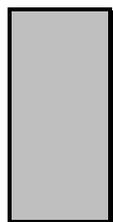


Artigo



PARAÍSO E INFERNO NA TERRA – ECOS DA II GUERRA MUNDIAL NA PINTURA RELIGIOSA BRASILEIRA, 1940-1950

Anna Paola P. Baptista¹

“[Cristo] Não é um símbolo, ou
mero elemento histórico. Cristo é
o homem interior, não eu ou você,
mas todos nós”.
(Emeric Marcier)

“Amo o ser humano e o divino
que ele contém”
(Fulvio Pennacchi)

Introdução

A Segunda Guerra Mundial pode ser descrita como um dos fenômenos de maior impacto na sensibilidade do século XX. No campo das artes plásticas, por exemplo, ver-se-ia uma re-emergência da dimensão religiosa

¹ Mestre em História da Arte&Design pela UCE- Birmingham (University of Central England in Birmingham) e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social no IFCS/UFRJ, onde realiza o projeto de pesquisa *O eterno ao moderno - pintura mural religiosa no Brasil nas décadas de 1940-50*, sob orientação do Dr. Francisco Carlos T. da Silva. É Curadora e Coordenadora de Comunicação Social do Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro.

da arte, costumeiramente relacionada à vivência de situações com um caráter de desastre humano daquela magnitude. Contudo, os valores espirituais subjacentes iriam diferir de forma contundente daqueles tradicionalmente compartilhados durante séculos pela cristandade ocidental.

Durante seis anos o mundo viveu como num novo saque de Roma, mas no qual os bárbaros não vinham de fora. O mundo, durante e após Auschwitz, teria de ser repensado, e a própria expressão “depois de Auschwitz” já há muito tempo assumiu uma conotação que não é somente cronológica, mas também qualitativa. A obra de alguns expoentes da Escola de Frankfurt e, principalmente, a de Adorno, representou um dos pontos de vista possíveis para essa questão. Grande parte dela é dedicada a dar conta das razões pelas quais a civilização volta-se para a barbárie. A II Guerra abalou as mais profundas convicções acerca da racionalidade humana e demonstrou a falência de uma cultura tributária de mitos iluministas, entre os quais o do progresso natural e irreversível da humanidade (Galeazzi, 1998: p. 357 a 371). A desumanização da sociedade nascera da própria auto-afirmação do homem que se inverteu num resultado oposto ao seu princípio originário. O individualismo gerara uma sociedade antagônica onde reinava a concorrência. Ambos revelaram-se destrutivos das relações humanas de fraternidade, especialmente nas grandes metrópoles; o homem está só numa multidão de semelhantes alheios ou hostis.

No texto “Educação após Auschwitz”, Adorno (1986: 34) trabalha com uma categoria muito pouco explorada, que é a do amor, ou a falta dele, na idade moderna, como uma falha de todos, sem exceção. Pode-se concluir, todavia, que, para Adorno, a falha seria ainda mais grave no que tange à dimensão religiosa da cristandade. Caracterizado por ele como “um dos maiores impulsos do cristianismo, o de eliminar a frieza que em tudo penetra”, falhou como experiência ao não atingir a ordem social que produz essa mesma frieza. As decorrências desse distanciamento estão, naturalmente, impressos em todas as relações sociais e nas manifestações culturais modernas, incluindo-se aí a própria arte religiosa.

Mas não teriam sido apenas as relações entre os homens que se alteraram tão radicalmente na modernidade, mas também as relações daqueles com Deus, segundo nos coloca Hannah Arendt. O processo de secularização é definido como algo mais do que um acontecimento datado que operou, a partir do século XVII, a separação do pensamento político e da Teologia e pelo qual o domínio secular alcançou um significado independente e imanente. Ele é concebido, de acordo com Arendt em sua obra *Entre o passado e o futuro*, como a transformação mais radical ocorrida no mundo moderno:

Foi salientado anteriormente que a consequência mais importante do surgimento do domínio secular na época moderna foi ter a crença na imortalidade individual - quer fosse a imortalidade da alma, quer fosse, de modo mais importante, a ressurreição do corpo - perdido sua força politicamente coercitiva. (1988: p. 102).

A secularização teria alterado o cerne mesmo da noção de imortalidade individual e criado, pela primeira vez, um conceito de processo histórico com uma dúplici infinitude. Tendo o nascimento de Cristo como ponto de referência na linha de tempo, este passa a estender-se de volta para um passado infinito que podemos crescer à vontade e podemos ainda investigar à medida que se prolonga para um futuro também infinito. Nada mais alheio ao pensamento cristão do que tal eliminação das noções de princípio e fim (A Criação e o Juízo Final), estabelecendo a humanidade numa imortalidade terrena potencial que rechaça qualquer possibilidade de expectativas escatológicas (Arendt, 1988: p. 101). Mais importante ainda, no seu entender, seria o fato de que, passado o desconforto inicial, a era moderna caracterizar-se-ia pela total indiferença face à questão da imortalidade. Hannah fala de sua época como uma na qual os homens se tornaram de novo mortais e acostumaram-se com a mortalidade individual absoluta, na qual a vida e o mundo tornaram-se precíveis, fúteis.

É, pois, compreensível que, diante desse quadro, observe-se também uma mudança radical na relação dos homens com os valores centrais da

doutrina católica fundada na Encarnação e na Eucaristia. A dupla natureza de Cristo - ao mesmo tempo humana e divina - determina que o significado último da Crucificação não seja nem o sofrimento de um herói nem o ato ritual de um deus, mas sim a Transfiguração da palavra encarnada, repetida, aí sim ritualmente, no sacramento da Eucaristia durante a missa (Dixon Jr., 1957: p. 82). Todo o programa de Redenção, iniciado a partir do momento em que Deus compartilhou da natureza e da dor humana e se sacrificou pelos homens perdia agora um bocado de seu sentido com o abalo na crença na vida *post-mortem*.

A Segunda Guerra Mundial adiciona um elemento ainda mais trágico à desesperança humana ao aludir, pela primeira vez, à possibilidade real de aniquilação física do mundo e de sua história. Ironicamente, a prova cabal e o resultado mais acabado da tomada das rédeas de seu próprio destino por parte do homem parece realizarem-se de forma última na sua capacidade de autodestruição. Esta, por sua vez, vai desembocar na idéia de um fim que se abre para o nada, já que Inferno e Paraíso haviam ficado para trás.

Nesse sentido, toma-se aqui como foco central para a investigação de certas maneiras pelas quais a Segunda Guerra Mundial marcou sua presença nas imagens religiosas, a obra de dois artistas europeus emigrados para o Brasil na primeira metade do século XX: Fulvio Pennacchi e Emeric Marcier. Antes, porém, vale examinar as possibilidades da arte religiosa no mundo durante e após a Segunda Guerra, estabelecendo algumas relações entre a arte e a doutrina católica na modernidade e seus reflexos na iconografia cristã.

Aspectos da arte sacra da modernidade: o Cristo terrestre

Internacionalmente, o movimento de renovação da arte sacra, desenvolvido principalmente na França e na Bélgica a partir da década de 1920

sob a direção dos dominicanos franceses e de alguns artistas católicos, esteve calcado no pensamento do teólogo Jacques Maritain. Entre suas muitas contribuições, destaca-se a crítica ao humanismo liberal clássico cuja infelicidade, segundo ele, foi ter sido antropocêntrico, tornando-se assim a tragédia do homem: “Assistimos, pois, à derrocada do mundo moderno. (...) Seu erro, em suma, consistiu em acreditar que o homem pode salvar-se sozinho e que a história humana se desenrola sem a intervenção de Deus” (1943: 96-97).

Advogado de um novo tipo de humanismo, Maritain (1942: p. 266) dialoga com duas das principais tendências do pensamento político na década de 1930, o comunismo e o fascismo. Ele contrapõe o humanismo socialista ou o “zoológico do sangue e da raça” ao caracterizado por ele como “Humanismo Integral”, base de uma nova cristandade.

Uma primeira conclusão parece indicar que se, por um lado, o século XIX secularizado produziu uma arte sacra pasteurizada, distante tanto das esferas transcendentais quanto das imanentes, por outro, os dramas do século XX parecem impelir a sociedade desumanizada na busca por uma nova humanização. Esta, porém, radicaliza-se, dificultando uma incorporação simultânea da esfera do transcendente. A tentativa de recriação de uma arte sacra viva na primeira metade do século XX se faz, portanto, à revelia do conceito ortodoxo da Redenção, no qual baseava-se a Nova Aliança entre Deus e o homem e que se justificava na dupla natureza, divina e humana, de Jesus.

Pode-se supor que a arte cristã tenha se tornado refém da mesma oscilação com que se debateu a definição dogmática da duplicidade da natureza de Cristo. Afinal, essa duplicidade sedimentou-se enquanto dogma ortodoxo somente após vários séculos de debates no interior da Igreja Católica e em confronto com diversas heresias que privilegiavam ora sua natureza divina, ora a humana. Já foi dito anteriormente que a Igreja do Ocidente haveria tendido sempre na direção da heresia do Arianismo (ênfasis no Cristo humano às expensas de Sua divindade) e sua arte a um naturalismo sentimentalizado, enquanto a tentação da Igreja oriental vem sendo o Docetismo (ênfati-

za uma humanidade aparente, e não real, de Cristo), sendo sua arte presa de um formalismo desumanizado (Dixon Jr., 1957: 81).

Em teoria, porém, a arte cristã deveria ser capaz de abordar com pesos iguais as facetas complementares da natureza do Cristo, a fim de realizar plenamente para o observador o ideal de Redenção do qual ele é participante. Idealmente, é só na medida em que a arte conserva o que é singular da sensibilidade cristã que ela pode ser parte da vida da Igreja. E a sensibilidade da Igreja é fundada na Encarnação, dogma central da doutrina cristã e que a distingue de qualquer outra religião. É no motivo da Crucificação que esse ideal mais se realiza. Por isso a imagem do Cristo na Cruz é central no universo do cristianismo e a única requerida para a celebração da liturgia na Igreja. Dela emana o projeto de Salvação da humanidade, prolongada sacramentalmente no tempo.

O que se observa, contudo, em obras de arte religiosa executadas na primeira metade do século XX é justamente a exclusão dessa dualidade básica, cerne do conceito mais integralmente católico da Redenção. As figuras da Crucificação, principalmente, aparecem marcadas, ou por um distanciamento da exposição explícita das chagas, ou por uma radicalização do paradigma de agonia estabelecido por Matthias Grünewald no *Retábulo Iseenheim* de 1515; em ambos os casos celebra-se o Cristo terrestre.

Recusando-se a pintar nazarenos açucarados, marca da arte litúrgica do século XIX, as imagens do Cristo de Georges Rouault (1871-1958) atualizam e prolongam no tempo o pecado e a crueldade do homem: “*toutjours flagellé...*” é a inscrição abaixo de uma imagem de Cristo morto da série de gravuras *Miserere*, publicada em 1948. Por outro lado, suas inúmeras imagens do Cristo na Cruz, extrapolam em uma dignidade contida que acaba por torná-las parte daquela tendência de apresentação de um Cristo sem estigmas e, portanto, sem função litúrgica ou sacramental. Como ressaltou Wind (1997: 174), do modo como Rouault nos apresenta, as imagens do Cristo torturado aparecem “(...) como uma figura humana, um modelo humilde de todo o sofrimento terreno que continuará enquanto durar o mundo.(...) A devoção que essas ima-

gens suscitam está mais próxima da meditação moral sobre a crueldade humana e a mansidão divina do que a participação num sacramento.”

A Igreja Católica reconheceu prontamente essa disfunção moderna como prova a Carta Encíclica *Mediator Dei* de 20 de novembro de 1947. Lá se traçavam as bases modernas da liturgia sagrada, em consonância com um movimento de estudos litúrgicos em vigor desde o final do século XIX, principalmente entre comunidades beneditinas europeias. À solidão do homem moderno que não tinha mais a esperança da intervenção divina, a Igreja Católica contrapõe a força mediadora do Redentor cujo sacrifício da cruz é renovado sacramentalmente ao correr dos séculos, através do culto eucarístico.

Vinculando diretamente as artes sagradas (“mui nobres servas do culto divino”) às exigências específicas da liturgia, o papa Pio XII advertia contra o “excessivo realismo” ou o “exagerado simbolismo”, os dois principais perigos que poderiam recair sobre a arte religiosa moderna. Ele exortava os artistas ao não abandono da conotação ritual na arte sacra e advertia contra a atenuação dos aspectos sangrentos da redenção: “Está fora do caminho quem deseja restituir ao altar a antiga forma de mesa; (...) quem deseja retirar na representação do Redentor Crucificado as dores acérrimas por Ele sofridas (Pio XII, 1947).

Estariam, portanto, longe do verdadeiro e genuíno conceito da liturgia aqueles os quais afirmassem que não nos devemos concentrar no Cristo histórico:

Alguns, (...) chegam a ponto de querer tirar das igrejas as imagens do Divino Redentor que sofre na cruz. Mas essas falsas opiniões são de todo contrárias à sagrada doutrina tradicional (...) E assim como suas acerbadas dores constituem o mistério principal de que provém a nossa salvação,* é conforme as exigências da fé católica colocar isto na sua máxima luz, porque isso é como o centro do culto divino, sendo o Sacrifício Eucarístico a sua cotidiana repre-

* Grifo meu.

sentação e renovação, e estando todos os Sacramentos unidos com estreitíssimo vínculo à Cruz (Pio XII, 1947.).

Já uma obra como a *Crucificação* de Graham Sutherland, pintada em 1946 para a Igreja de São Mateus em Northampton, Inglaterra, representa a tendência oposta, de exploração visual radical do tormento de Jesus. O modelo imolado é a *Crucificação* de Grünewald para o Retábulo de Isenheim. Entretanto, a agonia sagrada é levada a um tal paroxismo que praticamente remete à acusação pura e simples e acaba por excluir a parcela de compaixão e êxtase presentes no Cristo de Grünewald. Estas impunham ao contemplador o significado sacramental da cena e lhe conferia um sentido redentor, ausente na peça de Sutherland.

A aflição do tempo presente, vivida e observada pelos artistas torna-se, assim, parcialmente responsável por uma visão renovada da tortura na cruz. A *Crucificação* de Sutherland é uma das obras que se apresenta nitidamente como um brado contra a agonia sem sentido da Segunda Guerra Mundial e do holocausto. Ao explorar mais o lado terreno do martírio divino, as obras de arte acabam por enfatizar o irmão da humanidade. Desta maneira, o drama de Cristo se iguala ao drama da coletividade.

A II Guerra Mundial na arte sacra moderna brasileira: Fulvio Pennacchi e Emeric Marcier

Também no Brasil os ecos da guerra marcam sua presença nas artes plásticas das décadas de 1940/50. Ela se faz presente, por exemplo, na Série Bíblica de Cândido Portinari (1903-1962), pintada em 1943-44 para a Rádio Tupi, apesar de não poder ser qualificada como arte sacra *stricto senso*. Ela é concebida após o impacto provocado pela visão do mais importante libelo visual contra as guerras pintado na primeira metade deste século, a *Guernica* de Pablo Picasso. Na série do Antigo Testamento, Portinari confere aos epi-

sódios bíblicos uma condição de atemporalidade e os transforma em símbolos da crise humana.

Todavia, é com a obra de dois dos artistas que podem ser considerados como os maiores expoentes da pintura sacra moderna brasileira, Fulvio Pennacchi e Emeric Marcier, que a guerra realmente faz sua aparição no interior dos templos.

Fulvio Pennacchi (1905-1992), italiano, chegou ao Brasil em 1929, com 24 anos, formado pela Academia de Belas Artes de Luca. Na Itália, estudara com Pio Semeghini (1878-1964), que apesar de participar de mostras do movimento *Novecento* na década de 1920, distanciava-se plasticamente daquele grupo pelos tons suaves e intimistas de sua pintura. Sobre ele Pennacchi afirmou que: “lhe abriu o espírito para a compreensão da grande arte do passado e lhe apresentara a arte nova” (MASP, 1973:5).

Pennacchi mesmo relatou em uma entrevista que ainda em sua terra natal se tornara “dissidente do Partido Fascista” e enfrentara problemas em decorrência disso, o que haveria contribuído para sua decisão de emigrar. Aqui, em contato com o Consulado da Itália, realizou trabalhos decorativos na Casa del Fascio em São Paulo (Zanini, 1991: 113). Também ilustrou, em 1944, o livro *Vida de Jesus* de Plínio Salgado.

Entre 1942-45, o pintor esteve envolvido com a construção e decoração de uma igreja financiada pela comunidade italiana paulista, notadamente a família Matarazzo, e destinada basicamente àquela mesma comunidade. A igreja já é, ela mesma, um marco de referência à guerra, como demonstra sua dedicação à *Regina Pascis*. Trata-se da Igreja de *Nossa Senhora da Paz*, no Glicério, onde Pennacchi recobriu a maior parte da área das paredes com afrescos monumentais representando a Crucificação, cenas bíblicas narrativas ou da vida dos santos.

Nas décadas de 1940-50, a modernidade da pintura de Pennacchi é entendida a partir de seu distanciamento do estilo bizantino, identificado com a hieratização, segundo o modelo da Igreja Oriental, orientada pela

idéia do Cristo-Deus. Mais ainda, a modernidade de seu estilo define-se pela aproximação aos valores plásticos renascentistas, Giottescos, identificados à humanização, própria dos valores da Igreja ocidental que giram em torno do Cristo-homem. O pintor é elogiado por críticos como Sergio Milliet por conciliar o clássico com o moderno, por fugir do convencionalismo sem se exceder na modernidade, por transportar para o mundo atual a técnica compositiva da pintura toscana. Segundo o padre Francesco Milini, organizador da obra da igreja, Pennacchi escolheu o caminho certo, “(...) contrariando aqueles que gostariam de ver renovada a arte sacra através do morto bizantino (Bardi, 1980: 32-34).

Segundo é destacado na época, a pintura religiosa do artista impressiona por uma sensação de sinceridade que brota de suas figuras, tão próximas da realidade presente e que conferem ao assunto transcendente “a nota humana”. O afresco do Juízo Final é especialmente revelador. Ele está posicionado na Igreja da Paz, naquele local que, por tradição, costumava lhe ser reservado: o portal de entrada (o exemplo clássico que pode ter inspirado Pennacchi é a capela Arena, de Giotto, em Pádua). Última imagem contemplada pelo fiel que deixa a igreja, o Apocalipse funciona, assim, como um lembrete da Segunda Vinda de Cristo e do destino final da humanidade do qual ele irá compartilhar.

Pennacchi divide a cena em duas metades separadas pela janela, tendo ao centro o Cristo Juiz ladeado pelos doze apóstolos. Do lado esquerdo de Deus, empurrados pela espada do arcanjo Miguel, os “que praticaram o mal e ressuscitaram para ser condenados” (Jo.5:19); do Seu lado direito, abençoados com o toque das trombetas angelicais, os “que praticaram o bem e vão para a ressurreição da vida” (idem): os santos nas três fileiras superiores e os benditos ajoelhados ao chão na quarta fileira.

É interessante notar que, enquanto os personagens do Inferno foram representados como figuras contorcidas de dor, mas atemporais e anônimas, os personagens do reino dos Céus são cuidadosamente individualizados em

categorias ou mesmo personalizados, no caso dos santos. Suas roupas e atributos servem para distinguir cada santo e para caracterizar os bem-aventurados, os quais formam uma galeria de tipos: o soldado, o marinheiro, o agricultor, o trabalhador urbano, as mães de família.

Mesmo diante da impossibilidade de discernir com clareza os limites de uma possível simpatia de Pennacchi pelos ideais fascistas na década de 1940, é factível a presunção de que esse mural transpira certos valores, como trabalho, família e povo como uma célula única, que se aproximam de um ideário fascista, se bem que, certamente, não lhe pertençam exclusivamente. Sem dúvida, ele transmite uma concepção moralizante do conceito de trabalho com uma compreensão genérica do corporativismo, apelando para a miríade da conciliação entre as classes. A figura do soldado, mais do que qualquer outra, além de adicionar o elemento de patriotismo à construção desta comunidade idealizada, significa um comentário explícito à realidade presente, ainda mais se tratando de uma comunidade de italianos imigrantes.

No caso da obra do pintor judeu romeno Emeric Marcier (1916-1990), essa (con) fusão entre as esferas transcendente e imanente alcança uma notação acima, pois é marcada pelo drama pessoal. De 1935 a 1940 o jovem Marcier havia empreendido uma peregrinação pela Europa – de Bucareste a Milão, de Milão a Paris, de lá a Lisboa –, na tentativa de qualificar-se profissionalmente, ao mesmo tempo em que fugia do nazi-fascismo e depois da própria guerra. Ao formar-se em 1938 na Academia Brera de Milão, apresentou uma tese sobre Pablo Picasso, numa atitude de claro afrontamento às concepções estéticas da Itália de Mussolini. Assim, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1940, não era de estranhar que trouxesse na pasta de últimos trabalhos desenhos em estilo surrealista de “massacres, soldados, cavaleiros, capacetes”.(Marcier, s.d.: 58). Passando a freqüentar o círculo intelectual da Livraria José Olympio, logo se juntou ao grupo de literatos católicos filiados ao pensamento de Jacques Maritain, encabeçado por Jorge de Lima e Murilo Mendes (bastante ligados

aos beneditinos cariocas). Tornou-se amigo também do escritor católico francês exilado Georges Bernanos e depois de Lucio Cardoso, seu padrinho de batismo numa cerimônia oficiada por um frade franciscano em 1943. Ao converter-se ao catolicismo ele solidificava ainda mais sua profícua trajetória de pintor de temas sacros, preferencialmente a Paixão de Cristo.

Em concordância com a tradição européia da Ordem de impulsionar a renovação da arte cristã, os religiosos dominicanos brasileiros estiveram, desde bem cedo, atentos à obra de Marcier. A formação de muitos dos noviços dava-se no convento francês de Saint Maximin, recebendo influência direta das idéias dos padres Couturier e Régamey, que moviam, nessa época, uma ação vigorosa de tentativa de retomar a aliança entre os artistas modernos e a Igreja. Nas suas memórias, Emeric Marcier (s.d.: 104-5) recorda uma interessantíssima visita (anteriormente mesmo à sua conversão) feita por dois frades, que vieram conferir ao vivo uma grande tela da Crucificação e cuja reprodução havia sido veiculada nos jornais do Rio. De acordo com o artista, mesmo surpresos por ser o pintor um judeu, "os freis, além de gostarem sinceramente da pintura, apenas puderam constatar que o Espírito Santo sopra onde, e quando quer!"

Régamey e Couturier acreditavam numa identidade entre o ato criador artístico e divino, abrindo caminho para a aceitação da obra de artistas não crentes no interior dos templos. Também Marcier, ao longo de sua vida, valeu-se da mesma linha de argumentação para justificar e tentar compreender sua inserção na pintura religiosa. Ele acreditava em uma integração da vida, da fé e da arte e encarava a arte e a religião como indissoluvelmente interligadas.

Não foi à toa que sua primeira encomenda religiosa de vulto esteve ligada à Ordem dos dominicanos. Em 1946-47, Marcier dedicou-se à sua primeira obra mural extensa na Capela Mauá da Juventude Operária Católica em São Paulo. Nela, ele pintou cenas do Antigo Testamento e do Apocalipse, dominadas pela presença de um imenso Pai Eterno. Em seu livro inédito de memórias (Marcier, s.d.: 125) o pintor nos relata que:

Nessa época, a minha leitura diária era o Apocalipse de S. João. Fim do mundo sem aviso prévio. Dragões, Serpentes, Bestas, a Grande Meretriz da Babilônia. Anjos despejando desgraça sobre este mundo incendiado, condenado a desaparecer, entre fumaça dos turíbulos e hinos dos justos, multidões de eleitos trajando túnicas de imaculada alvura.

Para além das referências que a própria temática geral apocalíptica tem a oferecer, a obra conta com diversas alusões explícitas à situação terrena presente, como é o caso dos aviões sobrevoando os céus no mural onde se vê a representação da *Construção da Torre de Babel*. Em uma entrevista em 1951, o encarregado da capela, que convivera dois anos com Marcier, interpretava o significado da imagem segundo o que apreendera com o artista (Jean, 1951: 23): “Marcier me explicou que ainda estamos nos tempos de Babel, pois os homens ainda não se compreendem. E até achei lógico depois disso, ver os aviões nos céus bíblicos”.

É ele também que, com uma clareza pueril, esclarece as circunstâncias nas quais desenvolveu-se a execução do motivo do *Enforcamento do Judas*: “Marcier pintou isso no dia em que enforcaram os criminosos de Nuremberg. Ficou muito impressionado após ter lido os jornais e pintou Judas...”

Da mesma maneira, a história da Capela Santa Maria, de 1953, entrelaça-se de variadas maneiras à Segunda Guerra Mundial. O encomendante da obra, o embaixador brasileiro no Vaticano, Hildebrando Accioly, tinha um objetivo claro ao mandar construir e decorar a pequena capela integrada a seu sítio em Petrópolis. A capela era o pagamento de uma promessa feita a Nossa Senhora por ocasião da Segunda Guerra Mundial, estando ele e sua família presos na Europa durante o conflito. A obra serviria também como capela privada da família, onde um de seus filhos, monge beneditino, poderia officiar os sacramentos.

O ciclo narrativo que compõe o programa iconográfico da igreja poderia ser definido como bastante tradicional, inspirado nos modelos tornados clássicos pelo Renascimento italiano, não fosse o destaque dado às cenas do Massacre dos Inocentes e Fuga para o Egito. São nove episódios distribuídos pelas três paredes da abside de acordo com sua continuidade temporal. Eles seguem uma ordem narrativa iniciada na parede superior esquerda (Anunciação e Visitação), descendo para a porção inferior da mesma que retrata o Nascimento de Jesus e seguindo na direção da parte inferior da parede atrás do altar com o Massacre dos Inocentes e a Fuga para o Egito. Daí caminha, na porção inferior da parede direita, para o episódio das Bodas de Caná, subindo, então, para a parte superior desta parede, onde estão representados a Crucificação e o Pentecostes. Por fim, volta-se para a parede atrás do altar com a cena da glória de Maria no céu e sua Coroação.

A definição do esquema decorativo e a temática narrativa dos murais foram prerrogativas do encomendante (aconselhado pelos beneditinos) e do arquiteto, mais do que do pintor, fato que parece ter suscitado um descontentamento velado em Marcier (s.d.: 207):

A obra foi iniciada, graças àquele mesmo espírito que inspiraria um pequeno grupo, primeiro o doador, como fosse na Idade Média, segundo o arquiteto e terceiro o pintor, que desta vez auscultava a vontade do primeiro e do segundo. O Embaixador tinha um filho monge beneditino e, por essa razão, o assunto escolhido seguiu um desenvolvimento feliz. Os mistérios da vida de Maria, culminando na Coroação nas alturas, pelo próprio Filho rodeado de Arcanjos e Santos.

A temática escolhida, um ciclo Mariológico, estava um bocado distante das usuais preocupações deste judeu convertido que vivia intensamente uma experiência mística dominada por um catolicismo primordial, ligado muito mais ao núcleo Cristológico inicial do que à posterior expansão na direção dos cultos prestados à Virgem e aos santos. No entanto, Marcier conseguiu integrar nela os traços de sua própria experiência marcada pela

fuga da perseguição nazi-fascista e pela emigração. O ciclo mariano que decora a abside tem em comum com os murais de Pennacchi na Nossa Senhora da Paz a marca da influência do *Quattrocento* italiano. Concomitantemente, porém, referencia-se ao tempo presente, por meio, por exemplo, da inclusão de um motivo pouco usual e em uma localização praticamente sem precedentes na tradição dos ciclos murais: o *Massacre dos Inocentes* ligado à *Fuga para o Egito*, no fundo do altar. O tema do *Massacre dos Inocentes* revela o profundo significado que possuía para Marcier no fato de ter sido pintado em afresco também na própria residência do artista em Barbacena.

Na Capela Santa Maria, esta cena desenrola-se da esquerda para a direita, seguindo a grande linha diagonal desenhada pelo braço estendido de Herodes ordenando o massacre, até a espada levantada pelo soldado logo atrás do burrico que leva Nossa Senhora e o Menino. No espaço compreendido entre estes dois gestos alternam-se mãos em desespero e soldados que ferem as crianças. O fato de o episódio ter sido posicionado na parede ao fundo do altar acarreta sua superposição à imagem e ao próprio significado do sacrifício divino consolidado na Crucificação e, portanto, sua leitura tem necessariamente que incorporar este elemento.

Os afrescos de Marcier denunciam as misérias causadas pelos homens contra si próprios quando lhes falta o direcionamento da bondade divina. Pintor preferencialmente das dores de Cristo no calvário, aqui Marcier faz uma concessão ao mecenas e volta-se para a iconografia Mariana, pouco explorada por ele. Mas o faz incluindo no ciclo cenas que se prestam a uma leitura alusiva à contemporaneidade e alocando estrategicamente episódios em que se destacam os perigos da desumanização da sociedade moderna. Seu estilo e sua iconografia falam daquelas novas relações da atemporalidade religiosa com os traços do presente humano, pois marcados pela experiência do pintor com o trauma da guerra e com os horrores da modernidade, de alguma forma feitos eternos através de sua fusão com episódios das histórias sagradas.

Conclusão

Vê-se, portanto, que os dois pintores apresentam em suas obras uma interpretação radicalmente divergente da guerra. Para Pennacchi, a guerra entra na cena sacra pela via do paraíso dos bem-aventurados, onde o soldado que cumpriu seu dever alinha-se junto às hostes de trabalhadores. Na interpretação de Marcier, o drama contemporâneo é equacionado a um dos episódios de maior dramaticidade e violência do relato bíblico, o Massacre dos Inocentes, e posicionado na absida da capela.

Ao denunciar os perigos da desumanização da sociedade, os artistas entrelaçavam os dramas coletivos e pessoais advindos do trauma da guerra com episódios escolhidos da história sagrada. O inferno apocalíptico confunde-se com o drama terreno ou o soldado valoroso alcança o Paraíso eterno.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. 1986. “Educação após Auschwitz”, in *Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática.
- ARENDT, Hannah. 1988. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva.
- BARDI, Pietro Maria. 1980. *Pennacchi*. São Paulo: Raízes.
- DIXON JR., John W. 1957, “The sensibility of the Church and the aensibility of the artist”, in EVERSOLE, Finley (ed), *Christian faith and the contemporary arts*. New York: Abingdon.
- GALEAZZI, Umberto. 1988. “Theodor Adorno (1903-1969). Por uma libertação da prisão da imanência”, in PENZO, Giorgio e GIBELLINI, Rosino, *Deus na filosofia do Século XX*. São Paulo: Loyola.
- JEAN, Yvonne. 1951, “Duas igrejas modernas paulistas”, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 agosto.

MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Manuscrito, s.d.

MARITAIN, Jacques. 1943. “A crise da civilização”, in *A Ordem*. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, jan-jun., vol. 23(29).

_____. 1942. *Humanismo integral. Uma visão nova da ordem cristã*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.

MASP. 1973. “Pennacchi: Quarenta anos de pintura. Retrospectiva”

MINDLIN, Henrique E. 1956. *Modern architecture in Brazil*. New York: Reinhold.

PIO XII. 1948. *Mediator Dei*. Carta Encíclica sobre a Sagrada Liturgia, in *A Ordem*. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, jan-jun., vol. 28(39).

WIND, Edgar. 1997. *A eloqüência dos símbolos*. São Paulo: Edusp.

ZANINI, Walter. 199. *1A arte no Brasil nas décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel; Edusp.