



UNIVERSIDADE
SANTA ÚRSULA

UNIVERSIDADE SANTA ÚRSULA

**PÓS-GRADUAÇÃO LATU SENSU EM PERÍCIA E AVALIAÇÃO DE OBRAS
DE ARTE**

**ANÁLISE PERICIAL DA OBRA “A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL”, DE
CANDIDO PORTINARI**

GABRIEL ALONSO MONÇORES

Rio de Janeiro, RJ

2024

Gabriel Alonso Monçores

**ANÁLISE PERICIAL DA OBRA “A PRIMEIRA MISSA DO BRASIL”, DE
CANDIDO PORTINARI**

Monografia apresentada à Universidade
Santa Úrsula como requisito parcial à
conclusão do curso e obtenção do título de
especialista da Pós-graduação em Perícia e
Avaliação de Obras de Arte

Orientador: Prof. Gustavo Raúl Perino

GABRIEL ALONSO MONÇORES

Rio de Janeiro, junho, 2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica

Elaborada pela Bibliotecária: Josiane Ferreira dos Santos CRB-7/4616

| | |
|-------|--|
| M738a | Monçores, Gabriel Alonso Análise pericial da obra “A primeira missa do Brasil”, de Cândido Portinari / Gabriel Alonso Monçores. _ Rio de Janeiro, 2024. 112 f.: il. Orientador: Prof. Gustavo Perino Monografia (Especialização) - Universidade Santa Úrsula, Pós-graduação em Perícia e Avaliação de Obras de Arte, 2024. 1. Arte - Perícia. 2. Pintores. 3. Portinari, Cândido, 1903-1962. A Primeira missa no Brasil. I. Perino, Gustavo (orient.). II. Título. CDD 751.5 (21. ed.) |
|-------|--|

Pós-graduação Lato Sensu em Peritagem e Avaliação de Obras de Arte

“Análise Pericial da obra ‘A Primeira Missa no Brasil’, de Candido Portinari”

Gabriel Alonso Monçores

Trabalho de Conclusão de Curso realizado e aprovado com a nota _____ em _____ de 2024, pela banca examinadora constituída pelos seguintes membros:

Orientador Professor Especialista Gustavo Raul Perino
Universidade Santa Úrsula

Professor Doutor Marcelo Miyada Redígolo
Universidade Santa Úrsula

Professora Mestra Anauene Dias Soares
Universidade Santa Úrsula

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Mônica e José Leonardo, por sempre me incentivarem na profissão que escolhi e me auxiliarem nos meus estudos, e a minha irmã Elisa, por sempre me apoiar e se disponibilizar para me ajudar em diversas situações. O amor e a educação que vocês me deram durante minha vida foram o que me permitiu chegar até este ponto, e é ótimo saber que sempre terei o suporte de vocês.

Agradeço aos colegas e amigos da minha turma do curso de Perícia e Avaliação de Obras de Arte da Universidade Santa Úrsula por todos os momentos que dividimos durante esta jornada. Apesar das aulas algumas vezes serem cansativas, o tempo que passei com vocês ajudou a descontraír nesses momentos, e aprendi coisas com todos vocês que levarei durante minha carreira e vida. Fico muito feliz de ter conhecido todos, e espero ter a oportunidade de nos encontrarmos mesmo depois do fim dessa nossa jornada. Agradeço especialmente ao colega Rafael Félix por facilitar o contato com o Museu Nacional de Belas Artes, e a colega Silmara Kuster por possibilitar um contato com o Museu dos Valores em Brasília.

Agradeço aos professores do curso de Perícia e Avaliação de Obras de Arte, bem como a coordenação da pós-graduação da Universidade Santa Úrsula, pelas aulas e atividades que nos disponibilizaram. Sinto que o conhecimento adquirido durante o curso foi um grande acréscimo a minha formação, e espero poder aplicar os conhecimentos adquiridos nas aulas em minha vida profissional. Agradeço especialmente a professora Ludmila Madeira Leite Costa por ter me apresentado o curso, e ao professor Gustavo Raúl Perino, orientador desta monografia, por toda a colaboração e pelos ensinamentos recebidos durante o curso.

Agradeço a equipe do Museu Nacional de Belas Artes, em especial a Sra. Larissa Long, do Laboratório de Restauração de Pinturas do museu, pelo acesso à reserva técnica da instituição e por todo auxílio que me foi dado durante as pesquisas para este trabalho.

Agradeço as equipes do Museu dos Valores e do Museu Chácara do Céu por permitirem que fossem tiradas fotos das obras em seus acervos para as pesquisas desta monografia.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao Supremo Deus, ao Messias Meishu-Sama e aos meus antepassados pela vida que me foi concedida, por toda a proteção, por todos os aprimoramentos e purificações, por todo amor recebido e por todas as pessoas maravilhosas com quem divido meus dias.

“Numa família, deve haver pelo menos uma pessoa que se deleite com a arte. Só isso já faz pairar uma atmosfera paradisíaca no lar e, naturalmente, este vai se tornando afortunado.”

- Mokiti Okada

RESUMO

Elaboração de um laudo pericial da obra “A Primeira Missa no Brasil”, do pintor Candido Portinari, encomendada pelo presidente do Banco Boavista Thomás Saavedra, e entregue a instituição no ano de 1948 para decorar sua sede no Rio de Janeiro, onde permaneceu até ser comprada pelo Instituto Brasileiro de Museus em 2012 e doada ao Museu Nacional de Belas Artes em 2013. O seguinte trabalho apresenta análises quanto o contexto de criação da obra, sua composição estética e as técnicas empregadas pelo artista, além de comparar a pintura com outros trabalhos realizados por Portinari a fim de encontrar o máximo de similitude possível. Ao final, o laudo conclui quanto a autenticidade da obra, com base em todos os métodos de análise empregados.

Palavras chave: Perícia, autenticidade, Primeira Missa, Portinari.

ABSTRACT

Preparation of an expert report on the artwork “The First Mass in Brazil”, by the painter Candido Portinari, commissioned by the president of Banco Boavista Thomás Saavedra, and delivered to the institution in 1948 to decorate its headquarters in Rio de Janeiro, where it remained until being purchased by the Brazilian Institute of Museums in 2012 and donated to the National Museum of Fine Arts in 2013. The following work presents analyzes regarding the context in which the work was created, its aesthetic composition and the techniques used by the artist, in addition to comparing the painting with other works carried out by Portinari in order to find as much similarity as possible. In the end, the report concludes as to the authenticity of the work, based on all the analysis methods used.

Keywords: Expertise, authenticity, First Mass, Portinari.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: <i>Retrato de Carlos Gomes</i> , 1914..... | 15 |
| Figura 2: Foto de Carlos Gomes em que Portinari se inspirou..... | 15 |
| Figura 3: Reprodução do rótulo de cigarros Carlos Gomes..... | 15 |
| Figura 4: <i>Baile na Roça</i> , 1924..... | 17 |
| Figura 5: <i>Retrato do Escultor Paulo Mazzuchelli</i> , 1923..... | 17 |
| Figura 6: <i>Retrato de Paulo Gagarin</i> , 1924..... | 17 |
| Figura 7: <i>Retrato de Antônio Grellet</i> , 1924..... | 17 |
| Figura 8: <i>Retrato de Olegário Mariano</i> , 1928..... | 18 |
| Figura 9: <i>Retrato de Maria</i> , 1931..... | 19 |
| Figura 10: <i>Palaninho</i> , 1930..... | 21 |
| Figura 11: <i>O Violinista</i> , 1931..... | 22 |
| Figura 12: <i>Circo</i> , 1933..... | 24 |
| Figura 13: <i>Morro</i> , 1933..... | 24 |
| Figura 14: <i>Café</i> , 1935..... | 24 |
| Figura 15: <i>Mulher e Criança</i> 1936..... | 25 |
| Figura 16: <i>Construção da Rodovia I</i> , 1936..... | 25 |
| Figura 17: <i>Pau-Brasil</i> , 1938..... | 27 |
| Figura 18: <i>Cana</i> , 1938..... | 27 |
| Figura 19: <i>Ferro</i> , 1938..... | 27 |
| Figura 20: <i>Cena Gaúcha</i> , 1939..... | 28 |
| Figura 21: <i>Jangadas do Nordeste</i> , 1939..... | 28 |
| Figura 22: <i>Noite de São João</i> , 1939..... | 28 |
| Figura 23: <i>Capelinha da Nonna</i> | 29 |
| Figura 24: <i>Descobrimento</i> , 1941..... | 30 |

| | |
|---|----|
| Figura 25: <i>Descoberta do Ouro</i> , 1941..... | 30 |
| Figura 26: <i>Desbravamento da Mata</i> , 1941..... | 30 |
| Figura 27: <i>Catequese</i> , 1941..... | 30 |
| Figura 28: <i>A Justiça de Salomão</i> , 1943..... | 31 |
| Figura 29: Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937..... | 31 |
| Figura 30: <i>Nossa Senhora do Carmo</i> , 1944..... | 32 |
| Figura 31: <i>São Simão Stock</i> , 1944..... | 32 |
| Figura, 32: <i>São João da Cruz</i> , 1944..... | 32 |
| Figura 33: <i>Purgatório</i> , 1944..... | 32 |
| Figura 34: <i>Retirantes</i> , 1944..... | 33 |
| Figura 35: <i>Os Despejados</i> , 1934..... | 34 |
| Figura 36: Portinari e sua esposa do lado do painel “A Primeira Missa no Brasil”..... | 35 |
| Figura 37: Maquete para “A Primeira Missa no Brasil”..... | 36 |
| Figura 38: Foto de Portinari com estudos do painel..... | 37 |
| Figura 39: <i>Retirantes</i> , 1944..... | 37 |
| Figura 40: <i>Retirantes</i> , 1960..... | 37 |
| Figura 41: <i>Tiradentes</i> , 1949..... | 39 |
| Figura 42: <i>A chegada de Dom João VI a Bahia</i> , 1952..... | 39 |
| Figura 43: <i>Paz</i> , 1956..... | 40 |
| Figura 44: <i>Guerra</i> , 1956..... | 40 |
| Figura 45: <i>Simão Bacamarte</i> , 1946..... | 41 |
| Figura 46: <i>Menino com Carneiro</i> , 1959..... | 41 |
| Figura 47: <i>Bumba-meu-boi</i> , 1944..... | 41 |
| Figura 48: <i>Paisagem com Urubus</i> , 1944..... | 41 |

| | |
|--|----|
| Figura 49: <i>São Francisco de Assis</i> , 1944..... | 42 |
| Figura 50: <i>Conchas e Hipocampos</i> , 1942..... | 42 |
| Figura 51: <i>Primeira Missa no Brasil</i> , 1948..... | 44 |
| Figura 52: Foto da OQ na reserva técnica do MNBA..... | 44 |
| Figura 53: Foto do edifício do Banco Boavista..... | 45 |
| Figura 54: Estudo da unidade compositiva da OQ..... | 53 |
| Figura 55: Estudo da unidade compositiva da OAUX 05..... | 54 |
| Figura 56: Estudo da unidade compositiva da OT 04..... | 55 |
| Figura 57: Estudo da unidade compositiva da OAUX 04..... | 56 |
| Figura 58: Estudo da unidade compositiva da OT 07..... | 56 |
| Figura 59: Estudo da proporção da OQ..... | 57 |
| Figura 60: Estudo da proporção da OTC 02..... | 57 |
| Figura 61: Estudo da proporção da OTC 01..... | 58 |
| Figura 62: Estudo do equilíbrio e da compensação de massas da OQ..... | 58 |
| Figura 63: Estudo do equilíbrio e da composição de massas da OT 09..... | 59 |
| Figura 64: Estudo do equilíbrio e da composição de massas da OT 04..... | 59 |
| Figura 65: Estudo do equilíbrio e da composição de massas da OAUX 03..... | 60 |
| Figura 66: Estudo do equilíbrio e da composição de massas da OTC 01..... | 60 |
| Figura 67: Victor Meirelles, <i>A Primeira Missa no Brasil</i> , 1860..... | 62 |
| Figura 68: Clênio Souza, <i>Primeira Missa no Brasil</i> , 1982..... | 64 |
| Figura 69: Análise colorimétrica da OQ..... | 67 |
| Figura 70: Análise colorimétrica da OT 09..... | 68 |
| Figura 71: Análise colorimétrica da OT 05..... | 68 |
| Figura 72: Análise colorimétrica da OT 08..... | 69 |

| | |
|---|----|
| Figura 73: Foto do verso da OQ..... | 73 |
| Figura 74: Foto do verso da OQ..... | 73 |
| Figura 75: Foto do verso da OQ..... | 73 |
| Figura 76: Foto do verso da OQ..... | 73 |
| Figura 77: Pontos de reintegração pictórica da OQ..... | 74 |
| Figura 78: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV..... | 74 |
| Figura 79: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV..... | 75 |
| Figura 80: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV..... | 75 |
| Figura 81: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV..... | 75 |
| Figura 82: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV..... | 75 |
| Figura 83: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV..... | 75 |
| Figura 84: Fotografia microscópica da OQ..... | 76 |
| Figura 85: Fotografia microscópica da OQ..... | 76 |
| Figura 86: Fotografia microscópica da OQ..... | 76 |
| Figura 87: Fotografia microscópica da OQ..... | 76 |
| Figura 88: Fotografia microscópica da OQ..... | 76 |
| Figura 89: Fotografia microscópica da OQ..... | 77 |
| Figura 90: Obra Testemunha na reserva técnica do Museu dos Valores..... | 77 |
| Figura 91: Detalhes da OT 01..... | 77 |
| Figura 92: Detalhes da OT 01..... | 77 |
| Figura 93: Detalhes da OT 01..... | 77 |
| Figura 94: Detalhes da OT 01..... | 77 |
| Figura 95: Obra Testemunha na reserva técnica do Museu dos Valores..... | 78 |
| Figura 96: Detalhes da OT 02..... | 78 |

| | |
|--|----|
| Figura 97: Detalhes da OT 02..... | 78 |
| Figura 98: Detalhes da OT 02..... | 78 |
| Figura 99: Detalhes da OT 02..... | 78 |
| Figura 100: Obra Testemunha na reserva técnica do Museu dos Valores..... | 79 |
| Figura 101: Detalhes da OT 03..... | 79 |
| Figura 102: Detalhes da OT 03..... | 79 |
| Figura 103: Detalhes da OT 03..... | 79 |
| Figura 104: Detalhes da OT 03..... | 79 |
| Figura 105: Detalhes da OT 03..... | 79 |
| Figura 106: Imagem da OT 12..... | 80 |
| Figura 107: Detalhes da OT 12..... | 80 |
| Figura 108: Detalhes da OT 12..... | 80 |
| Figura 109: Detalhes da OT 12..... | 80 |
| Figura 110: Detalhes da OT 12..... | 80 |
| Figura 111: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 112: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 113: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 114: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 115: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 116: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 117: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 118: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 119: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 120: Detalhe da OQ..... | 81 |

| | |
|--|----|
| Figura 121: Detalhe da OQ..... | 81 |
| Figura 122: Assinatura da OQ..... | 82 |
| Figura 123: Assinatura da OAUX 05..... | 83 |
| Figura 124: Assinatura da OTC 01..... | 83 |
| Figura 125: Assinatura da OAUX 01..... | 83 |
| Figura 126: Assinatura da OAUX 06..... | 83 |
| Figura 127: Assinatura da OAUX 02..... | 83 |
| Figura 128: Assinatura da OAUX 04..... | 83 |
| Figura 129: Assinatura da OT 10..... | 83 |
| Figura. 130: Assinatura da OT 07..... | 84 |
| Figura 131: Assinatura da OAUX 03..... | 84 |
| Figura 132: Assinatura da OT 11..... | 84 |
| Figura 133: Assinatura da OT 09..... | 84 |
| Figura 134: Análise da assinatura da OQ..... | 85 |
| Figura 135: Análise da assinatura da OQ..... | 85 |
| Figura 136: Análise da assinatura da OTC 01..... | 85 |
| Figura 137: Análise da OQ..... | 85 |
| Figura 138: Imagem da OQ..... | 86 |

LISTA DE SIGLAS

- AIBA – Academia Brasileira de Belas Artes
- BN – Biblioteca Nacional
- ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus
- INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- MNBA – Museu Nacional de Belas Artes
- MoMA – Museum of Modern Art
- MASP – Museu de Arte de São Paulo
- MAM RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- ONU – Organização das Nações Unidas
- OQ – Obra em Questão
- PCB – Partido Comunista do Brasil
- UDF – Universidade do Distrito Federal

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 17 |
| 1) CAPÍTULO 1 – PARÂMETRO CONTEXTUAL..... | 18 |
| 1.1) Candido Portinari – origens e formação artística..... | 18 |
| 1.1.1) Primeiras Experiências..... | 18 |
| 1.1.2) O ensino na Escola Nacional de Belas Artes..... | 19 |
| 1.2) A quebra com o academicismo e a relação com o modernismo..... | 23 |
| 1.2.1) Viagem ao continente europeu..... | 23 |
| 1.2.2) Volta para o Brasil..... | 25 |
| 1.2.3) Produção pós-viagem..... | 27 |
| 1.2.4) Pinturas de painéis..... | 30 |
| 1.3) A encomenda do painel e a viagem para o Uruguai..... | 38 |
| 1.4) Outras obras de destaque..... | 42 |
| 1.5) Últimos anos, morte e legado..... | 46 |
| 1.6) Proveniência da Obra em Questão: Museu Nacional de Belas Artes..... | 48 |
| 1.7) Obras testemunhas, auxiliares e complementares..... | 51 |
| 18) Conclusão do parâmetro contextual..... | 56 |
| 2) CAPÍTULO 2 – PARÂMETRO ESTÉTICO..... | 57 |
| 2.1) Análise Compositiva..... | 57 |
| 2.1.1) Unidade Compositiva..... | 57 |
| 2.1.2) Proporção..... | 60 |
| 2.1.3) Equilíbrio e Composição de Massas..... | 62 |
| 2.2) Análise linguística e Leis da Gestalt..... | 64 |
| 2.3) Descrição da Obra em Questão..... | 68 |
| 2.4) Análise Colorimétrica..... | 71 |
| 2.5) Conclusão do parâmetro estético..... | 73 |
| 3) CAPÍTULO 3 – PARÂMETRO TÉCNICO..... | 74 |
| 3.1) Estado de Conservação..... | 74 |
| 3.1.1) Tratamentos Anteriores..... | 74 |
| 3.1.2) Análise das reintegrações pictóricas..... | 77 |
| 3.2) Microscopia..... | 79 |

| | |
|--|-----|
| 3.3) Detalhes técnicos das obras..... | 81 |
| 3.3.1) Detalhes técnicos das obras testemunhas..... | 81 |
| 3.3.2) Detalhes técnicos da Obra em Questão..... | 85 |
| 3.4) Assinatura..... | 86 |
| 3.5) Proposta de análise química..... | 90 |
| 3.6) Conclusão do parâmetro técnico..... | 92 |
| 4) CONCLUSÃO FINAL..... | 93 |
| REFERÊNCIAS..... | 94 |
| ANEXOS..... | 100 |
| ANEXO 1 – Avaliação Comercial..... | 100 |
| ANEXO 2 – Ficha Catalográfica da OQ – Museu Nacional de Belas Artes..... | 101 |
| ANEXO 3 – Relatório Técnico – Banco Boavista, 1982..... | 103 |
| ANEXO 4 – Laudo de Conservação – MNBA 2012..... | 108 |

INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho de conclusão de curso consiste em uma perícia de autenticidade da obra “A Primeira Missa no Brasil”, um painel em têmpera pintado por Cândido Portinari, em 1948. A obra em questão foi uma encomenda feita ao artista por Thomás Saveedra, presidente do Banco Boavista, para decorar a sede do banco no Rio de Janeiro. Após a entrega, a pintura permaneceu no edifício, mesmo após o fechamento da empresa, até ser comprada pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2012 e integrada ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em 2013, onde permanece até hoje.

O objetivo principal desta monografia será demonstrar o processo de uma perícia de autenticidade¹, através da análise de fontes documentais e da comparação entre a Obra em Questão (OQ) e outras obras do pintor. Para tanto, a pesquisa foi dividida em três parâmetros de análise, cada qual será abordado em um capítulo diferente deste trabalho.

No primeiro capítulo, será abordado o **parâmetro de análise contextual**, onde serão discutidas informações sobre a vida e a carreira do pintor a quem a obra está atribuída (Portinari), bem como o contexto de criação do painel, desde sua encomenda até a chegada ao Banco Boavista e sua subsequente mudança de proprietário.

No segundo capítulo, será dada atenção ao **parâmetro de análise estético**, com foco na composição da OQ, como iconografia, formas, colorimetria, posicionamento dos personagens, inspirações, etc.

No terceiro capítulo, discutiremos sobre o **parâmetro de análise técnico**, abordando dados quanto a composição física da obra, como materiais utilizados, assinatura do artista e detalhes da técnica que o pintor utilizava em suas obras.

Por fim, será apresentada a conclusão a respeito da autenticidade da Obra em Questão, com base nos dados discutidos nos três capítulos.

¹ Não existem, de fato, dúvidas quanto a autenticidade da Obra em Questão. O trabalho será meramente uma forma de demonstrar como o processo é feito.

1) CAPÍTULO 1- PARÂMETRO CONTEXTUAL:

O primeiro capítulo tem como objetivo situar a Obra em Questão no histórico da produção de seu autor. Para tanto, será feita uma pequena biografia de Candido Portinari, destacando momentos de sua vida pessoal, formação artística e suas diferentes fases de criação, até o artista chegar no período em que produziu a OQ. Será analisado, ainda, o contexto em que a obra foi feita e o seu histórico, o qual abordará sua encomenda e sua proveniência. Ao final do capítulo, será apresentada uma lista das outras obras estudadas para este trabalho, assim como uma conclusão quanto a correspondência da OQ com o histórico da produção de Portinari.

1.1) Candido Portinari – origens e formação artística

1.1.1) Primeiras experiências

Candido Torquato Portinari nasceu na pequena cidade de Brodowski², interior de São Paulo, em uma fazenda de café chamada Santa Rosa, no dia 29 de dezembro de 1903. Originário de família pobre, o artista foi o segundo de doze filhos; seus pais eram imigrantes italianos que começaram o trabalho no Brasil na lavoura de café, antes de se estabelecerem como comerciantes em 1918. Devido a condição financeira de sua família, a formação escolar de Portinari não passou do terceiro ano do ensino primário.

Foi ainda na juventude³ que Portinari teve sua primeira experiência profissional com a produção artística. Um grupo de pintores de spolvero⁴ e escultores italianos itinerantes visitou a cidade onde o jovem morava para decorar a igreja local, o que já vinham fazendo em outras cidades do interior. Ao conhecerem o menino (que atuava como coroinha na época), os artistas o convidaram para auxiliar no trabalho, e Portinari ficou encarregado de pintar as estrelas da abóboda da igreja. O crítico de arte Antônio Bento (1980) relata que, após essa experiência, um grupo de estucadores visitou Brodowski para retocar os ornatos da fachada da igreja, e o jovem mais uma vez auxiliou os artistas, ganhando uma remuneração de 2 mil réis. “Depois das estrelas,

² A cidade também é chamada por alguns de Brodóski. Não se sabe ao certo qual é o nome oficial.

³ Exatamente quando isto ocorreu ainda é ambíguo. Antônio Bento (1980) afirma que ocorreu em 1912, quando Portinari tinha nove anos de idade. Entretanto, materiais fornecidos pelo Projeto Portinari afirmam ter ocorrido em 1918, quando ele tinha quinze anos.

⁴ “Trata-se de uma forma rudimentar de pintura, com os traços das figuras previamente perfurados numa folha de papel, sobre a qual se vai batendo com tinta em pó. O pigmento deixa fixada na parede a imagem, que depois deve ser pintada.” (Bento, 1980. P.30).

foram estes seus primeiros ensaios como muralista, arte em que iria mais tarde tornar-se famoso” (Bento, 1980. P.31).

A primeira obra conhecida de Portinari, um desenho de busto de Carlos Gomes, foi feita quando o artista tinha apenas dez anos. O desenho em si foi feito utilizando carvão grafite em uma folha de papel, com base em uma fotografia do poeta e uma caixa de cigarros da marca de mesmo nome. Portinari o fez com o intuito de homenagear seu pai, que tocava na banda de música Carlos Gomes.



Fig.1: *Retrato de Carlos Gomes*, 1914. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 2: Foto de Carlos Gomes em que Portinari se inspirou. Fonte: Google Arts and Culture

Fig.3: Reprodução do rótulo do maço de cigarros Carlos Gomes. Fonte: Google Arts and Culture

1.1.2) O ensino na Escola Nacional de Belas Artes

Devido a sua vocação para o desenho e para a pintura, Portinari decidiu, incentivado por seu pai, a se matricular na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), maior instituição de ensino artístico do Brasil na época. Em 1917, com apenas 13 anos, o jovem viajou para o Rio de Janeiro pela primeira vez e ficou hospedado na casa de parentes, mas voltou após pouco tempo para sua cidade natal. De volta a Brodowski, começou a trabalhar como pintor de carroças em uma ferraria, e retornou ao Rio no ano seguinte, em 1918. Em 1919, foi reprovado ao tentar entrar na ENBA, mas teve sua matrícula aceita no Liceu de Artes e Ofícios, onde aprimorou suas técnicas. Mais tarde no mesmo ano, conseguiu ser aprovado na Escola de Belas Artes ao tentar novamente.

O artista começou suas aulas na ENBA como aluno livre nas aulas de desenho figurado de Lucílio de Albuquerque, e permaneceu na instituição durante oito anos. Neste tempo, teve também aulas de pintura com Rodolfo Amoedo, Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland, produzindo várias obras enquanto era ensinado nos valores e técnicas da arte clássica e acadêmica. Enquanto o ensino clássico marcava a juventude

de Portinari, vários países latino-americanos (incluindo o Brasil) passaram por uma revolução artística durante esse período, graças a chegada do movimento modernista: originário da Europa, o Modernismo “surgiu da necessidade que os intelectuais e artistas encontraram de expressar as transformações do mundo em suas produções” (Arêdes, 2009), as quais eram ocasionadas por diversos eventos de escala global, como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa. As ideias desse novo movimento adentraram a América Latina na década de 1920, período em que muitos países passavam por seus centenários de independência, e se viram marcados por manifestações estudantis e operárias, assim como a fundação de partidos comunistas e movimentos políticos de esquerda e direita. Em meio a tantas manifestações, o Modernismo foi adaptado pelos artistas locais para refletir a realidade de seus respectivos países.

Enquanto o Modernismo crescia entre os artistas brasileiros, Portinari continuava a aprender as técnicas da arte clássica, mas não se encontrava alheio as mudanças no País e no mundo. Durante o horário de almoço, ia sempre comer no Café Lamas, um dos restaurantes mais antigos do Rio de Janeiro, o qual era frequentado assiduamente por intelectuais, políticos e artistas, e serviu como um importante ponto de contato com os defensores do novo movimento. Em algum ponto de sua formação, Portinari começou a aplicar características da arte moderna em suas telas, o que não era de todo apreciado por seus professores⁵: em 1924, o estudante se inscreveu no Salão de Artes da ENBA com um conjunto de oito obras, composto por sete retratos e uma tela intitulada *Baile na Roça*⁶, conhecida como seu primeiro trabalho a evocar elementos da cultura nacional. A obra retrata pessoas da cidade natal do pintor⁷, apresenta a leveza e combinações de cores e luzes características da pintura clássica, mas a pincelada do artista fica a mostra, o que lhe confere um caráter modernista (Arêdes, 2009). O júri aprovou os sete retratos, mas a tela *Baile na Roça* foi recusada, e foi imediatamente vendida pelo artista por 20 mil réis.

⁵ Antônio Bento (1980) observa que nem todos os professores de Portinari eram rigorosamente acadêmicos: Batista da Costa pintava paisagens de temáticas e características brasileiras com intenções realistas; Rodolfo Amoedo, Lucílio de Albuquerque e Eliseu Visconti pintaram quadros impressionistas; e Cavalleiro foi influenciado por Cézanne.

⁶ O Projeto Portinari afirma que a assinatura da obra data a sua produção entre 1923 e 1924. Entretanto, Antônio Bento, em sua biografia de Portinari, afirma que havia sido pintada antes, em 1920.

⁷ “Os personagens nela representados eram pessoas de Brodowski: o sanfoneiro chamava-se Marchesan; o preto, João Negrinho; o homem do cachimbo seria o pai do artista, e o modelo para os demais personagens, tanto femininos quanto masculinos, foi Maria Portinari Carvalho, irmã do artista” (Projeto Portinari; Google Arts and Culture)



Fig.4: *Baile na Roça*, 1924. Fonte: Google Arts and Culture.

A ENBA organizava salões anuais para expor os trabalhos de seus estudantes, onde as obras melhor avaliadas recebiam premiações. O prêmio máximo da escola era uma viagem à Europa para que o artista premiado pudesse beber das fontes da arte clássica do continente, enquanto os demais alunos recebiam premiações em dinheiro. Portinari participou de diversas exposições em busca do primeiro lugar, mas na maioria delas só conseguiu o prêmio monetário. Apesar disso, os salões lhe serviam como forma de divulgação do seu trabalho, e o jovem artista ficou popular nos jornais da época:

“Indiscutivelmente, dentre os prêmios de viagem ha figuras proeminentes. Candido Portinari, por exemplo, é um artista feito, de alta visão, profundamente sensível com technica segura, e que compreende optimamente o modernismo.” (Jornal da Manhã, RJ, 12 de agosto de 1927)



5.



6.



7.

Fig.5: *Retrato do Escultor Paulo Mazzuchelli*, 1923. Primeira obra premiada do artista, recebeu a Medalha de Bronze da XXX Exposição Geral da ENBA. Fonte: Google Arts and Culture

Fig.6: *Retrato de Paulo Gagarin*, 1924. A obra recebeu premiação com a Pequena Medalha de Prata da XXXII Exposição Geral da ENBA. Fonte: Google Arts and Culture

Fig.7: *Retrato de Antônio Grellet*, 1924. Obra premiada com a Pequena Medalha de Prata da XXXI Exposição Geral da ENBA. Fonte: Google Arts and Culture

Foi somente em 1928, com vinte e quatro anos, que o estudante conseguiu o prêmio de viagem, graças a um retrato que fez do poeta Olegário Mariano, de quem era amigo. A fim de conseguir o tão almejado prêmio, Portinari precisou restringir as tendências modernas empregadas em *Baile na Roça* em favor de uma pintura mais clássica: o artista utiliza um jogo de luz e sombra e trabalha bem o uso das cores, a fim de deixar a pintura o mais realista o possível. Apesar de ter garantido a Portinari o prêmio máximo da escola, o jornalista Manuel Bandeira expressou, no jornal *A Província*, o quanto acreditava que o trabalho era inferior a outros já feitos pelo jovem pintor:

Já concorreu mais de uma vez ao Prêmio de Viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio [...]. (*A Província*, 1928).



Fig. 8: *Retrato de Olegário Mariano*, 1928. Fonte: Google Arts and Culture

1.2) A quebra com o academicismo e a relação com o modernismo

1.2.1) Viagem ao continente europeu

Portinari viajaria ao continente europeu em 1929, e seus professores e colegas esperavam que voltasse de sua viagem com muitas obras produzidas. Entretanto, desde antes de viajar, o artista já expressava que seu desejo não era o de produzir, mas sim o de aprender: Portinari passou seus quase dois anos na Europa estudando as técnicas e os estilos dos artistas locais, a fim de aperfeiçoar sua própria produção. Ao retornar de

viagem, voltou apenas com seis trabalhos: três naturezas mortas, um nu, um autorretrato e um retrato de sua esposa com quem se casara no exterior, a uruguaia Maria Martinelli. Ademais, a viagem também lhe serviu para aproximá-lo mais dos ideais do movimento modernista no Brasil.



Fig.9: *Retrato de Maria*, 1931. Fonte: Google Arts and Culture.

Como mencionado anteriormente, o Modernismo teve suas raízes na Europa, e ao chegar na América Latina, gerou uma onda de transformações e revoluções no meio artístico. Pintores, poetas, músicos e demais produtores do meio buscavam por uma arte que não mais tentasse replicar os valores europeus, mas sim que formasse uma identidade nacional; algo desprendido da rigidez realista e cheia de detalhes da arte acadêmica, que houvesse espaço de expressão por meio de um uso mais espontâneo de cores e formas. No Brasil, o movimento começou a se mostrar na década de 1910, com as exposições de Lasar Segal em 1913 (a qual passou despercebida por críticos) e de Anita Malfatti em 1917 (duramente criticada por Monteiro Lobato), mas o marco conhecido para a instauração do Modernismo no Brasil ocorreu em 1922, ano do centenário da independência, durante a Semana de Arte Moderna. Participaram do evento nomes como Heitor Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Vitor Brecheret, Oswald de Andrade e Anita Malfatti; estes dois últimos, assim como Portinari, presenciaram as mudanças que ocorriam na arte europeia e se inspiraram em trazer as novidades vivenciadas para o País. Segundo Antônio Bento, o poeta Mário de Andrade:

“[...]se referiu abertamente à estagnação das artes na Corte (era assim que ele então denominava o Rio), acentuando o anacronismo ou falta de renovação artística na então capital do país” (Bento, 1980. P. 35).

Durante seu tempo de viagem, Portinari visitou a França, a Inglaterra, a Itália e a Espanha, mas de acordo com correspondências mantidas pelo Projeto Portinari, sentia constantemente saudade do Brasil e, mais precisamente, de sua terra natal. Em uma carta a Rosalita Mendes de Almeida, sua namorada antes de se casar com Maria Martinelle, o artista comenta sobre um desenho a grafite que fez, intitulado *Palaninho*:

“[...] Palaninho é da minha terra, de Brodowski. Palaninho é baixo, muito magro com a cara mole esbranquiçado pelo amarelão; tem o aspecto duma criança seca e doente. Ele não tem expressão, mas a gente olhando para ele vê que é o Palaninho. Vê que é o Palaninho porque ele tem o bigode empoeirado e ralo e com algumas falhas; e só tem um dente. Usa umas calças brancas feitas de saco de farinha de trigo cheia de remendos escuros de pano listrado; ainda se nota o carimbo da marca da farinha. Embaixo ele amarra as calças com palha de milho para não apanhar lama não usa botina dia de semana. Aos domingos ele vai à missa com calça feita do mesmo pano e passada a ferro ao contrário. Usa paletó escuro listado com uma golinha muito pequena e quatro botões: três pretos e um branco. Palaninho vai calçado de botinas de elástico ele fura um buraco no lado do joanete. As calças ficam engastadas nas botinas. Só usa colarinho, não se ajeita com gravata. Palaninho é beira corgo e dono dumsítio. Ele diz uma porção de coisas geniais que eu não sou capaz de escrever só sei arremedá-lo. O Palaninho é muito engraçado; honesto por necessidade, acredita em Deus e em todos os santos porque tem medo; às vezes mente. É casado com a Biela, uma mulher muito alta, magra e aloirada que usa dentadura postiça que custou oitocentos mil réis, ela diz a todo mundo. Tem cabelos compridos e coque. Saem do pescoço umas penugens compridas encaracoladas. Usa uma blusa fechada até em cima e governa o Palaninho. Vim conhecer aqui em Paris o Palaninho, depois de ter visto tantos museus e tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho.” (Projeto Portinari. Fonte: Google Arts and Culture)



Fig. 10: *Palaninho*, 1930. Fonte: Google Arts and Culture

O tempo do pintor de Brodowski na Europa o fez despertar para uma nova fase em seu trabalho. O contato com o lugar de origem do Modernismo incentivou o artista a se juntar ao movimento, especialmente por desejo de criar uma arte nacional, uma arte que se encaixasse na realidade do Brasil. Em entrevista com o repórter Plínio Salgado, em 1930, Portinari compartilha esse sentimento:

“A nossa natureza, o nosso povo, estão cheios de surpresas. Nosso povo está se formando de todas as raças, tem todos os climas, aspectos bem nacionais na angústia de seu sofrimento, uma fisionomia moral e intelectual bem marcados; a arte deve traduzir essa inquietude, esse caráter de raça, o momento brasileiro na humanidade. Abaixo a pintura do Salon francez que os nossos academicos fazem no Brasil; mas, tão pouco, devemos aceitar a pintura das galerias modernas de Paris, que os nossos avanguardistas lá fazem, com a cabeça cheia de theorias e de ‘pontos-de-vista’.” (O País, 1930).

1.2.2) Volta para o Brasil

Em 1931, Portinari voltava ao Rio de Janeiro casado com Maria, e agora convicto a adotar o estilo modernista aos seus trabalhos. Enquanto estava fora, o Brasil foi mexido pela ascensão do militar Getúlio Vargas ao poder através da Revolução de 1930: o movimento armado tirou da presidência o paulista Washington Luís e impediu a posse de seu sucessor, Júlio Prestes, como forma de revolta a indicação do último após a quebra da política do café-com-leite⁸. Depois que Vargas se tornou presidente, o governo tomou responsabilidade sobre assuntos que antes não lhe diziam respeito, como a cultura e a saúde; em novembro de 1930, foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública, e com o passar dos anos, algumas instituições culturais foram renovadas, tais como o Museu Histórico Nacional (MHN), a Biblioteca Nacional (BN) e a Escola Nacional de Belas Artes. O arquiteto modernista Lúcio Costa foi indicado como diretor da ENBA por Vargas, mudando completamente a forma de ensino de artes na então capital.

Na posição de diretor, Lúcio Costa organizou o XXXVIII Salão Nacional de Artes, o qual ficou conhecido como Salão Revolucionário ou Salão Lúcio Costa; o primeiro da escola a não oferecer prêmios, e onde todos poderiam expor seus trabalhos,

⁸ A “política do café-com-leite” era uma aliança entre os partidos republicanos de São Paulo e Minas Gerais, em que ambos se sucederiam na posse para a presidência ao longo dos anos. Washington Luís, entretanto, indicou Prestes, também do partido paulista, para ser seu sucessor, o que gerou a revolta feita pelos governos de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul para impedir a posse do partido de São Paulo novamente.

fossem eles clássicos ou modernos. Já de volta ao Brasil, Portinari decidiu expor no Salão com um retrato do violinista Oscar Borgerth, intitulado *O Violinista*, apresentando uma técnica mais relaxada e tons de cores vibrantes. A pintura chamou a atenção do poeta Mário de Andrade, o qual pediu para ser apresentado ao pintor que até então não conhecia. Após esse encontro, os dois se tornaram amigos próximos.



Fig.11: *O Violinista*, 1931. Fonte: Google Arts and Culture

“[...] 'O Violinista' era já uma obra admirável pela composição e a firmeza extraordinária do desenho, e me deixei arrastar pelo entusiasmo. [...] Havia nela uma 'necessidade' interior impossível de confundir-se com o prazer da novidade e as preocupações de originalidade. E depusitei no pintor uma confiança sem reservas...” (Andrade, apud Projeto Portinari. Fonte: Google Arts and Culture).

A proximidade com Mário de Andrade abriu muitas portas para Portinari, pois o poeta o apresentou a vários nomes importantes do Modernismo. Assim que voltou da Europa, precisou produzir constantemente para sustentar a si e a esposa, já que não tinha sobrado dinheiro algum da viagem que fizera, e seus amigos e colegas o ajudavam com comissões de pinturas. Sua passagem do academicismo para o modernismo se deu de maneira gradual, e suas telas adquiriam cada vez mais características próprias ao invés dos moldes clássicos ensinados na ENBA. A adição de Portinari ao movimento foi de suma importância, pois uma das maiores críticas existentes aos artistas modernos era que desconheciam as técnicas da arte, e por isso apelavam para algo mais relaxado e “fácil” de fazer. Entretanto, o pintor de Brodowski teve um ensino clássico e aprendeu todas as técnicas tradicionais; mostrava, portanto, que a estética diferente empregada pela vanguarda era meramente uma escolha, e não falta de instrução ou habilidade.

1.2.3) Produção pós-viagem

Como visto anteriormente, muitas das obras que Portinari fez durante seu tempo na ENBA eram retratos, gênero que parecia ser sua especialidade nessa época. Entretanto, com a volta para o Brasil e a adoção do estilo modernista, o artista começa a experimentar várias fases de seu trabalho, cada qual com suas próprias características: entre 1933 e 1934, ele começa uma fase que Mário de Andrade classificaria como sua “fase marrom”. Muitas pinturas dessa fase são inspiradas no tempo em que o pintor viveu em Brodowski, e geralmente retratam brincadeiras infantis e a vida no interior paulista. O nome dado pelo escritor é resultado da superfície predominantemente marrom das telas, que apresentam também céus turvos, contrastes de claro e escuro, efeitos de luz, e foram feitas com tintas pastosas (Arêdes, 2009).



12.



13.

Fig.12: *Circo*, 1933. Fonte: Google Arts and Culture

Fig.13: *Morro*, 1933. Fonte: Google Arts and Culture

Entre 1934 e 1935, Portinari entraria em uma nova fase. Além de abandonar as tintas pastosas, o artista começa a retratar personagens com deformações corporais, principalmente nas mãos e nos pés, o que se tornaria característico em muitos de seus trabalhos. Dessa fase, nasceu a tela *Café*, de 1935, a qual garantiu ao pintor a menção honrosa do Instituto Carnegie, nos Estados Unidos; seu primeiro prêmio internacional. Após a premiação, Portinari começou a receber encomendas de vários colecionadores e de instituições norte americanas, como o Museu de Arte Moderna de Nova York e a Biblioteca do Congresso.



Fig.14: *Café*, 1935. Fonte: Google Arts and Culture

Em 1936, Portinari começa a retratar personagens e objetos com a intenção de demonstrar sua densidade. As figuras ganham forma monumental, o pintor começa a explorar a sensualidade dos personagens retratados, e as figuras passam a ocupar quase todo o primeiro plano das telas. Nessa fase, Portinari também passa a demonstrar o interesse pelo trabalhador, algo que já era visto em início na fase anterior: as mãos e os pés inchados dos personagens dão ao personagem a impressão de desgaste físico, de força braçal, e a realidade do trabalhador do campo é explorada em seus trabalhos. Nota-se também uma maior retratação de personagens negros, mulatos e indígenas, o que demonstra a busca do artista por uma pintura nacional, que represente o povo brasileiro. Foi ainda em 1936 que Portinari realizou seu primeiro trabalho de pintura mural: os painéis do Monumento Rodoviário, na Rodovia Washington Luís⁹.

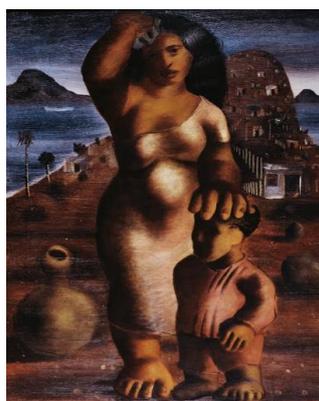


Fig. 15: *Mulher e Criança*, 1936. Fonte: Google Arts and Culture.

⁹ Estrada que liga o Rio de Janeiro a São Paulo.



Fig. 16: *Construção da Rodovia I*, 1936. Fonte: Google Arts and Culture.

Em 1935, Portinari foi convidado por Celso Kelly, junto com Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, para dar aulas de pintura mural e de cavalete na Universidade do Distrito Federal (UDF), no Rio de Janeiro¹⁰. Nessa época, o pintor já estava em contato com a pintura mural devido a suas funções de professor, e após a realização dos painéis para o Monumento Rodoviário, realizou diversos outros murais ao longo de sua vida. No catálogo da exposição “Portinari para Todos”, realizada no MIS Experience, coescrito pelo Projeto Portinari, vemos a seguinte passagem sobre este tipo de trabalho do pintor:

“Portinari acreditava que a pintura em murais ou painéis tem o potencial de se comunicar diretamente com o povo, transpondo as fronteiras dos museus e realizando aquilo que o pintor chamava de função social da arte. Muitas de suas obras podem ser admiradas em monumentos edifícios públicos” (Museu da Imagem e do Som, 2022).

O crítico de arte Celso Kelly (1968) também expressa a relação do pintor com a pintura em murais em sua biografia do mesmo:

“Portinari tinha especial simpatia pela arte muralista. Perdia-se no gabinete de estudo lendo a experiência dos antigos, e, na oficina, tentava o contato das tintas com a parede: o afresco, a têmpera e outros processos disputavam-lhe o tempo, concorrendo com a pintura de cavalete” (Kelly, 1968 ;p.47).

1.2.4) Pinturas de painéis

A produção de Portinari é extensa, abrangendo telas, mosaicos, azulejos, figurinos para peças de teatro e ilustrações para livros. Entretanto, devido à natureza da Obra em Questão, será feita nesta parte da pesquisa uma análise sobre as pinturas painel realizadas pelo artista até 1948 (ano de realização de “A Primeira Missa no Brasil”), a fim de melhor entender sua relação com este tipo de arte. Os painéis de Portinari foram marcantes não somente pela habilidade do artista, mas também em como se inseriam no

¹⁰ Na época, o Rio de Janeiro ainda era a capital do país.

contexto da pintura e da arquitetura moderna: no decorrer do século XX, diversas edificações de acesso público começaram a adotar obras painel por encomenda como parte de sua decoração, uma forma encontrada de levar a arte **ao povo** em espaços **do povo**, e não somente nas mãos de museus ou colecionadores particulares. Ao longo de sua carreira, Portinari realizou painéis que decoraram desde sedes de bancos até prédios históricos, e chegou a receber uma encomenda de painéis para a sede das nações unidas, a qual completou em 1956.

Voltando ao ano de 1936, Portinari foi convidado pelo ministro Gustavo Capanema para realizar um conjunto de doze painéis para o edifício do novo Ministério da Educação e Saúde¹¹, os quais entregaria em 1938. O tema original para os painéis seria “educação para o trabalho”, mas o artista conseguiu convencer o ministro a deixá-lo retratar o trabalho no decorrer da história do Brasil; assim sendo, foram pintadas as obras da série *Ciclos Econômicos: Pau-Brasil, Cana, Gado, Garimpo, Fumo, Algodão, Erva-Mate, Café, Cacau, Ferro, Borracha e Carnaúba*¹², dispostos nesta mesma ordem na sala de audiências do edifício. Nota-se, mais uma vez, a abordagem da temática nacional e o foco no trabalhador brasileiro, onde a história do País é dividida em cinco ciclos: o do pau-brasil, o do gado, do ouro, do café e da indústria (Fabris, 2005). Em termos estéticos, observamos trabalhadores indígenas, mulatos e negros, com mãos e pés inchados e grandes proporções corporais; o fundo colorido é dividido em formas geométricas, algumas mais claras e outras mais escuras, criando um jogo de luz e a ideia de profundidade.



Fig. 17: *Pau-Brasil*, 1938. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 18: *Cana*, 1938. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 19: *Ferro*, 1938. Fonte: Google Arts and Culture.

¹¹ Atual Palácio Gustavo Capanema.

¹² Este último painel só foi pintado porque sobrava espaço no salão para mais um.

Em 1939, Portinari encerraria sua carreira de professor da UDF devido ao fechamento da universidade, decretado por Getúlio Vargas. O fato de não lecionar mais sobre pinturas murais, entretanto, não o afastou da sua própria produção de painéis: no mesmo ano, são pintadas as telas *Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* e *Noite de São João*¹³, destinadas ao Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York, resultado de uma colaboração entre Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Vemos nesses painéis em têmpera que Portinari ainda está em sua fase iniciada em 1936, retratando personagens com corpos desproporcionais, dando atenção para a diversidade do povo brasileiro e chama a atenção para os trabalhadores rurais (características vistas nos painéis para o Ministério da Saúde e Educação). Ainda em 1939, o artista seria agraciado com uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)¹⁴ de 269 de suas obras, e com o nascimento de seu único filho, João Candido Portinari.



Fig. 20: *Cena Gaúcha*, 1939. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 21: *Jangadas do Nordeste*, 1939. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 22: *Noite de São João*, 1939. Fonte: Google Arts and Culture.

Em 1940, Portinari se voltaria novamente para pinturas religiosas em Brodowski, como o fez quando ainda era novo. Devido a idade avançada e os problemas

¹³ Essa obra foi destruída em 1958, em um incêndio que atingiu o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), para onde havia sido doada em 1939.

¹⁴ Museu sediado no prédio da ENBA, fundado em 1937.

de saúde de sua avó, Dona Pelegrina, o pintor manda construir uma pequena capela anexa à casa de seus pais para que a idosa pudesse orar sem precisar se deslocar até a igreja local, e em 1941, completa as pinturas decorativas da parte interior: um conjunto de pinturas murais dos santos prediletos de Dona Pelegrina, cuja fisionomia foi baseada em parentes e amigos da família do pintor. Os personagens retratados continuam a ter as tendências modernistas do artista, porém os santos não apresentam as mãos e pés inchados dos personagens do artista na época. Isso se deve, possivelmente, a escolha de Portinari de pintar estas características somente em trabalhadores para retratar seu esforço braçal, o que não faria sentido em santos pintados para devoção. Atualmente, a capelinha faz parte do Museu Casa de Portinari, museu baseado na antiga residência do artista em Brodowski, fundado em 1970.



Fig .23: *Capelinha da Nonna*. Fonte: Google Arts and Culture.

Em 1942, o artista entregaria mais dois conjuntos de pinturas painel. O primeiro seria destinado a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, composto por quatro murais pintados em 1941: *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Descoberta do Ouro* e *Catequese*¹⁵. Essas telas a têmpera apresentavam temáticas da história do Brasil, colocando, como era característico do pintor, um foco no trabalho braçal e na figura dos povos originários, que são destaque nos quatro trabalhos, deixando os personagens colonizadores em segundo plano. Ao analisar o conjunto, Anna Teresa Fabris (1996) explica:

“Longe de qualquer visão celebrativa e épica, Portinari confere uma dimensão cotidiana ao ciclo de Washington, eliminando todo símbolo relativo à conquista (marco, cruz, bandeira) e detendo-se tão somente na focalização dos

¹⁵ A obra também é chamada de “Catequese dos Índios”. O Projeto Portinari coloca seu nome oficial como “Catequese”.

instrumentos do trabalho e dos signos materiais que constituíram a nova cultura. É em *Catequese dos Índios* que tal visão se aglutina, quando o artista justapõe elementos culturais e materiais europeus e ameríndios aos primeiros: podem ser referidos a vaca malhada, a cerca, a capela, a escada, o rolo de corda e o baú; aos segundos, o pilão, a cabaça, as pirogas e a cesta com frutas da terra”. (Fabris, 1996, P. 122-123).



Fig. 24: Descobrimto, 1941. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 25: *Descoberta do Ouro*, 1941. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 26: *Desbravamento da Mata*, 1941. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 27: *Catequese*, 1941. Fonte: Google Arts and Culture

De acordo com o catálogo da exposição “Portinari para todos” (MIS Experience, 2022), foi no ano de 1942 em que o pintor provavelmente viu pela primeira vez a tela *Guernica*, uma pintura painel feita pelo mexicano Pablo Picasso, exposta no MoMA. As características únicas da obra de Picasso e sua denúncia ao sofrimento causado pela Segunda Guerra Mundial¹⁶ marcaram o artista e influenciaram a criação de mais um conjunto de painéis: a *Série Bíblica*, composta pelas obras *Jeremias*, *Jó*, *O Último Baluarte*, *As trombetas de Jericó*, *A Justiça de Salomão*, *Ressurreição de Lázaro*, *O Massacre dos Inocentes* e *O Sacrifício de Abraão*. As telas a têmpera foram encomendas do empresário Assis Chateaubriand, para a decoração da sede da Rádio

¹⁶ 1939 – 1945.

Tupi, no Rio de Janeiro; nota-se que a desproporção dos corpos retratados é mais acentuada do que de costume nas obras de Portinari, e o cromatismo dos quadros é reduzido, ao ponto em que se assemelha bastante a tela de Picasso. Os personagens apresentam feições nitidamente sofridas, o que também remete aos personagens despedaçados em *Guernica*, apesar das telas de Portinari retratarem momentos relatados em passagens da bíblia, e não especificamente tempos de conflito armado, como fez Picasso. O conjunto de oito obras foi pintado entre 1942 e 1944, e atualmente faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP).



28.



29.

Fig. 28: *A Justiça de Salomão*, 1943. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 29: Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Fonte: Google Arts and Culture

Em 1944¹⁷, é construída a Capela Mayrink, no Parque Nacional da Tijuca, pelo Visconde Antônio Alves Souto, a pedido do presidente do parque, Raymundo Ottoni de Castro Maya¹⁸. Este último também encomendou a Candido Portinari quatro painéis para o interior da capela, os quais ficaram expostos desde 06 de julho de 1944 até 22 de agosto de 1993: *Nossa Senhora do Carmo*, feita para compor a parte central do retábulo;

¹⁷ Neste ano, Portinari participa da exposição comemorativa dos quinze anos de fundação MoMA.

¹⁸ Castro Maya encomendou a construção da capela a pedido de Henrique Dodsworth, então prefeito da cidade do Rio de Janeiro.

São Simão Stock, para a direita do retábulo; *São João da Cruz*, para a parte esquerda; e *Purgatório*, executada como arremate do altar. Nota-se, aqui, algo interessante: os santos e a Nossa Senhora retratados nos três primeiros painéis apresentam proporções mais realistas, os santos são iluminados por uma luz que vem do canto superior as telas, a fim de demonstrar uma conexão com o divino; em *Purgatório*, entretanto, por se tratar de uma cena infernal com pessoas comuns, humanos pintados apresentam mãos e pés inchados e/ou deformados, como era costumeiro das pinturas de Portinari na época¹⁹. Percebe-se, portanto, que o artista tinha o intuito de separar as figuras divinas das figuras mortais, possivelmente pelas telas serem destinadas a um local de oração, como o fez na “Capela da Nona”.



30.



31.



32.



33.

Fig. 30: *Nossa Senhora do Carmo*, 1944. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 31: *São Simão Stock*, 1944. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 32: *São João da Cruz*, 1944. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 33: *Purgatório*, 1944. Fonte: Google Arts and Culture²⁰

¹⁹ Isso se torna mais evidente com a representação de um anjo no painel: As mãos e os pés do personagem apresentam proporções menores em comparação aos membros dos personagens humanos.

²⁰ Imagem cortada.

As quatro telas a óleo viraram notícia após o dia 22 de agosto de 1993, quando assaltantes furtaram três dos quatro murais, deixando apenas a *Nossa Senhora do Carmo*, por ser muito pesada. Após a recuperação das obras em abril de 1994, todo o conjunto foi mandado para o MNBA, onde permanece até hoje. Atualmente, a capela apresenta réplicas dos painéis encomendadas pelo Ibama.

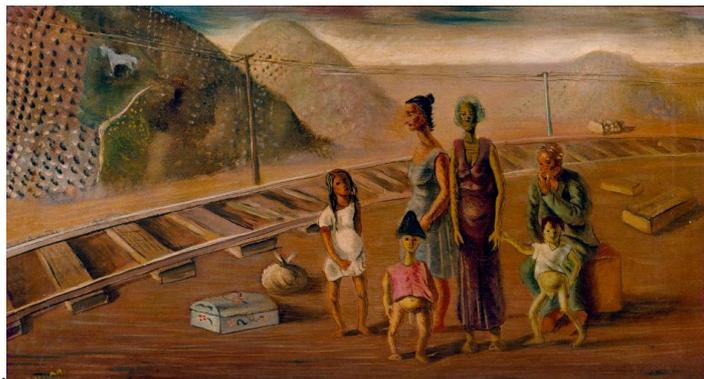
Ainda em 1944, Portinari pintou também a série *Retirantes*, composta de quatro óleos sobre tela: *Retirantes*, *Criança Morta*, *Enterro na Rede* e *Criança Morta*²¹. Nestas pinturas, o pintor deixa de lado o trabalhador do campo ou os santos das igrejas para pintar cenas melancólicas e tristes: os personagens são pessoas desnutridas, choram e lamentam a morte uns dos outros, sobrevivendo a miséria que os afligem. A paleta de cores do artista apresenta tons terrosos para retratar o deserto em que os personagens se encontram, e estes por sua vez se apresentam em tons acinzentados e escuros, muito similares aos personagens de *Guernica* nesse aspecto. Em 1934, Portinari pinta uma cena similar em *Os Despejados*, mas a tela não apresenta a mesma carga melancólica e nem a paleta de cores sombria da série de painéis, o que serve como evidência da influência da obra de Picasso no artista de Brodowski. As telas *Retirantes*, *Enterro na Rede* e *Criança Morta* se encontram atualmente no Museu de Arte de São Paulo (MASP), enquanto *Criança Morta* (1945) foi adquirida pelo governo francês em 1947 e se encontra atualmente no *Fond National de Art Contemporain*²².



34.

²¹ Esta última foi pintada em 1945.

²² Fundo Nacional de Arte Contemporânea.



35.

Fig. 34: *Retirantes*, 1944. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 35: *Os Despejados*, 1934. Fonte: Google Arts and Culture.

Até o momento, foram vistas diversas obras de Portinari, desde sua formação acadêmica, até sua entrada no Modernismo brasileiro e sua criação de diversos painéis e murais. Apesar de muitos de seus murais apresentarem as mesmas características estéticas e, em geral, temáticas similares, a OQ foi considerada por Antônio Luraghi como o início de uma nova fase para o pintor, pois apresentava uma composição e um colorido intenso até então não visto em outras de suas telas (Bento, 1980). Outras obras criadas pelo artista que sucederam a Primeira Missa, incluindo repinturas de telas antigas, serão vistas mais a frente neste capítulo, onde poderão ser observados as características dessa nova fase de Portinari. A seguir, começaremos a ver o contexto de criação da Obra em Questão

1.3) A encomenda do painel e a viagem para o Uruguai

Apesar da carreira artística de Portinari ser o maior destaque de sua vida, o pintor de Brodoswki também possuiu uma carreira política, a qual se inicia por volta de 1945 quando se candidata a deputado federal de São Paulo, sem êxito. Em 1947, se candidata mais uma vez, dessa vez ao Senado, pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas perde a eleição por uma pequena margem de votos. Nesse mesmo ano, Portinari se vê em situação de perseguição política, assim como todos os seguidores do comunismo no Brasil, cortesia do então presidente Eurico Dutra. Franco e Lacombe (2003) relatam como o artista teve muitas vezes que ir depor na polícia devido a perseguição intensa no Rio de Janeiro contra certos intelectuais. Por conta disso, Portinari viaja ao Uruguai com sua família (a esposa Maria e o filho João Candido), tanto em exílio voluntário, como também para uma exposição que realizaria no Salón Nacional de Montevideú. Voltaria do exílio no ano seguinte, em 1948.

Enquanto exilado, ainda em 1947, o artista recebe uma encomenda vinda de Thomaz Saavedra, o terceiro Barão de Saavedra e, na época, presidente do Banco Boavista. Nesse período, o banco estava construindo uma nova sede no Rio de Janeiro²³, com o projeto do edifício feito pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer, com quem o pintor colaborou em muitas de suas construções, tanto com telas painel quanto com mosaicos. Assim sendo, o presidente da instituição contatou Portinari para fazer um painel temático para a nova sede, retratando a Primeira Missa no Brasil. Tal evento histórico já havia sido representado na obra de Victor Meirelles em 1860, mas Saavedra queria uma obra que ilustrasse o evento no estilo de Portinari.



Fig.36: Portinari e sua esposa do lado do painel “*A Primeira Missa no Brasil*”. Fonte: Google Arts and Culture.

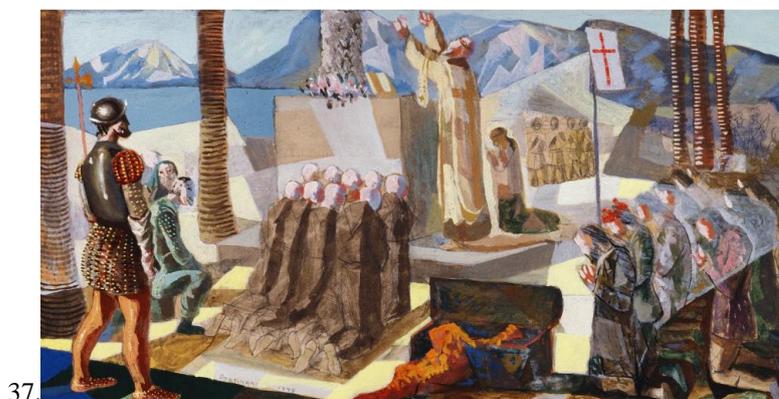
Exatamente como Saavedra conseguiu contato com Portinari ainda é um mistério, visto que, até a finalização deste trabalho, não foram encontradas correspondências entre os dois. Entretanto, é possível traçar algumas hipóteses: A primeira seria que a própria esposa do barão, a baronesa Carmen Saavedra, teria indicado o pintor para a execução do painel, visto que esta era uma de suas maiores correspondentes e apoiadora do movimento modernista no Brasil; outra opção seria uma indicação vinda dos Guinle, família do empresário Guilherme Guinle, fundador do Banco Boavista e presidente da instituição antes e depois de Saavedra. Os Guinle eram mecenas de vários artistas de renome, e dois membros em particular, Otávio e Candido Guinle, possuem correspondências trocadas com Portinari. Vale ressaltar que Candido

²³ Geraldo Mendes Barros (1982) afirma que “o Banco Boavista foi o primeiro do mundo a adotar os padrões da arquitetura moderna na sua sede social” (p.97).

Guinle aparentava estar a par dos negócios do seu tio Guilherme, já que se tornou presidente da instituição em 1960, o que o coloca em posição como possível indicador do artista para a pintura do mural.

Durante três meses, Portinari trabalhou intensamente na produção do painel, fazendo diversos estudos para a obra e constantemente reajustando detalhes de maneira minuciosa. Em correspondência com a baronesa Carmen Saavedra, enviada no dia 16 de fevereiro de 1948, escreveu:

“Estou para lhe escrever há muito tempo mas o nosso quadro²⁴ não tem me dado folga. Fiz muitos estudos e diversas maquetes. É um quadro muito difícil porque deve ser muito solene – tive que me adaptar, pois venho já há tempos fazendo temas patéticos. Afora isso, tive que reler a história do Brasil para me impregnar da época – consultar livros sobre indumentária. Naturalmente vai ficar uma obra de arte e não um documento histórico, porque pra que assim suceda é necessário – preparar tudo e na execução não ter dúvidas sobre a documentação e ser desviado do lado arte. Não sei se ficara pronta este mês e por isto gostaria de saber uma data em março – para providenciar uma embalagem para mandal-o ou leval-o. Se a sra. me escrevesse nesse sentido ficaria agradecido.” (Projeto Portinari. Fonte: Google Arts and Culture. Transcrição nossa).



²⁴ Atenta-se aqui para o uso da expressão “nosso quadro”, assim como pela pergunta feita no final quanto ao envio da obra. Como Carmen Saavedra era amiga próxima de Portinari, e seu marido fez a encomenda, é possível que a baronesa participou de alguma forma da negociação do painel.

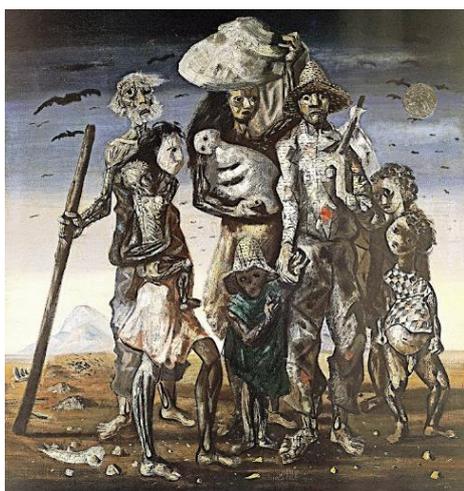


38.

Fig. 37: Maquete para “A Primeira Missa no Brasil”. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 38: Foto de Portinari com estudos do painel. Fonte: Google Arts and Culture.

Como dito anteriormente, o painel se destaca como uma nova fase da produção de Portinari. O intenso uso de cores é uma marcante característica dessa nova fase, assim como o uso de diversos planos geométricos de diferentes colorações e tons, simulando um jogo de luz no chão. Os personagens não mais apresentam as mesmas deformações corporais retratadas em outras telas, e suas feições e formas tendem a ser mais geometrizadas, ao contrário das linhas curvas que outros trabalhos apresentavam. Com o passar do tempo, as obras dessa fase vão perdendo a representação da realidade que antes lhes era conferida, e passam a apresentar simples fundos coloridos ao invés de paisagens detalhadas, tornando essa fase um grande contraste de outras anteriores. Como exemplo, vemos as duas versões da tela *Retirantes*: a original, pintada em 1944, e a mais recente, pintada em 1960, nos últimos anos do artista.



39.



40.

Fig. 39: *Retirantes*, 1944. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 40: *Retirantes*, 1960. Fonte: Google Arts and Culture

Enquanto trabalhava na tela para a sede do Banco Boavista, Portinari recebeu o jornalista Brasil Gerson, que por acaso se encontrava em Montevidéu durante a produção do painel. Em entrevista com o repórter, o artista relata as dificuldades de realização de um quadro de proporções tão grandes, tendo que trabalhar por várias horas seguidas para atingir o resultado desejado. Ao receber tanto Brasil Gerson quanto um grupo de outros visitantes, Portinari explicou:

“- Olhem só: daqui para baixo só posso pintar agachado...E há ainda o problema da luz entrando pela janela, ora de um jeito, ora de outro. Tenho que estar fazendo o devido desconto para evitar confusão nas tintas. Além do mais, não há aqui espaço nem luz adequada para vocês poderem ter uma ideia justa do trabalho. Um trabalho dessa amplitude pede uma certa distância.” (O Jornal, 14 de março de 1948).

Com a conclusão da Primeira Missa por volta de março de 1948, Portinari realizou uma exposição do painel e de seus estudos e maquetes no dia 16 de abril do mesmo ano, antes da tela partir para o Brasil.

1.4) Outras obras de destaque

Após a conclusão da Primeira Missa, Portinari continuou a fazer obras de grande destaque no cenário artístico nacional, incluindo painéis históricos. No ano após sua volta, em 1949, o artista executou o mural *Tiradentes* para o Colégio Cataguases em Minas Gerais²⁵, outra construção do arquiteto Oscar Niemeyer. Este painel apresenta as mesmas características estéticas da tela para o Banco Boavista: um intenso colorido, planos geométricos de vários tons e cores para compor um jogo de luz e personagens com feições geometrizadas. Essas características também apareceriam na obra *A chegada de Dom João VI a Bahia*, outro mural com temática histórica realizado pelo pintor, pintado em 1952 para a sede do Banco da Bahia em Salvador. A pintura *Tiradentes* recebeu, em 1950, a medalha de ouro no Segundo Congresso Mundial dos Partidários pela Paz, em Varsóvia.



41.

²⁵ Atualmente, o painel se encontra no Memorial da América Latina, em São Paulo. O colégio agora expõe uma réplica da pintura original.



42.

Fig. 41: *Tiradentes*, 1949. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 42: *A chegada de Dom João VI a Bahia*, 1952. Fonte: Google Arts and Culture.

Com o passar dos anos, o artista foi convidado para participar de vários eventos, como a Vigésima Quinta Bienal de Veneza em 1950 e a Primeira Bienal de Arte de São Paulo em 1951, onde expôs em uma sala especial. Em 1952, devido a sua fama como um dos pintores de maior destaque no Brasil, Portinari é convidado pela Organização das Nações Unidas (ONU) a fazer dois painéis para o novo edifício sede do órgão, em Nova York. Durante quatro anos, o pintor trabalhou intensamente e fez diversos estudos e maquetes, até que, em 1956, conseguiu terminar os painéis *Guerra e Paz*, duas telas monumentais de medidas 14 x 10 metros, adotando mais uma vez o estilo colorido e geométrico de sua fase “pós Primeira Missa”. Os dois painéis retratam cenários completamente opostos um do outro: enquanto *Paz* representa um ambiente de alegria e despreocupação, com crianças brincando e coros se apresentando, *Guerra* apresenta uma cena de tristeza e desespero, com animais ferozes e os quatro cavaleiros, representando os Cavaleiros do Apocalipse, cavalgando por entre grupos de pessoas; dessa forma, o artista representa a destruição da humanidade causada pelo conflito, e a felicidade e segurança proporcionados por tempos de paz. Antes de serem mandados para os Estados Unidos, o presidente Juscelino Kubitschek inaugurou uma exposição dos painéis no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e as obras em si só foram enviadas em 1957. Até hoje, esses trabalhos são considerados as obras primas de Portinari, e continuam expostos no edifício sede da ONU, tendo voltado uma vez ao Brasil por um breve período para restauro.



Fig. 43: *Paz*, 1956. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 44: *Guerra*, 1956. Fonte: Google Arts and Culture.

Como mencionado anteriormente, além de realizar pinturas, Portinari também criou alguns trabalhos de ilustração para livros. Em 1941, o artista cria as imagens para uma reedição do livro de Hans Staden²⁶, viajante alemão que visitou o Brasil no século XIV, e para o livro *Maria Rosa*, feito pela escritora Vera Kelsey e publicado em 1942. Outros escritores que requisitaram o trabalho de Portinari para ilustrar seus livros foram o literato Machado de Assis, o fazendo para as publicações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1943) e *O alienista* (1948), e José Lins do Rego, para sua obra *Menino de Engenho* (1959)²⁷.

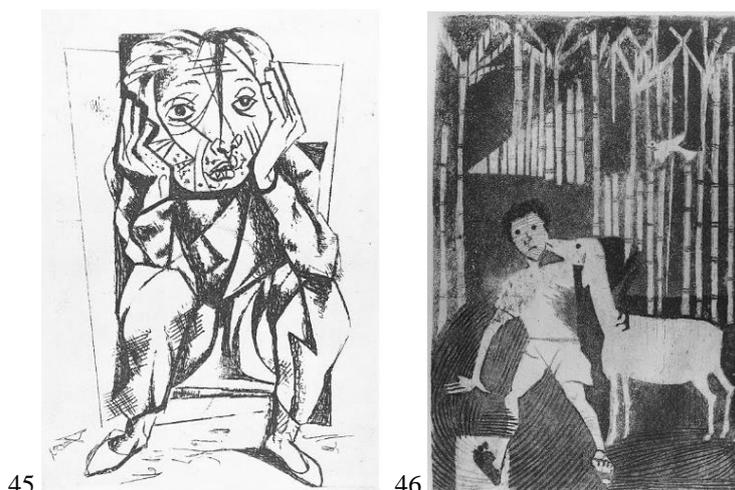


Fig. 45: *Simão Bacamarte*, 1946. Ilustração para o livro *O alienista*. Fonte: Google Arts and Culture.

²⁶ As ilustrações foram rejeitadas e devolvidas, pois não foram do agrado dos editores do livro.

²⁷ Estes três livros foram publicados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Fig. 46: *Menino com Carneiro*, 1959. Ilustração para o livro *Meninos de Engenho*. Fonte: Google Arts and Culture.

Outro tipo de arte em que Portinari atuou foi em desenhos para o teatro. Em 1944, o pintor criou quarenta figurinos e cinco cenários para o Balé Iara, espetáculo realizado pela companhia do Original Ballet Russe, dirigida pelo coronel Wassili de Basil, enquanto o grupo se encontrava em turnê pelo continente americano²⁸. Iara foi o primeiro ballet do Brasil a entrar no circuito internacional, e incorporou características da cultura do País em seu enredo, contando não só com a participação de Portinari na produção, mas também do poeta Guilherme de Almeida e do maestro Francisco Mignone. Os figurinos e os cenários foram posteriormente expostos em Buenos Aires.



Fig. 47: *Bumba-meu-boi*, 1944. Figurino para o Balé Iara. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 48: *Paisagem com Urubus*, 1944. Projeto de cenário para o Balé Iara. Fonte: Google Arts and Culture.

Outro ramo artístico em que Portinari se tornou conhecido foi a produção de projetos para azulejos. O artista realizou diversos painéis de azulejos em sua carreira para construções públicas, entre os quais se destacam *Pulando Carniça* (1951) para o Conjunto Residencial do Pedregulho²⁹, no Rio de Janeiro, *Conchas e Hipocampos* (1942), feito para uma das fachadas do Palácio Gustavo Capanema, e *São Francisco de Assis* (1944), feito para a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha³⁰ em Belo Horizonte, MG.

²⁸ Isso foi consequência da Segunda Guerra Mundial, já que a companhia estava com dificuldades de realizar espetáculos no cenário europeu.

²⁹ Projeto do arquiteto Afonso Eduardo Reidy.

³⁰ Projeto de Oscar Niemeyer.

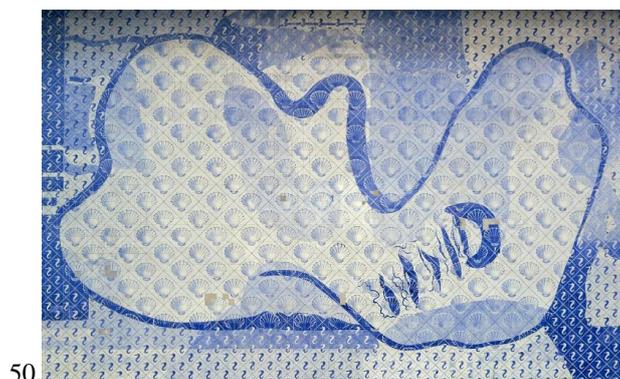


Fig. 49: *São Francisco de Assis*, 1944. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 50: *Conchas e Hipocampos*, 1942. Fonte: Google Arts and Culture.

1.5) Últimos anos, morte e legado

Em 1953, Portinari começa a enfrentar sérios problemas de saúde. Internado no Rio de Janeiro após sofrer uma hemorragia intestinal, exames apontaram para uma intoxicação causada pelas tintas que o artista usava, as quais continham metais pesados, como chumbo, cádmio e prata. De acordo com estudos realizados por grupos de pesquisa da Universidade de São Paulo, como o Núcleo de Apoio a Pesquisa de Física Aplicada ao Patrimônio Histórico e Artístico (NAP-FAEPAH) e o Departamento de Física Nuclear, o artista comprava tintas industriais em bisnagas, mas com diferentes elementos químicos a fim de obter diferentes tonalidades de cores; alguns componentes já encontrados foram cromo em tons de verde, brancos de zinco, chumbo e cádmio em amarelos, ferro em tintas vermelhas e outros tons terrosos, e cobalto em azuis. Apesar de receber ordens médicas, em 1954, para se afastar da pintura a fim de diminuir os efeitos dos metais em seu corpo, Portinari insistiu em continuar seu trabalho.

Em 1960, sua esposa Maria e ele se separam, e o artista entra em grande depressão. No mesmo ano, nasce sua neta Denise Portinari, a única que conheceu, o que o ajudou a se recuperar da tristeza da separação. Em 1961, ano marcado por várias recaídas em seu estado de saúde, Portinari viaja a França, mas é impedido de entrar no país pelo governo francês devido a uma crítica feita às forças armadas; o artista realiza,

nesse ano, sua última exposição individual em vida, na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro. Em 1962, a intoxicação de Portinari se agrava, e o artista falece no dia 06 de fevereiro, aos cinquenta e oito anos.

Em 1979, o filho do artista, João Candido Portinari, ao lado de sua mãe Maria Martinelli, fundaria o Projeto Portinari, instituição responsável pelo acervo deixado pelo artista. Com o objetivo de catalogar a extensa produção do artista e de manter sua memória viva, o projeto realiza exposições e atividades educativas sobre suas criações, além de registrar todas as obras do pintor que se encontram em coleções públicas ou particulares. O projeto também é responsável por verificar a autenticidade das obras e emitir certificados que as acompanham em suas vendas e transições e, por um breve período, possuiu um ramo conhecido como “Projeto Pincelada”, onde eram estudadas características físicas das obras através de aparelhos tecnológicos para confirmar sua autenticidade³¹. A sede do Projeto Portinari se encontra na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), instituição onde João Candido atua como professor do Curso de Matemática.

1.6) Proveniência da Obra em Questão: Museu Nacional de Belas Artes



51.

³¹ Atualmente, o projeto não emprega mais esse tipo de análise em seus estudos.



52.

Fig. 51: *Primeira Missa do Brasil*, 1948. Fonte: Google Arts and Culture

Fig. 52: Foto da OQ na reserva técnica do MNBA. Foto tirada pelo autor.

Em 05 de maio de 1948, o painel de Portinari chegava ao Brasil. Logo em seguida, foi mandado para o Instituto dos Arquitetos do Brasil, de acordo com instruções enviadas por Thomaz Saavedra a Portinari através de Oscar Niemeyer; após sua chegada, a OQ foi transportada para o edifício sede do Banco Boavista. O prédio projetado por Niemeyer, além de abrigar o banco, serviu ainda como a primeira sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1949, até o museu ser realocado para o Palácio da Cultura em 1952. Atualmente, o edifício abriga uma filial do Banco Bradesco, a qual manteve o painel em seu mezanino após se instalar no imóvel. Antônio Bento (1980) considerava o local inadequado para abrigar o painel, pois ele não estava previsto no projeto do arquiteto. No dia 24 de março de 1992³², tanto o painel e o prédio passam por um processo de tombamento pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), e se tornam patrimônios nacionais.

³² O tombamento provisório ocorreu no dia 13 de setembro de 1990.



Fig. 53: Foto do edifício do Banco Boavista. Fonte: ipatrimônio

A Obra em Questão permaneceu no mesmo local durante décadas, até ser transferida para o Museu Nacional de Belas Artes em 20 de abril de 2013, onde se encontra até hoje. A aquisição da obra foi feita através de sua doação por parte do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que a comprou em dezembro de 2012 de sua antiga proprietária, Maria Cecília Pedrosa de Paula Machado³³. Ela se tornou proprietária do quadro, de acordo com informações dadas pelo museu, em novembro de 2000, mas não foram encontradas informações sobre sua aquisição da Primeira Missa. Entretanto, é possível que tal aquisição tenha acontecido devido a sua ligação com a família Guinle.

Conhecidos no Brasil por seus investimentos empresariais e colecionismo de obras de arte, os Guinle foram uma família de origem francesa que se estabeleceu no Brasil durante a década de 1840, a partir da vinda de Jean-Arnauld Guinle, que deixava seu povoado original em Bazet por incentivo de seu pai³⁴ (Cardoso, 2021). Do seu casamento com a francesa Josephine-Desirée Bernardine, nasceu Eduardo Palassim Guinle, o qual viria a se tornar um comerciante de sucesso no Rio de Janeiro e deixaria grande fortuna para seus filhos: Eduardo, Guilherme, Carlos, Arnaldo, Octávio, Celina e Heloísa. Com o passar das gerações, a família foi responsável pela fundação de diversos empreendimentos e construções de grande valor histórico, entre elas: o Copacabana Palace, fundado por Octávio; o Palácio Laranjeiras, erguido por Eduardo; e o Banco Boavista, fundado por Guilherme. As irmãs caçulas, Celina e Heloísa, não teriam muito

³³ Informação presente na ficha técnica cedida pelo MNBA para a pesquisa deste trabalho.

³⁴ O primeiro destino tomado por Jean-Arnauld foi Montevideo, no Uruguai, mas desistiu devido a guerra que acontecia no país na época. Ironicamente, este seria o lugar onde Portinari pintaria a Primeira Missa.

destaque no ramo devido aos padrões da época, e seus empreendimentos viriam acompanhados dos sobrenomes de seus maridos (Cardoso, 2021).

Em 1942, Celina fica viúva de seu marido, Lineu de Paula Machado, o que leva Guilherme a morar com ela e com seus cinco filhos: Francisco, Eduardo, Cândido, Lineu e Heloísa. Com o passar dos anos, a relação entre os irmãos se estreita, e após o falecimento de Guilherme em 1960, os filhos de Celina recebem quase toda a herança do tio, incluindo o Banco Boavista. Na ficha técnica cedida pelo MNBA para esta pesquisa, Maria Cecília de Paula Machado é classificada como “viúva de Candido Guinle de Paula Machado”, o qual se tornaria presidente do Banco Boavista e morreria de câncer em 2000³⁵, mesmo ano em que sua esposa se tornaria proprietária do painel. Candido Guinle também era amigo próximo de Candido Portinari, como demonstrado em correspondência em posse do Projeto Portinari:

“Caro xará,

Vejo hoje pelos jornais que você já chegou ao meio século, e não quero deixar de abraçá-lo. Lembrei-me muito de nossa viagem aos E. Unidos, do sucesso da sua exposição, do seu menino que naquela ocasião tinha 3 anos, creio eu. Isto tudo já vai bem longe, quase 14 anos!... Mas tenho sempre acompanhado a sua obra tão fecunda e de tanta qualidade – parece incrível, mas é por falta de oportunidade que não o procurei, mas um dia desses apareço aí com a minha tropinha – 4 meninos! – para uma visita. Enquanto isso, com a Maria, aceite um abraço e os votos muito sinceros para que esta ‘segunda metade’ continue no mesmo ritmo ascendente!

Candido de Paula Machado” (Projeto Portinari)

Assim sendo, acredita-se que Candido Guinle teria herdado o painel de seu tio após seu falecimento³⁶, e que sua esposa se tornou a detentora legal do painel após sua morte, vendendo posteriormente a obra para o IBRAM.

1.7) Obras testemunhas, auxiliares e complementares

A fim de se comprovar a autoria da OQ, foram selecionadas e estudadas outras pinturas de Portinari (todas com a autenticidade comprovada pelo Projeto Portinari) e realizada uma comparação entre os dados compositivos e técnicos da Primeira Missa e os dados compositivos e técnicos das obras escolhidas, as quais nos referiremos como

³⁵ Fonte: <https://www.geni.com/people/C%C3%A2ndido-Guinle-de-Paula-Machado/600000009414877809>.

³⁶ Tentou-se conseguir acesso ao testamento de Guilherme Guinle para a confirmação desta teoria. Entretanto, não foi possível acessar o documento até a conclusão desta monografia.

Obras Testemunhas (ou OT), **Obras Testemunhas Complementares** (ou OTC) e **Obras Auxiliares** (ou OAUX). As OTs foram escolhidas como principais objetos do estudo comparativo devido a sua similitude de estilo e composição com a OQ, enquanto as OTCs, apesar de serem esteticamente similares, não puderam ser inspecionadas presencialmente, e as OAUXs se mostram como produtos de diversas fases do artista, e foram selecionadas para captação de dados adicionais.

Abaixo, segue a listagem de obras selecionadas para este estudo, o qual será realizado nos dois capítulos seguintes:

OBRAS TESTEMUNHAS, COMPLEMENTARES E AUXILIARES

| CÓDIGO | TÍTULO | IMAGEM | DADOS | COLEÇÃO |
|---------------|-------------------------------|---|--|----------------------|
| OT 01 | Samba |  | Óleo s/ tela; 1956; 168 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OT 02 | Garimpo em Minas Gerais |  | Óleo s/ tela; 1956; 149 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OT 03 | Gaúchos |  | Têmpera s/ tela; 1954; 149 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |

| | | | | |
|-------|-----------------------|---|---|-------------------|
| OT 04 | Frevo |  | Óleo s/ tela; 1956; 168 x 198 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OT 05 | Bumba-Meu-Boi |  | Óleo s/ tela; 1956; 168 x 198 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OT 06 | Vaqueiros do Nordeste |  | Têmpera s/ tela; 1954; 149 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OT 07 | Anchieta |  | Óleo s/ tela; 1956; 150 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |

| | | | | |
|-------|------------------------|---|--|----------------------|
| OT 08 | Descobrim ento |  | Óleo s/ tela; 1956; 169 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OT 09 | Seringueiro s |  | Têmpera s/ tela; 1954; 149 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OT 10 | Jangada do Nordeste |  | Têmpera s/ tela; 1954; 147 x 198 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OT 11 | Bandeirante s |  | Óleo s/ tela; 1956; 169 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |

| | | | | |
|---------|---|--|--|--|
| OT 12 | Baianas |  | Óleo s/ tela; 1956; 149 x 199 cm (sem moldura) | Museu dos Valores |
| OTC 01 | Chegada de Dom João VI à Bahia |  | Óleo s/ tela; 1952; 580 x 381 cm (sem moldura) | Grupo Bahia |
| OTC 02 | As Bodas de Caná |  | Óleo s/ madeira; 1956; 400 x 160 cm (sem moldura) | Coleção Particular |
| OAUX 01 | Retrato de Raymundo Ottoni de Castro Maya |  | Óleo s/tela; 1943; 63 x 73 cm (sem moldura) | Coleção Castro Maya/ Museu Chácara do Céu |

| | | | | |
|---------|---------------------|---|---|---|
| OAUX 02 | Morro |  | Óleo s/madeira ; 1958; 56 x 46 cm (sem moldura) | Coleção Castro Maya/ Museu Chácara do Céu |
| OAUX 03 | Sonho |  | Óleo s/tela; 1938; 55 x 46 cm (sem moldura) | Coleção Castro Maya/ Museu Chácara do Céu |
| OAUX 04 | Menino com Carneiro |  | Óleo s/tela; 1953; 26 x 46 cm (sem moldura) | Coleção Castro Maya/ Museu Chácara do Céu |
| OAUX 05 | A Barca |  | Óleo s/tela; 1941; 200 x 200 cm (sem moldura) | Coleção Castro Maya/ Museu Chácara do Céu |

| | | | | |
|---------|-----------------|---|--|---|
| OAUX 06 | Menino com Peão |  | Óleo s/ tela; 1947; 54 x 65 cm (sem moldura) | Coleção Castro Maya/ Museu Chácara do Céu |
|---------|-----------------|---|--|---|

Abre-se, aqui, um espaço para algumas considerações. A primeira é em relação as obras escolhidas: as obras pertencentes ao Museu dos Valores ³⁷(OT 01 – OT 12), conhecidas como a série “Cenas Brasileiras” de Portinari³⁸, foram selecionadas por sua similitude estética com a OQ, devido ao uso de cores, a forma dos personagens, a composição do plano de fundo, etc; as Obras Testemunhas Complementares (OTC 01 e OTC 02) são dois painéis esteticamente similares a OQ, mas não foi possível ter um contato direto com as obras e nem com seus detentores. Mesmo assim, essas duas pinturas foram escolhidas para alguns pontos da análise estética, utilizando-se de fotos oficiais tiradas pelo Projeto Portinari, disponíveis na plataforma “Google Arts and Culture; as obras da coleção do Museu Chácara do Céu (OAUX 01 – OAUX 06) apresentam uma variedade maior de técnicas por serem oriundas de várias fases diferentes do pintor, mas também foram admitidas por existirem traços comuns entre elas e a OQ, apesar de diferenças estéticas bem aparentes.

Outra consideração é em relação ao contato com detentores de obras de Portinari. Em muitos casos, foram encontradas dificuldades de contato e pesquisa com instituições ou indivíduos que possuíssem possíveis obras testemunhas. Em algumas situações, não havia resposta do colecionador ou da instituição; em outros casos, havia uma resposta, mas a comunicação não continuava; em outros cenários era estabelecido um contato, mas a pesquisa se mostrava inviável (alguns museus escolhidos, por exemplo, estavam em obras e não permitiam visitas a suas reservas técnicas para que as pinturas fossem inspecionadas). Dito isso, as obras testemunhas apresentadas

³⁷ Agradecimentos a museóloga Silmara Kuster, colega da pós-graduação, que permitiu o contato com o museu e com as OTs selecionadas.

³⁸ A série foi originalmente feita para a sede da Revista O Cruzeiro, no Rio de Janeiro, entre 1954 e 1956.

anteriormente, além de serem eficientes para a análise que se deseja realizar, se mostraram como as únicas realmente “disponíveis” para este trabalho.

1.8) Conclusão do parâmetro contextual

Após análise dos dados biográficos do artista, assim como de várias obras criadas pelo mesmo, e de documentos que comprovam a encomenda e criação da OQ pelo pintor, **conclui-se que a Obra em Questão apresenta coerência com o restante da produção de Candido Portinari.**

2) CAPÍTULO 2- PARÂMETRO ESTÉTICO:

Neste capítulo, serão feitas análises quanto a composição estética da Obra em Questão. Para tanto, foram realizados estudos quanto a unidade compositiva da obra, sua proporção e o balanço de massas (divisão de objetos e personagens) no quadro, além de uma verificação de como a OQ se adequa as Leis da Gestalt e a possíveis figuras de linguagem presentes em sua comunicação. Também foi realizada uma descrição em três partes (pré-iconográfica, iconográfica e iconológica) da pintura e uma análise colorimétrica feita utilizando o método RGB. As obras apresentadas no final do capítulo anterior também serão analisadas neste capítulo e servirão como instrumentos de comparação para o estudo, visto que a autenticidade de todas já fora confirmada pelo Projeto Portinari. Ao final, o capítulo conclui quanto a correspondência estética da obra com o restante da produção do artista.

2.1) Análise Compositiva

A seguir, será realizado um estudo da composição estética da OQ, assim como de outras obras de Candido Portinari, para que se faça uma análise comparativa. Os pontos estudados serão a **unidade compositiva das pinturas**, a **proporção** e o **equilíbrio e distribuição de massas** presentes nas cenas retratadas. Serão levados em conta, ainda, aspectos da produção do pintor abordados durante o parâmetro contextual.

2.1.1) Unidade Compositiva

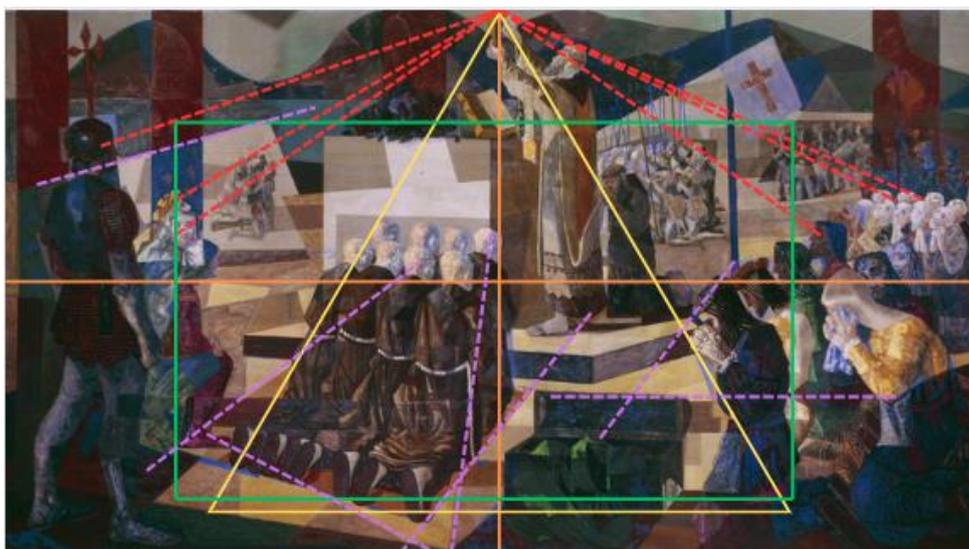


Fig. 54: Estudo da unidade compositiva da OQ. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

Composição piramidal (triângulo em amarelo). Topo da pirâmide parte do cálice segurado pelo frade no altar. É possível, ainda, traçar um retângulo (em verde) no centro

da composição. Linhas tangentes (em vermelho) podem ser traçadas do olhar de diversos personagens do quadro para o cálice/topo da pirâmide. No plano de fundo, linhas retas que se tangenciam (em roxo) dentro do plano da obra ou em plano imaginário.

Obras Testemunhas, Complementares e Auxiliares:

OAUX 05 – A Barca

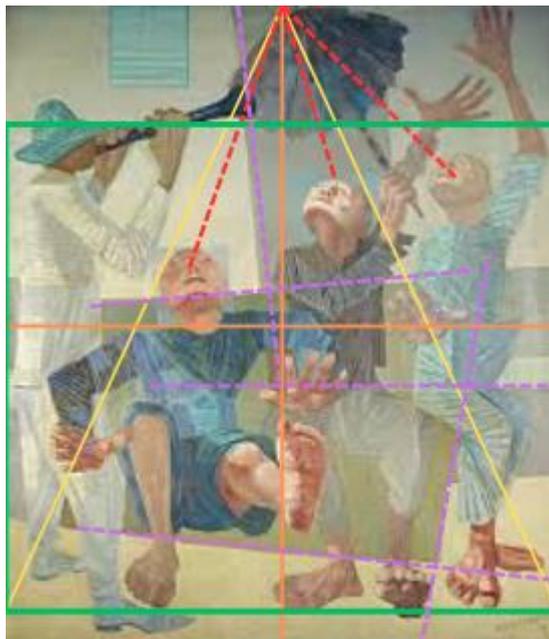
Composição piramidal (em amarelo). Topo da pirâmide próximo a mão do personagem em terceiro plano. Também é possível traçar uma pirâmide invertida (em verde), partindo do ponto abaixo da cabeça do personagem em primeiro plano. Linhas tangentes (em vermelho) podem ser traçadas do olhar dos dois personagens no segundo plano para o topo da pirâmide. Ao contrário da OQ, não é possível traçar linhas tangentes.



Fig. 55: Estudo da unidade compositiva da OAUX 05. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

OT 04 – Frevo

Composição piramidal (em amarelo). Topo da pirâmide acima da sombrinha. Também é possível traçar um retângulo (em verde), o qual enquadra os personagens. Linhas tangentes (em vermelho) são traçadas dos olhares dos personagens para o topo da pirâmide. Assim como na OQ, linhas tangentes (em roxo) podem ser desenhadas a partir das retas presentes no plano de fundo.

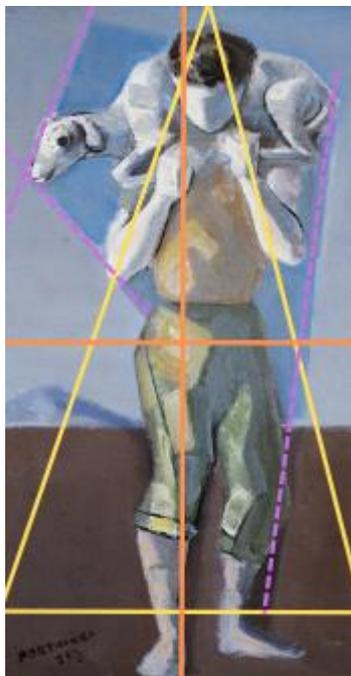


56.

Fig. 56: Estudo da unidade compositiva da OT 04. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

OAUX 04 – Menino com Carneiro

Composição piramidal (triângulo em amarelo). Linhas tangentes (em roxo) podem ser traçadas no plano de fundo a partir das retas presentes.



57.

Fig. 57: Estudo da unidade compositiva da OAUX 04. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações feitas para a análise.

OT 07 – Anchieta

Composição piramidal (triângulo em amarelo). Linhas tangentes (em roxo) traçadas a partir das retas e formas presentes no plano de fundo.



58.

Fig. 58: Estudo da unidade composicional da OT 07. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

2.1.2) Proporção

Escolheu-se aplicar o princípio da “regra dos terços” para o estudo da OQ e das obras testemunhas. Em todas as telas, dividiu-se a cena em nove “pedaços” de proporções iguais, e foram marcados os pontos de interesse das composições por círculos em vermelho. Nota-se que os pontos de interesse estão próximos ou em cima das tangentes centrais dos quadros, representadas em verde. Escolheu-se obras painéis para a análise comparativa, por se acreditar que a composição de tais obras seria mais similar a composição da OQ do que telas menores ou de retratos, por exemplo.



59.

Fig. 59: Estudo da proporção da OQ. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para análise.

Ponto de interesse da OQ: Cálice na mão do frade.

Obras Testemunhas Complementares:

OTC 02 – As Bodas de Caná



60.

Fig. 60: Estudo da proporção da OTC 02. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

Ponto de interesse: Cabeça de Jesus.

OTC 01 – A Chegada de Dom João VI a Bahia



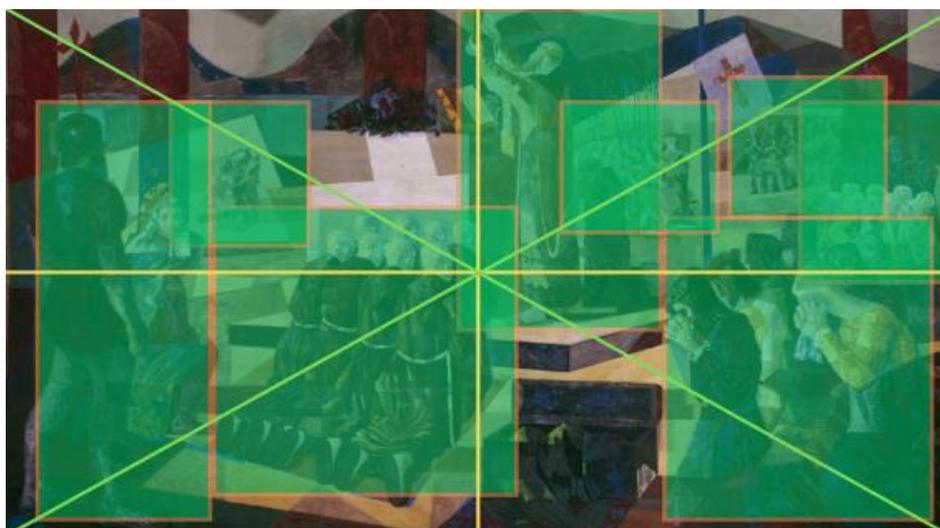
61.

Fig. 61: Estudo da proporção da OTC 01. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

Ponto de interesse: Cabeça de Dom João VI.

2.1.3) Equilíbrio e Compensação de Massas

Trata-se, aqui, do estudo da distribuição de elementos e personagens (massa) no quadro realizada pelo artista. Nota-se que os elementos (destacados em verde) são distribuídos de maneira igualitária, de forma a manter a composição relativamente equilibrada.



62.

Fig. 62: Estudo do equilíbrio e da compensação de massas da OQ. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações feitas para a análise.

Obras Testemunhas, Complementares e Auxiliares:

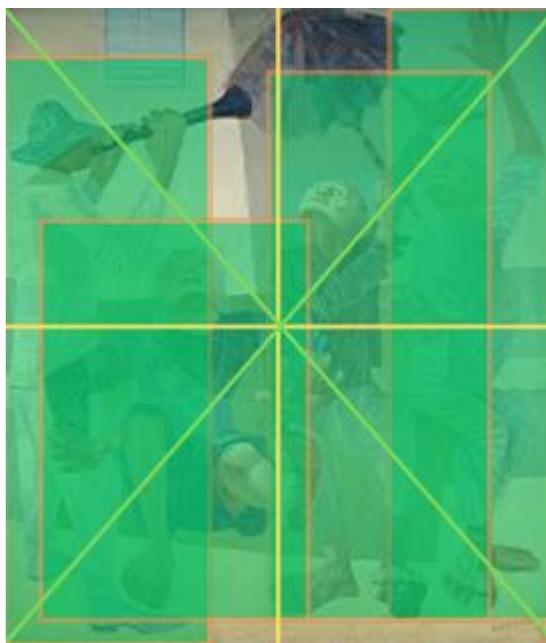
OT 09 – Seringueiros



63.

Fig. 63: Estudo do equilíbrio e da composição de massas da OT 09. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

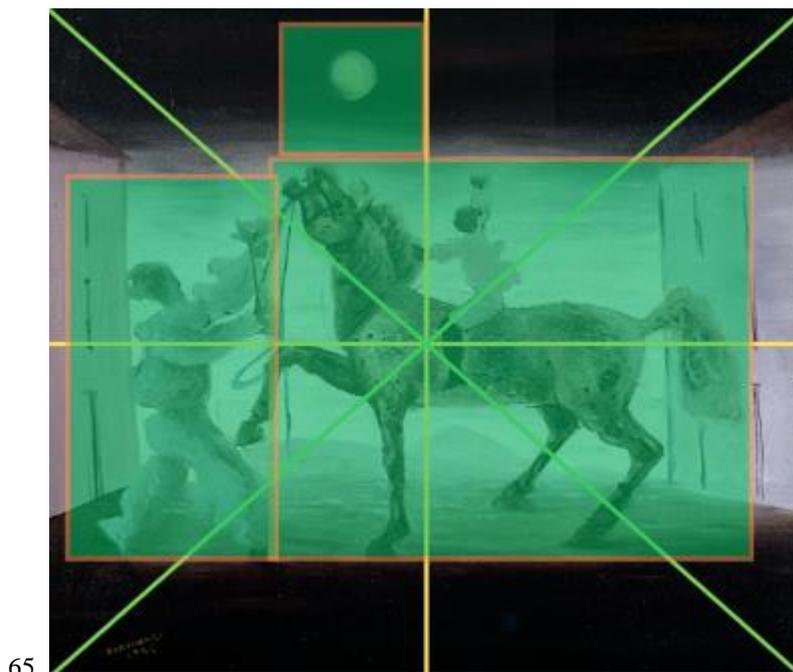
OT 04 – Frevo



64.

Fig. 64: Estudo do equilíbrio e da composição de massas da OT 04. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

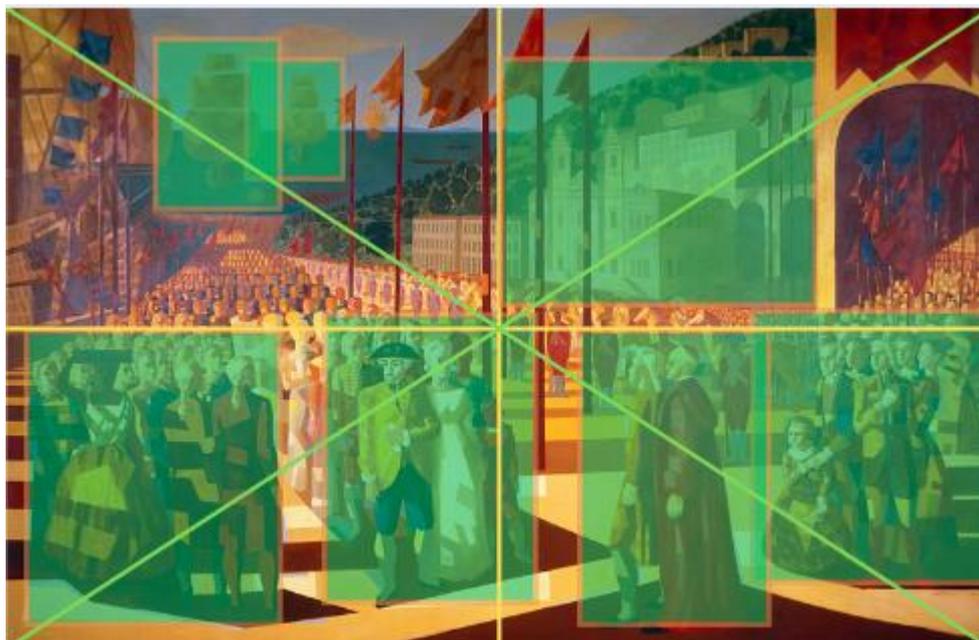
OAUX 03 – Sonho



65.

Fig. 65: Estudo do equilíbrio e da composição de massas da OAUX 03. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise

OTC 01 – A Chegada de Dom João VI a Bahia



66.

Fig. 66: Estudo do equilíbrio e da composição de massas da OTC 01. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

2.2) Análise linguística e Leis da Gestalt

Utilizando as chamadas “Leis da Gestalt”, é possível estabelecer uma análise mais concisa das temáticas utilizadas pelo pintor para a composição estética de sua obra. A Obra em Questão se adequa a lei da **unidade**, pois serve como uma grande

representação do evento histórico da Primeira Missa do Brasil; a união de vários elementos para formar uma imagem concisa. Também se identifica a lei da **unificação**, na distribuição de personagens similares (soldados e frades, por exemplo) em diferentes partes da cena em forma harmoniosa; isso, por sua vez, nos remete as leis de **semelhança** e **proximidade**, onde objetos semelhantes e próximos se agrupam em partes específicas do quadro. A composição da imagem também traz a ideia de **continuação**, onde os olhares e ações dos personagens (em geral) estão voltados no ponto central da Primeira Missa: o frade acima do altar realizando a oração. Por último, também é notável o alto grau de **pregnância** da imagem, ou seja, de facilidade de identificar tanto o contexto da obra (uma missa) quanto os personagens que a rodeiam (frades e soldados).

É possível, ainda, fazer um estudo da composição através de diferentes figuras de linguagem:

Simbolismo

Esta figura de linguagem se dá no uso de elementos como símbolo para se comunicar algo. No quadro de Portinari vemos os personagens vestidos tanto de armaduras, o que simboliza a época em que a cena aconteceu, quanto de batinas, as quais representam o contexto religioso do momento retratado. Outros elementos que atuam como símbolos religiosos são o altar, a bandeira com a cruz, a posição de prece dos personagens, e o jogo de luz feito pelo pintor, dando a impressão de que o altar é iluminado por uma luz natural.

Alusão

Ao compor o quadro da Primeira Missa, Portinari não chegou a ler a carta de Pero Vaz de Caminha, documento histórico que descreve o acontecimento. Entretanto, sua obra é, em termos de composição, similar ao painel feito pelo artista catarinense Victor Meirelles em 1860, “A Primeira Missa no Brasil”³⁹, enquanto o pintor usufruía do prêmio de viagem concedido pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)⁴⁰. Vale ressaltar que Meirelles leu a carta a finco, seguindo as orientações de seu mentor, Manuel de Araújo Porto Alegre (ROSA, 2016).

³⁹ Em 1861, a obra foi exposta no Salão de Paris, fazendo de Meirelles o primeiro artista brasileiro a expor em uma exposição internacional.

⁴⁰ A instituição futuramente daria lugar a ENBA.



67.

Fig. 67: Victor Meirelles, *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Fonte: Google Arts and Culture.

Ao se comparar as duas telas, percebe-se que, apesar da diferença nos estilos empregados pelos artistas (cada qual em sua própria época), muitos são os pontos similares entre a obra de Portinari e a tela de Meireles. O altar presente ao ar livre, as vestes do frade a sua frente, o baú aberto próximo ao altar, os soldados e os demais frades são elementos que os dois quadros apresentam em sua composição, distribuídos também de formas semelhantes. Assim sendo, pode-se considerar a Primeira Missa de Candido Portinari como uma alusão a Primeira Missa feita por Meirelles quase um século antes, representada no estilo modernista do pintor de Brodowski.

Metáfora

Um grande diferencial entre as obras de Portinari e Meirelles se dá na ausência dos indígenas na OQ, enquanto estes se vêm em abundância na tela do pintor do século XIX. No documento escrito por Pero Vaz de Caminha, os povos originários são relatados como espectadores da cena, e se vem maravilhados pelo acontecimento realizado pelos portugueses; Portinari, entretanto, não buscou orientações na carta histórica, e escolheu estudar sobre as vestimentas da época para retratar seus personagens ao invés de colocar os indígenas como espectadores da Primeira Missa. Assim o fazendo, o artista traz uma metáfora para expressar uma denúncia: a descrição da carta, assim como o quadro de Meirelles, coloca os colonizadores portugueses em posição de bem feitores que ajudaram a “guiar” os habitantes das terras que encontraram, mas Portinari pinta somente os viajantes e devotos portugueses, vendo a

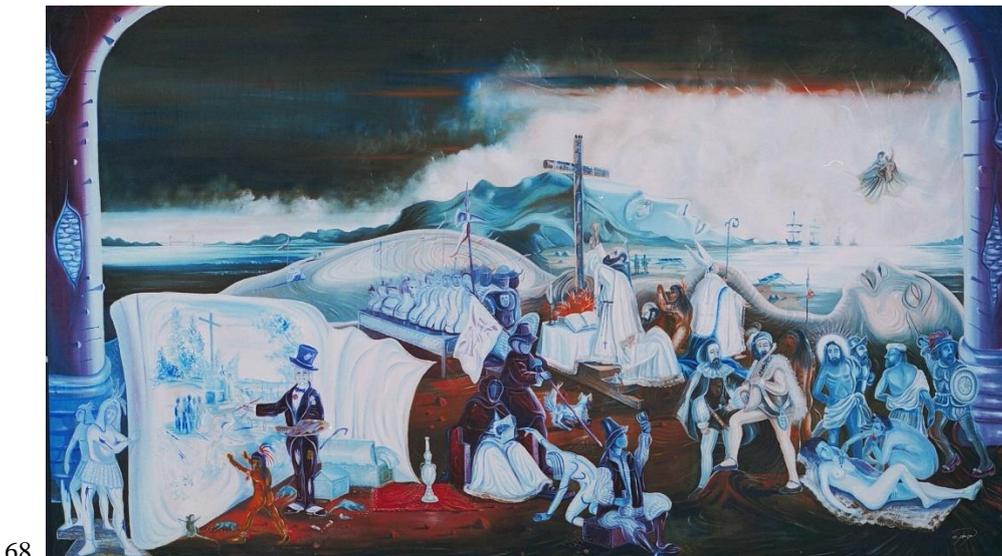
missa como um evento feito por eles, (e somente) para eles. A intenção dos colonizadores foi impor sua própria cultura e crença nos habitantes das terras que invadiram, e o pintor de Brodowski representa o acontecimento histórico com este entendimento em mente. Mário Pedrosa (1981) também comenta a forma que Portinari fez o solo onde a missa ocorre de forma a trazer esta ideia de dominação:

“O pintor concentrou-se de tal modo sobre o rito sagrado que suprimiu inclusive a terra, o solo espinhento, inóspito, bárbaro onde os estrangeiros desembarcaram. Não se vê na tela um palmo de terra nua. Revestiram-na de uma pavimentação artificial, uma espécie de soalho, de tacos de madeira envernizada, ou pedra talhada. É o chão polido já de um templo católico. Sobre esse pavimento, armou-se o altar com os seus degraus hierarquizados” (Pedrosa, 1981).

Eufemismo

A figura do “eufemismo” consiste na suavização de um contexto, o que pode ser identificado nas três representações da Primeira Missa abordadas até aqui (a carta de Pero Vaz de Caminhas, o quadro de Meirelles e a pintura de Portinari). Os dois primeiros exemplos foram criados com o intuito de exaltar o feito dos colonizadores, de engrandecer sua conquista na terra “descoberta”: o registro de Caminha relata como os indígenas cercavam os portugueses no ato da missa com expressão de curiosidade e vontade de se juntarem aos colonizadores, algo que Victor Meirelles representou em seu painel após sucessivas leituras do documento. Como dito anteriormente, Portinari excluiu os povos originários com o intuito de criticar essa visão, acreditando que a missa foi feita puramente para o benefício dos portugueses; mesmo assim, a pintura retrata uma cena pacífica e bem ordenada, a representação de um ato religioso e (à primeira vista) inofensivo. Seja como for, a pintura de Portinari remete a ideia de dominação, mas não demonstra o quão violenta ela foi, ou como prejudicial foi para os colonizados. Este tipo de denúncia mais “clara” pode ser observado em outras representações da missa, como é o caso do quadro de Clênio Souza, pintado em 1982⁴¹:

⁴¹ A obra atualmente é parte do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).



68.

Fig. 68: Clênio Souza, *Primeira Missa no Brasil*, 1982. Fonte: site do MASC.

2.3) Descrição da Obra em Questão

Descrição Pré-Iconográfica:

Pintura em tons terrosos, ocres, amarelos, azuis, verdes, pretos, brancos, violetas e cinzas. No centro da composição, em segundo plano, existe um altar com missal e flores. A direita do altar, figura masculina em 3/4 trajando vestes religiosas, como batina escura, uma alva, uma casula com uma cruz amarela nas costas, uma estola sobre o braço direito e um capuz ao redor do pescoço, característico dos capuzes utilizados pelos frades franciscanos. Por trás do frade, vê-se uma figura masculina trajando uma túnica preta, em 3/4, ajoelhado e com a cabeça inclinada para baixo, com as mãos postas segurando na barra da casula do frade. A esquerda do altar, em primeiro plano, vê-se um soldado de uniforme, com armadura e capacete de metal, também em 3/4, voltado para a direita e olhando na direção do altar. Ele está em pé, com os braços ao longo do corpo e as pernas afastadas, em posição de descanso.

Em segundo plano, um pouco a direita do soldado, estão três figuras masculinas, ajoelhadas lado a lado. Trajam mantos com capuz. A figura do meio está com a cabeça voltada para o espectador da pintura, enquanto as outras duas estão de perfil, voltadas para o altar. A direita das três figuras, um grupo de oito homens ajoelhados formando duas fileiras, de costas para o espectador, ligeiramente voltados para a direita. Todos usam batinas escuras com capuz nas costas e cordas amarradas na cintura, sugerindo serem frades. Todos são carecas, com suas cabeças ligeiramente abaixadas, e sugerem estar com as mãos postas em frente ao corpo, em posição de prece. A direita dos frades,

em primeiro plano, um baú aberto, de onde sai um pano verde que cai sobre o chão. A direita do baú, está um grupo de nove figuras, todas ajoelhadas e de perfil, formando duas fileiras (seis na primeira fileira e três na segunda). Duas das figuras da frente são homens, usam boinas, possuem cabelos na altura dos ombros e barbas, e estão de cabeça baixa e as mãos postas, em posição de prece. Ao lado deles, um homem de vestes verdes e uma figura de sexo indefinido, vestindo uma roupa vermelha e um capuz azul. As duas figuras do lado não podem ser identificadas, e somente seus capuzes são vistos, um marrom/terroso e um azul. Na fileira de trás, uma figura chorando com as mãos juntas segurando um pano, enquanto dois homens a sua direita olham em sua direção.

Em segundo plano, a direita do altar, um grupo de oito figuras masculinas carecas e barbadas (possivelmente idosos) com as mãos em posição de súplica, voltados para o frade em cima do altar. Atrás dos oito homens, estão quatro soldados de armadura, e um deles segura uma lança na vertical. Por trás, no terceiro plano, um grupo de nove soldados de frente para o espectador, todos ajoelhados e com as mãos postas em posição de prece. Mais a esquerda, por trás do altar, mais outro grupo de soldados, todos de perfil virados para a esquerda, ajoelhados e em posição de prece, todos segurando longas lanças. A direita, mais um grupo de soldados, composto por quatro, todos ajoelhados e em posição de prece.

Fundo com paisagem de morros e mar, com partes do céu aparentes. Quatro retângulos verticais, três a direita e um a esquerda da obra, atravessam o suporte, sugerindo troncos de árvores. Áreas geométricas claras e escuras sugerem planos superpostos e jogos de luz. Atrás do altar, vê-se um longo mastro azul, onde está hasteada uma bandeira branca com cruz ao centro.

Descrição Iconográfica:

A composição parece ter sido influenciada pelo movimento Cubista, apresentando personagens com rostos angulosos, linhas retas e planos geométricos para compor a paisagem, muito similar a obras como *Guernica*, de Pablo Picasso. As cores empregadas, entretanto, apresentam espontaneidade e liberdade em seu uso, algo característico do Modernismo no Brasil. Existem figuras masculinas na obra que trajam armaduras, indicando serem cavaleiros, enquanto outras figuras apresentam cabeças sem cabelo, vestem túnicas religiosas e sandalhas, lembrando as vestes utilizadas por frades franciscanos. Duas figuras no canto inferior direito trajam

roupas mais elegantes para a época representada (Séc.XVI) e boinas, indicando serem de classe social mais elevada. O solo está dividido em várias formas geométricas semelhantes, dando a impressão de ser pavimentado ou artificial. Uma bandeira apresenta uma cruz de cristo, indicando a finalidade religiosa da cena. Grandes colunas vermelhas estão dispersas na tela, se assemelhando a troncos de árvores, e vê-se o mar e montanhas ao fundo, indicando uma cena ao ar livre.

Descrição Iconológica:

A obra representa a primeira missa realizada durante a colonização do Brasil por Portugal, sendo o primeiro painel de Portinari a explorar temáticas históricas. Na época da dominação do território pelo Império Português, a preocupação não era somente adquirir novas terras para a coroa, mas também de expandir a fé católica ligada à igreja de Roma como parte da Contrarreforma, a qual tentava combater o aumento de adeptos do protestantismo. Nesse contexto, o frei Henrique de Coimbra, representado na pintura pela figura em frente do altar, foi escolhido para comandar a primeira missa no dia 26 de abril de 1500, um domingo de Páscoa, acompanhado por “um grupo de clérigos seculares que se destinavam a comandar missões no oriente” (POUBEL). O comandante da frota era o chamado “descobridor” do Brasil, Pedro Álvares Cabral, o qual vinha acompanhado por Pero Vaz de Caminha, redator da carta que registrou o momento da missa; ambos estão representados na OQ como as duas figuras de boina a direita do altar.

Os troncos de árvores pintados em tons de vermelho pelo artista são, provavelmente, uma referência ao pau-brasil, planta altamente explorada pelos portugueses. Chamada de “ibirapitanga” na língua tupinambá, que significa “madeira vermelha”, o pau-brasil era utilizado pelos povos indígenas para a produção de pigmentos vermelhos; tal característica foi aproveitada pelos colonizadores, que passaram a utilizar o pigmento produzido para o tingimento de roupas, além de usarem a árvore como matéria prima na fabricação de móveis, instrumentos musicais e outros utensílios feitos de madeira. A paisagem litorânea ao fundo é uma referência a praia de Coroa Vermelha, localizada no litoral sul da Bahia, onde a missa teria ocorrido.

É notável, aqui, a ausência de indígenas na cena representada. No documento original escrito por Pero Vaz de Caminha, os povos originários são relatados como espectadores da cena, e se vem maravilhados pelo acontecimento realizado pelos

portugueses; Portinari, entretanto, não buscou orientações na carta histórica, e escolheu estudar sobre as vestimentas da época para retratar seus personagens ao invés de colocar os indígenas como espectadores da Primeira Missa. Assim o fazendo, o artista realiza uma espécie de denúncia contra o documento: a descrição da carta, assim como outras representações da missa, coloca os colonizadores portugueses em posição de bem feitos que ajudaram a “guiar” os habitantes das terras que encontraram, mas Portinari coloca somente os viajantes e devotos portugueses, vendo a missa como um evento feito por eles, (e somente) para eles. A intenção dos colonizadores foi impor sua própria cultura e crença nos habitantes das terras que invadiram, e o pintor de Brodowski representa o acontecimento histórico com este entendimento em mente.

2.4) Análise Colorimétrica

Utilizando o aplicativo Microsoft Paint, foi feito um levantamento RGB (cores aditivas RED/GREEN/BLUE) da paleta de cores utilizada na Obra em Questão:



Fig. 69: Análise colorimétrica da OQ. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

A análise RGB da paleta utilizada nas Obras Testemunho revela uma variação de cores similar a presente na OQ. Portinari gostava de experimentar com materiais e diferentes tonalidades, o que explica a variação presente na paleta das telas:

OT 09 – Seringueiros

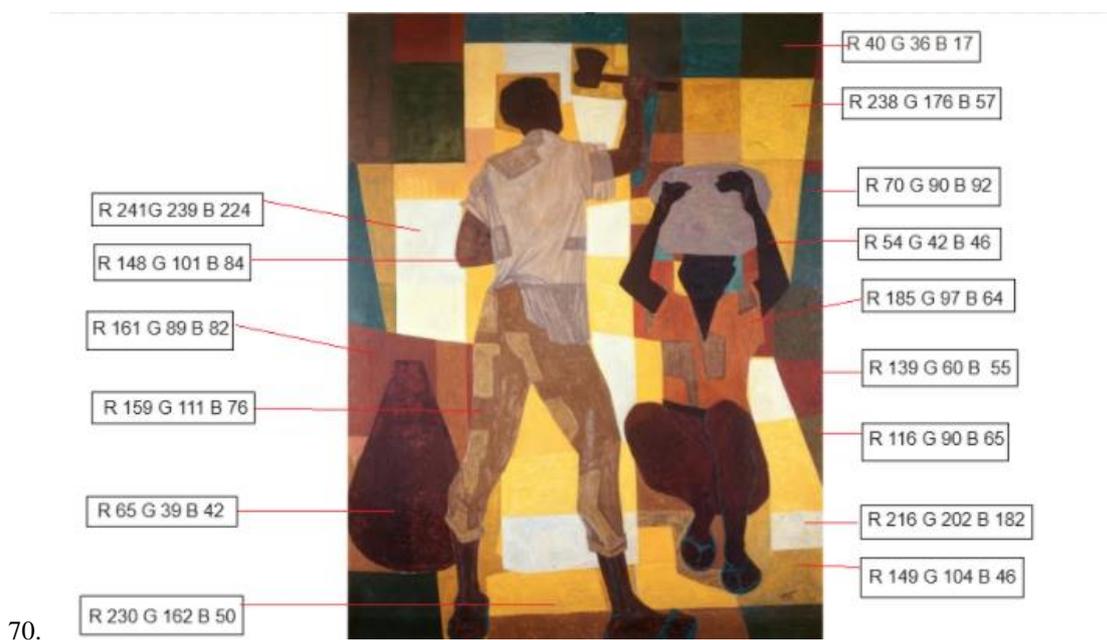


Fig. 70: Análise colorimétrica da OT 09. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

OT 05 – Bumba-Meu-Boi



Fig. 71: Análise colorimétrica da OT 05. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

OT 08 – Descobrimento

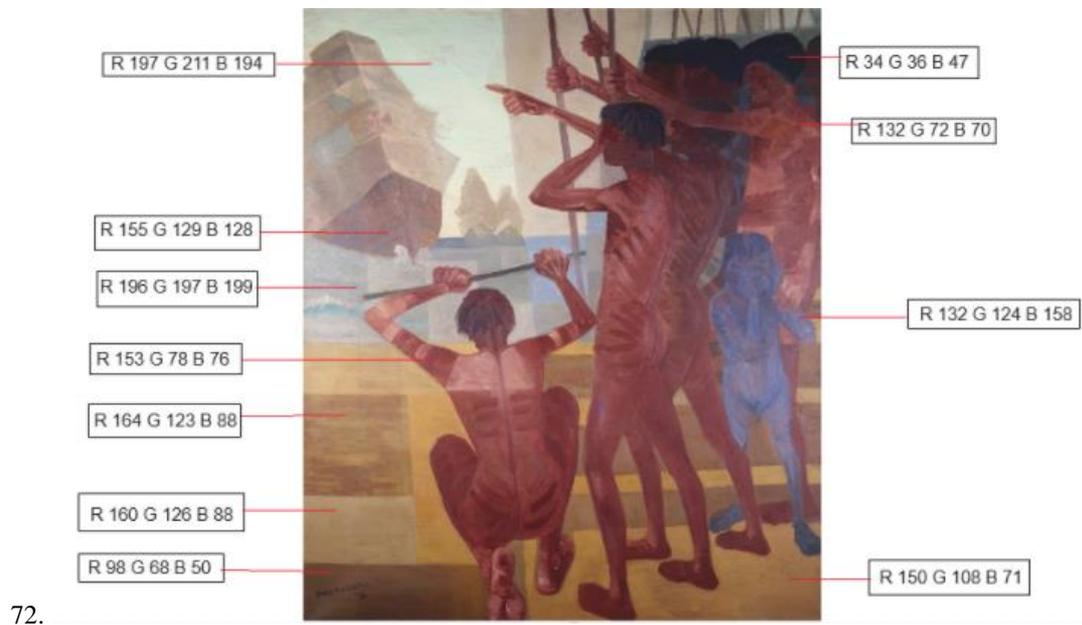


Fig. 72: Análise colorimétrica da OT 08. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

2.5) Conclusão do parâmetro estético

A OQ apresenta correspondência estética com o restante da produção do pintor, principalmente com obras criadas após a data de produção do painel (1948).

3) CAPÍTULO 3- PARÂMETRO TÉCNICO:

O capítulo a seguir se trata de uma análise das técnicas empregadas pelo artista na OQ, a fim de compará-las com as técnicas presentes nas obras testemunhas, complementares e auxiliares escolhidas. Para tanto, serão estudados detalhes dos personagens retratados nas obras testemunhas e na Obra em Questão, assim como traços da pincelada e assinatura do artista. Também serão levados em conta o estado de conservação da OQ, tratamentos anteriores e estudos feitos através de equipamentos de luz ultravioleta e microscópio digital. O capítulo também trará uma proposta de análise química dos materiais empregados na Primeira Missa, e por fim concluirá quanto a correspondência das técnicas empregadas no painel com o restante da produção do artista.

3.1) Estado de conservação

| LAUDO TÉCNICO DE CONSERVAÇÃO | |
|---|------------------------------------|
| Nº DE REGISTRO: Não encontrado | Nº DE TOMBO: 20441 |
| AUTOR: Candido Portinari | |
| TÍTULO: Primeira Missa no Brasil | |
| ANO: 1948 | TÉCNICA: Têmpera sobre tela |
| DIMENSÕES: 598 x 266 cm (sem moldura) | |
| COLEÇÃO: Pintura Brasileira | |
| DATA DE REALIZAÇÃO DO LAUDO: 19/03/2024 | |
|  | |
| <p>OBSERVAÇÕES GERAIS: Estado regular/bom. Obra restaurada. Tela original. Amarelecimento generalizado. Contornos dos personagens aparentes no verso da obra, possível consequência de restauros anteriores. Moldura não original, colocada pela equipe do Museu Nacional de Belas Artes. Pontos de reintegração cromática. Marcas de adesivos/fita adesiva. Pontos de reintegração pictórica.</p> | |

3.1.1) Tratamentos Anteriores

Segundo a sra. Larissa Long, Coordenadora de Conservação do MNBA, a OQ passou por três processos de restauração. O primeiro, ocorrido no ano de 1982, o segundo realizado em 1998, e o terceiro e mais recente feito em 2012, quando a obra estava em processo de aquisição pelo IPHAN. Desde então, nenhum outro tratamento foi realizado no painel. A sra. Larissa adquiriu e cedeu, em colaboração deste trabalho, um relatório técnico redigido em 23 de agosto de 1982 para o Banco Boavista, o qual detalha o primeiro tratamento realizado.

Primeiro tratamento (23 de agosto de 1982)

O dito relatório começa descrevendo o estado anterior da obra, e cita várias avarias no suporte, no fundo e na camada pictórica da obra: no **suporte**, foram identificadas ondulações resultantes do mau tensionamento do chassi (consequência do espaço inadequado para o painel), marcas de dobraduras, rompimentos na região da assinatura, rompimentos, perfurações e fragilidade nas bordas da tela (a fragilidade foi acarretada por sucessivos desmontes e remontagens do painel ao longo dos anos); no **fundo**, a equipe relata que identificou uma falta da camada de preparação, mas que foram encontrados vestígios de uma leve camada de cola, além de várias partes em que o suporte “respirava” e agia como elemento cromático; na **camada pictórica**, foram localizadas áreas de descolamento com má aderência ao suporte, diversas zonas de repinturas sobre a camada com cores alteradas (identificadas com luz UV) e respingos de tintas e vernizes industriais devido, de acordo com a equipe, “à proteção inadequada do painel, quando da reforma (obras) do local onde se encontrava a referida obra”.

Em seguida, o relatório elenca os exames preliminares realizados no painel (luz UV, infravermelho e espectro monocromático), antes de descrever os tratamentos aplicados. Na camada pictórica, a equipe removeu sujidades causadas pela poluição atmosférica e repinturas que alteravam as cores originais da obra, fixou as regiões em descolamento com metil-celulose, compensou a camada pictórica com resina P.V.A./Carga, empregou caseína (têmpera) para a compensação das cores⁴² e aplicou uma emulsão de cera incolor como acabamento e proteção da camada pictórica. Para a restauração do suporte, foi realizado um reforço das bordas com o mesmo tipo de tecido

⁴² De acordo com o relatório, os pigmentos empregados na intervenção eram os mesmos utilizados pelo artista na criação da Primeira Missa, cedidos pela família do pintor.

da tela (tecido de algodão), empregou-se resina P.V.A. rodopás – 012 como aderente, e foi feita uma planificação do suporte através de calor e umidade em processo manual. Na intervenção do chassi, foi feita a remoção da grade fixa, a qual foi classificada como imprópria para a finalidade⁴³, e a colocação de chassis de expansão articulada, em cedro. O restante do documento relata a documentação existente do processo (fotografias e vídeos), os quais não foram encontrados a tempo da finalização deste trabalho para serem incluídas.

Segunda intervenção (1998)

Infelizmente, até a finalização deste trabalho, não foram encontradas informações sobre o tratamento realizado em 1998.

Terceira Intervenção (04 de outubro de 2012)

De acordo com o laudo técnico realizado no dia 04 de outubro de 2012 (cedido pelo MNBA), a obra se encontrava com o suporte levemente oxidado, com espessura fina e trama lisa, com uma emenda (provavelmente original) aparente no terço superior do quadro. O suporte também apresentava pequenos rasgos na parte inferior da obra, possivelmente consequência de estar muito próxima do chão. A equipe do MNBA não conseguiu inspecionar o verso da obra, pois esta estava fixada a parede, mas identificaram sinais de restauros anteriores, como reforço de tecido de algodão e marcas de tachas metálicas nas bordas do quadro. Foi identificado que a tela era original, que a obra estava ondulada, havia desprendimento da camada pictórica em certas partes e alguns danos pontuais.

O tratamento realizado pela equipe do MNBA consistiu, majoritariamente, de uma limpeza na tela para eliminar o acúmulo de sujidades presente. O quadro não possuía moldura (foi colocada uma posteriormente), o chassi não era original e se movimentava. Para o tratamento, foi feita uma limpeza com água rás e verniz 3%, este último utilizado para fixação da camada pictórica. No verso do painel, é possível identificar o contorno dos desenhos feitos pelo artista. A sra. Larissa Log apresentou uma possibilidade para o ocorrido: os restauros anteriores podem ter retirado um pouco da camada de preparação, a qual a conservadora classificou como “fina” quando a equipe tratou da obra.

⁴³ De acordo com o relatório, provocava ondulações acentuadas na superfície.

Desenhos no verso do painel:

Como mencionado acima, o verso da obra apresenta o contorno dos desenhos realizados por Portinari. Inicialmente, acreditava-se que a razão para tal fora porque a tela não havia sido preparada pelo pintor, uma sugestão dada pela professora doutora Taís Cabral Monteiro, docente do curso de Pós-graduação em Perícia e Avaliação de Obras de Arte da USU, na disciplina Artes e Técnicas. Existe, porém, a sugestão dada pela coordenadora da equipe de conservação do MNBA, senhora Larissa Long, a qual afirma que a tela possuía uma fina camada de preparação que provavelmente se perdeu em restaurações anteriores. Sugere-se, aqui, que sejam realizados estudos mais minuciosos a fim de se encontrar a razão principal para o ocorrido.



73.



74.



75.



76.

Fig. 73: Foto do verso da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 74: Foto do verso da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 75: Foto do verso da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 76: Foto do verso da OQ. Foto tirada pelo autor.

3.1.2) Análise das reintegrações pictóricas

Após uma análise com equipamento de luz ultravioleta (UV), foram identificados alguns pontos em que a camada pictórica foi reintegrada, **indicados abaixo pelos pontos em azul**. Também foram utilizados equipamentos de luz UV cedidos pelo MNBA para análise, mas estes se mostraram pouco eficientes devido ao alto nível de luz natural presente na sala onde a OQ estava armazenada (a qual possuía grande janelas que não podiam ser cobertas). Por consequência das grandes dimensões do painel, admite-se, aqui, a possibilidade de alguns pontos de reintegração não terem sido notados durante a análise, a qual exigiu o uso de uma escada e a colaboração da equipe técnica do museu para ser realizada. Sugere-se que, futuramente, seja realizado um novo estudo com luz UV com uma equipe maior e equipamentos de maior porte.



77.

Fig. 77: Pontos de reintegração pictórica da OQ. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

Fotos dos locais de reintegração (luz UV):



78.

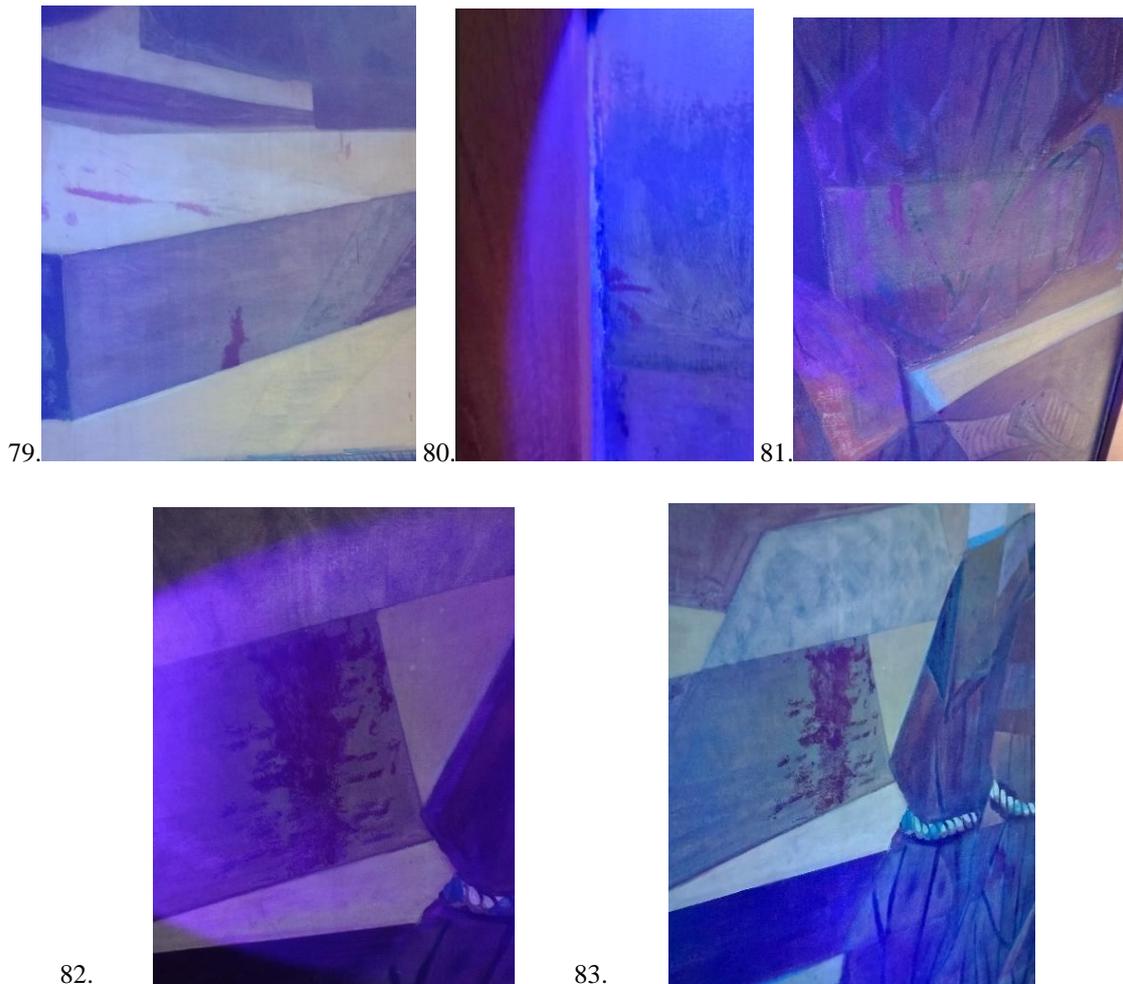


Fig. 78: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV. Foto tirada pelo autor.

Fig. 79: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV. Foto tirada pelo autor.

Fig. 80: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV. Foto tirada pelo autor.

Fig. 81: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV. Foto tirada pelo autor.

Fig. 82: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV. Foto tirada pelo autor.

Fig. 83: Pontos de reintegração pictórica revelados com luz UV. Foto tirada pelo autor.

3.2) Microscopia

Nesta parte da análise, foi utilizado um microscópio digital 1600x da marca Haiz para fotografar detalhes do painel impossíveis de se ver a olho nu ou com uma lente de aumento. Visto que a OQ se trata de um patrimônio tombado, a equipe técnica do MNBA não autorizou que o microscópio fosse encostado pelo autor para que os detalhes fossem fotografados. Ao invés disso, a coordenadora da equipe de conservação, Larissa Long, fotografou os detalhes do painel na presença do autor e seguindo suas orientações.

Tintas vermelhas no quadro. Nota-se a o ponto de encontro com tintas de outras cores:



Fig. 84: Fotografia microscópica da OQ, tirada pelo autor e pela Sra. Larissa Long, mostrando pontos de encontro das tintas do painel.

Fig. 85: Fotografia microscópica da OQ, tirada pelo autor e pela Sra. Larissa Long, mostrando o ponto de encontro das tintas do painel.

Pontos com craquelê:

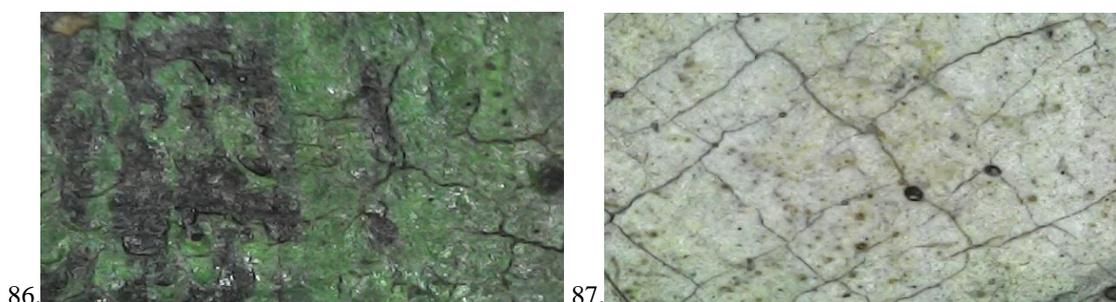


Fig. 86: Fotografia microscópica da OQ, tirada pelo autor e pela Sra. Larissa Long, mostrando craquelês na camada pictórica do painel.

Fig. 87: Fotografia microscópica da OQ, tirada pelo autor e pela Sra. Larissa Long, mostrando craquelês na camada pictórica do painel.

Trema da tela em tafetá. Tecido de algodão:



Fig. 88: Fotografia microscópica da OQ, tirada pelo autor e pela Sra. Larissa Long, mostrando a trema do verso do painel.

Região de acúmulo de tinta:



Fig. 89: Fotografia microscópica da OQ, tirada pelo autor e pela Sra. Larissa Long, mostrando uma região de acúmulo de tinta.

3.3) Detalhes técnicos das obras

3.3.1) Detalhes técnicos das obras testemunhas

OT 01 – Samba

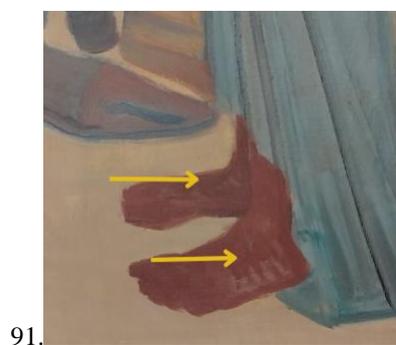


Fig. 90: Obra Testemunha na reserva técnica do Museu dos Valores. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Fig. 91: Detalhes da OT 01. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 92: Detalhes da OT 01. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 93: Detalhes da OT 01. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

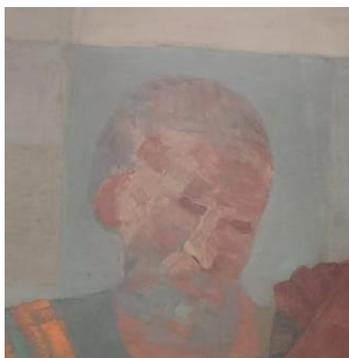
Fig. 94: Detalhes da OT 01. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Variedade de cores e tons. Personagens com rostos angulosos. Detalhes de técnica aquosa indicados pelas setas em amarelo. Contornos em linha preta (indicados pelas setas vermelhas) a fim de criar sombreamento. Detalhes das mãos dos personagens indicados pelos círculos azuis. Fundo dividido em diferentes formas geométricas.

OT 02 – Garimpo em Minas Gerais



95.



96.



97.



98.



99.



100.

Fig. 95: Obra Testemunha na reserva técnica do Museu dos Valores. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Fig. 96: Detalhes da OT 02. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Fig. 97: Detalhes da OT 02. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 98: Detalhes da OT 02. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Fig. 99: Detalhes da OT 02. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 100: Detalhes da OT 02. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Rostos dos personagens angulosos. Fundo dividido em formas geométricas de diferentes cores e tons. Mãos dos personagens destacadas pelos círculos azuis. Linhas escuras indicadas pelas setas em vermelho, criando sombreamento.

OT 3 – Gaúchos



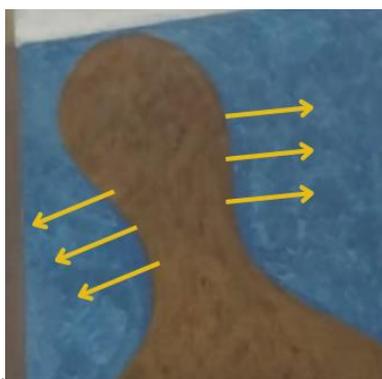
101.



102.



103.



104.



105.

Fig. 101: Obra Testemunha na reserva técnica do Museu dos Valores. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Fig. 102: Detalhes da OT 03. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 103: Detalhes da OT 03. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 104: Detalhes da OT 03. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 105: Detalhes da OT 03. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fundo da obra dividido em formas geométricas de variados tons e cores. Detalhes das mãos dos personagens destacados em azul. Linhas mais escuras, indicadas pelas setas em vermelho, criam sombreamento. Setas em amarelo indicam indícios de técnica aquosa. Personagens com rostos angulosos.

OT 12 – Baianas



106.



107.



108.



109.



110.

Fig. 106: Imagem da OT 12. Fonte: Google Arts and Culture.

Fig. 107: Detalhes da OT 12. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 108: Detalhes da OT 12. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster. Alterações feitas por nós.

Fig. 109: Detalhes da OT 12. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Fig. 110: Detalhes da OT 12. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Rostos angulosos, plano de fundo dividido em formas geométricas. Detalhes das pinceladas do artista indicados pelas setas verdes. Variações de cores e tons.

3.3.2) Detalhes técnicos da Obra em Questão

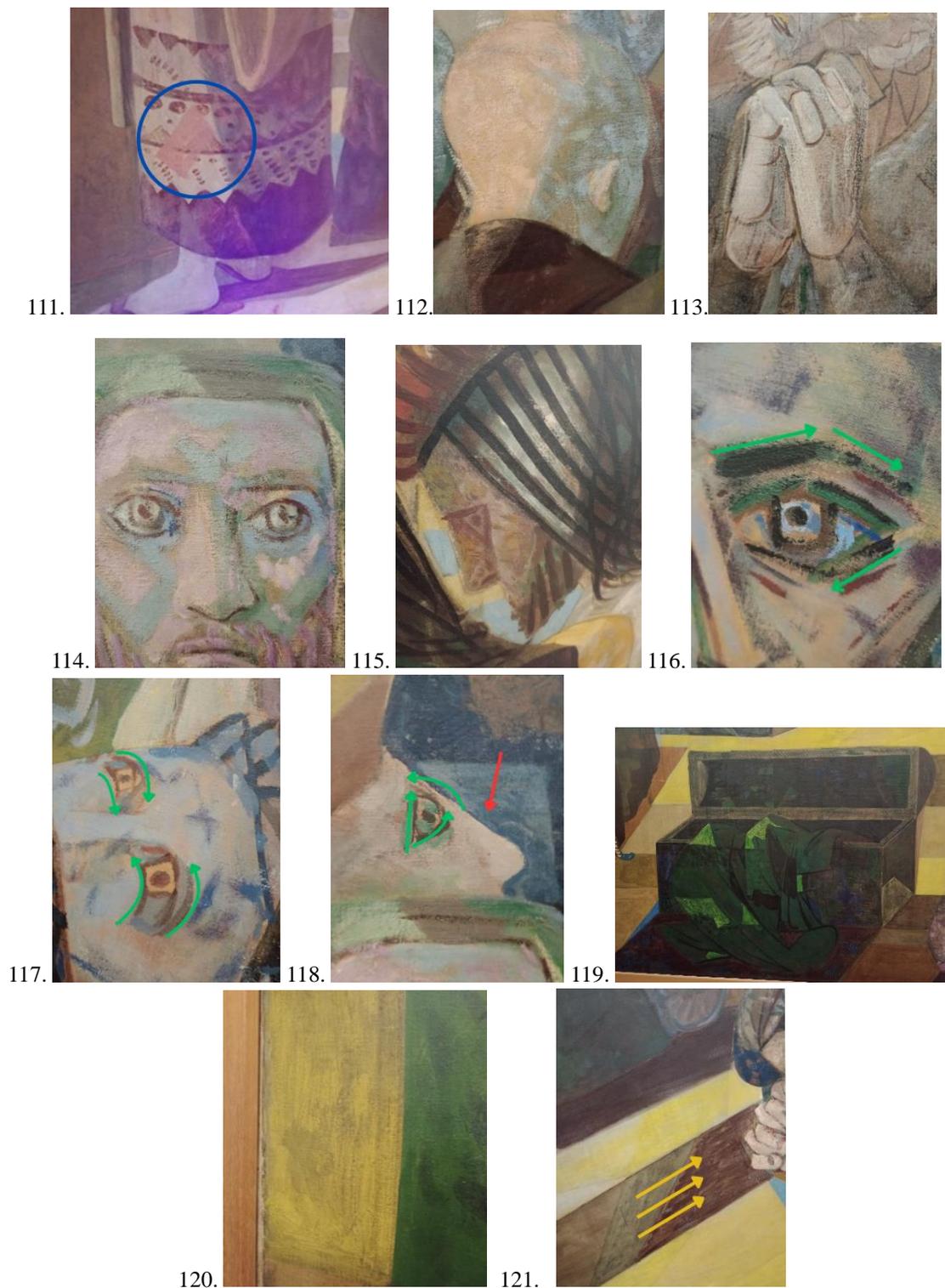


Fig. 111: Detalhe da OQ. Marca de adesivo. Foto tirada pelo autor. Alterações nossas.

Fig. 112: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 113: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 114: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 115: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 116: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor. Alterações nossas para destacar detalhes da obra.

Fig. 117: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor. Alterações nossas para destacar detalhes da obra.

Fig. 118: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor. Alterações nossas para destacar detalhes da obra.

Fig. 119: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 120: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor.

Fig. 121: Detalhe da OQ. Foto tirada pelo autor. Alterações nossas para destacar detalhes da obra.

Anatomia dos personagens difere de obras de fases anteriores da produção do artista, mas corresponde a produção do fim da década de 1940 e da década de 1950 (década das OTs). Personagens com feições angulosas, linhas em tons mais escuros para criar sombreamento (indicadas pelas setas em vermelho), uso de formas geométricas para composição do ambiente e do plano de fundo. Diferentes tons de cores usados para contraste e jogo de luz. Marcas dos pincéis visíveis. Direção das pinceladas indicadas pelas setas em verde. Indícios de técnica aquosa indicados pelas setas amarelas. Marca de adesivo indicada pelo círculo em azul.

3.4) Assinatura

Assinatura da OQ



122.

Fig. 122: Assinatura da OQ. Foto tirada pelo autor.

Assinatura localizada no canto inferior direito da obra. Composta pelo sobrenome do artista (Portinari), local (Montevidéu) e ano de produção (1948). Outras obras do pintor também apresentam este padrão (sobrenome, local e data), como presente nas obras A Barca (OAUX 05) e A Chegada de Dom João VI na Bahia (OTC 01).

OAUX 05**OTC 01**

Fig. 123: Assinatura da OAUX 05. Foto tirada pelo autor.

Fig. 124: Assinatura da OTC 01. Fonte: Google Arts and Culture.

Essa estrutura não está presente em todas as assinaturas conhecidas do pintor. Em algumas obras, o local de produção é omitido, e apenas o nome do artista e a data foram inscritas. Esse é o caso das obras Retrato de Raymundo Ottoni de Castro Maya (OAUX 01) e Menino com Peão (OAUX 06)

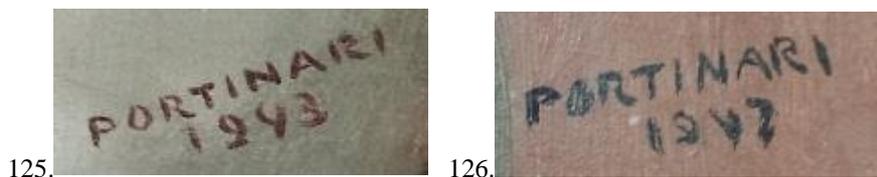
OAUX 01**OAUX 06**

Fig. 125: Assinatura da OAUX 01. Foto tirada pelo autor.

Fig. 126: Assinatura da OAUX 06. Foto tirada pelo autor.

Existem obras que apresentam assinaturas com estrutura similar, mas o ano de produção se mostra “incompleto”, apresentando apenas os dois ou três últimos números da data. Esse tipo de assinatura está presente em obras como Morro (OAUX 02), Menino com Carneiro (OAUX 04), Jangada do Nordeste (OT 01) e Anchieta (OT 07).

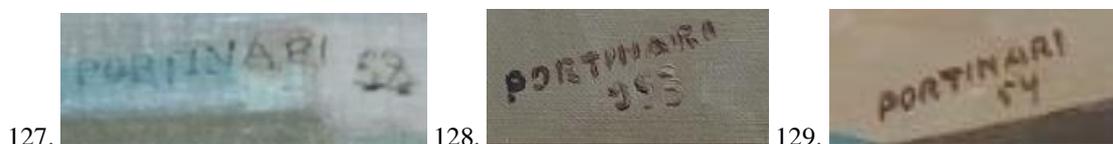
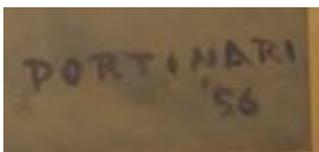
OAUX 02**OAUX 04****OT 10**

Fig. 127: Assinatura da OAUX 02. Foto tirada pelo autor.

Fig. 128: Assinatura da OAUX 04. Foto tirada pelo autor.

Fig. 129: Assinatura da OT 10. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

OT 07

130.

Fig. 130: Assinatura da OT 07. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Apesar da maioria das assinaturas analisadas estarem inscritas em tinta preta, foram encontradas algumas realizadas com tintas em outras cores. Como exemplo, temos as obras Sonho (OAUX 03) e Bandeirantes (OT 11)

OAUX 03**OT 11**

131.



132.

Fig. 131: Assinatura da OAUX 03. Foto tirada pelo autor.

Fig. 132: Assinatura da OT 11. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Durante as pesquisas com as OTs, foi identificado que a obra Seringueiros (OT 09) possui duas assinaturas, uma mais aparente que a outra. Uma possibilidade seria que Portinari tentou apagar sua primeira assinatura para reposicioná-la, mas a inscrição apagada continuou aparente:

OT 09

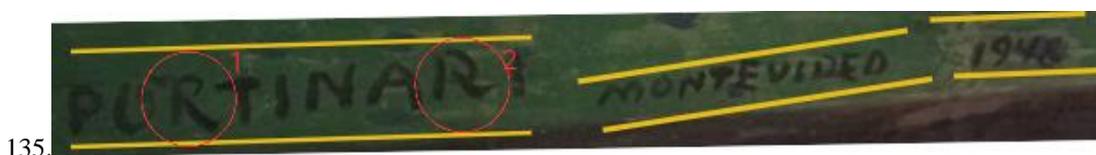
133.

Fig. 133: Assinatura da OT 09. Foto tirada pela aluna Silmara Kuster.

Características da assinatura da OQ:

A assinatura “PORTINARI montevideo 1948” está localizada no canto inferior esquerdo da tela. Assinatura feita em letra de forma, sem ligação entre as letras ou numerais, mas apresenta tendências de ligação em algumas partes (marcadas em azul); as letras do nome do artista são maiores que as letras do local e da data de produção. Os três elementos que compõe a assinatura (nome do artista, local e data de produção) não

estão alinhados (indicado pelas linhas em amarelo). Nota-se que a morfologia de algumas letras é variável, como o **R** no nome do artista, que apresenta duas variações, uma mais fechada (1), e outra mais aberta (2). O espaçamento das letras no nome do artista (indicado em verde) permanece, em geral, constante, com exceção do **P** no começo e o **I** no final, que possuem um espaçamento maior em relação as outras letras. Escrita veloz e angular. Características similares são observadas na assinatura da OTC 01.



Comparação com a assinatura da Obra Testemunha Complementar 01:

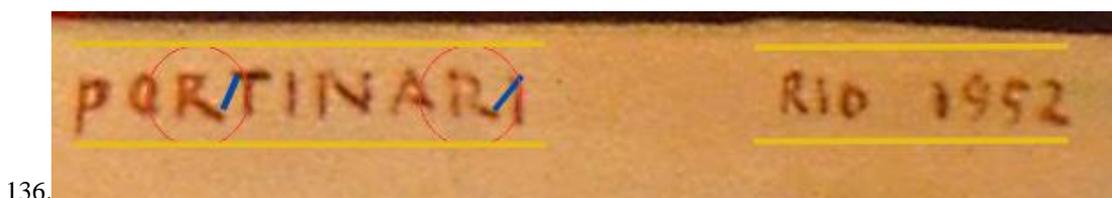


Fig. 134: Análise da assinatura da OQ. Imagem mostra as tendências de ligação entre as letras. Foto tirada e alterada pelo autor.

Fig. 135: Análise da assinatura da OQ. Imagem mostra o alinhamento entre as partes da assinatura e a variação entre a morfologia de algumas letras. Foto tirada e alterada pelo autor.

Fig. 136: Análise da assinatura da OTC 01. Imagem mostra o alinhamento entre as partes da assinatura, variação entre a morfologia de algumas letras e as tendências de ligação existentes. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

Fig. 137: Análise da OQ. Imagem destaca o espaçamento entre as letras da assinatura. Foto tirada e alterada pelo autor.

3.5) Proposta de análise química

A seguir, será apresentada uma proposta de análise química para identificar a composição dos materiais presentes na obra. Devido à falta de equipamentos próprios para a realização do processo, esta parte da pesquisa será meramente teórica.

Pontos de retirada de amostras:



1338.

Fig. 138: Imagem da OQ mostrando os pontos de retirada de amostra sugeridos para a análise química. Fonte da imagem original: Google Arts and Culture. Alterações nossas para a análise.

1- Pigmento verde (0,2 mg)



2- Pigmento amarelo (0,2 mg)



3- Pigmento vermelho/terroso (0,2 mg)



4- Tela (fibra) e tinta (GC/MS)



Técnica de retirada de amostra:

Bisturi número 3 (lâmina número 11) e tesoura. Amostras armazenadas em tubos de polipropileno tipo eppendorf.

Técnicas utilizadas para a análise:

Fibra (tela) – MO

Tipo de tinta – GC/MS

Pigmentos – XRF, Raman, FTIR

Resultados esperados:

O artista Candido Portinari era conhecido por utilizar tintas compradas em bisnagas, mas também por ter o hábito de misturar materiais para obter diferentes colorações para suas pinturas. A ficha técnica do MNBA e as informações vindas do Projeto Portinari informam que a tinta utilizada para a Obra em Questão era uma mistura de têmpera de ovo com pigmento. Ademais, estudos realizados pela FAPERJ revelam que o pintor utilizava pigmentos de diferentes elementos químicos, predominantemente de origem metálica, para suas obras: para obter tons de azul, Portinari utilizava tintas à base de cobalto, estanho e cobre; para o branco, utilizava pigmentos a base de zinco; para amarelo, utilizava cádmio; para marrons e outros tons terrosos, ferro; para tons de verde, utilizava cromo; para vermelhos, variava entre ferro,

ligas de ferro e manganês, cádmio com selênio e, ocasionalmente, mercúrio. Alguns traços de chumbo também são esperados, visto que a causa da morte do pintor foi intoxicação por tintas à base do material.

Quanto ao suporte, espera-se encontrar confirmação de que a tela apresenta tecido de algodão, visto que este foi o tipo indicado no laudo entregue ao Banco Boavista em 1982.

Materiais que se espera encontrar:

- Têmpera de ovo
- Verde de cromo
- Amarelo de cádmio
- Vermelho de ferro
- Tecido de algodão (suporte)

3.6) Conclusão do parâmetro técnico

As análises técnicas dos detalhes das obras, de suas assinaturas e morfologia dos personagens demonstram que **as técnicas empregadas na OQ correspondem com a produção de Portinari.**

4) CONCLUSÃO FINAL

Com base nos dados coletados para a pesquisa contextual da OQ, verifica-se que ela foi criada por Candido Portinari por encomenda do Sr. Thomás Saavedra, com o intuito de decorar a sede do Banco Boavista, localizada no Rio de Janeiro, que hoje abriga uma filial do Banco Bradesco. Informações encontradas durante a pesquisa apontam que a encomenda pode ter tido a participação tanto de Carmen de Saavedra, esposa do presidente do banco, quanto de Candido Guinle de Paula Machado, amigo do artista. Graças a ficha fornecida pelo MNBA para esta pesquisa, acredita-se que Maria Cecília de Paula Machado tenha herdado o painel de seu marido, o qual teria herdado de seu tio, Guilherme Guinle, possível detentor legal da obra. Após a compra do painel pelo IBRAM em 2012, este foi cedido ao MNBA no ano seguinte para fazer parte de sua coleção.

Quanto a análise estética, é notável como a obra difere de outras pinturas de Portinari de anos anteriores. Entretanto, como bem apontou Luraghi (Bento, 1980), o painel foi um novo marco na produção do pintor, e como observado com as obras testemunhas e outras obras citadas no parâmetro contextual, quadros do artista após a produção da Primeira Missa apresentam correspondência estética com a OQ. A construção de fundos utilizando planos geométricos e o intenso colorido são características marcantes desta fase de Portinari, e o painel divide essas características com outras obras famosas do artista, como os painéis Guerra e Paz, considerados suas obras primas.

Em relação a análise estética, é perceptível que a angulação das feições dos personagens é um traço que a OQ divide com outras obras do pintor que a sucedem. Além disso, a anatomia exagerada de quadros mais antigos não se mostra presente na Primeira Missa, mas também não se faz tão marcante na produção do pintor na década de 1950. Apesar deste fato, ainda existem características similares entre as obras do artista que antecedem a OQ e as que sucedem, em especial a assinatura, que apesar de ter algumas variações, retém, em geral, as mesmas características.

Com base nos resultados obtidos nos três parâmetros de análise neste trabalho, e nos materiais adquiridos durante esta pesquisa, conclui-se que as características da obra A Primeira Missa no Brasil correspondem a produção artística de Candido Torquato Portinari.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE BELAS ARTES. **Nominata 70 anos**. ZMF Editora, Rio de Janeiro, RJ, 2019.

A MANHÃ. **O Salão deste ano: a cerimônia do “vernissage”**. Rio de Janeiro, RJ, 12 de agosto de 1927. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&Pesq=Portinari&pagfis=5848>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

A MANHÃ. **Chegou de Montevidéu “A Primeira Missa do Brasil”, de Portinari**. Coluna de Letras e Artes. Rio de Janeiro, RJ, 09 de maio de 1948. Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/4QH4LUdk6Mp_fw?childassetid=0QHAFyaFsUPYQ. Acesso em: 03 de março de 2024;

ÂREDES, Ana Carolina Machado. **Os traços modernistas da pintura de Candido Portinari**. Contemporâneos: revista de artes e humanidades, n.3, nov – abr de 2009.

Disponível em: <https://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/portinari.pdf>. Acesso em 16 de janeiro de 2024;

BANDEIRA, Manuel. **O Brasil que insiste em pintar**. A Província, PE, 13 de setembro de 1928. Projeto Portinari, Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/yQHCCcQO-GEWAhw?childAssetId=9gHmv5ie9toXww>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024.

BARROS, Geraldo Mendes. **Guilherme Guinle 1822 – 1960, ensaio biográfico**. Editora Agir, 1982;

BENTO, Antônio. **Portinari**. Editora Leo Christiano, 1980.

BOLETIM DO INSTITUTO CULTURAL URUGUAYO-BRASILEÑO. **Candido Portinari em Montevideo**. Montevidéu, Uruguai, agosto de 1948. Projeto Portinari, Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/swHJWwf4FTYPwg?childassetid=DQEFpWLRv2Yy9g>. Acesso em: 02 de março de 2024;

CARDOZO, Lucas Dantas. Eduardo Guinle, o mercado de arte e o colecionismo: um palácio e coleção privados em busca do sentido e destino do patrimônio cultural. 2021. 270p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia). Orientador: Anaildo Bernardo Baraçal. Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

CAVALCANTI, Alcyr. **Telas Roubadas vão para Museu de Belas Artes**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, 20 de abril de 1994. Projeto Portinari, Google Arts and Culture. Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/oAHVXvb1k4Hi6w?childAssetId=uAGtWza4P_x0PQ. Acesso em: 19 de fevereiro de 2024;

CATÁLOGO DAS ARTES. **Cotações de Obras de Arte**. Disponível em:

<https://www.catalogodasartes.com.br/inicio/>. Acesso em: 01 de junho de 2024;

DIÁRIO DA NOITE. **Um belo painel sacro de Portinari**. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1944. Projeto Portinari, Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/ewER1b-l87fsmw?childAssetId=WQHc5ecfNhCEeQ>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2024;

FABRIS, Annateresa. **Portinari e a arte social**. Estudos Ibero-Americanos, vol. XXXI, núm.2, dezembro, 2005, pp. 79-102. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/56750/mod_resource/content/1/134618596006.pdf. Acesso em: 17 de fevereiro de 2024;

FRANCO, Afonso Arinos de Mello; Lacombe, Américo Jacobina. **A Vida dos Grandes Brasileiros – Candido Portinari**. Editora Três, 2003;

IPATRIMÔNIO. **Rio de Janeiro – Antigo Banco Boavista e Painel de Portinari**.

Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-antigo-banco-boavista/#!/map=38329&loc=-22.900307999999985,-43.178333999999985,17>. Acesso em: 03 de março de 2024;

JUSTICIA. **Resonante acontecimento artístico la exhibición de um mural de Portinari**. Montevideú, Uruguai, 16 de abril de 1948. Projeto Portinari, Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/resonante-acontecimiento-art%C3%ADstico-la-exhibici%C3%B3n-de-un-mural-de-portinari/NgGVpCVx-cpMkA>. Acesso em: 02 de março de 2024;

KELLY, Celso. **Portinari, quarenta anos de convívio**. Edições G.T.L. 1968.

MACHADO, Kennedy L.R.; OLIVEIRA, Graziela Maria; SILVA, Thomas Felipe Da; PRINCE, Ana Eneidi. **A 1ª Missa no Brasil: Análises e reflexões a partir das obras de Victor Meirelles e Candido Portinari**. Universidade do Vale do Paraíba/Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento. Disponível em:

<https://congressos.univap.br/soac/index.php/conefea/iconefea/paper/viewFile/42/57>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2024;

MUSEU CASA DE PORTINARI. **Vida**. Disponível em:

<https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/vida/>. Acesso em 16 de janeiro de 2024;

MUSEU CASA DE PORTINARI. **Capela da Nonna**. Disponível em:

<https://www.museucasadeportinari.org.br/acervo/ambientes-do-museu/capela-da-nonna/>. Acesso em: 02 de março de 2024;

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Portinari Para Todos**. São Paulo, 2022;

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, Rio de Janeiro. **Ficha técnica da obra A Primeira Missa no Brasil (1948)**. Museu Nacional de Belas Artes, 22 de setembro de 2014. Cedida pela instituição;

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, Rio de Janeiro. **Quando o Brasil amanhecia: a Primeira Missa no Brasil vista por Vítor Meireles e Candido Portinari**. Apres. Monica F. Braunschweiger Xexéo. Idealização Simone Bibian. Rio de Janeiro:

MNBA: Intrínseca, 2013. 36 p., il color. (Coleção Aprendendo no Museu, 2). Disponível em: <https://tainacan.eci.ufmg.br/meio/recursos-educativos/vol-2-quando-o-brasil-amanhecia-a-primeira-missa-no-brasil-vista-por-vitor-meireles-e-candido-portinari/>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PERINO, Gustavo. **A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte – 1ª Parte**. Revista Restauro, v.4, n.8, 2020. Disponível em: <http://web.revistarestauro.com.br/a-obra-de-arte-frente-ao-perito-a-falsificacao-na-historia-da-arte/>. Acesso em: 03 de julho de 2024.

PERINO, Gustavo. **A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte – 2ª Parte**. Revista Restauro, v.5, n.9, 2021. Disponível em: <http://web.revistarestauro.com.br/a-obra-de-arte-frente-ao-perito-a-falsificacao-na-historia-da-arte-2a-parte/> Acesso em: 03 de julho de 2024.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves; SOARES, João Almeida. **Portinari e a pintura histórica para a sede de O Cruzeiro**. 19&20, Rio de Janeiro, v. XVIII, 2023. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/19_20/artigo/portinari-e-a-pintura-historica-para-a-sede-de-o-cruzeiro/. Acesso em: 17 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Baile na Roça**. Google Arts and Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/baile-na-ro%C3%A7a/7AHmgNEnn_0qjg. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Bumba-Meu-Boi**. Google Arts and Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/bumba-meu-boi/rwGHZGP-5t_qkw. Acesso em: 02 de março de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Café**. Google Arts and Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/caf%C3%A9/DQehZ_o8j-q7eQ. Acesso em: 26 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Cana**. Google Arts and Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/cana/VwHLrSD-cwWa_g. Acesso em: 28 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Cena Gaúcha**. Google Arts and Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/cena-ga%C3%BAcha/2gF3ceJ_gjIS_Q. Acesso em: 29 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Cigarros Carlos Gomes**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/cigarros-carlos-gomes/IQFQsr68Xy6NWA>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Circo**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/circo/8gEKwWOt4vgGOA>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Conchas e Hipocampos**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/conchas-e-hipocampos/yQGLTydsEDR4pw>. Acesso em: 03 de março de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Construção da Rodovia I.** Google Arts and Culture.

Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/constru%C3%A7%C3%A3o-de-rodovia-i/-QH1tquyMsTSVg>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Correspondência.** Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/3wFG2LO9PWrSig?childassetid=wQFBKGXgmCjVwg>. Acesso em: 03 de março de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Ferro.** Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/ferro/fwFzKKwYdJ1eUA>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Guerra.** Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/guerra/EQFAWSOyKEQxGg>. Acesso em: 02 de março de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Jangadas do Nordeste.** Google Arts and Culture.

Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/jangadas-do-nordeste/IQFVa-ZdU94Kwg>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Menino com Carneiro.** Google Arts and Culture.

Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/menino-com-carneiro/LwE8OINZBxFbiw>. Acesso em: 02 de março de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Morro.** Google Arts and Culture. Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/morro/eQE_XvP7dEWQxA. Acesso em: 26 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Mulher e Criança.** Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/mulher-e-crian%C3%A7a/8QECg9X8JDv-5w>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Noite de São João.** Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/noite-de-s%C3%A3o-jo%C3%A3o/4wHkwoEi71dhLw>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Os Despejados.** Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/os-despejados/TgEJLghZ4CiwIw>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2024.

PROJETO PORTINARI. **O Violinista.** Google Arts and Culture. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/o-violinista/TwFbne2eOTjdFw>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Paisagem com Urubus.** Google Arts and Culture.

Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/paisagem-com-urubus/OwF8TgAEzoAXpg>. Acesso em: 02 de março de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Palaninho**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/palaninho/8wGgAMfj7Vxang>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024.

PROJETO PORTINARI. **Pau-Brasil**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/pau-brasil/HwHS6rofv2MgLg>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2024.

PROJETO PORTINARI. **Paz**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/paz/FgHnkhX3rjihBw>. Acesso em: 02 de março de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Retirantes (1944)**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/retirantes/0wG7L0YeJ3fzfQ>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Retirantes (1960)**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/retirantes/LgFO5tgqliQEEQ>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Retrato de Antônio Grellet**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-ant%C3%B4nio-grellet/OQE5ylamP34J4Q>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024.

PROJETO PORTINARI. **Retrato do escultor Paulo Mazzucheli**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/retrato-do-escultor-paulo-mazzucchelli/7wGDTWOTBCj7ZQ>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Retrato de Carlos Gomes**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-carlos-gomes/rAETAHsumo8FRg>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Retrato de Carlos Gomes**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-carlos-gomes/lgGNI4IV9W1tDA>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Retrato de Maria**. Google Arts and Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-maria/8gG4pUMLKVb_Rg. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Retrato de Olegário Mariano**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-oleg%C3%A1rio-mariano/1AGMKSEUUjc75Q>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Retrato de Paulo Gagarin**. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-paulo-gagarin/2gE8W2mVnNJDqw>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

PROJETO PORTINARI. **Simão Bacamarte**. Google Arts and Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/sim%C3%A3o-bacamarte/pAHALTKEG127_Q. Acesso em: 02 de março de 2024;

PROJETO PORTINARI. **São Francisco de Assis**. Google Arts ad Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/s%C3%A3o-francisco-de-assis/JwEBC_RFBji2Ig. Acesso em: 03 de março de 2024;

ROSA, Vanessa da Costa da. **A Primeira missa no Brasil sob o olhar do presente**. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte , v. 1, p. 754-765, 2016.. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_vanessa%20costa.pdf. Acesso em: 17 de fevereiro de 2024;

SALGADO, Plínio. **Um pintor brasileiro em Paris**. O Paíz, RJ, 05 de outubro de 1930. Projeto Portinari, Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/bAFFVziOsLN11w?childAssetId=BQHKY6KMNq5trg>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024;

SEONE, Raquel Villagrán Reimão Mello. Peritagem de obra de arte: perícia de autenticidade e avaliação da obra “Hélène et Páris” de Kees van Dongen. 2020. 124p. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação em Perícia e avaliação de obras de arte), Pró-reitoria de Pós-graduação, pesquisa e extensão, Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Antonio Almeida Rodrigues da. **Análise da “Série Retirantes” de Candido Portinari à luz dos estudos tillichianos sobre as artes plásticas**. Revista Eletrônica Correlatio, n. 17 – Junho de 2010. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/download/2100/2139>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2024;

ZANELATTO, João Henrique; COELHO, Tiago da Silva. **Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano**. Locus revista de história, v.20 n.2 (2014): Dossiê – O Crédito e o Descrédito. Ensaios sobre as relações sociais envolvidas em empréstimos nas Américas (séculos VXII ao XIX), p.261-275. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20782>. Acesso em: 16 de janeiro de 2024;

ANEXOS

1) Avaliação Comercial

| Avaliação da Obra em Questão | |
|--|----------------------------|
|  | |
| Artista | Candido Portinari |
| Técnica | Têmpera s/tela |
| Medidas | 598 x 266 cm |
| Título | A Primeira Missa no Brasil |
| Data | 1948 |
| Valor do CmL | R\$ 9.368,40 |
| Valor Estimado | R\$ 16.188.595,20 |
| <p>Valor do perímetro linear (CmL) das obras do artista: para se estimar o valor da OQ, foram selecionadas obras de autoria atribuída a Portinari e autenticadas pelo Projeto Portinari. Desejou-se, a princípio, realizar o cálculo com base em obras feitas na mesma década da OQ, com a mesma técnica e a mesma temática. Entretanto, não foram encontradas em sites de vendas e leilões pinturas do artista que atendessem a todos os requisitos (principalmente em questão de técnica). Por isso, foram escolhidos óleos sobre tela, esteticamente similares a OQ, vendidos entre os anos de 2018 e 2024. Os dados das obras foram retirados do site Catálogo das Artes.</p> | |

2) Ficha Catalográfica da OQ – Museu Nacional de Belas Artes

| | | |
|---|---|------------------|
| Tombo: 20441 | Nº de inventário: | Controle: |
| Status da ficha técnica: Publicada | Situação da obra: Disponível | |
| Coleção/Classe: Pintura Brasileira | | |
| Objeto: | | |
|  | | |
| Autor principal: CANDIDO PORTINARI | | |
| Movimento: | | |
| Estilo: | | |
| Cópia: | | |
| Período: 1948 | | |
| Escola/ Grupo Cultural: | | |
| Título/Título da série: A Primeira Missa no Brasil | | |
| Nº de série: | Nº do processo: 01441.000271/2013-61 | |
| Título p/ etiqueta: A Primeira Missa no Brasil | | |
| Texto para etiqueta: | | |
| Temas: FIGURAS HUMANAS, HISTÓRIA, RELIGIÃO / CRENÇA | | |
| Sub-Temas: Primeira missa no Brasil; jesuítas; Frei Henrique de Coimbra; Pedro Álvares Cabral; homens | | |
| Descrição de conteúdo: | | |
| - Obra encomendada por Thomaz Saavedra, então presidente do Banco Boavista, para decorar a sede do banco no Rio de Janeiro, RJ, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. (descrição retirada da base de dados do Projeto Portinari, disponível em: www.portinari.org.br) | | |
| Data de aquisição: 20/4/2013 | | |
| Forma de aquisição: Doação | | |
| Doador/Vendedor: Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM/MinC | | |
| Ex-proprietários: | | |
| - Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM/MinC, Brasília, DF, dezembro de 2012 - abril de 2013, doação ao MNBA. - Maria Cecília Pedrosa de Paula Machado, viúva de Cândido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro, RJ, novembro de 2000 - dezembro de 2012, venda ao Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM/MinC. | | |

Observações:

- Obra catalogada por Cristal Proença de Azevedo em 28/05/2013.

Catalogado por: Cinda Lúcia M. N. de Alcântara

Data de catalogação: 07/06/13 - 01:01

Data de última alteração: 22/09/14 - 03:25

3) Relatório Técnico – Banco Boavista, 1982

conservação e restauração de bens culturais
 claudio valério teixeira - thania regina felicio teixeira - christiano ariel teixeira

Ao Banco Boavista S.A.

Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1982

RELATÓRIO TÉCNICO

OBRA : "Primeira Missa no Brasil";

AUTOR: Cândido Portinari

TECNICA: Têmpera Sobre Tela;

SUPORTE: Tela (tecido de algodão) de procedência artesanal;

DIMENSÕES: 2,70 mts. X 5,00 mts.

DATA: 1948 - ASSINATURA E DATA: Inferior esquerdo

PRÓPRIETÁRIO: Banco Boavista S.A.

1 - ESTADO ANTERIOR DA OBRA

1.1 - SUPORTE: a) Com ondulações provocadas pelo mau tensionamento do chassis, em razão da sua inadequação para a finalidade; b) marcas de inúmeras dobraduras; c) rompimento acentuado na região inferior esquerda (área da assinatura); d) rompimentos e perfurações com perda de matéria nos bordos da obra, e) os bordos apresentavam extrema fragilidade, causadas, em grande parte, pelos sucessivos processos de desmontagem/remontagem que o painel sofreu ao longo dos anos.

1.2 - FUNDO: a) Constatou-se a ausência de fundo (preparação); b) localizou-se, entretanto, vestígios de uma leve camada de cola (gelatina?); c) observou-se em várias regiões do trabalho o suporte "respirando" e funcionando como elemento cromático;

1.3 - CAMADA PICTÓRICA: a) Áreas em descolamento com má aderência ao suporte; b) localizou-se sobre a camada pictórica a incidência de muitas zonas com repinturas com as cores alteradas (exames de ultra-violeta); c) verificou-se, também, inúmeras marcas (respingos) de tintas

.....e vernizes industriais sobre a camada pictórica, devido à proteção inadequada do painel, quando da reforma (obras) do local onde se encontrava a referida obra.

2 - EXAMES PRELIMINARES

2.1 - ULTRA-VIOLETA: Exames realizados com exposição à radiação de luz ultra-violeta (monitor portátil), em toda a superfície pictórica para localização e demarcação das áreas com repinturas alteradas, interferindo consideravelmente nas cores originais do painel.

2.2 - INFRA-VERMELHO: Exames realizados com um visor de infravermelho (F.J.W.), através dos quais constatou-se a ausência de "arrepentimentos" e a presença, porém, de linhas de construção (quadrículas), recurso empregado pelo autor para ampliação dos estudos originais do painel.

2.3 - ESPECTRO MONOCROMÁTICO: Exposição à radiação de luz de sódio para exame da estrutura cromática (valores tonais) e estudo do processo criativo do artista.

3 - TRATAMENTO

3.1 - CAMADA PICTÓRICA: a) Limpeza e remoção de sujidades diversas, causadas principalmente por poluição atmosférica. Remoção de repinturas que alteravam as cores originais; b) fixação das regiões em descolamento, empregando-se METIL-CELULOSE; c) compensação da camada pictórica, utilizando-se resina de P.V.A./Carga; d) compensação da cor, empregando-se como aglutinante a CASEÍNA (têmpera). Os pigmentos empregados para essa intervenção foram os originais usados na criação da obra, que foram fornecidos pela família de Cândido Portinari; e) como acabamento e proteção da camada pictórica, uma emulsão de cera incolor.

3.2 - SUPORTE: a) Reentelamento parcial (refôrço de bordos), utilizando-se tecido de algodão da mesma espessura e textura do tecido original; b) como aderente empregou-se resina P.V.A. (especificação RODOPÁS - 012); c) planificação do suporte, utilizando-se calor e umidade em processo manual.

3.3 - CHASSIS: a) Remoção da grade fixa, imprópria para a finalidade, que provocava ondulações acentuadas de superfície; b) colocação de chassis de expansão articulado, em cedro.

4 - DOCUMENTAÇÃO

4.1 - FOTOGRAFIAS : a) Em preto-e-branco dos processos de tratamento e estado de conservação anterior da obra; b) fotografias com radiação de luz infra-vermelha para identificação da estrutura da obra e do processo criativo do artista.

4.2 - Filme em VIDEO TAPE COLORIDO (J.V.C.) a) Demonstrando as diversas etapas do desenvolvimento do processo de recuperação do painel ; b) aspectos da visita de JOÃO CÂNDIDO PORTINARI, filho do artista, ao local dos trabalhos (CIA.DOCAS DE SANTOS).

5 - EQUIPAMENTOS UTILIZADOS NA DOCUMENTAÇÃO

5.1 - FOTOGRAFIAS: Preto-e-branco normal - filmes PLUS X PAN. Câmeras PENTAX SPOTMATIC. OBJETIVAS: Macro 50 mm., 24 mm., Normal 50 mm.

5.2 - INFRA-VERMELHO: High speed infrared film 135-20

5.3 - Flash: NOCTO 400 - Sunpack

5.4 - Gravação em VIDEO TAPE

5.4.1 - Gravador J.V.C. - HR 2.200 U

5.4.2 - Tuner/Adapter: J.V.C. - TU-22U

5.4.3 - Câmera: J.V.C. - GX- 88U.

5.5 - ILUMINAÇÃO: A iluminação usada nas fotos preto-e-branco normais e nas filmagens em video-cassete foi feita com refletores com lâmpadas HALÓGENAS com temperatura de cor em 3.200º graus Kelvin.

6 - RELAÇÃO DE FOTOGRAFIAS

6.1 - Preto-e-branco normais:

- 1 - Rompimento do suporte, descolamento da camada pictórica com perda de substância;
- 2 - Rompimento do suporte (bordos);
- 3 - Descolamento da camada pictórica com perda de substância;
- 4 - Descolamento da camada pictórica;
- 5 - Dobraduras do suporte com perda de substância pictórica;
- 6 - Dobraduras com perda de substância pictórica;
- 7 - Marcas de respingos de tintas industriais e perda de substância pictórica (limpeza indevida);
- 8 - Marcas de vernizes industriais;
- 9 - Área em descolamento da superfície pictórica;
- 10 - Demarcação de áreas para tratamento e início do processo de limpeza;
- 11 - Limpeza com utilização da "ponte móvel" sobre o painel;
- 12 - Limpeza e fixação da superfície pictórica;
- 13 - Fixação da camada pictórica (em descolamento);
- 14 - Fixação da camada pictórica (em descolamento);
- 15 - Reforço em rompimentos de bordos;
- 16 - Processo de reentelamento parcial de bordos;
- 17 - Final do reentelamento parcial dos bordos (vista total pelo verso do painel, notando-se a impregnação da obra no suporte);

conservação e restauração de bens culturais
 claudio valério teixeira - thania regina felício teixeira - christiano ariel teixeira

- 5 -

- 18 - Processo de compensação da camada pictórica;
- 19 - Recolocação do painel em novo chassis articulado;
- 20 - Recolocação do painel em novo chassis articulado;
- 21 - Tensionamento do painel em novo chassis;
- 22 - Recolocação do painel no local de exposição na sede do Banco Boavista S.A.

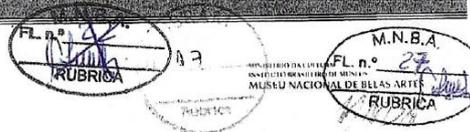
6,2 - FOTOS DE INFRA-VERMELHO

- 1 - Identificação de repinturas alteradas;
- 2 - Identificação de repinturas alteradas e estudo do processo criativo;
- 3 - Exame da estrutura gráfica da obra; análise do processo criativo;
- 4 - Exame da estrutura gráfica da obra; análise do processo criativo;
- 5 - Exame da estrutura gráfica da obra; análise do processo criativo;
- 6 - Identificação de repinturas e exame da estrutura gráfica do painel.

7 - EQUIPE TÉCNICA

- 1 - Claudio Valério Teixeira
- 2 - Thânia Regina Felício Teixeira
- 3 - Luciano Márcio Teixeira
- 4 - Christiano Ariel Teixeira
- 5 - José Hermínio
- 6 - Jaime Cavalcante
- 7 - Roberto Leal

4) Laudo de Conservação – MNBA 2012



Memo: 215/12/GAB/MNBA

Rio, 04 de outubro de 2012

A: Coordenadora de Patrimônio Museológico
Departamento de Processos Museais – IBRAM
Dra. Vera Mangas

Assunto: Primeira Missa no Brasil - Candido Portinari

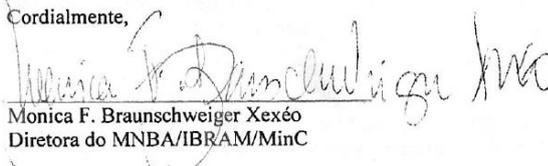
Senhora Coordenadora,

Cumprimentando-a, em atenção à solicitação do Presidente do Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM, Dr. José Nascimento Junior, realizado através de V. Sª encaminhado em anexo, Nota Técnica e Avaliação do Estado de Conservação da obra Primeira Missa no Brasil, de autoria de Candido Portinari, pertencente ao acervo do Banco Boavista, atual Bradesco.

Observo que o trabalho foi realizado pelos técnicos do Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, Sra. Larissa Long, Coordenadora de Conservação e pelo Sr. Pedro Xexéo, Curador da Coleção de Pintura Brasileira.

Na oportunidade renovo votos de estima e consideração.

Cordialmente,


Monica F. Braunschweiger Xexéo
Diretora do MNBA/IBRAM/MinC



NOTA TÉCNICA nº 01 /2012/Coordenação de Conservação/MNBA

EM: 04/10/2012

LOCAL: Rio de Janeiro, RJ.

REFERÊNCIA: Parecer Técnico sobre o Estado de Conservação da Obra *Primeira Missa no Brasil* de Cândido Portinari.

Avaliação do Estado de Conservação da Obra Primeira Missa no Brasil de Cândido Portinari

A inspeção técnica da obra foi realizada a pedido da Direção do Museu Nacional de Belas Artes, no dia dois de outubro de 2012. Estavam presentes o curador da Coleção de Pintura Brasileira, Sr. Pedro Xexéo, e a Conservadora e Restauradora, Sra. Larissa Long. A obra encontrava-se exposta no mezanino da antiga sede do Banco Boa Vista (Praça Pio X nº 118 - Centro - Rio de Janeiro, RJ).

1. Identificação da Obra

Título: Primeira Missa no Brasil

Autor: Cândido Portinari

Técnica: Têmpera sobre Tela

Dimensão aproximada: 266 x 503 cm

Data: 1948

Assinatura: Assinada e datada no lado esquerdo da parte inferior (PORTINARI Montevideo 1948)

2. Avaliação do Estado de Conservação

2.1. Suporte

Suporte de tecido levemente oxidado, com espessura fina, trama lisa, apresentando emenda (provavelmente original) aparente no terço superior do quadro.

Possui pequenos rasgos na parte inferior da obra (medindo cerca de 1 cm cada), causados por danos mecânicos na obra.

Embora não tenha sido possível realizar a inspeção do verso da obra, o suporte aparenta ter passado por intervenção de restauração, pois possui reforço de tecido de algodão e marcas de tachas metálicas nas bordas.

2.2. Camada Pictórica

A pintura aparenta estar em bom estado de conservação geral, apresentando grandes áreas levemente esbraquiçadas, sujidade generalizada aderida na pintura, pequenas áreas de empaste com descolamento da camada pictórica e pequenas áreas com reintegrações cromáticas alteradas.

2.3. Chassi

A tela estava fixada na parede e não foi possível realizar a inspeção da estrutura de madeira utilizada para o estiramento da obra.

Nota Técnica 01/2012/ Coord. Cons. MNBA

M.N.B.A.
FL. n.º 19
RUBRICA

M.N.B.A.
FL. n.º 19
RUBRICA

2.4. Moldura

A obra não está exposta com moldura.

2.5. Imagens

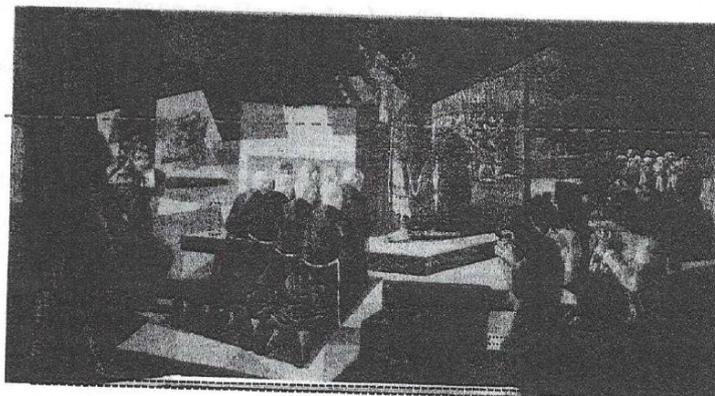


Figura 1 - Fotografia da obra no realizada na data da Inspeção técnica.

- Emenda do suporte
- Reintegrações cromáticas alteradas
- Área com pequenos rasgos
- Camada Pictórica em descolamento

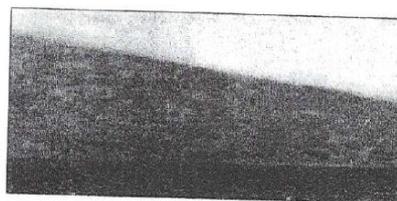


Figura 2 - Detalhe da Assinatura.



Figura 3 - Detalhe dos rasgos.

Larissa Longhi
Larissa Longhi
Conservadora e Restauradora
MNBA/IBRAM/MinC

FL. n.º 30
RUBRICA

RUBRICA

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

MNBA

NOTA TÉCNICA nº 01/2012/Divisão Técnica/MNBA

EM: 04/10/2012

LOCAL: Rio de Janeiro, RJ.

REFERÊNCIA: Parecer sobre a importância da obra "A Primeira Missa no Brasil" de Cândido Portinari.*

*O exame da obra foi realizado a pedido da Direção do Museu Nacional de Belas Artes no dia 02/10/2012. Estavam presentes a Sra. Larissa Long, Chefe da Divisão de Conservação e Restauro do Museu Nacional de Belas Artes e o Sr. Pedro Xexéo, Curador da Coleção de Pintura Brasileira do MNBA.

Obra em questão: Cândido Portinari

Brodósqui, SP 1903 – Rio de Janeiro, RJ 1962

A Primeira Missa no Brasil

Têmpera sobre tela, 266 x 503 cm

Data: 1948

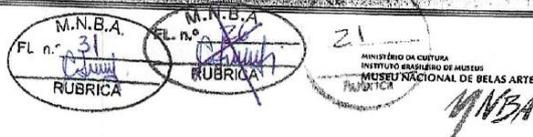
Assinatura: Assinada e datada na parte inferior esquerda "Portinari Montevidéu 1948"

Coleção Particular

Histórico:

Este painel que representa a primeira missa realizada no Brasil, foi encomendado a Portinari por Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra (Lisboa, Portugal 1890 – Rio de Janeiro, RJ 1956), 3º Barão de Saavedra, para decorar a sobreloja da sede do Banco Boavista no Rio de Janeiro, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Saavedra era, então, o presidente do banco.

duf



Localização:

A antiga sede do Banco Boavista, atualmente pertencente ao Bradesco, está localizada na esquina da Praça Pio X com a Rua da Quitanda, próxima a Igreja da Candelária.

Comentário Geral:

Em 1948, Portinari achava-se no Uruguai, em Montevideu, quando começou a trabalhar na realização da pintura "A Primeira Missa no Brasil", encomendada pelo Barão de Saavedra, para decorar a sede do Banco Boavista no Rio de Janeiro. Realizou, inicialmente, inúmeros estudos preparatórios – desenhos a lápis (grafite) e pinturas a guache sobre papelão e papel - todos pertencentes, hoje, a coleções privadas. Um desses estudos, uma pintura a guache sobre papel, medindo aproximadamente 26 x 50 cm, é de grande beleza. Está assinada e datada "Portinari 1948". A pintura propriamente dita, realizada na técnica de têmpera sobre tela, ficou pronta em abril de 1948, sendo exposta pela primeira vez no Teatro Solis, na capital do Uruguai.

O crítico de arte brasileiro Antônio Bento (1902 – 1988), analista da obra de Portinari, louvava o cromatismo da pintura, declarando que considerava este trabalho uma das grandes realizações do pintor como colorista, embora considerasse inadequado o local que foi destinado a exibir a pintura.

Mario Pedrosa (1900 – 1981), para muitos, nosso maior crítico de arte, também considerava o painel "A Primeira Missa no Brasil", obra de mestre, observando que a tela possuía um caráter mais simbólico e intimista se

Handwritten signature