

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Instituto de Artes
Campus de São Paulo

ANTONIO REIS QUEDAS

PENNACCHI, AFRESCO E
PIONEIRISMO EM SÃO PAULO



2010000564

São Paulo
2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Instituto de Artes
Campus de São Paulo

ANTONIO REIS QUEDAS

**PENNACCHI, AFRESCO E
PIONEIRISMO EM SÃO PAULO**

São Paulo
2004



ANTONIO REIS QUEDAS

**PENNACCHI, AFRESCO E
PIONEIRISMO EM SÃO PAULO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação do Instituto de
Artes como exigência para obtenção do
Título de Mestre em Artes, na especialidade:
Artes Visuais.
Sob a orientação da Profa. Dra. Loris Galdi
Rampazzo.



São Paulo
2004



Ficha Técnica:

Editoração Eletrônica: Animus Studio Editoração Ltda. Me.

Diagramação: Antonio Reis Quedas

Revisão Técnica e Assessoria: Ivone Borelli

Tradutores: Ana Cláudia Davoglio - *Inglês*

Padre Giuseppe Bortolato - *italiano*

Fonte utilizada: Optima normal, italic e negrito corpo 12 e 28

Papel: papel multi-uso Report 75 g/m² e 90 g/m²

Formato: 210 mm x 297 mm (A4)

Foto da capa e folha de rosto: arquivo particular da família Pennacchi.

Impressão: Animus Studio Editoração Ltda. Me.

INSTITUTO DE ARTES	
Aquisição:	autor
Custo:	R\$ 10,00
Data:	25-10-04
Processo n.º	02/2004-1A
Registro N.º	T. 564
São Paulo,	23-11-04

T/UNESP
751
23p

Quedas, Antonio Reis

Pennacchi, afresco e pioneirismo em São Paulo/ Antonio Reis Quedas. São Paulo, 2004, 139 f.

Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes da UNESP, 2004.

Orientadora: Prof. Dra. Loris Graldi Rampazzo.

1. Título. 2. Pennacchi. 3. Afresco. 4. Pioneirismo em São Paulo. 5. Igreja; 6. Técnica.

Dedico este trabalho a meu saudoso pai, de quem trago enormes lembranças e saudades de sua sabedoria e humanismo e, a minha querida mãe, pela sua dedicação, paciência e apoio em meus momentos mais difíceis.



Agradeço:

Padre Giuseppe Bortolato da Paróquia de Nossa Senhora da Paz e funcionários, pela paciência e apoio demonstrados durante a pesquisa;

Família Pennacchi, esposa do artista e filhos, pela especial atenção demonstrada, inclusive, cedendo documentos e fotografias valiosos;

Waldir Barioni, restaurador, pelas suas valiosas informações técnicas;

Professor Rubens Micheloni, pelo apoio nas pesquisas de campo.



Resumo

Fulvio Pennacchi aportou no Brasil em 1929, no auge da crise financeira internacional. Trazia sonhos de uma nova vida e possibilidades de demonstrar seu talento artístico e técnico. No início, em razão do caos econômico que a crise mundial trouxe ao País, viver da arte tornou-se impossível. O artista trabalhou na capital paulista como pedreiro, operário e até como açougueiro. Essas atribuições foram-lhe úteis, pois moldaram seu caráter humano, instigador e determinante. Nunca deixou de pesquisar e desenhar, nas poucas horas vagas que dispunha. Sua boa formação técnica e artística adquirida na Escola de Artes na Itália, balizou seus trabalhos de uma maneira precisa, estrutural e harmoniosa. Seus conhecimentos da pintura renascentista, sua adesão à corrente arcaico-mítica do Movimento Novecentos Italiano colocaram-no como um dos melhores afresquistas do Brasil, acima de tudo, em temas religiosos. O artista usava a técnica *Mezzo Fresco*, técnica intermediária entre afresco seco (*fresco secco*) e úmido (*buon fresco*), na pintura de seus murais. Pennacchi não foi pioneiro na introdução do afresco no Brasil, outros o fizeram com maestria, mas, tornou-se incomum ao apresentar conceitos novos de composição em afresco, principalmente nos de temas religiosos. Pennacchi desenvolveu uma visão moderna na elaboração de um projeto arquitetônico que harmonizasse pintura e escultura, como a construção da Igreja de Nossa Senhora da Paz, no Bairro do Glicério, em São Paulo. Inovou no método de trabalho na execução dos afrescos, criando modelos que pudessem agilizar a colocação da argamassa na parede, sem perda da qualidade pictural. Ele também inovou na transferência do desenho diretamente para a parede preparada com o reboco fino, usando apenas uma barrinha de ferro. Empregou pigmentos nacionais inovando, de uma certa maneira, o uso dos mesmos na pintura de afresco.

Palavras-chave

Pennacchi; Afresco; Pioneirismo em São Paulo; Igreja; Técnica.

8030000 - 6 – Artes.

8030101 - 0 – Teoria da Arte.

8030102 - 9 – História da Arte.

8030200 - 9 – Artes Plásticas.

8030201 - 7 – Pintura.

Abstract

Fulvio Pennacchi arrived in Brazil during the world-wide financial crisis of the 29's. He dreamed about having a new life with possibilities to show his artistic talent and techniques. In the beginning, it was impossible for him to live upon his art due to the economical chaos that the 29's crack brought to Brazil. He had to work as a mason, as a blue-collar worker and even as a butcher. These tasks helped him to form his instigative and determined character. He always spent his little spare time drawing and carrying on researches. His great knowledge of artistic techniques acquired from the Italian School of Arts, shaped his works of art in a precise and harmonious way. His knowledge of Renaissance painting and his adhesion to the archaic-mythical Italian *Novecento Movement* made him become one of the best frescoist in Brazil, mainly in religious themes. The artist used the technique of *Mezzo Fresco*, a technique between the dry fresco (*fresco secco*) and the wet fresco (*buon fresco*), when painting his murals. Pennacchi was not the pioneer in fresco paintings in Brazil, others did this technique masterly, but he became unusual when he presented new composition concepts towards frescoes, mainly in the ones of religious themes. Pennacchi developed a modern vision towards the elaboration of an architectural project which matched with the painting and the sculpture, as we can see in the construction of the church *Igreja de Nossa Senhora da Paz*, in the district of *Glicério*, in *São Paulo*. He innovated the method of fresco execution, creating ways to speed up mortar surfacing without losing the pictorial quality. He also innovated in the drawing transference directly to the wall, previously prepared with wet mortar, using only a small iron bar. He made use of natural Brazilian pigments which innovated their use in fresco painting.

Keywords

Pennacchi; Fresco; Pioneering in São Paulo; Church; Technique.

8030000 - 6 – Arts.

8030101 - 0 – Art theory.

8030102 - 9 – Art history.

8030200 - 9 – Fine Arts..

8030201 - 7 – Painting

Lista de Ilustrações

- Foto Pintura rupestre de um cavalo c. 15000 a 10000 a. C., p.18.
- Foto Pintura mural egípcia, p.19.
- Fotos Afrescos assírio e cretense, p.20.
- Fotos Pintura mural grega e pintura primitiva grega do período clássico, p.21.
- Foto Afresco etrusco, p.22.
- Foto Afresco de Pompéia, p.22.
- Foto Afresco indiano, p.24.
- Fotos Afrescos maia e bizantino, p.25
- Fotos Afresco espanhol do período românico e afresco de Giotto em Assis, Itália, p.26
- Foto Sinopia de um trabalho de Fra Angelico, p.28.
- Foto Detalhe do afresco de Adão pintado por Miguel Ângelo, na Capela Sistina, p.29.
- Foto Detalhe do afresco de Rafael Sanzio, p.30.
- Foto Afresco do teto da nave da igreja de Santo Inácio, Roma, p.31.
- Foto Afresco de Davi Siqueiros, p.32.
- Fotos Afrescos de Diego Rivera e Clemente Orozco, p.33.
- Fotos Detalhes da pintura rupestre na Serra da Capivara, S. Raimundo Nonato, PI, p.34.
- Foto Abóbada do altar da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, p.35.
- Fotos Afrescos de Cândido Portinari e Antônio Gomide, p.36.
- Fotos Afrescos de Murillo La Greca e Volpi, p.37.
- Foto Afresco de Samson Flexor, p.38.
- Foto Fulvio Pennacchi, p.44.
- Foto *Auto-retrato*, Pio Semeghini, p. 51.
- Foto *Esboço de mulher*, Pio Semeghini, p.52.
- Fotos Pinturas a óleo de Pennacchi: *Paisagem de Carfagnana* e *Magnano*, p.52.
- Fotos Pinturas a óleo: *Banho de Marinheiros*, Carlo Corrà; *Os imigrantes*, Nario Sironi; *Natureza Morta com Flores*, Alberto Salietti; *Paisagem Fiorentina*, Rafaelle De Grada, p. 53.
- Fotos Pinturas a óleo de Pennacchi: *O descanso*, *Paisagem do Canindé* e *Volta ao trabalho*, p.54.
- Foto Pennacchi pintando o afresco *A última Ceia*, p.60.
- Fotos Cartão de transporte e Pennacchi transportando desenho para a argamassa úmida, p.61.
- Fotos Pennacchi pintando o afresco *A Família* e detalhe do afresco pintado, p.62.
- Fotos Fachada do prédio da Igreja de N. S. da Paz e fachada atual da Igreja de N. S. da Paz, p.65.
- Foto Estrutura geométrica do Partenón, p.70.
- Desenho geométrico da proporção áurea e retângulo áureo, p.71.
- Foto Estudos de Dürer sobre proporções humanas, p.72.
- Foto Quadro de Botticelli, *A Virgem e o Menino*, p.73.
- Foto Estudo da decoração interna da Igreja de N. S. da Paz, p.76.
- Foto Altar-mor da Igreja de N. S. da Paz, p.78.
- Foto Altar-mor com esquema geométrico construtivo da Igreja de N. S. da Paz, p.79.
- Fotos Natividade da Virgem Maria, com detalhes 1 e 2, p.80.
- Fotos Natividade da Virgem Maria com esquema geométrico construtivo, com detalhe 3, Igreja

de N. S. da Paz, p.81.

Foto Detalhe 4 da Natividade da Virgem Maria, p.82.

Fotos Detalhes 5, 6 e 7 da Natividade da Virgem Maria, p.83.

Foto Detalhe do Cristo crucificado na abside do altar-mor da Igreja de N. S. da Paz, p.84.

Foto Detalhe do Cristo crucificado, p.85.

Foto Reprodução da carta de Pennacchi com desenho dos andaimes do altar-mor, p.86.

Fotos Natividade de Cristo e detalhes 1, Igreja de N. S. da Paz, p.87.

Fotos Detalhes 2, 3, 4 e 5 da Natividade de Cristo, p.88.

Fotos Detalhes 6 e 7 da Natividade de Cristo, p.89.

Fotos Anunciação da Virgem Maria, Pennacchi pintando o afresco da Anunciação na década de 1940 (Reprodução) e detalhe 1, p.90.

Fotos Detalhes 2 e 3 da Anunciação da Virgem Maria, p.91.

Foto Quadro de Botticelli, *A Anunciação a Maria*, p.92.

Fotos Afresco da Ceia de Emaús e Pennacchi ao lado do afresco pintado, década de 1940, p.93.

Fotos *O Bom Pastor* e Capela de Santa Catarina, p.94.

Fotos Detalhes 1, 2 e 2a da Capela de Santa Catarina, p.95.

Foto Capela de Santa Catarina com esquema geométrico construtivo, p.96.

Foto Capela de São José, p.97.

Fotos Detalhes 1, 2 e 3 da Capela de São José, p.98.

Foto Capela de São Carlos Borromeu, p.99.

Fotos Detalhes 1 e 2 da Capela de São Carlos Borromeu e foto da Capela de Santo Antônio, p.100.

Fotos Detalhes 1, 1a e 2 da Capela de Santo Antônio, p.101.

Fotos Capela São Francisco de Assis, com detalhes 1 e 2, p.102.

Foto Capela São João Batista, p.103.

Fotos Detalhes 1, 2 e 3 da Capela de S. João Batista, p.104.

Fotos Capela de Santa Rita de Cássia com detalhes 1 e 2, p.105.

Foto *O Juízo Final* de Pennacchi, p.106.

Fotos Estudos de Pennacchi sobre *O Juízo Final* e afresco do *Juízo Final* de Giotto, na Capela Arena, Itália, p.107.

Fotos Detalhes 1 e 1a do *Juízo Final*, p.108.

Foto Detalhe 1b do *Juízo Final*, p.109.

Foto Detalhe 1c do *Juízo Final*, p.110.

Foto Detalhe 1d do *Juízo Final*, p.111.

Fotos *A Última Ceia* no refeitório do Convento da Igreja de N. S. da Paz e detalhes 1 e 2, p.112.

Foto Esquema geométrico construtivo da *A Última Ceia*, p.113.

Fotos *Mistério Gozoso - Anunciação de N. Senhora*, com detalhe 1, p.114.

Foto *Mistério Gozoso - A visita de Maria à sua prima Isabel*, p.115.

Fotos *Mistério Gozoso - O nascimento do Menino Jesus na Gruta de Belém*, com detalhes 1 e 2, p.116.

Fotos *Mistério Gozoso - A Apresentação do Menino Jesus no Templo e Purificação de Maria*, com esboço de Pennacchi, p.117.

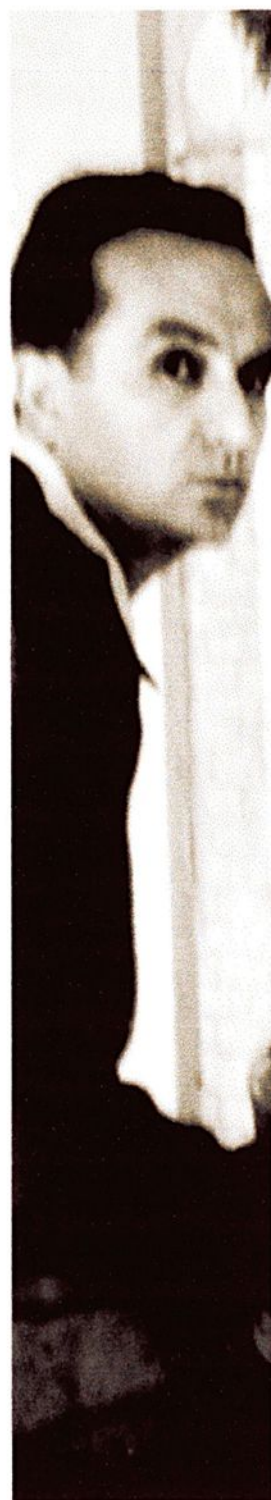
Fotos *Mistério Gozoso - Menino Jesus junto aos doutores*, com detalhes 1 e 2, p.118.

Fotos *Mistério Doloroso - A agonia de Jesus no Horto das Oliveiras* e detalhe 1, p.119.

Foto *Monsenhor Scalabrini visita a colônia dos imigrantes em São Paulo*, p.120.

Sumário

Introdução	13
1. Afresco: história e técnica	
1.1 <i>Evolução e esquecimento</i>	18
1.2 <i>Afresco no Brasil</i>	34
1.3 <i>Materiais e técnicas de preparação dos afrescos</i>	
1.3.1 <i>A cal</i>	38
1.3.2 <i>A areia</i>	39
1.3.3 <i>A argamassa e suas características</i>	40
1.3.4 <i>Preparando a parede para o recebimento da argamassa</i>	41
1.3.5 <i>Aplicação da argamassa e suas camadas</i>	41
2. Fulvio Pennacchi	
2.1 <i>Panorama das artes no Brasil na década de 1920, antes da vinda de Fulvio Pennacchi</i>	44
2.2 <i>Vida e formação acadêmica</i>	46
2.3 <i>O “novecento” italiano e Pio Semeghini</i>	47
2.4 <i>Pennacchi, afresquista em São Paulo</i>	55
2.5 <i>Experiências e técnicas desenvolvidas</i>	59
3. Análise estrutural, iconográfica e iconológica dos afrescos de Pennacchi na Igreja de Nossa Senhora da Paz	
3.1 <i>A igreja de N. S. da Paz na colônia italiana e sua identidade na cultura brasileira</i>	63
3.2 <i>Pennacchi e o projeto arquitetônico da Igreja de N. Senhora da Paz</i>	64
3.3 <i>Metodologia na análise dos afrescos</i>	67
3.4 <i>Análise dos afrescos</i>	75
3.4.1 <i>Altar-mor</i>	77



3.4.2 <i>Cena do Nascimento da Virgem Maria</i>	80
3.4.3 <i>Cristo crucificado, afresco central</i>	84
3.4.4 <i>Cena do Nascimento de Cristo</i>	87
3.4.5 <i>Afresco na Anunciação</i>	90
3.4.6 <i>Capela do Santíssimo Sacramento</i>	93
3.4.7 <i>Capela de Santa Catarina de Siena</i>	94
3.4.8 <i>Capela de São José</i>	97
3.4.9 <i>Capela de São Carlos Borromeu</i>	99
3.4.10 <i>Capela de Santo Antônio</i>	100
3.4.11 <i>Capela de São Francisco de Assis</i>	102
3.4.12 <i>Capela de São João Batista</i>	103
3.4.13 <i>Capela de Santa Rita de Cássia</i>	104
3.4.14 <i>O Juízo Final - Nave Central</i>	106
3.4.15 <i>A Última Ceia</i>	112
<i>Análise estrutural do afresco A Última Ceia</i>	113
3.4.16 <i>Afrescos dos Mistérios Gozosos</i>	114
3.4.17 <i>Afresco do Mistério Doloroso</i>	119
3.4.18 <i>Afresco sobre a vinda do Monsenhor Scalabrini a São Paulo</i>	120
4. Considerações Finais	121
5. Referências Bibliográficas	125
6. Bibliografia Consultada	132
Anexo 1	134



Introdução

Falar a respeito da obra de um artista de importância como Fulvio Pennacchi (1905-1992), participante do Grupo Santa Helena, na década de 1930, em São Paulo, é bastante complexo, intrigante e fascinante, mesmo se tratando de uma análise formal, pictórica e religiosa em uma especialização, que o tornou reconhecido nacional e internacionalmente, qual seja a de afresco em um cenário cultural ítalo-brasileiro, em São Paulo.

Devemos lembrar que a técnica de afresco, como ocorre até hoje, não figura como matéria curricular nas escolas de belas artes brasileiras e, portanto, sem tradição no meio artístico-nacional, salvo a pintura mural a óleo ou a têmpera que, desde os finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, foi muito difundida no País, como decoração de casas burguesas e igrejas.

A pesquisa centra-se nos trabalhos em afresco realizados por Pennacchi, dentre os vários, que pintou nessa técnica nas décadas de 1930 e finais de 1950, em espaços públicos, residências de famílias abastadas e igrejas, como os afrescos da igreja de Nossa Senhora da Paz, localizada no Glicério, na zona central da cidade de São Paulo.

A técnica pessoal de execução do afresco e a iconografia simbólica religiosa correspondente ao período pré-renascentista italiano, serão analisadas.

A polêmica sobre Pennacchi ser o maior afresquista brasileiro e pioneiro na introdução dessa técnica em São Paulo, conforme Pietro Maria Bardi (1980, p. 26): *“Pennacchi transferiu e inaugurou em São Paulo a técnica do afresco, uma arte que iluminou através dos séculos as catedrais da Itália”*, está presente na pesquisa.

No entanto, o artista deixou poucos relatos sobre as técnicas e os materiais empregados em seus murais em afresco, suscitando, inclusive, controvérsias se utilizou o afresco úmido (*buon fresco*) – técnica de pintura, que consiste em pintar sobre uma camada de argamassa ainda úmida preparada com areia e cal virgem em proporção de volumes iguais, usando pigmentos diluídos em água ou o afresco a seco (*fresco secco*) – outra técnica que consiste

em pintar sobre uma superfície de argamassa seca e, previamente, umedecida com água de cal (hidróxido de cálcio em solução aquosa transparente de um aglutinante, que pode ser caseína, substância tirada do coalho do leite desnatado, na qual se aplicam pigmentos misturados com leite de cal). Talvez, estas questões sejam solucionadas pelas análises espectrográficas criteriosas da camada pictórica de seus trabalhos.

A fim de elucidar essas dúvidas, pesquisei fontes de informações como: reportagens de jornais da época, análise de fotos e algumas cartas inéditas de Pennacchi endereçadas à namorada e futura esposa D. Filomena Matarazzo, escritas na década de 1940.

Nas entrevistas com os familiares e a própria esposa do pintor, procurei elucidar ou seguir as etapas de criação do trabalho do artista na execução de seus afrescos, em seu período mais criativo, ou seja, 1940 que corresponde aos trabalhos notáveis realizados na Igreja de Nossa Senhora da Paz.

É a primeira obra moderna religiosa em São Paulo, cuja arquitetura, pintura e escultura completam-se de modo harmonioso e tem sua importância na construção. O projeto de arquitetura da igreja é de Pennacchi e do engenheiro Leopoldo Pettini, além do *design* dos objetos utilitários do templo.

Assim, o artista do estudo é pioneiro em introduzir no Brasil conceitos modernos da pintura mural em afresco religiosa e profana, apoiados nos cânones dos mestres medievais e renascentistas italianos, indo ao encontro dos ideais do Movimento *Novecentos*, surgido no início da década de 1920 na Itália, que preconizava o retorno da *pintura à ordem*, ou seja, ao gosto da tradição, dos valores nacionais e que, futuramente, iriam influenciar muitos artistas brasileiros. O artista Pio Semeghini (1878-1964), mestre de Pennacchi na Itália, foi um dos seguidores desse movimento.

Na pesquisa, para melhor condução da análise a respeito dos murais em afresco de Pennacchi, há uma introdução histórica sobre a origem dessa técnica e comentários a respeito dos métodos de aplicação da argamassa na Antigüidade Clássica, por meio do tratado "*De architectura*", de Marco



Vitrúvio Pollione (em lat. Marcus Vitruvius Pollio), escrito entre 30 e 25 a.C. e passando pelos períodos Trezentos e Quatrocentos italiano, com descrições feitas por Cennino Cennini (1370 - ?) sobre as práticas antigas de afresco de grandes mestres italianos, como Giotto. Nestes dados, incluímos a origem do afresco no Brasil e a execução desta especialização por nossos principais artistas contemporâneos.

METODOLOGIA E LINHA DA PESQUISA

Este estudo tem por objetivo refletir a respeito da importância do afresco no contexto artístico brasileiro, técnica revigorada por Pennacchi que se destacou ao dar uma nova possibilidade prática no manejo dessa pintura mural. A extração estratigráfica de algumas partículas de diferentes camadas pictóricas dos afrescos de Pennacchi poderia oferecer informações mais precisas sobre os pigmentos e argamassas usados pelo artista.

Não menos importantes, serão as análises iconológicas e iconográficas da obra sacra de Pennacchi, focalizando os trabalhos da Igreja de Nossa da Paz, em São Paulo, onde poderemos traduzir o mundo místico e humanista do grande artista.

Há polêmicas a serem desvendadas como o fato de Pennacchi ter aprendido a técnica de afresco no Brasil ou ser pioneiro da aplicação dessa pintura em São Paulo.

Pretendo resgatar e quem sabe suscitar interesses técnicos e pedagógicos aos artistas de uma pintura em afresco expressiva deixada cada vez mais no esquecimento. Com as novas tecnologias computacionais de digitalização e reprodução de imagens, falar de afresco torna-se até ultrapassado, mas, lembrando que, em termos de custos finais e durabilidade, como os dos grandes murais dos mestres italianos do renascimento, ainda, continua vantajoso.

Quanto ao método de estudo utilizado, optei por três fases investigativas:

– **primeira fase:** pesquisa de material documental arquivístico e iconográfico, análise das características dos afrescos quanto à integridade



dos componentes originais das pinturas murais.

As fichas de apoio para o registro dos murais foram organizadas, quanto às impressões, especificidades técnico-artísticas e registros fotográficos, além da elaboração de um panorama inicial da conservação atual dos murais, sobretudo, os da Igreja Nossa Senhora da Paz. Nessas primeiras inspeções, foram constatadas irregularidades picturais, em razão de fatores ambientais, como poluição e vibração, que suscitam constantes rachaduras, colocando em risco a integridade dos afrescos;

– **segunda fase:** levantamentos históricos sobre as técnicas e a linguagem iconográfica dos afrescos dos grandes mestres do Trezentos e Quatrocentos italiano.

Nas pesquisas históricas anteriores, surgem questionamentos a respeito das especializações usadas por Pennacchi em seus afrescos. Afinal, o artista empregava a técnica do afresco a seco (*fresco secco*) ou a do afresco úmido (*buon fresco*), como os grandes mestres italianos?

Uma análise visual não seria um método eficaz para a identificação dos constituintes das substâncias empregadas. Portanto, houve a necessidade de uma análise dos microfragmentos coletados de alguns afrescos de Pennacchi, usando-se os equipamentos do Laboratório de Espectrografia da Faculdade de Química da Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação da Profa. Dra. Dalva L. A. de Faria e que, infelizmente, pela falta de componentes essenciais destinados ao bom funcionamento do equipamento empregado, que é o de microscopia Raman, ficou incompleto e, por consequência, afetou de modo parcial a inclusão dessa análise na presente pesquisa;

– **terceira fase:** foi necessária uma análise iconográfica e iconológica das pinturas murais em afresco, que nos remetem o pensar e olhar do artista a execução dessa pintura em detrimento de um momento histórico-político-social e econômico, quando viveu em uma São Paulo que despontava ser um dos pólos industriais mais importantes da América do Sul, no pós-guerra,



onde os grandes espaços urbanos redefiniam-se, constantemente, desenvolvendo uma arte mais participativa, mais pública.

Os grandes afrescos de Pennacchi vêm ao encontro dos anseios culturais da comunidade italiana radicada em São Paulo, que incentivava a pintura desta técnica, em especial, em casas de famílias abastadas da colônia italiana. Dado o grande número de pinturas em afresco executadas pelo artista em residências, espaços públicos ou religiosos, procuro balizar os murais em afresco realizados em todo conjunto arquitetônico da Igreja de Nossa Senhora da Paz, totalmente, financiada pela comunidade italiana.

A cultura preservacionista da memória artística em nosso País é bem conhecida e, em levantamentos posteriores, constatei que afrescos criados pelo artista em residências particulares sofreram ou estão sofrendo uma destruição nefasta pela especulação imobiliária, sem que os órgãos públicos ou o Patrimônio Histórico-Nacional tenham procurado coibir ou embargar tais abusos.



1. Afresco: história e técnica

1.1 EVOLUÇÃO E ESQUECIMENTO

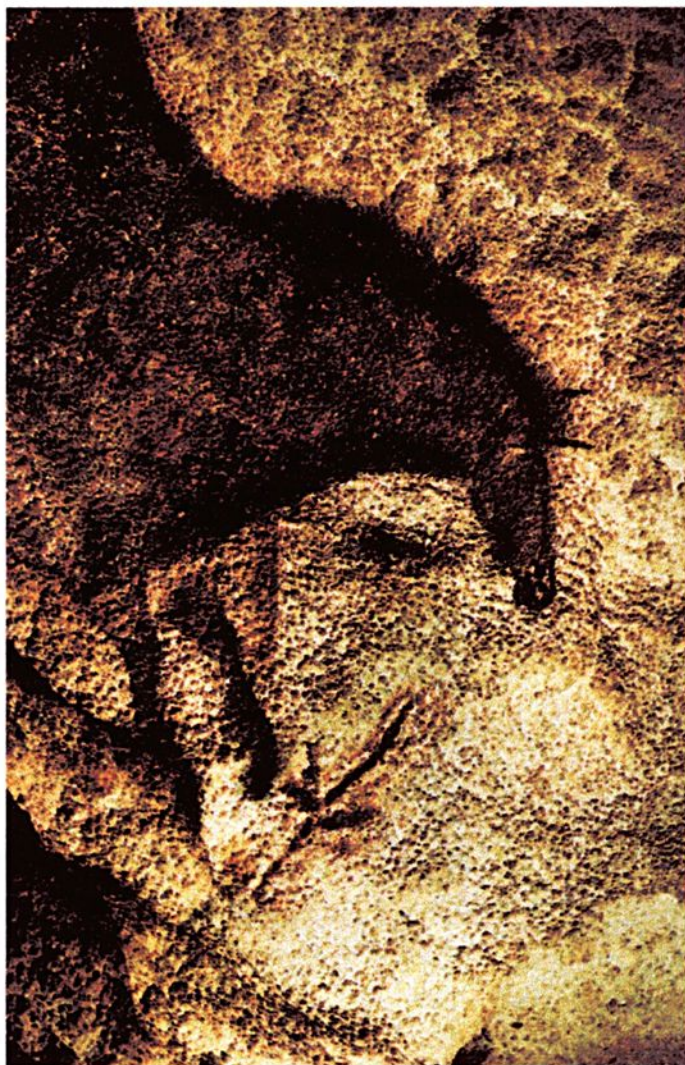
Muitas vezes, o termo afresco é usado de modo incorreto, como pintura mural em geral, executada em qualquer técnica. Mesmo na técnica de afresco distingue-se o seco (*fresco secco*) e o úmido (*buon fresco*).

O afresco a seco consiste em pintar sobre uma parede preparada com argamassa, constituída de areia e cal virgem queimada, previamente umedecida com água de cal (hidróxido de cálcio em solução aquosa transparente) para dar aderência à camada pictural. A pintura é constituída de pigmentos moídos e aglutinados em um médium aquoso, como leite de cal (hidróxido de cálcio saturado) ou caseína, soro extraído do leite desnatado e coalhado.

O afresco úmido ou *buon fresco* é uma pintura com pigmentos à base de água feita sobre a argamassa ainda fresca de cal queimada e areia, que foi usada pelos grandes mestres afresquistas italianos no período renascentista.

A origem do afresco perde-se no tempo, pois é uma expressão humana conhecida desde a pré-história. Os materiais e os métodos de aplicação da pintura mural diversificavam-se com o tempo, tendo sido a rocha o primeiro suporte.

Da época pré-histórica até a neolítica, em torno de 6000 a.C., os pigmentos eram aplicados diretamente na rocha, sem preparo algum de base. Na Europa, podemos visualizar essa pintura nas grutas francesa de Lascaux e na espanhola de Altamira, pintadas entre os períodos de 30 000 a 9 000 a. C.,



Cavalo, c. 15 000 - 10 000 a.C. Pintura em caverna, Lascaux, França.

Fonte: National Geograph, vol. 174, 1988.

que são reproduções de animais com qualidade estética e gráfica.

A pintura rupestre em grutas ou cavernas é encontrada em quase todos os continentes. Análises de pigmentos mostram que a utilização de alguns minerais é constante, sendo os mais comuns: óxido de ferro para tons vermelhos, ocres, marrons e amarelos; manganês e carvão para o preto; carbonato de cálcio e alguns tipos de argila para o branco. De acordo com especialistas, os pigmentos seriam misturados com gordura, sangue, resina, ovo ou leite como aglutinantes. Pincéis primitivos seriam penas e galhos partidos nas pontas.



No período neolítico, as pinturas começam a ser associadas à arquitetura, sendo as superfícies irregulares das rochas normalizadas com argamassa de argila, o que caracteriza o início de uma nova era.

A prática de recobrir os muros com argila misturada com palha já existia no Antigo Egito e Mesopotâmia. A técnica de preparo da argamassa evo-

Banquete na Festa do Vale (detalhe) - c. 1400 a.C. - Pintura Mural. Tumba de Nebamun, Tebas.

Fonte: Ediciones del Prado, 1995, p.29.

Afresco assírio pintado para o monarca Tiglat-Pileser II, no século VIII a. C.

Fonte: Editores Time Livros - Abril Livros, 1989, p. 18.

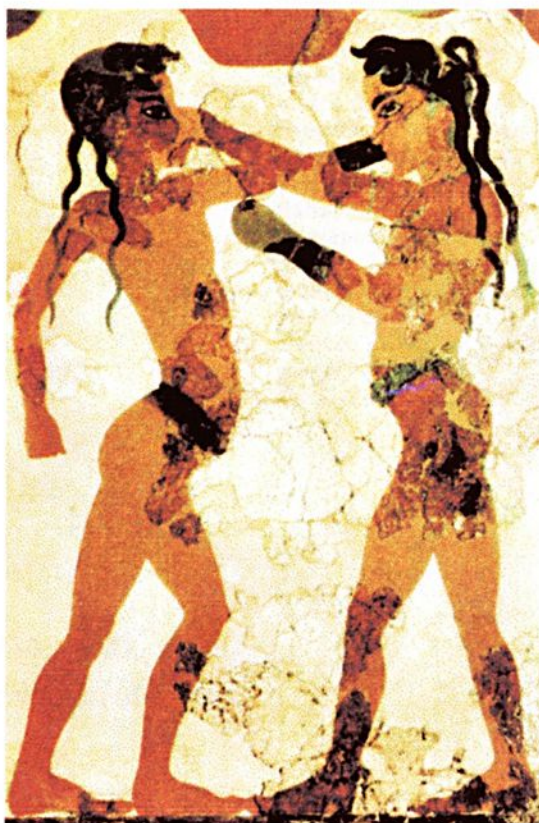


luiu ao ponto de, posteriormente, os artistas do Antigo Egito recobri- / rem o muro com uma fina cama- da de gesso para executarem a pin- tura a têmpera. Os pigmentos apli- cados eram o ocre, preto de car-vão, carbonato de cálcio para o branco e, para o azul e verde, um calcinado de cobre.

Na Meso- potâmia, surgem os primeiros muros recobertos a cal. Segundo Wolley e Baker (WOLLEY apud BRAGA, 2003, p.80), os desenhos preparatórios eram feitos com finas incisões e pintura com técnica de afresco e retoques a seco.

A decoração do Palácio de Cnossos, na ilha de Creta, apresenta pinturas murais com técnica e estética inter- mediárias às egípcias, às mesopotâmias e às gregas, da- tando aproximadamente de 1500 a.C. Os cretenses usa- vam o afresco a seco com base de cal e o afresco úmido, ou seja, o *buon fresco* que desenvolveram sem ter elimi- nado a técnica a têmpera.

Em Creta, há exemplos de afrescos portáteis produ- zidos sobre chassis de madeira, que eram exportados às ilhas vizinhas. Os cretenses eram peritos rebocadores e pintores murais e a maioria das paredes internas de suas habitações era de afresco. Para preparar a argamassa, usa- vam pedra calcária da qual extraíam a cal, pó de mármore, areia e pedaços de cerâmica moída que, após serem misturados eram aplicados a uma parede lisa de alvenaria para torná-la aderente e áspera. Em seguida, uma segunda camada de argamassa, que podia chegar até 2 cm de espessura, quando ainda úmida



Afresco de dois jovens pugilistas de Santorini, ilha vulcânica não muito longe de Creta, c. 1550 a.C.

Fonte: Editores Time Livros - Abril Livros, 1993, p.113.



O rapto de Perséfone, c. 366 a. C. Pintura mural de um túmulo real descoberto em Vergina, norte da Grécia, na década de 1970.

Fonte: COMBRICH, 16. ed., 1999, p. 633.



Rapaz mergulhador pintado na parte interior da tampa de um túmulo de pedra (cerca de 480 a. C.) de Paestum, colônia grega fundada em meados do século VII a. C. na Itália. Situa-se abaixo de Nápoles, na costa italiana. É praticamente o único exemplo de um afresco do período clássico primitivo grego.

Fonte: LEVI, vol. 2, 1996, p. 145.

aplicavam os pigmentos. Para Eilner (EILNER apud BRAGA, 2003, p.79), alguns dos afrescos cretenses eram pintados, usando a técnica do afresco a seco.

Na Grécia Antiga pintava-se em afresco, mas, excetuando-se um ou outro exemplo, não existe nenhum testemunho que possa analisar suas qualidades estéticas e técnicas com precisão. Temos registros de sua existência por meio das crônicas da época que nos informam sobre templos decorados em afresco, como as pinturas da Acrópole de Atenas, executadas por Polignoto de Tasso (século V a. C.), usando o tema da Batalha de Maratona, como



Pintura mural etrusca descoberta em túmulos perto da cidade de Tarquínia, pintados por volta de 470 a.C.

Fonte: CORNELLI; MATTHEWS, vol. 1, 1996, p.32.

também as de Lesche, em Delfos. As crônicas ainda citam afresquistas como Apeles (séc. IV a. C.) e Protógenes (séc. IV a. C.), em períodos posteriores.

Na Itália, a civilização etrusca, pouco conhecida ainda pelos pesquisadores, desenvolveu pinturas em afresco com rigor técnico e estético. Essa civilização prosperou no lado oeste da Itália Central, antes do período romano. A princípio (séc. VII ao I a. C.) os etruscos pintavam diretamente na rocha. A partir do século IV a. C., começam a pintar já em duas camadas previamente preparadas, sendo a segunda preparada com cal e pó de mármore.

No período romano, os afrescos seguem o estilo grego, além de identificarem-se com o acabamento e esmero de que eram realizados. O uso de cera para o polimento da superfície pictural do afresco permitia uma imitação do mármore.

Assim, alguns afrescos encontrados em Pompéia são considerados cópias de pinturas gregas, como: *Ulisses no Hades*, *Medéia meditando a morte de*



O Suplício de Penteo, afresco, século I a. C. Casa dos Vetios, Pompéia, Itália.

Fonte: Ediciones del Prado, 1995, p. 45.

seus filhos, Sacrifício de Efigênia e as Bodas Aldobrandinas.

Os métodos de aplicação da argamassa chegaram até nós por intermédio do tratado *De Architectura*, composto de dez livros, e escrito por Vitrúvio.

No livro VII, capítulo II desse tratado, Vitrúvio descreve superfícies decoradas, polidas e com argamassa já pigmentadas por meio da adição de pó de mármore:

Terminadas as cornijas, embocam-se, o mais grosseiramente possível, as paredes. Enquanto o emboço está secando, aplica-se o reboco nivelando-o pelo comprimento com régua e fios, as alturas com prumo e os ângulos com esquadro, porque uma crosta (argamassa) feita assim tornará bela a pintura. Enquanto esta argamassa ainda estiver secando, será aplicada sobre ela uma outra. Assim, quanto mais alto (espesso) o esboço, mais duro e estável será o revestimento.

Quando, além do emboço, estiverem feitos mais fina (segundo estrato, com a mesma composição); quando esta última massa estiver bem estendida e levigada (separação das partículas mais finas das mais grossas), receberá sobre si uma outra mais fina (terceiro estrato de massa). Assim preparadas as paredes, com três estratos de argamassa e outras tantas de mármore (pó), ficarão sólidas, não trincarão nem apresentarão defeito algum, pelo contrário. Solidificadas com a ação das batidas e levigadas com a sólida alvura do mármore; aplicadas às cores com polimentos ficarão muito belas (VITRÚVIO apud TIRELLO, 1999, p.68-70).

Na última camada, conforme Vitrúvio, adicionavam-se argilas especiais com cores de fundo: os ocres, o vermelho-terra, o verde-terra e os brancos que são pigmentos macios. Tanto a argila como a cal conferem características oleosas à argamassa, que pode ser confundida com cera, como na técnica do *stucco lustro*, que é finalizada com cera.

Em Pompéia e Herculano, as pinturas em afresco apresentam em comum na primeira camada aplicada no muro uma argamassa composta de cal, areia e *pozzolona*¹, conhecida, posteriormente, como *arriccio* (termo

(1) Pó de pedra vulcânica encontrado nas imediações de Pozzioli, na Itália, e que reage quimicamente no endurecimento da argamassa.



italiano). O artista ainda esboçava sobre o *arriccio secco*, desenhos em tamanho natural, usando para isso um pigmento vermelho (*sinopia*)². A superfície da primeira camada era deixada rugosa para a aderência da segunda camada de argamassa de areia e cal, conhecida em italiano como *intonaco*. A terceira e última camada (*pontate*), composta de areia e cal, era aplicada sobre o *intonaco* umedecido previamente e, nesta última camada, ainda úmida era iniciada a pintura, cujo acabamento e polimento variavam, conforme os estilos empregados.

Na Índia, encontramos exemplos de afrescos milinares, feitos com duas ou mais camadas de argamassa; a primeira era composta de terra, areia, pó de tijolo ou conchas e cal, sua função era nivelar a superfície. A segunda camada era mais fina e recebia uma pintura composta de argila (caolim), gesso ou cal. Há registros que mencionam o uso de resinas, ceras e outros adesivos dentre outros materiais. Na tradição *Rajasthan*³, há afrescos executados no século XVII, que utilizaram uma base de cal, sendo estes acabamentos dessas superiores à técnica pompeiana.

O budismo contribuiu para disseminar a técnica de afresco em seus templos escavados nas rochas pelo norte da Índia, Afeganistão, China e Japão. Nestes templos, usava-se a técnica tradicional das primeiras pinturas budistas indianas, executadas em têmpera e com argamassa à base de argila, na qual se fixava a tinta por absorção. Adicionavam à argamassa fibras vegetais, nas quais eram criadas uma espécie de trama de ligação entre as partículas de terra endurecida.

Nas Américas, o afresco era aplicado nas pirâmides e templos pré-co-

(2) Antigo nome romano para o óxido de ferro vermelho natural, proveniente da região denominada Sinopia, no Oriente Médio.

(3) Localiza-se no noroeste da Índia e seu clima é semi-árido. Os primeiros habitantes eram de castas militares e latifundiárias. Destacaram-se na resistência à invasão muçulmana (século XI e XVI) e na luta contra os maratas (século XVIII).



Pintura mural indiana representando monges mendicantes budistas orando. Pintado nas cavernas de Ajanta, na Índia, entre os séculos V e VII a. C.

Fonte: Editores de Time-Livros – Abril Livros, 1995.



Uma das pinturas murais do sítio de Bonampak, sítio maia do Estado de Chiapas (México), que representam de maneira realista batalhas, vitória e ritual guerreiro (fim do séc. VIII).

Fonte: SÉJOURNÉ, s.d., p. 129.

lombianos, que eram recobertos com argamassa vermelha e pinturas decorativas internas. No México, empregava-se um tipo de afresco semelhante ao romano, na qual a camada final pin-

tada era lustrada.

No Peru, as pinturas encontradas no litoral datam do período neolítico, de base argilosa e pintura a seco. Essa técnica é utilizada ainda hoje pelos índios hopi da América do Norte.

Com a queda do Império Romano e o início da Idade Média, a técnica do afresco vai sendo substituída pela pintura a têmpera, mosaicos e vitrais. As camadas de argamassa foram reduzidas a duas e não mais usavam tratamento de polimento na camada pictural, cuja figura e fundo eram colocados juntos em uma trama cromática.

No entanto, os bizantinos mantiveram a técnica do afresco romano, mas, conservaram a prática de misturar cal aos pigmentos. Este método, como veremos nos próximos capítulos, foi empregado pelo artista Fulvio Pennacchi na fatura de seus afrescos.

Os bizantinos, ao prepararem sua argamassa, misturavam além de areia, palha e pequenas pedras, tornando-a mais grossa. O acabamento com polimento final era feito, especialmente, nas figuras.

A partir do século XV, na Rússia, a técnica de afresco dos bizantinos foi substituída pela têmpera.

No período românico (do séc. IX ao séc. XI-XII, como no gótico (do séc.



Prisão de Cristo, afresco bizantino, séc. X
Goreme - Turquia.

Fonte: Ediciones del Prado, 1995.



Detalhe de afresco do período românico (c. 1123) representando a Virgem com o Menino Jesus em majestade rodeada pelos Reis Magos. Igreja Santa Maria de Tahull, Catalunha, Espanha. Fonte: Larousse - Nova Cultural, 1998.

XIII ao XV), a pintura em afresco vai perdendo o interesse, em maior escala no norte da Europa. Os vitrais, a têmpera e o recente emprego de tinta a óleo

vão paulatinamente substituindo as pinturas sobre muros. Mestres flamengos do século XV tornaram a pintura independente da arquitetura por meio dos retábulos. A aristocracia ou o clero solicitava cada vez mais trabalhos em painéis, molduras e retábulos pintados.

No século XV, a arte gótica na Itália, sofre mudanças estéticas que foram acompanhadas pelas técnicas. As composições complexas exigiam desenhos, que deveriam ser feitos e aplicados sobre a superfície a ser pintada. O trabalho exigia mais detalhes e menos tempo de execução.

Daí, o retorno do afresco e retoques em têmpera, usando o ovo como aglutinante. Com o refinamento tanto do afresco como da têmpera, surgem efeitos picturais elaborados como o *sfumato* (esfumaçado).

Nesse fervilhar de mudanças técnicas, aparece na Itália, no proto-renascimento (séc. XIV) Giotto (1267-1337), um burguês de Florença que pinta com plasticidade, sem o linearismo gótico e sem o misticismo acético bizantino. Sua pintura valoriza o realismo, o humanismo, a luz, a pictorialidade pura das áreas coloridas.



Afresco representando São Francisco exorcizando os demônios de Arezzo. Igreja de São Francisco, Assis, Itália, aprox. 1296.

Fonte: BELLOSI, 1998, p.17

Na Itália, por volta de 1437, Cennino Cennini escreveu um tratado completo sobre o afresco com informações a respeito da técnica de Giotto na execução de afrescos:

“Ele teve como discípulo, por vinte e três anos, a Taddeo Gaddi, de Florença, o qual era seu afilhado; Taddeo teve Agnolo, seu filho, e Agnolo me teve a mim, por doze anos, e foi assim que instruiu-me sobre este procedimento” (CENNINI apud MOTA; SALGADO, 1976, p.47).

As prescrições de Cennini para murais em afresco serão seguidas até meados do século XVI, auge da técnica para logo depois ser pouco usada. Em seu tratado no “*Libro dell’arte*”, Cennini descreve o cuidado da preparação da argamassa:

“Quando quiseres trabalhar sobre a parede (que é o mais suave e agradável trabalho que existe), pega primeiro a cal e a areia, bem misturadas uma a outra. Se for bem gorda e fresca, a cal precisa de duas partes de areia e uma terça parte de cal. E ensopa bem com água, e ensopa tanto que dure quinze ou vinte dias. Deixa-a repousar por qualquer dia para que saia o fogo, porque, quando é fogosa, estoura a argamassa que fazes” (CENNINI apud TIRELLO, 1999, p.71-72).

Continuando, explica a aplicação da última camada de argamassa para a pintura *a fresco* :

“(...) então aplica tua massa, bem misturada com a desempenadeira; esmalta (processo de cristalização) uma ou duas vezes, até que fique plana a argamassa sobre a parede. (...) tem primeira em mente fazer este esmalte bem áspero. Depois, segundo a história que debes contar, desenha e compõe, e tira bem suas medidas batendo antes alguns fios e tirando a medida dos espaços” (CENNINI apud TIRELLO, 1999, p.71-72).

No advento do Renascimento, o uso da perspectiva e das sombras torna o



desenho mais realista e detalhista, obrigando o artista a não improvisar na pintura de cavalete ou mural. O afresco constitui-se em uma técnica mais elaborada, melhorando seu material e transporte à parede. O afresquista esboçava em escala menor o desenho e o ampliava por meio de uma grade ou quadrícula, sobre um papel encorpado em tamanho real. Traçava sobre o papel somente o contorno do desenho para, em seguida, transportá-lo à parede preparada, ainda, úmida. Neste mister, desenvolveram-se dois métodos: – o de *spolvero*, no qual o contorno do desenho, após ser furado por uma agulha, era transferido à camada de pintura (*intonaco*), batendo cinza em pó fino com uma boneca de linho com tramas largas sobre os orifícios do contorno.

Nesta técnica, os pontilhados formados eram unidos por pincel molhado com pigmento neutro diluído na água.

O método de pressão na folha de papel demarca o desenho levemente com um estilete de ferro ou madeira, criando com isso um sulco na argamassa que, logo a seguir, é demarcado com tinta neutra, diluída na água.

Assim, estes métodos substituíram a técnica de *sinopia*, que seguia as seguintes etapas de trabalho: no início, o desenho era feito na parede, usando um pigmento, geralmente, vermelho (óxido de ferro) e logo, em seguida, recoberto com uma fina camada de argamassa úmida, em cima da qual se aplicava a pintura.

Na Itália, entre os séculos XIV e XV, com o surgimento de grandes deco-



Durante a restauração dos afrescos de São Domingos, pintados por Fra Angelico, em Fiesole, Itália, foram encontradas *sinopias* feitas pelo artista, permitindo assim a comparação entre o desenho original e o afresco.

Fonte: Nova Cultural, 1986.



Nesse pormenor da cabeça de Adão em afresco pintado por Miguel Ângelo na Capela Sistina, vemos claramente o sulcos deixados pelo processo do estilete, empregado pelo artista.

Fonte: ARBOUR, 1985, p. 105.

rações parietais em igrejas, destacam-se entre outros artistas já citados: Fra Angelico (1387-1455), Masaccio (1401-1428), Piero della Francesca (1410/20-1492) e Luca Signorelli (1441/50 - 1523).

No século XVI, Leonardo da Vinci (1452-1519) desenvolveu experiências

(4) A única obra existente em afresco "A Ceia" de Leonardo da Vinci, custou-lhe três anos de trabalho, de 1495 a 1497. Pintou-a numa parede do Convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão, com mais de 9m de comprimento e 4,20m de altura. Nesse afresco, Leonardo empregou novos processos que ensaiou e resultaram, em pouco tempo, desastrosos.

de pintura a seco que permitiram transparências e correções com longos intervalos de tempo e que, muitas vezes, resultaram desastrosas⁴.

Em 1503, por encomenda oficial da cidade de Florença, Leonardo iniciou um mural comemorativo da vitória dos florentinos sobre os milaneses na batalha de Anghiari (1443). Pintando somente o grupo central do projeto aprovado, o artista usou uma técnica experimental à base de cera descrita pelo romano Plínio, o Velho, que logo fez a tinta escorrer pela parede. As autoridades florentinas exigiram de Leonardo que reparasse a pintura ou devolvesse o dinheiro já adiantado. Leonardo ignorou as exigências, abandonando o trabalho e Florença em 1506.

No mesmo período, Miguel Ângelo (1475-1564) decorou em afresco o teto da Capela Sistina (1508 a 1512) com 43 x 13 m de área sob encomenda do Papa Júlio II e o mural do altar da mesma capela, sob encomenda do Papa Paulo III, pintando o Juízo Final (1536 a 1541), que mede 17 x 13,80 m.

As pinturas acirraram muitas polêmicas sobre o nu frontal masculino apresentado. Nestes afrescos, Miguel Ângelo empregou fórmulas e procedi-



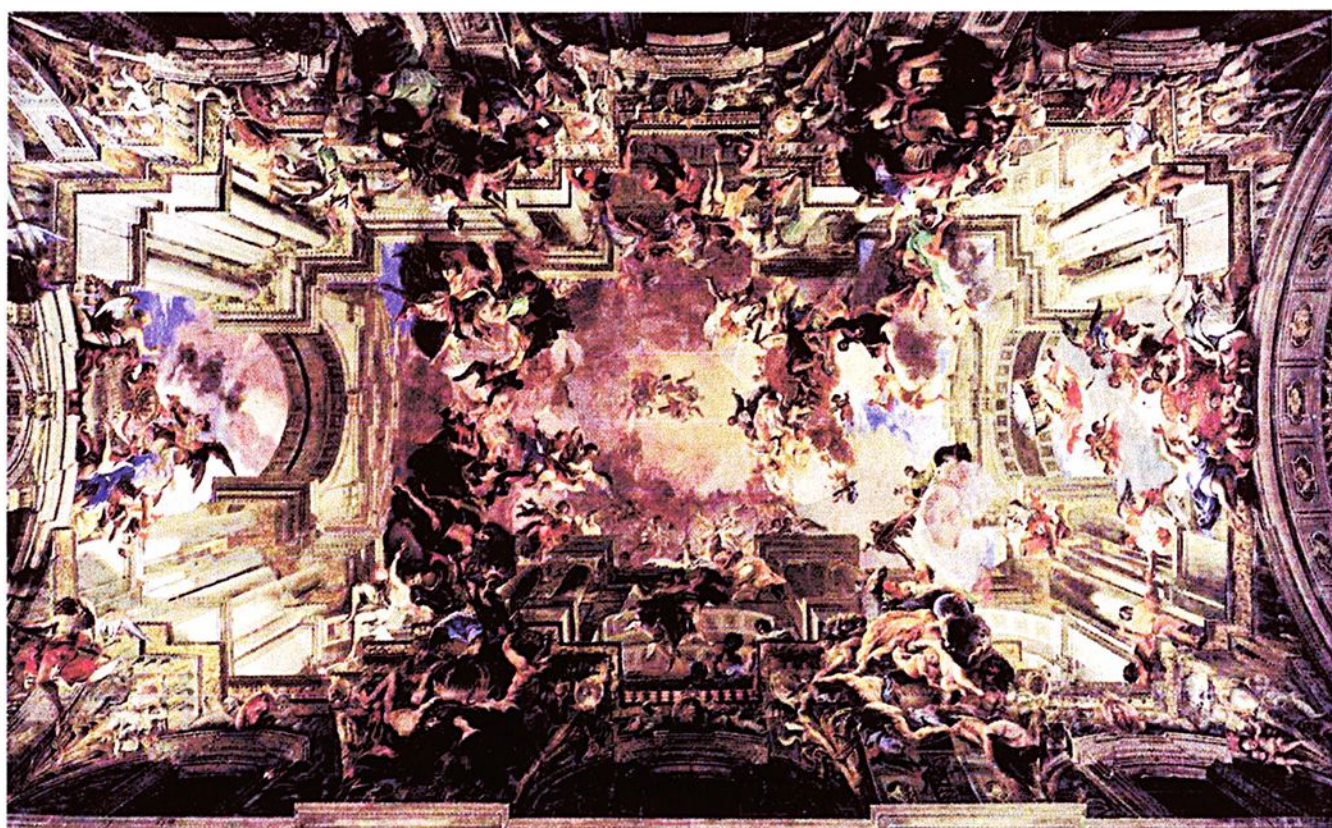
Detalhe do afresco *A Missa de Bolsena*, pintado por Rafael. Mostra a Guarda Suíça em 1512, quando foi contemplada com seu uniforme característico. Fonte: PARRAMÓN, 1981, p. 14.

mentos idênticos aos usados pelos artistas romanos da Antigüidade. É curioso assinalar que Miguel Ângelo não conhecia esses métodos de pintura e, quando iniciou o trabalho da Capela Sistina, mandou chamar uma equipe de pintores afresquistas de Florença, que foram despedidos, após quatro dias, por crer que eles o estavam incomodando (PARRAMÓN, 1981, p.8).

Outro grande mestre em afresco foi Rafael Sanzio (1483-1520), que vivendo os anos exatos do Renascimento Clássico em Roma, criou obras-primas em afresco no teto e nas paredes dos aposentos do Vaticano que atingiram uma qualidade estética de transparência nunca vista em afrescos, comparáveis à pintura a óleo.

Os afrescos foram divididos em três dependências internas no Vaticano: *A Stanza della Segnatura* com as obras – *A Escola de Atenas*, *O Parnaso*, *A Justiça* e *A Disputa do Sacramento*, executadas entre 1501 e 1511; *Stanza d'Eliodoro* com as obras – *Heliodoro Expulso do Templo*, *A Missa de Bolsena*, *A Libertação de São Pedro* e *Leão I Detém o Avanço de Átila*, executado em 1512; *Stanza dell'Incendio* – *O Incêndio do Burgo* (afresco parcialmente executado por Rafael), *A Batalha de Óstia*, *A Coroação de Carlos Magno* e *O Juramento de Leão III* (estes três últimos foram feitos por assistentes), executados em 1514.

Em Veneza, século XVI e XVII, a técnica de afresco é enriquecida por meio de seus grandes coloristas: Mantegna (1431-1506), Ticiano (1490-1576), Veroneze (1528-1588) e Tintoreto (1518-1594), que inovam com suas pin-



celadas espessas e o uso de uma argamassa especial *pastellone*, que possuía uma coloração avermelhada com tijolos quebrados e uma superfície mais absorvente.

Nos períodos barroco e rococó (segunda metade do século XVII e primeira do século XVIII), as pinturas murais sobem até os tetos, com visões alegóricas do céu, muitas vezes, impróprias para a pintura mural.

Nessa época, a decoração de interiores, de paredes e tetos de salões, palácios e templos converteu-se na ocupação principal de muitos artistas.

Assim, a pintura barroca aplicada em superfície curva em cúpulas e arcos, fez com que os artistas criassem uma perspectiva de baixo para cima, cuja preparação era estudada, antecipadamente, com precisão e estudos a óleo em tamanho real eram criados para esse fim. Os afrescos eram feitos por equipe, que executava o mural rapidamente. A superfície da última camada (*o intonaco*), que antes tinha um acabamento liso e polido, foi substituída por uma mais rugosa, de acordo com as tendências estéticas do momento.

Podemos assinalar, como precursores do estilo Pietro da Cortona (1596-1669), cuja virtuosidade e amplidão de seu estilo, sua paleta luminosa (influência de Veronese) inspirariam toda uma corrente de arte barroca; o jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709), autor de decorações em perspectiva ilusionista, que parecem dilatar o espaço (Glória de Santo Inácio, na abóbada da Igreja de S. Inácio, Roma, 1690), inclusive, exercendo acentuada influência

A glória de Santo Inácio, 1691-1694, afresco. Teto da nave da Igreja de Santo Inácio, Roma. Complexo esquema de pseudo-arquitetura pintado pelo padre jesuíta Andrea Pozzo em perspectiva para gerar a ilusão de afastamento.

Fonte: PISCHEL, s.d., v.3, p. 25.

sobre o Barroco Germânico. Destacam-se, também, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Lucas Jordán e o grande mestre na pintura em afresco no período, amante do movimento e do esplendor, dotado de um senso refinado da cor, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), considerado o último dos grandes decoradores barrocos italianos.

No final do século XVIII, a decoração interna dos edifícios, que imitava paisagens, em tons suaves, faz com que o afresco seja substituído pela têmpera ou pintura a óleo sobre tela, que combinava com a mobília e os tecidos. Na França, desenvolve-se a técnica de *marouflage* que consiste em pintar a óleo sobre tela que a seguir era aplicada ao muro com colas animais. Assim, o artista foi liberado de pintar o mural no local e o uso da técnica de caseína (têmpera com aglutinante de soro de leite) nos murais, começa ser intensamente empregada.

Em razão das descobertas arqueológicas de Pompéia e Herculano, o afresco é revivido novamente, e algumas pinturas são feitas a seco, empregando têmpera de caseína ou de cola, ou a óleo. Tratados sobre as técnicas do afresco são relançados, dado ao grande interesse momentâneo para logo, a seguir, voltarem paulatinamente ao esquecimento.

No século XX, com a industrialização e a manufatura de vários materiais, as técnicas tradicionais de afresco começam ser totalmente esquecidas. A Es-



O povo pega em armas (1957), afresco pintado por David Alfaro Siqueiros; Museu Nacional de História, Cidade do México (INAH).

Fonte: ADES, 1997, p. 176.



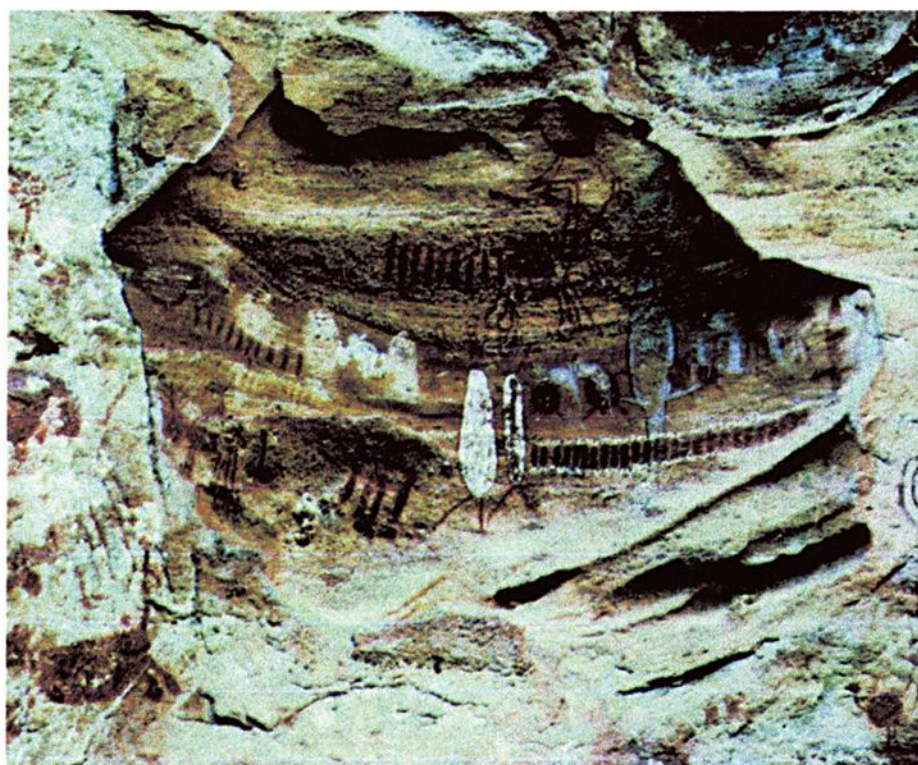
Diego Rivera, detalhe do afresco *O sonho dos pobres* (1926-1928), Ministério da Educação, Cidade do México.
Fonte: PARRAMÓN, 1981, p. 16.



Hispanoamerica (1932-1934), afresco de José Clemente Orozco; Dartmouth College, New Hampshire, Estados Unidos.
Fonte: ADES, 1997, p. 170.

cola Mexicana com Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1885-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) tenta reviver o afresco tradicional com uma nova temática sociopolítica. Siqueiros, que esteve no Brasil na década de 1930 para promover sua arte e o muralismo mexicano (ALMEIDA, 1976, p. 77)⁵, em suas últimas obras, abandona a técnica tradicional em favor do uso de resinas sintéticas em vários suportes.

(5)Siqueiros proferiu uma palestra de extraordinário interesse e larga repercussão na sede social do CAM - Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo, em novembro de 1932. O CAM, fundado pelo artista Flávio de Carvalho e outros, fecharia em 1934 por questões políticas.



Detalhe de pintura rupestre no Boqueirão da Pedra Furada, Serra da Capivara, São Raimundo Nonato, Piauí.

Uma concavidade natural de 70 m de comprimento por 4 m de largura, onde aparecem figuras humanas e animais. A maioria dos desenhos foi produzida por meio de um pigmento vermelho (óxido de ferro diluído em água). Para as figuras em branco, foram utilizados pigmentos brancos provenientes do caulim de rocha calcária.

Fonte: Museu do Homem Americano, S. Raimundo Nonato, PI, 1990.

1.2 AFRESCOS NO BRASIL

As primeiras referências primitivas de pinturas murais encontradas no Brasil são datadas de 5000 a 12000 a.C.

São pinturas rupestres e com características diferentes, mas não realistas. Atualmente, os mais importantes sítios arqueológicos de pintura rupestre estão localizados no Parque Nacional da Serra da Capivara, em São Raimundo Nonato, Piauí, Nordeste brasileiro. São mais de 360 sítios registrados e tombados, as pinturas são bem elaboradas, feitas com os dedos e espinhos de cactos, utilizando pigmentos de diversas cores, obtidos da mistura de óxido de ferro e óleo animal.

Desde 1973, os sítios são pesquisados pela arqueóloga brasileira Niède Guidon. No Parque, encontra-se o sítio mais antigo da América, o da Toca



Representação de veados, pintados na rocha do sítio Toca do Varedão e com, quase, 12 mil anos; Serra da Capivara, São Raimundo Nonato, Piauí.

Fonte: Museu do Homem Americano, S. Raimundo Nonato, PI, 1990.

do Boqueirão da Pedra Furada, com 700 m², possui 1.150 pinturas datadas de períodos que oscilam entre 8000 a 12000 a. C.

As pinturas apresentam uma cativante diversidade de estilo e as mais numerosas estão classificadas na chamada Tradição Nordeste. São conjuntos gráficos com impressionante força narrativa de fatos cotidianos, como a caça, dança e relações sexuais, algumas delas em grupo.

Antigas, também, são as pinturas do sítio pré-histórico de Santa Elina, no município de Jangada, a 100 km de Cuiabá, Mato Grosso, onde existem cerca de mil representações de animais, como servos, antas, macacos, seres humanos e sinais gráficos datados de 10000 a.C.

As pinturas rupestres, em sua grande maioria, são encontradas em ambientes expostos às intempéries ou próximas às entradas das tocas, e com presença de iluminação natural. Em ambos os casos, é a exsudação da rocha – imigração de sais internos para a superfície – que proporciona a durabilidade da pintura. O processo pode também cobrir, totalmente, a pintura, tornando-a invisível, esta camada protetora é chamada de pátina natural.

Excetuando-se os primórdios do afresco no Brasil, de modo geral, encontramos poucos trabalhos executados nessa fatura, talvez, pela prática e conhecimento técnico que exigiam.

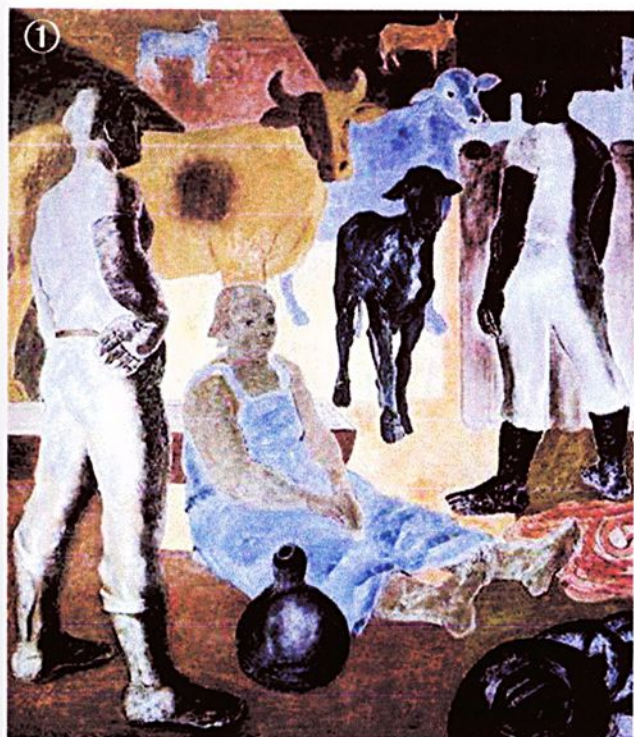
O mais remoto afresco brasileiro encontra-se na abóbada do altar de Nossa Senhora das Mercês, na Igreja de Santa Tereza, em Salvador – atual dependência do Museu de Arte Sacra da Bahia. De estilo oriental, presume-se que tenha sido executado por jesuítas vindos de Macau, no século XVIII⁶.



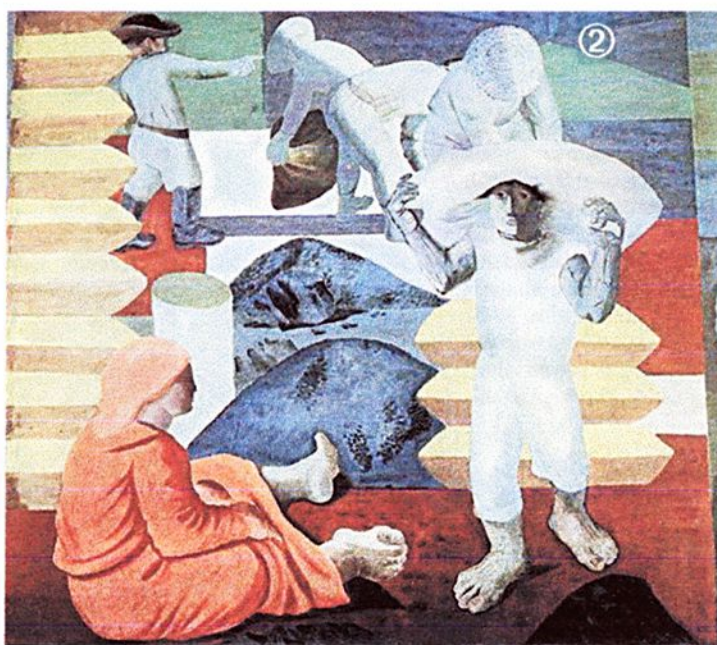
Afresco da abóbada do altar de Nossa Senhora das Mercês, Salvador, Bahia.

Fonte: Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE, 2002.

(6) Sua pintura foi erroneamente atribuída ao jesuíta Charles Belleville que viveu na Bahia. Escultor, carpinteiro, arquiteto e entalhador, Charles Belleville (Rouen, França 1657 - Salvador, BA 1730) residiu por dez anos na China, onde adotou o nome de Wei-Kia-Lou. No Brasil, atua no início do século XVIII em Cachoeira, Bahia. Alguns autores atribuem-lhe a pintura do forro da sacristia da igreja do antigo Seminário de Nossa Senhora de Belém.



① Candido Portinari - Gado/Ciclo Econômico, 1938, afresco, 280 x 246 cm, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
Fonte: Fundação Portinari, RJ, 2003.



② Candido Portinari - Café/Ciclo Econômico, 1938, afresco, 280 x 297 cm, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
Fonte: Fundação Portinari, RJ, 2003.

Encontramos ainda afrescos de Cândido Portinari (1903-1962)⁷, como os da antiga sede do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, onde foi auxiliado por Roberto Burle Marx (1909-1994), Inês e Ruben Cassa (1905 -) e Enrico Bianco (1918 -). Antonio Gomide (1895-1967), como artista modernista antecipou-se a Pennacchi na execução de afrescos na capital paulista ao pintar temas religiosos em residências (LOURENÇO, 1995, p.250)⁸; Murillo La Greca (1899 - 1985) pintou em afresco cenas religiosas entre 1944 e 1946, na Basílica de Nossa Senhora da Penha, em Recife, Pernambuco.

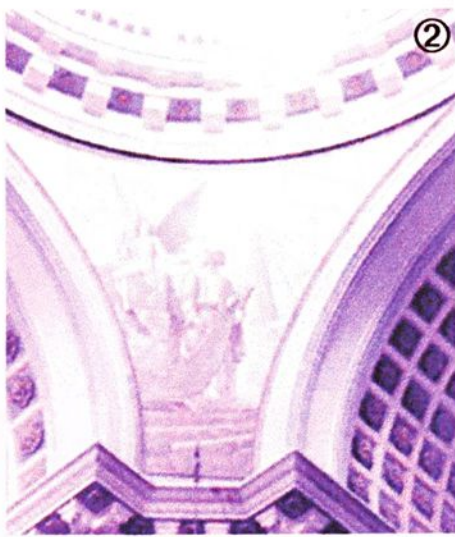
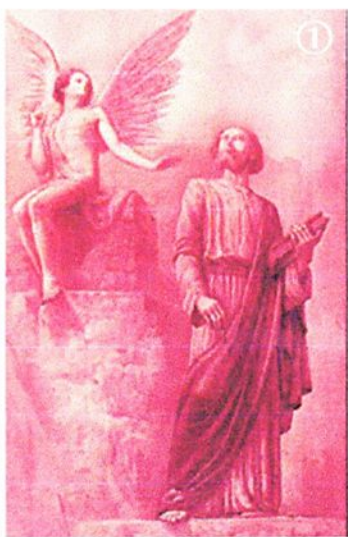
(7) Portinari executou 12 pinturas murais em afresco (1938) representando os ciclos econômicos do Brasil: o ciclo do pau brasil, da cana-de-açúcar, do garimpo, do café, do algodão, do gado, do cacau, da borracha, do fumo, da erva-mate, do ferro, da carnaúba. Executados para decorar o salão de audiências do Palácio Gustavo Capanema, sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, RJ. É considerado pioneiro na aplicação da pintura mural em afresco em espaços públicos no Brasil.

(8) Entre 1922 e 1923, Antônio Gomide, residente na França, trabalha em Toulouse com o muralista Marcel Lenoir, com quem aprende a técnica de afresco de temática renascentista. Colabora na execução dos murais no Institut Catholique e dos conventos locais. Em 1927, já no Brasil, decorou em São Paulo o "fumoir" do Sr. Couto de Barros, com afrescos, cuja temática eram indígena. Realiza afresco com o tema Santa Ceia para o refeitório do Hospital Santa Cruz, em 1928, na cidade de Campos de Jordão, em SP.

Temos ainda Henrique Bernardelli (1858-1936), realizando em 1916,



Antonio Gomide
- Santa Ceia,
1933/34,
Afresco,
139,5x197,0 cm.
Fonte: MAC, USP,
SP, 2002.



① Estudo monocromático da imagem de São Mateus.

② Na fotografia de época, vemos a imagem de São Mateus em afresco na Basílica de Nossa Senhora da Penha, Recife, PE. Pintada entre 1944 e 1946 pelo artista Murillo La Greca.

Fonte: Museu Murillo La Greca, Recife, PE, 2002.



22 medalhões, que retratam personalidades e artistas ligados ao ensino das artes no Brasil, situados na fachada do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; Alfredo Volpi (1896-1988), executou afrescos na Capela de São Pedro da Usina de Açúcar de Monte Alegre, em Piracicaba, São Paulo⁹. Em 1958, fez afrescos e desenhou paramentos para a Capela de Nossa Senhora de Fátima das Pioneiras Sociais, em Brasília, que não foram preservados. Em 1966, pinta o afresco “Visão de Dom Bosco”, no Palácio do Itamaraty, em Brasília.

O artista figurativista e abstracionista Samson Flexor (1907-1971) fez afrescos na igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em São Paulo, no período de 1958 a 1964¹⁰. O artista, antes de realizar a pintura na igreja, solicitou informações sobre a técnica do afresco com o artista Fulvio Pennacchi:

“(…) quem veio pedir informações a respeito de pintura mural foi o Flexor, autor dos afrescos da Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. (...) eu o conheci quando ele voltou de Paris. Ele fazia pinturas interessantes e me procurou para pedir informações sobre o uso da cal nos afrescos, até lhe dei algumas latas (...)” (PENNACCHI apud ANDRÉ, 1989, p.158-159).

③ e ④ Capela de São Pedro de Monte Alegre, Piracicaba, SP e pinturas em afresco no interior da capela.

Fonte: Arquivo O Estado, SP, 2001.

(9) Volpi fez pinturas em afresco e têmpera na capela, totalizando uma área trabalhada de 600 m². Para este mister contou com a colaboração de seus colegas: Mario Zanini e Aldorigo Marchetti, no período de 1936 a 1937.

(10) Samson Flexor em razão de interrupções temporárias, levou seis anos de trabalho para concluir os 300 m² de afrescos programados de 196 personagens distribuídos na composição. Segundo o artista “A Nossa Senhora é representada em estilo bizantino e as figuras são pintadas dentro de um figurativismo primitivo deliberado” (BRILL, 1990, p. 105-107).



Afresco (detalhe) pintado por Flexor, 1958-64. Igreja N. S. do Perpétuo Socorro.

Fonte: BRILL, 1990.

Geralmente, esses artistas usavam a técnica do afresco a seco, para pintar sobre a argamassa já seca, usando pigmentos

(11) Leite de cal ou branco san-giovanni que não é mais do que a cal raspada de velhas paredes caídas, ou simplesmente preparada em pães, com a própria cal decantada e depois de secos, moídos até atingirem uma granulometria adequada (MOTTA; SALGADO, 1976, p.56).

to puro dissolvido em leite de cal¹¹.

Na atualidade, há poucos artistas brasileiros pintando afrescos em razão do trabalho e conhecimento que exigem, podendo ser citado o artista e professor Sérgio Prata (1963), especialista em pintura sacra, em Bragança Paulista, São Paulo.

Pelo interesse do uso de novas técnicas de materiais ou linguagens, o ensino do afresco nas escolas de artes não é praticado e, aos poucos, vai sendo relegado ao esquecimento.

1.3 MATERIAIS E TÉCNICAS DE PREPARAÇÃO DOS AFRESCOS

1.3.1 A CAL

A cal, cal viva, cal queimada ou cal cáustica usada na preparação da argamassa é o óxido de cálcio (CaO) obtido, após a queima da cal nativa – carbonato de cálcio (CaCO_3), que é encontrada em várias formas como: pedra de cal, giz, mármore e conchas. Durante a queima no forno, com temperatura mínima de 880°C , o carbonato de cálcio perde bióxido de carbono (CO_2) e transforma-se em óxido de cálcio (CaO), que é pó.

Para o afresco, deve-se empregar a cal de alta pureza (90 a 95% ou mais), rica em cálcio. A cal comum poderá conter de 5 a 30% no máximo de magnésia, nas quais porcentagens maiores poderão enfraquecer sua consistência. O ideal da cal usada em afresco deverá possuir 1% de óxido de ferro, alumínio, sílica e magnésia.

Quando a cal queimada (óxido de cálcio) com água é misturada, é produzida uma reação química¹², e o produto resultante é o hidróxido de cálcio, $[\text{Ca}(\text{OH})_2]$, conhecido como cal apagada, queimada ou hidratada. Nesse processo de hidratação, muito calor se desprende, às vezes, alcançando cerca de 400° C. Portanto, ele deve ser feito em recipientes adequados e com o devido cuidado.

A cal queimada, para ser empregada na pintura, deve ainda ser submetida à decantação pelo espaço de trinta dias ou mais, tendo até alguns afresquistas exigido uma decantação em um prazo acima de seis meses. A decantação faz-se por submersão da cal em água, que ajuda a processar agrupamento de partículas não queimadas, evitando-se, assim, que as mesmas venham a ocorrer dentro da argamassa, provocando pequenas explosões, abrindo mais tarde furos no painel pintado.

A cal decantada é misturada à areia e forma a argamassa que vai à parede para receber as tintas aquosas. A cal em contato com o muro reabsorve o bióxido de carbono perdido durante a queima e, portanto, volta a seu estado primitivo, ou seja, carbonato de cálcio. Por esse processo, os pigmentos de pintura fixam-se à parede, aglutinando-se à sua superfície e cristalizando-se.

Alguns estágios da cal são utilizados em diversas situações:

- água de cal - hidróxido de cálcio em solução aquosa e transparente, utilizado para consolidações superficiais;
- leite de cal - hidróxido de cálcio saturado, usado como tinta branca;
- pasta de cal - hidróxido de cálcio, empregado como ligante.

1.3.2 A AREIA

Na mistura com a cal, a areia usada é selecionada de rios, minas ou pedreiras. Os grãos de areia provenientes de pedreiras têm superfície irregular e rugosa, deixando a argamassa mais resistente por causa da fricção entre as partículas. Quase sempre estas areias contêm impurezas (saís solúveis ou material argiloso) e devem ser bem lavadas antes de serem utilizadas.

Na maioria das vezes a areia de rio é limpa, mas sua dureza é menor porque seus grãos são arredondados. Usando esse tipo de areia na argamas-

(12) É importante que toda a água seja adicionada de uma só vez e rapidamente misturada com toda a cal. A cal que se apaga rapidamente, tende a ser gelatinosa, e a cal que se apaga lentamente, cristalina. É impossível dar qualquer receita exata por causa da variabilidade dos fatores envolvidos, mas aproximadamente 9 litros de água são utilizados para cada 11 kg de cal. (...)

O calor gerado pela hidratação da cal é considerável, às vezes alcançando cerca de 400°C, e pode muito bem levar a um incêndio, especialmente num recipiente de madeira (MAYER, 2002, p. 405).



sa, recomenda-se utilizar diferentes tipos de granulações da mais fina a mais grossa para alcançar uma boa mistura com o aglutinante.

1.3.3 A ARGAMASSA E SUAS CARACTERÍSTICAS

As argamassas são misturas de um ou mais ligantes minerais com agregados orgânicos ou inorgânicos e com ou sem aditivos. Os ligantes são as substâncias, que dão a capacidade de coesão de uma mistura, são usados para construção, para recobrir estruturas e decoração de paredes, dando coesão entre os agregados e adesão à superfície da parede. Os ligantes mais conhecidos tradicionalmente são:

- o solo argiloso;
- o gesso é conhecido desde 2000 a. C. na Mesopotâmia;
- a cal é conhecida já em Cnossos, desde 1500 a. C.;
- a cal hidráulica é utilizada pelos artistas a partir do século XVI, é proveniente do calcário argiloso rico em sílica e alumina, apresentando boas características de homogeneidade e endurecimento.

Os agregados são materiais sólidos usados em combinação com um ligante para fazer argamassa. A função dos agregados é reduzir a formação de rachaduras e aumentar a porosidade. Os agregados podem ser de três tipos:

- inertes são substâncias não-reativas ou não-hidráulicas: areia, pedras pequenas (brita), conchas, etc.;
- hidráulicas reagem em presença da cal e servem para aumentar a resistência mecânica da argamassa: pozolona (tipo de rocha vulcânica porosa encontrada na Itália), pedra-pomes, tijolo, etc.;
- orgânicos melhoram a capacidade de tração e a aderência à estrutura da parede ou madeira: palha, pêlo de animal e outras fibras orgânicas.

Nas argamassas, são adicionados aditivos orgânicos que, em sua maioria são substâncias naturais e servem para aumentar as propriedades de aderência dos ligantes minerais e melhorar o manuseio da argamassa. Os tradicionais são: excrementos de vaca e cavalo, óleos secativos, resinas vegetais, cola animal, leite, açúcar, etc. Os modernos são: emulsões de resinas sintéticas.



Os mestres afresquistas costumavam, para dar brancura e lisura à argamassa, adicionar 50% de pó de mármore de seu volume na areia, antes da cal. Na preparação da argamassa, deve ser usado um mínimo de água, pois esta já vem saturada na pasta de cal no recipiente, onde se encontra em decantação.

(13) Ao usar cimento, somente na primeira camada, aconselha-se um período de secagem quase de um ou dois meses.

1.3.4 PREPARANDO A PAREDE PARA O RECEBIMENTO DA ARGAMASSA

Antes da aplicação das primeiras camadas de argamassa, a parede ou muro não pode apresentar nenhuma umidade vinda do solo ou de suas juntas, pois, permanecendo com infiltrações de umidade, a parede poderá dissolver sais dos materiais empregados em sua construção, fazendo mais tarde surgir na superfície da camada pictural do afresco já executado, manchas brancas ou outras irremovíveis. A pintura em afresco ocorre em ambientes ventilados e secos. Paredes com superfícies lisas devem ser picadas previamente para que a argamassa tenha melhor aderência. Nas paredes velhas, precisa retirar todo o reboco antigo para localizar e eliminar o foco de umidade, inclusive substituindo os tijolos que estão comprometidos e aprofundar quase uns 3 a 4 cm a argamassa que serve de liga entre os tijolos antigos.

1.3.5 APLICAÇÃO DA ARGAMASSA E SUAS CAMADAS

Uma argamassa dura, igual à consistência de uma massa de vidraceiro, é a ideal para aplicar à parede, pois o artista conseguirá, por compressão e por meio de movimentos em forma de um oito deitado, usando uma desempenadeira de madeira, uma melhor compactação da superfície.

Quanto à aplicação das argamassas, normalmente, usam-se três:

1ª camada (*trullisatio*) – É aplicada diretamente sobre a alvenaria e compõe-se de três partes de areia e uma de cal, por volume, e de preferência com 2 cm de espessura. Esta camada pode ser substituída por um chapisco de pedregulho, areia e cimento¹³.

No Brasil, a primeira camada de argamassa aplicada à parede é chamada



de *emboço* e tem grãos maiores de agregado inerte;

2ª camada (*arricciato*) – Após a secagem da camada anterior, é aplicada uma argamassa com 1,5 cm de espessura com duas partes de areia e uma de cal, por volume. Após a mistura, usa-se a massa não muito úmida sobre a primeira camada umedecida previamente, com uma desempenadeira de madeira, sem o uso da colher ou espátula de pedreiro, pois poderia criar uma camada de cristalização. Todo o trabalho é executado, enquanto a massa do *arricciato* estiver úmida. Se estiver secando, emprega-se um vaporizador de água ou adiciona-se um pouco de água à massa, pois a desempenadeira poderá lixar a superfície, prejudicando o afresco. Assim, que a superfície esteja uniforme, deixa-se secar, lembrando sempre para não usar a colher de pedreiro, pois esta criaria uma camada de cristalização, na superfície do *arricciato*, fechando os poros da massa e impedindo a perfeita aderência da última camada, ou seja, o *intonaco* no trabalho pictural.

No Brasil, esta segunda camada é chamada *reboco* e tem grãos finos de menor granulometria;

3ª camada (*intonaco*) – A argamassa recebe uma parte de areia bem peneirada e uma de cal por volume. Esta deverá ter uma camada com 0,5 cm de espessura; para a aplicação da última camada, é preciso que a argamassa anterior esteja seca. Antes de usar o *intonaco* ou reboco fino, a parede deverá ser umedecida somente com água, para melhor aderência da massa. Ainda semi-úmida, o artista transfere o desenho previamente contornado em papel Kraft, ou mesmo, Canson em rolo à parede. A técnica de transferência do desenho obedece a dois critérios:

a-) técnica do *spolvo* – no contorno do desenho, pequenos furos são feitos por agulha ou outro material perfurante; usando um tecido de algodão com tramas largas, faz-se uma boneca, preenchendo-a com pigmento puro. A folha de papel é estendida sobre a massa úmida e com leves movimentos passamos o pigmento em pó com a boneca sobre os orifícios do papel. Com um pincel fino, contornamos a figura;



b-) técnica de estilete – consiste na transferência do contorno do desenho da folha à argamassa, usando um estilete de madeira ou outro material de ponta não cortante. Com a pressão do estilete, forma-se na superfície um leve sulco que orientará o afresquista na pintura. Esta técnica foi empregada por Miguel Ângelo na Capela Sistina.

Na pintura de afresco, usam-se pincéis de pêlos macios e uma paleta branca às devidas misturas dos pigmentos básicos, além de exigir do artista disciplina e organização, pois não se admitem improvisações ou erros. Inicia-se em partes, da esquerda para a direita e de cima para baixo, normalmente, trabalhando em uma área de 1m^2 por vez, com aplicações de cores transparentes, como se tratando de uma aquarela e depois as formas e os contornos são definidos com linhas. Os tons são modulados, indo dos mais escuros ou clareando-os ainda mais, misturando o *branco sangiovanni* (leite da cal) às cores.

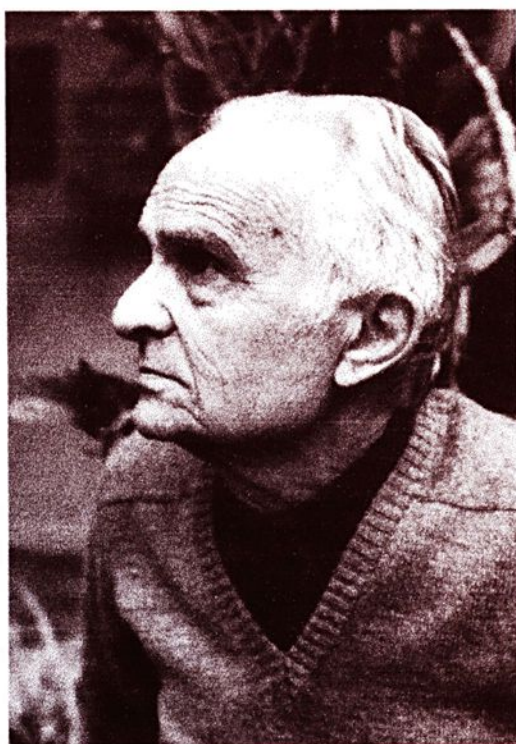
Ao final da pintura, se ficar uma área da argamassa sem pintar, o afresquista precisa retirar o *intonaco* com a camada pictural com colher de pedreiro, fazendo uma incisão oblíqua sobre o mesmo. Os cortes devem ser feitos estrategicamente em linhas, limites de figuras, dobras de tecidos, recortes de paisagens para ser tornarem menos visíveis. Ao término do trabalho, é importante deslizar com a colher de pedreiro inclinada entre 5° e 10° sobre a pintura, acompanhando a direção das pinceladas, para formalizar a cristalização dos pigmentos na argamassa.



2. Fulvio Pennacchi

No capítulo anterior, foram detalhadas a evolução do afresco e as sucessivas técnicas dessa pintura mural em períodos e condições diferentes na história da humanidade. Realmente, é compreensível que muitos artistas postergaram o afresco em prol de uma pintura em cavalete, ou mesmo, pintura mural a óleo ou a têmpera pela complexidade do método e dos materiais.

No Brasil, não poderia ser diferente, pois sempre as Escolas de Arte nunca colocaram o afresco como matéria curricular. Portanto, o presente capítulo vem, de certa forma, contribuir para analisar e entender a personalidade e formação artística do italiano Fulvio Pennacchi, que imigrou para São Paulo no final da década de 1920, trazendo em sua bagagem uma formação clássica e moderna balizada em seu mestre Pio Semeghini. Faz-se necessário, também, uma introdução sobre a situação das artes no Brasil, focando São Paulo, uma metrópole que crescia física e economicamente.



Fulvio Pennacchi, (1905-1992).
Fonte: Galeria de Arte André, 1984.

2.1 PANORAMA DAS ARTES NO BRASIL NA DÉCADA DE 1920, ANTES DA VINDA DE FULVIO PENNACCHI

Antes da chegada de Pennacchi ao Brasil, em julho de 1929, o País passava por grandes transformações políticas e sociais. Nos finais de 1920, as tendências nacionalistas importadas da Europa, como o movimento *Retorno à Ordem*, contaminaram os jovens intelectuais e artistas que almejavam enaltecer a cultura e as riquezas naturais brasileiras.

A Arte Moderna Brasileira começa a manifestar-se de maneira sistematizada e crescente, logo depois da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, por meio de exposições, debates e publicações, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo.

Em 1928, criou-se o Movimento Antropofágico encabeçado por Oswald de Andrade (1890-1954), Tarsila do Amaral (1890-1973), Di Cavalcanti (1897-

1976) e outros que afirmavam a necessidade de “devorar” tanto manifestações artísticas estrangeiras como a cultura popular brasileira.

Nos anos que se estendem, de 1930 ao final da Segunda Guerra Mundial, os movimentos sociais e políticos, o levante dos militares, a Coluna Prestes, a Revolução Constitucionalista Paulista, o Integralismo, a Intentona Comunista e, logo, a seguir a ditadura de Getúlio Vargas (1883-1954) faziam com que as artes e os artistas brasileiros se manifestassem ou se identificassem com a realidade física e humana do País. Os imigrantes participavam, direta ou indiretamente, contribuindo com as mudanças que não tardariam a acontecer; estrangeiros cujos costumes e cultura iam mesclando-se, de modo harmonioso com os costumes e clima brasileiros.

Em São Paulo, Oswald de Andrade em um discurso no Trianon em 9 de janeiro de 1921 apresenta a idéia modernista de uma cidade que “pede romancistas e poetas”, cujas imagens de fábricas, feiras e mercado deram origem a um novo espaço urbano e uma nova psicologia, assinalada por uma “desconhecida harmonia de violências humanas, de ascensões e desastres, de lutas, ódios e amores”, por um “tumulto discreto, egoísta e inteligente”(FABRIS, 2000, p.81-95).

A população urbana paulistana da cidade de São Paulo, com uma existência global e sentimentos unânimes, identifica-se com o *status quo* de colocar a cidade sob o signo da produtividade e modernidade, fazendo surgir uma única figura ideológica do passado, com que a população pudesse identificar-se: o bandeirante – símbolo de energia, bravura e de ampliação dos horizontes. Para Oswald de Andrade, haveria a necessidade da modernidade artística acompanhar à modernidade material e a social.

Os espaços urbanos da cidade começam a modificar e modernizar-se com a onda imigratória iniciada nos finais do século XIX, com predominância européia, a grande maioria vinda da Itália. O passado é esquecido e qualquer estética primitivista é rejeitada. A cidade é o sinônimo do progresso, da evolução, cuja inspiração são os modelos europeus e os norte-americanos, enquanto a vida do campo é sinônimo de incultura e atraso. Com



esse pensamento, os intelectuais paulistas liderados por Oswald de Andrade lançam o manifesto da poesia Pau-Brasil (1924), que faz do progresso tecnológico o verdadeiro balizador de uma arte renovada na temática e na sintaxe. Visualmente, esse novo espírito sintético é manifestado em duas telas que Tarsila do Amaral dedica à cidade paulista naquele ano: *São Paulo (135831)* e *São Paulo (Gazo)*, cujas linhas duras, espaços vazios e uma luz uniforme distribuída, em toda superfície dos quadros, testemunham um olhar ingênuo da artista sobre a civilização mecânica.

A nova arte apregoadada por Oswald de Andrade estava embrionária em São Paulo, as participações, debates e intercâmbio cultural eram rarefeitos e circunscritos a um pequeno grupo, por sinal, bastante confuso quanto à interpretação dos vários significados de modernidade e suas realizações.

As instituições vigentes, como: bibliotecas, teatros, museus e, sobretudo, patronos não eram muito comuns. Havia pouco espaço para a literatura, não existiam revistas especializadas e a cidade contava com um único museu de arte, a Pinacoteca do Estado. Não havia galerias nem *marchands*; mas, exposições de artes com regularidade em um circuito alternativo onde predominavam o realismo, o naturalismo, o impressionismo, que não se adequavam às estéticas modernas lançadas por Oswald de Andrade.

Mesmo com essas limitações, a cidade de São Paulo segue decisivamente para identificar-se como modernista, como grande metrópole, ancorada na estrutura produtiva, e que deseja assemelhar-se à modernidade européia e norte-americana. Esta atmosfera que, no final da década de 1920, Fulvio Pennacchi encontrará a sua chegada a São Paulo no final de 1920.

2.2 VIDA E FORMAÇÃO ACADÊMICA

Fulvio Pennacchi, nasceu na Itália, em 27 de dezembro de 1905, na aldeia de Collemandina, na Toscana. Descende da família Della Penna de Perugia, do século XIII, tradicionalmente, ligada às artes, como o pintor Piermaria Pennacchi, da Escola Veneziana, cujas obras datam de 1520.

Em 1923, deixou os estudos ginasiais para se dedicar ao desenho e à



pintura, entrando para a Academia de Belas Artes de Lucca, Itália.

Ali, Pennacchi desenvolveu sólida formação acadêmica, cujo mestre foi Pio Semeghini, participante ativo do movimento *Novecento* ou *Novo Renascimento* italiano. A partir de 1927, está ligado ao fenômeno artístico conhecido como *Retorno à Ordem*, que influenciou o cenário artístico europeu e americano dos meados da segunda década do século XX, até a eclosão da Segunda Guerra.

Este preâmbulo da formação de Pennacchi é escasso e incompleto, existindo pouca pesquisa sobre sua formação acadêmica e a influência de seu mestre Pio Semeghini em sua obra. Para isso, abriremos um adendo sobre o movimento *novecentista* italiano e sua influência na produção artística de ambos os artistas citados.

2.3 O NOVECENTO ITALIANO E PIO SEMEGHINI

O *Novecento* italiano está ligado ao fenômeno artístico denominado *Retorno à Ordem*, que marcou presença no cenário europeu e norte-americano a partir de meados da segunda década do século XX até a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

O movimento surgiu em 1922 na Itália para promover as obras de um grupo de jovens artistas em Milão, tais como: Anselmo Bucci (1887-1955), Leonardo Dudreville (1885-1975), Achille Funi (1890-1972), Gian Emilio Malerba (1880-1926), Piero Marussig (1879-1937), Ubaldo Oppi (1889-1946) e Mario Sironi (1885-1961).

O termo "*Novecento*", reporta-se à arte do século XX, é uma associação com outros períodos da arte italiana, como o *Trecento* ou *Quattrocento*. Com isso, o movimento quis enfatizar um novo século para a arte na Itália, embasada no classicismo italiano, que os jovens artistas ambicionavam modernizar e revitalizar, conforme a proposta de Sironi, produzir uma arte que "não imitasse o mundo criado por Deus, mas que fosse inspirada por esse mundo" (SIRONI apud DEMPSEY, 2003, p.146).

Os anos entre as guerras foram o foco de surgimento e ou apogeu dos



movimentos não-figurativos como o De Stijl, o Construtivismo, a Abstração Lírica, o Dada e o Surrealismo. Nessa fase, a arte francesa, contando com trabalhos de artistas como Bonnard (1867-1947), Matisse (1869-1954), Lhote (1885-1962), Léger (1881-1955), Picasso (1881-1973) e outros, não mais trabalhava os caminhos das vanguardas. Para Jean Clair (CLAIR apud CHIARELLI, 2002, p. 60), esses artistas produziam uma arte “realista” de observação do real.

Não era uma observação cuidadosa, mas adaptava o real percebido às necessidades de autonomia da obra de arte.

Para Clair, esses artistas:

“(...) seja como continuidade, seja como ruptura com as aquisições da modernidade(...), inscrevem-se numa corrente que, entre as duas guerras, em reação às vanguardas, faz o retorno ao real, aos gêneros tradicionais” (CLAIR apud CHIARELLI, 2002, p. 60).

Novamente, segundo Clair (CLAIR apud CHIARELLI, 2002, p. 60), poderíamos caracterizar o *Retorno à Ordem* da seguinte maneira:

- a) busca superar os questionamentos estéticos e artísticos propostos pelas vanguardas históricas;
- b) recupera uma noção de arte, como tradução reconhecível do real, idealizado ou não;
- c) preserva a autonomia da obra de arte, como valor autônomo.

Para completar essas caracterizações, citaremos as observações feitas por Clair sobre o *Retorno à Ordem*:

- 1) reabilitação dos valores culturais nacionais;
- 2) reabilitação do gosto pelo trabalho bem acabado e pelo *métier*;
- 3) reabilitação do gosto pela tradição.



O *Novecento* italiano, segundo a pesquisadora Rosana Bossaglia (BOSSAGLIA apud CHIARELLI, 2002, p. 61), não foi uma tendência artística imposta pelo fascismo em ascensão na Itália, mesmo porque não possuía condições para produzir uma política para a arte. O movimento *novecentista* sofreu oposição ao longo de seu percurso, dentro do próprio regime fascista.

A associação do *Novecento* com o fascismo deveu-se a três circunstâncias peculiares, segundo Bossaglia (BOSSAGLIA apud CHIARELLI, 2002, p. 61): a primeira, a idealizadora do movimento, a escritora e crítica de arte Margherita Sarfatti (1880-1961) ter relações de amizade com Benito Mussolini (1883-1944), o que faz supor em primeira instância, que o *Novecento* era o “*braço estético-artístico*” do fascismo. Em segundo lugar, Mussolini marca presença em duas inaugurações do movimento (1923 e 1926), que propunham uma arte que refletisse a nova realidade política italiana; e, em terceiro lugar, a identificação de alguns artistas *novecentistas* com o regime fascista, como Sironi.

Apesar da ampla divulgação que o *Novecento* teve na Itália e no Exterior nos anos de 1920, o movimento não possuía uma unidade estilística que pudesse unir todos os seus integrantes, pois havia no *Novecento* três orientações estéticas, segundo Lorandi (LORANDI apud CHIARELLI, 2002, p.63), com as seguintes características:

1) corrente neoclássico ou neo-renascentista – está representada nas obras de seu maior divulgador, o artista Achille Funi (1890-1972), bem como de Baccio Maria Bacci, Anselmo Bucci, Felice Carena, Felice Casorati, De Chirico, Antonio Donghi, Leonardo Dudreville, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Tozzi que tentam operar dentro da tradição da arte italiana, mas com uma nova visualidade sobre a proposta adotada pelos artistas do *Quattrocento*. Essa corrente, segundo Lorandi, é a mais ousada do ponto de vista da recuperação da “*italianidade*” da arte italiana dos anos de 1920 e 1930. A estética do *Quattrocento* identifica-se com a composição moderna, sobretudo nas pesquisas geometrizes de Cézanne (1839-1906) e dos cubistas. Na



corrente neo-renascentista, o *Novecento* reviverá a produção de pinturas de gênero, como os retratos e a natureza-morta;

2) corrente arcaico-mítica – seus integrantes buscam uma norma clássica de arte, na qual a realidade utópica, atemporal e heróica pudesse unir rigorosamente uma realidade reconhecível. Seria dar à obra uma plasticidade *giottesca*, portanto, de uma iconografia arcaica, depurada por um saber cezanniano, isto é, uma estruturação geometrizada.

Essa vertente deu ao *Novecento* um caráter mágico-realista, que já havia sido experimentado uma década antes pela Pintura Metafísica, estilo criado no período de 1910 por Giorgio de Chirico (1888-1978), com um ex-futurista Carlo Carrà (1881-1966). Outro representante da corrente que a levou a um plano superior às outras correntes foi Mario Sironi, após ter substituído a Margherita Sarfatti no comando do movimento *Novecento* (1930).

O estilo dessa corrente apareceu como a grande arte nacional da Itália fascista, foi considerada a estética única do movimento. Sironi radicalizou a arte *novecentista*, fez com que voltasse à tradição decorativa e monumental da arte italiana do Renascimento como o mosaico, baixo-relevo, pintura mural e vitral. Nos anos de 1930, esse conceito de arte tentou privilegiar a união entre arquitetura, escultura e pintura, como costumava ocorrer durante a Renascença italiana (FERRARI apud CHIARELLI, 2002, p.67). O esforço de Marco Sironi não foi em vão, pois conseguiu elevar a corrente arcaico-mítica do *Novecento* ao *status* de arte oficial do Estado de Mussolini nos anos de 1930, mesmo sofrendo oposição, dentro do próprio fascismo às idéias do artista;

3) a corrente cezanniana – seus integrantes dessa corrente no *Novecento* defendiam uma síntese entre percepção da realidade aparente e elemento visual imaginado por Cézanne, e o maior representante foi Arturo Tosi, que produzia paisagens com influência de Cézanne, no qual visualizava uma geometrização volumétrica de espaço sobre a base estilista do mundo antigo, clássico e neoclássico.



Os artistas do *Novecento* dessa corrente foram, também, influenciados pelos *macchiaioli*, paisagistas italianos do século XIX, de estrutura compositiva e luminosidade regional.

Para Giulio Carlo Argan (1908-1992) (ARGAN apud CHIARELLI, 2002, p. 69), os *macchiaioli* simplificavam o sistema de percepção da realidade adotada pelo impressionismo francês, eliminando as aplicações cenográficas habituais da perspectiva e adotando a formulação do *quattrocento* toscano italiano, que situava claramente o grafismo e a perspectiva no espaço.



Pio Semeghini, auto-retrato (1906).
Fonte: Arquivo MASP-SP, 2003.

PIO SEMEGHINI

A biografia de Pio Semeghini, escrita por Anna Pareschi (PARESCHI apud CHIARELLI, 2002, p. 82), é confirmada que o artista, depois de longo tempo em Paris (1899 a 1901), com Soffici (1879-1964), Oppi e Modigliani (1884-1920) participou dos movimentos artísticos da época, com especial predileção pelos impressionistas, estabeleceu-se em Veneza de meados dos anos de 1910 até 1927, transfe-

rindo-se para Lucca e depois para Monza. No período de 1911 a 1913, retorna a Paris, onde escolhe como objeto de estudo Cézanne.

Semeghini desenvolveu sua obra em contato com a produção das vanguardas históricas, que apareceram baseadas no Impressionismo. Afirmava que os seus verdadeiros mestres eram "a rua, os antigos e o século XIX francês" e o termo "rua" era usado como muito importante para a arte francesa na segunda

metade do século XIX e início do século XX, pois fora interpretada em várias telas por impressionistas, pós-impressionistas e neo-impressionistas, bem como a afirmação compreensível do termo “*século XIX francês*”, partindo de um artista italiano com formação francesa.

Os “*antigos*” a que Semeghini referiu-se, corresponde aos artistas da Primeira Renascença, cuja cultura figurativa tinha pleno conhecimento e que, também, eram valorizados pelos integrantes do movimento Novecento italiano.

Acreditava que a pintura era primeiro criada para os olhos...

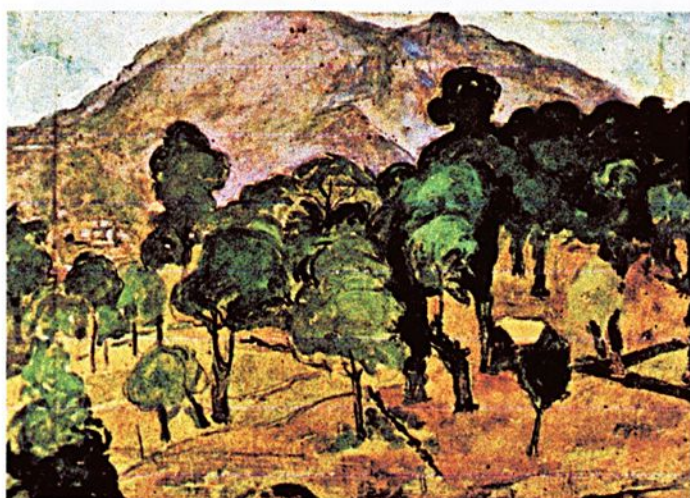
Fulvio Pennacchi foi aluno por pouco tempo de Semeghini na Academia Real de Artes de Lucca e sob a influência desse mestre pintou, entre 1928 e 1929, duas paisagens: “*Paisagem de Garfagnana*” e “*Magnano*”, nas quais pode ser observada a liberdade de composição de cenas e equilíbrio entre as áreas de cor, envolvidas com traço do sutil ao enérgico. Pennacchi dizia de seu mestre:

“(...) tive a sorte de ter em poucos meses como professor o pintor Pio Semeghini, que me abriu o espírito para a compreensão da grande arte do passado e apresentou-me a arte nova” (PENNACCHI apud PAZ, 1981, Diário do Comércio, Belo Horizonte).

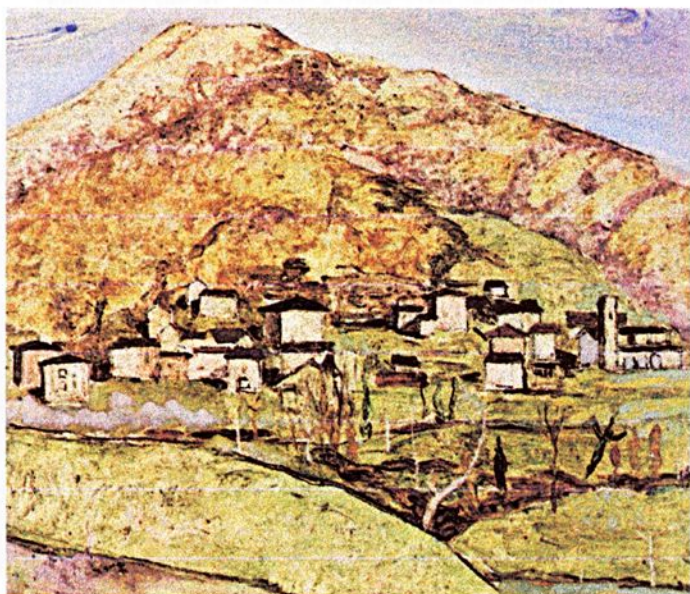
A arte do passado a que Pennacchi reportou-se, era dos artistas da Primeira Renas-



Pio Semeghini, *Esboço*, 1928.
Fonte: Arquivo MASP-SP, 2003.

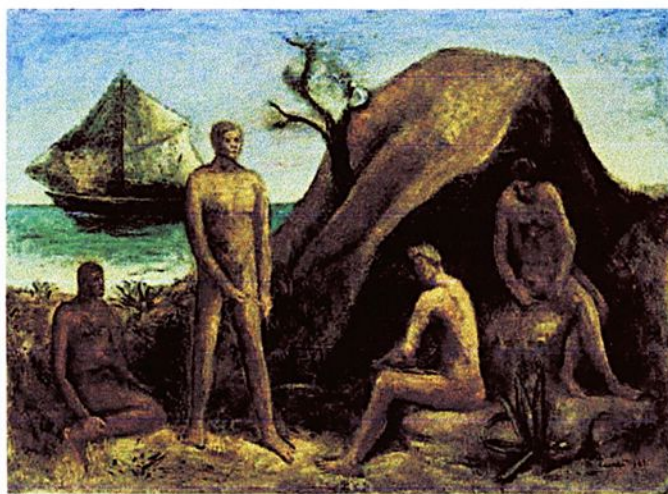


Fulvio Pennacchi, *Paisagem de Garfagnana*, 1928, óleo sobre cartão, 30x40 cm, col. Nello Pennacchi, Villa Collemantina, Garfagnana, Lucca, Itália. Fonte: BARDI, 1980, p.11.



Pennacchi, *Magnano*, 1929, óleo sobre cartão, 30x40 cm, col. família Pennacchi. Fonte: BARDI, 1980, p.15.

cença como Giotto, Fra Angélico, Masaccio, Piero della Francesca, Botticelli, artistas valorizados pelo movimento *novecentista*. Pennacchi aprendeu com seu mestre Pio Semeghini a conhecer as vanguardas históricas e as produções de seus compatriotas do *Novecento*, tendo contato com a produção dos artistas da corrente arcaico-mítica do movimento. Artistas como: Carlo Carrà e Mario Sironi que acabaram influenciando na paleta de tons sombrios, usados por Pennacchi, até meados da década de 1930, bem como as paisagens sintéticas povoadas por figuras arcaizantes, *quattrocentescas* de Alberto Salietti (1892-1961) e Raffaele De Grada. Assim, o artista teve uma aprendizagem técnica e poética basicamente pós-



Banho de Marinheiros, 1935, Carlo Carrà, óleo sobre tela, 80,3 x 112,5 cm. Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo. Doação de Francisco Matarazzo Sobrinho.

Fonte: Arquivo MAC, SP, 2004.



Os emigrantes, 1930, Mario Sironi, óleo sobre madeira, 68,8 x 79,2 cm. Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo. Doação de Francisco Matarazzo Sobrinho.

Fonte: Arquivo MAC, SP, 2004.

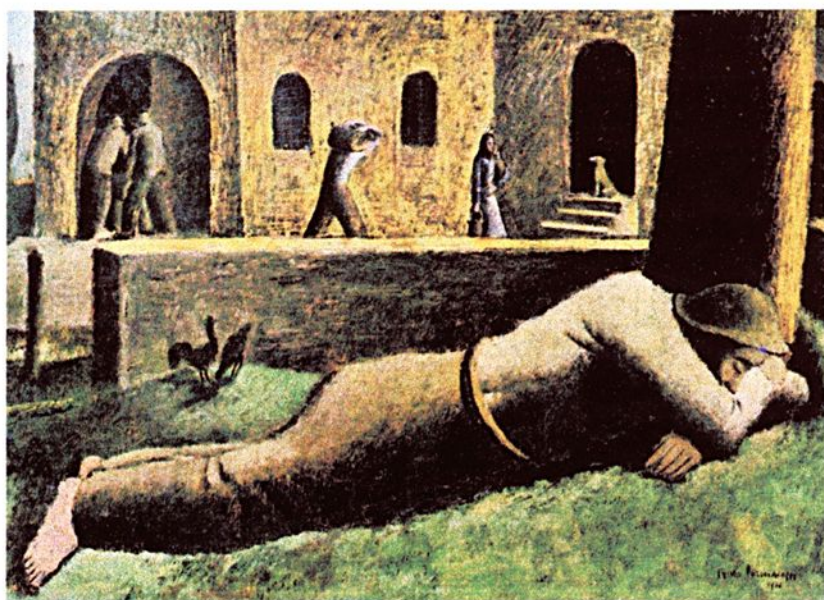


Natureza morta com flores, 1953, Alberto Salietti, óleo sobre tela, 50 x 6a cm. Fonte: Arquivo MAC, SP, 2004.

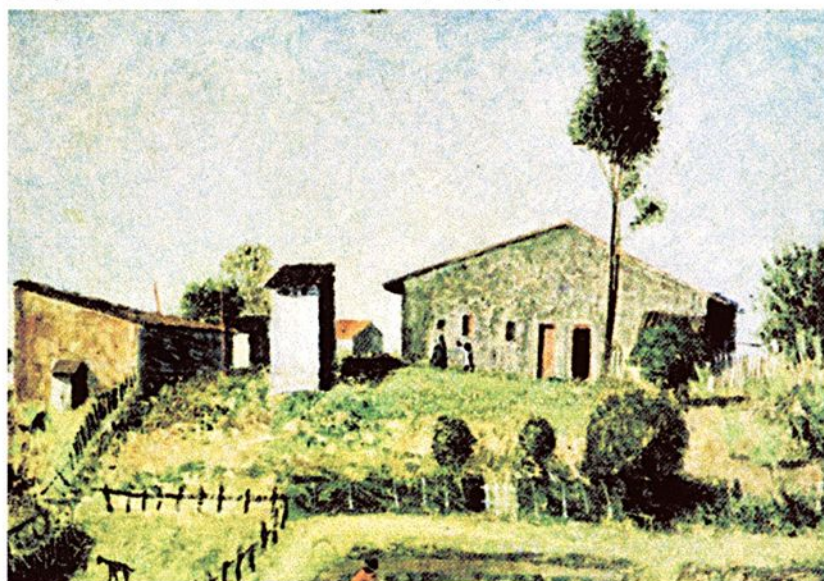


Paisagem Fiorentina, 1930, Raffaele De Grada, óleo sobre tela, 68 x 82 cm. Fonte: Arquivo MAC, SP, 2004.

impressionista com Semeghini e, em algumas obras, já no Brasil, a partir da década de 1930, conseguiu momentos de síntese com a estética da corrente mítico-arcaica do *Novecento* e a estética pós-impressionista, como “O descanso”, de 1936 e “Paisagem do Canindé”, de 1936 e “Volta ao trabalho”, de 1939.



O descanso, 1936, Fulvio Pennacchi, óleo sobre cartão, 28,5 x 40 cm, coleção Família Pennacchi. Fonte: BARDI, 1980, p.23.



Paisagem do Canindé, 1936, Fulvio Pennacchi, óleo sobre cartão, 30 x 40 cm, coleção Família Pennacchi. Fonte: BARDI, 1980, p.24.



Volta ao trabalho, 1939, Fulvio Pennacchi, óleo sobre cartão, 40 x 45 cm, coleção da Família Pennacchi. Fonte: BARDI, 1980, p.41.

2.4 PENNACCHI, AFRESQUISTA EM SÃO PAULO

Pennacchi foi licenciado na arte de pintura mural na Academia Real de Luca em 1927¹⁴ e já incursionava como artista profissional, fazendo suas primeiras pinturas murais a têmpera em residências particulares na Itália. (PENNACCHI, Valério, 2002, p.17-19).

Em razão das dificuldades econômicas e agitação política na Itália, o artista resolveu tentar novos horizontes e oportunidades para progredir em terra brasileira e em 5 de julho de 1929, aporta em Santos, trazendo na bagagem o diploma em artes e sonhos de uma nova vida. Assim, descreve sua chegada ao Brasil:

“No dia de minha chegada ao Brasil, 5 de julho de 1929, descendo em Santos, ao nascer do dia, o céu tinha uma cor tão estranha e exagerada que bem podia ser o fundo de um dos meus quadros – “fim do mundo” – e eu fiquei chocado com o vermelho fogo e o amarelo berrante – nunca mais voltei a ver em 50 anos de vida brasileira outro céu tão agressivo e espantoso” (PENNACCHI apud FERNANDO PAZ, Diário do Comércio, Belo Horizonte, 16/06/1981).

Veio em um período de conturbação socioeconômica mundial, que se alastrava desde o fim da Primeira Guerra Mundial, coincidindo com a queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, Estados Unidos, nesse mesmo ano.

Ao chegar a São Paulo, seu primeiro contato foi com o escultor Antello Del Debbio que conhecera anos antes, quando estudantes na Itália. Assim, ajudou Del Debbio no projeto para o concurso do Monumento a Ramos de Azevedo, com desenhos arquitetônicos e perspectivas, que foi vencido pelo escultor italiano radicado em São Paulo, desde 1923, Galileo Emendabili (1898-1974) que, mais tarde, convidaria Pennacchi para colaborar em seu ateliê. Em razão da crise financeira, o artista sentia dificuldade para desenvolver suas aptidões artísticas, mas, para sobreviver, trabalhou como operário de obras viárias, pintor de paredes e ajudante de obras. Fazia dese-

(14) Presume-se que Pennacchi, como licenciado em pintura mural, tenha adquirido alguns conhecimentos técnicos na execução de afrescos, como os executados pelos grandes mestres do *quattrocento* italiano, apesar do próprio artista dizer o contrário.

nho para decoração e para túmulos, que eram criticados, pois achavam muito futuristas.

Em 1932, em sociedade, com um dos irmãos já radicados em São Paulo (Giuseppe) e mais um amigo abrem um açougue, logo depois se mudou para a Rua Bela Cintra. Nesse novo local, pinta um mural a óleo inspirado nos cubistas, hoje, destruído. Nas horas vagas, dedicava-se ao desenho e à pintura. Logo depois, em 1933, cria com Antello Del Debbio um estúdio publicitário, a Clamor, que não renderia o que almejavam. Nesse período de altos e baixos, Pennacchi acaba conhecendo o escultor Emendabili que o convida para trabalhar como colaborador em seu ateliê. Comentários de Pennacchi sobre o período de colaboração no ateliê:

“(...) o Emendabili não possuía muita cultura, sua formação era de artesão e, o material mais utilizado, em sua escultura era a madeira. Ele admirava muito Miguel Ângelo, em parte eu influenciei muito o Emendabili no tratamento de suas figuras” (PENNACHI apud ANDRÉ, 1989, p. 153).

Pennacchi, em 1935, por intermédio de Emendabili conheceu o diretor da Escola Dante Alighieri, Sr. Venturi, que acabou contratando o artista para lecionar desenho aos alunos do Ginásio e do Liceu Italiano que preparava estudantes à faculdade na Itália. Trabalhou nessa escola até 1940, quando saiu por causa do início da Segunda Guerra.

O artista trabalhava com Emendabili e lecionava no Dante Alighieri, assim, estava em contato com grandes personalidades da comunidade italiana e arquitetos como Oswaldo Bratke (1907-1997) e Botti, que o indicavam a seus clientes para trabalhos de decoração e pintura, assim, podia divulgar melhor suas qualidades artísticas.

Em 1935-1936, participa de um núcleo de artistas de origem modesta concentrados em ateliês improvisados no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, onde se localizavam numerosos escritórios de profissionais liberais e sindicatos operários. Frequentava o ateliê alugado por Rebolo Gonsales (1902-



1980) com outros artistas que descendiam de famílias de imigrantes italianos, pequeno-burgueses ou proletários. Dentre estes se destacam: Mário Zanini (1907-1971), Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Volpi (1896-1988), Clóvis Graciano (1907-1988), Manoel Martins (1911-1979), Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972) e Humberto Rosa (1908-1948).

Todos trabalhavam com pintura decorativa de residência, entre outras tarefas, e esta atividade profissional tornou-se fator decisivo para a ligação de Pennacchi, com esses artistas, que perdurou até início de 1940.

O Grupo Santa Helena não se aproximava do estilo vanguardista; no entanto, guardava distância das regras acadêmicas. Em suas representações, prevaleciam as paisagens simples, os operários anônimos, as naturezas mortas, a figura humana popular e os temas religiosos.

Em 1937, por iniciativa de Paulo Rossi Osir (1890-1959)¹⁵, os pintores do Grupo Santa Helena constituem um novo núcleo de artistas denominado Família Artística Paulista e promovem, entre 1937 e 1940, três exposições: duas em São Paulo (Hotel Esplanada e Automóvel Club) e uma no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, surge o Salão de Maio.

Fulvio Pennacchi recebeu medalhas de prata nos Salões de Belas Artes Paulista (1935) e Nacional (1940), expôs trabalhos no Salão de Maio e no Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Estas participações e o fato do Grupo Santa Helena, já ser visitado por intelectuais como Sérgio Milliet (1898-1966) e Mário de Andrade (1893-1945), fazem destacar o trabalho de Pennacchi que começa a desenvolver suas qualidades como muralista.

Em 1937, Fulvio Pennacchi executa sua primeira pintura mural a óleo na parede da capela da fazenda de Agostinho Prada, localizada em Santa Rita do Passa Quatro em São Paulo.

A partir de pinturas murais a óleo, como as executadas no hall de entrada da antiga sede do jornal A Gazeta, na Rua Líbero Badaró, cujo tema era o Ciclo da História da Imprensa (1937-1939)¹⁶, que acabou inaugurando a pintura mural em espaços públicos em São Paulo (LOURENÇO, 1995, p. 250). Assim, inicia sua trajetória como pintor muralista, executando, tam-

(15) Rossi Osir nutria o grupo da Família Paulista com uma vasta bibliografia, impregnada de autores ligados ao retorno à ordem, sobretudo à tendência "neocezarianista", do Novecento italiano (CHIARELLI, 2002. p.56).

(16) (...) Certo dia, conversando com Cásper Líbero, dono da Gazeta em São Paulo, ele me disse que queria muito fazer um mural sobre a história da imprensa no jornal. Comecei com papiros, passei para o pergaminho, depois Gutenberg, até chegar à rotativa (...) (PENNACCHI apud CIDADE DE SANTOS, s.n., 1977).



bém, em igrejas e residências de famílias ricas da comunidade italiana, como as de Nicolau Filizola, Antonio Pellegrino, Ciro Ramenzoni e do Conde Eduardo Matarazzo.

Pennacchi para criar seus primeiros trabalhos muralistas, empregava a técnica a óleo que dominava.

Em 1939, realiza dois grandes murais em afresco em casa do amigo e engenheiro Carlos Botti, por insistência deste; no entanto, esses afrescos acham-se destruídos.

Calcula-se que criou cerca de 2.000 metros de paredes pintadas até o final de 1950; tendo especializado-se em cenas religiosas e toscanas de campo ou vilas, despertando a atenção dos críticos da época, como Franco Cenni, que a enfatizou em um artigo publicado a 17 de julho de 1936:

(...)as suas madonas podem não ter a configuração oval, ser feita sem a etéria e leitosa figura de outras famosas, mas têm a grande virtude e qualificação de respirarem uma atmosfera própria, de terem sido revistas modernamente por um artista não escravizado pelo tradicionalismo que, apesar de estilizar a forma não altera, mas sim, valoriza o caráter essencial do assunto. Naturalmente, o modernismo aplicado a assuntos religiosos pode ser perigoso, mas à sua própria audácia fundamenta um estímulo sem limites para a procura de formas novas e superiores.

Quantos 'Presépios', 'Ceias' e ou 'Fugas para o Egito' já não apareceram nestes séculos? No entanto, Pennacchi sente de poder transmitir e transmite, sem muito alarido, algo de novo sobre elas, fato que coloca em sérios embaraços a maior parte dos pintores modernos. Os quadros do jovem Pennacchi são infinitamente mais sugestivos, serenamente belos e mais inspirados que a maioria dos grandes altares, diante dos quais os ingênuos admiram-se somente compreendendo a arte como uma imitação rastejante, servil e material de uma realidade não espiritualizada e sem nenhuma força interna. Não se lembram que uma espiritualização pode também ser expressa através das graves pregas dos longos hábitos sintetizando, assim, a forma a uma mais simples expressão plástica (REVISTA ESPECIAL MENSAGEIRO DE NOSSA SENHORA DA PAZ, 1993, p. 56).

2.5 EXPERIÊNCIAS E TÉCNICAS DESENVOLVIDAS

Antes de pintar os murais, fazia experiências em afresco no ateliê que compartilhava com o escultor Galileo Emendabili, sendo provável que tenha usado chassis de madeira para simular a parede¹⁷.

Desse modo, testou os materiais até obter resultados satisfatórios, preparava a cal virgem que deixava em decantação em recipientes fechados por vários dias. A nata formada sobre a superfície da cal (leite de cal) era retirada e filtrada para obter um conteúdo mais poroso, esta já filtrada era misturada com o pigmento (PENNACCHI apud ANDRÉ, 1989, p. 159). O processo era bastante empregado pelos mestres bizantinos.

Conforme Bardi (1980, p.24), Pennacchi não encontrando cores adequadas, recorreu àquelas comuns que os pintores de parede de São Paulo utilizavam, cujos tons agradaram-no:

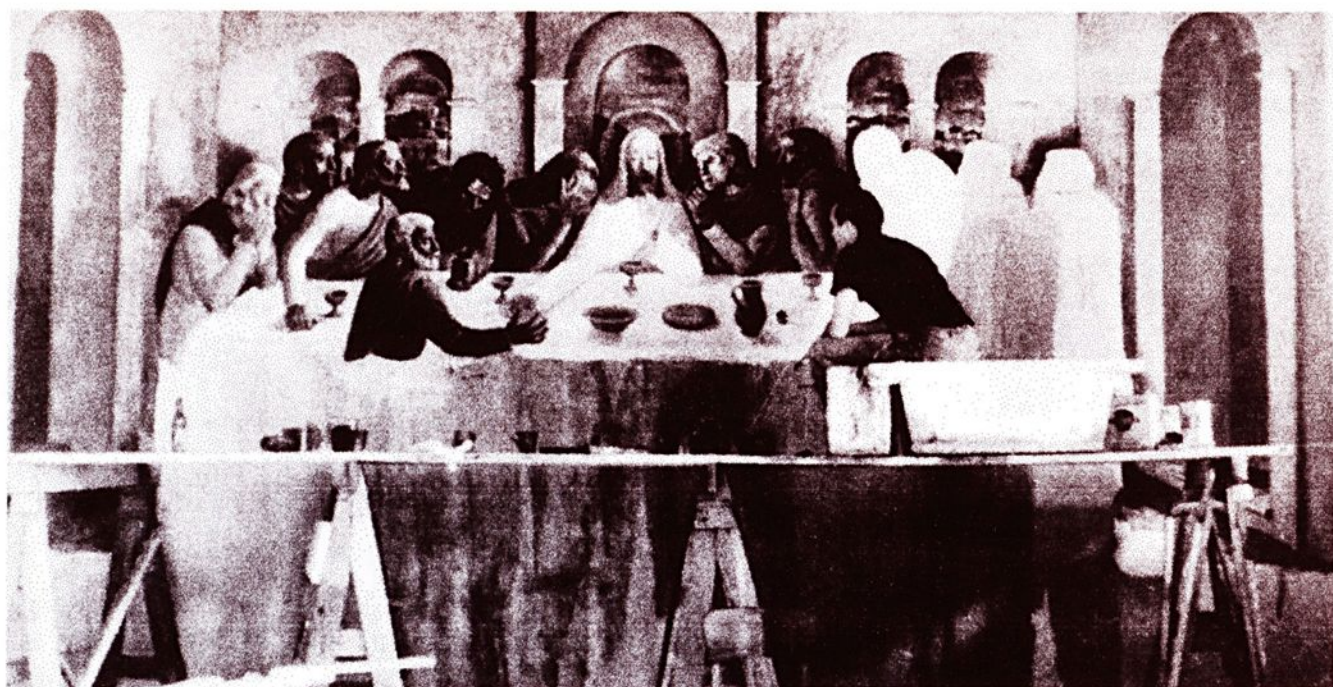
"(...) os materiais utilizados no afresco são tinta em pó, que se usa na pintura de casas. Já o cobalto (azul) não era encontrado aqui (São Paulo), as terras vermelhas (*hematita*) davam um resultado perfeito e para a cor branca era utilizada a cal (*branco san-giovanni*). Existem terras amarelas muito bonitas" (PENNACCHI apud ANDRÉ, 1989, p. 156).

O artista possuía uma base teórica da pintura em afresco, obtida na Escola de Artes na Itália, onde observou e estudou com afinco grandes mestres do *Trecentos* e *Quattrocentos* como Giotto, Masaccio e Fra Angélico.

Desse modo, estudos aliados à experiência no preparo da argamassa, cuja prática adquiriu no início de 1930, precisando trabalhar como pedreiro em razão da crise econômica, que o obrigou a fugir do campo preferido, inclusive, ajudou a finalizar o Edifício Martinelli, na época, um verdadeiro arranha-céu para São Paulo (CORREIO BRAZILIENSE, 1979), obteve efeitos satisfatórios: "*Para surpresa, tive na experiência ótimos resultados, como se tivesse nascido conhecendo muitos segredos*" (PENNACCHI apud BARDI, 1980, p.24).

(17) Mais tarde, empregaria essa técnica para afrescos móveis como as 12 pinturas representando a Via Sacra (1955) em chassis de madeira, no formato 100 x 100 cm, para Igreja do Orfanato Cristóvão Colombo, Ipiranga, São Paulo.





Pennacchi executando o afresco da Santa Ceia no refeitório do Convento de N. Sra. da Paz, São Paulo, 1945. Notam-se ao lado do artista vários potes com pigmentos diluídos com leite de cal. Ao lado direito do artista observamos a linha de contorno de três personagens, esperando o trabalho do artista (*giornata, em italiano*). Fonte: BARDI, 1980, p.79.

Na prática, como afresquista, desenvolveu várias soluções engenhosas para agilizar seu trabalho no dia-a-dia, que não era pouco, como a criação de armações metálicas com o contorno básico da figura que fosse pintar, conseguindo duas vantagens: primeira – pintaria, exatamente, na área útil, onde fosse aplicada a argamassa, evitando retirar com a colher de pedreiro as partes do reboco não usadas e segunda – a continuação perfeita do trabalho no dia seguinte, sem irregularidades.

Após algum tempo, o artista percebeu a necessidade de trocar as armações de metal por outro material mais leve e resistente, recaiando no composto fibroso *celotex*¹⁸, que oferecia os mesmos resultados plásticos, e era de fácil manuseio, pois era um exímio esboquista de muita concentração¹⁹, qualidades adquiridas com o mestre Pio Semeghini para captação e interpretação espirituosa da forma e da cor.

Alguns registros fotográficos, entre 1940 e 1950, mostram que Pennacchi usava a técnica variável entre o afresco a seco (*fresco secco*) e o úmido (*buon fresco*) que, alguns historiadores de arte, se referem como a técnica do afresco chamada *mezzo fresco*, praticada pelos pintores na última metade do século XVI, na qual a camada do *intonaco* era deixada secar até ficar firme para, em seguida, ser umedecida com a mistura de água de cal (MAYER, 2002, p. 413).

Essa análise pode ser confirmada ao observarmos a foto acima, onde, nos potes ou latas ao lado do artista, provavelmente, estariam as misturas

(18) Compensado fabricado com fibra de cana-de-açúcar, muito usada para divisões de compartimentos e para efeito de absorção acústica.

(19) Estudos adicionais (de Pennacchi) em Florença ensinaram-lhe o desenho sem a utilização do lápis e da borracha. O emprego da tinta nanquim exigia cuidadosa reflexão, antes de iniciar um projeto: o espaço era limitado e a correção impossível. O artista diz: “A lição mais valiosa sobre a boa pintura é concentrar-se no estudo consciente e disciplinado da natureza-morta” (PENNACCHI apud VALÉRIO, Pennacchi, 2002, p. 98).



Cartão de transporte para o afresco *Santo Antonio fala aos peixes* para a Igreja N. Sra. da Paz, 1944.

Fonte: PENNACCHI, Valério, 2002, p.25.

dos pigmentos básicos com o leite de cal, tornando-se uma pintura com camada pictural mais granulada, não lisa como um mármore, fato este nitida-

mente perceptível nas pinturas em afresco de Pennacchi.

O artista transportava o desenho ampliado pelo método conhecido de quadrícula, contornado a lápis para a parede, usando um papel similar ao Kraft. Ainda sobre a argamassa umedecida, com uma barrinha de ferro pressionava as linhas do contorno do desenho sobre o papel Kraft, criando sulcos na argamassa. Com um pincel e pigmento dissolvido em nata de cal, o artista contornava o sulco deixado na parede.

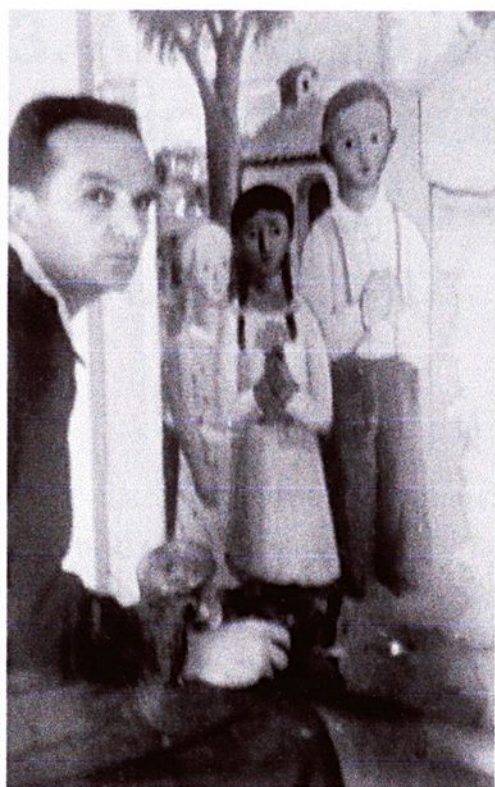
Os pigmentos misturados com leite ou nata de cal, que garantem melhor aderência superficial na argamassa, eram aplicados sobre a parede úmida. A adição de água de cal confere um tom claro ou esbranquiçado às cores, já que ao secar as partículas de cal se distribuem entre as partículas de pigmento (MAYER, 2002, p.413).

Na maioria de seus afrescos, Pennacchi utilizava só duas camadas, sendo a última, o *intonaco*, empregada para a pintura.

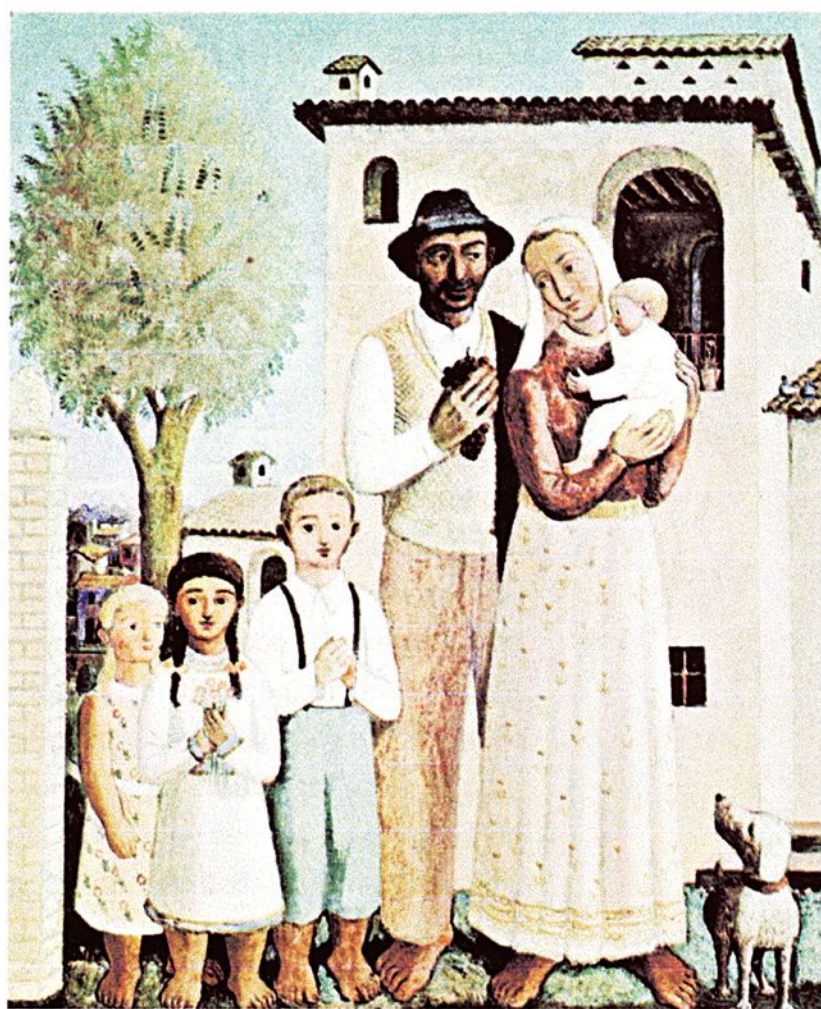
Em razão dos constantes pedidos de execução de afrescos e não possuindo uma equipe de apoio, pois trabalhava sozinho, Pennacchi criou um processo novo de transporte da imagem para a argamassa úmida: em lugar de passar o desenho do papel Kraft ao reboco fresco, mediante pressão de um



São Francisco, residência do artista, 1947. Pennacchi transportando o desenho ampliado de São Francisco para a argamassa úmida, utilizando para esse mister um estilete de ferro sem ponta. O sulco deixado sobre a argamassa úmida era contornado com um pincel macio com pigmento dissolvido em leite de cal. Fonte: BARDI, 1980, p. 36.



Pennacchi pintando o afresco *A Família*, 200 x 150 cm, 1948, na sua residência.
 Fonte: Arquivo particular da família Pennacchi.



Fonte: BARDI, 1980, p.89.

estilete de madeira ou ferro sobre o contorno das figuras, o artista ia direto à massa umedecida, desenhando com um estilete de ferro sem ponta para depois colorir. Como confirma Pennacchi:

“Em vez de passar para o reboco fresco o desenho do papel mediante furos no contorno das figuras, eu vou direto ao cimento molhado, desenhando com estilete, e depois colorindo, o que é considerado por muitos, inédito” (PENNACCHI apud O ESTADO DE S. PAULO, s. n., 1982).

Nesse comentário (*“... passar para o reboco fresco o desenho do papel mediante furos no contorno...”*), surge uma dúvida: o artista Pennacchi empregava a técnica do estilete e não do *spolvo* (boneca com pigmento), isso se confirma na análise de algumas fotos do artista trabalhando e de cartões de transporte, que foram guardados pela família de Pennacchi e que pude verificar sem nenhum furo no contorno do desenho, típico da técnica do *spolvo*. É bem provável que o artista tenha se enganado na entrevista.

Pelo fato de desenhar direto na camada pictural do mural, Bardi observou: *“Pennacchi não é apenas o melhor fresquista do Brasil, ele é o único. E, se considerarmos o afresco enquanto técnica, ele só se compara aos grandes mestres da antigüidade”* (BARDI apud O ESTADO DE S. PAULO, s.n., 1982).

3. Análise estrutural, iconográfica e iconológica dos afrescos de Pennacchi na Igreja de N. S. da Paz

Pelos levantamentos anteriores das obras em afresco de Pennacchi, de-notam-se claramente lacunas de datas, locais e situação atual das pinturas. A própria família do pintor reconhece que não tem todos seus afrescos cata-logados. Com certeza, os únicos conjuntos documentados de trabalhos do artista, desde o início da criação ao processo de execução, foram os murais em afresco pintados na Igreja de Nossa Senhora da Paz, localizada no bairro do Glicério, atualmente, bastante decadente e poluído. Trata-se de um tra-balho ímpar de Pennacchi, pois, é praticamente a primeira experiência no Brasil de um projeto moderno de igreja, em que tão bem se harmonizaram a arquitetura, escultura e pintura mural, como já se fazia durante o período do Renascimento Italiano.

3.1 A IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PAZ NA COLÔNIA ITALIANA E SUA IDENTIDADE NA CULTURA BRASILEIRA.

Muitos dos italianos que chegavam ao Brasil, vinham para São Paulo, inicialmente, a fim de substituírem o braço escravo negro na lavoura cafeeira. Assim, muitos desses colonos estabeleciam em centros urbanos, por causa das precárias condições socioeconômicas existentes no campo. Esse contingente italiano fez inchar as cidades, fazendo com que rapidamente se integrasse na vida social e cultural do País, ocasionando, muitas vezes, conflitos e preconceitos entre sociedade paulista e comunidade italiana.

Entre os colonos italianos, havia aspirações diferentes: os vênets e trentinos interessavam-se pela propriedade de um pedaço de terra, já os imigrantes lombardos, toscanos e, em geral, os provenientes do sul da Itália preferiam a vida urbana (AZZI, 1988, v.II, p.30). Com isso, constituíram-se em São Paulo diversos bairros, onde a população italiana era preponderante, como Brás, Bom Retiro, Barra Funda, Belenzinho e Bela Vista.

Desse modo, surge uma burburante e constante miscigenação cultural, e os filhos dos imigrantes nascidos no Brasil já se consideravam integrados na nova pátria como ítalo-brasileiros.

Em São Paulo, essa integração cultural podia ser percebida, também, na arquitetura que, nos anos de 1910 e 1920, se assemelhava muito a Milão e Turim.

Em São Paulo, os italianos sempre foram bem vistos pela intelectualidade paulista, desde que estivessem dispostos a integrar-se à cultura brasileira.

Pelo início da Primeira Guerra Mundial, surge no País um movimento nacionalista e patriótico, encabeçado pelo poeta Olavo Bilac e que mais se intensificou com o centenário da Independência do Brasil, em 1922.

Nesse período, aparece na Itália o fascismo de Mussolini, que fomentava um sentimento de orgulho nacional. A Itália era uma potência mundial e os italianos seriam os herdeiros da raça e do passado histórico de Roma. Os imigrantes italianos, dessa época, mostram-se arredios à sua incorporação na sociedade brasileira (ROGATTO apud AZZI, 1993, v.III, p.29).

No final de 1920, nesse ambiente de sentimento nacionalista, os padres escalabrinianos iniciam a construção de uma nova igreja - Nossa Senhora da Paz - que pudesse atender aos anseios da comunidade italiana, dando ênfase à formação religiosa e cultural em lugar da social, para com os imigrantes pobres. Todo o projeto desse trabalho foi conduzido pelo superior regional padre Francisco Milini (1904-1996), que permaneceu no cargo de 1936 a 1946.

O estudo da nova casa religiosa constava de residência dos padres, igreja, uma sede social para uma futura organização de ação católica entre os próprios italianos, que incluiria um salão de teatro, escola e dispensário para ajudar às famílias pobres.

3.2 PENNACCHI E O PROJETO ARQUITETÔNICO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PAZ

A ordem religiosa dos escalabrianos adquiriu uma ampla área de terreno na rua Glicério em São Paulo, e desde 1940, a pedra fundamental daquela, que deveria ser o centro de todo o movimento, a igreja dedicada à Nossa Senhora da Paz, foi colocada.



PROJETO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PAZ A SER CONSTRUIDA EM SÃO PAULO



Vista em perspectiva da fachada da igreja. Nota-se que inicialmente, estavam previstos cinco afrescos na entrada externa. Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.

Pennacchi foi chamado pelo padre Milini para fazer os afrescos que, no período, estavam em moda. Percebendo a modéstia do projeto arquitetônico apresentado, recusou, alegando que a Igreja não representaria a Itália. As plantas foram enviadas a Roma para que os superiores dos escalabrianos decidissem. Foram desaprovadas, o que obrigou padre Milini a refazer os estudos, contratando para esse mister os serviços de Pennacchi e o engenheiro de construção Leopoldo Pettini, que já tinha participado, como projetista e construtor no 3º Salão de Maio em São Paulo no ano de 1939, na Galeria Itá. Pennacchi ajudou a conceber todo o projeto arquitetônico da igreja, inclusive, os murais afrescos. Mais tarde, executaria a via-sacra em cerâmica maiolicada²⁰, na década de 1950.



Fachada da Igreja de Nossa Senhora da Paz, 2004.

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.

(20) maiolicada - gênero de faiança italiana, esmaltada e pintada, possivelmente introduzida na Itália no século XV por oleiros árabes ou espanhóis, pois que a palavra se origina de Maiorca, ilha do Arquipélago das Baleares.

De modo geral, a arquitetura da Igreja de Nossa Senhora da Paz obedece a um legítimo estilo cristão das primeiras eras, bem no espírito franciscano, ou seja, sem ornatos e monumentabilidade. A abside que a compõe, implica perfeição e leva ao repouso e unidade, sendo formada por um arco à moda etrusca ou romana, usado em toda a Antigüidade até o final do Primeiro Milênio do Cristianismo. A forma harmônica e proximidade física levam a uma hierarquia integrada, nas quais o culto, a reunião e a festa decorrerão com equilíbrio.

Durante os primórdios do cristianismo, essa arquitetura refletiu na teologia, no ritual, na espiritualidade, na música e no comportamento das pessoas e refletirá na música com o canto gregoriano.

A área ocupada pela igreja possui, aproximadamente, 1.500 m², dando ao edifício uma capacidade de 3.000 pessoas. A fachada tem uma altura máxima de 20m, sua abside perto de 400 m².

Devemos salientar o brilhante e belíssimo trabalho de Galileo Emendabili em suas esculturas para devoção, pois apresentam-se humanizadas, como dizia Menotti del Picchia: "(...) *para entrarem circulantes e compreensíveis, nesta zona aflita e terrestre*" (MENOTTI apud MENSAGEIRO DA PAZ, maio 1946, p. 2).

A ajuda financeira das famílias ricas italianas, presididas pela condessa Marina Regoli Crespi, forneceu os meios necessários para a construção da igreja, iniciada em 1940, e prosseguiram, durante o período da Segunda Guerra Mundial.

No dia 30 de agosto de 1942, o corpo central da igreja foi inaugurado pelo arcebispo D. José Gaspar da Fonseca e Silva, sendo aberta ao público a partir do mês de setembro, por ocasião do IV Congresso Eucarístico Nacional.

A paróquia já contava com cerca de 8.000 adeptos, passando a constituir o centro principal da coletividade italiana em São Paulo, sendo a única igreja na cidade em que era permitido pregar em italiano (FRANCESCONI apud AZZI, 1993, v.III, p.116).

As figuras em afresco pintadas por Pennacchi não apresentam uma li-



nha acadêmica, típicas em igrejas. Percebemos, outrossim, figuras constituídas de não-matéria, mas, só alma, pois a arte sacra de Pennacchi está a serviço da devoção e não do culto. Nitidamente, notamos no grande Cristo crucificado no altar-mor da Igreja que o artista optou por uma imagem de culto, com uma semelhança nos estilos pré-renascentistas e renascentistas como os de Giotto, Fra Angélico, Masaccio, Botticelli, cujos trabalhos Pennacchi analisava com freqüência.

3.3 METODOLOGIA NA ANÁLISE DOS AFRESCOS

A leitura estética de uma obra requer vários níveis de análise que impliquem diversos objetos de estudo. Para as leituras visuais e análise dos afrescos de Pennacchi, optou-se por metodologias que pudessem separar a idéia do signo a ser expresso dos meios de expressão, ou seja, registros históricos ou não, que pudessem auxiliar no entendimento, assimilação e construção da obra do artista. Para Panofsky (1976, p.24), do ponto de vista humanístico, os registros humanos não envelhecem.

Apesar das dificuldades que se encontram na análise pictural da estética e na intensão artística, há processos mentais sintéticos, subjetivos e pesquisas históricas que tentam refazer ou recriar a estética do artista em sua obra.

Panofsky (1976, p.37) considera que a investigação racional da obra de arte defronta-se com três componentes: forma materializada, idéia (tema) e conteúdo. O ensaio estético de análise depende não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual do espectador, mas também de sua bagagem cultural.

A experiência recriativa do pesquisador é familiarizar-se com as atitudes religiosas, sociais e filosóficas de outros países e épocas, de modo a filtrar sua própria apreciação estética, para adaptar-se à intencionalidade original da obra do artista.

Conforme Trevisan (1990, p. 148), a obra de arte pode comportar múltiplas facetas que poderão ser analisadas, seguindo cinco modalidades propostas:



harmônicas das partes de um ser humano com um outro, a estrutura das plantas e dos animais, as formas dos cristais e dos objetos naturais, bem como a tudo aquilo que for manifestação do “*continuum*” universal.

Geralmente, a geometria é incluída na disciplina da matemática que, na verdade, possui uma ordem muito mais fundamental do que a mera manipulação de números, que é criação do homem.

A geometria é o estudo da ordem espacial com a medição das relações entre as formas com a aritmética, com a astronomia, a ciência da ordem temporal pela observação dos movimentos cíclicos, constituía as principais disciplinas intelectuais da educação clássica.

Cézanne dizia que “*toda a Natureza pode ser resolvida pelo cubo, o cilindro, a esfera, o ovóide e a pirâmide*” e pode ser reduzida bidimensionalmente a três: o triângulo, o quadrado, o círculo e suas seções. Desse modo, toda a estrutura complexa seja qual for, poderá ser reduzida a uma dessas três figuras elementares.

No Renascimento, os artistas exaustivamente estudaram e aplicaram as formas geométricas elementares, adequando-lhes uma relação de *proporção áurea* ou *divina proporção*. A proporção áurea já era conhecida pelos artistas da Antigüidade Clássica – egípcia, grega e romana – ao perceberem que nas plantas, animais e na figura humana existiam relações proporcionais constantes nas medidas de todas as suas partes, em particular, naquelas figuras, cujos elementos resultam esteticamente mais agradáveis. Compreenderam que estas proporções eram obra de Deus – a que Platão expressou, assim, em seu *Timeo*:

“Não é possível que dois termos formem somente uma composição bela, sem contar com um terceiro; pois é necessário que, em meio deles, haja algum laço que os relacione ou vincule aos dois. Agora bem: de todos os vínculos o mais belo é o que se dá, a si mesmo e aos termos que une, a unidade mais completa. E isto é a proporção que o realiza naturalmente de maneira mais bela” (PLATÃO apud MARTÍN, 1970, p. 394).



– *leitura biográfico-intencional*: que trata de fatos históricos, vida, contexto social e político da época que o artista vivia, ou mesmo, a análise de sua consciência profissional, de seu projeto estético ou a interferência do cliente na obra executada;

– *leitura cronológico-estilística*: que analisa os modos de ver do artista, influenciados pelas idéias estéticas de seu tempo ou, inclusive, assimiladas de seus mestres, no caso Pennacchi assimilando seu mestre Pio Semeghini. Reforçando daí a idéia de Wölfflin (apud TREVISAN, 1990, p.148) de que: “*Todo quadro deve mais a outros do que à observação direta*”, ou como, Jan Bialostocki (apud TREVISAN, 1990, p.152) disse:

A Arte é criada por indivíduos, e isso é algo que nunca devemos esquecer; o objeto da investigação deve ser sempre os artistas e suas obras, não os estilos, os movimetos ou tendências que somente devem ser concebidos como hipóteses de trabalho, destinados a facilitar a investigação.

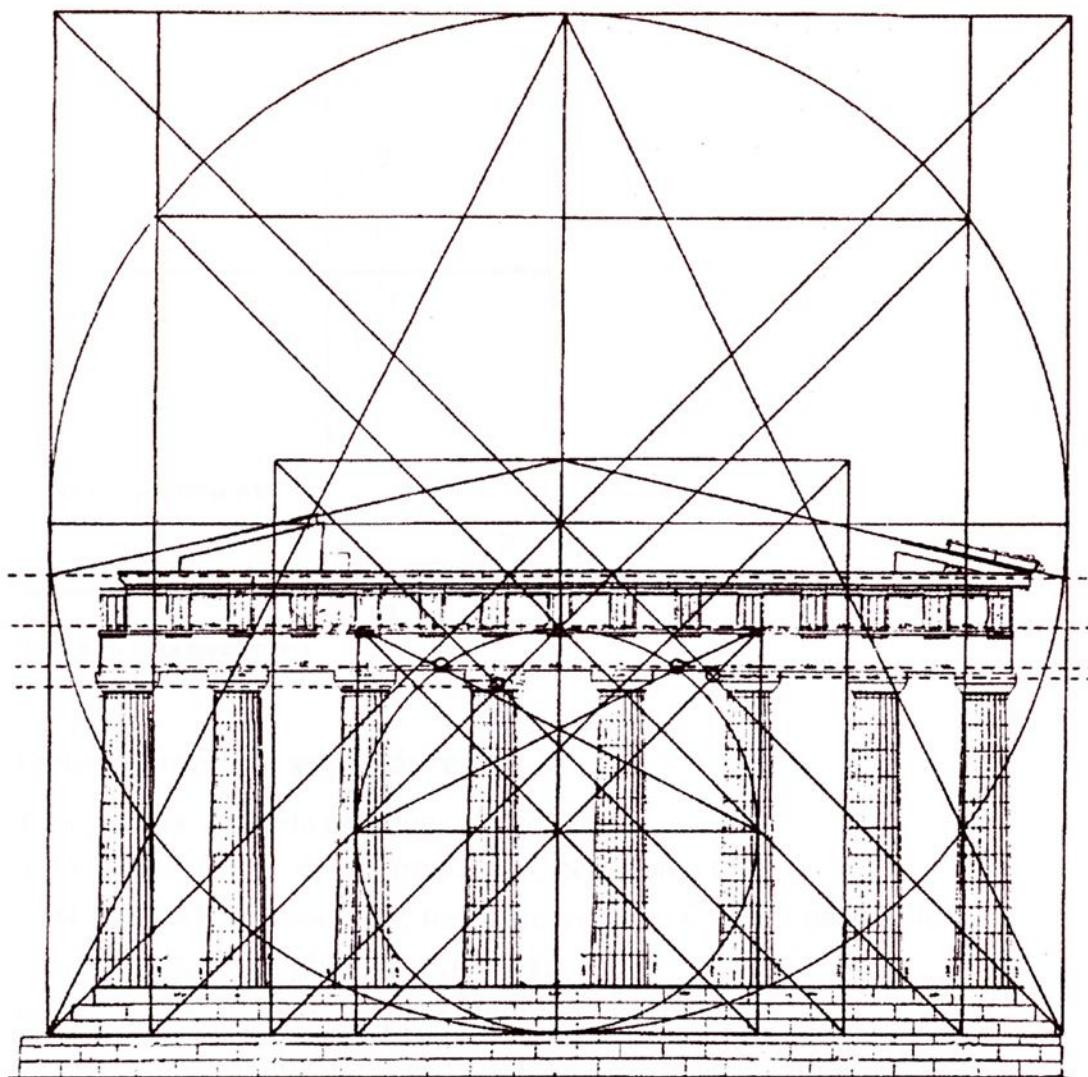
– *leitura formal*: analisa-se a estrutura da obra artística que liga a composição, a organização do material empregado pelo artista e sua evidência e intencionalidade. A forma artística pode ser denominada, também, de estrutura, pois liga toda a composição, a organização coerente do material idealizado pelo artista.

Para Henri Focillon (1885-1943) (apud TREVISAN, 1990, p. 154), forma “*é construção de espaço e de matéria, que se manifesta através do equilíbrio das massas, das variações da luz, do tom, da pincelada, da mancha, etc.*”.

Na análise da obra, é imprescindível um olho familiarizado com as organizações na composição, como a estruturação geométrica que os antigos denominavam de Geometria Sagrada.

Essa preocupação científica pode ser observada na arte encontrada nos antigos egípcios, gregos e romanos. A Geometria Sagrada diz respeito não só às proporções das figuras geométricas obtidas, segundo a maneira clássica com o uso da régua, compassos, mas, também, conforme as relações





Análise geométrica do Partenón, em que a arquitetura desse edifício é regida pela relação entre lado e diagonal de uma série de quadrados.

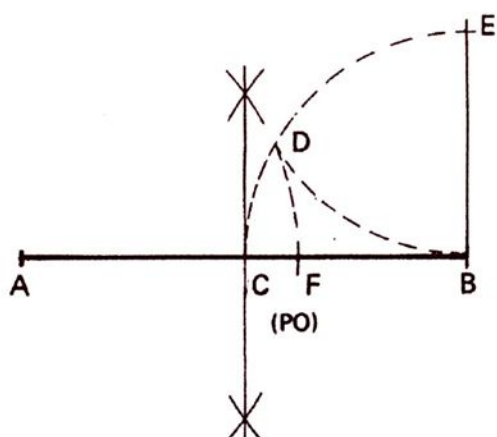
Fonte: LAWLOR, 1996, p. 29.

Na Antigüidade Clássica, os mestres aplicaram a proporção áurea em suas obras artísticas: Grande Pirâmide de Quéops, Partenón e outros; Fídias em suas estátuas, Pitágoras e Euclides as fixaram em forma matemática, dando-lhes o nome de *Regra de Ouro* ou *Cânone Áureo*.²⁰ Mais tarde, Vitruvius Polion, arquiteto romano do século I, divulgou a fórmula aplicando excessivamente nos volumes e superfícies: *“Para que um todo, dividido em partes desiguais pareça harmonioso, é preciso que exista entre a parte pequena e a maior a mesma relação que entre a maior e o todo”* (VITRUVIO apud MARTÍN, 1970, p. 397)

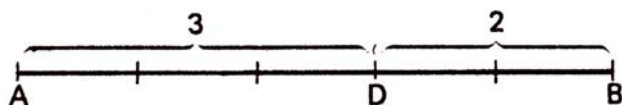
Os antigos gregos tinham a tendência natural de pensar matemática e desenvolveram vários cânones relativos às proporções do corpo humano ideal, que não sobreviveram.

A *Regra de Ouro* ou *Seção Áurea* é de aplicação universal e usada para regular a proporção de forma envolvente e os elementos de seu conteúdo.

(20)Os gregos, que tanto se esforçaram por estabelecer princípios de beleza, adotaram um padrão para a divisão de 3 : 5 ou 5 : 7. Todas suas construções arquitetônicas foram baseadas nesta bela relação, tanto nas grandes como nas pequenas partes.



Seção ouro da linha AB



Solução prática aproximada

Determinando a seção áurea:

1. Seja dada uma reta qualquer **AB**;
2. Divide-se **AB** em duas partes iguais, pelo ponto **C**;
3. No ponto **B**, com raio **BC**, transporta o ponto **C** para a perpendicular baixada sobre **B**, obtendo o ponto **E**;
4. Com centro em **E** e raio **EB**, obtém-se o ponto **D**;
5. Centro em **A**, raio **AD**, baixa-se o ponto **D** sobre a reta **AB**, obtendo-se o ponto **F**.

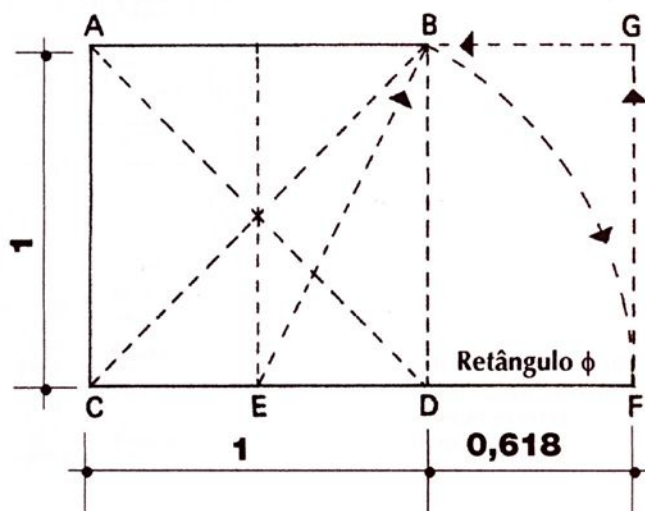
O ponto **F** é o **ponto áureo ou de ouro** da reta **AB**, sendo **AF** sua **seção áurea ou de ouro**.

A **Seção Áurea** ou **Regra de Ouro** de **1:1,618** é outro padrão de proporções perfeitas, como o encontrado na forma geométrica do retângulo áureo grego, demonstrado, a seguir:

O quadrado é considerado o mais simples dos retângulos. A relação existente entre os dois lados é igual a 1.

Mantendo-se um dos lados igual a 1, tomamos para o outro uma unidade de medida igual a **0,618**, ou retângulo áureo dourado (ϕ), que é uma parte do retângulo 1. Obtém-se esse retângulo dourado com o deslocamento da diagonal **EB** até ao prolongamento de um dos lados do quadrado, resultando o retângulo **BGFD**, correspondendo à unidade **0,618**.

Obtenção do retângulo áureo



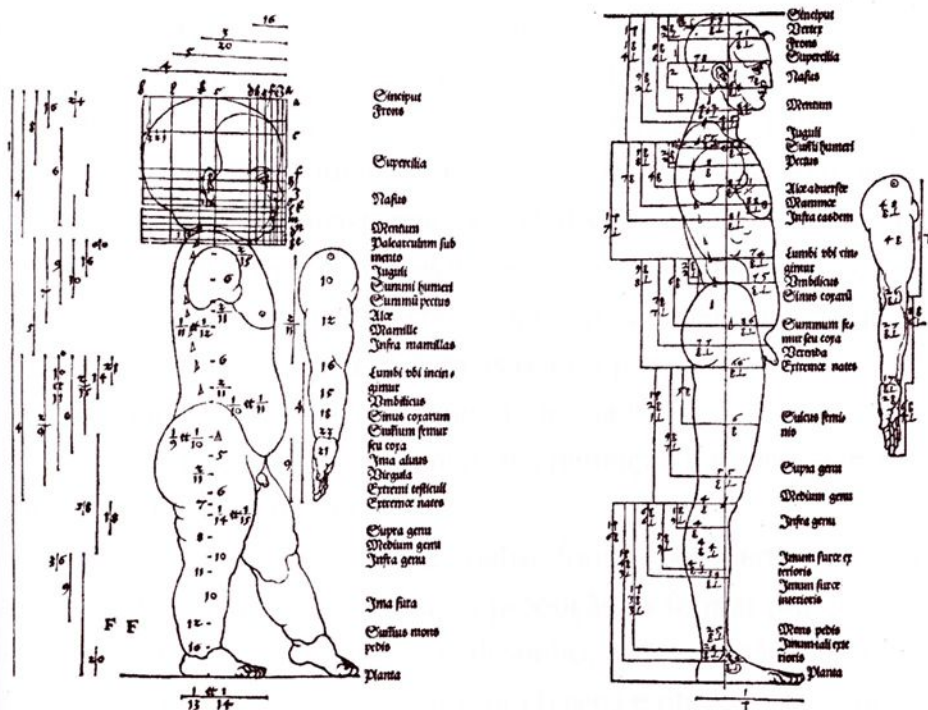
As proporções perfeitas podem ser expressadas numericamente pelo princípio de Fibonacci ²² de 1 - 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21 - 34 - 55 - 89, etc. , em que cada cifra é uma soma das duas anteriores e está em relação proporcional com a precedente e a que segue.

Nos séculos XV e XVI, profundo interesse pela proporção induziu à busca de novos cânones. Em Florença, chefiados por Filippo Brunelleschi (1377-1446), os humanistas julgavam-se herdeiros da tradição clássica e buscavam redescobrir os princípios implícitos de suas proporções.

No ano de 1509, apareceu em Veneza uma obra do matemático Frei Lucas Pacioli (1445-1517) com o título *De divina proportione*, estabelecendo geometricamente as regras de proporção em todas as artes. Leonardo da Vinci como Piero della Francesca estudaram a proporção em relação à perspectiva e Leonardo elaborou tabelas de formas equinas e humanas.

Albrecht Dürer (1471-1528) viveu obcecado pela busca da proporção ideal, editando duas obras: *Instrução sobre a maneira de medir* (1525), seguida, em 1528, do *Tratado sobre as proporções do corpo humano*.

(22)Leonardo Bigollo Fibonacci (1175-1240), conhecido como Leonardo de Pisa, viajou com seu pai para Algiers (África do Norte), onde aprendeu, com os geômetras árabes, o segredo da série e por essa razão pôde introduzir os números arábicos na Europa. Ambos os conceitos revolucionaram a matemática européia no século XII.



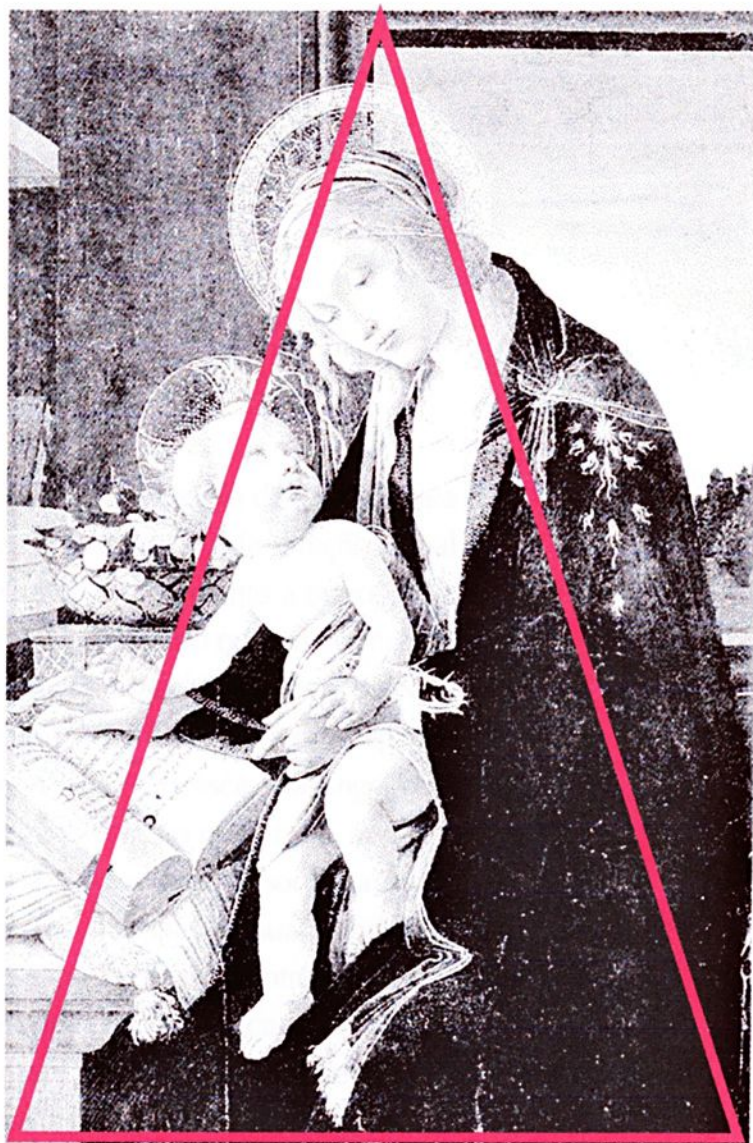
Estudos de Dürer sobre proporções humanas, usando escalas harmônicas.
Fonte: SCHOLFIELD, 1971, p. 61 e 63.

O prolongado interesse pela proporção sofreu, em parte, a influência de uma crença quase metafísica, cuja origem é tradicionalmente atribuída ao filósofo e místico Pitágoras (séc. VI a.C.), segundo a qual a proporção tem um significado cosmológico e é inerente à estrutura do universo.

As formas geométricas estão estruturadas por linhas e, como estas, geram impressões psíquicas pela qualidade de sua associação. Os formatos geométricos básicos – o quadrado, o retângulo e o círculo – podem apresentar expressões psicológicas diferentes:

- o *retângulo prolongado ou vertical* sugere ação moderada, movimento ascendente que tende a aumentar se o formato for mais alargado; o retângulo deitado indica comodidade, abandono, tranquilidade e quietude;
- o *quadrado* dá idéia de monotonia, indeterminação e pesadez;
- o *triângulo*, com suas pontas mais agudas que as do quadrado, sugere projeção mais intensa até o exterior, e mais intensa, quanto mais aguda for a evasão;
- o *triângulo equilátero* com a ponta para baixo sugere equilíbrio;
- o *triângulo equilátero* com as pontas para cima é pesado, monótono, por indicar todas as direções com a mesma força;
- o *círculo*, carente de pontas, é a perfeição da forma e inspira concentração, atividade interior.

O meio mais corrente de análise formal dos elementos estruturais de uma pintura é copiar sobre sua reprodução as formas principais, assim são investigadas as qualidades do desenho, a integração das massas e sua unificação e movimentos, a estrutura básica e rítmica do conjunto, a sensa-



Esquema linear triangular tradicional de Botticelli para *A Virgem e o Menino*, em torno de 1480-81.

Fonte: DEIMLING, 1995, p. 27.

ção de equilíbrio e disposição do ponto focal, a sobreposição dos planos para obter o afastamento espacial, as proporções e a marcação da direção visual para que nossa vista entre com facilidade e vá de um elemento a outro, até o centro de interesse e saia deste, sem obstáculos, até fora do quadro ou mural.

Para a análise compositiva dos afrescos de Pennacchi, na Igreja de Nossa Senhora da Paz, procurei absorver os elementos estruturais empregados pelos mestres clássicos como Masaccio, Piero della Francesca, Fra Angelico e Giotto, porque suas composições podem ser consideradas perfeitas.

Por intermédio desses mestres, que Fulvio Pennacchi analisou, exaustivamente, procurei descobrir uma grande parte dos enigmas de sua grandeza e conhecer as qualidades da estrutura daqueles elementos que, dentro do labirinto de linhas e massas, constituem a tensão emotiva ou dramática do mural.

Pela análise geométrica, obtém-se a organização básica ou essencial da composição; pelo desenho são encontradas as características lineares das formas e a relação que linhas e massas têm entre si, e serão também conhecidas as qualidades do movimento linear, ou seja, do ritmo.

O caráter psíquico ou emotivo de uma obra não reside no assunto, senão nas qualidades abstratas da composição fundamental e nos volumes: pirâmides, cones, cubos e cilindros, que podem ser dinâmicos e ter ritmo, impulso e movimento ou manifestarem-se estáticos ou passivos.

– *leitura iconográfica*: a leitura formal de uma obra de arte completa-se com outras leituras não-formais que também a estruturam. Essa leitura, segundo Panófsky (1976, p.47), é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte e que se distingue em três níveis temáticos:

- *tema primário ou natural* que, por sua vez, se subdivide em *factual* e *expressional*, no qual formas básicas em sua representação são identificáveis, tais como: animais, plantas, casas, ferramentas, etc. É a identificação do mundo das formas puras;

- *tema secundário ou convencional*, quando podemos ligar diferentes combinações artísticas ou composições com assuntos e conceitos.

Conforme Panófsky, essas composições podem chamar-se de *imagens* que,



combinando entre si, formam histórias ou alegorias "*invenzioni*", que são conceitos transmitidos por meio de fontes literárias, obtidos pela leitura na tradição oral;

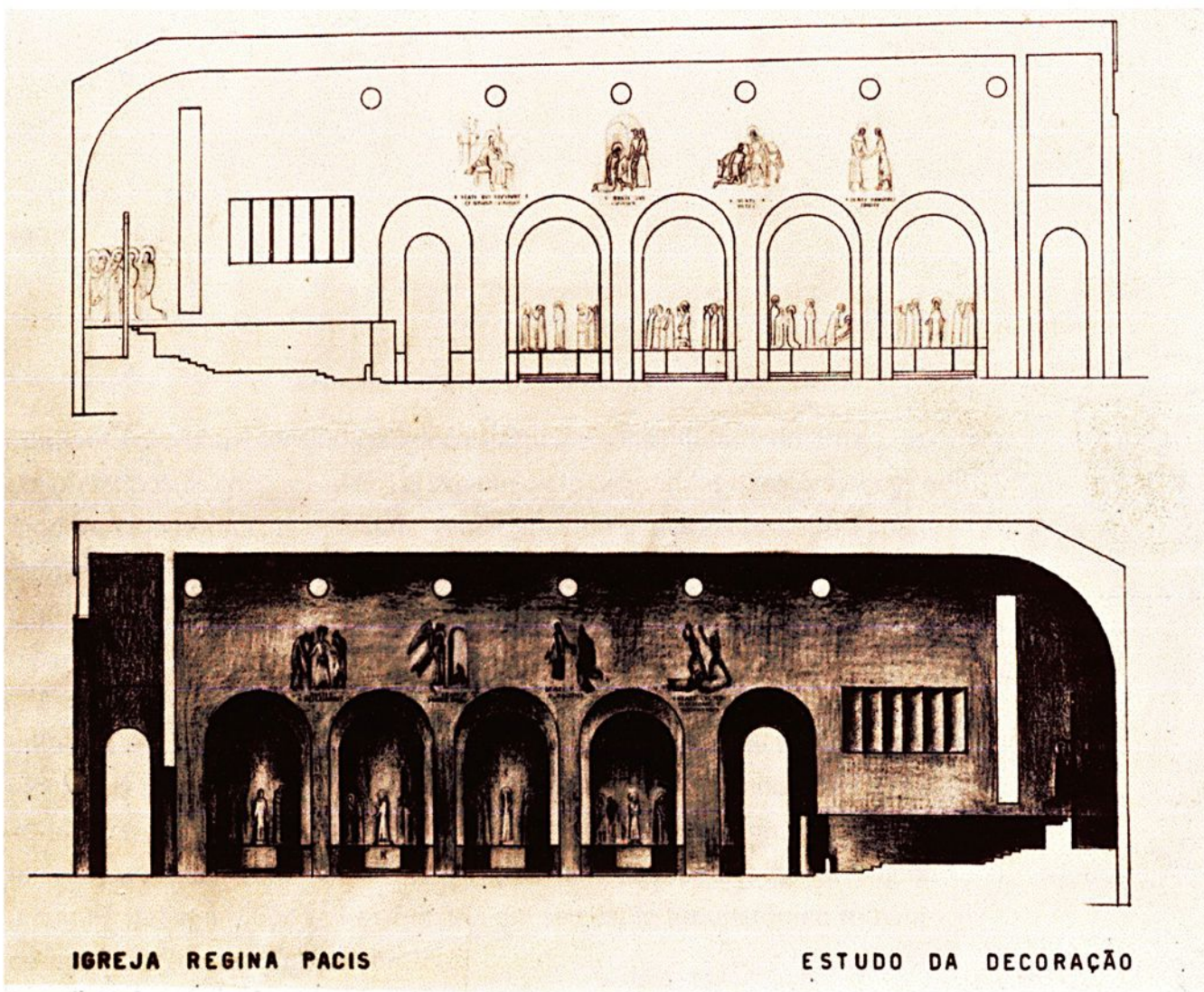
- *significado intrínseco ou de conteúdo* quando apreendemos na obra, princípios básicos ou atitudes inerentes de uma nação, de um período histórico, de uma classe social, crença religiosa ou filosófica. Essas atitudes ou valores determinam mudanças na composição da obra artística;

- *leitura iconológica*: para Panofsky (1976, p. 54) trata-se de um método de interpretação, que advém da síntese mais do que da análise. O sufixo *grafia* da palavra iconografia vem do verbo grego *graphen*, escrever, significa um método de proceder puramente descritivo, isto é, dizer por meio de um método de descrição a classificação das imagens, assim como o sufixo *logia* derivado de *logos*, quer dizer *pensamento, razão*. Faz da leitura iconológica uma definição da concepção do mundo, que se reflete numa determinada expressão artística, que é bastante complexa por dois motivos: primeiro porque não é uma expressão espontânea do artista e, segundo porque outros fatores se interpõem entre autor e sua obra, como motivações econômicas do artista, que são ligadas às considerações sociais e, também, influências que precedem da ciência, da filosofia e da literatura. O fato importante acima desses fatores é que toda obra de arte constitui uma resposta pessoal às questões fundamentais da vida humana

3.4 ANÁLISE DOS AFRESCOS

No interior da igreja de Nossa Senhora da Paz, descortinam-se 23 afrescos, preconizando uma nova fase de arte religiosa que se iniciava inovando quanto ao conteúdo e linguagem. O moderno já começa a estar presente na arte religiosa, existindo uma nova dimensão, uma nova *re-emergência* em sua manifestação, em razão sobretudo das mudanças políticas e sociais que aconteciam antes e após a Segunda Guerra Mundial.





Estudos preliminares da decoração interna em afresco da igreja.
 Fonte: BARDI, 1980, p. 66.

Os valores espirituais ressurgem com um novo tipo de misticismo cultural, ou seja, os seres divinizados contemporanizavam-se com os homens. Pela mudança, o artista tem uma liberdade de expressão e investigação de seu próprio mundo de criação. O modernismo era a palavra de ordem, e a arte religiosa pressentia de mudanças quanto à forma, conteúdo e essência.

No Brasil, nos finais do século XIX e início do século XX, a arte religiosa perdeu seu brilho e criatividade, apoiando-se em vários estilos estereotipados e sem vida. A questão das mudanças, que atendessem às exigências funcionais da igreja, muitas vezes, entrava em conflito com a ala conservadora do clero que questionava até que ponto a arte religiosa poderia ser moderna? Houve debates na comunidade católica mundial que mobilizaram teólogos, pensadores cristãos e artistas que buscaram caminhos de um novo renascimento da arte cristã, e ela evoluiu em novo tipo de misticismo cultural.

Os novos critérios estéticos adotados pela igreja procuravam avivar a

comunicação entre sensibilidade eclesiástica e sensibilidade do artista. Esses pressupostos chegam ao Brasil em um ciclo de grandes transformações e mudanças econômicas e sociais. As cidades do sudeste brasileiro expandem-se com muita rapidez. São Paulo cresce rápido, e a igreja tenta acompanhar esse crescimento urbano e demográfico, construindo novos templos e paróquias.

A igreja de Nossa Senhora da Paz, no Glicério, constitui-se a partir de uma idéia, em 1938, do Padre Francesco Milini (1904-1996) - Superior Provincial da Ordem Carlita - que foi concretizada entre os anos de 1942 a 1945, cujos esboços arquitetônicos foram executados por Pennacchi. Sendo uma igreja voltada à comunidade italiana, obviamente, sua arte estaria dirigida à cultura italiana e que se identificaria em seu estilo arquitetônico românico-moderno e os murais em afrescos.

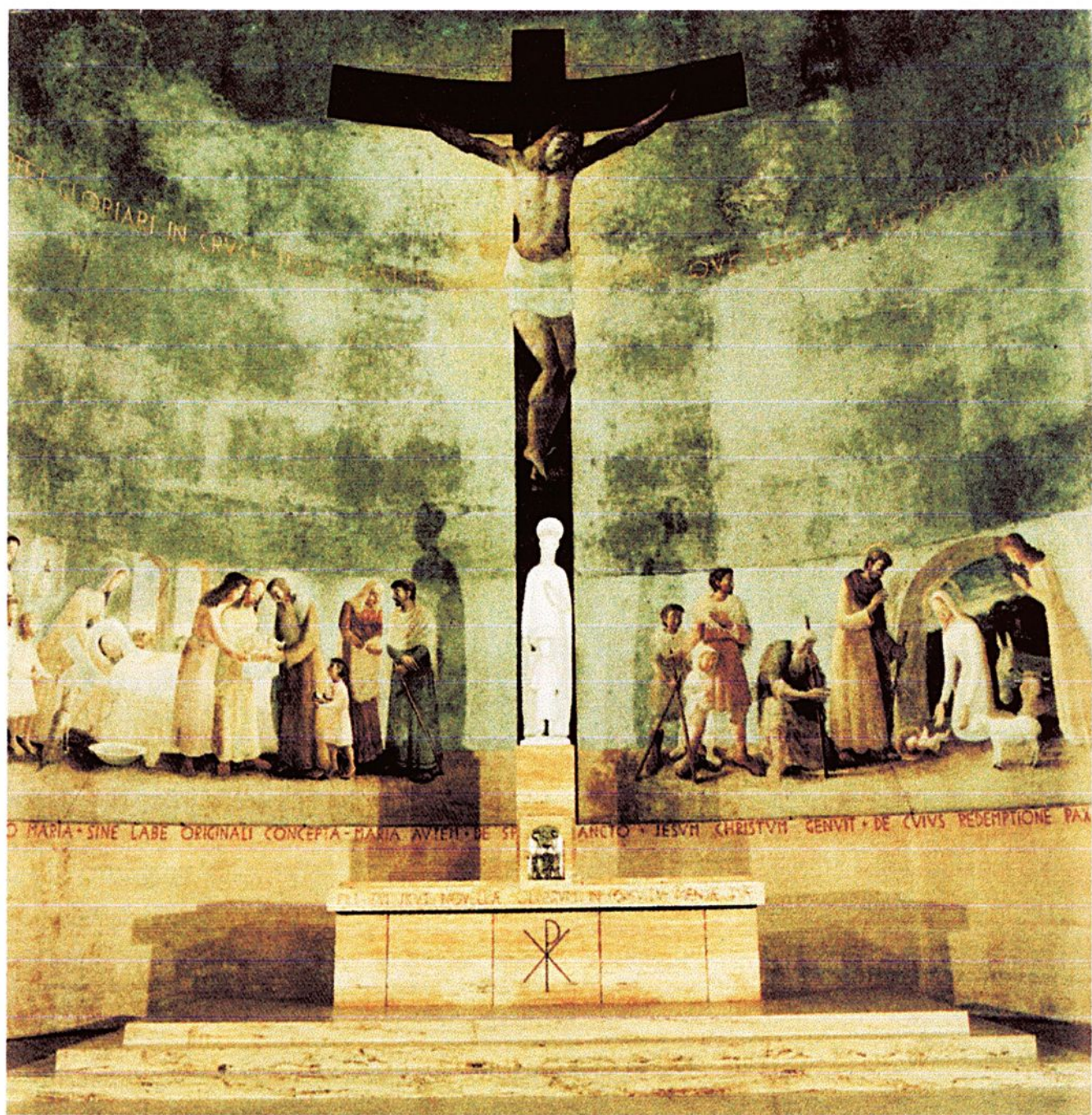
Passamos, então, a uma análise iconográfica e iconológica dos afrescos executados por Pennacchi na Igreja de Nossa Senhora da Paz e nas dependências do convento anexo à igreja, entre os anos de 1942, perfazendo um total de 31 afrescos:

3.4.1 ALTAR-MOR

No altar-mor ou capela-mor da igreja, no muro abobadado da abside, os afrescos dividem-se em dois grupos harmoniosamente equilibrados. No lado esquerdo, o afresco da cena da natividade da Virgem, com altura média das figuras em 2, 50 m. No outro lado, no mesmo ritmo de composição, o nascimento do Menino Jesus que apresenta uma cena curiosa: não estão pintados na adoração os três Reis Magos nem a tradicional manjedoura, tão comum nas reproduções clássicas, o que vemos são humildes pastores.

No centro da abside, observa-se um afresco enorme que representa o Cristo crucificado, cuja pintura ultrapassa 6 m de altura. Essa figura pode ser vista em todas as direções da nave e impressiona pelas nuances do colorido e pela sua perfeita proporcionalidade.





Altar-mor.

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.

A imagem da padroeira Nossa Senhora da Paz em mármore, executada pelo escultor Galileo Emendabili, está colocada atrás do altar, sobre um pilar separado do mesmo. O altar foi inaugurado em 3 de abril de 1943.

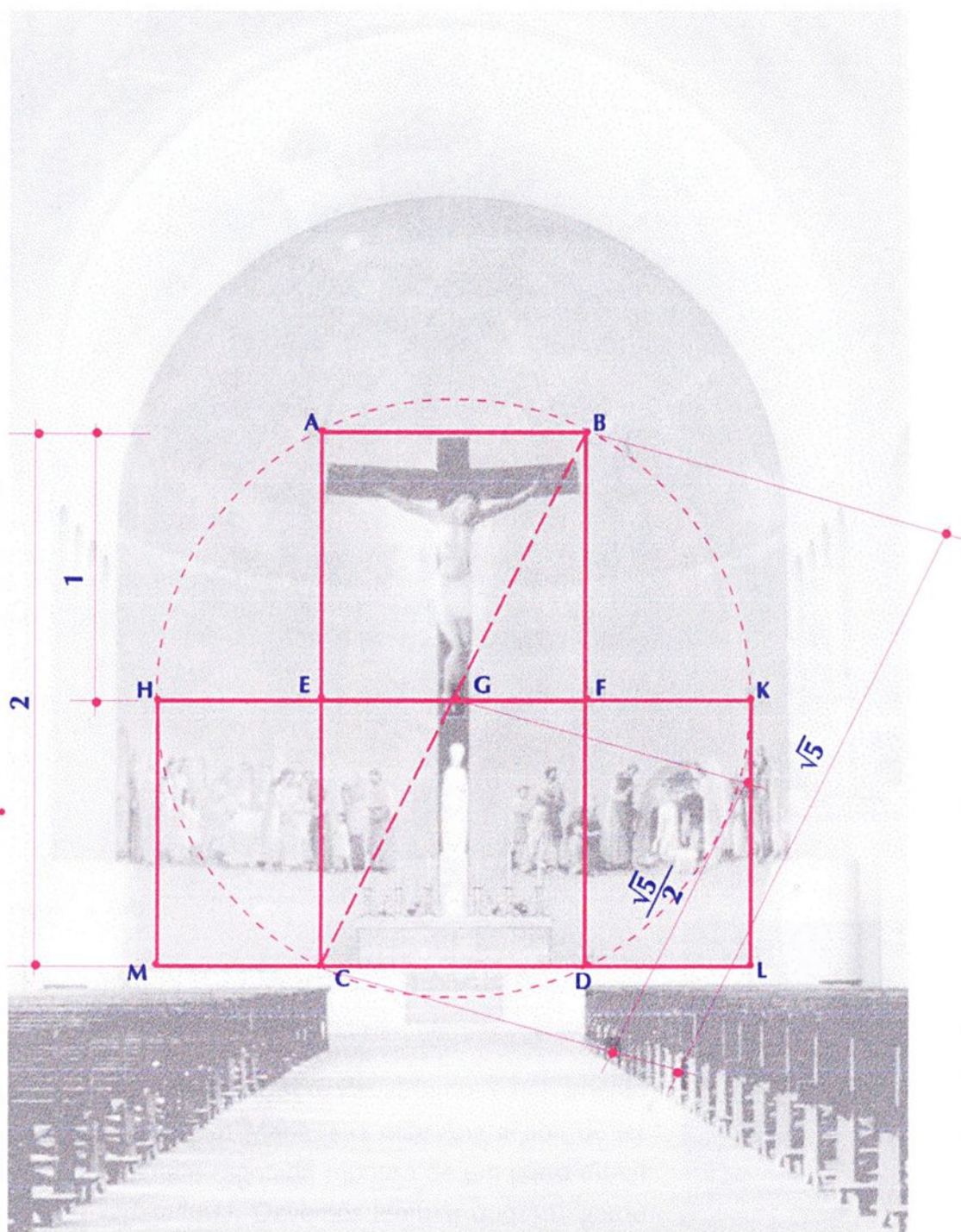
Pennacchi, que elaborou o altar-mor com o engenheiro Leopoldo Pettini e o escultor Galileo Emendabili, empregou, nos detalhes da composição dos afrescos da abside, a *geometria sagrada*, cujos conhecimentos o artista adquiriu estudando os mestres do Renascimento Italiano. Notemos, com o auxílio das construções auxiliares a formação do retângulo $\sqrt{5}$, partindo do duplo quadrado **ABCD**. O quadrado duplo dividido por uma simples diagonal forma

dois triângulos retângulos, cada um deles de base **1** e altura **2**. Para encontrar o valor geométrico da diagonal, aplica-se a fórmula pitagórica $a^2 + b^2 = c^2$. Neste caso, $a = 1$, $b = 2$, logo, $1^2 + 2^2 = c^2$ ou $1 + 4 = 5$, de tal forma que a diagonal $= \sqrt{5}$ e a semidiagonal de um quadrado simples $= \sqrt{5}/2$. Com a divisão do duplo quadrado em **EF**, a partir do centro **G** e com raio **GC**, traçamos um cír-

culo que corta o prolongamento da linha **EF** em **H** e **K**.

$HK = \sqrt{5}$ e **MLKH** é um retângulo de $\sqrt{5}$.

Nesse estudo, demonstra-se que Pennacchi conhecia os princípios da proporção áurea, empregando os conceitos geométricos tão difundidos e estudados pelos mestres do Renascimento.



Estudo estrutural-geométrico e da proporção harmoniosa do altar-mor.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

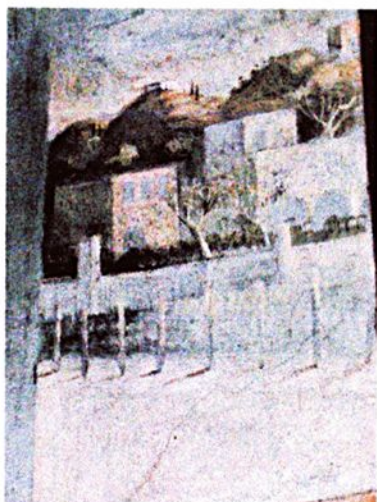




Natividade da Virgem Maria.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

3.4.2 CENA DO NASCIMENTO DA VIRGEM MARIA - Composição à esquerda do altar-mor.



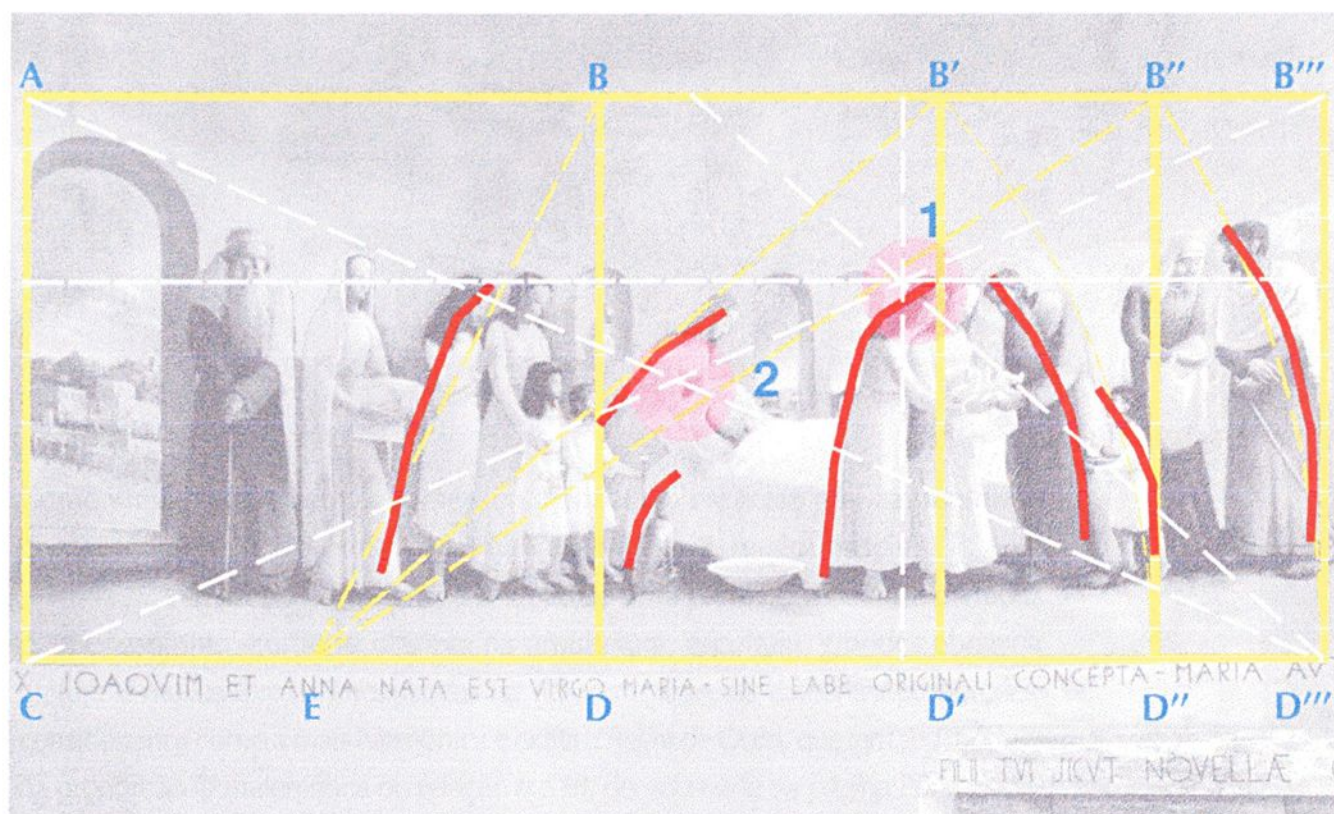
Detalhe 2

Neste afresco, visualizamos o nascimento da Virgem Maria, sua mãe Ana acaba de ter Maria e esgotada repousa de um parto difícil (*detalhe 1*). Devemos lembrar que Ana gerou a criança já em idade avançada, e sentimos isso estampado em seu rosto. Pennacchi servia-se sempre de imagens do campo italiano sobretudo nas suas lembranças de Lucca, sua cidade natal toscana, cenas estas que aparecem no plano de fundo das portas e janelas (*detalhe 2*).

As suas cores são de predominância ocre e terra. O branco das vestes era obtido, usando o branco da cal (branco san-giovanni), que simboliza a pureza. A decoração desta composição é simples, não há ornamentos e segue uma planificação de cena quanto à narrativa do nascimento de Maria, mãe de Jesus.



Detalhe 1



Esquema geométrico do retângulo áureo e seus respectivos ritmos na composição.

Começamos uma direção de leitura da esquerda para a direita, linear e um ritmo constante, com quebras proposital para não perder o centro de interesse na composição, que é a criança Maria nos braços de parteiras e Joaquim, seu pai (*detalhe 3 e esquema geométrico nº 1*), e Ana, centro de interesse secundário (*esquema geométrico nº 2*) no leito.

Toda cena está inserida em um esquema retangular áureo, cujos cruzamentos das diagonais formam linhas verticais e horizontais, que dão origem a várias áreas de diversas dimensões em harmonia constante, como verificamos no estudo gráfico acima. Este sistema nos dá a base de composição que Pennacchi empregou para compor os restantes afrescos da Igreja. Enfim, observamos que o afresco possui os princípios clássicos fundamentais da composição: *unidade, equilíbrio, destaque, proporção e ritmo*. Esclarecendo que a *unidade* desse afresco é a harmonia dos diferentes elementos compositivos do assunto que deseja claramente expressar ou transmitir, sem perder a coerência, isto é, dizer que as figuras interagem e criam movimentos visuais de interesse. No quesito do *equilíbrio*, as linhas, especialmente, curvas, as cores, as massas ou formas contrapõem-se sem domínios individuais de peso e distribuem-se satisfatoriamente. Já no *destaque*, é a área ou centro mais focal, onde todas as demais unidades da composição são direcionadas, é ponto de interesse que deve atrair imediatamente o observador em toda a obra.



Detalhe 3

Como vimos no esquema geométrico, Pennacchi expressa graficamente seu ponto de interesse ou ponto focal na Virgem Maria, recém-nascida.

Na *proporção*, notamos a boa relação de uma parte com outras e de todas com o conjunto, como se observa na arquitetura, escultura, grandes obras da pintura e muitas formas encontradas na natureza. Entre as diferentes proporções, consideramos como a mais harmônica e exata a *Regra de Ouro*, que tem seu módulo na proporção Φ matemática ou relação **0,618**, demonstrada na *página 70*.

No afresco da Natividade de Maria, há uma proporção áurea ou regra de ouro no comprimento com a altura. Quanto ao *ritmo*, é a harmonia e a fluidez contínua de linhas no espaço que produzem movimentos direcionados previamente pelo artista, que conduzem o olhar do observador por um caminho organizado até o centro de interesse ou ponto focal e deste uma saída fácil para fora da obra.

As linhas curvas demonstradas no esquema gráfico no afresco de Pennacchi apresentam essas qualidades dinâmicas de ritmos, que geram o impulso, a força e toda a organização da obra em sua grandeza e tensão dramática.

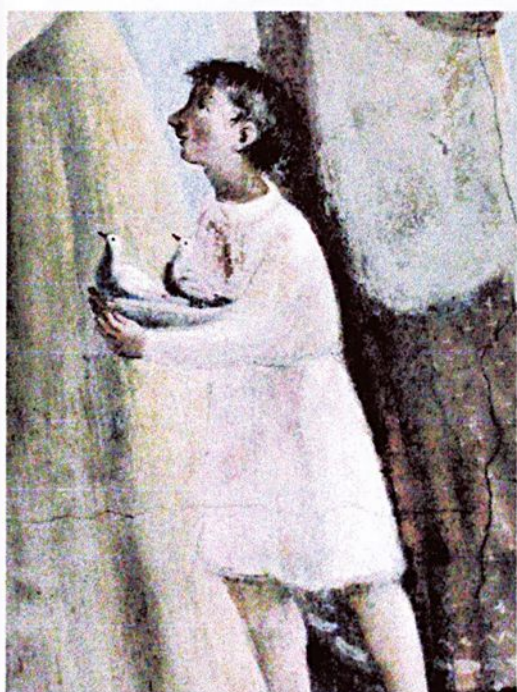
É notável que sua pintura sofra influências do mestre Giotto, quanto à busca da *psiquê* das personagens, procurando desvendar suas essências.

Há uma preocupação quanto às relações de proporção, que Giotto deixava em segundo plano, para focar as personagens principais. Pennacchi absorve, também, técnicas de Masaccio e Fra Angélico: o primeiro no requinte das sombras e volumes; e o segundo, na expressão das mãos, vida e luminosidade das figuras principais que as tornam atraentes (*detalhe 3*).

As flores com pétalas brancas, que enfeitam o vaso no nicho da casa, e as duas pequenas flores seguras por duas crianças simbolizam as virtudes da alma, do amor e da harmonia e a cor branca das pétalas, a inocência e pureza (*detalhes 4*).



Detalhes 4



Detalhe 5

com os filhotes é dividido entre macho e fêmea. Um cão sentado ao pé do leito de Ana (*detalhe 6*), com as orelhas em pé, derrama para ela um olhar de ternura.

Em sua vasta obra quer em afresco ou outras técnicas, Pennacchi usará a figura de um cão constantemente. Nessa composição, a presença do cão simbolizaria o protetor, o fiel companheiro e facilitador no trabalho de parto.



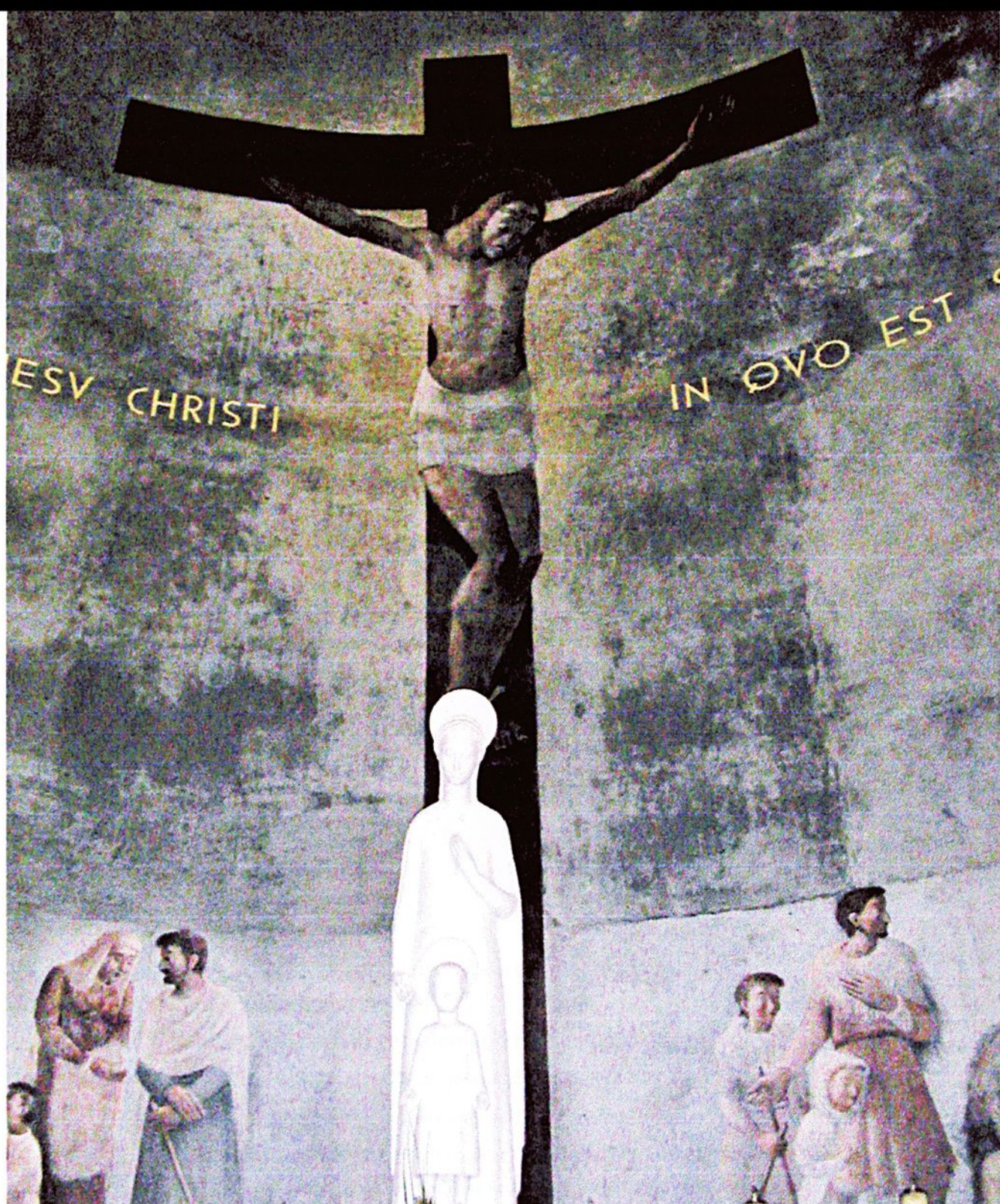
Detalhe 6



Detalhe 7

Para o desenho da jovem de estatura média que aparece na pintura (*detalhe 7*), o artista inspirou-se em D. Filomena Matarazzo, pois, na época, eram namorados (PENNACCHI, 1942, carta nº 206):

“(...)Hoje tive mais sorte com as queridas mulherzinhas. Já cheguei na quinta figura que é a menina de média estatura. Essa figura de mocinha é nova e eu a coloquei entre as duas mulheres, seria a filha maior da mãe que antes acompanhava as duas meninas postas na frente dela, esta nova figura foi decidida hoje e, até agora, é a mais bela e mais viva de todo o grupo... Tem muito a ver contigo e consegui expressar nela aquele teu ar muito íntimo e espiritual”.



Detalhe do altar-mor.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

3.4.3 AFRESCO CENTRAL - O CRISTO CRUCIFICADO

É um afresco com mais de seis metros de comprimento, a pintura pode ser observada em todas as direções da nave, as cores são suaves e há uma perfeita proporcionalidade. As nuances coloridas refletem as técnicas que Masaccio empregava. O interessante é que esta cena dramática não interfere



**Detalhe do crucifixo
do altar-mor.**

*Fonte: Arquivo particular da
paróquia de N. S. da Paz.*

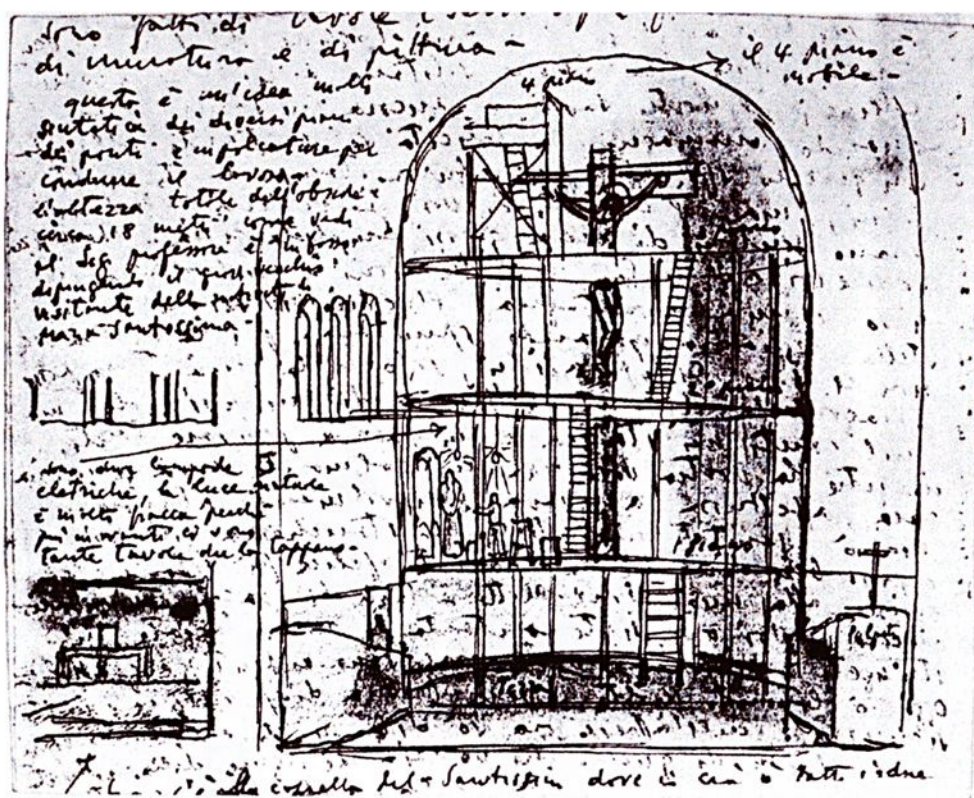
nas cenas laterais, talvez, pela fisionomia serena e não torturada que nos faz sentir. Pennacchi humaniza a figura de Jesus.

O pintor é influenciado pelas cores e temário brasileiros, o que notamos em suas obras não religiosas, opta por cores, paisagens e clima toscano:²³

“(...) presenciamos o artista iniciando seu processo de reclusão à memória nostálgica e a reconstrução do mundo italiano no Brasil, após a experimentação de visualidades brasileiras, propiciadas pelos contatos artísticos aqui travados. Porém, pela temática religiosa concernente aos afrescos da igreja, percebe-se um reforço no aspecto de ‘poética da saudade’ que impregna estes afrescos, onde cada detalhe chama a pátria de origem e evoca sua presença duplamente distante: geográfica e temporalmente.

Baseadas principalmente numa visualidade evocativa de mestres *Quattrocentistas*, estas obras exibem uma composição verticalizada, privilegiando o tema religioso com um tratamento tradicional evocativo de seu país de origem” (CHIOVATTO, 2002, 2. ed., p.184).

(23)Em todas as composições de Pennacchi, existe uma cumplicidade de cores e paisagens toscanas, como os morros em pão de açúcar, as árvores de copa redonda, casinhas quadradas como nos afrescos de Giotto em Assis.



Desenho de Pennacchi dos andaimes montados no altar mor para a pintura do Crucifixo Central.

Fonte: Arquivo particular da família Pennacchi.

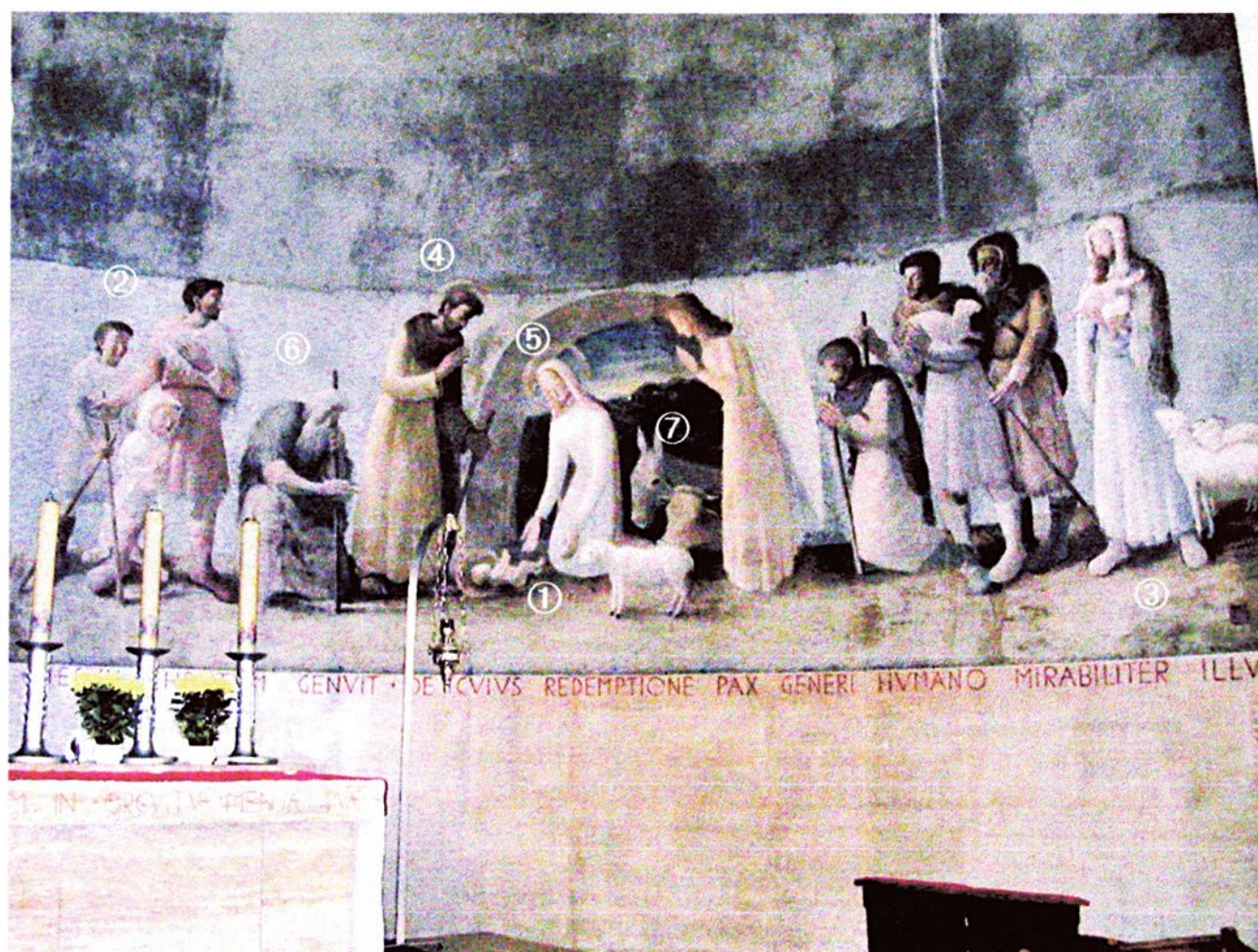
Para a execução da pintura do crucifixo, Pennacchi precisou levantar um andaime de três andares com tábuas e durante 28 dias, trabalhou sozinho mais de oito ou dez horas contínuas, o artista pôde completar toda a pintura do Altar-mor (PENNACCHI, 1942, carta nº 206).

Nos primeiros afrescos executados na abside da Igreja, o pintor descobriu muitas habilidades técnicas de execução da pintura, visto que sempre procurava meios que pudessem compensar o fato de trabalhar sempre sozinho:

“... me encontro numa fase verdadeiramente bela e vital e tenho uns recursos técnicos maravilhosos”(PENNACCHI, 1942, carta nº 206).

Quanto ao emprego das cores, Pennacchi utiliza uma série de cores quentes e luminosas: vermelho de Veneza, a terra de siena, os amarelos, bem dispostos e equilibrados que contribuem para a glorificação do modelado.

Os tons de terra é a aproximação positiva com a “a mãe Terra”; os tons vermelhos dão uma sensação afetiva associada à capacidade de poder receber e responder de imediato aos estímulos exteriores, transmite um desejo ardente de virtude e um coração dedicado a Deus, pronto a verter seu sangue pela palavra divina; já os amarelos transferem sensações de virtude, estima e majestade.



Natividade de Cristo.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

3.4.4 CENA DO NASCIMENTO DE CRISTO – Composição à direita do altar.

A cena do nascimento de Cristo poderia estar de acordo com os cânones dos grandes mestres do pré ou renascimento, mas, ao contrário, apresenta-nos uma cena simples, com pastores em vestimentas rudes, mostrando uma humanidade e dignidade de sentimentos puros, impregnados em todos os personagens. É a divinização do ser humano na sua essência.

Na cena, não há os três reis Magos, reforçando a idéia de pobreza, pureza e, de certo modo de impacto, como podemos verificar a cena central do Menino Jesus estendido sobre o solo rústico, sem o uso da tradicional manjedoura, denotando, assim, a ausência total de bens materiais (*detalhe 1*).

Existe um ritmo constante das extremidades para o centro, onde repousa o Menino Jesus. Notam-se movimentos cíclicos e constantes, mas, nunca



Detalhe 1



Detalhe 2



Detalhe 4



Detalhe 5

Detalhe 2

perdendo o interesse visual. Na composição, existem gestos eloqüentes, como o pastor à esquerda com seu filho vestido com roupas brancas, que orientam a direção do observador (*detalhe 2*). Como também da mãe segurando uma criança com os braços abertos que, na simbologia cristã, significa abrir a sua alma às benesses divinas e pedir para recepcionar as forças cósmicas – o céu do Homem participa do céu do Universo (*detalhe 3*).



Detalhe 3

José estende a sua mão direita aberta e, levemente, inclinada na direção do Menino Jesus, demonstrando proteção, autoridade, poder e força (*detalhe 4*).

A Virgem Maria estica os dois braços para baixo com as palmas voltadas para cima ao encontro do menino Deus, demonstrando proteção e doação (*detalhe 5*).

É interessante frisar que, antes dos séculos XIV e XV, na Natividade de Jesus, a Virgem Maria era mostrada estendida numa espécie de leito na pintura, resultando, daí, a mudança do esquema triangular por um retangular na composição, reflexo das mudanças de uma nova atitude emocional ou pensamento próprio do último período da Idade



Detalhe 6

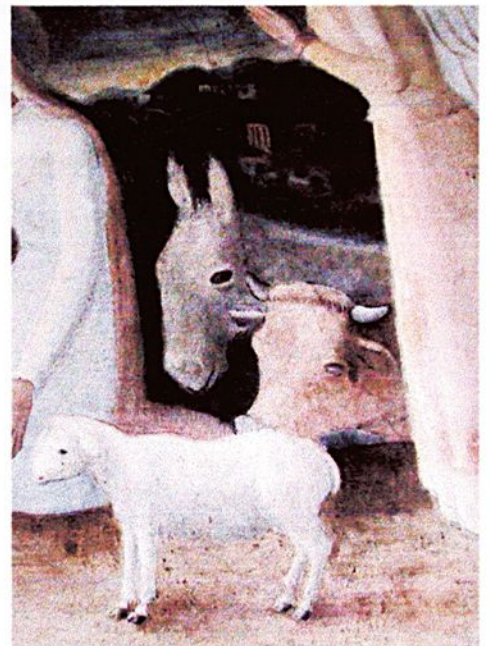
Média (PANOFSKY, 1995, p.22).

Observamos, ainda, a predominância do branco nas vestes das personagens que, além de harmonizar e equilibrar a composição, simboliza o estado celeste, expressando a vontade de aproximar-se da situação.

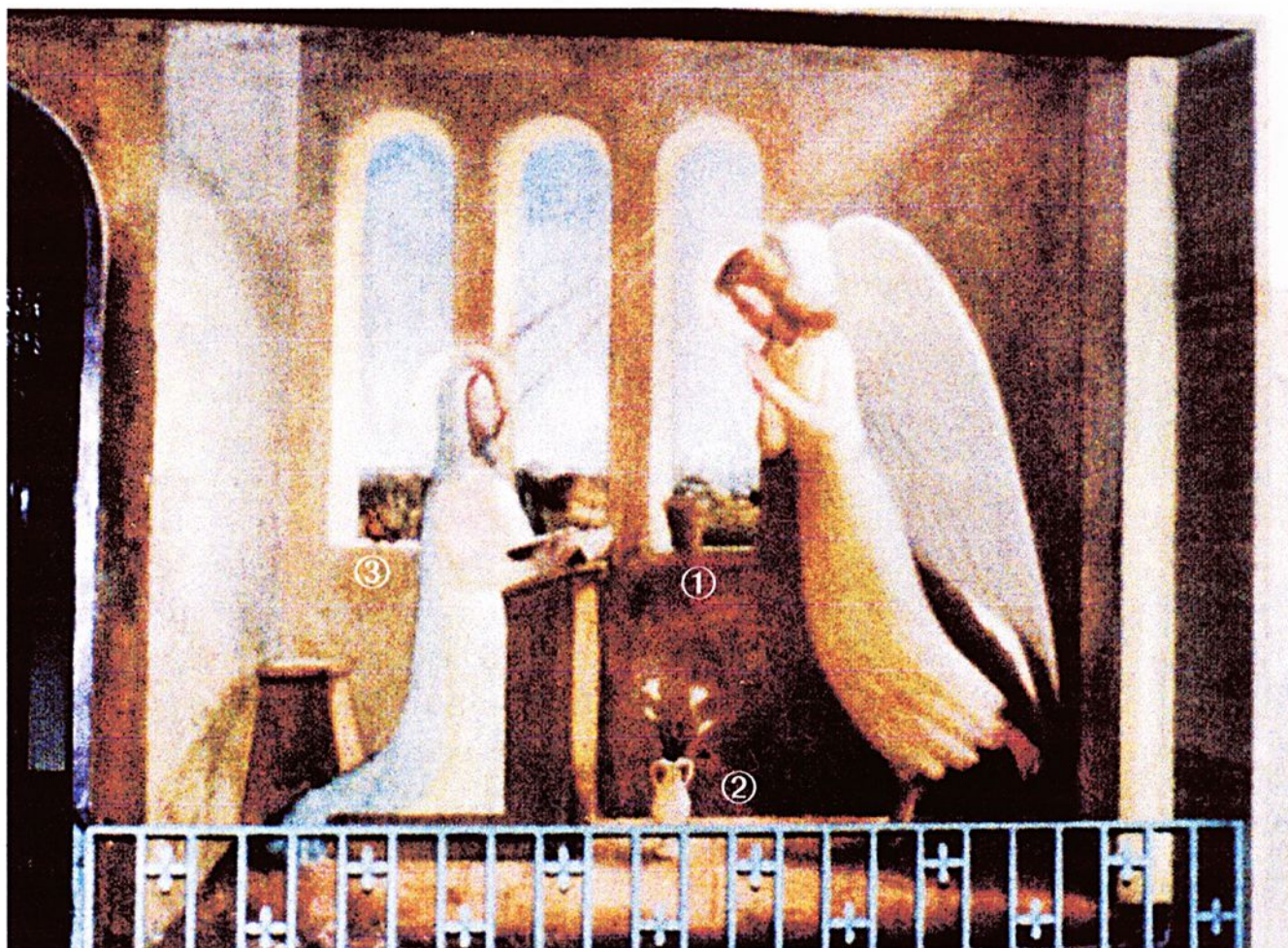
Segundo o Evangelho, o nascimento de Cristo em Belém foi anunciado aos pastores. O bastão do pastor é uma vara reta com uma extremidade semelhante a uma pá, com a qual ele pode pegar e afastar as pedras que aparecem no caminho (*detalhe 6*).

Na arte cristã, o pastor é representado por Cristo, líder espiritual, e as ovelhas, os fiéis que se submetem à sua autoridade. No plano simbólico, a ovelha é uma criatura inocente e tola, que se mostra totalmente desamparada frente ao inimigo (*detalhe 7*). O cordeiro (filhote de ovelha), freqüentemente, é representado como símbolo comovente da inocência que, por fim, triunfa sobre o mal.

No centro da composição, notamos ao fundo, quase escondidos uma jumenta e uma vaca. A jumenta, na simbologia cristã, representa a paz, a pobreza, a humildade, a paciência e coragem, de modo geral. Por sua vez, a vaca, as forças materiais e nutritivas da Terra (*detalhe 7*).

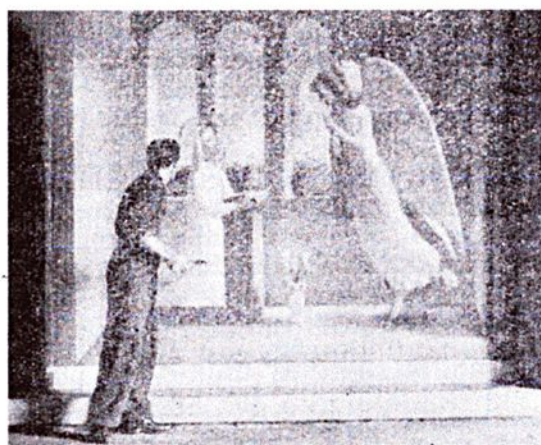


Detalhe 7



Anunciação de Maria.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Reprodução de uma reportagem sobre Pennacchi na década de 1940.

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.

3.4.5 AFRESCO DA ANUNCIAÇÃO

Está localizado ao lado direito da Capela-Mor, onde se acha uma porta que dá acesso à sacristia. Pennacchi, ao compor este afresco, precisou incluir essa porta para obter um efeito visual e ótico interessante. A cena pintada é da aparição do Arcanjo Gabriel a Nossa Senhora.

Percebemos uma sincronia do anjo no ato. Como numa animação, ele recolhe suas asas e quase pousa o pé direito no pavimento do quarto de Nossa Senhora. As tintas claras dão ao conjunto um ótimo efeito plástico. Na composição, visivelmente, aparecem os raios do Espírito Santo investindo o rosto de Nossa Senhora, ao lado de um vaso de violetas (que na simbologia medie-



Detalhe 1



Detalhe 2

val é a flor da temperança)(*detalhe 1*),
outro de lírios (sinônimo de brancu-

ra, de pureza, inocência, virgindade) (*detalhe 2*), um assento e um genuflexório. Nesta cena, há a presença de um pintassilgo (*detalhe 3*), no peitoril da janela, muito representado na pintura e escultura medieval. Pode significar Cristo, a alma humana, que se dirige a Cristo e, também, representar fertilidade.

Segundo um pregador popular da Itália do século XV, Fra Roberto Caracciolo de Lacce, nas pregações sobre Anunciação, distingue três mistérios principais (BAXANDALL, 1991, p. 56):

- a Missão Angélica;
- a Saudação Angélica;
- o Colóquio Angélico.

Entre os três, o Colóquio Angélico traduz plenamente o sentimento do século XV em relação ao que Maria experimentou afetivamente no momento crucial que o pintor devia representar. Nesse terceiro mistério, há cinco condições louváveis da Santa Virgem:

- 1 - *Conturbatio* - Perturbação. Surpresa pela saudação do Anjo a Maria.
- 2 - *Cogitatio* - Reflexão. Prudência da Virgem Maria.
- 3 - *Interrogatio* - Interrogação. Como seria possível Maria engravidar virgem?
- 4 - *Humiliatio* - Submissão. Humildade de Maria em aceitar a missão.
- 5 - *Meritatio* - Mérito. Na concepção de Cristo, Maria elevava sua alma em uma contemplação alta e sublime de ação e bondade das coisas divinas, cuja experiência ultrapassou qualquer outra criatura viva.

A maior parte das Anunciações do século XV é identificável, como: Anunciações de Perturbação ou Submissão, ou ainda, menos usada a de Reflexão ou de Interrogação.

Fra Angélico, em suas numerosas Anunciações, nunca se desprende realmente do Gênero *Humiliatio*, ao passo que Botticelli aproxima-se do *Conturbatio*, cuja obra *A Anunciação a Maria*, em que a Virgem se encontra



Detalhe 3

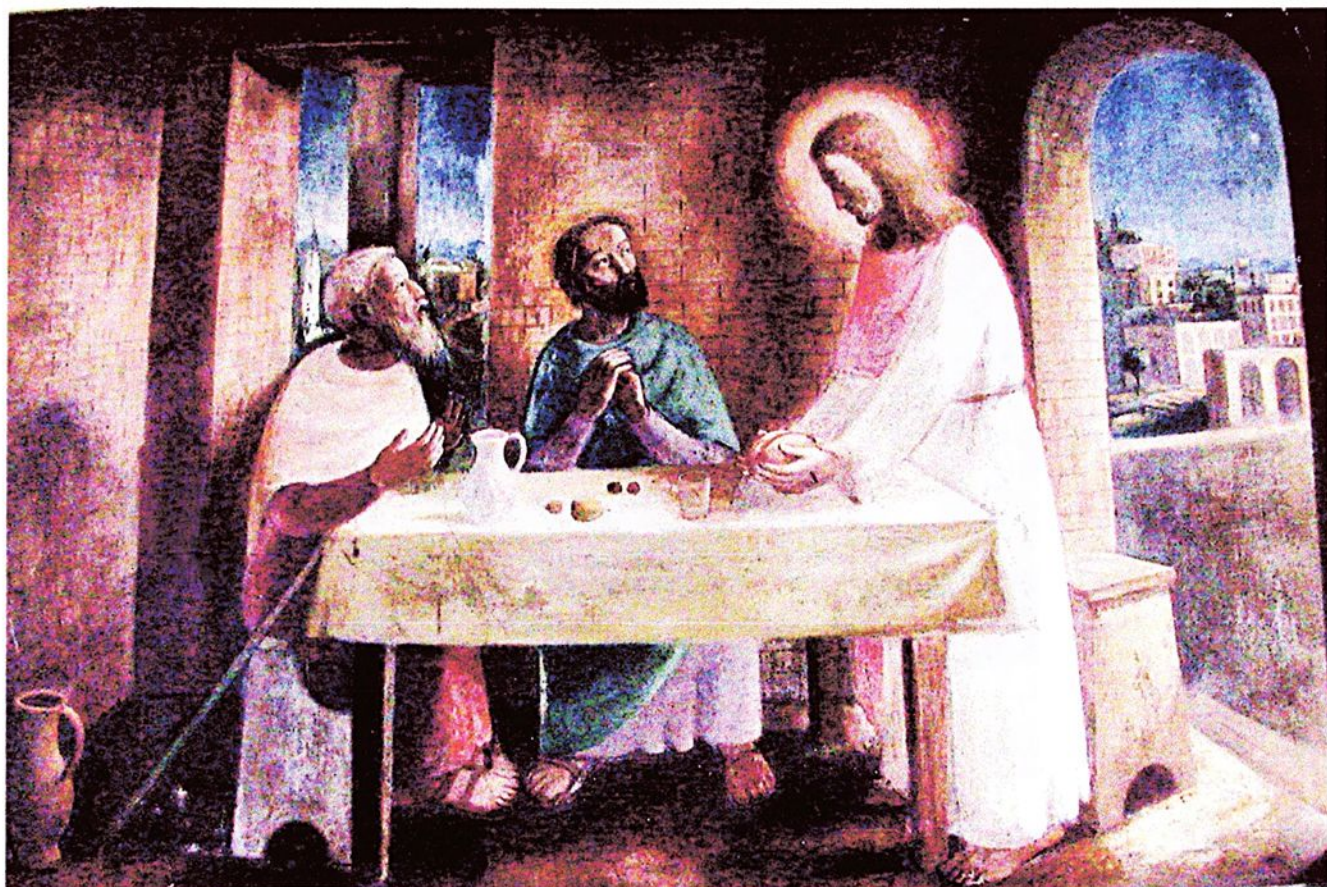


A Anunciação a Maria, Sandro Botticelli, cerca de 1489-1490, 1,49 x 1,56 m - Galeria degli Uffizi, Florença.

Fonte: DEIMLING, 1995, p. 64.

em uma estranha pose em espiral, descrevendo a forma de um *S* e, também, um movimento de dança. Por volta de 1500, os pintores experimentavam de modo específico tipos mais complexos e mais comedidos de *Conturbatio* do que o tradicionalmente adotado por Botticelli; o que fez Leonardo da Vinci comentar de uma maneira arrebatada:

“(...) faz alguns dias, vi o quadro de um anjo que, ao fazer a Anunciação, parecia querer perseguir Maria fora de seu quarto, com movimentos que davam a impressão de uma espécie de agressão que alguém pode manifestar por um inimigo detestado, e Maria, como se estivesse desesperada, parecia querer se atirar pela janela. Cuidado para não cometer tais erros” (LEONARDO apud BAXANDALL, 1991, p. 58-60).



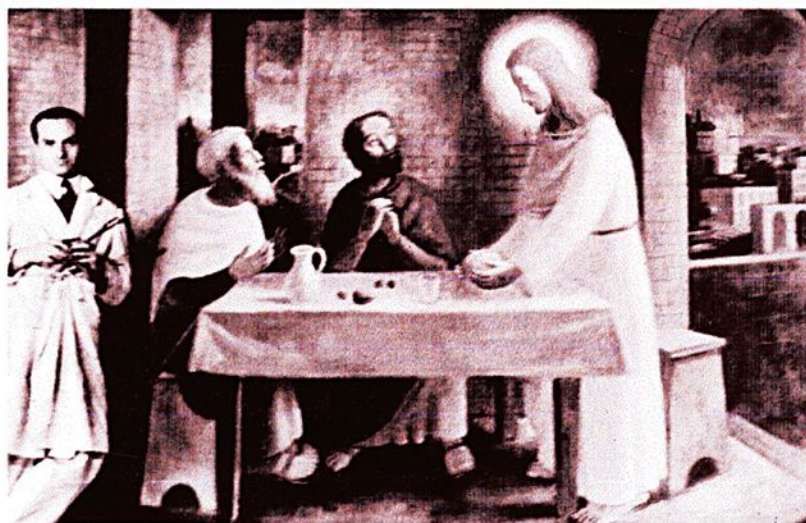
A Ceia de Emaús.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

3.4.6 CAPELA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO

Mais à esquerda da igreja, há uma capela do Santíssimo, com dois afrescos: *A Ceia de Emaús*, que retrata a história do reencontro do Cristo ressuscitado com dois de seus discípulos em uma estalagem na aldeia de Emaús, perto de Jerusalém.

Na pintura, à cabeceira de uma mesa, Cristo em primeiro plano, ergue-se diante de dois discípulos que apresentam gestos estudados: um de barbas brancas contempla Cristo com os seus braços abertos pela admiração de tê-lo encontrado ressuscitado, e o outro discípulo, de tez queimada, cabelos e barba encaracolados, voltado para Jesus, com as mãos unidas por sobre o peito, em atitude de surpresa. As cores usadas para o afresco *A Ceia de Emaús* são de tons baixos e com predominância do ocre que, na simbologia cristã, representa a Eucaristia, como fonte de luz sobrenatural. À direita da capela, há um afresco apresentando *O Bom Pastor* que ama suas ovelhinhas



Pennacchi ao lado do afresco *Ceia de Emaús*, 280 x 300 c m. Igreja Nossa Senhora da Paz. São Paulo, SP. 1941/1943.

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.



O Bom Pastor.
 Fonte: Arquivo particular
 do pesquisador, 2003.

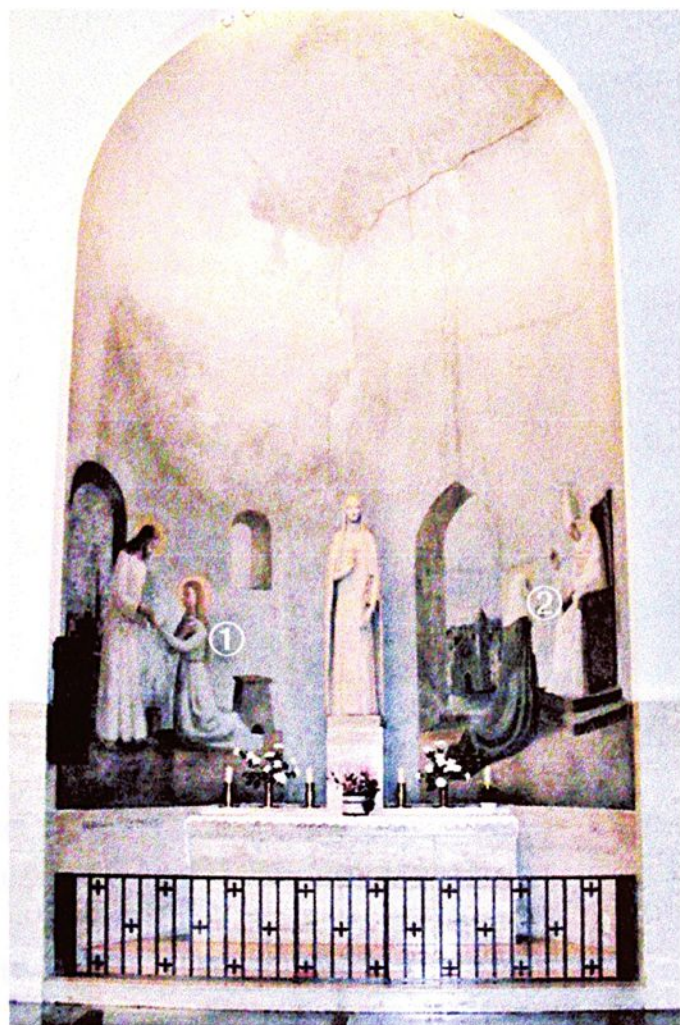
e carrega uma sobre o ombro que representa, simbolicamente, para os fiéis a Eucaristia, como alimento da alma. Pennacchi inspirou-se na figura arcaica do Bom Pastor das catacumbas romanas. A decoração do altar da capela do Santíssimo Sacramento é enriquecida por uma estátua de Jesus, executada por Galileo Emendabili.

3.4.7 CAPELA DE SANTA CATARINA DE SIENA

A colônia italiana desejou que na Igreja de Nossa Senhora da Paz existisse uma capela dedicada a esta santa.

A vida da santa é retratada por Pennacchi, quanto à composição, assemelha-se à das demais capelas, quanto à distribuição rítmica das figuras, sendo contada em duas partes no afresco.

O da esquerda da capela é o encontro da



Capela de Santa Catarina.
 Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Detalhe 1



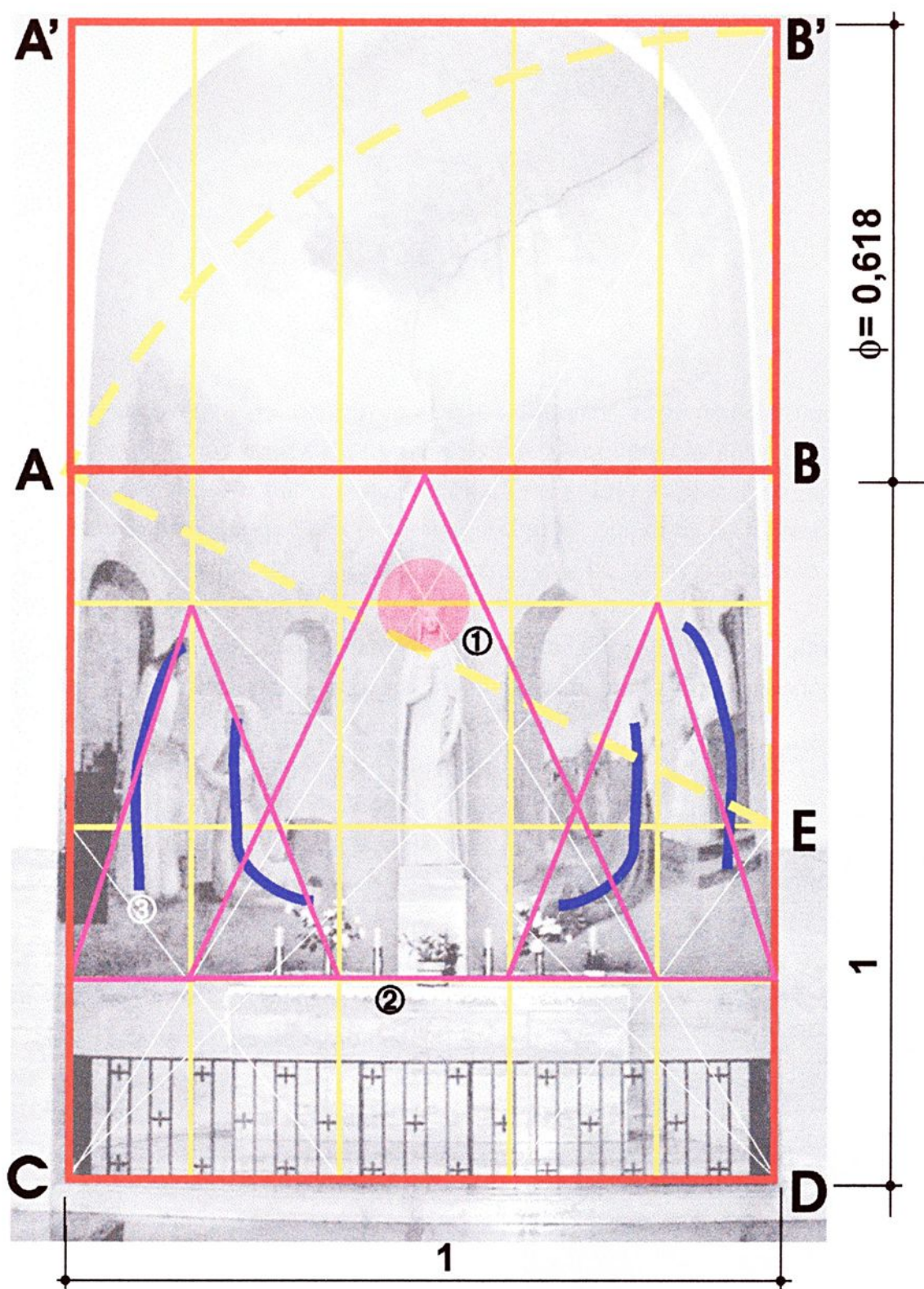
Detalhe 2

jovem Catarina com Cristo (*detalhe 1*). Pennacchi constrói esse afresco com bastante limpidez, notando-se ao fundo da mesma a “Torre del Mangia”, da cidade de Siena, na Itália. Os gestos trabalhados dos protagonistas nos trazem sensações de tranquilidade. O afresco à direita, desta capela, mostra o encontro de Catarina com o papa Gregório XI, sentado sobre a cátedra em Avinhão, denotando superioridade (*detalhe 2*). Nesta cena, o artista compõe elementos contrastantes e sutis quanto à percepção: o ritmo, o movimento, a expressão dos olhos da Santa fitando os do Papa. Realmente, imprime uma serenidade e resolução transparente (*detalhe 2a*).



Detalhe 2a

No estudo das relações harmônicas e rítmicas da capela de Santa Catarina, percebemos que Pennacchi predispõe certa padronização construtiva e visual para todas as outras seis capelas laterais da igreja. Na capela de Santa Catarina, verificamos que sua composição arquitetônica está inserida



Esquema geométrico do retângulo áureo e seus respectivos ritmos na composição.

em um retângulo áureo ϕ ou dourado $A'B'CD$. Como sabemos, para construir um retângulo áureo de proporção ϕ , basta traçarmos no ponto médio E de um dos lados do quadrado $ABCD$ um arco, que passe por um dos vértices opostos, A , que corta o prolongamento do lado em que se situa o ponto E . O ponto de intersecção B' dá o lado maior do retângulo áureo. As diagonais das subdivisões (*linhas vazadas no branco*) funcionam como uma divisão

harmônica do retângulo. No cruzamento das diagonais, surgem pontos onde se traçam as linhas verticais e horizontais que dão origem às áreas de dimensões diversas em harmonia constante. Este estudo esquemático dá a base de composição, que o artista empregou para compor os dois afrescos da Capela de Santa Catarina, como também serve de referência-padrão às demais capelas.

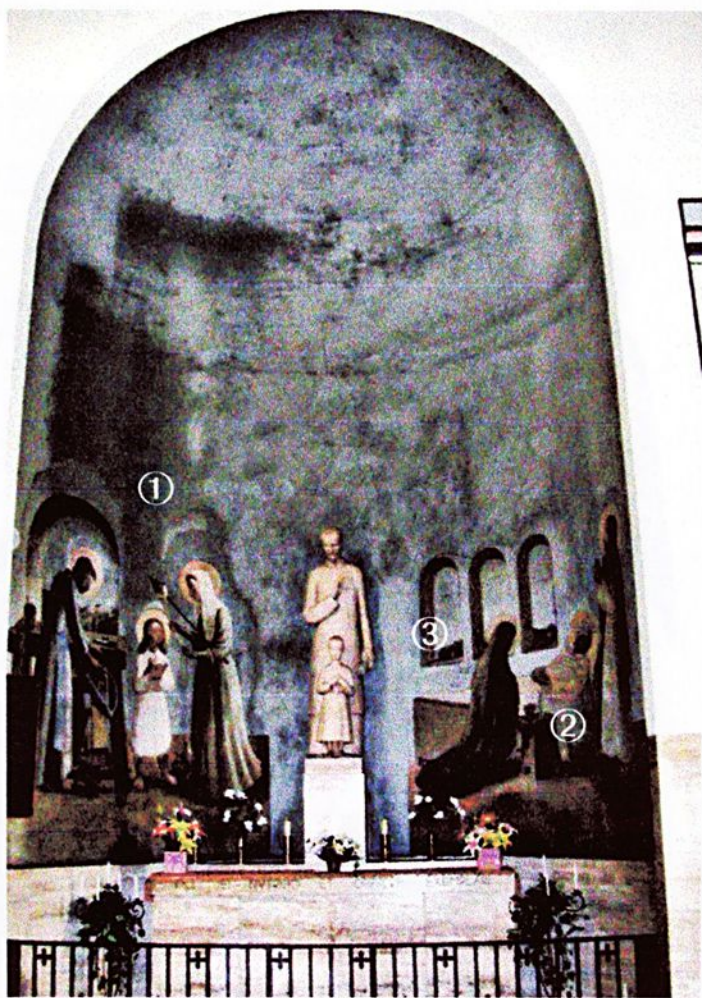
O ponto focal ou de interesse da capela está concentrado na escultura da santa, executada por Galileo Emendabili (*detalhe 1*). O arco abobadado sem ornamentos, com apenas uma pintura de fundo suave de cor azul, que Pennacchi aplicou em técnica de afresco, usando o pigmento preto adicionado à argamassa com cal, disciplina nosso olhar para baixo, para o centro focal.

A forma triangular utilizada na composição dos dois afrescos é a mais simples, mas produz uma sensação de estabilidade, potência e projeção para o exterior (*detalhe 2*).

Quanto ao ritmo usado, percebemos as linhas ou ritmos dinâmicos verticais curvos que organizam nossa visão para o centro de interesse, que é a escultura da santa no altar (*detalhe 3*).

3.4.8 CAPELA DE SÃO JOSÉ

A Capela de São José à direita do altar-mor, é dividida em dois painéis, ladeando a estátua central de S. José com o Menino



Capela de São José.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

Detalhe 1



Jesus, executado por Emendabili.

A cena à esquerda é comum na vida José e Nossa Senhora (*detalhe 1*) que trabalha numa roca e o da direita retrata a morte de José, ladeado pelo filho Jesus e Nossa Senhora (*detalhe 2*). A cena comove pela simplicidade e o contraste suave das cores. Vemos uma reprodução da morte de José tranqüila, sem dor, com a pintura de um pintassilgo no peitoril da janela à esquerda que, simbolicamente, representa a alma humana (*detalhe 3*).



Detalhe 3



Detalhe 2

Trata-se de uma igreja erguida num bairro operário, assim, não poderia deixar de incluir o altar de São José. Lembremos que esta obra pintada por Pennacchi, na década de 1940, representava uma solução que a Igreja conservadora almejava para o trabalhador da época - solução a seus problemas por meio da prática das virtudes cristãs, mais do que a encontrada nas doutrinas reacionárias e materialistas. Outros objetos como: o banco, a jarra e a tijela, que se distribuem na composição, dão ao ambiente um caráter simples e real da pobre casa de Nazaré.

3.4.9 CAPELA DE SÃO CARLOS BORROMEU

Na segunda capela, à direita à entrada da igreja, há dois afrescos que retratam cenas da vida do santo, padroeiro dos padres carlistas.

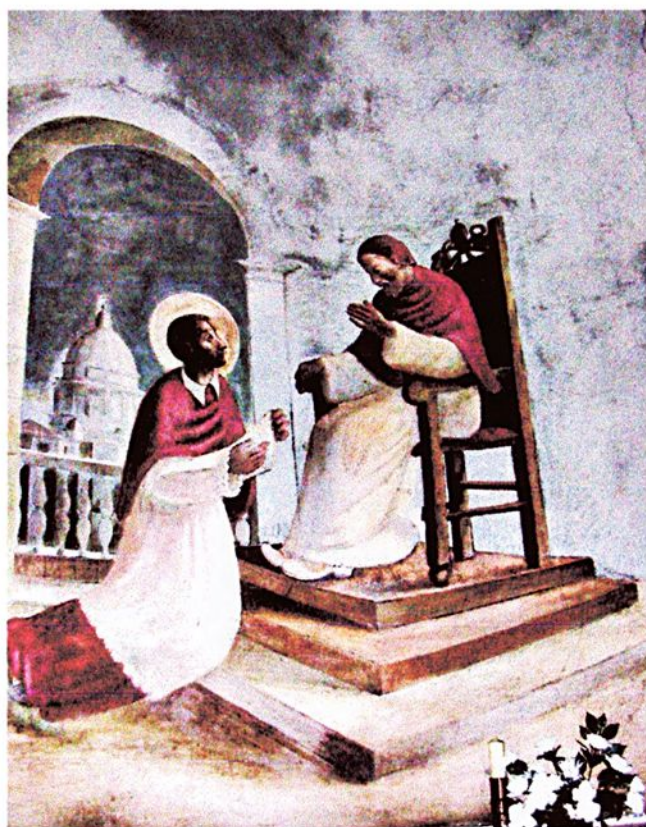
O afresco à esquerda do altar representa S. Carlos Borromeu, ajoelhado diante do Papa Pio IV, recebendo as cartas para as sessões do Concílio de Trento, iniciado em 1545 (*detalhe 1*). Nesta cena, ao fundo, observamos nitidamente a cúpula da Catedral de S. Pedro. O afresco à direita é de S. Carlos, visitando os lazarentos, vitimados na terrível epidemia milanesa de 1568 (*detalhe 2*).

Os doentes retratados são cinco, número suficiente para o artista poder representar a graduação do sofrimento

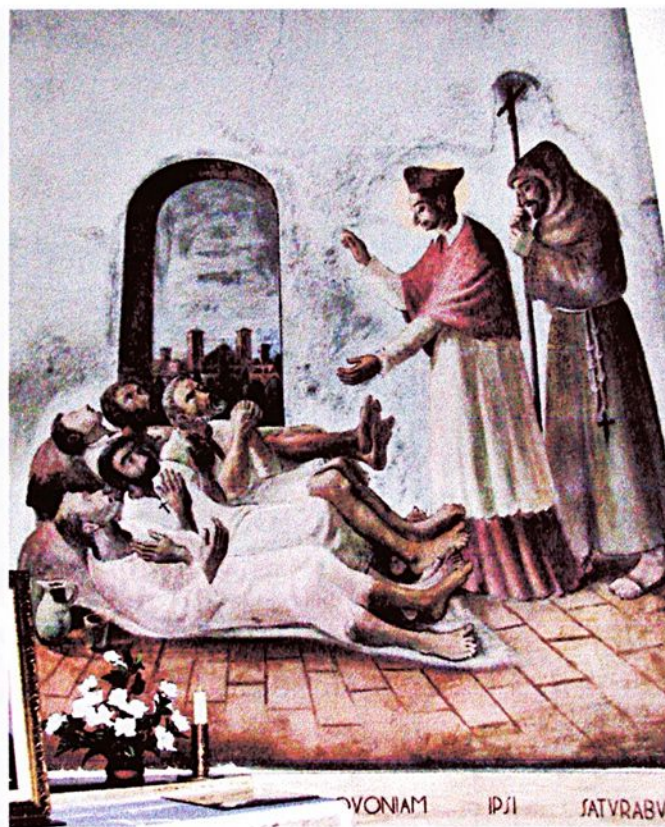


Capela São Carlos Borromeu.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Detalhe 1



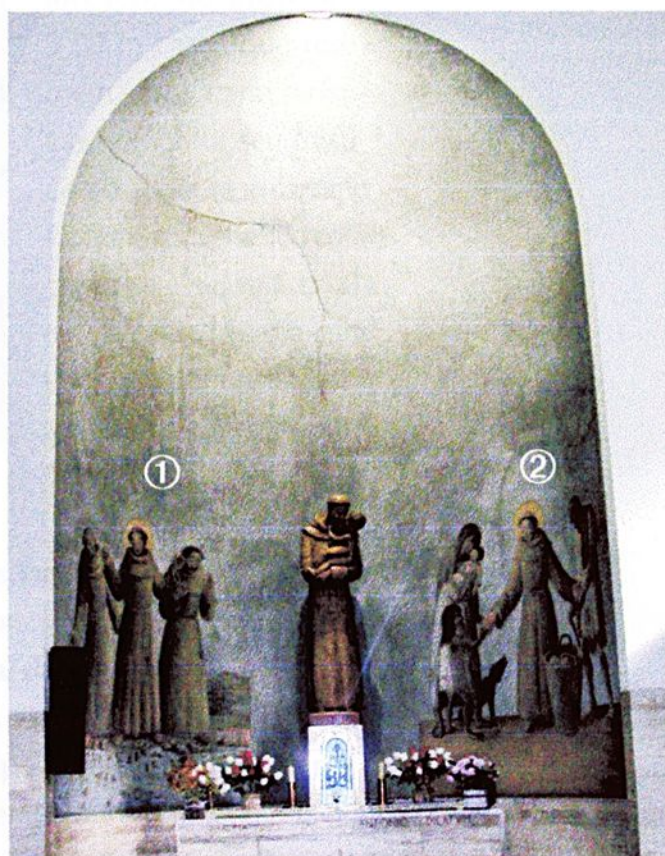
Detalhe 2

desses infelizes e, ao mesmo tempo, suas emoções pela visita do santo (detalhe 2). De modo geral, o afresco não apresenta texturas, e as cores predominantes são o branco, em especial, usado para caracterizar as roupas dos enfermos, o azul, que serve de fundo, e o marrom representa as paisagens exteriores. Quanto ao planejamento geométrico, usando as leis da proporção clássica da composição harmônica, o artista seguiu igualmente o que foi elaborado para a Capela de Santa Catarina.

3.4.10 CAPELA DE SANTO ANTÔNIO

A capela de Santo Antônio é a primeira entrando pela porta à direita da igreja, sua forma arquitetônica é idêntica às demais, apresentando um altar ornamentado com espigas de trigo.

Na parede abobadada, apresentam-se dois



Capela de Santo Antônio.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Detalhe 1



Detalhe 2

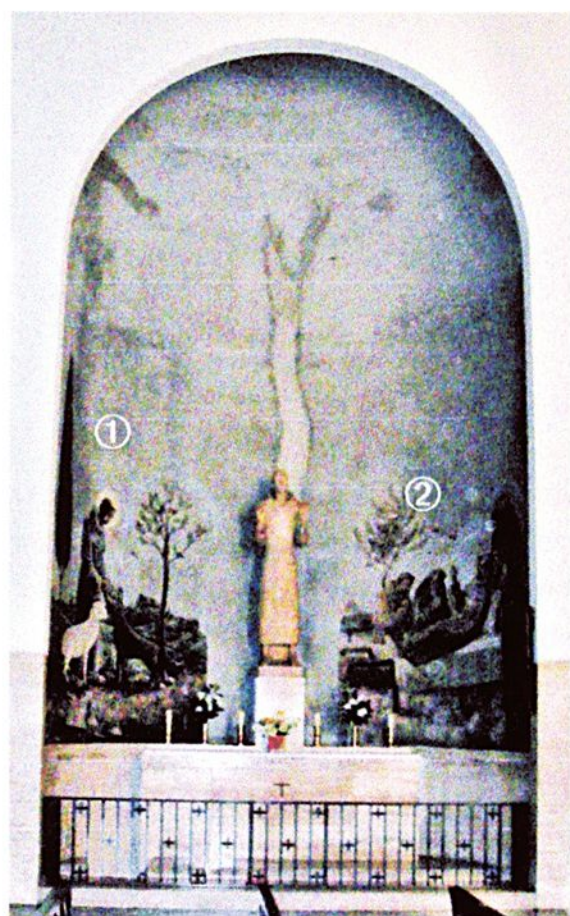


Detalhe 1a

afrescos de 2,80 m x 3,00 m cada, que resumem duas características do Santo: seu misticismo ao ser representado na cena, conversando com os peixes (à esquerda do altar) (*detalhe 1*) e sua caridade para com os indigentes (afresco à direita – *detalhe 2*).

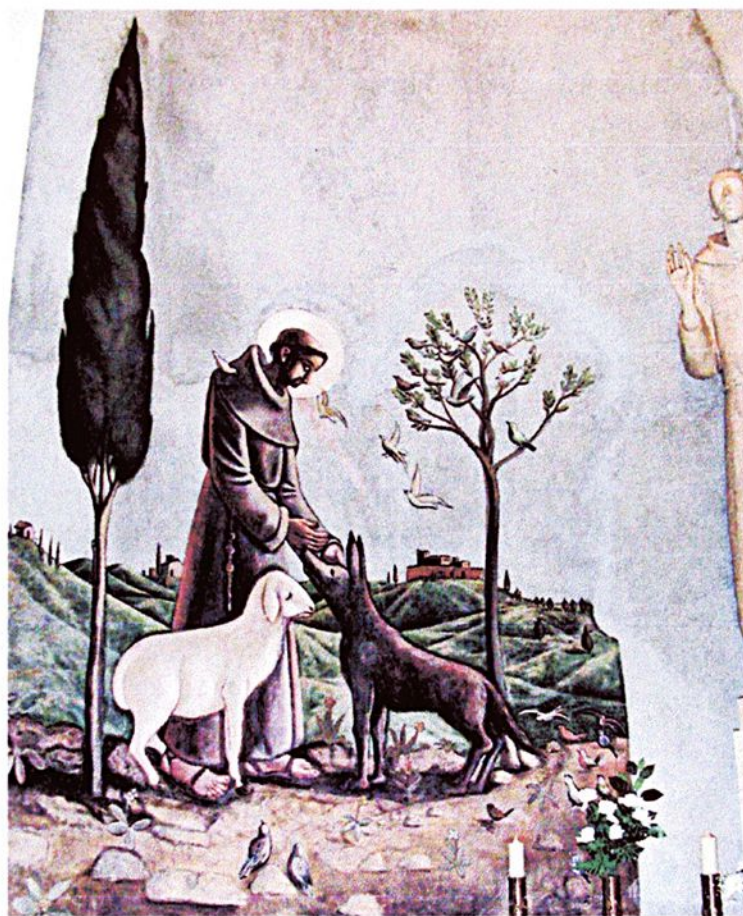
Os tons predominantes nesses afrescos são marrom e terra. Os indigentes foram tratados com bastante variedade de tons. Novamente, o ícone do cão, com sua pelagem contrastante, observando o santo na sua caridade. No meio do altar da capela, há uma escultura do Santo conversando com Menino Jesus, trabalhada por Galileo Emendabili.

É interessante comentar que todas as sete capelas menores foram terminadas em 1945 e suas inaugurações ocorreram em datas diferentes, como a de Santo Antonio pelo Pe. F. Milini, o grande articulador da igreja de Nossa Senhora da Paz, no dia 29 de abril de 1947.



Capela de São Francisco de Assis.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Detalhe 1

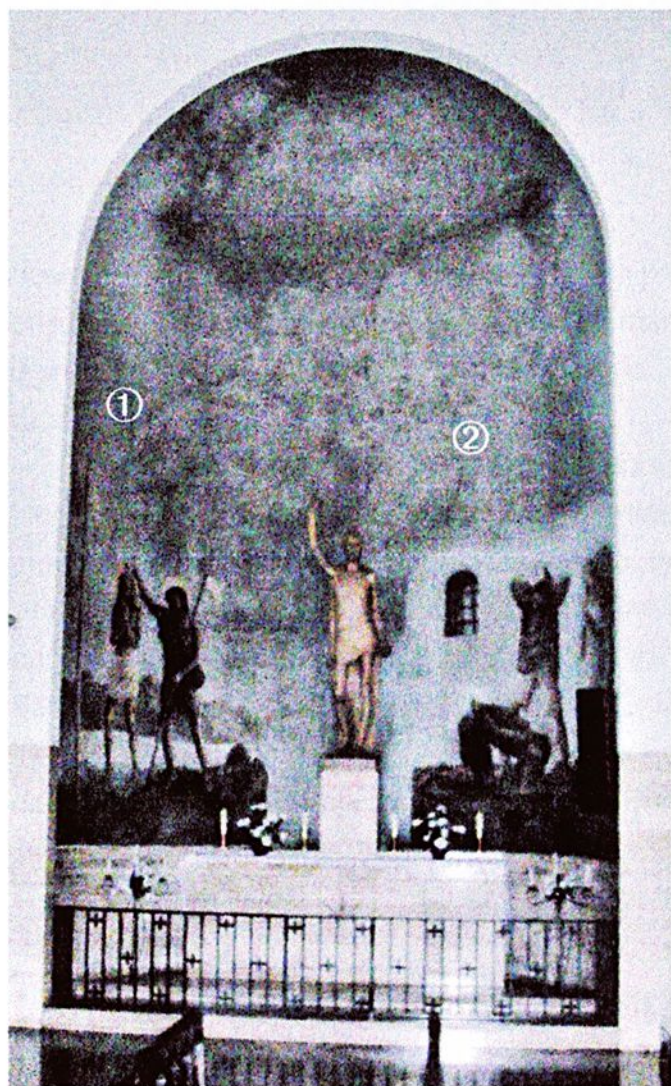
3.4.11 CAPELA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

A capela de São Francisco de Assis, localiza-se à esquerda do altar-mor, sua estrutura arquitetônica, altar e grade são iguais às demais capelas. A frente do altar é ornada unicamente com uma cruz e dois braços entrelaçados, brasão da caridade franciscana. Há dois afrescos de fundo no altar, com visão de dois pontos da vida do santo. O primeiro afresco, à esquerda, representa harmoniosamente o desapêgo do santo às coisas materiais, conseguindo com isso o equilíbrio, pureza interior, fazendo com que converse com os animais, os passarinhos, estes revoando festivamente em volta do Santo (*detalhe 1*). São Francisco acaricia um lobo que se tornou manso, como um cordeiro, representado ao lado do santo, que o artista tornou um momento atemporal. Ladeando o grupo, duas árvores para equilibrar a composição.



Detalhe 2

Uma delas, o cipreste é um símbolo da virtude espiritual, de santidade. O artista mantém a tradição da pintura pré-renascentista, atribuindo-a com vários símbolos. O segundo afresco (à direita) representa o santo à beira da morte ladeado por seus discípulos abençoando sua cidade de Assis (*detalhe 2*). Flanqueando o grupo, há novamente uma árvore, símbolo, neste caso, de vida em perpétua evolução e ascensão para o céu.

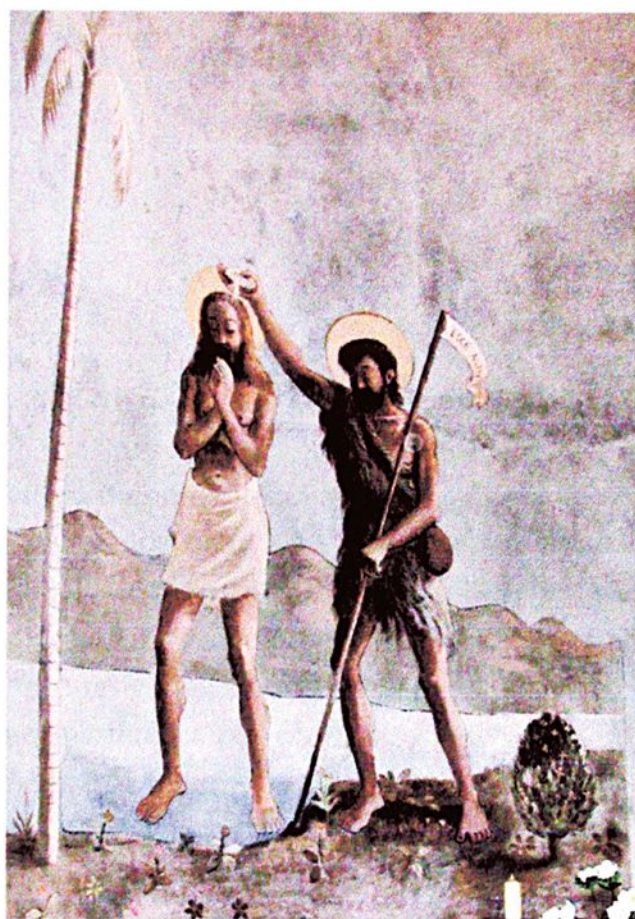


Capela de S. João Batista.

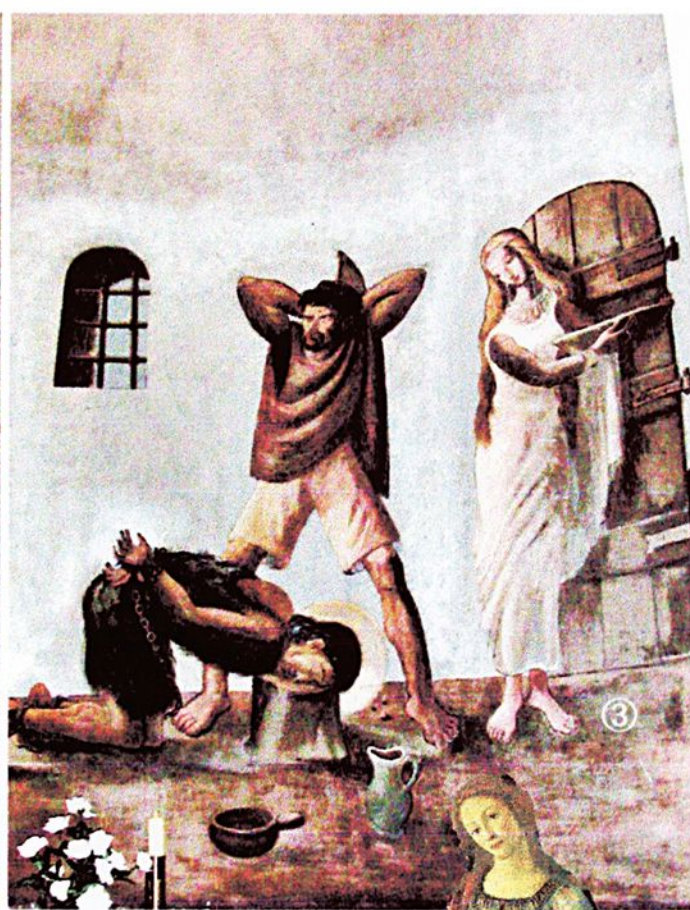
Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

3.4.12 CAPELA DE SÃO JOÃO BATISTA

Nesta capela, existem duas cenas que representam os dois momentos importantes na vida de S. João Batista: à esquerda, S. João batiza o Messias e, à direita, cena do martírio de S. João. Na cena do batismo, vemos um Cristo submisso, humilde e Batista cumprindo sua missão, ou seja, batizando com uma concha Jesus. Esta cena está desprovida de uma panorâmica. Vemos grandes áreas abertas como as de um



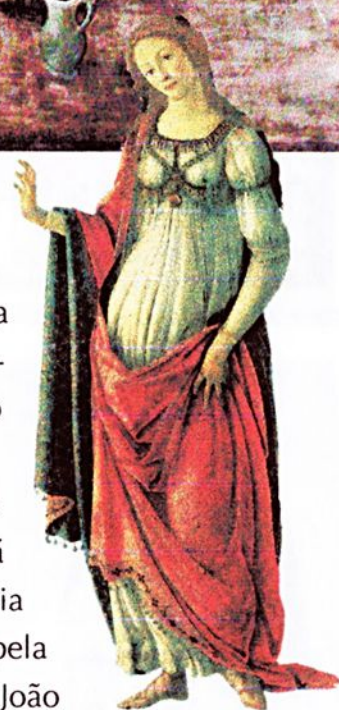
Detalhe 1



Detalhe 2

deserto, estão ladeadas por um arbusto e uma palmeira. Na iconografia cristã primitiva, a palmeira é um atributo dos mártires, significando, também, a ascensão, a regeneração e a imortalidade. Jung faz dela um símbolo da alma (*detalhe 1*).

O segundo afresco representa o santo no calabouço do Palácio de Herodes, indicado iconograficamente pela grade da janela. S. João está ajoelhado, deitando sua cabeça sobre o cepo, onde o carrasco principia sua execução. Ao lado do carrasco, a dançarina Salomé que instigada pela cunhada de Herodes, Herodíades, pedirá ao rei Herodes a cabeça de João Batista (*detalhe 2*). No afresco, o desenho de Salomé (*detalhe 3*) assemelha-se a Venus, nome latino de Afrodite, deusa do amor e da beleza. Uma das 12 divindades olímpicas, do quadro "A Primavera" (1482) pintado por Sandro Botticelli (1445-1510).



Detalhe 3

Fonte: DEIMLING, 1995, p. 40.

3.4.13 CAPELA DE SANTA RITA DE CÁSSIA

A capela de Santa Rita de Cássia é a terceira à esquerda da entrada da igreja. Pennacchi resume a vida da Santa, antes de ser religiosa, em dois

jar-se em sua t mpora. Sofrimento e resignação são um dos ícones da religiosidade católica tradicional. Esse afresco do artista foi executado com muita perícia, no que diz respeito à profundidade de campo e efeitos  ticos, para criar volume. Para se harmonizar com todo o conjunto da capela, no centro do altar, uma escultura de Galileo Emendabili, em terracota, representa a santa contemplando o crucifixo, sendo visível o estigma por ela recebido. Deve-se salientar em todo o conjunto de pintura da igreja e escultura o perfeito entendimento e harmonia dos trabalhos de Pennacchi e Galileo Emendabili.

3.4.14 O JUÍZO FINAL - NAVE CENTRAL

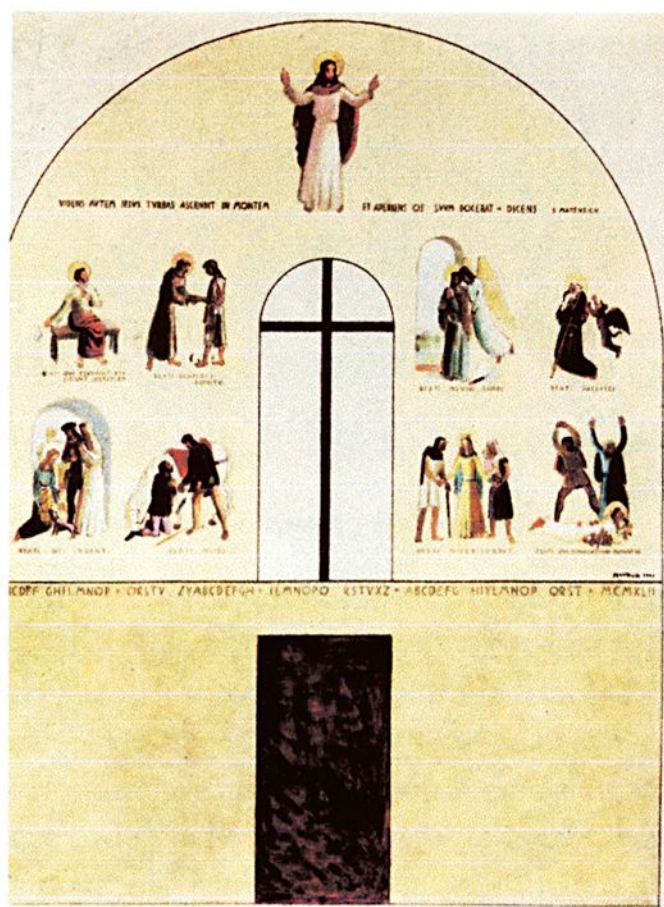
O afresco da nave central da igreja representa o juízo final, foi colocado para recordar que a vida do espírito não pode ser substituída pelo materialismo mundano.

Está distribuído sobre uma parede de 13 m de largura por 10 m de altura, terminando a parte superior em forma circular. No meio deste plano dividido em três partes, há uma janela de



O Juízo Final.

Fonte: Arquivo particular do autor, 2003.



Estudo preliminar para o afresco do Juízo Final, Pennacchi, década de 1940.

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.



Juízo Final, pintado por Giotto na Capela Arena, em Pádua, Itália.

Fonte: BELLOSI, 1993, p. 55.

2,50 x 6 m, e em cada uma existe uma cena diferente.

Na parte superior, em longa composição acham-se Jesus, o Juiz, entre os apóstolos; embaixo, à esquerda, estão representados os eleitos e os bem-aventurados, como santos, trabalhadores rurais, operários, soldados e, à direita, os condenados ao martírio do inferno.

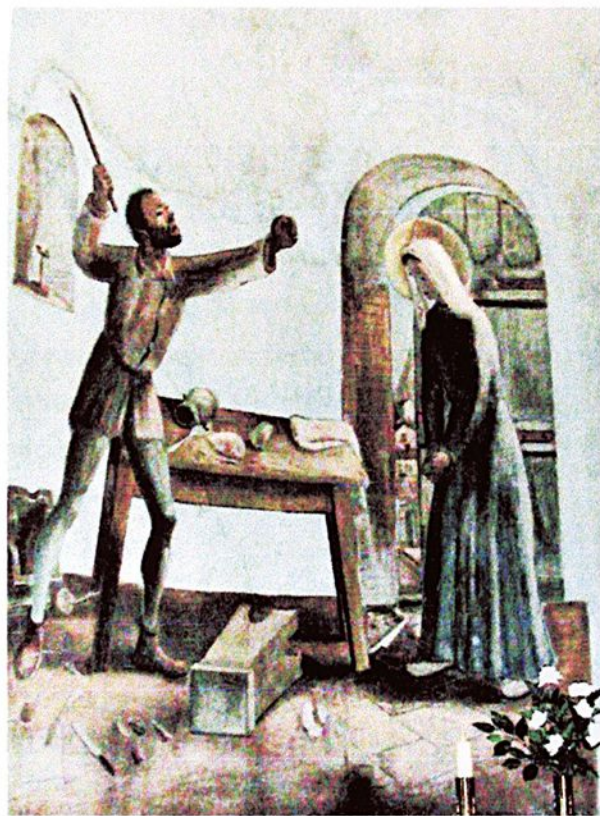
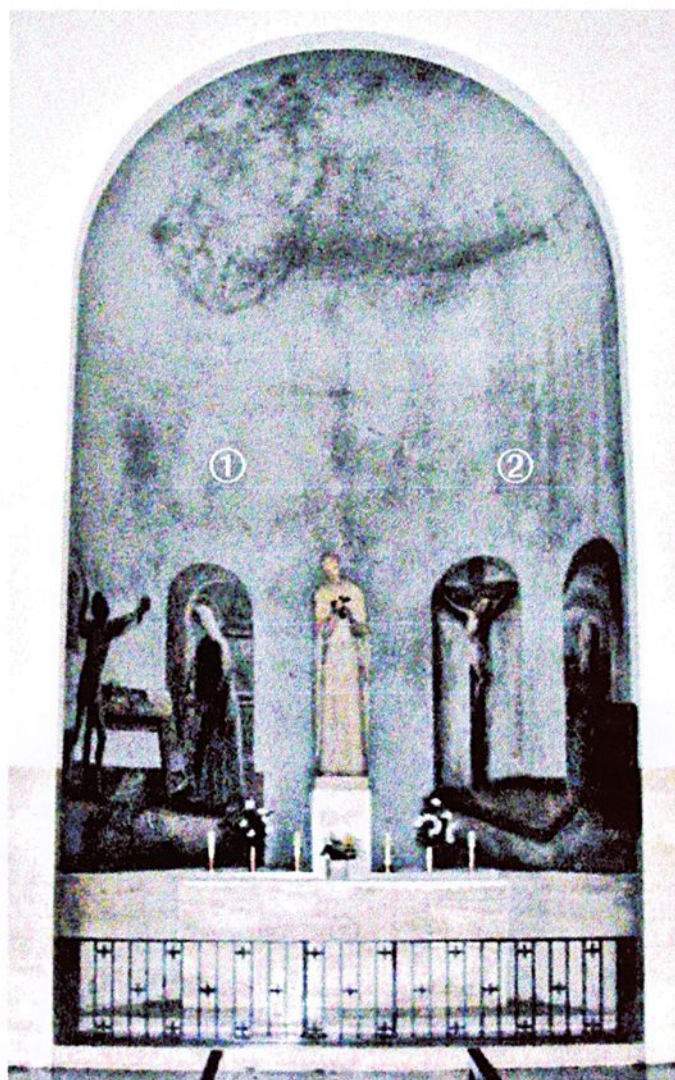
Apropriadas inscrições bíblicas explicam o sentido dogmático da composição, ao mesmo tempo, que lhe servem de conclusão. Nestas composições, observamos um choque que contrasta com a sobriedade do interior da igreja, ao mesmo tempo, agradável e cheio de misticismo, pois há uma perfeita fusão entre arquitetura, pintura, escultura e design dos objetos utilitários da igreja.

Pennacchi interessou-se em representar o verdadeiro sentido dogmático do acontecimento trágico do Juízo Final, sem se preocupar com detalhes cênicos, tão comuns do imaginário popular.

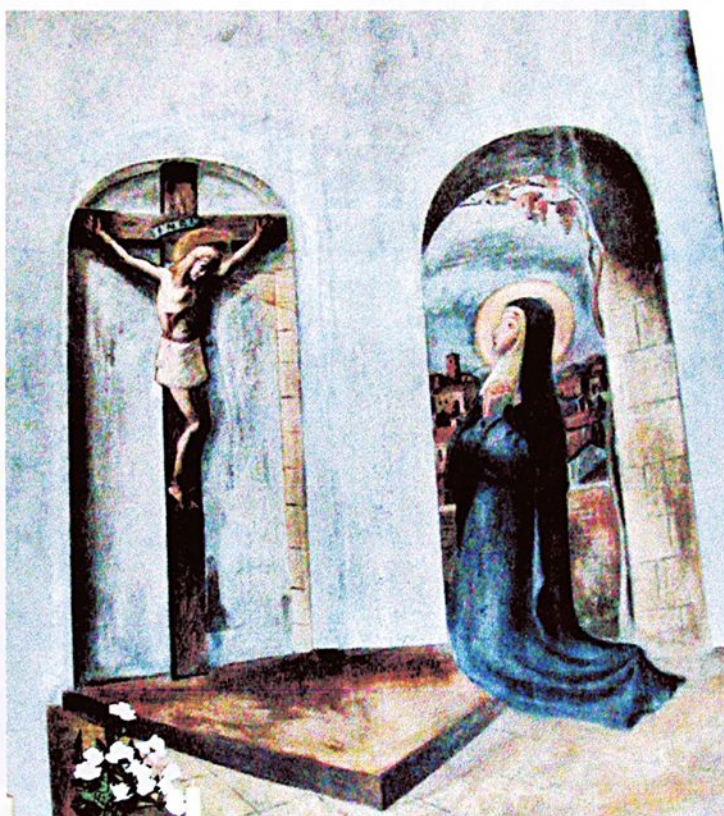
O artista inspirou-se, quanto à composição, no Juízo Final da Capela Arena, em Pádua, pintada por Giotto (1302), para seu cliente mais rico, Enrico deglio Scrovegni. É bom frisar que os famosos conjuntos de afrescos executados por Giotto, nesta capela, foram em grande parte feitos com a técnica do afresco úmido ou *buon fresco*.

afrescos. À esquerda, focaliza a cena do lar de Rita quando o marido Paulo Ferdinando volta bêbado e agressivo (*detalhe 1*). A pintura representa o caos reinante em que Rita permanece resignada e submissa. A cena revolta e, ao mesmo tempo, nos faz admirar a atitude serena de Rita.

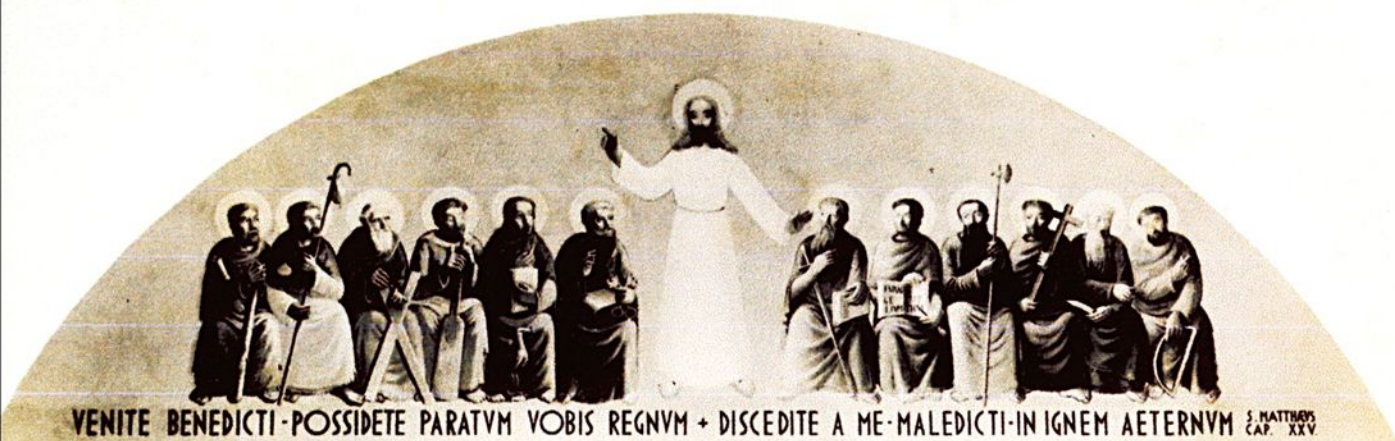
O segundo afresco, à direita, focaliza uma cena na qual a já religiosa Rita que, após o assassinato do marido e morte dos seus filhos, ingressa na vida religiosa e recebe de Jesus Crucificado um espinho de sua coroa, que vai alo-



Detalhe 1



Detalhe 2



Detalhe 1

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.

DETALHE 1 - CRISTO E OS DOZE APÓSTOLOS

Na reprodução (*detalhe 1*), situada na parte superior central do mural do Juízo Final, os 12 apóstolos estão ladeando Jesus Cristo que, de rosto aureolado, túnica branca mantém os braços abertos chamando, com o direito, os bem-aventurados e santos e, com o esquerdo, afastando os pecadores que padecem no inferno. Os 12 Apóstolos, horizontalmente, sentados, ostentam os instrumentos de sua paixão e morte.

Do lado esquerdo da figura central de Cristo, estão reproduzidos (*detalhe 1a*):

S. Judas Tadeu
– Irmão de S. Tiago, o Menor, parente de Jesus. Vem representado com uma clava, instrumento de seu suplício;

S. Tiago, o Maior
– Irmão de São João. É o apóstolo da Espanha, representado com o bordão e o hábito de peregrino;

S. André – Vem acompanhado da cruz em forma de X, que foi o instrumento de seu martírio;

S. Tiago, o Menor – Foi o primeiro bispo de Jerusalém, governando-a por mais de 30 anos, foi atirado do alto do templo e como não morresse na queda, foi espancado com uma pá de pedreiro;



Detalhe 1a

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.

S. João – Traz o livro do Evangelho, acompanhado de uma águia, símbolo da sublimidade de seus escritos;

S. Pedro – Possui as chaves e o livro, indicando seu poder na Terra e no Céu e as leis que pregou. Morreu em Roma crucificado nas colinas do Vaticano;



EDITE A ME-MALEDICTI-IN IGNEM AETERNVM

Detalhe 1b

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.

Do lado direito da figura central de Cristo, estão reproduzidos (*detalhe 1b*):

S. Paulo – Aparece com o livro de suas epístolas e com a espada, símbolo não só do martírio que sofreu, como também do extraordinário vigor de suas palavras;

S. Mateus – É o primeiro dos Evangélicos e, por isso, é representado com o livro que escreveu;

S. Tomé – Traz a lança com que foi martirizado;

S. Filipe – Foi crucificado, como lembra a cruz que tem nas mãos;

S. Bartolomeu – Foi esfolado vivo, e por essa razão empunha o cutelo com que lhe foi arrancada a pele;

S. Simão – Foi morto na Pérsia pelos gentios que o serraram pelo meio.



Detalhe 2

Fonte: PENNACCHI, Valério, 2002, p. 34.

Detalhe 2 - OS SANTOS E BEM-AVENTURADOS

Os santos ou bem-aventurados estão representados na parede à esquerda da nave principal, seguindo uma ordem, de cima para baixo e da esquerda para a direita:

Sta. Inês, Sta. Cecília, Sta. Maria Madalena, Sta. Terezinha do Menino Jesus, Sta. Gema Galgani, Sta. Rosa de Lima, Sta. Luzia, Sta. Isabel da Hungria, S. Lourenço, S. Sebastião, S. Agostinho, S. Vito, S. Gregório Magno, S. Estêvão Protomartir, S. Jorge Martir, S. Domingos, S. Ambrósio, S. Roque, S. João Bosco, S. Francisco Xavier, Dom J. B. Scalabrini, S. Bento, S. Luiz de Gonzaga, S. Jerônimo. A fileira embaixo mostra diferentes classes sociais, na visão de época: militares, marheiros, lavradores, mães de família, operários, moças donzelas e viúvas.

ALEDICTI-IN IGNEM AETERNVM S. MATTHEWS
CAP. XXV



Detalhe 3

Fonte: Arquivo particular da paróquia de N. S. da Paz.

Detalhe 3 - O PADECIMENTO DOS PECADORES NO INFERNO

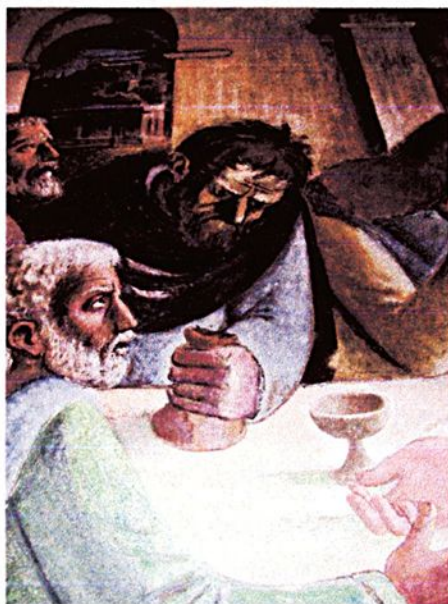
3.4.15 A ÚLTIMA CEIA



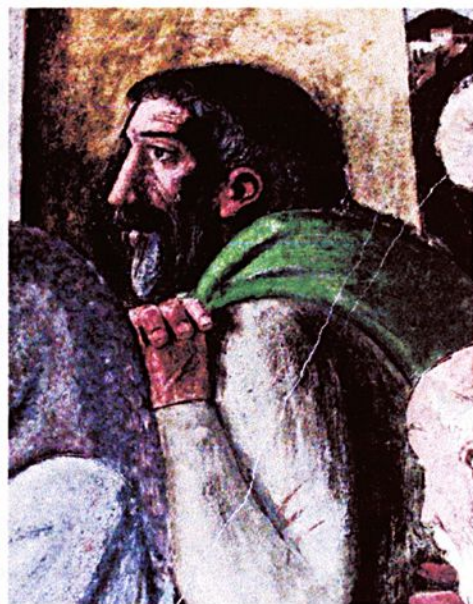
A Última Ceia, refeitório do Convento da igreja de N. S. da Paz, afresco, 240x 600 cm, 1941/1943.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

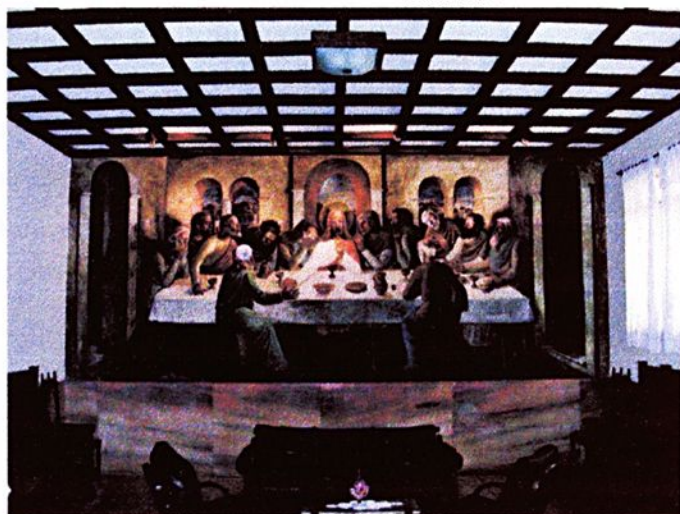
Pennacchi na cena da *Última Ceia* retrata o momento que Cristo anuncia haver um traidor entre os presentes. O artista consegue, com uma distribuição intencional dos personagens, fixar atitudes individuais como: espanto, suspeita, indiferença, dúvida, indignação e amor. Como exemplo, podemos visualizar na composição, a atitude do discípulo João, à esquerda de Cristo, escondendo o rosto, expressando vergonha e terror.



Detalhe 1

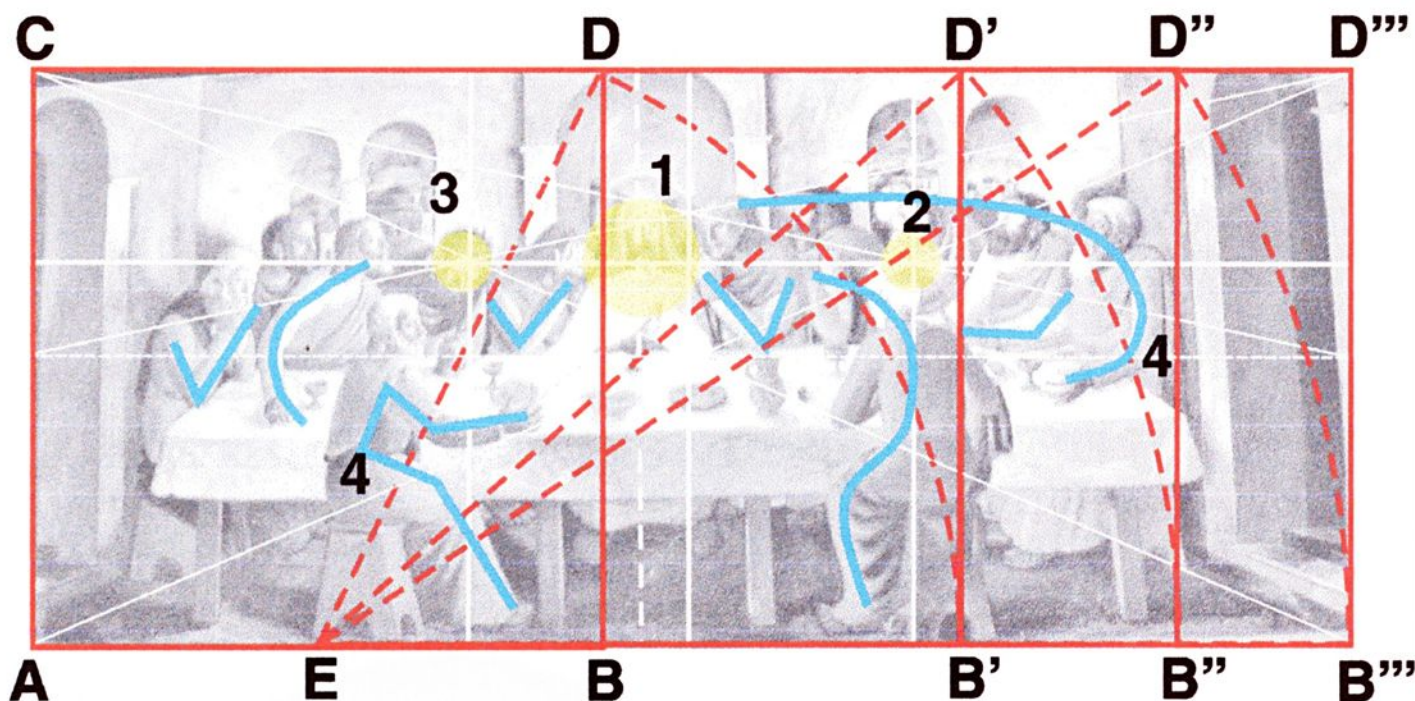


Detalhe 2



A Última Ceia - visão do afresco em outro ângulo, no refeitório do Convento de N. S. da Paz.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Análise estrutural do afresco "A Última Ceia"

A pintura mural desenvolve-se em retângulo áureo, que é obtido pelo deslocamento da diagonal da mediana do quadrado **ABCD** sobre um dos lados (**E**). Centro em **E**, abertura **ED**, determina-se o ponto **B'**, centro em **E** abertura em **ED'**, determina-se o ponto **B''**, centro em **E**, abertura **ED''** determina-se o ponto **B'''**, formando o retângulo final **AB'''CD'''**.

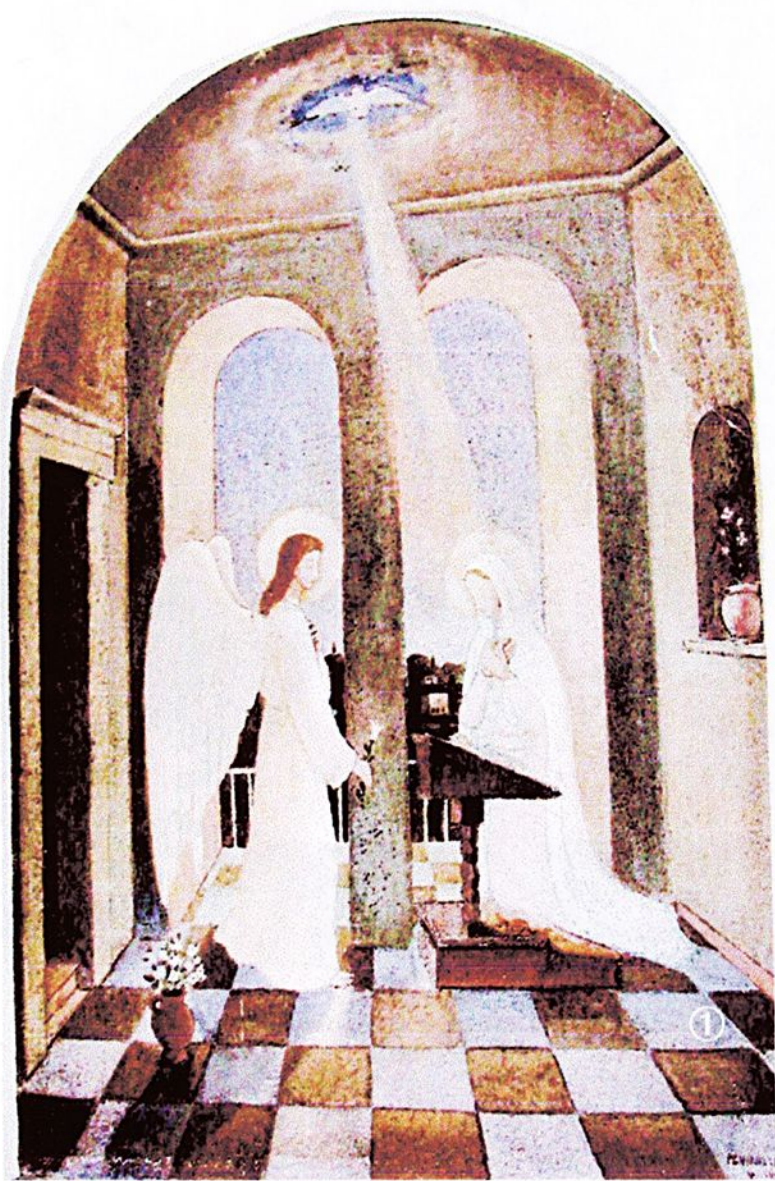
Pennacchi dividiu harmonicamente seu afresco, obtendo, portanto, retângulos dourados ou áureos dinâmicos e incommensuráveis.

O ponto focal do afresco está localizado na figura de Cristo (*detalhe 1*); a de Judas, o único com feições de rancor e pressionando simbolicamente o saco de moedas – o ícone de sua traição – é o centro de interesse secundário (*detalhe 3*) que ocorre, igualmente, com a figura de um dos apóstolos à direita de Cristo (*detalhe 2*), que determina um ritmo de leitura visual da direita para a esquerda da pintura mural, com auxílio da posição de seu corpo e direção de seu olhar.

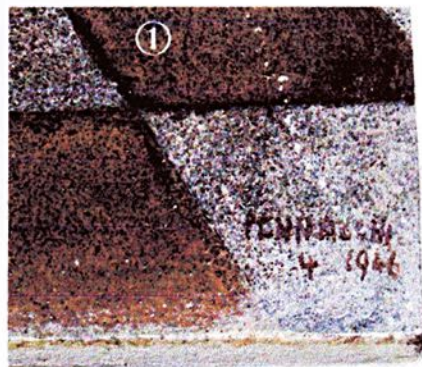
As linhas verticais, que formam ângulos, curvas e ondulações contínuas na composição (*detalhe 4*) determinam um ritmo ordenado de leitura visual, combinando valores, massas, linhas e cores para conseguir a unidade da composição e atingir uma interpretação lógica, psicológica e funcional.

3.4.16 AFRESCOS DOS MISTÉRIOS GOZOSOS

I - Mistério Gozoso – A Anunciação do Arcanjo Gabriel a Nossa Senhora.



Afresco, aposento do Convento de N. S. da Paz, 1946, 50x70 cm.
Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

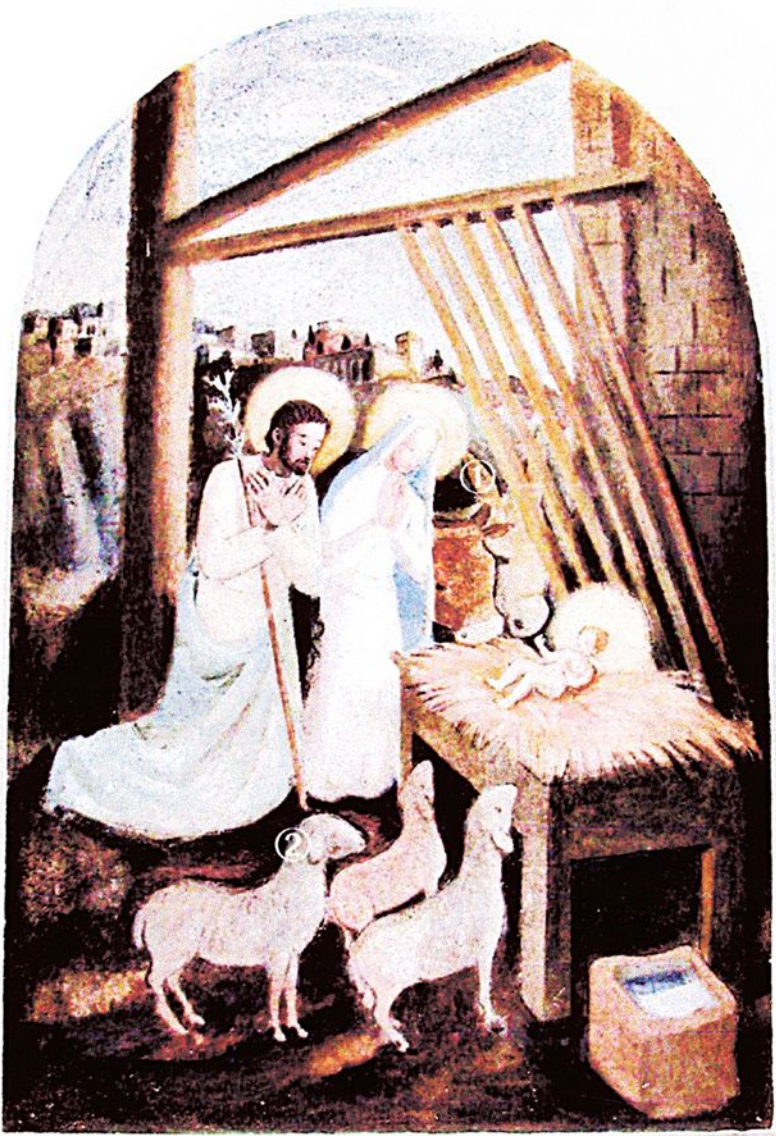


Detalhe 1 – Assinatura do afresco por Penacchi, datado em 1946



Afresco, aposento do Convento de N. S. da Paz, 1946, 50x70 cm.
Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

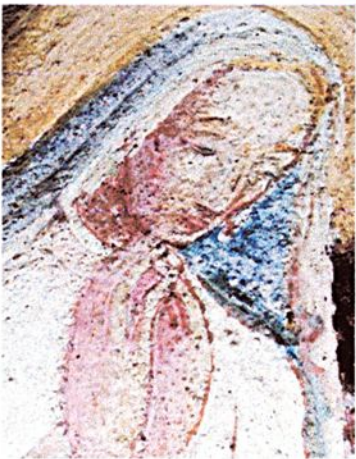
III - Mistério Gozoso – O nascimento do Menino Jesus na Gruta de Belém.



Afresco, aposento do Convento de N. S. da Paz, 1946, 50x70 cm.
Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Detalhe 2



Detalhe 1

IV - Mistério Gozoso – A Apresentação do Menino Jesus no templo e a
purificação de Nossa Senhora



Afresco, aposento do Convento de N. S. da Paz, 1946, 50x70 cm.
Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Detalhe do esboço em aquarela
executado por Pennacchi, em tamanho
21x28 cm.

V - Mistério Gozoso – O Menino Jesus perdido e achado no templo, entre os doutores.



Detalhe 1

Afresco, aposento do Convento de N. S. da Paz, 1946, 50 x 70 cm.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.



Detalhe 2

3.4.17 AFRESCO DO MISTÉRIO DOLOROSO

I - Mistério Doloroso – A agonia de Jesus no Horto das Oliveiras.



Afresco, aposento do Convento de N. S. da Paz, 1946, 50 x 70 cm.

Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

Detalhe 1

3.4.18 AFRESCO SOBRE A VINDA DO MONSENHOR SCALABRINI A SÃO PAULO



Monsenhor Scalabrini visita a colônia dos imigrantes no interior de São Paulo. Afresco, aposento do Convento de N. S. da Paz, 1946, 600x300 cm. Fonte: Arquivo particular do pesquisador, 2003.

As obras em afresco de Pennacchi são de modo geral composições baseadas em superfícies frontais, planas e estruturadas marcando uma direção rítmica que se envolvem em um jogo harmônico de máximo equilíbrio. As suas formas recriadas pela experiência visual sugerem singeleza e beleza significativas. O artista simplifica, como uma organização de sólidos geométricos estruturados por linhas e planos, seus objetos e figuras, tal qual como fazia Cézanne.

Na estruturação de sua pintura, é o próprio Pennacchi quem comenta:

“(…) Primeiramente, executo a paisagem e depois coloco as figuras, integrando-as na unidade estrutural da composição. Ultimamente, as minhas paisagens são imaginárias, como aliás, já eram, de certo modo, anteriormente. Jamais gostei de fazer uma exata representação do mundo exterior. Nunca fui escravo do que é natural, do que é real. Talvez esse comportamento criativo resulte do fato de haver tido sempre muitos cursos de arquitetura e construção. Isto passou a influir decisivamente na organização estrutural de minhas obras nas quais estão mescladas a paisagem, a figura humana e a construção”(apud s. a. , Correio Braziliense, 30/08/1974).

Considerações Finais

Ao concluirmos uma pesquisa, sempre ansiamos por um desfecho ideal, apresentável e coerente.

Nas investigações e análises das técnicas e composições das pinturas murais em afresco utilizadas por Fulvio Pennacchi, nas décadas de 1940 e finais de 1950, acabei percebendo outros dados do pintor, tão raros em artistas atuais: como os de humanidade. Isso me faz lembrar um trecho da introdução do livro de Erwin Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, que me impressionou muito e que tento resumir: nove dias antes de sua morte, o filósofo alemão Emanuel Kant (1724-1804), velho e doente, recebe a visita de seu médico. O filósofo bastante debilitado consegue balbuciar-lhe as seguintes palavras: “O senso de *humanidade* ainda não me deixou”. A *humanidade*, a que o filósofo se referia, significava a trágica e orgulhosa consciência do homem de princípios, acima de todos os outros valores que contrapunham com sua total submissão à doença, à decadência e à mortalidade. Esses princípios morais e éticos surgiram de correntes filosóficas do *humanismo*, que se manifestou entre os séculos XIV e XVI durante o Renascimento na Itália. Segundo a concepção renascentista, a *humanidade* ou *humanitas* (em latim) fundamenta-se no homem como um ser racional, participativo do intelecto de Deus, mas, operando em corpo físico.

A formação cultural italiana de Pennacchi era apoiada nos princípios humanistas renascentistas, assim, ao se instalar no Brasil, mais precisamente, em São Paulo, soube absorver de modo espontâneo a simplicidade de nosso povo, a fraternidade, o acolhimento, a festa, a alegria, princípios que ainda podiam ser encontrados na realidade urbana de São Paulo do início de 1930. Essa espontaneidade percebe-se nas pinturas murais em afresco do artista que retratam, em sua grande maioria, cenas toscanas mundanas ou religiosas.

Na pesquisa, procurei esclarecer dúvidas se Pennacchi foi o introdutor da técnica do afresco em São Paulo, pois a tradição da pintura mural não era e continua não sendo difundida nos meios artísticos e acadêmicos nacionais. Portanto, houve necessidade de uma introdução histórica da evolução



da técnica e das características dos materiais para balizar o conteúdo do estudo.

Acredito que os dados históricos foram de grande importância, porque por meio deles podemos compreender melhor a técnica de composição que Pennacchi utilizava nos afrescos, inspirados nos grandes mestres afresquistas, como Giotto, Masaccio, Piero della Francesca e outros.

Na análise dos materiais empregados para execução do afresco, constatei dois métodos usuais: a do afresco seco (*fresco secco*) e do úmido (*buon fresco*), este último considerado por muitos historiadores de arte, como a verdadeira técnica empregada pelos grandes mestres da pintura renascentista Italiana. Portanto, o artista usava uma técnica mista, já utilizada pelos pintores na última metade do século XVI e denominada de *mezzo fresco*.

Pelos conhecimentos obtidos, e com base na pesquisa de referência documental constatou-se que Pennacchi não foi o artista pioneiro que introdutor da técnica do afresco no Brasil.

Conforme foi comprovado historicamente, bem antes, no século XVIII, os padres jesuítas artistas fizeram afrescos na abóbada do altar de Nossa Senhora das Mercês, na Igreja de Santa Tereza, hoje, transformada em Museu de Arte Sacra, em Salvador, Bahia.

No Rio de Janeiro, em 1916, o artista e professor Henrique Bernardelli pintou em afresco 22 medalhões que retratam personalidades e artistas ligados ao ensino das artes no País, na fachada do Museu de Belas Artes. Outros pioneiros, como Antônio Gomide, de fato, o precursor na introdução da técnica do afresco em São Paulo, na década de 1920; Cândido Portinari, o primeiro artista brasileiro a pintar murais em espaços públicos no Brasil, como os 12 afrescos, que representam os ciclos econômicos ainda conservados no Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro e completando, Volpi, que pintou cenas religiosas em afresco na Igreja de São Pedro de Monte Alegre, Piracicaba, São Paulo, entre os anos de 1936 e 1937.

De acordo com a pesquisadora Maria Cecília F. Lourenço, em *Operários da Modernidade* (1995, p. 250), cabe ao artista Pennacchi o pioneirismo



por introduzir em São Paulo a pintura mural a óleo em espaço público, no hall de entrada da antiga sede do Jornal *A Gazeta*. O tema da pintura mural é o *Ciclo da História da Imprensa*, pintado entre os anos de 1937 e 1939.

Pennacchi destaca-se como precursor em outras técnicas:

- é pioneiro por projetar uma obra religiosa moderna brasileira, tanto na arquitetura como na pintura em afrescos, projetados para a Igreja de N. S. da Paz, no centro de São Paulo;

- é pioneiro por introduzir conceitos modernos de pintura mural religiosa e profana, apoiados nas reinterpretações dos grandes mestres, conforme os ideais do Movimento *Novecentos* que, no início da década de 1920, surgiu na Itália e influenciaria a arte moderna brasileira que Pennacchi soube tão bem absorver e entender sob a influência de seu mestre Pio Semeghini, adepto da corrente arcaico-mítica, que valorizava a plasticidade dos artistas renascentistas, depurada por um saber cezanniano de estruturação geometrizada. Essa corrente valorizava a união entre arquitetura, escultura e pintura, como ocorreu de fato com Pennacchi, ao projetar desde o edifício, a pintura e os objetos utilitários da Igreja de N. S. da Paz, no início de 1940;

- pioneiro por desenvolver técnicas inovadoras na aplicação do reboco fino ou *intonaco*, usando armações de *celotex*, tipo compensado empregado no Brasil na década de 1940 e manufaturado com a fibra de cana-de-açúcar. O artista contornava a figura básica que fosse pintar, com o *celotex* e, a seguir, aplicava a argamassa, evitando, assim, retirar com a colher de pedreiro as partes do afresco não utilizadas no dia seguinte. Devemos lembrar que trabalhava sozinho e os desafios eram sempre maiores, em razão dos prazos de entrega das pinturas murais;

- desenvolveu, com a prática, uma técnica nova: em vez de passar para o reboco fino fresco ou *intonaco* a transferência do contorno do desenho, mediante o uso de papel Kraft pressionando-o com um estilete de madeira ou ferro, Pennacchi ia direto ao reboco semi-úmido, desenhando com uma barrinha de ferro o contorno e depois a coria;

- o artista pesquisou novos materiais expressivos, como os pigmentos



naturais empregados no afresco, encontrados no Brasil como o terra-vermelho, o terra-amarelo, etc., que considerava bonitos.

Na pesquisa, priorizei os afrescos realizados pelo artista na Igreja de N. S. da Paz, no Bairro do Glicério, em uma área de São Paulo no momento bastante deteriorada urbanisticamente, dos vários que o pintor produziu.

No interior da Igreja e demais alas do prédio não acessíveis ao grande público, os afrescos totalizam 31 obras, sendo os mais destacados os 22 murais de grandiosidade e beleza estética localizados nas capelas laterais e altar-mor.

Nas análises iconográficas e iconológicas dos afrescos, foram desvendadas algumas simbologias cristãs primitivas utilizadas em sua pintura, que soube tão bem expressar. O estudo abrange a estruturação geométrica dos espaços usados pelo artista que também eram utilizados no Renascimento, auxiliando na unidade, equilíbrio e ritmo na composição das obras artísticas.

Pennacchi em seu estilo introvertido, disciplinado apresenta-nos, com sua técnica de afresco, o grande artista sensível, humano e, sobretudo, pesquisador, que soube simplificar, organizar e agilizar com sua criatividade as etapas de um processo difícil e pesado para muitos artistas.

A expressão mística de suas paisagens singulares e as deformações nobres, reduzindo a anatomia em um simples detalhe, como ocorria nas pinturas medievais, Pennacchi consegue transmitir não só o domínio da técnica do afresco, mas, a melancolia e quietude da presença divina, sendo sua arte acessível a todos, não exigindo nem cultura, nem conhecimentos especializados.

O artista teve um longo e paciente aprendizado no Brasil, superando suas dificuldades técnicas com humildade e determinação.

Pela falta de componentes essenciais para o bom funcionamento dos equipamentos do Laboratório de Espectrografia da Faculdade de Química da Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação da Profa. Dra. Dalva L. A. Faria, este estudo em alguns aspectos ficou concluído parcialmente. Desse modo, gostaria de poder continuar estas pesquisas dos materiais utilizados pelo artista, solucionando questões a respeito da idade, origem do material, seu processo de manufatura, a identidade de seus componentes e pigmentos, notadamente, os nacionais.



Referências bibliográficas

LIVROS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., 1997.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRÉ, Maria Cristina Reis. **Catálogo de Painéis da Cidade de São Paulo. Espaços Públicos e Semi-Públicos**. São Paulo: CNPQ - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1989.

ARBOUR, Renée. **Miguel Ângelo**. Lisboa, Portugal: Editorial Verbo, 1985.

ARGAN Giulio C. **L'arte moderna 1770/1970**. In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p.69

AZZI, Riolando. **A Igreja e os Migrantes - Vol. III - A aculturação dos italianos e a consolidação da obra escalabriniana no Brasil (1924-1951)**. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.

BAMZ, J. **Movimiento y Ritmo en Pintura**. 5. ed. Barcelona, Espanha: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1979.

BARDI, P. M. **Fulvio Pennacchi**. São Paulo: Raízes, 1980.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BÉRENCE, Fred. **Leonardo da Vinci**. Lisboa, Portugal: Editorial Verbo, 1984.

BIALOSTOCKI, Jan. **Estilo e Iconografia**. In: TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1990, p. 152.

BONTCÉ, J. , **Técnicas y Secretos de la Pintura**. 9. ed. Barcelona, Espanha: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1980.

BOSSAGLIA, Rossana. **Caratteri e sviluppo del Novecento**. In: CHIARELLI, Tadeu, **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p.61.

BRAGA, Márcia. **Conservação e restauro**. Rio de Janeiro: Editora Rio Sociedade Cultural Ltda., 2003.

BRILL, Alice. **Samson Flexor, do Figurativismo ao Abstracionismo**. São Paulo: Co-edição MWM Motores Diesel Ltda./Edusp, 1990.



BUTZ, N. **Distorsion Constructiva**. 2. ed. Barcelona, Espanha: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1964.

CENNINI, Cennino. Il libro dell'arte o trattato della pittura. In: MOTTA, Edson e SALGADO, Maria Luiza Guimarães Salgado. **Iniciação à Pintura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, cap. 4, p.47.

CENNINI, Cennino. Il libro dell'arte o trattato della pittura. In: TIRELLO, Regina. **A ruína, o restauro e as pinturas muraisoitocentistas do Vale do Paraíba Paulista. Volume I e II**. São Paulo: Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1999, p.69 e 71.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2000.

CHIARELLI, Tadeu, **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CLAIR, Jean. "Données d'un problème", in Hulten, P. (org.). Les Realismes. In: CHIARELLI, Tadeu, **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 60 e 61.

CLAIRE, Gemz Herbert. **La vida oculta del cuadro**. 2. ed. Barcelona, Espanha: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1971.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FABRIS, Annateresa, **Fragmentos Urbanos - Representações Culturais**. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda., 2000.

FERRARI, Claudia. Sironi, Carrà e Martini: le poetiche. In: CHIARELLI, Tadeu, **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 67.

FOCILLON, Henri. Vie des Formes. 5ed. In: TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1990, p. 148.

FRANCESCONI, Mario. Storia della Congregazione. In: AZZI, Riolando. **A Igreja e os Migrantes - Vol. III - A aculturação dos italianos e a consolidação da obra escalabriniana no Brasil (1924-1951)**. São Paulo: Edições Paulinas, 1993, p. 116 e 117.



GOMBRICH, E. H., **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. **40 Anos - Grupo Santa Helena**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1975.

HAYS, Colin. **Guia Completa de Pintura y Dibujo – Técnicas y Materiales**. Barcelona, Espanha: H. Blume Ediciones, 1980.

KIDSON, Peter. **Mundo Medieval**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1978.

KITSON, Michael. **O Barroco**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1978.

LASSUS, Jean. **Cristandade Clássica e Bizantina**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1978.

LAWLOR, Robert. **Geometria Sagrada**. Madrid, Espanha: Ediciones del Prado, 1996.

LORAND, Marco. Classicismo trionfante: Sironi, Funi, Tosi e derivati... In: CHIARELLI, Tadeu, **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p.63.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995.

MARTINDALE, Andrew. **O Renascimento**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 7. ed., 1979.

MARTÍN, Euniciano. **La composicion en Artes Graficas**. Tomo Primero. 7. ed. Barcelona, Espanha: Ediciones Don Bosco, 1970.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista**. 2. ed., 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, setembro de 2002.

MOTTA, Edson e SALGADO, Maria Luiza Guimarães Salgado. **Iniciação à Pintura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Estudos de Iconologia**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1995.



_____. **A Perspectiva como Forma Simbólica.** Lisboa/Portugal: Edições 70, 1999.

PARESCI, Ana. Pio Semeghini. In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** 2.ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p.82.

PARRAMÓN, José Maria. **Asi se pinta um mural.** 6. ed. Barcelona, Espanha: , 1981.

PAZ, Fernando. **Pennacchi, um artista.** 16/06/1981. Belo Horizonte: Diário do Comércio, 1981.

PENNACCHI, Lucas. **Ofício de Pennacchi.** São Paulo: BMD, Banco Mercantil de Descontos S.A., 1973.

PENNACCHI, Fulvio. Entrevista, 1977. In: Cidade de Santos, s.n., 1977.

_____. Entrevista, 1989. In: ANDRÉ, Maria Cristina Reis. **Catálogo de Painéis da Cidade de São Paulo. Espaços Públicos e Semi-Públicos.** São Paulo: CNPQ - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1989.

_____. Entrevista 16/06/1981. In: PAZ, Fernando. **Pennacchi, um artista.** Belo Horizonte: Diário do Comércio, 1981.

PENNACCHI, Valério Antonio. **Pennacchi - Quarenta Anos de Pintura.** São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1989.

_____. **Pennacchi – Pintura Mural.** São Paulo: Metalivros, 2002.

RESCALA, João José. **Restauração de Obras de Arte – Pintura – Imaginária – Obras de Arte.** Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1985.

S'AGARÓ, J. de. **Composicion Artística.** 6. ed. Barcelona, Espanha: L.E.D.A. Ediciones de Arte, 1980.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. **Pennacchi - Edição Comemorativa.** São Paulo: Massao Ohno e Fabio Porchat Editores, 1973.

SCHOLFIELD, P. H. **Teoría de la proporción arquitectura.** Espanha: Editorial Labor, 1971.

SÉJOURNÉ, Laurette. **América pré-colombiana.** Lisboa, Portugal: Editora



Meridiano Ltda., s. d.

SIRONI, Mario. Citação. In: DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 146.

SUBIRATS, Eduardo. **A Penúltima Visão do Paraíso - Ensaio sobre Memória e Globalização**. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda., 2001.

TIRELLO, Regina A., (Org.). **O Restauro de um Mural Moderno na USP: O Afresco de Carlos Magano**. São Paulo: Comissão do Patrimônio Cultural - Pró Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (CPC-PRCEU-USP), 2001.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1990.

VINCI, Leonardo. Tratado de Pintura. In: BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p. 60.

VITRÚVIO. **Da Arquitetura**. São Paulo: Hucitec; Fundação Para a Pesquisa Ambiental, 1999.

_____, trad. latim para o italiano de Bono Mauro da Bergamo. : Livro VII, Cap. III. In: TIRELLO, Regina A. **A ruína, o restauro e as pinturas murais oitocentistas do Vale do Paraíba Paulista. Volume I e II**. São Paulo: Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1999, p. 69.

WOLLEY; BAKER. Alakekh. In: BRAGA, Márcia. **Conservação e restauro**. Rio de Janeiro: Editora Rio Sociedade Cultural Ltda., 2003, parte2, p.80.

WÖLFFLIN. Comentário. In: TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1990, p. 148.

TESES E DISSERTAÇÕES

TIRELLO, Regina A. **A ruína, o restauro e as pinturas murais oitocentistas do Vale do Paraíba Paulista. Volume I e II**. São Paulo: Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1999.

CHIOVATTO, Milene. **Desejos imigrados. Análise de igrejas católicas na**



Mooca e Glicério como objetos culturais e identitários. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, s.d.

JORNAIS E REVISTAS

BARDI, Pietro Maria. Afresco de Pennacchi é ameaçado de destruição. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 27 abr. 1982.

CENNI, Franco. **Revista Especial Mensageiro de Nossa Senhora da Paz.** São Paulo, 1993.

DAMATO, Marcelo. **Piauiense Pré-Histórico.** FOLHA DE S. PAULO. São Paulo, 11 abril 93.

GUIDON, Niède. Texto para a **Revista Horizonte Geográfico.** São Paulo, Ano 3, nº 13, Outubro 1990, p. 40-48.

MENZOZZI, Federico. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 27dez. 1985.

NETO, Ricardo Bonalume. **Revolução cultural na Pré-História.** FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 31 agos. 1997.

Artistas no Brasil - Fulvio Pennacchi. **Correio Braziliense.** Brasília, 12 jun. 79.

PENNACCHI, Fulvio. Entrevista. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 30 jun. 1982.

PENNACCHI, Fulvio. Entrevista. **Cidade de Santos.** Santos: 10 set. 1977.

PICCHIA, Menotti Del. Comentário sobre os trabalhos de Galileo Emendabili na igreja de N. S. da Paz. **Mensageiro da Paz.** 1946, p.2

CATÁLOGOS

ARMANDO ÁLVARES PENTEADO, Fundação. **Desvendando Pennacchi.** Catálogo da última exposição individual de Pennacchi em São Paulo, de 26 de junho a 31 de julho/2000.

BARDI, P. M. e outros. **Edição comemorativa dos quarenta anos de pintura de Fulvio Pennacchi.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, abril de 1973.

ZAGO, Antonio. **Fulvio Pennacchi - Catálogo da exposição individual do artista.** São Paulo: Galeria de Arte André, 1984.



ENTREVISTAS

PENNACCHI, Lucas. São Paulo, 14 fev. 2002. Notas e gravações.

BARIONI, Waldir. São Paulo, 17 set. 2002. Notas e gravações.

MATARAZZO, Filomena. São Paulo, 29 abr. 2003. Notas.

INTERNET

PENNACCHI, Fulvio. **Bibliografia e Iconografia**. Disponível: <<http://itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais> 2003/>. Acesso em: 1 out. 2003.

GOMIDE, Antonio. **Bibliografia e Iconografia**. Disponível: <<http://www.mac.usp.br/projetos/percursos/gomide/index.htm>>. Acesso em: 24 agost. 2002.

PENNACCHI, Fulvio. **Bibliografia e Iconografia**. Disponível: <<http://www.terra.com.br/istoe/1605/1605emcartaz.htm>>. Acesso em: 25 agost. 2002.

Fotos e publicações pessoais apresentam seus créditos no texto de referência.

Fotos do acervo particular da paróquia de N. S. da Paz, Glicério, São Paulo, apresentam seus créditos no texto de referência.

Fotos do arquivo particular do autor apresentam seus créditos no texto de referência.



Bibliografia Consultada

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?, A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**, 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1986.

AYALA, Waldir e Carlos Cavalcanti. **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos**. Instituto Nacional do Livro. Brasília: MEC, 1977.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Portugal: Edições 70, 1972.

BRILL, Alice. **Mario Zanini e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CARREIRA, Eduardo. (Org.) **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1999.

COSTELLA, Antonio F. **Para Apreciar a Arte, Roteiro Didático**, 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

DOCZI, György. **O Poder dos Limites**. São Paulo: Editora Mercuryo, 1990.

FAIRBAIRN, William R. D. **Psicologia del artista – Los fundamentos de la experiencia estética**. Buenos Aires, Argentina: Rodolfo Alonso Editor, 1973.

GLAS, Norbert. **As Mãos Revelam o Homem**. São Paulo: Antroposófica, 1988.

———. **A Face Revela o Homem**. São Paulo: Antroposófica, 1989.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão, um estudo da psicologia da representação pictórica**, São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo e outros, **Rebolo**. São Paulo: Edições K, 1986.

———. **Aldo Bonadei – O percurso de um pintor**. São Paulo: Editora da Univ. de São Paulo e Editora Perspectiva, 1990.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

HUYGHE, René. **Os poderes da imagem**. Lisboa: Livraria Bertrand, S.A.R.L., 1965.

LEE, Wesley Duke e colaboradores. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1979.



MILLIET, Sérgio (da Costa e Silva). **Pintores e Pinturas**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1940.

MYERS, Bernard. **Como apreciar a arte**. Porto, Portugal: Grolier Incorporated, 7. ed., 1971.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1996.

_____. **Acasos e Criação Artística**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

_____. **A Sensibilidade do Intelecto**. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas de estética**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

READ, Herbert (Org.). **Origens da Arte Ocidental**. 6.ed. Porto, Portugal: Grolier Incorporated, 1971.

UPJOHN, Everard M. e outros, **História Mundial da Arte, vol. 3, O Renascimento**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, LTDA., 1965.

WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos**. São Paulo: EDUSP, 1997.



Anexo 1

Relação de afrescos executados por Fulvio Pennacchi – finais da década de 1930 até início da década de 1960

Data	Título	Dimensão	Proprietário	Situação atual
1938	Sagrada Família <i>Obs.: É considerado um dos primeiros afrescos executados em São Paulo por Fulvio Pennacchi.</i>	30 x40 cm	Residência do escultor Galileo Emendabile, Rua Maria Figueiredo, 369 e 377 – São Paulo.	Casa demolida em 1984, mas os afrescos foram transferidos para local não especificado, pelo Engenheiro Paulo Sproviero.
1938	Colheita da Uva	200x200cm	Residência Rubens Filizola - São Paulo.	
?	Madona	30x40 cm	Residência de Galileo Emendabili.	Transferido pelo Eng. Paulo Sproviero, em 1984.
1940	Madona com menino	30x40 cm	Residência de Galileo Emendabili. Sproviero, em 1984.	Transferido pelo Eng. Paulo Sproviero, em 1984.
1940	Vindima e o Pão	260x120 cm	Residência de Galileo Emendabili.	Transferido pelo Eng. Paulo Sproviero, em 1984.
1940	A Colheita da Uva	260x120cm	Residência de Galileo Emendabili.	Transferido pelo Eng. Paulo Sproviero, em 1984.
1939/ 1940	Última Ceia	?	Residência do Engenheiro Carlos Botti - São Paulo.	Destruído, existindo uma fotografia documental do afresco sendo executado pelo artista.
1939/ 1940	Visita	?	Residência do Engenheiro Carlos Botti - São Paulo.	Destruído
1942	Afresco do altar mor: 350x600 cm Crucifixo		Igreja de Nossa Senhora da Paz Bairro do Glicério - São Paulo.	
1942	Afresco do altar mor: 800x250 cm Nascimento de Nossa Senhora		Igreja de Nossa Senhora da Paz Bairro do Glicério - São Paulo.	
1942	Afresco do altar mor: 800x250 cm Nascimento de Jesus		Igreja de Nossa Senhora da Paz Bairro do Glicério - São Paulo.	
1942	Afresco da Capela do Santíssimo: Ceia de Emaús.	300x280 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz Bairro do Glicério - São Paulo.	
1942	Afresco da Capela do Santíssimo: O Bom Pastor.	300x280 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz Bairro do Glicério - São Paulo.	
1942	Anunciação	?	Igreja de Nossa Senhora da Paz Bairro do Glicério - São Paulo.	
1942	A colheita de uva <i>Obs.: Afresco sobre chassis de madeira.</i>	250x250 cm	Coleção de Neide R. Bonfiglioli - São Paulo.	
1942	Vida de São Francisco	55x70 cm	Residência Miguel Forte - São Paulo.	Concessionária de veículos.
1943	Nascimento de Nossa Senhora	340x250 cm	Catedral de Uruguaiana - Rio Grande do Sul.	



Data	Título	Dimensão	Proprietário	Situação atual
1943	Apresentação de Nossa Senhora ao Templo	400x250 cm	Catedral de Uruguaina - Rio Grande do Sul	
1943	Sanfoneiro	210x380 cm	Hotel Toriba - Campos de Jordão - São Paulo.	
1943	Entradas e Bandeiras	220x430 cm	Hotel Toriba - Campos de Jordão - São Paulo.	
1943	Pássaros	230x120 cm	Hotel Toriba - Campos de Jordão - São Paulo.	
1943/ 1944	Churrasco	230x104 cm	Hotel Toriba - Campos de Jordão - São Paulo.	
1943	Violeiro	230x300 cm	Hotel Toriba - Campos de Jordão - São Paulo.	
1943	Alegoria ao Poema "Minha Casinha Pequeninina" de Guilherme de Almeida. Conjunto de Afrescos.	960x230 cm	Hotel Toriba - Campos de Jordão - São Paulo.	
1943	La Pastorella <i>Obs.: O primeiro exemplo de afresco externo de Fulvio Pennacchi. Atualmente está em bom estado de conservação.</i>	400x300 cm	Antiga residência do Conde Eduardo Matarazzo, Campos de Jordão, São Paulo.	A propriedade pertence, atualmente, a CADIJ Imóveis de Campos de Jordão, São Paulo.
1943	Brazão da Família Matarazzo e Relógio de sol. <i>Obs.: Dois afrescos externos em precário estado de conservação</i>	100x100 cm	Antiga residência do Conde Eduardo Matarazzo, Campos de Jordão, São Paulo.	A propriedade pertence atualmente a CADIJ Imóveis de Campos de Jordão, São Paulo.
1943	Madona com Menino <i>Obs.: Afresco externo em bom estado de conservação.</i>	50x50 cm	Antiga residência do Conde Eduardo Matarazzo, Campos de Jordão, São Paulo.	A propriedade pertence, atualmente, CADIJ Imóveis de Campos de Jordão, São Paulo.
1944	Capela de São Carlos Borromeu: conjunto de dois afrescos.	280x300 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1944	Capela de Santo Antonio: conjunto de dois afrescos.	280x300 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1944	Capela de Santa Catarina: conjunto de dois afrescos.	280x300 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1944	Capela de São Francisco de Assis: conjunto de dois afrescos.	280x300 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	



Data	Título	Dimensão	Proprietário	Situação atual
1944	Capela de Santa Catarina: conjunto de dois afrescos.	280x300 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1944	Cavalcada Medieval	400x600 cm	Residência da família Miguel Forte - São Paulo.	Mansão localizada no Jardim Europa, na Zona Sul, virou uma concessionária de carros. O comerciante achou que o mural destoava a decoração da concessionária e colocou um tapume de madeira por cima.
1945	Capela de São João Batista: conjunto de dois afrescos.	280x300 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	Capela de São José: conjunto de dois afrescos.	280x300 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	Capela de Santa Rita de Cássia: conjunto de dois afrescos.	280x300 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	Juízo final - O céu e o inferno. Conjunto de três afrescos, distribuídos sobre uma parede de 13 x 10m, terminando a parte superior em forma circular. No meio deste plano, existe uma janela de 2,50 x 6m de altura.	1300x1000 cm	Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	A Última Ceia: Refeitório	600x240 cm	Convento da Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	Mistérios Gozosos: Menino Jesus entre os doutores - aposentos do Convento.	50x70 cm	Convento da Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	Mistérios Gozosos: A anunciação do Arcanjo Gabriel a Nossa Senhora - aposentos do Convento.	50x70 cm	Convento da Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	Mistérios Gozosos: Visita de Nossa Senhora à sua prima Isabel - aposentos do Convento.	50x70 cm	Convento da Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	Mistérios Gozosos: O nascimento do Menino Jesus na Gruta de Belém - apos. do Convento.	50x70 cm	Convento da Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	



Data	Título	Dimensão	Proprietário	Situação atual
1945	Mistérios Gozosos: Apresentação do Menino Jesus no templo e a purificação de Nossa Senhora - aposentos do Convento.	50x70 cm	Convento da Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	Mistérios Dolorosos: A agonia de Jesus no Hôto das Oliveiras - aposentos do Convento.	50x70 cm	Convento da Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1945	O pão	400x200 cm	Residência Antônio Lunardelli	O afresco foi retirado por Atílio Pennacchi, filho do artista, que o transferiu para sua fazenda em Cristalina, Goiás em 2002.
1946	Monsenhor Scalabrini visita a colônia dos imigrantes: aposentos do Convento.	600x300 cm	Convento da Igreja de Nossa Senhora da Paz - Glicério - São Paulo.	
1947	Cena Toscana	800x500 cm	Antiga Chácara da Família Pennacchi em Santo Amaro - São Paulo.	Atualmente residência do Sr. Angelo Isola.
1947	Madona com menino Jesus.	70x70 cm	Antiga Chácara da Família Pennacchi em Santo Amaro - São Paulo.	Atualmente residência do Sr. Angelo Isola. O afresco encontra-se em avançado estado de deterioração.
1947	Anunciação	50x70 cm	Antiga Chácara da Família Pennacchi em Santo Amaro - São Paulo.	Atualmente residência do Sr. Angelo Isola.
1947	Jesus Cristo e seus seguidores.	237 cm de largura	Capela do Hospital das Clínicas - São Paulo.	
1947	Anunciação	230 cm de largura	Capela do Hospital das Clínicas - São Paulo.	
1947	Paisagem brasileira. <i>Obs.: Afresco sobre chassis de madeira.</i>	28x23 cm	Coleção Família Pennacchi - São Paulo.	
1948	Família Toscana	183x155 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1948	Cena Toscana	178x90 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1948	A família	200x150 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1948	A família	400x300 cm	Residência da Família Filizola - São Paulo.	
1948	O Balão	200x200 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	



Data	Título	Dimensão	Proprietário	Situação atual
1948	Natividade com pastores	50x45 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1948	A Natividade	75x75 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1948	?	?	Residência do Dr. Luiz Maiorana - São Paulo.	
1948	?	?	Capela da Vila São Francisco - Osasco - São Paulo	
Década de 50	Cena Toscana	600x400 cm	Residência de Francisco Sanchez - Guarujá - São Paulo.	
1950	Retirantes	80x61 cm	Residência Domingo Tortola - São Paulo.	
1950	A última ceia afresco sobre chassis de madeira.	80x50 cm	Coleção particular - São Paulo.	
1950	?	?	Residência da Família Giorgi - São Paulo.	
1951	Fuga para o Egito e Natividade	?	Igreja Matriz de Ribeirão Pires - São Paulo.	
1951	Paisagem Toscana	230x130 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1951	Paisagem com figuras italianas.	474x371 cm	Residência Rua Cravinhos - São Paulo.	O painel foi retirado pelo Engenheiro Paulo Sproviero em 1981 e levado de carreta para uma casa que estava sendo construída na Chácara Flora.
1951	Auto-retrato	40x43 cm	Coleção da Família Pennacchi - São Paulo.	
1951	Colheita de uva	350x200 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1951	O Balão	700x380 cm	Residência de Cândido Cerqueira Leite, Mauá, São Paulo.	A residência virou templo religioso e a obra está escondida sob camadas de tinta.
1951	Auto-retrato com Filomena Maria. <i>Obs.: Afresco sobre chassis de madeira.</i>	61x63 cm	Coleção da Família Pennacchi - São Paulo.	
1952	Anunciação à Virgem	45x45 cm	Coleção da Família Pennacchi - São Paulo.	
1953/ 1954	Desenvolvimento Industrial Paulista.	630x280 cm	Agência do Banco Auxiliar - Av. Duque de Caxias, Centro - São Paulo.	Loja de Peças de Autos. O mural encontra-se encoberto por um banner promocional com as mesmas dimensões.
1954	?	?	Residência do Sr. Mário Toldi - São Paulo.	
1954	Descoberta do Vinho por Noé.	?	Hotel Príncipe - Avenida São João - Centro - São Paulo	Destruídos, por ocasião da reforma do hotel.



Data	Título	Dimensão	Proprietário	Situação atual
1955	Está caíndo o balão. 250x500 cm		Residência do Sr. Mario Pucci.	
1955	Colheita de Uvas.	138 x 132 cm	Residência de Lígia Lancellotti - São Paulo	Atualmente, residência de Octávio D'Andrea.
1955	Via Sacra: 12 afrescos sobre chassis de madeira.	100x100 cm	Igreja do Orfanato Cristóvão Colombo - Bairro do Ipiranga - São Paulo.	
1956	Ceia de Emaús	640 x 290 cm	Edifício Liga das Senhoras Católicas	Sede da Liderança Capitalização, empresa do Grupo Sílvio Santos. Atualmente o afresco está en coberto por uma parede, ordem, infelizmente, da diretoria da empresa, justificando que o afresco não combinava com a estética do ambiente?!
1957	Cena Italiana.	700x300 cm	Residência de Vera Lunardelli Toldi - São Paulo.	Atualmente, residência do Sr. Dudi Guper.
1958	?	?	Residência de Maria Bei.	
1959	Crucifixão	?	Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora - Bom Retiro - São Paulo.	
1960	São Francisco	120x260 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1961	Anunciação à Virgem	30x60 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1962	?	?	Residência de Antonio Lumardelli	
1963	Aldeia do interior e cidade.	200x150 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1963	Casas Toscanas	260x90 cm	Residência da Família Pennacchi - São Paulo.	
1974	O velho. Afresco sobre cimento.	12x22 cm	Coleção da Família Pennacchi - São Paulo.	



