – nunca existiu na Capela da *Nonna*.

Em uma passagem do mesmo texto, é narrado um episódio surpreendente, mas sintomático em relação ao descaso enfrentado pela casa da família Portinari à época: a intenção de Nelson Rockefeller – político e banqueiro norte-americano, famoso por suas iniciativas em favor da arte e da cultura, idealizador da política da *boa vizinhança* durante o governo do presidente Franklin Roosevelt – em adquirir a Capela da *Nonna* e realizar sua transferência integral para os Estados Unidos:

Segundo informações do sr. Paulo Portinari, irmão mais velho do artista, o sr. Nelson Rockefeller, tomando conhecimento da existência da capelinha, junto a residência da família Portinari, propôs-se a adquiri-la, a fim de levá-la para os Estados Unidos. Tais informações acrescentam que técnicos norte-americanos foram enviados a Brodóski, a fim de examinarem a possibilidade de transferência, sem, contudo destruir o pequeno templo realizado pelo artista brasileiro. Declarou o sr. Paulo Portinari que o sr. Rockefeller mostrou-se disposto a cobrir qualquer oferta, entretanto a família de Portinari se opõe a qualquer transação que implique na retirada das obras do artista para fora do país²²⁷.

Mesmo que um tanto extrema, a idéia em transferir a Capela para fora do país proposta por Rockefeller não deixava de demonstrar o abandono ao qual foi relegada a casa de Portinari em Brodowski, especialmente após a morte do pintor. Além disso, a revelação desse episódio por parte de um membro da família Portinari à imprensa certamente possuía uma intenção de “alerta” às autoridades para que ficassem cientes da existência de pessoas que se interessavam de alguma forma pelo acervo da casa e preocupavam-se com sua conservação, e que existia a possibilidade de o país poderia perder um rico acervo de Portinari até mesmo para estrangeiros caso não fosse tomada alguma providência por parte do poder público a esse respeito.

No entanto, a família não aceitaria nenhuma oferta nesse sentido, uma vez que possuíam a convicção de que as obras de Brodowski formavam um conjunto único, com um significado intrínseco, um acervo cuja fragmentação desproveria as obras de seu sentido original, ligado a um determinado momento da trajetória de Portinari, e que de certa forma representavam sua ligação com a cidade natal. O

²²⁶ CONTINUA ameaçada a casa onde nasceu Portinari, em Brodóski. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 29 dez., 1962.

²²⁷ Idem, ibidem.

que teria levado então a própria família a não investir na conservação de um imóvel que era de sua propriedade particular, que portava um acervo artístico de autoria de Cândido Portinari, pintor brasileiro de renome internacional, cujas obras certamente alcançariam altíssimos preços?

O processo que envolve desde os primeiros momentos da idealização da instituição de um museu na casa de Brodowski até a conclusão do projeto, em 1970, esbarra em diversos obstáculos que contribuíram para sua lentidão. A morosidade das negociações da família Portinari com o poder público demonstra que a mesma, provavelmente, esperava receber, por parte do poder público, uma oferta de compra compatível com o valor atribuído àquelas obras que no interior da casa se encontravam. Provavelmente, ao não receber a oferta de um valor considerado justo pela casa, as negociações foram prolongadas, levando a casa a ficar um longo período “à espera” de que se resolvesse qual seria seu destino.

A inevitável burocracia política também foi um fator que levou o projeto de transformação da casa de Portinari em Brodowski em museu a se tornar ainda mais moroso. Embora a intenção de concretizá-lo fosse clara, este não era visto como uma prioridade pelas políticas públicas em relação à cultura e ao patrimônio. Uma reportagem de jornal publicada em 1967 – quando o projeto ainda não havia se concretizado – menciona entraves burocráticos que devem ter contribuído para a morosidade do processo:

A última notícia que se tem do projeto é sua aprovação pela Comissão de Educação e Cultura da Câmara, em princípios do ano passado. Todavia, parece prejudicado pelas medidas que vedam aos parlamentares iniciativas de que decorram aumento de despesas. Enquanto isso, a casa do grande pintor, que pode transformar Brodóski num ponto de atração turística de reputação internacional, continua ameaçada pelo tempo, que se não poupa aos homens, pode, no entanto, poupar as suas criações, se devidamente protegidas²²⁸.

Com isso, acreditamos que um fato foi fundamental para que o projeto de criação de um museu na casa de Portinari em Brodowski não acabasse por cair no esquecimento: a continuidade de Rodrigo Melo Franco de Andrade na direção do SPHAN, de 1937 até 1968. Rodrigo presenciou desde o momento inicial da concepção das pinturas presentes na casa até sua conclusão – como demonstram algumas correspondências – testemunhando também o abandono da casa e o desenrolar do processo que visava ao tombamento. Como diretor do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, nesse cargo permanecendo por mais de trinta anos, e como amigo pessoal de Cândido Portinari, a atuação de Rodrigo com relação à casa de Brodowski deu-se certamente no sentido de zelar para que a busca por seu tombamento e transformação em Museu não fosse abandonado com o tempo. Quando Rodrigo faleceu, em 1968, o processo encontrava-se praticamente concluído.

²²⁸ A CASA de Portinari. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 2 maio, 1967.

Uma notícia d' *O Estado de S. Paulo* ressalta também a atuação de amigos do artista no sentido da luta pela preservação daquele espaço:

A casa em que nasceu Portinari, não obstante seu péssimo estado de conservação, tem atraído inúmeros visitantes não somente do País como do exterior, tal a curiosidade despertada pelos trabalhos existentes em suas paredes. (...) Artistas amigos de Portinari tem alertado as autoridades competentes, a fim de que providências necessárias possam ser tomadas para a restauração urgente daquele patrimônio artístico²²⁹.

A reportagem ainda elenca algumas iniciativas que buscavam a preservação e a transformação da casa em um museu de arte:

O arquiteto Luis Saia manifesta-se favorável ao tombamento da casa de Portinari e, no caso da impossibilidade da realização de tal objetivo, acredita que a desapropriação pelo governo federal, estadual ou municipal seria a solução mais adequada. “Desse modo – continua – a residência de Portinari poderia ser aproveitada para fins culturais e até mesmo para uma colônia de artistas”²³⁰.

As autoridades locais também se mobilizaram em prol da preservação da casa. À época foi expedida, pelo então prefeito da cidade de Brodowski, Antônio Martins Barradas, uma solicitação ao governador do Estado de São Paulo, Carlos de Carvalho Pinto, que pedia que providências fossem tomadas com relação à situação pela qual a casa passava. A Câmara Municipal de São Paulo também solicitou, à época, que o SPHAN realizasse o tombamento do prédio²³¹.

Em dezembro de 1964, o *Correio Braziliense* noticiava que tramitava no Congresso Nacional um projeto de lei que reivindicava a desapropriação da casa de Brodowski:

Hoje, passados quase três anos de sua morte, Portinari volta a ser notícia. Tramita agora pelo Congresso Nacional, projeto de lei de autoria dos deputados Waldemar Pessoa, Menotti Del Picchia e Paulo [Lauro] Cruz, propondo a desapropriação da casa do menino simples de Brodóski. A casa, incorporada ao patrimônio nacional, seria transformada mais tarde em museu, onde se perpetuaria, para a posteridade, o gênio de pintor, a alma de poeta que foi Cândido Portinari²³².

²²⁹ CONTINUA ameaçada [...]. *Op. cit.*

²³⁰ Idem, *ibidem*.

²³¹ Idem, *ibidem*.

²³² MONTANDON, M. A. “Disse um preto desconhecido a Portinari: ‘Pena que o senhor um dia vai ter de morrer’”. In: *Correio Braziliense*. Brasília: 6 dez., 1964.

O citado projeto, de número 4.895, do ano de 1963, possuía as seguintes disposições:

Art. 1º. Fica o Poder Executivo autorizado a tombar e adquirir o imóvel, constituído do prédio e respectivo terreno, situado na cidade de Brodósqui, no Estado de São Paulo, onde nasceu o pintor Cândido Portinari, com o acervo artístico e histórico nele existente.

Art. 2º. Para cumprimento do disposto no artigo anterior, o Poder Executivo firmará convênio com os herdeiros em que será fixado o preço do imóvel, bem como as condições de pagamento, e enviará Mensagem ao Congresso Nacional solicitando o respectivo crédito.

Art. 3º. O imóvel de que trata a presente lei integrará o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cabendo ao Ministério da Cultura regulamentar o seu aproveitamento.

Art. 4º. Esta lei entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário²³³.

Esse projeto de lei, em seu texto, reverencia Portinari enquanto artista e enquanto ser humano. Como já foi ressaltado anteriormente, também aqui, como na maior parte dos textos escritos a seu respeito, suas qualidades humanas eram equiparadas às suas habilidades como pintor. Logicamente, estando Menotti Del Picchia entre os deputados que redigiram o projeto, não é surpreendente que ao menos boa parte do texto esteja impregnada pelo sentimento de uma amizade de longos anos como havia sido a de Menotti e Portinari. O escritor chegou a dedicar o exemplar nº. 0 de seu *Juca Mulato* ao pintor, que não pôde comparecer ao lançamento do mesmo por motivos de saúde, vindo a justificar-se em carta posteriormente²³⁴.

O projeto ainda ressalta a fama alcançada, especialmente pela Capela, com Portinari ainda em vida, e de como a casa, com sua transformação em museu, se configuraria em uma espécie de “local de peregrinação” para os admiradores de Portinari:

²³³ CÂMARA dos Deputados. Projeto nº. 4.895, 1963, p. 01.

²³⁴ PORTINARI, Cândido. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: Nov.,1959 [para] Menotti Del Picchia, São Paulo, SP.

Ainda em vida do artista a fama dessas obras-primas da pintura brasileira vai levando turistas em visita  o a esses lugares. Fazem ali o que fazem os que, passando por Pádua, procuram a capela de Giotto.

Esses lugares, com o desaparecimento do artista, tornaram-se sagrados para a cultura brasileira. A incorpora  o dos mesmos ao patrimônio nacional, não apenas os preservar   do desgaste ou ruína, como está começando a acontecer segundo testemunhos que nos chegam de Brodóski, como os transformar   num museu de arte destinado    peregrina  o dos que cultivam os mais altos valores humanos, os eternos valores de cultura²³⁵.

Chamando a aten  o para o mal estado de conserva  o do local, o projeto oficializava uma denúncia que há algum tempo figurava na imprensa. No entanto, esse pedido de desapropria  o da casa ainda tramitaria por alguns anos no Congresso, até que fosse finalmente concluído, em 1968, quando o então governador do Estado de São Paulo, Roberto Costa de Abreu Sodré, autorizou a desapropria  o e o tombamento, incorporando a casa ao patrimônio do Estado.

O projeto de lei que previa o tombamento da casa data do ano de 1963. O processo ainda se desenrolava quando, em 1964, ocorreria a instaura  o da ditadura militar, que começava a censurar os meios de comunica  o e algumas manifesta  es artísticas.

Entretanto, a continuidade do processo de tombamento da casa de Portinari em Brodowski, sendo ele anterior    implanta  o da ditadura, demonstra o tipo de manifesta  o cultural    qual o Estado não colocava obstáculos, pesando ainda o fato do projeto ter se concretizado justamente quando do endurecimento da ditadura, logo após a decreta  o do AI-5, em 1968.

Naquele momento, a proposta oficial com rela  o    cultura era a de reafirma  o da brasilidade. A política cultural do regime encaminhava-se para a constru  o de um projeto hegem  nico através da apropria  o e manipula  o dos símbolos nacionais e dos elementos regionais. O Estado buscava trazer para si a fun  o de “manter acesa a chama da memória nacional”, transformando-se assim no “no criador e bastião da identidade nacional”²³⁶.

A obra de Portinari enquadrava-se sobremaneira no projeto de brasilidade da ditadura militar²³⁷. Esta reafirma  o da nacionalidade

²³⁵ CÂMARA dos Deputados. Projeto no. 4.895, 1963, p. 02.

²³⁶ OLIVEN, R. G. A rela  o Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade? In: MICELI, S. (org). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 51.

²³⁷ A despeito de Portinari ter pertencido ao PCB, era reconhecido como um artista que havia retratado com maestria o “povo brasileiro”. Os militares apropriaram-se do nacional popular caro às

brasileira buscada pela ditadura militar era semelhante à política cultural do varguismo, época em que Portinari fora cooptado para colocar sua arte a serviço do Estado.

Dois momentos políticos então se entrecruzam ao contemplarmos a trajetória da casa de Portinari em Brodowski: os governos de Vargas (1937-1945 e 1950-1954) e o governo ditatorial iniciado a partir do golpe militar de 1964. O processo da constituição inicial de seu acervo, passando por sua decadência, pelas tentativas de resgatá-la enquanto portadora da memória do artista, até sua consolidação como Museu é marcado pelas atuações dessas duas políticas – por vezes análogas, mas também diversas em determinados pontos.

Como ressalta Renato Ortiz, tanto em 1937 quanto em 1964, a política no país foi definida através de uma visão autoritária, que no plano da cultura foi representada através da censura e também pelo incentivo de determinadas ações culturais. O governo militar desenvolveu atividades na esfera cultural, e Vargas criou uma série de instituições como o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema Educativo, museus, bibliotecas, além de promover profundas transformações na área da educação. No entanto, ao lado dessas importantes realizações, o braço repressor do DIP não deixou de se manifestar²³⁸.

No entanto, o autor faz questão de diferenciar a atuação dessas duas políticas, chamando a atenção para os momentos econômicos diferentes aos quais pertenceram. A atuação de Capanema em relação à política cultural possuía “limites impostos pelo próprio desenvolvimento da sociedade brasileira²³⁹”, sendo que o principal ponto de diferenciação entre esses dois momentos é justamente a conjuntura econômica na qual o Brasil se inseria nos anos pós-64, que era completamente diversa da do Estado Novo. O que diferenciaria esses dois momentos é que em 1964 o regime militar se inseria dentro de um quadro econômico distinto. A relação que se estabelece, portanto, entre o estado e os grupos empresariais é diversa nesses dois momentos políticos, pois somente a partir da década de 1960 é que esses grupos poderiam se assumir como portadores de um capitalismo que aos poucos se desprende de sua insipiência²⁴⁰.

Em relação às políticas de patrimônio cultural da época, algo de continuidade ainda permanecida no ar. O SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico Nacional – mesmo após o golpe de 1964, era ainda dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, como já mencionamos, que iria manter-se como diretor da entidade até 1968, ano de sua morte, sendo então sucedido por Aloísio Magalhães. Esse fato reflete que, mesmo que os militares tenham realizado profundas mudanças no que toca à política cultural brasileira, criando e extinguindo entidades e cargos, a essência do pensamento no que toca ao patrimônio histórico surgida a partir da criação do SPHAN em 1937 pouco havia se alterado, ao ocupar Rodrigo M. F. Andrade o mesmo cargo que assumira quase trinta anos antes.

Amigo de Cândido Portinari por longos anos, Rodrigo M. F. Andrade havia testemunhado a fase na qual o artista realizou as pinturas da casa de Brodowski, tendo trocado com o amigo algumas correspondências contendo impressões sobre essas obras. Como já apontamos anteriormente, o mesmo homem que, nos anos 1930, já havia mencionado uma possível transformação da casa de Portinari

ideologias das esquerdas e transformaram tais representações em uma identidade harmônica, esvaziada de tensões sociais.

²³⁸ ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1991. p. 116.

²³⁹ Idem, *ibidem*.

²⁴⁰ Idem, p. 117.

em patrimônio histórico²⁴¹, ainda atuava quando da tramitação do projeto de tombamento até uma data próxima à conclusão do mesmo, que culminaria com a instituição do Museu.

De acordo com o jornal *O Estado de S. Paulo* de 2 de maio de 1967, desde alguns anos antes já vinham sendo tomadas algumas atitudes mais efetivas no sentido da preservação da casa da família Portinari e seu possível tombamento e transformação em museu. Entre essas estavam o contato do governador de São Paulo em 1963, Carvalho Pinto, com o professor Darcy Ribeiro, então ministro da Educação. O governador teria telegrafado ao ministro pedindo que a casa fosse tombada pelo SPHAN. A intenção de levar a cabo o tombamento da casa foi tornada pública por Rodrigo Mello Franco de Andrade, então diretor do SPHAN, que teria enviado um telegrama a Carvalho Pinto – que à época da publicação da reportagem, em 1967, ocupava o cargo de senador por São Paulo – dizendo que “o tombamento da casa de Portinari constituirá inextinguível serviço à cultura brasileira”²⁴².

A proposta do SPHAN com relação ao patrimônio cultural, com o passar dos anos, alterou-se muito pouco até o final dos anos 1960. O que percebemos é a continuidade da vinculação, nesse sentido, a uma política federal que reduzia os bens culturais dignos de tombamento e preservação somente aos monumentos arquitetônicos, de “pedra e cal”, o que teria, em 1937, num momento inicial das políticas de preservação no país, uma função educativa pois pela “visibilidade física e presença na história oficial, seria a opção de maior e mais imediato impacto educativo”²⁴³. Essa política se reencaminharia para uma proposta mais aberta a respeito do patrimônio cultural nacional somente quando Magalhães assumira a presidência do SPHAN. Idealizada em 1937 por Mário de Andrade, essa proposta se materializou em seu projeto para a implantação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e visava a soma de antigas instituições às novas, para formar a visão de um Brasil moderno e projetado para o futuro, porém voltado também para o

²⁴¹ É citada no segundo capítulo desse trabalho uma correspondência enviada por Rodrigo Melo Franco de Andrade para Portinari comentando a respeito da obra *Fuga para o Egito* e a respeito do trabalho então desenvolvido pelo artista na casa de Brodowski, onde pela primeira vez é citada a intenção de tombamento da casa. Essa idéia era compartilhada também pelo então ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema que, em carta enviada ao artista em 1941, comenta que faria a Rodrigo o pedido do tombamento da Capela da *Nonna*. A esse respeito, ver: ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 16 fev., 1937 [para] Cândido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.; PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 27 fev., 1941 [para] Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.; PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 5 mar., 1941 [para] Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ; e CAPANEMA, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 12 mar., 1941 [para] Cândido Portinari, Brodowski, SP. 2 p.

²⁴² A CASA de Portinari. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 2 maio, 1967.

²⁴³ FALCÃO, J. A. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, S. (org). *Op. cit.*, p. 29.

conhecimento e incorporação de seu passado, com a revalorização do folclore e da arte popular.

De certa forma, a casa de Portinari em Brodowski também não deixava de enquadrar-se nessa visão de patrimônio que ainda permeava as políticas públicas de preservação quando de sua desapropriação e tombamento.

A desapropriação do imóvel, em 1968, no entanto, não resolveu imediatamente o problema do abandono pelo qual a casa passava. Em artigo veiculado pela revista *Manchete*, publicado em 1968, consta um trecho que bem resume essa situação:

É a Praça Cândido Portinari. Bem no meio a igreja. Do lado esquerdo de quem olha a igreja de frente, uma casa grande, com um muro de grade verde e duas placas, uma das quais nem dá mais pra ler: “Fechado por determinação da família”. A outra é nova, diz que a entrada é proibida e foi colocada pelo Governo do Estado, que desapropriou a casa de Portinari, em Brodóski, cidade de 4 mil habitantes a 400 quilômetros da capital²⁴⁴.

A casa, que mesmo desapropriada ainda continuava abandonada, foi fechada à visitação, devido ao péssimo estado de conservação em que se encontrava sua estrutura e as obras deixadas por Portinari em seu interior. Na mesma reportagem, podemos ver que, mesmo com uma grande precariedade de recursos, a municipalidade ainda toma algumas medidas, buscando proteger a casa e suas obras de alguma forma. Para visitar a casa, na época, era necessário pedir autorização à polícia. O fato é assim narrado pela reportagem:

Todos os delegados de polícia designados para trabalhar em Brodóski já vão recomendados para ter muito cuidado com o patrimônio artístico da cidade, que se resume na casa do pintor e na igreja da praça, que tem uma obra. Há sempre um guarda da Força Pública na porta e de noite dois: um dormindo dentro da casa e outro rondando-a, por fora. Esse soldado tem todas as chaves da casa e da capelinha, ao lado²⁴⁵.

Tamanho era o abandono pelo qual passava a casa que um policial permanecia em seu interior à noite, para evitar possíveis invasões e que os afrescos e têmperas de seu interior pudessem perder-se para sempre devido a algum ato de vandalismo. A casa ainda possuía à época alguns quadros pintados por Portinari, que nos dias de hoje já não fazem mais parte de seu acervo: a mesma reportagem cita o quadro *Os Carregadores*, que se encontrava “no chão, e qualquer pessoa que passar corre o risco de chutar esse quadro, ou outros sem identificação²⁴⁶”.

O processo de desapropriação e tombamento da casa concluiu-se somente em 1969. De acordo com o depoimento de Roza Therezinha Morando – uma das

²⁴⁴ PORTINARI, uma casa cheia de arte. In: *Manchete* [?]. Rio de Janeiro, RJ, 1968.

²⁴⁵ Idem, ibidem.

²⁴⁶ Idem, ibidem.

primeiras funcionárias do Museu Casa de Portinari, que ainda reside em Brodowski – nesse mesmo ano o Museu foi aberto à visitação e já possuía funcionários nomeados, ligados à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Roza menciona que acompanhou todo o trabalho de restauração da casa, que teria sido realizado em dez dias pelo professor Edson Motta, do SPHAN, que teria passado aos funcionários muitas noções sobre arte e pintura, uma vez que estes não conheciam o assunto em profundidade²⁴⁷.

O Museu foi inaugurado no dia 14 de março de 1970²⁴⁸, com a presença de dona Domingas, mãe de Portinari, e de diversas autoridades e figuras do mundo artístico e intelectual de São Paulo. A ocasião noticiada pela revista *O Cruzeiro* de 31 de março de 1970, que também mencionou as circunstâncias da desapropriação da casa:

A área onde se situa a casa do pintor foi desapropriada pelo governador Sodré, no ano passado, por 245 mil cruzeiros novos. Logo a seguir, foi iniciada a sua restaura  o, a fim de transforma-la em museu nacional. A casa   de tijolo assentado a barro. Havia muitas rachaduras. O mau estado da alvenaria estava destruindo as pinturas do artista (...)²⁴⁹.

O preço pago pelo governo do estado   família Portinari pela desapropria  o foi considerado simbólico pela imprensa. A revista *Manchete*, em sua edi  o de 29 de dezembro de 1973, considerou o preço “irrisório em compara  o com os tesouros que ela guarda”²⁵⁰.

Como já mencionamos, as negocia  es a respeito do preço a ser pago   família Portinari pela casa pode ter sido um dos fatores que levaram ao atraso de sua desapropria  o. Guardiã de um rico acervo de arte, a casa provavelmente

²⁴⁷ MORANDO, Roza Therezinha. *Depoimento*. Brodowski: 12/04/2005, 46 min.

²⁴⁸ De acordo com os convites de inaugura  o do Museu, que hoje fazem parte do acervo do Museu Casa de Portinari.

²⁴⁹ SILVA, A. Casa de Portinari agora   museu. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 31 mar. 1970, p. 129.

²⁵⁰ SILVEIRA, J. Brodowski, a doce terra do menino Candim. In: *Manchete*, Rio de Janeiro: 29 dez., 1973, p. 82.

poderia alcançar um preço maior. No entanto, o avançado estado de deterioração e às pressões exercidas pela imprensa e pelos admiradores de Portinari fizeram com que fosse pago um valor considerado baixo na compra da casa, pois somente dessa forma o processo de restauração e institucionalização do Museu pôde ser acelerado.

A intenção do Museu, desde sua inauguração, era ter o dia-a-dia e os hábitos de Portinari como temas. Assim, a maior parte dos cômodos da casa foram abertos à exposição de maneira a parecer que exerciam a mesma função de quando Portinari ainda freqüentava a casa:

Quando as dezenas de convidados e visitantes entraram na casa de Portinari, hoje transformada em museu, sentiram que ali faltava apenas a presença física do imortal artista. A mesma poltrona, os mesmos livros, as mesas, cadeiras e até mesmo utensílios de cozinha estavam dispostos, como nos tempos em que ele vivia ali²⁵¹.

A forma de organização do museu ressalta o tipo de memória que Portinari buscou reproduzir a respeito de si mesmo por toda vida, ligada à simplicidade, ao gosto pela convivência em família e o amor à arte, à qual dedicou um espaço especial no interior da residência. Com a inauguração do Museu, estava então reconhecida a existência da casa de Brodowski como um lugar de memória do artista, que dali para frente deveria ser visto como um referencial a seu respeito, sendo aquele um local onde sua memória estaria preservada, a salvo do esquecimento.

Mesmo antes de ser convertida em Museu, a casa de Portinari em Brodowski, cumpria o papel de ser uma referência a respeito do pintor. Enquanto lugar de memória, continuou a exercer essa sua função mesmo quando passou por seu processo de abandono entre as décadas de 1950 e 60, período que coincidentemente marca a decadência física de Portinari pela doença que o acometeu, até sua morte em 1962.

Numa tentativa de salvar do esquecimento a memória de um artista que havia sido alçado como dos maiores expoentes da arte do país, a institucionalização do Museu Casa de Portinari surgiu como uma garantia de que a memória do pintor

²⁵¹ Silva, Arlindo. *Op. cit.*

permaneceria ligada à sua cidade natal. Estava assim consolidado seu discurso e a perpetuação de sua memória, num lugar cujo processo de surgimento, auge, decadência e renascimento confundiu-se com a própria trajetória do pintor e suas obras, já que a inauguração do Museu abriu caminho para diversas outras manifestações na tentativa de que sua obra não se fragmentasse definitivamente, como foi a criação do Projeto Portinari, em 1979, da organização de exposições retrospectivas e do lançamento e relançamento de publicações a respeito do artista.

CONCLUSÃO

Em nosso trabalho, buscamos observar como o pintor Cândido Portinari – ao constituir um acervo de pinturas murais ao longo das décadas de 1930 e 1940 na casa onde vivia sua família e passou sua infância na cidade de Brodowski (SP) – terminou por configurá-la, ainda que involuntariamente, num lugar de memória.

Portinari possuía uma ligação pessoal muito forte com a casa, tendo sido ela o local onde morou até os quinze anos, idade com que partiu para o Rio de Janeiro, vindo a estudar no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Sua família, no entanto, continuou a residir na casa, passando esta a ser o destino freqüente de Portinari em suas temporadas de férias, especialmente após sua volta da viagem à Europa, em 1931, de onde regressou com o propósito de realizar uma arte verdadeiramente brasileira.

Dessa forma, buscamos primeiramente inserir a trajetória de Portinari na história da constituição física da casa de Brodowski, dos primeiros momentos da chegada de sua família e seu estabelecimento definitivo na cidade, passando pelo momento em que Portinari deixa a casa aos quinze anos, até esta ser novamente revalorizada pelo artista como um lugar importante em sua história de vida, a partir do início dos anos 1930. Também traçamos um panorama a respeito das artes no Brasil nas primeiras décadas do século XX e como Portinari nele se insere a partir dos anos 1930, trazendo inovações e uma nova proposta plástica para a arte brasileira. Dessa forma, vemos como o artista começa a realizar seu trabalho em busca de novas técnicas e formas de pintura, o que se reflete através do acervo da casa.

A convivência com a forte religiosidade da família quando criança fez com que o artista, ao lembrar-se da casa de Brodowski, prontamente a associasse às

lembranças mais remotas de seu tempo de infância, que estavam ligadas especialmente ao medo que sentia do diabo e ao respeito que possuía pelos santos. Portinari, portanto, ao eleger a temática sacra para as pinturas murais da casa e da Capela da *Nonna*, demonstra como as figuras religiosas estavam presentes em sua memória quando pensava especificamente na casa.

Vale ainda lembrar que as memórias pertencentes à infância do artista, ligadas às brincadeiras de criança e mesmo ao trabalho e aos trabalhadores do campo, foram matéria-prima para boa parte das obras do artista, mas que a eleição da temática sacra para a decoração da casa de sua família em Brodowski está ligada de maneira estrita às lembranças que aquele espaço privado lhe trazia. A memória involuntária do artista aí se faz presente, visto ter escolhido a temática sacra e não outros temas, como por exemplo, os sociais, presentes na maior parte de suas obras.

Ao mesmo tempo em que expressam a memória involuntária do pintor, as pinturas que realizou nas paredes da casa de Brodowski também se configuram como experimentações de novas técnicas, uma vez que em nenhuma outra obra anterior às do interior da casa o artista havia utilizado o afresco – técnica eleita pelo pintor para compor *Fuga para o Egito*, *São Francisco pregando aos pássaros*, *as Cabeças de Mulata* e *o Perfil da Avó* – e também a pintura mural a têmpera – usada nas figuras da Capela da *Nonna*. Consideramos as obras de Brodowski como “experimentos”, no sentido de que o artista ali primeiro realizou obras de arte inteiramente finalizadas, utilizando técnicas cujos resultados ainda eram por ele desconhecidas até então. A experiência com o afresco na casa, realizada entre 1934 e 1940, certamente levou Portinari a perceber a viabilidade da técnica também para os murais dos ciclos econômicos do Ministério da Educação e Saúde, que realizara

por encomenda do ministro Gustavo Capanema a partir de 1936. Da mesma forma, na Capela da *Nonna*, pintada em fevereiro de 1941, Portinari congregou a pintura mural à pintura em têmpera, técnicas que aplicaria ao final do mesmo ano na realização dos grandes painéis para a Biblioteca do Congresso em Washington, nos Estados Unidos. As mesmas técnicas passam a ser recorrentes em outros trabalhos posteriores de Portinari.

Dessa forma, enquanto realizava essas experimentações em pintura na casa de Brodowski, Portinari trocou um grande volume de cartas com diversos interlocutores, que, além de amigos pessoais, também eram pessoas influentes, especialmente nas artes e na cultura, como os escritores Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, o ministro Gustavo Capanema, o presidente do SPHAN, Rodrigo M. F. de Andrade e outros personagens. Ao mesmo tempo em que discutiam assuntos pessoais, a respeito de artes ou ligados ao universo cultural do Brasil entre as décadas de 1930 e 1940, esses interlocutores foram informados por Portinari a respeito da concepção e do andamento dos trabalhos que o artista estava então realizando na casa de Brodowski.

Nessas missivas, o artista expunha os temas e as técnicas escolhidas para essas obras, expressando sua ansiedade quando do início da confecção de uma obra e também sua satisfação com os resultados finais alcançados, impressões essas partilhadas com os amigos com os quais se correspondia, que também davam suas opiniões, tendo sido estes os responsáveis pela divulgação do acervo da casa, fazendo com que este não ficasse restrito apenas ao plano privado, mas que, especialmente através da imprensa, levaram o acervo ao conhecimento de um público bastante vasto ao aprovarem esteticamente os trabalhos ali realizados.

Nessas cartas, ao mesmo tempo em que Portinari se comunica com amigos próximos e queridos, o artista busca legitimar o acervo que então constituía na casa de Brodowski, pois buscava trocar opiniões e impressões sobre essas obras com seus interlocutores, que poderiam servir-lhe de parâmetro para julgar se a temática e as técnicas experimentadas na casa poderiam ser também usadas fora daquele espaço.

O reconhecimento dado ao acervo através dessas correspondências colaborou para que, mais tarde, mesmo quando a casa e seu acervo passaram por um processo de abandono e gradual deterioração, essa não fosse esquecida e continuasse a ser vista como um lugar que era portador de obras importantes de Portinari, que faziam parte da construção da memória do artista ao terem sido concebidas de maneira a refletir seu sentimento pessoal em relação à casa e às lembranças que essa evocava. Esses amigos, com os quais Portinari se correspondeu, tiveram uma atuação fundamental no sentido de não deixar a casa cair no esquecimento e, mesmo que o processo de seu tombamento e transformação em museu tenha sido bastante moroso, este não foi abandonado justamente devido, especialmente, ao fato que seus diversos interlocutores ainda permanecerem em posições de destaque na política e na cultura nacionais mesmo após a morte de Portinari, ocorrida em 1962. É o caso de Rodrigo M. F. de Andrade – diretor do SPHAN de 1937 a 1968, ano do tombamento da casa – que testemunhou o início da constituição do acervo da casa até o momento da conclusão do processo de transformação da mesma em patrimônio histórico e artístico nacional, ou do escritor Menotti Del Picchia que, tendo sido grande amigo de Portinari, foi um dos autores do projeto de lei lançado em 1963 e que determinava o tombamento da casa.

Portinari expressou das mais diversas formas a sua memória, que estava especialmente ligada aos seus primeiros anos de vida: escreveu uma autobiografia, – *Retalhos de minha vida de infância* – poemas autobiográficos, deu depoimentos a seu respeito para que amigos como Antônio Callado também escrevessem a seu respeito, possuindo ainda um significativo número de autores que sobre ele escreveram, tanto quanto o pintor ainda vivia quando postumamente. Dessa forma, no trabalho que agora concluímos, esperamos ter demonstrado como a casa de Portinari em Brodowski configura-se como um lugar de memória do pintor, ainda que assim tenha se consolidado de maneira involuntária. Constituído de maneira espontânea pelo artista, que ali imprimiu através da arte sacra suas impressões e seus sentimentos ao tomar contato com a casa, o acervo da casa mostra como Portinari acabou fazendo de Brodowski uma referência a seu respeito, passando a cidade a contar com um lugar onde sua memória pudesse se fazer presente através de obras que haviam sido concebidas especialmente para ali figurar, que de lá não poderiam sair, por ter como suporte as próprias paredes da casa onde o artista nasceu. Na casa fica então expressa a memória do artista através de pinturas com características particulares em sua obra, que demonstram como esse acervo, fruto de um trabalho espontâneo e carregado de afetividade, foi uma experiência fundamental para que sua imagem jamais fosse desvinculada da terra onde nasceu, e que também contribui para o desenvolvimento de todo o seu trabalho como pintor a partir de então.

Finalmente, esperamos ter, com esse trabalho, contribuído para os estudos sobre a obra de Cândido Portinari, pois, tendo sido aqui privilegiada a vertente sacra de seu trabalho como pintor, ainda pouco explorada em outros trabalhos acadêmicos, buscamos demonstrar como esse viés, em Portinari, não prestava-se

somente à ornamentação de um local, estando essa arte carregada de significados particulares para o pintor, que a considerava também como possuidora de uma função social. Dessa forma, buscamos inserir o acervo da casa de Portinari em uma posição de destaque dentro da obra do artista, tendo sido estas realizadas em momentos decisivos de sua carreira. Portinari buscou, em vida, perpetuar sua memória através dos mais diversos registros escritos – como sua autobiografia, as biografias que outros autores escreveram a seu respeito e seus poemas – e também o fez através das pinturas de Brodowski. Através do estudo aqui empreendido, buscamos também contribuir para o debate acerca da construção da memória do artista, que, estando essa ligada à sua terra natal, tem na casa de Brodowski seu mais representativo lugar.

BIBLIOGRAFIA

1) Fontes:

1.1) Pinturas:

PORTINARI, C. *Cabeça de Mulata I*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1934 (pintura mural em afresco).

PORTINARI, C. *Cabeça de Mulata II*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1934 (pintura mural em afresco).

PORTINARI, C. *Fuga para o Egito*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1936 (pintura mural em afresco, 155 x 170 cm).

PORTINARI, C. *São Jorge e o dragão*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1945 (pintura mural a têmpera).

PORTINARI, C. *São Francisco pregando aos pássaros*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1934 (pintura mural em afresco).

PORTINARI, C. *Santa Luzia e São Pedro*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941 (pintura mural a têmpera, 180 x 76 cm.).

PORTINARI, C. *Jesus*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941 (pintura mural a têmpera, 180 x 76 cm).

PORTINARI, C. *A Visitação*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941 (pintura mural a têmpera, 180 x 160,5 cm).

PORTINARI, C. *São João Batista*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941 (pintura mural a têmpera, 180 x 76 cm).

PORTINARI, C. *São Francisco de Assis*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941 (pintura mural a têmpera, 180 x 75 cm).

PORTINARI, C. *A Sagrada Família*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941 (pintura mural a têmpera, 180 x 163 cm).

PORTINARI, C. *Santo Antônio*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941 (pintura mural a têmpera, 180 x 75 cm).

PORTINARI, C. *Sermão aos peixes*. Brodowski (SP): Casa da *Nonna*, Museu Casa de Portinari, 1942 (pintura mural em afresco).

1.2) Correspondências:

ALMEIDA, Lúcia Machado de; Almeida, Antônio Monteiro Machado de. *Carta*. Belo Horizonte, MG: 11 set., 1943 [para] Portinari, Cândido. Rio de Janeiro, RJ, 2 p.

ALMEIDA, Rosalita Mendes de. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 12 jul., 1930 [para] Portinari, Cândido. Paris. 4 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 4 ago., 1939 [para] Portinari, Cândido. Rio de Janeiro, RJ: 4 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 18 mar., 1941 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP, 3 p.

ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 4 mar., 1941 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP, 4 p.

ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 10 mar., 1941 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP, 2 p.

ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 9 abr., 1941 [para] Portinari, Cândido. Rio de Janeiro, RJ, 4 p.

ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 12 mar., 1942 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP, 2 p.

ANDRADE, Mário de. *Carta*. São Paulo, SP: 9 nov., 1942 [para] Portinari, Cândido. Rio de Janeiro, RJ.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 16 fev., 1937 [para] Portinari, Cândido. Rio de Janeiro, RJ, 2 p.

BENTO, Antonio. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 18 fev., 1937 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP.

BROWNING, Lenore. *Carta*. New York, NY: May 7, 1941 [para] Portinari, Maria. Rio de Janeiro, RJ, 2 p. (em inglês).

CAPANEMA, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 12 mar., 1941 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP, 2 p.

COSTA, Lucio. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 25 jan., 1941 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP, 2 p.

FABBRI, Ida Portinari. *Carta*. Brodowski, SP: 9 out., 1940 [para] Portinari, Cândido; PORTINARI, Maria. New York, NY, 4 p.

FABBRI, Ida Portinari; PORTINARI, Baptista. *Carta*. Brodowski, SP: 5 jul., 1942 [para] Portinari, Cândido; Portinari, Maria; Portinari, Luiz. Rio de Janeiro, RJ, 4 p.

HORN, Florence. *Carta*. [s.l.]: May, 1942, [para] Portinari, Cândido. [Rio de Janeiro, RJ:], 2 p. [inglês]

LANDUCCI, Lélío. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: jan., 1941, [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP.

LEÃO, Olga Portinari. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 26 jan., 1953 [para] Portinari, Cândido; Portinari, Maria. [Brodowski, SP], 2 p.

LEÃO, Rosinha. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 1941 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP, 2 p.

LEÃO, Rosinha. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: mar., 1942 [para] Portinari, Maria. Brodowski, SP, 2 p.

LITURGICAL Art Society; Lavanoux, Maurice. *Carta*. New York, NY: Feb. 16, 1942 [para] Portinari, Cândido. Rio de Janeiro, RJ. [inglês]

LITURGICAL Art Society; Lavanoux, Maurice. *Carta*. New York, NY: July 13, 1944 [para] Portinari, Cândido. Rio de Janeiro, RJ. [inglês]

MACHADO, Lourival Gomes. *Cartão*. Ribeirão Preto, SP: jan., 1943 [para] Portinari, Cândido. [s.l.].

MENDES, Murilo. *Carta*. Juiz de Fora, MG: 15 mar., 1937 [para] Portinari, Cândido. [Rio de Janeiro, RJ, 2 p.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Paris, França: 12 jul., 1930 [para] Almeida, Rosalita Mendes de. Rio de Janeiro, RJ, 10 p.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 4 ago., 1936 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP, 4 p.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. 1937 fev. 9, Brodowski, SP: [para] Andrade, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro, RJ.

PORTINARI, Cândido; PORTINARI, Maria. *Bilhete*, Brodowski, SP: fev., 1937 [para] Leão, Josias; Leão, Ruth. Rio de Janeiro, RJ, 2 p.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 29 nov., 1938 [para] Kent, Rockwell. [s.l.]. [inglês]

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 24 mar., 1939 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP, 2 p.

PORTINARI, Baptista. *Telegrama*. Brodowski, SP: [19--] [para] Soares, José Carlos de Macedo. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 25 jan., 1940 [para] Andrade, Mário de. [s.l.].

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: jan., 1940 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 20 fev., 1940 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: jan., 1941 [para] Lima, José de Queiroz. Rio de Janeiro, RJ.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: fev., 1941 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 3 mar., 1941 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 6 mar., 1941 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: abr., 1941 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido; PORTINARI, Maria. *Carta*. Brodowski, SP: 1941 [para] Lima, José de Queiroz; Lima, Juracy de Queiroz. Rio de Janeiro, RJ.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 1 jan., 1941 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. [s.l.]: 11 jan., 1941 [para] Andrade, Mário de. [São Paulo, SP:]. 2 p.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: fev., 1941 [para] Andrade, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro, RJ.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 1 fev., 1941 [para] Lima, José de Queiroz. Rio de Janeiro, RJ, 3 p.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 27 fev., 1941 [para] Capanema, Gustavo. Rio de Janeiro, RJ, 2 p.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 5 mar., 1941 [para] Andrade, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro, RJ.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Brodowski, SP: 22 mar., 1941 [para] Capanema, Gustavo. Rio de Janeiro, RJ.

PORTINARI, Cândido. *Carta*. Rio de Janeiro, RJ: 22 ago., 1943 [para] Andrade, Mário de. São Paulo, SP.

PORTINARI, Cândido. *Cartão*. Brodowski, SP: 1946, [para] Andrade, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro, RJ.

SAAVEDRA, Carmen de. *Carta*. Petrópolis, RJ: 10 fev., 1941 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP. 2 p.

SAAVEDRA, Carmen de. *Carta*. Petrópolis, RJ: 10 fev., 1942 [para] Portinari, Maria. Brodowski, SP.

VALENTINER, William R.; Detroit Institute of Arts. *Carta*. Detroit, MI: Apr. 4, 1941 [para] Portinari, Cândido. Brodowski, SP. [inglês].

2) Artigos de jornais e revistas:

A CASA de Portinari. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 2 maio, 1967.

ARRUDA, Valdemar. Deseja o povo de Brodósqi que a casa onde nasceu Portinari seja transformada em museu nacional. *Folha da Manhã*. São Paulo: 18 nov., 1951.

BARBOSA, Vilma. Afrescos de Portinari transformam em rico museu a velha casa paterna. *Diário de São Paulo*, São Paulo, SP, 26 jan. 1958.

BEUTTENMÜLLER, Alberto; Santos, Ariovaldo dos. Sodré entrega em Brodósqi a Casa-Museu de Portinari. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, RJ, 15/16 mar. 1970.

CONTINUA ameaçada a casa onde nasceu Portinari, em Brodósqi. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 29 dez., 1962.

“ESTOU velha, mas espero ver um museu na casa de Brodósqi”. *Diário de São Paulo*. São Paulo: 7 dez., 1962.

MONTANDON, M. A. “Disse um preto desconhecido a Portinari: ‘Pena que o senhor um dia vai ter de morrer’”. *Correio Braziliense*. Brasília: 6 dez., 1964.

PORTINARI, uma casa cheia de arte. *Manchete* [?]. Rio de Janeiro, RJ, 1968.

SABINO, Fernando. Conversa com Portinari - II: histórias de Brodowski, B. Aires e Paris. *O Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 1 ago. 1948.

SANTA Rosa. *Artes Plásticas*. Roteiro: Portinari e Brodowski. Rio de Janeiro: [s.n.], 1951.

SILVA, A. Casa de Portinari agora é museu. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 31 mar. 1970, p. 129.

SILVEIRA, J. Brodowski, a doce terra do menino Candim. *Manchete*, Rio de Janeiro: 29 dez., 1973, p. 82.

VISITAM a Alta Mogiana os candidatos coligados. *Folha da Manhã*. São Paulo: 1 ago., 1954.

3) Depoimentos orais:

3.1) Depoimentos concedidos à autora:

MORANDO, Roza Therezinha. *Depoimento*. Brodowski: 12/04/2005, 60 min.

3.2) Depoimentos concedidos ao Projeto Portinari, disponíveis no arquivo da sede do Projeto Portinari, na Pontifícia Universidade Católica (PUC), Rio de Janeiro:

PORTINARI, Maria. *Depoimento ao Projeto Portinari*. Rio de Janeiro, RJ, 1982, 1983. 270 f. [14 CDs].

PORTINARI, Luiz. *Depoimento ao Projeto Portinari*. São Paulo, SP, 1983. 66 f. [3 CDs].

PORTINARI, Pellegrina. *Depoimento ao Projeto Portinari*. Campinas, SP: 1985. 73 f. [3 CDs].

4) Decretos de Lei:

CÂMARA dos Deputados. Projeto nº. 4.895, 1963. *Acervo do Museu Casa de Portinari*. Brodowski (SP).

5) Documentos de sítios da Internet:

PROJETO Portinari. *Correspondências*. Disponível em <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/bibl_cor.asp>. Acesso em 12/04/05.

PROJETO Portinari. *Obras*. Disponível em <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/obra.asp?contexto=obra>>. Acesso em 12/04/05.

PROJETO Portinari. *Cronobiografia de Cândido Portinari*. Disponível em <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf>>. Acesso em 12/04/05.

4) Livros e periódicos:

ACEDO, R. *Encontro com Portinari*. São Paulo: Minden, 1997.

ALMEIDA, P. M. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, A. A. *Arte para quê? A preocupação social na arte: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2. ed., São Paulo: Nobel, 1987.

AMARAL, A. A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed., São Paulo: 34, 1998.

ALVIM, Z. M. F. *Brava gente! Os italianos em São Paulo 1870-1920*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 22.

ARTE Sacra: Portinari. Tradução Marina Cunha Brenner; apresentação Alceu Amoroso Lima; texto Frei Bruno Palma. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1982.

BALBI, M. *Portinari: o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2003.

BARDI, P. M. (et al.) *Portinari: exposição de sua obra de 1920 até 1948*. São Paulo: MASP:1948.

BENTO, A. *Portinari*. Rio de Janeiro: L. Christiano Editorial, 1980.

BERARDO, J. B. *O político Cândido Torquato Portinari*. [s.l.]: Edições Populares, [s.d].

BOMENY, H. (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

BRASIL, Ministério da Educação e Saúde Pública. *Portinari*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1939.

BURKE, P. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP: 1992.

_____. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CALLADO, A. *Retrato de Portinari*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2003.

CARDOSO, C. F. Iconografia e História. In: *Também com a imagem se faz história*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1990, pp. 1-18. Cadernos do ICHF no. 32.

CAMARGO, R. *Portinari desenhista*. Rio de Janeiro: São Paulo: Museu Nacional de Belas Artes: Museu de Arte de São Paulo, 1977.

CÂNDIDO, A. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: vol. 02, nº. 04, 10/04/1984, pp. 27-36.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CORRÊA, A. *Brodowski: minha terra e minha gente*. São Paulo: Pannartz, 1986.

DAMM, F. *Um Cândido pintor Portinari*. [s.l.]: Expressão e cultura: AGGS Indústrias Gráficas S/A, 1971 (sem paginação).

DAMATTA, R. *A casa e a rua: cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro, 5 ed.: Rocco, 1997.

DI GIANNI, T. *Italianos em Franca: imigrantes de boa estrela em uma cidade do interior*. Franca: UNESP – FHDSS: Amazonas Prod. Calçados S/A, 1997.

DIONÍSIO, M. *Portinari 1903-1962*. (s.l.): Artis, 1963.

FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp: 1996.

_____. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. (org.). *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Campinas: Mercado das Letras/Autores Associados/Projeto Portinari, 1995.

FABBRI, A. *Contando a arte de Portinari*. São Paulo: Noovha América, 2004.

FALCÃO, J. A. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, S. (org). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

FRANCASTEL. P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREDRIGO, F. S. A escrita de si no epistolário de Simon Bolívar: uma consagração da memória à história. In: SERPA, H. C. (org). *Escritas da história: memória e linguagem*. Goiânia: Ed. da UCG, 2004.

GARCIA, T. C. *Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano*, 2006. (mimeo).

GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GOMES, A. C. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN, 1996.

KELLY, C. *Portinari: quarenta anos de convívio*. Rio de Janeiro: GTL, 19??.

LE GOFF, J. *São Francisco de Assis*. São Paulo: Record, 1999.

_____. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *História e Memória*. 3. ed., Campinas: Unicamp, 1992.

_____. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LEITE, J. R. T. *Pintura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *500 anos de pintura brasileira*. Belo Horizonte: Cedec Multimídia: Log On Informática, 1999. [CD-ROM].

MALATIAN, T. M. *Oliveira Lima e a construção da nacionalidade*. Bauru: Edusc; São Paulo: Fapesp, 2001.

MENEZES, U. T. B. A história, cativa da memória? Para um mapeamento no campo das Ciências Sociais. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: n°. 34, 1992, pp. 09-23.

_____. O Patrimônio cultural entre o público e o privado. In: SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura; Departamento do Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

MICELI, S. (org). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAIS, D. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MOREIRA, M. *Cândido Portinari*. São Paulo: Três, 1974.

MOTTA, F. Trabalho de um pintor: Portinari. In: *Revista de História*. Vol. 90, 10/06/1972, p. 547-564.

MOULIN, N. *Portinari: vou pintar aquela gente*. São Paulo: Callis, 1997.

MUSEU de Arte de Ribeirão Preto. *Interior de Portinari*. Ribeirão Preto: MARP, 1999.

NAXARA, M. R. C.; BRESCIANI, S. *Memória e (re) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2002.

NORA, P. Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In: _____ (dir). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1991.

PINACOTECA do Estado de São Paulo: a coleção permanente. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo: Secretaria da Educação, 2002.

PASTRO, C. *Arte sacra: o espaço do sagrado hoje*. São Paulo: Loyola, 1993.

PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PORTINARI, A. *Portinari menino*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.

PORTINARI, C. Retalhos de minha vida de infância. In: *Portinari, o menino de Brodowski*. Rio de Janeiro: Livroarte, 1979.

PORTINARI, C. *Portinari: Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

PORTINARI, J. C. Projeto Portinari. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: USP: n. 38, vol. 14, 2000, pp. 369-389.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PREFEITURA Municipal de Brodowski. *Histórico de Brodowski*. 1987.

RIBEIRO, V. F. *Portinari em Brodowski: história e memória*. Franca: FHDSS/UNESP: 1998. (Trabalho de Conclusão de Curso).

RODRIGUEZ, R. V. (et al.). *Cultura política e pensamento autoritário*. Brasília: Congresso, Câmara dos Deputados, Centro de Documentação e Informação, Coordenação de Publicações. 1983.

SCHWARTZMAN, S. *Estado Novo: um auto-retrato*. Brasília: CPDOC/FGV, UnB, 1983.

_____. (et al) *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 2. ed., São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 96.

SILVA, M. A. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. In: *Revista de História*. São Paulo: USP: nº 125-126, ago-dez/1991 a jun-jul/92, pp. 117-134.

VASCONCELOS, C. M. *Representações da Revolução Mexicana no Museu Nacional de História da Cidade do México (1940-1982)*. São Paulo: FFLCH-USP: 2003. (Tese de doutorado).

VASCONCELOS, C. M. *Representações da Revolução Mexicana no Museu Nacional de História da Cidade do México (1940-1982)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2003, p. 175. (Tese de doutorado).

VII – A CASA DE Portinari. Moções aprovadas. In: *Anais do III Simpósio da Anpuh* – 03 a 07 de novembro de 1965, Franca (SP). São Paulo: FFCL – USP: 1966, pp. 14-15 e 597-598.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

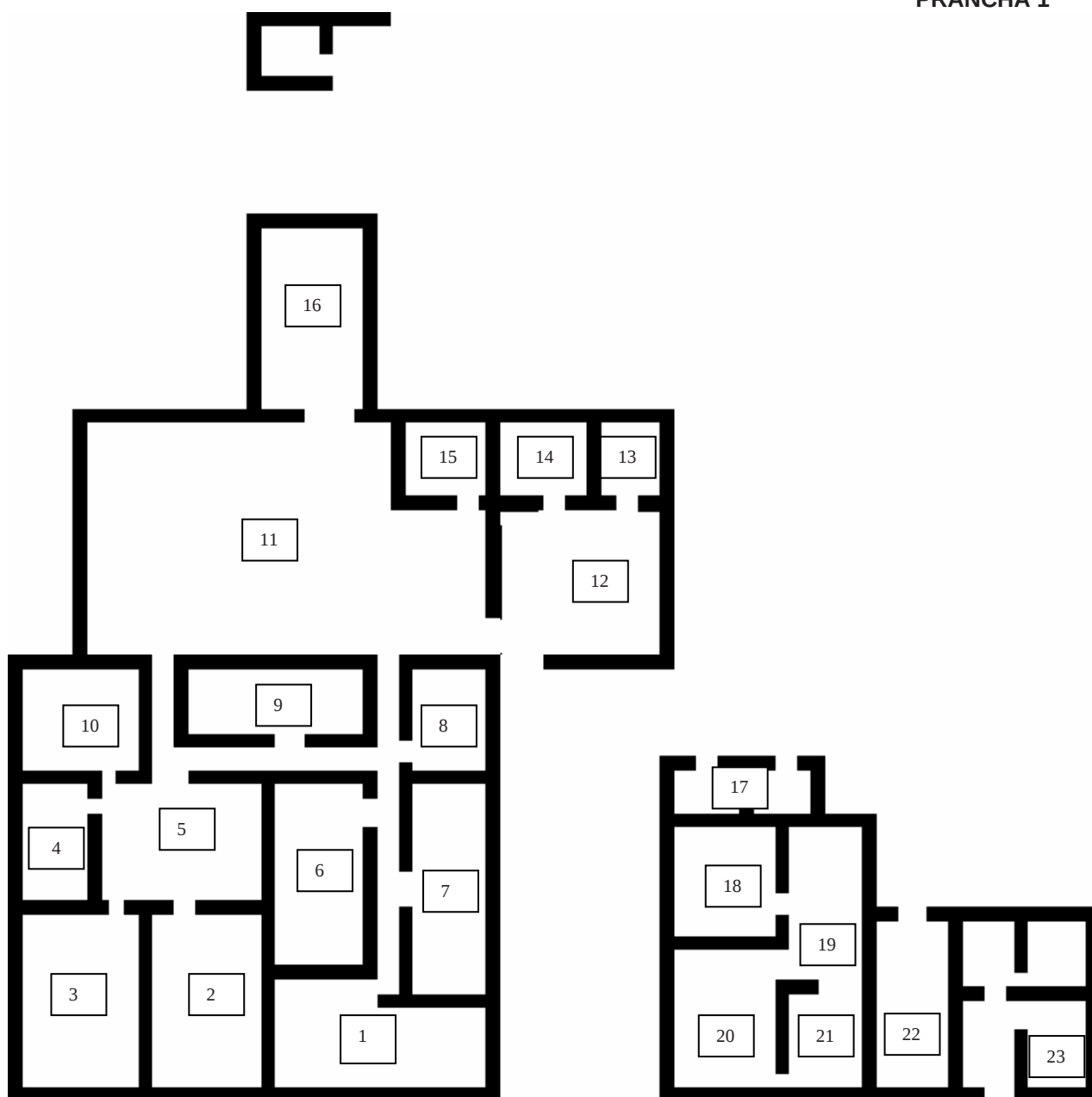
ZÍLIO, C. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari (1922-1945)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CATÁLOGO ICONOGRÁFICO:

PRANCHA 1 – Planta baixa, Museu Casa de Portinari.....	148
PRANCHA 2 – Fachada do Museu Casa de Portinari.....	149
PRANCHA 3 – Cozinha, Museu Casa de Portinari.....	150
PRANCHA 4 – Detalhe do ateliê, Museu Casa de Portinari.....	151
PRANCHA 5 – Vista do quintal da casa, Museu Casa de Portinari.....	152
PRANCHA 6 – A) <i>Cabeça de Mulata I</i> e B) <i>Cabeça de Mulata II</i>	153
PRANCHA 7 – <i>Perfil da avó</i>	154
PRANCHA 8 – <i>Fuga para o Egito</i>	155
PRANCHA 9 – <i>São Jorge e o dragão</i>	156
PRANCHA 10 – <i>São Francisco pregando aos pássaros</i>	157
PRANCHA 11 – Fachada da Capela da <i>Nonna</i>	158
PRANCHA 12 – <i>Santa Luzia e São Pedro</i>	159
PRANCHA 13 – <i>Jesus</i>	160
PRANCHA 14 – <i>A Visitação</i>	161
PRANCHA 15 – <i>São João Batista</i>	162
PRANCHA 16 – <i>São Francisco de Assis</i>	163
PRANCHA 17 – <i>A Sagrada Família</i>	164
PRANCHA 18 – <i>Santo Antônio</i>	165
PRANCHA 19 – <i>Sermão aos peixes</i>	166
PRANCHA 20 – <i>Raquel lamentando o massacre dos inocentes</i>	167
PRANCHA 21 – <i>São Francisco de Assis se despojando das vestes</i>	168
PRANCHA 22 – <i>Nossa Senhora do Carmo</i>	169
PRANCHA 23 – <i>Batismo de Jesus</i>	170
PRANCHA 24 – <i>Santo Antônio, Igreja de Santo Antônio, Brodowski (SP)</i>	171

PRANCHA 25 – <i>Santa Cecília</i>	172
PRANCHA 26 – <i>Baile na roça</i>	173
PRANCHA 27 – <i>Café</i>	174
PRANCHA 28 – <i>Jogo de futebol em Brodowski</i>	175
PRANCHA 29 – <i>Os despejados</i>	176
PRANCHA 30 – <i>Mestiço</i>	177
PRANCHA 31 – <i>Lavrador – Preto de enxada</i>	178
PRANCHA 32 – <i>Algodão</i>	179
PRANCHA 33 – <i>Retirantes</i>	180
PRANCHA 34 – <i>Criança morta</i>	181
PRANCHA 35 – <i>Descobrimento</i>	182
PRANCHA 36 – <i>Paz</i>	183
PRANCHA 37 – <i>Colona</i>	184
PRANCHA 38 – <i>Coluna Prestes</i>	185

PRANCHA 1



Disposição dos cômodos e localização das obras:

- 1) Ateliê do artista (obra: *Fuga para o Egito*).
- 2) Sala de objetos pessoais.
- 3) Quarto do artista.
- 4) Banheiro.
- 5) Hall.
- 6) Sala da poesia.
- 7) Sala do desenho.
- 8) Sala do político.
- 9) Sala do ilustrador.
- 10) Quarto das irmãs.
- 11) Sala principal.
- 12) Recepção: Portinari pelos amigos. (obra: *São Jorge e o Dragão*).

- 13) Monitoria.
- 14) Recepção.
- 15) Cômodo vago.
- 16) Cozinha
- 17) Sala Santo Antônio (obra: *Sermão aos peixes*).
- 18) Sala de pesquisa.
- 19) Sala de história do Museu.
- 20) Sala de exposição.
- 21) Sala de filatelia e numismática.
- 22) Capela da Nona. (obras: *São João Batista; A Visitação; Jesus; Santa Luzia; São Pedro; São Francisco de Assis; A Sagrada Família; Santo Antônio de Pádua*).
- 23) Direção do Museu.

PRANCHA 2



Fachada do Museu Casa de Portinari, em Brodowski (SP).

PRANCHA 3



Cozinha, Museu Casa de Portinari, Brodowski (SP).

PRANCHA 4



Detalhe do ateliê de Cândido Portinari, Museu Casa de Portinari, Brodowski (SP).

PRANCHA 5



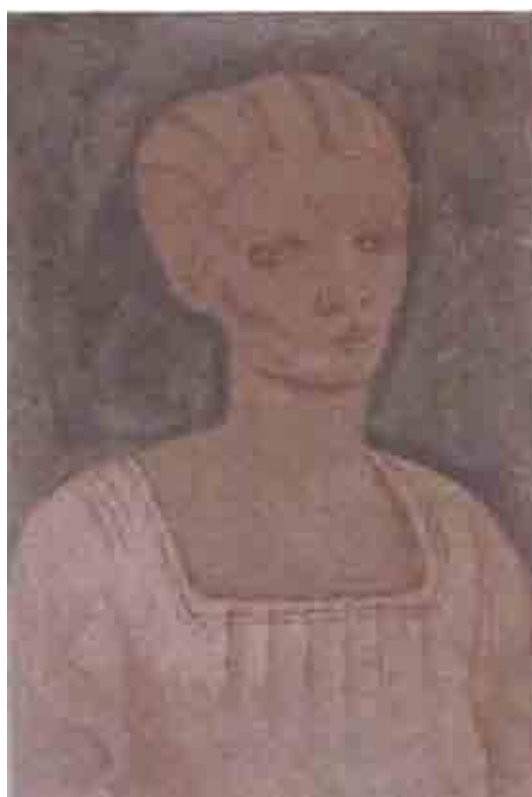
Vista do quintal da casa, Museu Casa de Portinari, Brodowski (SP).

PRANCHA 6

A)



B)



PORTINARI, C. A) *Cabeça de Mulata*; B) *Cabeça de Mulata II*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1934, pinturas murais em afresco.

PRANCHA 7



PORTINARI, C. *Perfil da avó*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1934, pintura mural em afresco.

PRANCHA 8



PORTINARI, C. *Fuga para o Egito*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1936, pintura mural em afresco (155 x 170 cm).

PRANCHA 9



PORTINARI, C. *São Jorge e o dragão*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1945, pintura mural a têmpera.

PRANCHA 10



PORTINARI, C. *São Francisco pregando aos pássaros*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1934, pintura mural em afresco.

PRANCHA 11



Fachada da Capela da *Nonna*, Museu Casa de Portinari, Brodowski (SP).

PRANCHA 12



PORTINARI, C. *Santa Luzia e São Pedro*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941, pintura mural a têmpera (180 x 76 cm.).

PRANCHA 13



PORTINARI, C. *Jesus*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941, pintura mural a têmpera (180 x 76 cm).

PRANCHA 14



PORTINARI, C. *A Visitação*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941, pintura mural a têmpera (180 x 160,5 cm).

PRANCHA 15



PORTINARI, C. *São João Batista*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941, pintura mural a têmpera (180 x 76 cm).

PRANCHA 16



PORTINARI, C. *São Francisco de Assis*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941, pintura mural a têmpera (180 x 75 cm).

PRANCHA 17



PORTINARI, C. *A Sagrada Família*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941, pintura mural a têmpera (180 x 163 cm).

PRANCHA 18



PORTINARI, C. *Santo Antônio*. Brodowski (SP): Museu Casa de Portinari, 1941, pintura mural a têmpera (80 x 75 cm).

PRANCHA 19



PORTINARI, C. *Sermão aos peixes*. Brodowski (SP): Casa da *Nonna*, Museu Casa de Portinari, 1942, pintura mural em afresco.

PRANCHA 20



PORTINARI, C. *Raquel lamentando o massacre dos inocentes*. Salvador (BA): coleção particular, 1939, óleo com areia sobre tela (38 x 46 cm).

PRANCHA 21



PORTINARI, C. *São Francisco se despojando das vestes*. Belo Horizonte (MG): Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, 1945, pintura mural a têmpera (750 x 1060 cm – irregular).

PRANCHA 22



PORTINARI, C. *Nossa Senhora do Carmo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1944, óleo sobre madeira (220 x 120 cm). Tela concebida originalmente para figurar no altar da Capela Mayrink, na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro.

PRANCHA 23



PORTINARI, C. *Batismo de Jesus*. Batatais (SP): Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, 1952, painel a óleo sobre tela (199 x 299 cm, aproximadamente).

PRANCHA 24



PORTINARI, C. *Santo Antônio*. Brodowski (SP): Igreja de Santo Antônio, 1942, óleo sobre tela (200 x 78 cm, aproximadamente).



PORTINARI, C. *Santa Cecília*. Brodowski (SP): Seminário Arquidiocesano Maria Imaculada, 1935, óleo sobre tela (73 x 166 cm, aproximadamente).



PORTINARI, C. *Baile na roça*. Rio de Janeiro: coleção particular, 1923-1924, óleo sobre tela (97 x 134 cm).



PORTINARI, C. *Café*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1935, óleo sobre tela (130 x 195cm).

PRANCHA 28



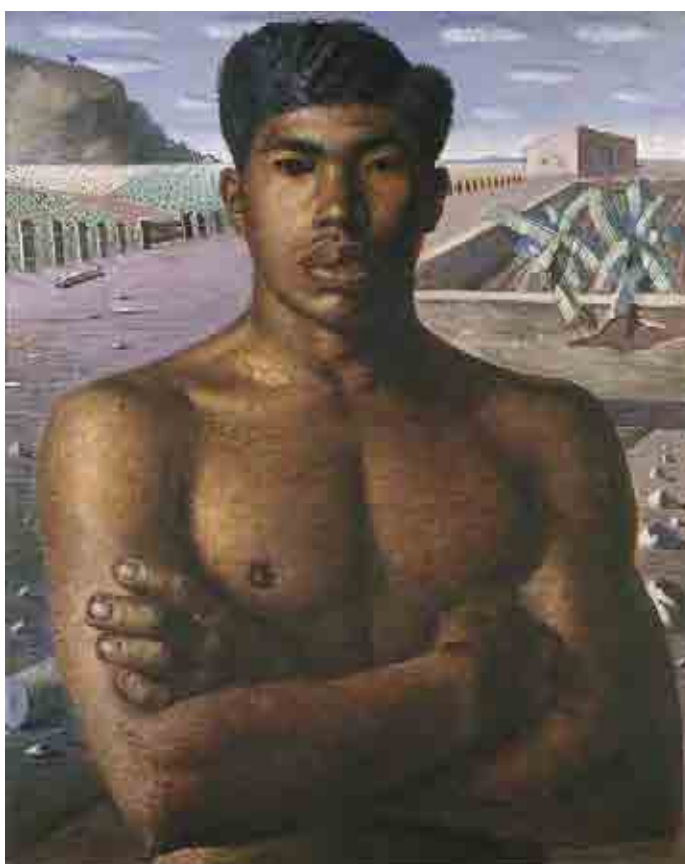
PORTINARI, C. *Jogo de futebol em Brodowski*. Rio de Janeiro: 1933, óleo sobre tela (95 x 124cm aproximadamente).

PRANCHA 29



PORTINARI, C. *Os despejados*. Fortaleza: coleção particular, 1934, óleo sobre tela (37 x 65 cm).

PRANCHA 30



PORTINARI, C. *Mestiço*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1934, óleo sobre tela (81 x 65,5 cm).

PRANCHA 31



PORTINARI, C. *Lavrador – Preto de Enxada*. São Paulo: MASP, 1934, óleo sobre tela (100 x 81 cm).



PORTINARI, C. *Algodão*. Rio de Janeiro: Palácio Gustavo Capanema, 1938, pintura mural em afresco (280 x 300 cm). Obra integrante dos murais do ciclos econômicos idealizadas para o então prédio do Ministério da Educação e Saúde

PRANCHA 33



PORTINARI, C. *Retirantes*. São Paulo: MASP, 1944, óleo sobre tela (190 x 180 cm).

PRANCHA 34



PORTINARI, C. *Criança morta*. São Paulo: MASP, 1944, óleo sobre tela (180 x 190 cm).



PORTINARI, C. *Descobrimento*. Washington, EUA: Biblioteca do Congresso, 1941, pintura mural a têmpera (180 x 190 cm).

PRANCHA 36



PORTINARI, C. *Paz*. Nova York, EUA: Sede da Organização das Nações Unidas (ONU), 1952-56, painel a óleo sobre madeira compensada (1400 x 153 cm).

PRANCHA 37



PORTINARI, C. *Colona*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, 1935, têmpera sobre tela (37 x 65 cm).

PRANCHA 38



PORTINARI, C. *Coluna Prestes*. Rio de Janeiro: coleção particular, 1950, óleo sobre tela (46 x 55 cm).