

MUSEU CASA DE PORTINARI: ARTE ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

Thaís de Fátima Vaz* - UNESP/Franca

A pesquisa que propomos tem por objetivo verificar a forma como as obras realizadas por Portinari na casa de sua família em Brodowski inserem-se em sua produção artística maior, observando-as como elementos que compõem um legado do artista em Brodowski, o qual buscou legitimar através das correspondências trocadas com amigos de renome na política e na cultura nacionais, numa intenção, ainda que não evidente em um primeiro momento, de constituir na cidade, com suas obras, um lugar de memória, conforme conceito trabalhado por Pierre Nora¹, vinculando para sempre sua história à da cidade onde nasceu. Dessa forma, observaremos a casa não como apenas portadora de uma coleção de pinturas, mas enquanto um lugar carregado de significado para o artista, onde veio a inscrever sua memória através de obras de arte, configurando-se hoje no único lugar a possuir um acervo permanente constituído apenas por obras de Cândido Portinari.

Filho de imigrantes italianos trabalhadores da lavoura de café, Portinari nasceu em Brodowski, interior de São Paulo, onde já demonstrava sua veia artística ao participar como auxiliar da decoração da igreja local, aos nove anos de idade. Em 1917, partiu para o Rio de Janeiro para estudar desenho na Escola Nacional de Belas Artes. Vencendo o Salão Anual da Escola em 1928, com o “Retrato de Olegário Mariano”, obra bem ao gosto da Academia, recebeu o Prêmio de Viagem à Europa, para onde partiu em 1929, quando veio a conhecer os principais museus europeus, realizando estudos de aprofundamento, mas também entrando em contato com artistas integrantes das vanguardas européias da época.

Ao retornar em 1931, vem decidido a realizar uma arte genuinamente brasileira, que congregaria o rigor do *métier* dos artistas clássicos com as novas soluções trazidas pela arte moderna, tendo como tema as paisagens e o povo do país onde nasceu, elementos que a distância e as saudades da terra o fizeram perceber melhor. A arte deveria então, para Portinari, “além de exercer seu papel de agente de transformação social, deveria ser

* Mestranda em História e Cultura Social pela Unesp – Campus de Franca.

criadora de uma consciência nacional”². No mesmo ano, a realização do Salão Revolucionário e a fundação do Núcleo Bernardelli, ambos no Rio de Janeiro, marcaram o início do processo de consolidação da arte moderna no Brasil.

Com Vargas no governo, a partir do início da década de 1930, Portinari teve sua atuação observada mais de perto a partir de 1935, pela menção honrosa recebida por sua tela *Café* na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Vindo a realizar os afrescos para o Ministério da Educação e Saúde, Portinari aplicaria pela primeira vez em pinturas situadas em local público uma técnica artística pouco difundida no Brasil. Mesmo conferindo grande durabilidade ao trabalho de arte, o afresco foi utilizado no país apenas por um restrito número de artistas. No entanto, no plano privado, o artista já havia aplicado a técnica, certamente num caráter de experimentação: tratam-se dos trabalhos realizados pelo artista na casa de sua família, em Brodowski (SP), que identificamos como sendo as primeiras experiências em afresco realizadas por Portinari, eleitas aqui como nosso objeto de pesquisa.

Quando retornou ao Brasil em 1931, ao artista passou a estabelecer uma relação mais próxima com sua cidade natal, sua família e a casa onde passou a infância e parte da adolescência. Buscava em Brodowski tranqüilidade para pintar, vindo a passar na cidade longas temporadas, especialmente durante as férias de verão, quando buscava manter contato com os moradores da cidade, apesar de seu caráter reservado, conversando e discutindo idéias e impressões. Veio a executar, em seu ateliê da casa na cidade, diversas de suas mais destacas telas.

Convertida em Museu no ano de 1969, a antiga casa da família Portinari em Brodowski em nada difere da estrutura utilizada na maior parte das casas do interior de São Paulo durante o final do século XIX e início do XX. Sua construção foi iniciada por volta do ano de 1906 e, após sucessivas ampliações posteriores, passou a contar com dezesseis cômodos. Na casa, Portinari realizou uma série de obras entre os anos de 1934 e 1945, podendo estas ser divididas em dois conjuntos: as pinturas do interior da residência – compostas em sua maior parte em afresco – e as obras da Capela da Nona – realizadas em

têmpera. A Capela foi construída contiguamente à casa da avó paterna de Portinari – situada no mesmo terreno da casa da família – por determinação do próprio pintor, no ano de 1941, quando sua avó já se encontrava bastante idosa e com dificuldades para se locomover até a igreja local, onde diariamente fazia suas orações. Todas as pinturas da Capela foram executadas num prazo de aproximadamente um mês³. O ponto em comum entre esses dois conjuntos de obras é a absoluta predominância da temática sacra, realizadas dentro de uma proposta próxima ao estilo realista, sem as deformações utilizadas pelo artista em sua pintura social.

Estas obras, apesar não demonstrarem um momento inicial na carreira do pintor, sendo este já um artista de renome à época, podem ser consideradas experiências fundamentais para sua carreira, uma vez que acabam por inaugurar em sua obra a utilização, além do afresco, da têmpera em grande escala, da pintura mural, além da temática sacra, técnicas que veio a utilizar posteriormente em outros trabalhos de maior dimensão. A partir dessas obras, a pintura religiosa torna-se de execução freqüente pelo artista que, no rastro da repercussão causada por suas pinturas da Capela da Nona, passou a receber diversas encomendas de obras sacras, dentre elas as telas para a Capela Mayrink, no Rio de Janeiro (1944), além das polêmicas obras para a Igreja da Pampulha em Belo Horizonte (1945), encomendadas pelo então prefeito da cidade, Juscelino Kubstichek⁴. Ressaltamos ainda que a vertente sacra, a partir das pinturas de Brodowski, foi recorrente durante toda a carreira de Portinari, traduzindo suas diversas fases expressivas, quando o artista deu às imagens uma fisionomia diferente conforme sua destinação.⁵

É fundamental observar que a execução das obras da casa de Brodowski dá-se concomitante com o período em que Portinari executou a maior parte das obras concebidas por encomenda de Getúlio Vargas. No entanto, as obras do artista em Brodowski não estão relacionadas ao estilo e às temáticas empregadas pelo artista em suas “pintura oficial”, diferenciando-se pelo caráter privado que possuíam no momento de sua realização, estando essas vinculadas, além de à experimentação artística, também ao gosto particular da família de Portinari e à atmosfera religiosa presente na pequena cidade, onde a vida social

organizava-se em torno dos preceitos e comemorações da Igreja Católica, estando essas obras então afastadas de seus trabalhos de destinação pública ligados à pintura social. Portanto, vemos a biografia de Portinari como um dos pontos-chave para se entender a construção de sua obra e o destaque por ele recebido em momentos cruciais do debate político brasileiro.

Ao nos remetermos às pinturas de Brodowski, as vemos como integrantes de um legado autobiográfico do artista, que através da pintura buscou “escrever” sua memória em sua cidade de origem, utilizando então os temas sacros, que remetiam à sua formação pessoal. Realizadas nas paredes da casa e da Capela, afirmariam de forma indelével sua ligação com Brodowski, e o fato de figurarem em um ambiente privado deixaria essa idéia ainda mais evidente, assim como a utilização de parentes e amigos próximos como modelos para a retratação dos santos. Ao serem largamente comentadas por Portinari em correspondências a amigos que constituíam-se em personalidades influentes na política e na cultura nacionais, poderiam eles trabalhar no sentido ter a existência, preservação e divulgação dessas obras garantidas para a posteridade, tornando-se então a casa um lugar de memória, o que veio a consolidar-se com a instituição do Museu Casa de Portinari em 1969.

Foram eleitas como fontes para nosso trabalho as pinturas murais realizadas por Portinari em Brodowski na casa de sua família e na Capela da Nona entre os anos de 1934 e 1945, além de um conjunto de correspondências que o artista trocou com amigos, familiares e instituições durante o período da composição das pinturas.

As obras situadas do interior da casa são os afrescos *Cabeça de Mulata I* e *Cabeça de Mulata II*, *Perfil da Avó*, *São Francisco pregando aos pássaros*, *Sagrado Coração de Jesus*⁶ (todos de 1934), *Fuga para o Egito* (1936)⁷ e a têmpera *São Jorge e o Dragão* (1945). No complexo da Capela da Nona está o afresco *Sermão aos peixes* (1942), além das têmperas em seu interior: *A Visitação*⁸, *Sagrada Família*⁹, *Santa Luzia* e *São Pedro*¹⁰, compondo essas duas últimas o altar da Capela, *São João Batista*, *Jesus*, *São Francisco de Assis* e *Santo Antonio*¹¹, todas obras de 1941.

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

Fato a ser observado é o de que a maior parte dos amigos com os quais Portinari troca opiniões a respeito das obras da casa e da Capela nessas correspondências são figuras de renome, constituindo-se em personagens fundamentais da cena política, cultural e artística do Governo Vargas: além de Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, também correspondeu-se com Rodrigo Melo Franco de Andrade¹², Mário de Andrade, Lúcio Costa e Antônio Bento, dentre outros.

É fundamental ressaltar que essas correspondências, além de demonstrar em opiniões positivas por parte dos interlocutores de Portinari referentes às pinturas da casa e da Capela, já possuem até mesmo menções remetendo a um possível tombamento da casa e sua transformação em local de visitação pública, por exemplo, quando Rodrigo Melo Franco de Andrade destaca que qualquer dano causado à casa de Brodowski ou suas pinturas seria um “atentado contra o patrimônio artístico”¹³, ou quando Gustavo Capanema, ao ver fotografias das obras, comentou seu desejo em ver a Capela da Nona tombada e integrada ao patrimônio histórico nacional¹⁴. Além disso, como em carta de Carlos Drummond de Andrade, alguns amigos demonstravam já possuir conhecimento do grande impacto causado na população local pelas imagens ali executadas, que as via desde o início de sua execução como objetos de adoração¹⁵.

É sintomático, portanto, o fato de Portinari ter vindo a se corresponder com essas personalidades: esses eram amigos próximos e queridos, que poderiam contribuir com sugestões ou críticas para as obras propôs-se a realizar, mas eram também homens de

destaque da política nacional. Ao mesmo tempo em que estes poderiam dar sua opinião sobre as obras, estariam também tomando conhecimento do esforço pessoal de Portinari na construção de um acervo de obras suas na cidade onde nasceu, que logo poderia ser visto como um legado por ele constituído à sua cidade natal. Fica nítida então a preocupação de Portinari em realizar então uma “tessitura” de sua memória através da pintura.

Esse pressuposto evidencia-se ainda mais quando levamos em conta o fato de que o artista, tanto em sua trajetória pessoal como em sua atuação enquanto artista e político, sempre buscava destacar sua ligação com as origens, a cidade onde nasceu e sua gente, com o que viu e viveu em seu tempo de infância. A nosso ver, havia em Portinari uma preocupação em deixar evidente essa ligação, sendo o viés biográfico o ponto-chave de sua trajetória artística, como já destacamos.

Considerando o Museu Casa de Portinari como um lugar onde está inscrita a memória de um indivíduo, e que configura por parte do artista uma “vontade de memória”, na medida em que buscou deixar ali um legado pessoal seu através de obras de arte, as formulações de Pierre Nora no estudo “Les lieux de mémoire”, foram determinantes. O autor define que os conceitos de memória e história são opostos, estando a memória sempre “em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas sucessivas deformações, vulnerável a todas as utilizações e manipulações”¹⁶, sendo ela sempre atual por ser um processo vivido, “arraigando-se no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto”. A história, em contrapartida, é uma “representação do passado” e não a sua vivência e, enquanto operação intelectual, “dessacraliza a memória”, através da análise e do discurso críticos¹⁷.

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

(...) história é a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa (...).

Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.¹¹⁸

Necessários para que a memória inscreva-se de fato, em suas dimensões concretas tais lugares vão remeter a museus, arquivos, cemitérios, coleções, festas, aniversários, tratados, entre outros signos de rememoração, investidos de uma “vontade” ou “intenção” de memória, locais vistos como portadores dos “testemunhos de uma época”, “deixados sem se duvidar de sua utilização futura pelos historiadores”¹⁹ na medida em que estes buscarem elementos que auxiliem na compreensão de um momento histórico, ou que tragam evidências sobre a atuação de determinados grupos e indivíduos. Os lugares de memória possuem, portanto, uma tríplice dimensão, “material, simbólica e funcional, tendo ao mesmo tempo significados diversos”, constituindo “um jogo entre memória e história”²⁰. A razão de ser do lugar de memória é, portanto, “parar o tempo, bloquear o processo de esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial, encerrando o máximo de sentido em um mínimo de sinais”²¹.

¹ NORA, P. Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In: _____ (dir). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

² FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 26.

³ FABBRI, A. P. *Contando a arte de Portinari*. São Paulo: Noovha América, 2004. pp. 41-42.

⁴ Sobre o interesse de Kubitschek pelas obras de Brodowski, observar a correspondência: ALMEIDA, Lúcia Machado de; Almeida, Antônio Monteiro Machado de. [Carta] 1943 set. 11, Belo Horizonte, MG [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

⁵ FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990, p. 68.

⁶ Com 70 x 50 cm de diâmetro, essa obra possui datação aproximada, tendo sido ela descoberta somente em 1970, quando da restauração das obras da casa para a instituição do Museu Casa de Portinari, promovida por Edson Motta, à época restaurador a serviço do Sphan.

⁷ 155 x 170 cm.

⁸ 180 x 160,5 cm.

⁹ 180 x 163 cm.

¹⁰ Cada um com 161 x 55 cm.

¹¹ Essas quatro últimas obras citadas possuem, com pequenas variações, 180 x 75 cm de diâmetro.

¹² Presidente do então recém-criado Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

¹³ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. [Carta] 1937 fev. 16, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

¹⁴ CAPANEMA, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. [Carta] 1941 mar. 12, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Brodowski, SP. 2 p.

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. [Carta] 1941 mar. 18, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Brodowski, SP. 3 p.

¹⁶ Ibidem, p. 24.

¹⁷ Ibidem, p. 25.

¹⁸ LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: 3. ed., Ed. Unicamp, 1994, pp. 25 e 49.

¹⁹ NORA, P. *Op cit*, p. 38.

²⁰ Ibidem, p. 37.

²¹ Ibidem, p. 38.