

A HISTÓRIA DO MUSEU CASA DE PORTINARI EM PALAVRAS E IMAGENS:

DE HABITAÇÃO A BEM CULTURAL

LETÍCIA FERNANDA MARTINELI PARIZI, UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU,
SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL

Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade São Judas Tadeu na linha de pesquisa de Projeto, Produção e Representação. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Estácio Uniseb – Ribeirão Preto.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4877-3278>

E-mail: leticiaaparizi@gmail.com

CRISTINA DE CAMPOS, UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, mestrado, doutorado e pós-doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu. Professora Colaboradora junto ao Programa de Pós-Graduação em Política Científica e Tecnológica do Instituto de Geociências da Unicamp. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Fundamentos Sociais da Arquitetura e do Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: Teoria e História da Urbanização, História Social da Técnica e da Tecnologia.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9379-5057>

E-mail: crisleine@gmail.com

DOI:

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v16i31p204-237>

RECEBIDO

04/05/2020

APROVADO

16/11/2021

A HISTÓRIA DO MUSEU CASA DE PORTINARI EM PALAVRAS E IMAGENS: DE HABITAÇÃO A BEM CULTURAL

LETÍCIA FERNANDA MARTINELI PARIZI, CRISTINA DE CAMPOS

RESUMO

O Museu Casa de Portinari, situado na cidade de Brodowski, foi criado para homenagear o artista plástico Candido Portinari (1903-1962), artista ligado ao Modernismo, que se notabilizou internacionalmente como um dos principais artistas brasileiros do século XX. Após o seu falecimento, em 1970, os familiares começaram a se mobilizar para preservar seus documentos e obras. Dentro desse contexto, a antiga residência em que ele passou sua infância e adolescência foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e se estabeleceu como museu, abrigando documentos, objetos, desenhos e pinturas em seu interior, reunindo, assim, um significativo acervo sobre Portinari e o conjunto de sua obra. Mostraremos como se deu a transformação dessa residência em museu e como interpretar o processo de adaptação de um ambiente tipicamente doméstico em um bem patrimonializado, que preserva e guarda de forma permanente o acervo pertencente à família.

PALAVRAS-CHAVE

Museus-casa, Patrimônio arquitetônico, Tombamento.

THE HISTORY OF THE CASA DE PORTINARI MUSEUM IN WORDS AND IMAGES: FROM HOUSING TO CULTURAL ASSET

LETÍCIA FERNANDA MARTINELI PARIZI, CRISTINA DE CAMPOS

ABSTRACT

The Casa de Portinari Museum, located in the city of Brodowski, was created to honor the artist Candido Portinari (1903-1962), linked to modernism and internationalized as one of the main Brazilian artists of the 20th century. After his death in 1970, family members began to mobilize to preserve artists documents and works. In this context, the old residence in which he spent his childhood and adolescence was listed by Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional and established itself as a museum, housing documents, objects, drawings, and paintings within it, and concentrating a significant collection about Portinari and his body of work. We will show how the transformation of this residence into a museum took place and how to interpret the process of adapting a typically domestic environment to a heritage property, which preserves and keeps a permanent collection belonging to his family.

KEYWORDS

House museums, Architectural heritage, Listed heritage.

“Quanta coisa eu contaria se pudesse. E soubesse ao menos a língua como a cor...” (PORTINARI, 1964).

1 INTRODUÇÃO

Dentre a primeira e a última casa museu instaladas no Brasil e estabelecidas no interior paulista, no centro da cidade de Brodowski, em frente à Praça Candido Portinari, número 298, está a casa em que viveu Candido Portinari. A residência foi indicada para o tombamento em 1962, apenas 22 dias após a morte do artista e teve o processo regulamentado em 1968 pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (Sphan)¹. Em 1970, foi tombada também pelo Conselho de Defesa ao Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo, o Condephaat, pouco depois de um ano de sua oficialização como órgão do governo do estado; nesse mesmo ano, a casa foi transformada em museu.

¹ Três siglas diferentes irão aparecer neste trabalho ao fazer referência ao atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Nos primórdios da organização que cuida dos bens patrimoniais do Brasil, a sigla que representava a instituição era o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), que foi criado em 1937 e assim se manteve até o ano de 1946. A partir desse ano, o Sphan passa a ter a denominação de Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), sigla que perdurou até o ano de 1970, quando finalmente se determinou a denominação que utilizamos para fazer referência à Instituição – Iphan (Iphan..., 2007). Por esse motivo, utilizaremos a sigla Sphan para referenciar dados ocorridos até 1946, DPHAN para dados de 1947 a 1970 e Iphan para fatos posteriores à década de 1970 do processo aqui analisado.

FIGURA 1

Fachada da Casa de Portinari, vista da praça. Fotografia: Leandro Donizete, 2019.



Nosso objetivo neste artigo é percorrer toda a história e a transformação dessa residência e antiga morada do artista, que se tornou uma instituição museológica. Interessa-nos analisar os três usos a que a edificação foi submetida: i. a casa enquanto morada da família Portinari; ii. a forma como funcionou e se estabeleceu durante o processo de tombamento; e finalmente, iii. seu funcionamento na data atual (2020), momento em que já está institucionalizada e catalogada como patrimônio nacional há 50 anos.

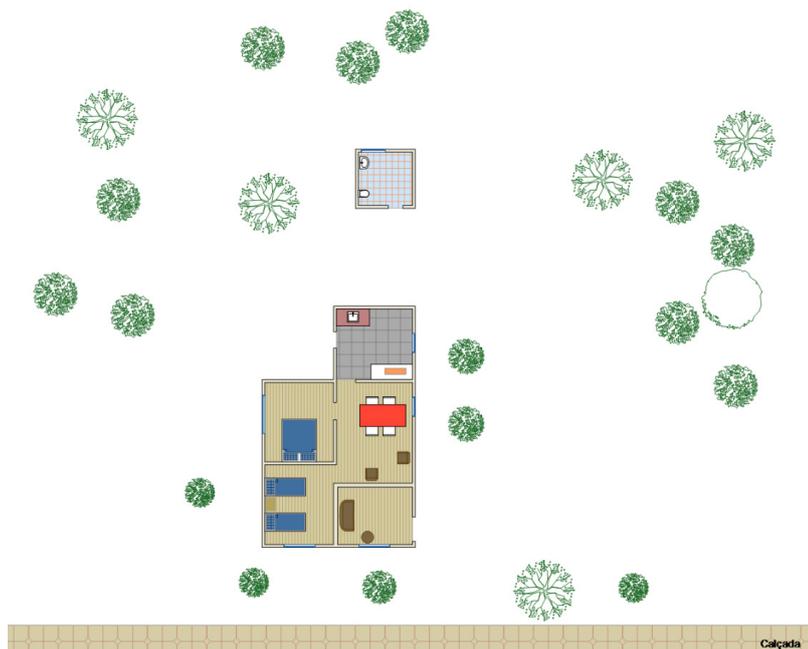
2 Candido Portinari e a íntima ligação com a casa de Brodowski

Filho de imigrantes italianos vindos da província do Vêneto, Candido Portinari nasceu no dia 30 de dezembro de 1903, na fazenda Santa Rosa em Brodowski, no interior do estado de São Paulo, onde seus pais trabalhavam prestando serviços relacionados à cafeicultura. É o segundo de 12 filhos do casal Baptista e Domingas que, após um tempo em contato com a atividade rural, mudou-se para a cidade de Brodowski. Em sua autobiografia *O menino de Brodóski* (1979), Candido narra a mudança da família para a pequena Brodowski, até então pertencente à cidade de Batatais: “Nasci numa fazenda de café. Meus pais trabalhavam na terra... Mudaram-se da fazenda Santa Rosa para a estação de Brodóski – onde não havia ainda povoado; eu devia ter dois anos de idade”.

A família Portinari se estabeleceu em uma casa alugada próxima ao cemitério, pagando, a duras penas, 15 mil réis mensais. Necessitavam, porém, se mudar novamente, pois o proprietário fez um pedido de reintegração de posse e efetuou a venda do imóvel (CORRÊA, 1986). Um comerciante e dono de diversos imóveis na localidade sabia que a família passava por dificuldades financeiras e propôs vender-lhe um lote de terreno no Largo Santo Antônio por 150 mil réis, sendo que o pagamento seria feito de forma facilitada, conforme as possibilidades da família. Devido ao preço convidativo, em vista do valor do aluguel que desembolsavam e às condições de pagamento promissoras, a transferência da família foi feita. No terreno situado em frente à então Igreja Matriz, Baptista começou a construir uma casa de quatro cômodos com o auxílio de pedreiros e companheiros da banda de música de que participava. Pouco tempo depois, as paredes já estavam construídas e, mesmo com alguns detalhes a terminar, a família se instalou na nova residência².

FIGURA 2

Ilustração sem escala da planta baixa da primeira configuração da casa da família Portinari em 1908. Fonte: elaborado pelas autoras.



² Há controvérsias quanto à data em que a família Portinari se instalou na residência. Corrêa (1986) afirma que a família se mudou para a casa quando ela já estava coberta, apenas em 1916. Porém, em conversa informal com a gerente geral do Museu Casa de Portinari, Cristiane Maria Patrici, ela afirmou que a família se instalou na casa em 1908. Ainda segundo ela, a trajetória da família Portinari na cidade, e mesmo na casa, foi reconstruída e possui um registro documental de depoimentos da família e conhecidos de Brodowski, principalmente da irmã mais velha de Candido Portinari, “Tata”.

Em sua primeira configuração (Figura 2), a construção era pequena e oferecia pouco conforto para a família que crescia constantemente. Tratava-se de uma planta em formato retangular, com telhado precário e sem forro; a construção era baixa e as paredes desalinhadas. Madeiras finas de má qualidade foram empregadas na construção, denunciando as condições de um casal de imigrantes, vindo há pouco tempo da Itália e recém-saído da condição de camponeses de uma fazenda, que tentava se estabelecer na nova cidade. Candinho, como foi apelidado por seus familiares, em 1908, aos cinco anos, ingressou na escola e na mesma data teve seus primeiros contatos com a arte. Balbi (2003) descreve o acontecimento:

Certa manhã, no ano de 1908, Candinho acordou bem cedo e foi correndo para a venda do pai. Na lojinha, ele passava algumas horas junto a seu Baptista. Naquele dia, sentia no peito uma vontade estranha e quase indescritível: queria desenhar. Apoiado sobre o balcão, tomou um pedaço de papel de embrulho, um lápis de marcar contas e fez seu primeiro desenho – uma flor do mato. (p. 20)

Apesar da condição financeira precária da família, o pai percebeu a habilidade precoce do filho e ofereceu a ele a oportunidade de realizar o exercício de aprendiz com algumas aulas de desenho com um homem chamado Zé Murari. Na época, Murari era um famoso copiador de estampa de santos que trabalhava na região de Brodowski e a atividade cativou o interesse do menino (BALBI, 2003). A partir desse momento, Portinari colocava em prática o dom de artista, de desenhista, de pintor e de muralista como veremos adiante. O menino Candinho cursou até o terceiro ano do Ensino Fundamental³, o que não prejudicou seu desenvolvimento e intelecto. Fora da escola, tinha momentos de lazer ao ar livre sempre com interesse voltado para as artes, uma vez que, entre uma e outra atividade, não perdia a oportunidade de desenhar no solo, com varinhas e fragmentos de madeira, os vários objetos que via pela frente e ao redor.

³ Candido Portinari teve que abandonar os estudos devido a dificuldades enfrentadas por seus pais. Outro dado é que a escola que frequentava não oferecia, naquela época, o 4º ano primário (CORRÊA, 1986).

Além das travessuras juvenis, a vivência no campo culminou com a observação da realidade dos imigrantes, dos trabalhadores do campo e dos retirantes nordestinos, os últimos fugindo da seca, e desembarcavam na cidade para trabalhar nas fazendas de terra roxa. Essa observação da realidade fez com que percebesse a desigualdade social que ele expõe na maioria de suas obras, nas quais retrata, por meio de sua visão crítica, o pesar e a indignação para com os segregados. Por isso, o tema dos trabalhadores e todas as mazelas atreladas ao trabalho se tornam um dos traços mais presentes nas obras de Portinari. Essa fase entre a infância e adolescência marcou o artista e deixou efeitos posteriores na vida e nas produções de Portinari. As paisagens, a representação do trabalho braçal, a liberdade e segurança da cidade, os funerais dos trabalhadores, mas também a alegria, as brincadeiras infantis e os costumes da população interiorana foram primordiais para que o artista ficasse conhecido em todo o mundo. Foi também em Brodowski, no ano de 1914, que Portinari produziu seu primeiro trabalho.

De acordo com Fabris (1990), em janeiro de 1919, aos 15 anos, para que pudesse prosseguir e formalizar sua formação artística por meio de estudos acadêmicos, Portinari empreendeu sua primeira mudança. Incentivado pelos pais, partiu em direção ao Rio de Janeiro, a então capital federal do Brasil, onde pretendia se matricular na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). A mudança de cidade seria vital para que o jovem amadurecesse a mentalidade; no entanto, era uma questão que o afligia. Não se tratava apenas de uma mudança de estado, ou de uma cidade rural baseada na cultura do café para outra com diversidade econômica, tampouco uma mudança do interior para um centro urbano. O dilema que o amedrontava, como ele escreveu em sua autobiografia, era o distanciamento da família, dos amigos e da terra em que nasceu e de onde carregou inúmeras lembranças. Portinari narrou a dolorosa decisão e descreveu a lembrança de deixar Brodowski nos seguintes termos:

Quando se apresentou ocasião de ir ao Rio, passei noites e noites em vigília, lutando com a indecisão – pena em deixar meus pais e meus irmãos.

Quando mais próxima a partida mais aflito ficava. Olhava o chão, as plantas, os animais, as aves e aquela luz.... Parecia que nunca mais iria ver tudo aquilo que era parte de mim mesmo. Quantas lágrimas derramei às escondidas. Vi e revi mil vezes os recantos. Saudade incontida do que ficava. Até os forasteiros que passavam, eu os sentia como irmãos. Dava-me pena de deixá-los. Procurava ensaiar para não ser traído pela emoção. Ia a casa de minha avó, trocava duas palavras e saía vencido, qual, não era possível.

Voltava pra casa, falava com minha mãe e meu pai e sentia-me impossibilitado de dizer duas palavras. Não poderia despedir-me. Preferiria não ir mas necessitava ir, estava na idade. [...]

No dia do embarque, época da gripe espanhola, lá todo o mundo estava de cama e só eu estava bem.

No alvorecer desse dia, bateram na janela, avisando que estava quase na hora. Disse que estava com gripe, não iria. Minha irmã Tata interveio dizendo: – “Vai, bobo... Aqui não há possibilidade.” Num impulso sai correndo, tive tempo ainda de apanhar o trem em movimento.

A última imagem que me ficou gravada na memória foi a de meu pai; levantara-se para se despedir, ainda posso vê-lo: de capote escuro, atravessando o largo da estação. Não teve tempo de me dizer nada.

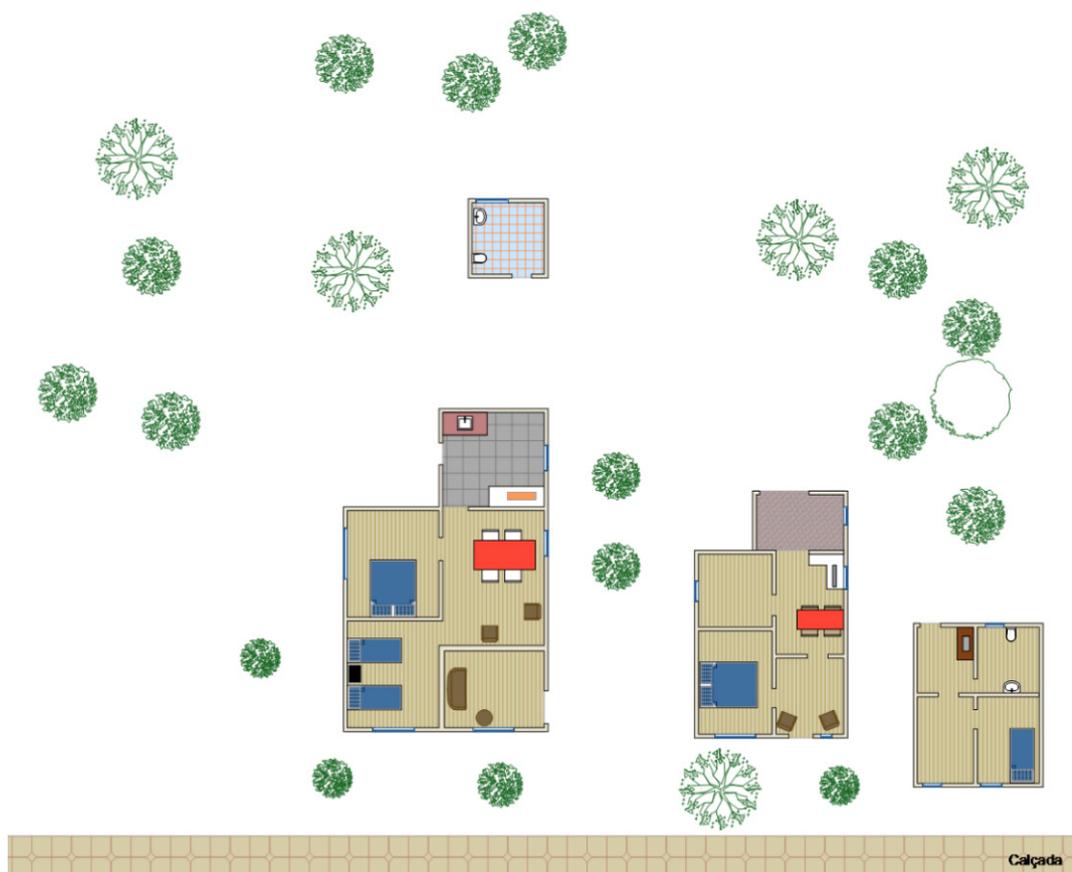
(PORTINARI, 1979, p. 57-58)

Após ter vencido o receio e diante da nova perspectiva que o aguardava, desembarcou no Rio de Janeiro e se acomodou primeiramente em uma pensão no centro da cidade. Logo tentou se matricular na Enba, porém sem êxito. Suas aptidões no desenho ainda não permitiram ingresso na prestigiosa escola. Apesar da desaprovação da instituição, em função de legitimar o intuito da viagem e não desapontar a família que havia deixado, prontamente ingressou no Liceu de Artes e Ofícios (BENTO, 1980, p. 33).

A família em Brodowski continuava com a pequena manufatura de cadeiras e não conseguia contribuir com a mesada do único filho a se aventurar fora do lar. Por volta da mesma data, porém sem registros documentais em cartório ou prefeitura, houve um agrupamento ainda maior da situação da família. A segunda configuração da casa de Portinari é marcada pela implantação de outras duas casas no mesmo terreno onde residiram a avó paterna do pintor, a "Nonna" Pellegrina, e seu filho, Bepe, respectivamente.

FIGURA 3

Ilustração sem escala da planta baixa referente à primeira ampliação do conjunto da casa de Portinari. À esquerda, a casa dos pais e irmãos de Portinari, seguida da casa da "Nonna" Pelegrina e de Bepe, respectivamente. Fonte: elaborado pelas autoras.



Após o primeiro ano de estudos no Liceu de Artes e Ofícios, houve um notório desenvolvimento de Portinari no âmbito da pintura, o que permitiu seu ingresso como aluno livre na Enba⁴ – instituição reconhecida e conceituada –, que seguia tradicionalmente as técnicas acadêmicas europeias e vanguardas artísticas, incitando o classicismo e desaprovando a liberdade de expressão artística (PORTINARI..., 2012). Por oito anos, ele aprimorou a técnica artística junto ao Liceu de Artes e Ofícios e à Enba, porém tinha ciência de que, perante as críticas feitas a suas obras, anteriormente apresentadas

4 A Escola Nacional de Belas Artes era o centro do conservadorismo artístico. A instituição não admitia nem mesmo o impressionismo, apenas técnicas neoclássicas ou acadêmicas eram ensinadas aos futuros artistas. Isso permitiu a Portinari a aprendizagem da pintura pela base, a partir de modelos vivos e modelagem com gesso e madeira, instruído por mestres como Rodolfo Amoedo, Lucílio de Albuquerque, e os irmãos Bernardelli (PORTINARI..., 2012).

ao concurso de melhor pintura do Salão anual, deveria se adaptar ao estilo clássico requisitado (PORTINARI..., 2012). Só assim, poderia verdadeiramente concorrer ao prêmio de viagem à Europa, já que a porta de entrada para a carreira de pintor, na década de 1920, caminhava mutuamente ligada aos estudos no exterior. Desse modo, para a exposição anual de 1928, ele produziu e submeteu ao júri o quadro *Retrato de Olegário Mariano* e obteve êxito, conquistando o maior prêmio concedido pela instituição. Recebeu, então, sua tão sonhada bolsa de estudos na Europa.

Em junho de 1929, havia chegado o momento de sua partida. Consigo não levou nenhum material de pintura, nem mesmo tinta e pincéis. Após 30 dias de viagem marítima, Portinari desembarcou em Paris. No mês de setembro, já havia visitado quase todos os museus, mas, por carta, escrevia aos amigos que não encontrava algo de profundo interesse que o fizesse produzir em solo parisiense. Pelo contrário, enxergava o vazio e nutria um desejo incontido de voltar a viver no Brasil “longe do requinte e dos homens do grande mundo” (BENTO, 1980, p. 42). Durante sua estadia de dois anos em território francês, ao invés de seguir a tradição dos premiados, causou impacto nos professores e colegas da Enba, ao anunciar a decisão de que não frequentaria nenhuma escola.

Em Paris, assim como encontrava obras de referências mundiais do campo da arte, tais como Botticelli, El Greco, Fra Angélico, Michelangelo, Goya, Giotto, e Velázquez, encontrou a mulher com quem nutriria casamento. Maria Victoria Martinelli era uruguaia radicada em território francês (FABRIS, 1996). Recém-casado, em 1930, desembarcou no Brasil e trouxe consigo mudanças significativas. De volta ao território brasileiro, após ter alavancado sua carreira como profissional do ramo artístico, conquistou conseqüentemente a estabilidade financeira. Tornou-se residente do bairro do Leme, no Rio de Janeiro, porém suas raízes em Brodowski continuavam vivíssimas, assim como as visitas e as lembranças mais constantes voltadas ao município.

Em uma dessas estadias com os pais, no interior, promoveu novas melhorias na casa da família. Houve a instalação de dois aposentos isolados no anexo à casa pioneira do conjunto, ambos possivelmente seriam destinados para recepção de amigos do pintor, já que Candido Portinari regularmente convidava inúmeras personalidades para visitar e conhecer as

obras e experimentos produzidos na casa da família. Quando o artista não estava presente para apresentar a casa para amigos e conhecidos, Baptista e Domingas, ou mesmo os irmãos, propiciavam a visitação.

FIGURA 4
Ilustração sem escala da planta baixa referente à ampliação da casa de Portinari custeada respectivamente.
Fonte: elaborado pelas autoras.



Juntamente com a notoriedade que ganhava aos poucos, construía também laços de amizade com a elite intelectual da época. Nomes como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Mário de Andrade e Caio Prado compunham o círculo de relações que mantinha. Esses intelectuais, artistas, arquitetos, poetas, jornalistas e literários célebres eram personalidades que aos poucos vinham fomentando mudanças significativas no âmbito cultural e estético das letras e artes, assim como Portinari já tentava fazer há dez anos. Segundo Fabris (1990), na volta, o artista se concentrou na convivência com um pequeno grupo de intelectuais que o tomaram como referência da representação plástica do movimento moderno. A relevância do círculo social em que está inserido, de certa forma, viabiliza uma série de convites para exposições provenientes da elite e mesmo do governo. O que contribuiu para que o nome de Candido Portinari, mesmo não tendo

sido participante da Semana de Arte Moderna de 1922, se estabelecesse como um representante e uma referência desse movimento, dada a estreita ligação que mantinha com o grupo de representantes do modernismo.

Constantemente, Portinari voltava para rever o lar paterno em sua querida cidade natal, onde passava longas temporadas de férias, mas como o trabalho muito lhe exigia, as férias eram só um pretexto para estar ao lado da família. Por esse motivo, posteriormente à ampliação e à reforma que havia feito na residência, decidiu construir mais um aposento, dessa vez de interesse individual: um ateliê que fora implantado ao lado de um significativo jardim⁵ (Figura 5). Ajudado pelo amigo e pedreiro brodowskiano Antônio Português, que construiu os novos cômodos e criou o desenho do jardim, a implantação da casa começou a tomar forma; embora sem luxos, se tornou uma residência mais confortável para os moradores integrantes da família.

FIGURA 5

Ilustração sem escala da planta baixa, referente à implantação de um ateliê para o artista, representado na parte superior esquerda. Fonte: elaborado pelas autoras.



5 Feito a pedido de Candido Portinari, o jardim possui uma estrutura entalhada no piso externo da residência, e um dos elementos chama a atenção: o termo Dio, palavra italiana que em português significa Deus. Frisamos, neste momento, que a família Portinari era extremamente devota à religião católica.

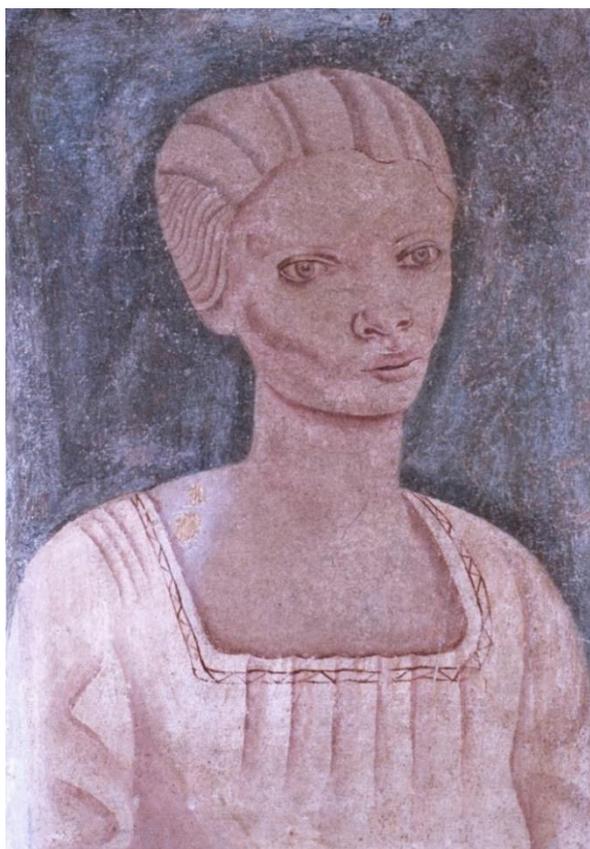
FIGURA 6

Perfil da "Nonna"
(1935). Fonte:
Projeto Portinari.

FIGURA 7

Busto de Mulata
(1935). Fonte:
Projeto Portinari.

A partir da implantação do ateliê, Portinari começou a realizar estudos e obras no local e na residência, onde cada vez mais prolongava o tempo de estadia. Ainda no ano de 1935, nas paredes da casa, realizou seus primeiros experimentos em afresco⁶ que foram se espalhando gradualmente pelos diferentes cômodos (CORRÊA, 1986). As fotografias de alguns desses trabalhos podem ser observadas nas Figuras 6 e 7.



Em 1936, realizou a pintura de um mural para Estrada Rio-São Paulo e recebeu a encomenda do então ministro da educação Gustavo Capanema⁷ para realizar uma série de afrescos, que comporia a sede do edifício que

6 Técnica de pintura produzida em argamassa ainda fresca, que se integra posteriormente à superfície em que foi executada, à medida que o material seca, passando a fazer parte da arquitetura do local (MAIA, 1987).

7 Gustavo Capanema teve a gestão mais longa entre os ministros da educação que o país já teve, deixando o cargo apenas em 1945 (HOCHMAN, 2005).

estava sendo construído para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. A produção artística que realizou, em maioria, encomendada por integrantes do governo, deu a Portinari fama de “pintor oficial”, “o maior pintor da brasilidade” e o “pintor do regime”. Eclodiu juntamente com diversas críticas a partir de 1939, quando já havia alcançado renome no exterior com a obra *Café*. A ansiada fama veio precocemente e a crítica brasileira estava dividida, pois em vez de enxergar Portinari como alguém que estava contribuindo para o desenvolvimento da arte brasileira, “seus trabalhos oficiais geraram, de um lado aceitação, e de outro, repúdio” (FABRIS, 1990, p. 26). De fato, as encomendas provenientes do Estado, que ajudaram Portinari a difundir sua arte e conseqüentemente alcançar um grande renome nacional, reforçaram a antipatia que uma parcela da sociedade passaria a sentir por ele. Dessa forma, a polêmica sobre o nome dele se instaurou. O debate sobre a atuação constante do artista durante o Estado Novo seria contínuo até o fim da vida; mesmo quando as encomendas partiam de instituições particulares, apareciam citações a respeito dele ligado à oficialidade do Estado.

De 1940 a 1945, participou de várias exposições internacionais. Dentre as mais importantes, destacam-se duas em Nova York, uma no Museum of Modern Art (Moma), outra no Museu Riverside, e uma terceira em Detroit. Surgiram inúmeros convites para realizar exposições individuais no exterior, em cidades como Pittsburgh, Chicago e São Francisco (FABRIS, 1990). Nesse período temporal, chamam atenção a árdua rotina artística, destinada ao trabalho entre grandes obras, e as inúmeras viagens do artista. A avó paterna de Portinari, que residia com seu filho, nora e netos no conjunto de residências implantadas no terreno, já com idade avançada e após uma brusca queda, acabou por lesionar o fêmur e, conseqüentemente, sua mobilidade acabou sendo comprometida. Pellegrina era uma senhora extremamente devota à religião católica e estava deprimida por não conseguir mais se locomover até a igreja que havia na praça, em frente à casa da família. Desse modo, quando Portinari observou que a religião tinha grande importância para a *nonna*, decidiu construir ali mesmo, dentro de casa e dentro do terreno da família, uma capela para que ela realizasse suas orações e preces.

FIGURA 8

Ilustração sem escala da planta baixa, referente à implantação de uma capela, construída especialmente para a “Nonna” Pelegrina.

O novo cômodo consta em cor laranja na ilustração, com entrada voltada para uma pequena varanda, também recém-construída.

Fonte: elaborado pelas autoras.



Digamos que a construção é marcante, tanto para a avó quanto para Portinari, o que pode ser comprovado a partir do seguinte depoimento do artista sobre ela:

[...] minha avó paterna tomava conta de mim, ralhava-me porque eu deixava os cachorros me beijarem. Muito católica, as primeiras orações foi ela quem nos ensinou. Da associação do Sagrado Coração, ela, a presidente, recolhia as mensalidades e guardava numa caixa que havia no armário; de vez em quando eu retirava uns níqueis – ela nunca percebeu (MUSEU CASA DE PORTINARI, 2021).

Portinari reproduziu em têmpera⁸ as imagens dos santos que ela mais admirava e pediu para que familiares e amigos posassem para representar cada uma das figuras religiosas.

8 Método de pintura no qual os pigmentos em pó são misturados com uma emulsão de água e ovo.

FIGURA 9

Capela da Nonna (1941). Fonte: acervo das autoras, março de 2019.

FIGURA 10

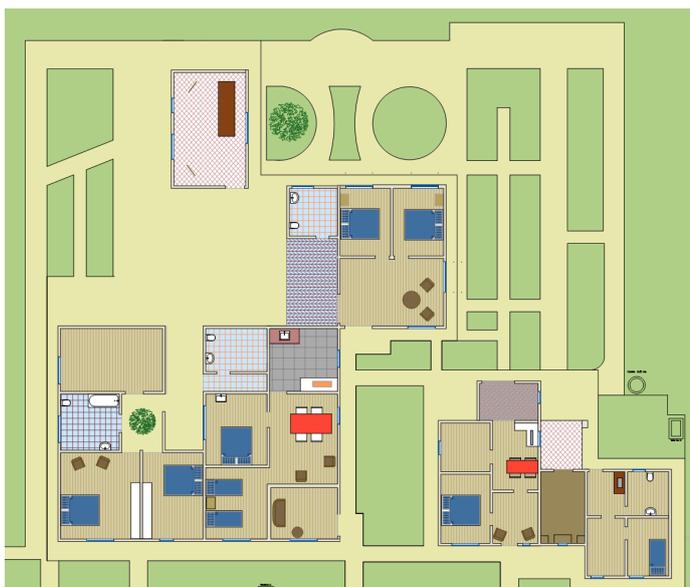
Candido Portinari e sua avó Pellegrina em frente à construção da capela em 1941. Fonte: Museu Casa de Portinari.



Após a reforma em que foi instaurada a pequena capela, em 1941, a casa passou por novas ampliações, ganhou mais dois quartos e um banheiro, cômodos espaçosos que ainda não tinham sido vistos por ali. Ao contrário dos anexos individuais implantados anteriormente, completamente separados e distantes, a reforma a que se refere a planta representada na Figura 11 traz melhorias consideráveis no tocante à redivisão do espaço interno. A distribuição do jardim também acabou por se definir com mais clareza.

FIGURA 11

Ilustração sem escala da planta baixa, referente à terceira ampliação da Casa de Portinari. Fonte: elaborado pelas autoras.



Produzindo intensamente, renomado no âmbito internacional e estabelecido do ponto de vista financeiro, Portinari não se esquivou do contexto político, uma vez que a época requeria que o cidadão estivesse ao lado do artista. Em 1945, se opôs ao governo do Presidente Dutra ao se filiar ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), como candidato a deputado federal por São Paulo (PORTINARI..., 2012). Esse posicionamento é condizente com suas obras que, anos atrás, já conferiam sinais de preocupação e indignação diante da pobreza e da falta de direitos sociais e civis, denunciando veementemente a ausência de zelo com a existência humana dos segregados. Porém, não obteve êxito na candidatura como deputado e, em 1947, tentou novamente um cargo público, dessa vez como senador. Nessa data, o PCB foi posto na ilegalidade e os integrantes começaram a ser perseguidos, inclusive Portinari, que necessitou depor várias vezes à polícia, pois estava “envolvido em um inquérito contra os intelectuais que haviam lecionado na Escola do Povo” (FABRIS, 1990, p. 19).

Nesse contexto, resolveu se auto exilar no Uruguai, mudando-se com Maria e João Candido⁹. Durante a estadia no Uruguai, expôs em Montevideu e Buenos Aires, retornando ao Brasil, em 1948, quando o Partido Comunista estava se dissociando devido à cassação da candidatura de seus representantes. Voltou ao Brasil em junho e, em setembro do mesmo ano, já estava trabalhando nos estudos para a realização do painel *Tiradentes*, encomendado pelo Colégio Cataguases em Minas Gerais e, pouco depois, realiza uma “exposição retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo/MASP” (PORTINARI, [201-?], p. 29).

Em meados da década de 1950, Portinari produz uma série de grandes painéis históricos e retorna a sua cidade de origem, estabelecendo-se ali por alguns meses para a elaboração de um painel para a Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, na cidade de Batatais, vizinha de Brodowski. No mesmo ano em que entrega a obra *O Batismo de Jesus* (1952) para a instituição religiosa, recebe uma encomenda proveniente do governo brasileiro para presentear a recém-construída sede da ONU, em Nova York, com dois painéis: *Guerra e Paz*.

⁹ João Candido é o primeiro e único filho que Portinari teve. Embora matemático por formação, atua compartilhando o conhecimento sobre a vida e obra de seu pai pelo Brasil e exterior por meio de palestras e eventos.

Em 1960, nasce sua primeira neta, chamada Denise; nesse momento, Portinari começa a escrever poesias. Observemos que, ao sair de Brodowski, o pintor era semianalfabeto, tendo cursado apenas até o terceiro ano primário. Inquietamo-nos com essa questão: como o artista superou essa condição, chegando depois a ministrar aulas e escrever poesias? Acreditamos que esse conhecimento foi construído devido à proximidade e relação com os intelectuais de diferentes épocas. Embora houvesse se distanciado aos poucos das lembranças e figurações do início da vida, em *Guerra e Paz*, o pintor retoma o tema dos retirantes, dos nordestinos, dos trabalhadores da terra roxa e dos cenários rurais de Brodowski.

Os últimos anos de vida expunham um desgaste progressivo na criação de seu trabalho, e simultaneamente afetaram sua vida pessoal: separou-se da esposa Maria e a saúde começou a apresentar sintomas de fragilidade. Entre 1961 e 1962, Portinari passou mal com sintomas de envenenamento pelo uso das tintas a óleo, principalmente o amarelo de Nápoles e o branco de prata, posto que, na composição, o chumbo se fazia presente abundantemente. Contrariando as ordens médicas, trabalhou incessantemente nos 200 quadros que apresentaria na exposição que faria a convite da prefeitura de Milão, mas não chegou a realizá-la em vida. Mesmo se afastando por um tempo das tintas tóxicas, Portinari veio a falecer no dia 6 de fevereiro de 1962, envenenado pela arte que lhe conferiu notabilidade.

3. A CASA QUE VIROU MUSEU

Pela própria natureza do termo, as casas museus são configuradas para representar o ambiente doméstico em que viveu alguma personalidade; nesse sentido, preservam características, tipologias, objetos e móveis que, de certa forma, foram dispostos, visando a tangenciar a relação entre patrono e visitante. A partir do momento em que um indivíduo adentra na casa de outro ou entra em uma casa museu que pertenceu a outra pessoa, como é o nosso caso, a história de vida se encontra exposta a partir de elementos presentes no ambiente, no cotidiano e na intimidade da vida. Consequentemente, há um gesto de interpretação do visitante para produzir uma análise, um movimento de leitura, uma comparação, um entendimento e uma série de perguntas que surgem ao longo da visita nesse espaço, antes privado e reservado à família.

Diferentemente de outras tipologias de museus em que as obras, peças e utensílios são dispostos separados de seu contexto estrutural, na casa museu, a composição do acervo dos objetos não acompanha o mesmo método. Os pertences e seus usos são delineados de forma a expor o íntimo do homenageado, a fim de escancarar a forma com que se assumia o uso doméstico na residência anteriormente. Assim, a história e o enredo são demonstrados, e o visitante acaba criando uma narrativa e uma história em que as memórias e os “segredos” da intimidade da personalidade homenageada acabam por ser revelados (ou imaginados). Por isso, não é à toa que destacamos um ponto importante: a cenografia da casa museu. Consideramos que a organização e a disposição do projeto institucional são características primordiais para o esclarecimento do modo como uma casa museu se apresenta e se abre à visitação. Nesses termos, a relevância da documentação e do acervo contidos na residência (BARBOSA, 2013) indica as bases sobre a qual a cenografia vai se apoiar.

A edificação, em que hoje se estabelece uma casa museu, foi um dia utilizada como lar, mas hoje não é mais. Isso significa que as práticas e as atividades relacionadas à coabitação estão irreversivelmente suspensas. Os antigos moradores não estão mais presentes, a arquitetura e a técnica de construção já são retrógradas em vista do avanço da tecnologia atual e o plano de necessidades nunca será idêntico ao de outra família no tempo em que lá viveu. O ambiente em que uma casa museu está instalada é dotado de simbolismos passados e é isso que o processo museológico visa trazer à tona, justamente no tocante à equiparação e à compreensão de uma época distinta (BARBOSA, 2013).

Um levantamento foi realizado a partir de dados obtidos em documentação do Iphan, que lista os bens tombados no Brasil. Geramos uma amostra de residências tombadas que abrigam museus no estado de São Paulo, localidade a que se refere nosso objeto de estudo¹⁰. No Quadro 1 constam sete instituições desse gênero museológico, catalogadas pelo nome atribuído, cidade em que estão localizadas, data de abertura do processo de tombamento, além da data oficial de tombamento, quando passaram a obter a nomenclatura hoje atribuída.

¹⁰ Existe uma bibliografia que debate a implantação de casas museus no Brasil, especialmente no estado de São Paulo, como os trabalhos de Simona Misan (2008) e Lucília Siqueira (2014). É importante salientar também a contribuição com as publicações da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

QUADRO 1

Residências tombadas que abrigam museus no estado de São Paulo.
Fonte: elaborado pelas autoras.

Nome atribuído	Cidade	Data de abertura do processo	Data oficial de tombamento
Casa Oswaldo Cruz	São Luiz do Paraitinga	-	1956
Casa de Monteiro Lobato	Taubaté	1960	1962
Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes	Piracicaba	1963	2003
Museu Histórico e Pedagógico Conselheiro Rodrigues Alves	Guaratinguetá	1964	1969
Casa de Candido Portinari	Brodowski	1962	1968
Museu Lasar Segall	São Paulo	1984	2015
Casa de Vidro Lina Bo Bardi	São Paulo	2003	-

Com base nesse levantamento, temos um retrato de quais personalidades o estado julgou como importantes e merecedoras de reconhecimento, a ponto de autorizar uma institucionalização de seus respectivos nomes em suas casas. Similaridades podem ser encontradas a partir desse levantamento, dentre elas, chama nossa atenção a data do processo de abertura dos processos de tombamento. Na década de 1960, quatro das sete casas foram submetidas ao estado para vistoria e análise de sua monumentalidade, seja pela importância da pessoa que residiu na casa, seja pelo valor histórico ou cultural que as residências carregavam. Coincidentemente, duas dessas sete residências tombadas foram lares de dois presidentes da República, Prudente de Moraes¹¹ e Rodrigues Alves¹². Uma das casas pertenceu ao médico Oswaldo Cruz, uma foi morada da arquiteta Lina Bo Bardi. Monteiro Lobato também teve sua residência e palco de inspirações tombados, e os artistas plásticos Candido Portinari e Lasar Segall completam a lista de homenageados que tiveram suas residências transformadas em museu. Personalidades importantes na visão do estado e da sociedade que, por meio de suas produções, influenciaram, modificaram ou produziram feitos consideráveis, seja no âmbito cultural, político ou científico.

11 Prudente de Moraes foi o terceiro presidente da República e o primeiro a assumir o cargo por eleição direta, tendo presidido o Brasil por quatro anos (1894-1898) (FOGUEL, 2019).

12 Rodrigues Alves foi o quinto presidente do Brasil, assumiu a presidência entre os anos de 1902 e 1906 (FOGUEL, 2019).

A Casa de Portinari tem destaque nesse gênero museológico, pois detém a memória involuntária do pintor¹³. A residência abriga obras instauradas e materializadas nas estruturas da residência, e não obras ou quadros emoldurados que possam ser transportados para outro local, fato que, por meio de pesquisas, não observamos instaurados em nenhuma outra instituição tombada. A casa marca e demonstra ainda a relação do pintor com o espaço físico e com os membros de sua família; além disso, vale registrar que as recordações de infância ali vivenciadas fizeram com que sua arte se fundamentasse na casa e na cidade em praticamente todas as fases de sua pintura. Isso porque a maioria de suas obras era voltada justamente em representar o ambiente interiorano e simples, inclusive a arte sacra que ele produziu se voltava para as predileções religiosas e bucólicas da família. Ademais, é o único museu destinado especificamente às obras de Portinari, pois nenhuma outra instituição museológica brasileira possui mais de quatro obras do pintor em acervo (VAZ, 2006).

Por meio de análise ao Processo nº 801- T- 68 do Sphan, observamos que o processo de patrimonialização da casa de Portinari teve início ainda em fevereiro de 1962, exatos 22 dias após a morte de Portinari, quando o então governador do estado de São Paulo, Abreu Sodré, visitou Brodowski e averiguou o estado precário em que se encontravam a casa, as obras e a capela anexa (CORRÊA, 1986). O governador depositou na mesa da Câmara, no dia 1 de março de 1962, um projeto de lei destinado a impedir o desmembramento da herança artística de Candido Portinari. Para esse efeito, Corrêa (1986) afirma que o governador determinou prontamente que seu assessor cultural, Francisco de Almeida Sales, e o então diretor da Pinacoteca do estado, Delmiro Gonçalves, fizessem um levantamento sobre o estado das obras; isso foi emitido e anexado junto ao processo depositado na Câmara. O início de um movimento para transformar a casa em museu passou a alimentar também um desejo da mãe do artista, que disparou em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 5 de dezembro de 1962: “Estou velha, mas desejo ver a casa em que Candinho nasceu transformada em museu”.

13 O conceito de memória involuntária de Portinari é trabalhado por Vaz (2006), que expressa como as obras de arte contidas na casa têm características únicas, como a representatividade e pioneirismo dos estudos técnicos em afresco e têmpera, que nunca haviam sido utilizadas pelo artista em qualquer outro trabalho.

Sabemos que o processo de tombamento e salvaguarda de um bem é lento e afetado por burocracias, por isso, até o final de 1962, nenhuma determinação havia sido tomada, apenas uma reportagem do *Jornal do Comércio*, datada do dia 3 de janeiro de 1963. Ela lançava a manchete “Será conservada a casa de Portinari” que compõe a segunda página do processo nº 801-T-68 do Sphan. Diz o texto:

Artistas amigos de Portinari têm (sic), a fim de tomar providências necessárias que possam ser tomadas para fim de restauração urgente daquele patrimônio artístico. A esse respeito, o arquiteto Luís Saia, responsável pela secção de São Paulo do Serviço de patrimônio Histórico e Artístico informou que está interessado em proceder a uma vistoria no local [...] O arquiteto Luís Saia manifesta-se favorável ao tombamento e no caso da impossibilidade da realização de tal objetivo, acredita que a desapropriação pelo governo federal, estadual ou municipal seria a solução mais adequada.

A morte de Portinari alavancou o preço de suas obras, fenômeno muito comum no ramo artístico; a época assistiu à evolução de um comércio vivíssimo de Portinari andando de mão em mão e, conseqüentemente, muitas das obras seguiriam caminho ao estrangeiro, o que empobreceria ainda mais o patrimônio artístico brasileiro. No processo, além de documentos oficiais e reportagens, consta dos anexos uma vasta correspondência trocada entre líderes responsáveis pelo tombamento e outras pessoas envolvidas, como é o caso da presença do material proveniente dos irmãos de Portinari. Constitui-se, assim, uma rica fonte a ser explorada. Em uma dessas cartas, Paulo Portinari, irmão mais velho do pintor, afirma que o senhor Nelson Rockefeller, após tomar conhecimento da existência do anexo da capela junto à residência, propôs adquiri-la a fim de transportá-la para os Estados Unidos.

Não sabemos, porém, se a nota publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, na edição do dia 25 de novembro de 1970, quando todo o processo de tombamento da residência já estava finalizado e o museu já aberto para visitaçã, retrata a mesma proposta ou se era proveniente de outro interessado, pois, segundo depoimentos da esposa e do filho de Portinari, o jornal relata:

Particulares norte-americanos ofereceram a família Portinari Cr\$ 500.000,00 pela casa. Consta que pretendiam congelar e transportar os afrescos – por processo de injeção do concreto. Mas Da. Maria e o

filho não aceitaram: Portinari não gostaria que aquilo tudo saísse do Brasil, principalmente que saísse de Brodóski.

Anexo ao processo nº 801- T- 68 do Sphan, especificamente na folha nº 45, consta um documento oficial da Câmara dos Deputados, proveniente do Congresso Nacional, datado em 1963 pelo projeto nº 4.895, que informa: “Autoriza o poder executivo a tombar e adquirir o prédio situado na cidade de Brodowski, no estado de São Paulo, que pertenceu ao pintor Candido Portinari, com todo o acervo artístico e histórico nele existente” (BRASIL, 1968, p. 45). E com a justificativa do tombamento, as comissões de Constituição e Justiça, de Educação e Cultura e de Finanças, em seu ofício, justificam que:

A figura de Candido Portinari se enquadra no cenário cultural brasileiro como um expoente máximo do setor plástico dos últimos tempos. Ombreado em força com Vitor Meireles, Pedro Américo e seu coestaduano Almeida Junior, supera-os talvez, em grandeza humana pelo espontâneo e profundo sentido social de sua obra. Sendo intemporal sua arte pela profundidade de sua técnica – o que enfileira entre os maiores pintores contemporâneos – Picasso, Dali, Matisse – se inscreve ela, não polemica, mas representativa, no instante histórico. [...] A incorporação dos mesmos no patrimônio nacional, não apenas os preservará do desgaste ou ruína, como está começando a acontecer segundo testemunhos que nos chegam de Brodowski, como os transformará num museu de arte destinado à peregrinação dos que cultivam os mais altos valores humanos, os eternos valores da cultura.

É nesse patriótico intuito que apresentamos a consideração dos nossos pares o projeto que se destina a incorporar ao patrimônio nacional, a casa em que nasceu e na qual deixou as marcas vivas de seu gênio (BRASIL, 1968, p. 45).

Cerca de três anos depois, é o diretor do DPHAN, Rodrigo Melo de Andrade, quem se desculpa pela demora aos esclarecimentos e informa, em seis tópicos, assuntos distintos relacionados às condições da residência e a respeito de seu possível tombamento. Alega que os profissionais fizeram um reparo na cobertura da edificação, que um vigilante seria colocado, incumbido da guarda permanente do imóvel e que outros reparos de emergência seriam imediatamente executados. Quanto ao tombamento, à desapropriação e aos trabalhos definitivos de proteção à residência de Portinari, informa que o arquiteto Luís Saia enviaria um relatório correspondente a suas atividades no exercício de 1964.

Luís Saia, por sua vez, entregou um relatório de uma lauda, favorável ao tombamento, tendo em vista que o desaparecimento da casa de Portinari ocasionaria um escândalo nos meios artísticos nacionais e mesmo internacionais, pelo fato de o imóvel carregar imenso valor experimental. A cifra de Cr\$ 88.000.000,00¹⁴ foi alcançada na avaliação distribuída entre o terreno, cuja área é de 6.600 m², a edificação de 574 m² e as 14 pinturas, representando o maior quinhão da avaliação, que somadas obtinham um valor médio de Cr\$ 5.000.000,00 (BRASIL, 1968, p. 68).

A concepção de um museu para Portinari era proveniente de uma vontade do próprio artista, que desejava antes de sua morte a construção de um. Consta, anexa nos autos do processo, a reportagem de seis páginas do jornal *O Cruzeiro*, publicada em 22 de janeiro de 1988, que afirma que quem primeiro teve a ideia de fundar o Museu em Brodowski foi o próprio pintor, que fez esforços para viabilizar a compra do terreno do Brodowski Futebol Clube enquanto vivo. Porém, no fim das gestões, verificou-se que não havia escritura e o projeto teve que ser adiado.

Quem primeiro teve a ideia de fundar o Museu de Brodosqui foi o próprio pintor. Para isso, moveu céus e terra para a compra do Brodosqui F.C., que alguém aventou e entusiasmou o artista. Porém, no fim das gestões, verificou-se que não havia escritura. Tudo não passou de um sonho de Portinari. Com a morte do pintor em 1962, surgiram preposições para transformar-se a casa, hoje propriedade de seus onze irmãos, em museu: desapropriação, fundação etc. (BRASIL, 1968, p. 21-22).

Não tivemos acesso à data em que Portinari idealizava construir e transformar a sede do Brodosqui Futebol Clube em um museu, assim como informações sobre o conteúdo que estaria instaurado nesse projeto. No entanto, é de nos questionarmos se esse museu abrigaria apenas obras e feitos do artista, ou se caberia a exposição de obras de arte de outros colegas de profissão ou mesmo de produções literárias e culturais no local. O único dado que comprova essa vontade do artista de se eternizar, ainda em vida em Brodowski, é uma reportagem inserida nos autos do processo nº 801-T-68 do Iphan (BRASIL, 1968). Por meio dela, verificamos que logo após a

¹⁴ A unidade Cr\$ remete à moeda antiga brasileira, Cruzeiro. Acreditamos que a cifra de Cr\$ 88.000.000,00 que consta no processo fora transcrita de forma errônea, em vista ao valor total que foi pago à família do artista pelo complexo residencial e as obras nele contidas.

morte do pintor, Domingas e 11 irmãos em comum acordo abdicaram da casa da família Portinari e cederam-na para a realização de um projeto de visitação, que seria totalmente dedicado a Candido Portinari. Essa visitação já era propiciada pela família, em especial pela irmã “Tata”, que continuou residente na casa vizinha, em que hoje se encontra a sede administrativa do museu. Dessa forma, toda a família abdicou do bem e os irmãos renunciaram à herança. Vale registrar que, por estar situada na área central, era uma casa demasiadamente valorizada, o que demonstra que a perpetuação da vida e obra do artista configurava um imenso valor sentimental e afetivo, sendo considerada de menor importância a questão financeira naquele momento.

No ano de 1966, o projeto de desapropriação já havia sido aprovado por duas comissões do Legislativo (Justiça e Educação), porém ainda aguardava o exame da Comissão de Finanças. A lentidão da burocracia poderia se tornar aliada da destruição de um tesouro artístico e, por isto, outro irmão do artista, José Portinari, pretendendo acelerar a questão, afirmou na época para o jornal *O Cruzeiro* que, qualquer que fosse a solução encontrada, seria ótima, desde que os trabalhos permanecessem no Brasil (BRASIL, 1968, p. 23). Não só os irmãos participavam do aflição pelo andamento do processo, a mãe do artista também se pronunciava frequentemente, mesmo já com idade avançada.

FIGURA 12

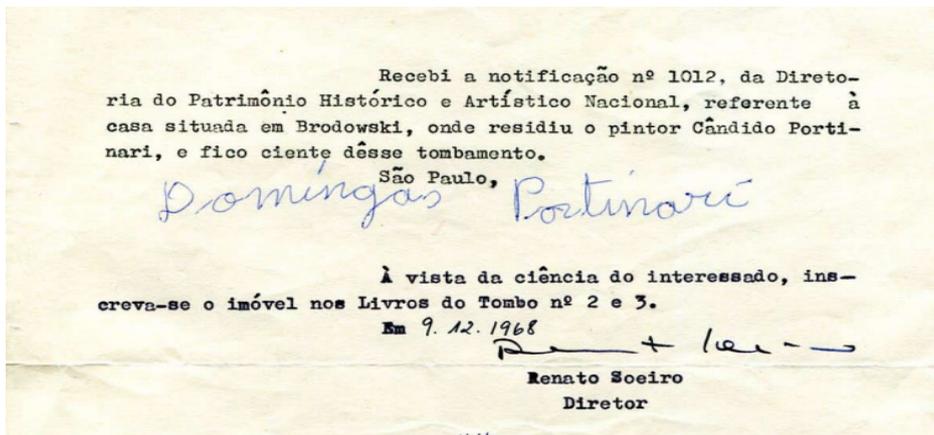
Dona Domingas em visita ao governador Abreu Sodré, por volta de 1967. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo (2019).



Finalmente, no dia 6 de março de 1968, o diretor do distrito da DPHAN, arquiteto Luís Saia, solicitou oficialmente o tombamento da casa de morada do pintor Candido Portinari, em Brodowski. No dia seguinte, é Lucio Costa, diretor substituto do DPHAN, quem escreve um documento para Domingas Portinari¹⁵, informando que foi determinada a inscrição da propriedade no livro do tomo do Patrimônio Histórico e Nacional, e solicita para que ela acuse recebimento da notificação. Domingas respondeu a correspondência no dia seguinte e a casa foi, então, inscrita no dia 9 de dezembro de 1968, sob o número 416 na folha 67 do livro do tomo nº 2 e sob o número 488 na folha 89 do livro do tomo 3, data oficial de tombamento pelo DPHAN.

FIGURA 13

Documento assinado por Domingas em 9 de dezembro de 1968, acusando recebimento da notificação de tombamento da casa de sua propriedade, em que residiu seu filho, Candido Portinari.
Fonte: Processo nº 801-T-68 (BRASIL, 1968, p. 41).



Apesar de citarmos que a família abdicou do bem material, um valor foi pago pelo imóvel. Domingas recebeu uma quantia de Cr\$ 240.000,00 em 17 de março de 1969, e a casa foi desapropriada pelo decreto nº 52.126 de 2 de julho de 1969. No mesmo ano, o imóvel foi adquirido pelo governo do estado de São Paulo e, em 22 de janeiro de 1970, foi tombado também pelo Condephaat. O valor pago pelo imóvel na época era considerado irrisório e

¹⁵ Há uma falha no processo no que diz respeito ao nome da mãe de Candido Portinari. Tanto Luís Saia quanto Lucio Costa, ao indicar que uma notificação fosse enviada à progenitora do artista, utilizaram o nome de Francisca Portinari. O que não é conivente com o nome originário de Domingas Portinari. No entanto, apesar de ser citada como Francisca nos autos, assina como Domingas em resposta às cartas a ela enviadas.

simbólico, e realmente foi, pois vimos que Luís Saia avaliou apenas as obras em Cr\$ 5.000.000,00 sem contar o valor do terreno e do bem edificado. A família pouco fez questão do dinheiro da venda do imóvel, almejou mesmo que a memória do artista fosse eternizada e o mais rápido possível, visto que, mesmo estabilizados financeiramente, manter uma residência antiga de quase 600 m² não era tarefa fácil.

Após a espera e os apelos por cerca de oito anos e, com esforços da família do artista, do município e do estado, o museu foi instalado e inaugurado em 14 de março de 1970. Na inauguração, estavam presentes a mãe do artista, Domingas Portinari, irmãos e demais familiares, o então prefeito da cidade Mario Fabbri e muitos curiosos. O Museu Casa de Portinari foi aberto para visita em 17 de março de 1970, demarcando e perpetuando a concreta relação da memória de Candido Portinari com a cidade de Brodowski, tão mencionada em suas obras, poesias e depoimentos, se tornando testemunho vivo de uma carreira que projetou as artes plásticas no Brasil.

4. COMO O MUSEU CASA DE PORTINARI SE ESTABELECE HOJE

Em visita ao Museu Casa de Portinari, em 28 de dezembro de 2019, foi possível acompanhar a exposição permanente, que diz respeito à vida e à obra do artista. Disposta em continuidade por todo o complexo, mesmo na parte externa e no jardim, fatos recorrentes sobre Candido Portinari refletem a personalidade do artista, nos conectando com predileções, objetos e pertences que refletem um cenário de época. A forma como a casa, a implantação, as pinturas, os objetos e o jardim são apresentados na data atual é resultado da restauração e da remodelação que a Secretaria da Cultura e Educação veio a realizar entre os anos de 2013 e 2014, tempo em que a instituição permaneceu com as portas fechadas.

Do lado de fora, o que se vê é uma grande casa que se destaca das demais residências vizinhas devido à grande extensão do terreno e da fachada, que é demarcada pelas cores amarelo e azul. Trata-se de uma casa bem cuidada, que reflete e traz à tona marcas da arquitetura que era executada no Brasil em meados da década de 1900, quando a cultura do café influenciava todas as atividades no interior paulista, qual seja, a arquitetura vernacular e popular produzida espontaneamente para solucionar as necessidades de abrigo e moradia.

FIGURA 15

Vista da Praça
Candido Portinari
para a fachada do
Museu.
Fonte: acervo do
Museu Casa de
Portinari (2019).



O muro é baixo e composto por balaústres, o portão acompanha a altura do muro de aproximadamente 1 m e os beirais do telhado são decorados com formas geométricas. Devido ao muro baixo e ao estado de conservação da residência, a impressão é que deveríamos bater palmas até que um morador viesse nos receber na entrada e convidasse a entrar. Logo essa primeira impressão se torna controversa, pois avistamos um segurança e um funcionário que gentilmente nos convidam a entrar. A não ser por esse ato, uma placa explicativa institui características, curiosidades e informações sobre o funcionamento do museu.

FIGURA 16

Placa explicativa das
atividades do museu
Fonte: acervo das
autoras.

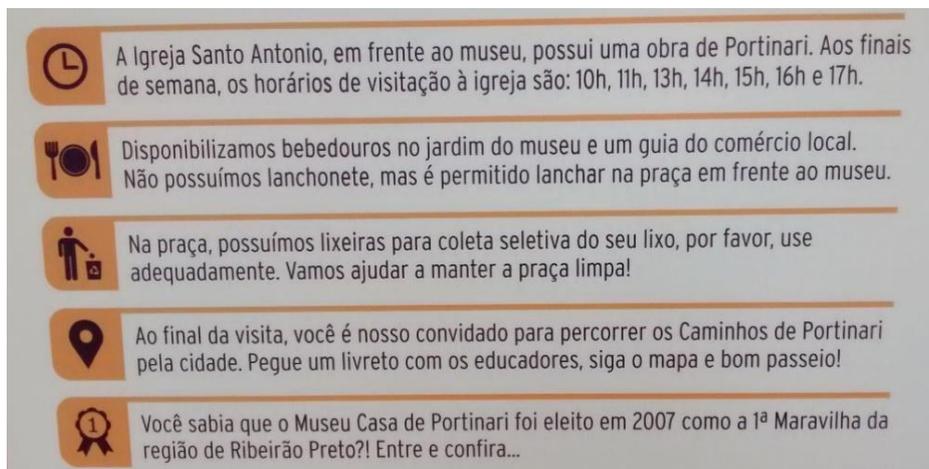


FIGURA 17

Planta atual do museu. Fonte: acervo do Museu Casa de Portinari (2019).



FIGURA 18

Sala Principal. À esquerda, três afrescos de Candido Portinari, *Cabeça de mulata com fundo azul*, *Busto de mulata*, e *Perfil da Nonna*. Fonte: acervo do Museu Casa de Portinari (2019).



FIGURA 19

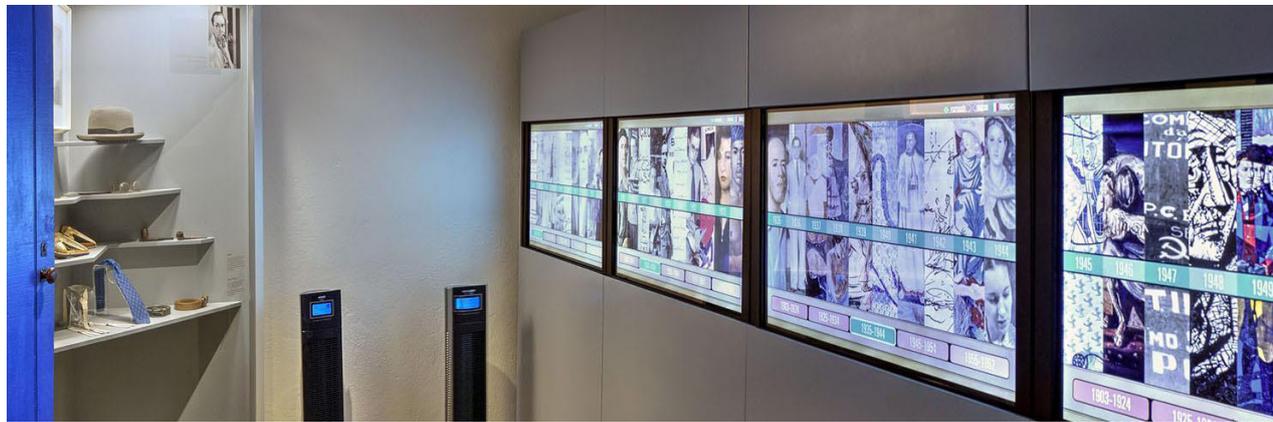
À direita, há um expositor com manequins que foram produzidos seguindo as dimensões reais corporais de Portinari, vestidos com roupas que pertenceram ao artista. Fonte: acervo do Museu Casa de Portinari (2019).



Os recursos de multimídia aparecem em quase todos os cômodos, trazendo ainda mais informações, embora em contrapartida acabem por eliminar a luz natural de algumas salas de exposição. A iluminação artificial é então utilizada, tanto para manter as obras, quanto para melhor apresentar os diversos recursos tecnológicos, distribuindo e focalizando a demanda necessária para cada ambiente. O vasto acervo cria uma ambiência cenográfica e facilita a passagem, são largos os caminhos, mesmo para quem visita o museu em grupos numerosos, que são guiados por monitores instruídos.

FIGURA 20

Sala dedicada à exposição de vida e obra do homenageado. Fonte: acervo do Museu Casa de Portinari (2019).



Constatamos que a edificação que abriga o acervo também é um acervo; podemos afirmar que até mais do que qualquer elemento nela inserido. Vejamos que é esse bem material – a casa da infância – que permite que essa exposição aconteça e se configure do jeito como está estruturada. Talvez se Portinari tivesse conseguido comprar e fundar um museu no Brodosqui F. C. não teria seus pertences tão bem guardados e nem teria tão bem contada sua história quanto em um lugar como nessa residência. O terreno, a área construída, os detalhes, os caprichos e os gostos nela representados são marcas de uma história, de uma evolução e de uma vida em crescimento e dedicação à arte.

5 PARA CONCLUIR

Portinari possuía uma ligação estreita, íntima e particular com a casa da família e com o município de Brodowski por tê-lo abrigado durante sua

infância e adolescência, onde viveu até os 15 anos, quando se mudou para o Rio de Janeiro para estudar artes visuais. O cenário interiorano, do início da década de 1900, era representado pelas atividades do trabalhador rural, da cultura do café, da terra “*rossa*”, dos imigrantes e retirantes nordestinos que buscavam uma melhor condição de vida em solo paulista. Justamente nessa época, Portinari estava na infância e em formação, tendo o caráter, a percepção e o senso crítico moldados e definidos a partir de inúmeras cenas e personagens vistos, reconhecidos e observados no cotidiano da pequena cidadela. Esse contato com o interior e os trabalhadores posteriormente viriam a se transformar em sua matéria de representação, em seu tipo de manifesto, em suas escolhas estéticas, éticas e políticas. A vivência e as memórias em meio às idas e vindas da população que chegava a Brodowski, assim como as brincadeiras, lendas, experiências e observações que vivenciou durante os anos na pacata cidade, foram perpetuadas em forma de desenhos, telas, murais, afrescos e textos autorais. Transferidas para diferentes suportes – telas, murais e poesias produzidas durante a vida –, a figura do trabalhador, do negro, do italiano, da miséria e da infância lhe conferiram notabilidade perante o meio artístico.

Mesmo percorrendo o mundo para mostrar suas produções e ainda que residindo no Rio de Janeiro a maior parte de sua existência, era para Brodowski que o artista retornava durante férias e nos momentos difíceis. Ao invés de representar a cidade grande, via beleza e inspiração na Brodowski do chão de terra, do seu chão, do chão da sua terra. Aliás, esse é um ponto que pode ter favorecido no movimento que Almeida (1976) chamou de “antipor-tinarismo”. Como poderia um caipira, imigrante, de origem pobre, nascido no interior e semianalfabeto representar todo um país no exterior com temas que denunciavam e faziam explícitas várias críticas ao governo, à exploração dos trabalhadores, à violência da pobreza e da exclusão? Com certeza, era um questionamento que alguns artistas brasileiros faziam, apoiados e acomodados em reproduzir as técnicas europeias já conceituadas, que eram requeridas nos cursos de graduação e nas agremiações de arte.

O Museu e o programa estabelecido pela equipe reforçam a relação entre arte, arquitetura e cidade, pois vinculam Brodowski, a casa, as obras e a biografia em um só local. O cenário de época apresenta ao visitante a maneira como eram estabelecidos os cômodos quando ainda era habitada

e abriga o maior e mais consistente acervo sobre a vida pessoal e familiar de Portinari, além de suas obras em diferentes fases de sua produção.

Dessa forma, neste artigo, esperamos ter contribuído com o reconhecimento não apenas da Casa Museu dedicada a Candido Portinari, mas também com o valor da instituição museológica como forma de garantir a preservação do patrimônio histórico e cultural. Também tivemos o intento de documentar a maneira como ela se estabelece, configurada como uma casa museu e como um lugar de memória. Buscamos também enfatizar que todo o complexo do museu, devido ao lugar em que foi fundado, é repleto de memórias e, por isso, se torna parte constituinte do acervo da obra do artista, uma vez que ele se dedicou tanto à cidade, à arte e à vida.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu: o Modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BALBI, Marília. *Portinari: o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- BARBOSA, Paulo Eduardo. *Arquitetura e casa-museu: conexões*. 2013. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1980.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Processo nº 801-T-68. D.P.H.A.N./D.E.T, Seção de História. Casa: Portinari. Casa em que residiu Portinari*. Brasília: Ministério do Turismo Educação e Cultura, 1968.
- CORRÊA, Ariovaldo. *Brodowski: minha terra e minha gente*. São Paulo: Pannartz, 1986.
- FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FOGUEL, Israel. *Brasil: República Federativa*. São Paulo: Yolbook, 2019.
- HOCHMAN, Gilberto. Reformas, instituições e políticas de saúde no Brasil (1930-1945) *Educar em Revista*, Curitiba, n. 25, p. 127-141, jun. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602005000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 jun. 2021.
- Iphan completa 70 anos de proteção da memória brasileira. Iphan, Brasília, 13 jan. 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1774/iphan-completa-70-anos-de-protecao-da-memoria-brasileira>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- MAIA, Pedro Moacir. *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MISAN, Simona Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v.16, n.2, p.175-204, jul.-dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5496/7026> Acesso em: 15 dez. 2021.

PORTINARI – de lá pra cá. Exibição e Produção da TV Brasil. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2012. 1 vídeo (25 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FTYSbLizWVc>. Acesso em: 20 mar. 2021.

PORTINARI, Candido. *Poemas de Candido Portinari*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

PORTINARI, Candido. *Portinari, o menino de Brodowski*. Rio de Janeiro: Livrarte, 1979.

PORTINARI, João Candido. *Cronobiografia de Candido Portinari*. [S. l.]: Projeto Portinari, [201-?]. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/3100215.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

SIQUEIRA, Lucília Santos. A história da Casa de Prudente de Moraes em três tempos: no tombamento, nos restauros e na atualidade. *Patrimônio e memória*, v.10, n.º 1, p. 48-67, jan.-jun. 2014. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/430/738#>. Acesso em: 15 dez. 2021.

VAZ, Thais de Fátima. *Casa de Portinari, lugar de memória*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2006.

