

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

ILTON JOSÉ DE CERQUEIRA FILHO

**INTERCONEXÃO ENTRE PINTURA, VIDA E RELIGIÃO:  
A OBRA MURAL SACRA MODERNA DE  
EMERIC MARCIER**

JUIZ DE FORA

2012

Cerqueira Filho, Ilton José de.

Interconexão entre pintura, vida e religião : a obra mural sacra moderna de Emeric Marcier / Ilton José de Cerqueira Filho . – 2012.  
209 f. : il.

Dissertação (Mestrado em História)—Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Cristianismo. 2. Judaísmo. 3. Marcier, Emeric – 1916-1990. I.  
Título.

CDU 248.12:296

Ilton José de Cerqueira Filho

**INTERCONEXÃO ENTRE PINTURA, VIDA E RELIGIÃO:  
A OBRA MURAL SACRA MODERNA DE  
EMERIC MARCIER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História na área de concentração: História, Cultura e Poder, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Juiz de Fora, 17 de agosto de 2012

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Ângela Brandão  
Orientadora

---

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo  
Presidente

---

Profa. Dra. Anna Paola Pacheco Baptista  
Membro Titular

*Ao meu pai,  
Ilton José de Cerqueira.*

Saudade é o amor que fica...

## AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento vai para Deus! Muito obrigado! Pois em Sua Palavra disse: “*Sem Mim nada podeis fazer.*” Então se esta empreitada chegou a termo, é porque Deus permitiu e me ajudou. Agradeço também pelo milagre da vida e pela realização deste sonho, que antes de brotar em meu coração, foi Seu;

À minha amada mãe, Diva de Oliveira Cerqueira, por ter me educado, e me conduzido por este caminho, que hoje tornou assunto de minha dissertação: a vida de Nosso Senhor e Salvador Jesus Cristo;

Ao meu inesquecível e amado pai, Ilton José de Cerqueira, que durante as várias vezes que prestei as provas de seleção e ingresso no Mestrado ficou me aguardando no lado de fora e desejando que eu fizesse uma boa prova. Hoje não está mais conosco. Muito obrigado pai, você faz muita falta... A você, pai, minha eterna saudade...

À minha esposinha e, também, Historiadora, Neuza Senna dos Santos Cerqueira, que soube compreender minha ausência, por ocasião de estar cursando as disciplinas do Mestrado e, ainda, às muitas horas que passei trancado no quarto de estudos... Também, pela preciosa companhia e auxílio efetivo, por ocasião das viagens para fotografar e coletar os dados dos murais;

Aos meus três maravilhosos e lindos filhos: Israel Senna Cerqueira, Juliana Senna Cerqueira e Gabriel Senna Cerqueira, “*amo todos vocês*”, se espelhem sempre nos estudos e exemplos de sua mãe e de seu pai, eis aqui, o caminho: o conhecimento! Que, aliado aos demais valores, cultivados em família, determinam o progresso profissional, a vitória pessoal e, também, contribui para fazer deste mundo um lugar melhor para se viver;

Aos meus irmãos pela ajuda e pela força dada nos momentos difíceis: Martha Cerqueira Caldeira, Débora de Oliveira Cerqueira Bezerra, Milton José de Cerqueira e Jorge José de Cerqueira;

À Professora Doutora Maraliz de Castro Vieira Christo, pela orientação recebida, não só na fase inicial de elaboração do projeto de pesquisa, como, também, pela sugestão do próprio tema;

À banca examinadora de seleção e ingresso no Programa de Pós-Graduação em História, que por ocasião da seleção acreditou na validade e na exequibilidade do projeto: “*Interconexão Entre Pintura, Vida e Religião: A Obra Mural Sacra Moderna de Emeric Marcier*”;

Aos professores Doutor Cássio da Silva Fernandes, Doutora Maraliz de Castro Vieira Christo, Doutora Silvana Motta Barbosa, Doutora Célia Aparecida Maia Borges, Doutora Cláudia Ribeiro Viscardi e Doutora Ângela Brandão que ministraram as disciplinas, sempre empenhados no crescimento intelectual dos discentes;

À minha orientadora, Professora Doutora Ângela Brandão, não só por sua orientação, mas, também, pela disponibilidade e pela amizade;

Aos membros da Banca de Qualificação e Defesa de Dissertação, Professora Doutora Maraliz de Castro Vieira Christo; Curadora do Museu Castro Maya Professora Doutora Anna Paola Pacheco Baptista; pela leitura e respeitáveis sugestões apresentadas, valiosas ao aperfeiçoamento e aquisição de melhor visão do assunto tratado;

Ao Excelentíssimo Senhor Procurador-Geral do Estado de Minas Gerais, Doutor Fernando Victor de Lima e Silva, que gentilmente me recebeu em sua residência, onde, numa simpática entrevista, falou sobre sua amizade com Emeric Marcier e sua atuação como advogado deste;

Ao Pastor da Igreja Missão Batista em Barbacena, Fernando Oliveira das Neves, pelas informações recebidas sobre questões relativas ao entendimento bíblico;

À Senhora Regina Bolonha, viúva do Arquiteto Francisco Bolonha, que de maneira muito simpática, nos recepcionou em sua residência e falou sobre Marcier; faz-se oportuno ainda, acrescentar e agradecer, ainda, a agradável companhia, naquele ocorrido, da Professora Doutora Lúcia Bastos Pereira das Neves, da UERJ e do Professor Doutor Guilherme Pereira da Neves, da UFF, sobrinho da Senhora Regina;

À Senhora Celina Ribeiro Mattar, artista plástica e ex-aluna de Emeric Marcier, que nos recebeu em seu sítio para uma agradável entrevista;

À Senhora Maria Gabriella de Andrada Serpa, prima do Frei Martinho, que nos recebeu em sua residência, na Fazenda da Borda do Campo, no Município de Antônio Carlos-MG, de forma carinhosa e nos concedeu uma esclarecedora entrevista, tendo preparado, de maneira antecipada, um texto explicativo que nos foi ofertado;

Ao Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada, primo do Frei Martinho e amigo de Emeric Marcier, que nos recebeu com muita simpatia em sua residência na Fazenda Bela Vista, no Município de Antônio Carlos-MG e nos concedeu uma entrevista, esclarecendo muitos detalhes sobre a vida, obra, sua amizade com Marcier e deste com Frei Martinho;

À Senhora Ana Maria Chabloz Scherer, violinista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da Orquestra da Petrobrás e filha do artista plástico Jean Pierre Chabloz, amigo de Emeric Marcier pela entrevista, pelos inúmeros e-mail, e pelo farto material crítico produzido por seu pai, referente a Marcier;

Ao Doutor Pedro de Lima Martins Teixeira, médico e amigo de Marcier, que nos concedeu uma entrevista, na qual esclareceu muitos assuntos de nossa pesquisa;

Ao Senhor Matias Francisco Racz Marcier, arquiteto e filho de Emeric Marcier, que sempre me atendeu, indicando fontes, respondendo prontamente às minhas indagações sobre tudo o que fosse referente à vida e obra de seu pai;

Aos Ilustríssimos Senhores Harry Horst Walendy Filho e Wilson Augusto, da Santa Casa de Misericórdia de Mauá-SP, que nos recebeu sempre com carinho e distinta atenção, nas duas ocasiões de pesquisa na capela daquele Hospital;

Aos Ilustríssimos Senhores fotógrafos Amilton Ângelo e Francisco Viana de Alencar, do Foto Studio Ideal, da cidade de Mauá-SP e ao amigo e companheiro de trabalho que realizou, de maneira amigável, as fotos no Museu Casa de Emeric Marcier, José Roberto Leopoldo;

Ao Senhor Ciro José Tavares, primo do poeta recifense Deolindo Tavares, que nos forneceu informações sobre aquele amigo da época da chegada de Marcier no Rio de Janeiro;

À Ilustríssima Senhorita Bianca Mairink, Digníssima Diretora do Museu Casa de Marcier, que sempre nos atendeu com distinto carinho e especial atenção, por ocasião de nossa pesquisa naquele centro de perpetuação de nossa História;

Às Secretárias do Mestrado em História: Nilcimara Bertolino e Araújo e a Ana Lúcia Gomes Mendes, pela prestimosidade e simpatia com que sempre me atenderam;

Ao Doutor Marcos Ylram Parreira do Nascimento, advogado, que por diversas vezes nos concedeu aquelas agradáveis caronas até Belo Horizonte, para a realização de pesquisas e registros fotográficos dos murais de Marcier;

Ao meu amigo Doutor Geraldo Majela dos Santos da Silva, médico, pelo apoio e cuidado dispensado à minha pessoa;

Aos funcionários da empresa Duplicópia, localizada no prédio do ICH, que sempre me atenderam com imediata cortesia e profissionalismo;

Às funcionárias da cantina do ICH, que sempre serviram aquele cafezinho, extremamente quente, do intervalo;

À Senhora Lúcia, do xerox da Biblioteca Central, que sempre me atendeu com distinto carinho e atenção;

Aos diversos funcionários da UFJF e prestadores, com os quais não tive contato direto, mas que através de seu trabalho, não menos importante, mas anônimo, possibilitou, andarmos pela universidade em segurança, usarmos salas e instalações limpas e organizadas, termos impressos atraentes, por ocasião dos diversos colóquios, seminários, encontros e congressos, assim como dispormos dos meios auxiliares às nossas aulas;

Aos funcionários do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, que por ocasião das pesquisas ali realizadas, sempre me atenderam com cortesia e profissionalismo;

Às bibliotecárias e pesquisadoras da Biblioteca Nacional, Flávia Cezar e Rosane Maria Nunes Andrade, pelas pesquisas realizadas para localização de informações junto à divisão de periódicos raros;

À minha amiga e Professora de Literatura Brasileira na Escola Preparatória de Cadetes-do-Ar, Izilda Ângela Guimarães, pela revisão e pelas observações no tocante às correções ortográficas;

Ao meu amigo Luciano Custódio, pela revisão final da dissertação;

À todos vocês, que foram muito importantes, para que mais esta escalada fosse concluída, esse trabalho contém o esforço e colaboração de vocês também, por isso deixo aqui, o meu Muito Obrigado!

*“Só me restava a pintura,  
verdadeira razão que me fizera vir até aqui, de tão longe.  
Sempre lutando com os ventos,  
fincaria meu cavalete para poder trabalhar e dar vazão ao meu amor.”*

Emeric Marcier.

***Deportado Para a Vida.*** p. 418.



## RESUMO

A presente dissertação propõe apresentar e analisar os murais executados no Brasil por Emeric Marcier. Pintor judeu-romeno que estudou na Academia de Belas-Artes de Brera, na Itália. Coursou Especialização em Paris, na França e, após uma passagem de um ano em Portugal, imigrou para o Brasil a 20 de abril de 1940, em fuga às perseguições nazistas, vindo a morar na cidade do Rio de Janeiro e, a partir de 1947, na cidade de Barbacena, Estado de Minas Gerais. Converso à doutrina católica romana, Jesus Cristo tornou-se tema constante e privilegiado por sua obra mural, realizada entre os anos de 1946 e 1960, em várias cidades dos Estados de São Paulo, Minas Gerais e do Rio de Janeiro, resultando assim numa completa narrativa pictórica da Vida de Cristo, porém impregnada de elementos da fé judaica, os quais apontamos, a partir de nossa apresentação e análise.

**Palavras-chave:** Emeric Marcier. Mural. Conversão. Cristianismo. Judaísmo.

## RÉSUMÉ

Cette thèse se propose de présenter et d'analyser les peintures murales exécutées par Emeric Mercier. Peintre juive né en Roumanie, qui a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Brera. Spécialisé à Paris-France. Après un an au Portugal, a immigré au Brésil, en 20 avril, 1940. , en Italie. Dans le prolongement de sa formation, il a assisté à une spécialisation à Paris, en France, et après un passage d'un an au Portugal, a immigré au Brésil, avril 20, 1940. Fuyant les nazis, a vécu à Rio de Janeiro et en 1947, à Barbacena-MG. Se convertir au christianisme, Jésus-Christ est devenu un thème constant dans son travail et de murale privilégiée, réalisée entre les années 1946 et 1960 dans différentes villes des États de São Paulo, Minas Gerais et Rio de Janeiro, ce qui entraîne dans un récit complet pictural la vie du Christ, mais imprègne d'éléments de la juive, qui lui fournit des liens à partir de notre présentation et l'analyse.

**Mots-Clés:** Emeric Marcier. Mur. Conversion. Le Christianisme. Le Judaïsme.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>página</b>
Figura 1. Emeric Marcier. Acervo: Matias Francisco Racz Marcier .....	20
Figura 2. “ <i>Le Chat</i> ”, com o gato Desdêmona. Acervo: Matias Francisco Racz Marcier .....	37
Figura 3. Marcier pintando a grande Crucificação. Acervo: Matias Francisco Racz Marcier..	39
Figura 4. “ <i>Matrimônio de Maria e José</i> ”. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	53
Figura 5. Murilo Mendes em visita à Marcier, no Sítio Santana. Acervo: MAMMM-JF .....	59
Figura 6. Residência de Emeric Marcier, no Sítio Santana, em Barbacena-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	77
Figura 7. Emeric Marcier. Acervo: Matias Francisco Racz Marcier .....	78
 <b>CAPÍTULO 2</b>	
Figura 8. Palácio Gustavo Capanema. Rio de Janeiro-RJ. Extraída da Internet. Disponível em: <a href="http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/portinarigcapanema/portinarigcapanema.html">http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/portinarigcapanema/portinarigcapanema.html</a> .....	79
 <b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>3.1. APRESENTAÇÃO – Narrativa Cronológica da Ordem de Execução</b>	
Figura 9. Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá-SP. Extraída da Internet. Disponível em: <a href="http://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Revista&amp;id=260">http://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Revista&amp;id=260</a> . .....	104
Figura 10. “ <i>Crucificação</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	106
Figura 11. “ <i>Flagelação</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	107
Figura 12. “ <i>Jesus Entregue aos Soldados</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	107
Figura 13. “ <i>Pedro Nega Jesus</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	107
Figura 14. “ <i>Deposição da Cruz</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	107
Figura 15. “ <i>A Transfiguração</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	107

Figura 16. “ <i>O Batismo de Jesus</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	108
Figura 17. “ <i>Pentecostes</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	108
Figura 18. “ <i>Anunciação</i> ”, (detalhe lateral esquerdo). Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	108
Figura 19. “ <i>Anunciação</i> ”, (detalhe lateral direito). Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	108
Figura 20. “ <i>Jesus Levado ao Sepulcro</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	109
Figura 21. “ <i>A Ressurreição de Jesus</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	109
Figura 22. “ <i>Sepulcro Vazio</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	109
Figura 23. “ <i>Suicídio de Judas</i> ”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	109
Figura 24. “ <i>Matrimônio de Maria e José</i> ”. Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	110
Figura 25. “ <i>Anunciação</i> ”. Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	110
Figura 26. “ <i>Visitação</i> ”. Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	110
Figura 27. “ <i>São Francisco e Matias</i> ”. Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Matias Francisco Racz Marcier. ....	111
Figura 28. “ <i>Anunciação</i> ” (detalhe). Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	111
Figura 29. “ <i>Anunciação</i> ” (detalhe). Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	111
Figura 30. “ <i>Anunciação</i> ” (detalhe). Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	111
Figura 31. “ <i>Anunciação</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista. ....	112
Figura 32. “ <i>O Nascimento de Jesus</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista. ....	112
Figura 33. “ <i>Visitação</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista. ....	113

Figura 34. “ <i>Fuga Para o Egito</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista .....	113
Figura 35. “ <i>O Massacre dos Inocentes</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista .....	113
Figura 36. “ <i>As Bodas de Caná</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista .....	113
Figura 37. “ <i>Crucificação</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista .....	113
Figura 38. “ <i>Pentecostes</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista .....	113
Figura 39. “ <i>Residência R.O.</i> ”. Sítio Tucumã-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho....	114
Figura 40. “ <i>Sepultura P.M.</i> ”. Muriaé-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho.....	115
Figura 41. “ <i>Apresentação no Templo</i> ”. Casa do Ancião Chichico Azevedo-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	116
Figura 42. “ <i>Apresentação no Templo</i> ”, (detalhe). Casa do Ancião Chichico Azevedo-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	116
Figura 43. “ <i>Santa Ceia</i> ”. Casa do Ancião Chichico Azevedo-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	116
Figura 44. “ <i>O Encontro de Emaús</i> ”. Escola da Serra, Belo Horizonte-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	117
Figura 45. Capela de Nossa Senhora dos Sagrados Corações. SESC de Venda Nova, Belo Horizonte-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	118
Figura 46. “ <i>Crucificação</i> ”. Capela de Nossa Senhora dos Sagrados Corações. SESC de Venda Nova, Belo Horizonte-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	118

### **3.2 – ANÁLISE – Cronologia da Narrativa Bíblica**

Figura 47. “ <i>Anunciação</i> ”, (detalhe lateral esquerdo). Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho.....	119
Figura 48. “ <i>Anunciação</i> ”, (detalhe lateral direito). Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. ....	119
Figura 49. “ <i>Anunciação</i> ”. Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho .....	121
Figura 50. “ <i>Anunciação</i> ”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista. ....	124

- Figura 51. “*Matrimônio de Maria e José*”. Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 126
- Figura 52. “*Esponsais da Virgem*”. Pinacoteca de Brera, Itália. Coleção o Mundo dos Museus-BRERA. .... 129
- Figura 53. “*São Pedro Recebendo as Chaves*”. Capela Sistina, Vaticano, Itália. Extraída da Internet. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Capela\\_Sistina](http://pt.wikipedia.org/wiki/Capela_Sistina) .....129
- Figura 54. “*Visitação*”. Museu Casa de Emeric Marcier-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 132
- Figura 55. Santuário de Nossa Senhora da Piedade. Disponível em: <http://www.arquidiocesebh.org.br/site/atuacao.php?id=190>. .... 133
- Figura 56. “*Visitação*”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista. .... 135
- Figura 57. “*O Nascimento de Jesus*”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista. .... 137
- Figura 58. “*O Nascimento de Jesus*” (detalhe). Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista. .... 137
- Figura 59. “*Fuga Para o Egito*”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista ..... 139
- Figura 60. “*O Massacre dos Inocentes*”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista ..... 141
- Figura 61. “*O Massacre dos Inocentes*”. Capela Santa Maria-RJ. (detalhe). Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista ..... 141
- Figura 62. “*O Massacre dos Inocentes*”. Capela Santa Maria-RJ. (detalhe). Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista ..... 141
- Figura 63. “*Apresentação no Templo*”. Casa do Ancião Chichico Azevedo-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 143
- Figura 64. “*Apresentação no Templo*”, (detalhe). Casa do Ancião Chichico Azevedo-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 143
- Figura 65. “*O Batismo de Jesus*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho. .... 146
- Figura 66. “*As Bodas de Caná*”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista ..... 148
- Figura 67. “*As Bodas de Caná*”. Giotto. Capela Scrovegni. Extraída da Internet. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_24\\_-\\_Marriage\\_at\\_Cana.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto_-_Scrovegni_-_24_-_Marriage_at_Cana.jpg) ..... 149

- Figura 68. “*Residência R.O.*”. Sítio Tucumã-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho....151
- Figura 69. “*A Transfiguração*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 153
- Figura 70. “*Santa Ceia*”. Casa do Ancião Chichico Azevedo-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 156
- Figura 71. “*A Última Ceia*”. Refeitório da Igreja Santa Maria Delle Grazie. Milão, Itália. Extraída da Internet. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_\(1452-1519\)\\_-\\_The\\_Last\\_Supper\\_\(1495-1498\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg) .....159
- Figura 72 “*Suicídio de Judas*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 160
- Figura 73. “*Pedro Nega Jesus*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 162
- Figura 74. “*Flagelação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 164
- Figura 75. “*Jesus Entregue aos Soldados*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 166
- Figura 76. “*Crucificação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 168
- Figura 77. “*Crucificação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. (detalhe). Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 168
- Figura 78. “*Crucificação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. (detalhe). Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 168
- Figura 79. “*Crucificação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. (detalhe). Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 168
- Figura 80. “*Crucificação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. (detalhe). Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 168
- Figura 81. “*Crucificação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. (detalhe). Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 168
- Figura 82. “*Crucificação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. (detalhe). Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 168
- Figura 83. “*Crucificação*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. (detalhe). Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 168
- Figura 84. “*Crucificação*”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista.173
- Figura 85. “*Crucificação*”. Capela do SESC de Venda Nova-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 175

- Figura 86. “*Deposição da Cruz*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 177
- Figura 87. “*Jesus Levado ao Sepulcro*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 180
- Figura 88. “*A Ressurreição de Jesus*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 183
- Figura 89. “*Sepultura P.M.*” Muriaé-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 186
- Figura 90. “*Sepulcro Vazio*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 190
- Figura 91. “*Sepulcro Vazio*” (detalhe). Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 190
- Figura 92. “*O Encontro de Emaús*”. Escola da Serra, Belo Horizonte-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 191
- Figura 93. “*O Encontro de Emaús*” (detalhe). Escola da Serra, Belo Horizonte-MG. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 191
- Figura 94. “*Pentecostes*”. Capela da Santa Casa de Mauá-SP. Acervo: Ilton José de Cerqueira Filho ..... 193
- Figura 95. “*Pentecostes*”. Capela Santa Maria-RJ. Acervo: Anna Paola Pacheco Baptista..196



## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>09</b>
<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>10</b>
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....</b>	<b>11</b>
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO 1 – MARCIER</b>	
1.1. BIOGRAFIA .....	20
1.2. A PINTURA MURAL SACRA MODERNA DE MARCIER.....	53
<b>CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA DA ARTE MURAL</b>	
2.1. HISTÓRIA DA ARTE MURAL MODERNA NO BRASIL .....	79
2.2.1. Antecedentes.....	79
2.2.1. Modernismo.....	80
2.2.2. Muralismo Moderno no Brasil.....	83
2.2.2. Muralismo Moderno em Minas Gerais.....	98
<b>CAPÍTULO 3 – INTERCONEXÃO ENTRE PINTURA, VIDA E RELIGIÃO: A OBRA MURAL SACRA MODERNA DE EMERIC MARCIER</b>	
3.1. APRESENTAÇÃO – Narrativa Cronológica da Ordem de Execução.....	104
3.2. ANÁLISE – Cronologia da Narrativa Bíblica.....	119
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>198</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>201</b>

## INTRODUÇÃO

Marcier, pintor judeu-romeno e, considerado surrealista, imigrou para o Rio de Janeiro na década de 40. Período no qual a obra mural estava em evidência, refletida pelo Muralismo Mexicano. No Brasil a Igreja Católica tinha a estratégica missão pedagógico-cristã, de levar a entender a mensagem do Evangelho através da imagem, a “Bíblia dos Ilustrados”.

Jovem, posto que, à época contava apenas 24 anos de idade, recém-formado na Itália e especializado em Paris, aqui aportou Marcier, tendo como suposto vínculo com a que viria a ser sua nova Pátria apenas três cartas de recomendação. Sua integração ao meio cultural e intelectual carioca aconteceu a partir do uso de apenas duas daquelas cartas. Mas por que Marcier não se valeu de sua terceira carta?

Depois de já estar integrado àquele meio, Marcier vislumbrou mudanças futuras na sua obra, que viriam acompanhadas dos aspectos relacionados à sua existência e a de sua fé. Aqui fixou-se: família, filhos e propriedade, tornou-se o que no Brasil se entendia como “modernista” e, por último converteu-se ao cristianismo católico, mas que tipo de reflexos estes fatos poderiam imprimir na obra de um artista?

Marcier produziu extensa obra mural entre os anos de 1946 e 1960. Ali variou os assuntos, os locais, os encomendantes, sua destinação e até mesmo a técnica utilizada, porém os temas mantiveram-se, embora a partir daquela data, imbuídos de inserções feitas de maneira proposital, relacionadas com suas vivências, a antiga e a nova fé. Daí surgiu nosso título: *Interconexão Entre Pintura, Vida e Religião: A Obra Mural Sacra Moderna de Emeric Marcier*.

Esta dissertação tem como objetivo apresentar os murais executados por Emeric Marcier tematizados com A Vida de Jesus Cristo. Eles foram executados em locais diversos, tais como: município de Mauá-SP; Petrópolis-RJ; Belo Horizonte-MG; Juiz de Fora-MG; Barbacena-MG e Muriaé-MG. Totalizando trinta murais que contam aquela História. Para atingirmos este objetivo estruturamos a dissertação em três capítulos da seguinte maneira:

O primeiro, sob o título “*Marcier*”, aborda a vida e a obra de Emeric Marcier, com base na obra autobiográfica: “*Deportado Para a Vida*”, acrescido de outras informações obtidas através de nossa pesquisa. Este é composto por duas partes; a primeira parte denominada “*Biografia*”, na qual veremos a vida de Marcier desde a época de Cluj, sua

formação em Brera com continuidade em Paris, sua passagem por Portugal e imigração para o Brasil. Já estando aqui, aconteceram diversos fatos que merecem especial atenção, devido a isto a segunda parte deste capítulo vem denominada de “*A Pintura Mural Moderna de Marcier*”, onde incluímos como assunto principal o encaminhamento e início de sua atuação como muralista moderno e a projeção por ele alcançada.

O segundo capítulo, sob o título “*História da Arte Mural*” tem como seu subtítulo “*História da Arte Mural Moderna no Brasil*”, a arte mural é vista através do Modernismo, manifestado na obra de Cândido Portinari, com destaque especial para a obra executada por ele no prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Veremos, ainda, a chegada do Movimento Moderno em Minas Gerais, a atuação de Portinari e Marcier em Cataguases, concluindo com a afirmação de Marcier como muralista sacro moderno.

O terceiro e último capítulo, sob o título “*Interconexão Entre Pintura, Vida e Religião: A Obra Mural Sacra Moderna de Emeric Marcier*” realiza uma mostra de toda a obra mural de Marcier, executada com a temática da Vida de Jesus Cristo em dois momentos distintos: No primeiro, sob o título de “*APRESENTAÇÃO – Narrativa Cronológica da Ordem de Execução*” veremos a obra mural de Marcier apresentada na ordem de sua execução em conjunto e no segundo, sob a denominação de “*ANÁLISE - Cronologia da Narrativa Bíblica*”, através da descrição e análise detalhada daquelas obras, teremos a oportunidade de constatar que Marcier representou toda a Vida de Cristo, em acordo com a cronologia bíblica, porém incluiu modificações.

A dissertação pretende demonstrar, ainda, através destas três divisões, a importância conferida a Emeric Marcier como muralista sacro e moderno. Sua obra continua ainda em grande parte desconhecida e muitos de seus murais não haviam recebido, até o momento, um levantamento fotográfico, um tratamento em forma de catalogação *raisonnée*, um estudo aprofundado de seus processos e técnicas criativas, uma compreensão de seu significado simbólico e religioso e, enfim, sua inserção na História da Arte no Brasil, marcando o capítulo, de modo fundamental, da pintura mural sacra moderna.

## CAPÍTULO 1 – MARCIER

### 1.1 . BIOGRAFIA

*“É certo que a vida não explica a obra,  
porém, certo é, também, que se comunicam.  
A verdade é que, esta obra a fazer exigia esta vida.”*<sup>1</sup>



Fig. 01. Emeric Marcier.<sup>2</sup>

Há determinadas palavras que, transformam-se em profecias. Sobre Emeric Racz Marcier (fig. 01), o poeta mineiro Murilo Mendes, no artigo “*O Pintor Marcier*”, publicado no número 33 da revista *Síntese*, de 1944, escreveu:

#### *O Pintor Marcier*

*[...] Há quatro anos temos entre nós o jovem pintor Emeric Marcier, vindo das longínquas terras da Rumânia. [...] Sua vida é uma conquista progressiva, dia a dia, de descobertas novas, de novos aperfeiçoamentos. [...]. Dos que amam seu ofício e nele encontram a sua razão de vida.*

*Ele veio da experiência surrealista: os primeiros desenhos [...], à sua chegada, revelam fortes influências de Max Ernest, de Dali, de Wolfgang*

<sup>1</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *A Dúvida de Cézanne*. In.: Merleau-Ponty, Maurice. *Textos Escolhidos*: São Paulo, Abril Cultural, 1975. p. 312.

<sup>2</sup> Foto de Emeric Marcier, na Rua Aprazível, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 1943. Acervo de Matias Francisco Racz Marcier.

*Paalen. [...] A arte de Marcier tem um caráter alucinatório próprio a um mundo a que são familiares os campos de concentração, os abrigos antiaéreos e as migrações em massa de famílias fugindo aos bombardeios. [...] Marcier [...] como todo o artista portador de uma missão própria [...] não teme [...] – Um dos maiores espantelhos dos artistas modernos. [...] – O assunto religioso. [...] Os quadros pintados em 1941 e 1942 – Não todos, mas uma boa parte deles – Representa o encontro do mundo israelita com o mundo cristão. Os mais altos temas da religião cristã – A Anunciação, a Eucaristia e a Crucificação [...].*

*O autor chegou à consciência de que Cristo é o divisor da humanidade – e que outro nome não nos foi dado, nem no céu nem na terra. Ele sabe que o drama de Cristo é o drama, não só da coletividade, mas é também seu drama pessoal de artista [...].*

*Não. Os grandes temas da vida de Cristo não foram assuntos apenas para pintores iluminados da Idade Média. Em todas as épocas a tragédia do Cristo será o mais apaixonante motivo, [...] fundamental para artistas verdadeiramente criadores [...] é o drama de ontem, de hoje e de amanhã [...].*

*Entretanto, não julguem que Marcier só se detém diante de temas superiores. [...] muitas vezes vi-o em êxtase diante [...] da [...] contemplação das belas coisas da arte da natureza [...].*

*É de homens assim que o mundo necessita cada vez mais. Diante de tanto ímpeto, tanta força criadora, e ao mesmo tempo de trabalho ordenador, creio que o futuro não me poderá desmentir: o destino de Marcier será grande.<sup>3</sup>*

Em 21 de novembro de 1916, em Cluj, pequena cidade de intensa vida cultural e artística. Localizada na divisa com a Hungria, nasceram os gêmeos Endre Racz e Imre Racz que, juntos com Francisco Racz e Jorge Racz, vieram para completar os quatro filhos, no seio da família de Ana Racz e do engenheiro Simeon Racz. Seu nascimento se deu no transcurso da I Grande Guerra Mundial.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> MONTEIRO MENDES, Murilo. **O Pintor Marcier**. Revista Síntese, nº 33, Ano III, set. de 1944; pp. 16-18.

<sup>4</sup> MARCIER, Emeric. **Deportado Para a Vida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004. p. 15.

**Nota Explicativa:** Emeric Marcier fez uma pausa em sua obra pictórica, entre os anos de 1988 e 1990, para registrar em livro um pouco da sua vida e obra, ao escrever a autobiografia “*Deportado Para a Vida*”, publicada de maneira póstuma em 2004, pela Editora Francisco Alves, do Rio de Janeiro.

“*Deportado Para a Vida*” é dividida em 36 capítulos e nota de apresentação assinada pelo jornalista e escritor Alberto Dines, em novembro de 2002. Nesta obra Marcier descreve seu trajeto biográfico desde o ventre materno, infância, juventude e maturidade pessoal e artística, narrando em tom de memórias, suas próprias experiências.

Neste primeiro capítulo da dissertação, nosso método de estudo e procedimento de pesquisa parte de uma releitura da parte essencial da autobiografia escrita por Marcier, acrescentada de informações obtidas de outras fontes, principalmente através do recurso da História Oral, considerando, de maneira peculiar, os

Em 1933, o Senhor Simeon Racz, por motivos profissionais, mudou-se para a capital Bucareste. Marcier, então com 17 anos, viveu sozinho em Cluj, até os seus 19 anos de idade, sobrevivendo, com a renda obtida como professor particular de matemática, trigonometria e astronomia.

O conhecimento pessoal de Marcier, enquanto docente, possibilitou o ingresso num dos mais importantes ateliês de Cluj, embora não tenha adquirido ali, conforme planejava, o conhecimento sobre litografia.<sup>5</sup>

O primeiro sinal da integração Marcier à vida artística da cidade ocorreu quando um artista de Cluj, com formação na cidade de Praga, capital da então Tchecoslováquia, retornou para ministrar um curso com modelo vivo. Seus trabalhos eram compostos por desenhos e litografias com o conteúdo humanista e antibelicista. Marcier, conforme ele mesmo nos declara: “*Toda a minha infância fora marcada pelo pressentimento do que iria acontecer mais tarde.*”<sup>6</sup>

Como a maioria dos jovens artistas da Romênia, Marcier sonhava estudar em Paris, porém ao conhecer um desenhista, bastante empolgado pela Escola de Belas Artes de Brera, Marcier optou por ir para Milão, na Itália, em 1936; autorizado por seu pai que, inicialmente, relutou sobre a opção.<sup>7</sup>

Na Itália Marcier conheceu as obras de Giotto di Bondone (1266-1337) e Piero Della Francesca (1415/16-1492); passou por Pádua e, na *Capela Scrovegni* teve a oportunidade de ver os afrescos de Giotto e na *Igreja Degli Eremitani*, os afrescos de Andréa Mantegna (1431-1506).

Marcier foi recebido por Giuseppe Palanti (1881-1946), retratista e cenógrafo do Teatro Scala, em Milão e professor do Curso de Decoração da Escola da Real Academia de Belas Artes, em Brera.<sup>8</sup>

Aprovado nos exames de admissão, Marcier ingressou no segundo ano do Curso de Afresco. Ocasão na qual obteve com Palanti, os conhecimentos sobre a técnica italiana da pintura mural dos Séculos XIII e XIV, direcionando sua formação para a tendência surrealista,

---

elementos que contribuem para compreensão de sua vida, associada à sua produção mural, abordando, também, os reflexos de sua formação, no seu desempenho como muralista.

<sup>5</sup> *Ibidem.* p. 18.

<sup>6</sup> *Ibidem.* p. 19.

<sup>7</sup> *Ibidem.* p. 21.

<sup>8</sup> *Ibidem.* pp. 23-24.

tendo concluído o curso em 1938. Este abrangia todas as técnicas murais, como o afresco, têmpera, desenho gráfico e cartazes.<sup>9</sup>

Palanti respeitava totalmente a personalidade dos alunos e somente ensinava técnicas e desenho básico, sem interferir, através da transmissão de receitas estéticas. O estudo era composto de vários cursos independentes como anatomia, ministrada no anfiteatro de *Ospedale Maggiore*.<sup>10</sup>

Marcier se integrou, em pouco tempo, à vida de Milão e por intermédio de seus amigos conseguiu a sua contratação como desenhista em um estúdio de artes gráficas, no qual trabalhava depois de seu dia de estudos, em Brera.

Outro fator que contribuiu para esta sua colocação no mercado de trabalho foi o fato de um senhor de Nápoles ter ficado impressionado com a figura de um Jesus Cristo na cor amarela que, por diversas vezes, conforme o próprio Marcier declarou, reapareceu em sua obra. Como exemplo, podemos citar o vitral pintado por Marcier, em 1960, na parte frontal da Capela Nossa Senhora dos Sagrados Corações, na sede campestre do SESC – Serviço Social do Comércio de Venda Nova, em Belo Horizonte-MG.

Devido às medidas antissemitas em vigor, foi sugerido a Marcier que ele fizesse uma mudança em seu nome, então o jovem Imre Racz, eliminou a letra “Z” do seu sobrenome e com as letras restantes formou o anagrama MARCIER; mudança seguida por mais outra.

Passou a assinar seu nome, acrescentando ao final, a letra “I”, de maneira que soasse mais italiano: MARCIERI, vez que ao voltar da Sicília para Milão aquelas medidas o proibiram de residir na “*Casa Dello Studente*”.<sup>11</sup>

Esta mudança foi realizada visando, ainda, preservar sua atuação como ilustrador do semanal do jornal *Settebello*<sup>12</sup>, vez que seu amigo e também romeno, Saul Steinberg (1914-1999), foi proibido de assinar artigos.

Ao terminar o terceiro ano do curso de Brera, em 1937, solicitou autorização para prestar os exames para ingresso no quarto ano, no início do próximo período letivo, pois pretendia deixar a Itália, devido à desfavorável situação política do momento.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*. pp. 24-25.

<sup>10</sup> *Ibidem*. p. 24.

<sup>11</sup> *Ibidem*. p. 29.

<sup>12</sup> AHLERS, Silvia. **Murais de Marcier em Mauá: Afrescos na Capela da Juventude Operária Católica**. Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado, 2006. p. 35.

Após ser bem-sucedido nos exames, prestados no início do período letivo, para o ingresso no último ano do curso, em 1938, redigiu seu trabalho de conclusão de curso para a disciplina de História da Arte, tendo como tema o pintor Pablo Picasso, sobre o qual Marcier escreveu:

*Coisa quase milagrosa, uma vez que a Itália fascista participara do massacre da república espanhola e Picasso, além de nosso ídolo, era um símbolo; “Guernica” poderia ser considerada oficialmente como sua participação na Guerra Civil, através da pintura desse quadro para o Pavilhão da República na Exposição Universal de Paris.*<sup>13</sup>

A contemplação da tela “*Guernica*”, pintada por Pablo Picasso e exposta no Pavilhão da República Espanhola, por ocasião da Exposição Internacional de Paris, em 1937, influenciou grandemente a sua obra.

Quando Picasso, que já era um artista reconhecido pintou *Guernica*, obra de repulsa pelo massacre da população civil daquela cidade pela aviação alemã, Marcier estava cursando o seu penúltimo ano no curso de Brera. Apesar daquela obra ter sido, inicialmente renegada, sua mensagem atingiu seus propósitos e obteve aceitação no meio estudantil da época, assim como seu autor, a admiração, por seu poder de réplica e denúncia através de sua arte.

Podemos admitir que, por estar em sua fase de formação, portanto receptível à novas ideias e modelos, aliado ao fato de Picasso ter se valido de sua capacidade de uso do seu símbolo pictórico como contestação e rebeldia, este modelo de conduta impressionou e influenciou, também a obra de Marcier.

Mesmo após a radical mudança em sua temática, quando teve início a prevalência dos temas religiosos, Marcier inseriu em sua obra oportunos episódios de contestação. Um exemplo bem apropriado é o mural existente na Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, quando ele representou a Torre de Babel, porém mesclando épocas, ao representá-la sendo sobrevoada por aviões de combate, usados pela aviação alemã.

Após concluir o curso de Brera, em 1938, Emeric Marcier foi para Paris, onde recebeu o seu diploma de Brera, das mãos de seu amigo Steinberg e ali permaneceu por alguns meses.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem.* p. 29.

<sup>14</sup> *Ibidem.* p. 30.



Por conselho de seu pai, viajou para Paris levando pouca bagagem; dos livros que possuía, levou apenas o “*Surrealism*” publicado em 1936, de autoria de Herbert Read, que Marcier comprou em Milão.

Em sua autobiografia, “*Deportado Para a Vida*”, Marcier acrescenta a informação que, naquele livro, constava o nome do poeta, artista surrealista e dadaísta francês Georges Hugnet (1906-1974), a quem procurou e mostrou alguns desenhos feitos durante o curso de Brera e, em seguida, foi apresentado por este ao seu conterrâneo, o pintor húngaro e surrealista Victor Brauner (1903-1966), de quem Marcier tornou-se amigo.<sup>15</sup>

Em Paris, durante o ano de 1939, Marcier cursou Especialização em Escultura, na *École Nationale Supérieure de Beaux-Arts* (Escola Nacional Superior de Belas-Artes), além de ter montado naquela cidade seu ateliê e participado ativamente da vida cultural e artística. O assunto dominante era a obra dos artistas surrealistas espanhóis, Joan Miró (1893-1983), Salvador Dalí (1904-1989) e Pablo Picasso (1881-1973).<sup>16</sup>

A II Guerra Mundial, fez com que as esperanças convergissem para a América ou para os Estados Unidos, nas palavras de Marcier, embora estes países não tivessem uma reconhecida tradição de um passado artístico, devido ao seu reinante clima de nação jovem: “*Além de dinheiro, possuía aquilo que Picasso pedia aos amantes da Arte Moderna: entusiasmo.*”<sup>17</sup>

Segundo suas memórias, semelhante ao que seus amigos fizeram e, conduzido pela corrente da época, de imigrar para os Estados Unidos, Marcier enviou uma série de desenhos, de sua autoria, para Nova York. Após procurar resposta, recebeu a notícia do Tesouro Americano que suas obras haviam sido consideradas obscenas e, por isso, teve o visto de entrada naquele país negado e aquelas destruídas,<sup>18</sup> conforme mencionado em sua autobiografia.

---

<sup>15</sup> *Ibidem.* p. 31.

<sup>17</sup> Segundo afirmou Mario de Micheli, em sua obra **As Vanguardas Artísticas do Século XX**. Martins Fontes. São Paulo, 1991. Micheli numa referência a uma fala de André Breton, mencionou a análise que este fez de Miró, ao afirmar de maneira conclusiva que: “*A liberdade psíquica da invenção é o pressuposto do surrealismo*” e concluiu, ao dizer que “*Miró vive naturalmente ‘numa condição surrealista’*”, pp. 168-169. Mário de Micheli afirmou que “*Miró, foi um pintor surrealista primitivo do ano do Primeiro Manifesto, de 1924*”, escrito por André Breton, e que aquele referiu à pintura surrealista como: “*Uma fotografia em cores da irracionalidade concreta.*”, p. 167. E assegurou, também, que Picasso aproximou-se do surrealismo a partir da sua segunda etapa, em 1926, “*Apesar de sempre haver afirmado nunca ter sido surrealista*”. p. 169.

<sup>17</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 33-34.

<sup>18</sup> *Ibidem.* p. 34.

A profusão dos acontecimentos, que precederam o conflito mundial de 1939, gerou uma grande separação entre franceses e estrangeiros. Porém, havia liberdade e um clima inspirador e propício à criação, conforme Marcier afirmou em sua autobiografia, época na qual foi à Basílica de São Francisco, em Assis, na Itália, onde admirou os afrescos de Giotto.<sup>19</sup>

Uma das amigadas de Marcier, segundo seu livro, forjadas neste período foi a com a escultora Primer, oriunda de Budapeste, que chegou em Paris juntamente com Arpad Szenes e foi residir em *Montparnasse*.<sup>20</sup>

Depois de passar pelo atelier de Brauner, Marcier recorda que passou alguns meses em hotéis do *Quartier Latin* e, depois, se instalou na *Cité Falguière*. Paris era dividida em bairros, que viviam isolados entre si, os passeios resumiam-se a idas de *Montparnasse* ao *Louvre*. Marcier falava romeno e húngaro, por isso fez amigadas com pintores dessas duas nacionalidades, entre eles Arpad Szenes (1897-1985) e sua esposa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), assim como, também com os pintores surrealistas: Jacques Herold (1910-1987) e Gellu Naum (1915-2001).<sup>21</sup>

Devido a Declaração de Estado de Guerra da França contra a Alemanha nazista, vários de seus amigos deixaram a França, como Arpad Szenes e Viera da Silva que, em 1939, foram embora para Portugal, de acordo com a autobiografia de Marcier.

Com surgimento, em Paris, do período denominado “*Drôle de Guerre*”, tornou-se comum ouvir o soar de sirenes, por ocasiões de ataques aéreos, as pessoas dormirem em esconderijos subterrâneos e a polícia proibir transeuntes nas ruas em tais situações, segundo recordações do artista. Por isso Marcier deixou de dormir em seu atelier, na *Cité Falguière*, e foi para o abrigo subterrâneo da *Rue Pernety*.

A falta de sossego tinha origem no medo que a população tinha dos nazistas invadirem Paris, como o fizeram em Viena, Praga e Madri, segundo as memórias de Marcier.

Os amigos de Marcier, que haviam partido para os Estados Unidos, enviaram as primeiras notícias. Conseguir um “visto” para deixar Paris, tornou-se quase impossível. Todavia, procurou a Embaixada da Romênia, onde revalidou seu passaporte e obteve permissão para ir à América.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*. p. 35.

<sup>20</sup> *Ibidem*. pp. 38-39.

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 39.

Como lemos em “Deportado Para a Vida”, em 1940, devido às perseguições surgidas aos judeus, por ocasião da deflagração da II Grande Guerra Mundial, Marcier foi para Portugal.<sup>22</sup> A partida de Marcier ocorreu da estação Austerlitz; dali embarcou em trem para a Espanha, e depois, para Lisboa, onde havia embarques para a América. Após algumas horas de viagem, atravessou a Espanha que, segundo o próprio Marcier, representava o país de sua admiração, nas sucessivas fases de sua vida: O Dom Quixote, na infância; o Picasso, na juventude e o El Greco, que o inspirou.<sup>23</sup>

Em Lisboa, no café *A Brasileira*, encontrou os artistas e amigos Vieira da Silva e Arpad Szenes integrados ao meio intelectual português, tendo sido com eles que Marcier permaneceu por alguns meses como seu hóspede.<sup>24</sup>

Depois de já adaptado em Portugal, Marcier encontrava com seus amigos, com certa regularidade, no café *A Brasileira*, onde se falava somente sobre pintura, devido à repressão fascista que imperava. Essa integração possibilitou a amizade com o poeta português José Osório de Oliveira (1900-1964).<sup>25</sup>

Naquele período, Marcier conheceu e tornou-se amigo do pintor surrealista português Antônio Dacosta (1914-1990), proprietário de um atelier em sociedade com o pintor, escritor e precursor do movimento surrealista português, Antônio Pedro da Costa (1909-1966).<sup>26</sup>

Os acontecimentos pronunciavam, com rapidez, os fatos da guerra que se iniciava. Arpad Szenes sentia-se inseguro e, mesmo com a opinião contrária, por parte de sua esposa, imigrou, em 1940, para o Brasil.

De acordo com sua autobiografia, após conseguir uma carta de recomendação, Marcier foi até a Embaixada do Brasil, em Portugal, onde foi recebido por um cônsul, que lhe forneceu informações sobre o Brasil e, de posse da documentação exigida, Marcier embarcou em Lisboa, com destino a esse país, no transatlântico Conte Grande, que fazia a linha de Gênova, na Itália, à Argentina, na América do Sul. Nesta viagem encontrou o pintor e escultor ítalo-argentino Lúcio Fontana (1899-1968), membro da banca que o examinou, no último ano de Brera; de partida para a cidade de Rosário de Santa Fé, na Argentina, sua terra natal.

---

<sup>22</sup> *Ibidem.* p. 40.

<sup>23</sup> *Ibidem.* p. 48.

<sup>24</sup> *Ibidem.* p. 50.

<sup>25</sup> *Ibidem.* p. 74.

<sup>26</sup> *Ibidem.* pp. 52-53.

As ocasiões dos passeios pelo convés do Conte Grande renderam a Marcier amizades com pessoas não mais reencontradas. Devido a esta viagem, Marcier nunca foi simpático à obra de Lasar Segall “*Navio de Emigrantes*”,<sup>27</sup> por causa da semelhança com um “*Amontoado de bonecos no convés com a tristeza imensa dos que escaparam dos pogroms.*”<sup>28</sup>

A primeira escala do Conte Grande, no Brasil, foi na cidade de Recife e, a seguinte, a 20 de abril de 1940, na cidade do Rio de Janeiro, onde Marcier desembarcou, depois da conferência dos documentos e controle de saúde; trazendo apenas sua mala de mão e uma pasta, com seus trabalhos.<sup>29</sup>

Segundo conta Marcier, como não conhecia ninguém no Rio de Janeiro, não tinha sequer a ideia onde passaria a primeira noite, aceitou a proposta de Lúcio Fontana de fazer um passeio pela cidade. Seguiram o trajeto até a Rua do Passeio, no Centro, onde Lúcio despediu-se de Marcier, para voltar ao navio, enquanto este continuou sua caminhada, seguindo pela Rua Cândido Mendes, no bairro da Glória, onde se hospedou na Pensão Roma. No dia seguinte, ao sair para caminhar, desistiu ao ver uma íngreme ladeira, sem saber que esta o levaria ao bairro que teria muita importância em sua vida: Santa Teresa.<sup>30</sup>

Embora rapidamente adaptado ao ambiente do Rio de Janeiro, sentia-se como num longo exílio, pois não sabia onde encontrar e ver a boa pintura, além de desejar saber qual seria a assim qualificada. Marcier trouxe três cartas de apresentação, fornecidas pelo escritor português José Osório de Oliveira, que por aquela época havia retornado do Rio de Janeiro para Lisboa, então como era uma das exigências para imigração e permanência no Brasil, este escreveu cartas destinadas a Mário de Andrade (1893-1945), José Lins do Rego Cavalcanti (1901-1957) e a Cândido Portinari (1903-1962).<sup>31</sup>

Inicialmente o círculo de amizades de Marcier foi composto pelas pessoas que o receberam e as conhecidas a partir destes, portanto restrito, todos se conheciam, dentre os quais podemos destacar: o poeta e escritor Murilo Mendes; Yonne Stamato; José Lins do

---

<sup>27</sup> CARTUS, Niels. **Olhares Brasileiros Judaicos: A Presença do Judaísmo na Arte Brasileira Contemporânea**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2006. p. 31. Segundo Niels Cartus, esta obra, produzida em 1939-1941, OST, 230x275 cm, encontra-se exposta como parte do acervo do Museu Lasar Segall, em São Paulo.

<sup>28</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 68.

<sup>29</sup> *Ibidem.* pp. 69-71.

<sup>30</sup> *Ibidem.* p. 72.

<sup>31</sup> *Ibidem.* p. 74.

Rego; o romancista Lúcio Cardoso; Júlia Weber Vieira da Rosa; Lazar Segall; Pedro Otávio; os escritores Georges Bernanos e Otto Lara Resende.<sup>32</sup>

Ao andar pela cidade naqueles primeiros dias, Marcier procurou descobrir onde as artes floresciam, onde viviam os artistas, momento no qual observou as diferenças entre as três cidades desconhecidas, nas quais chegara sozinho: Milão, Paris e Lisboa.

Dias depois de chegar ao Rio de Janeiro, e devido as suas andanças pelas ruas próximas da pensão, fez uso da primeira carta, ao encontrar o endereço escrito no envelope: Rua Santo Amaro, encontrando Mário de Andrade, em sua residência.<sup>33</sup>

Até então Marcier levava uma vida anônima e pacata, um dos aspectos que dificultavam sua adaptação foi a dificuldade de comunicação, como ele bem revelou:

*A dificuldade de dialogar constatada na primeira visita que fiz naqueles dias desanimou-me de continuar a procurar os destinatários das outras duas cartas de apresentação, embora o tempo me obrigasse a agir para conseguir pelo menos as informações necessárias para retomada da minha vida de pintor.*<sup>34</sup>

Em seguida, fez uso da segunda carta, ao dirigir-se à Livraria José Olympio, na Rua do Ouvidor, ali encontrando o romancista José Lins do Rego, que teve enorme participação na integração de Marcier no meio intelectual carioca.<sup>35</sup>

Às tardes, conforme sua memória nos revelou, Marcier frequentava a Livraria José Olympio, onde José Lins do Rego o interrogava sobre seus planos e lhe apresentava seus amigos, assim como, por diversas vezes, convidou Marcier para acompanhá-lo até Niterói, onde exercia o cargo público de fiscal.<sup>36</sup>

Quanto às suas amizades, deixadas em Paris, Brera e Portugal, os contatos permaneciam através de cartas, entretanto Marcier, ao constatar a existência das dificuldades normais de uma adaptação, relutava em escrever para Arpad Szenes, pois este havia pedido a Marcier que enviasse cartas animadoras, de forma a influenciar na decisão de Vieira da Silva, sua esposa, a também imigrar para o Brasil. Aos seus familiares, apenas relatava as belezas tropicais do Rio de Janeiro e sobre suas impressões da guerra.<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibidem.* p. 76.

<sup>33</sup> *Ibidem.* p. 74.

<sup>34</sup> *Ibidem.* p. 75.

<sup>35</sup> *Ibidem.* p. 77.

<sup>36</sup> *Ibidem.* p. 76.

<sup>37</sup> *Ibidem.* p. 77.

Devido à falta de galerias e museus no Rio de Janeiro, Marcier sentia-se isolado como pintor. Aliado a isto, não havia tido coragem de mostrar seus trabalhos trazidos de Lisboa, a José Lins do Rego, pois sentia que sua obra viria a passar por grandes transformações, conforme narrou em suas memórias.<sup>38</sup>

Em certa tarde, na qual Marcier estava na livraria da Rua do Ouvidor, José Lins do Rego o convidou a acompanhá-lo no consultório de um amigo médico, em um prédio na Cinelândia. Lá, Marcier descobriu tratar-se do poeta Jorge Matheos de Lima (1893-1953), que se tornou seu amigo e o seu consultório, local de conversas e conselhos. Ao tomar conhecimento de que Marcier era pintor, Jorge de Lima quis ver suas pinturas, principalmente a surrealista e ficou muito interessado quando soube de sua condição de recém-chegado da Europa e possuírem amigos em comuns, em Portugal.<sup>39</sup>

Segundo o próprio Marcier, por ocasião deste encontro, Jorge de Lima estava preparando um texto para publicação, que era datilografado por um jovem poeta de Recife, chamado Deolindo Tavares (1918-1942).<sup>40</sup> Com este Marcier sentiu-se à vontade, para mostrar seus guaches, feitos em Lisboa.

Na parte térrea do edifício, onde Jorge de Lima tinha seu consultório, havia um café chamado *Amarelinho*, ainda existente e no mesmo endereço: Praça Marechal Floriano, 55-B, na Cinelândia. Foi em uma tarde, em que estava no *Amarelinho*, juntamente com Deolindo, que Marcier conheceu o poeta e escultor espanhol José Garrós Boadella, que o convidou para conhecer o seu atelier. Foi, também, no *Amarelinho* que Marcier reencontrou o físico brasileiro Mário Schenberg (1914-1990), na ocasião atuando como crítico de arte; Schenberg havia sido apresentado a Marcier por uma jovem de Cluj, quando morava da *Casa Dello Studente*, em Roma.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibidem.* p. 81.

<sup>39</sup> *Ibidem.* pp. 77-78.

<sup>40</sup> Segundo entrevista concedida pelo Senhor Ciro José Tavares, este nos informou que: “*Deolindo Tavares da Silva, nasceu em Recife-PE, onde fez seus estudos pré-acadêmicos e os dois primeiros anos de Direito na tradicional faculdade pernambucana. O ambiente de incompreensão acabou por afastá-lo e por isso, ele optou pela sua transferência para o Rio de Janeiro, para estudar em Niterói. Adoeceu pouco tempo após sua chegada e veio a falecer vítima de septicemia. Foi sepultado no Cemitério São Francisco Xavier. Deolindo foi amigo de dois grandes poetas: Jorge de Lima e Murilo Mendes. Sua poesia recebeu deles forte influência, notadamente no que respeita à religiosidade. É meu parente distante. Apenas em 1959 encontrei perdido entre muitos outros autores, o seu livro na Livraria Imperatriz, no Recife. Era o único livro exemplar e fora editado por sua mãe, Elisa Tavares da Silva.*”

<sup>41</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 84-85.

Em uma das várias ocasiões, nas quais Jorge de Lima convidou Marcier para almoçar em sua casa, este conheceu seu amigo, que dirigia o carro que os levaram, chamado Murilo Monteiro Mendes (1901-1975), escritor e que se tornou seu amigo para sempre. Após a refeição, ao som da *Sinfonia 412*, de Mozart, aconteceu o momento que Marcier descreve como o mais importante: ele mostrou seus trabalhos e descreveu a reação da plateia:

*Jorge mais intuitivo, Murilo frio e racional, ambos emanados do mesmo credo, adeptos de um surrealismo mais derivado de um Max Ernest, olharam com interesse meus trabalhos, guaches e desenhos, alguns feitos durante os alarmes antiaéreos de Paris.*<sup>42</sup>

Marcier nos relatou que certo dia, quando se encontrava no consultório de Jorge de Lima, observou um retrato pendurado na parede, ao perguntar sobre a autoria, foi informado ser de Portinari, em ascensão na época, pois pintava as autoridades do Estado Novo.<sup>43</sup>

A primeira ida de Marcier ao bairro Santa Teresa, ocorreu após reencontrar, na Avenida Rio Branco, um amigo do tempo que estudava pintura de cavalete em Brera, o suíço Jean Pierre Chabloz (1910-1984), agora casado com uma brasileira chamada Regina Frota Pessoa Chabloz (1912-2007) e pai de uma menina de quatro anos, chamada Ana Maria Chabloz Scherer.<sup>44</sup>

O encontro entre ambos se deu de forma tão marcante que se tornou objeto de artigo, em forma de uma biografia, de autoria de Jean Pierre, no qual ele relata:

*1937 – Milão – Academia de Brera*  
*Durante o curso de gravura do professor Disertori, um aluno me chama especialmente atenção e por momentos chega a me fascinar. Cabelos ruivos com ondulações faunescas, rosto rosado, pequeno bigode, Emeric Racz, “Marcier” de seu nome de guerra é, com efeito, um tipo muito original. Muito seguro de si e com razão, ele compõe espantosas águas-fortes surrealistas que fazem arrepiar os raros cabelos do bom Disertori. [...].*  
*1938 – Terminamos o “estágio burocrático” na Brera. A vida divergente nos separa. [...].*

<sup>42</sup> *Ibidem.* p. 81.

<sup>43</sup> *Ibidem.* p. 83.

<sup>44</sup> **Nota Explicativa:** Por ocasião da leitura da autobiografia de Marcier, **Deportado Para a Vida**, constatamos que alguns nomes não figuram de forma completa, ou com dados mais esclarecedores a respeito das situações relatadas. Um exemplo é este encontro de Marcier com Jean Pierre, procuramos outras informações sobre este amigo de Marcier com o arquiteto Matias Francisco, que nos adiantou que Jean Pierre, já é falecido, porém sua filha atua como violista da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da Orquestra Petrobras Sinfônica. E foi através do serviço de relações públicas desta última que conseguimos fazer contato com a Senhora Ana Maria Chabloz Scherer, filha do amigo de Emeric Marcier, Jean Pierre Chabloz.

*1940 – Maio – Rio de Janeiro – Dentro do hall aberto do Cineac, em plena Avenida Rio Branco [...]. No momento em que eu deixo esse salão, um rapaz com aspecto estrangeiro me barra a passagem: “Bom dia”, me diz ele em francês. Eu me espanto e quero seguir: “Desculpe, mas não o conheço, é um engano...”, “Que coragem, me responde a pessoa impassível; “Você faz na Brera uma conferência sobre a fisiognomonia [...] e no exterior não é capaz de reconhecer seus antigos colegas da Itália! [...] Retomamos nossa antiga amizade [...]. Jean Pierre Chabloz.<sup>45</sup>*

Foi no seio desta família que Marcier encontrou o apoio afetivo para estender as raízes de sua pintura, conforme declarado pelo próprio, pois via a acolhida como um importante estímulo à sua criação, tornando-se, também, amigo dos pais de Regina, chamado José Getúlio da Frota Pessoa (1875-1951) o Dr. Frota Pessoa e da Senhora Maria José Gomes da Cunha Frota Pessoa (1883-1978), a Sra. Zezé.<sup>46</sup>

De acordo com Marcier: *“Neste momento ‘chegava a um ponto crucial’ de sua vida [...]”*; pois o pouco dinheiro trazido estava acabando, as promessas de seus amigos de colocar seus desenhos nas revistas de Nova York não foram cumpridas e, também, porque, não vislumbrava nenhuma possibilidade de vender seus trabalhos aqui no Brasil, pois como era comum no ambiente cultural brasileiro, os artistas da época doavam seus trabalhos, devido ao fato da maioria ser constituída por funcionário público, tendo a arte como uma atividade paralela.<sup>47</sup>

Sobre suas angústias, Marcier as relatava apenas ao seu amigo Deolindo Tavares, porém, em sua autobiografia, registrou que, em determinados momentos, em especial os de sua atividade pictórica, isto refletia nos motivos, na representação em seus quadros, compostos por guaches, com temas sombrios, de maneira que até demônios invadiam seu repertório.<sup>48</sup>

Em um daqueles almoços na residência de Jorge de Lima, Murilo Mendes convidou Marcier, segundo nos conta o pintor, para ouvirem música na sua residência. Murilo morava na Rua Marquês de Abrantes, no Flamengo. Aceito o convite, Marcier e Murilo passaram a

<sup>45</sup> Artigo escrito em forma de biografia, originalmente em francês, de autoria do artista plástico e crítico de arte, Jean Pierre Chabloz, (data provável, 1944). Obtido através de sua filha Ana Maria Chabloz Scherer, que nos informou não ter conhecimento de sua publicação no Brasil, pois seu pai era colaborador do jornal *Tribune de Genève* e articulista do Jornal do Brasil.

<sup>46</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 86. Os nomes completos foram fornecidos pela Senhora Ana Maria Chabloz Scherer. As informações relativas às datas de nascimento e morte foram extraídas da obra **“Frota Pessoa”**, de autoria de Sofia Lecher Vieira. 2010. Coleção Educadores. MEC/Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4700.pdf>. Acessado em 06/05/2011, às 18:08h.

<sup>47</sup> *Ibidem.* pp. 87-88.

<sup>48</sup> *Ibidem.* p. 88.



tarde juntos, até que chegou a namorada de Murilo, a jovem poetisa paulista Yonne Stamato; que propôs a Marcier algo que o empolgou e o estimulou ainda mais a pintar: Expor.<sup>49</sup>

Lemos em sua autobiografia que, embora sem data definida para a exposição, Boadella observou que Marcier trabalhava incansavelmente para o evento, percebendo, ainda, a forte influência da inspiração picassiana em seu traço pictórico. Certo dia Jorge de Lima transmitiu um recado a Marcier: Yonne precisava lhe falar com urgência. Acrescentando o pedido para que Marcier a esperasse no consultório. Ao chegar, Yonne relatou do que se tratava: o pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) estava com uma exposição agendada, no salão do Palace Hotel, porém, com o cancelamento desta, o salão estaria à disposição, a partir do dia 15 de junho.<sup>50</sup>

Jorge de Lima prometeu o apoio para conseguir a sala e a cobertura da imprensa, tendo feito, o bem sucedido, contato com a direção do hotel, assim como, também, com o secretário da Associação dos Artistas Brasileiros, que recebeu Jorge e Marcier e concordou com a realização da exposição, cedendo um grande salão, localizado nos fundos do luxuoso hall de recepção,<sup>51</sup> segundo a autobiografia do pintor. Posteriormente Marcier nos acrescentou a informação que naquela época: *“Havia uma única sala de exposições no Rio de Janeiro, na Associação Brasileira de Arte, no antigo Hotel Palace, na Avenida Rio Branco.”*<sup>52</sup>

Embora o tempo para organizar a exposição fosse exíguo, pois requereu a desmontagem da exposição não realizada, para depois montar a de Marcier, tudo contribuiu para que o evento ocorresse no dia 20 de junho de 1940, exatamente ao completar dois meses de estar no Rio de Janeiro. Teve a duração de dez dias, e tornou-se pública através da edição de 22 de junho de 1940, da revista *Dom Casmurro*, com redação no prédio do consultório de Jorge de Lima;<sup>53</sup> a divulgação do evento foi realizada por meio de um artigo de autoria de Roberto Alvim Correia, com o seguinte texto:

*A Exposição de Marcier  
Por Roberto Alvim Correia  
A exposição que acaba de realizar-se no Palace Hotel é uma das mais interessantes e significativas que nos tem proporcionado a Associação de Artistas Brasileiros. Temos em Marcier o artista romeno que ela nos*

---

<sup>49</sup> *Ibidem.* p. 94.

<sup>50</sup> *Ibidem.* p. 95.

<sup>51</sup> *Loc. Cit.*

<sup>52</sup> **O GLOBO**. Segundo Caderno. *Manifesto Antifascista*. Regina Guerra. 01 de nov. de 1987. p. 1.

<sup>53</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 96-97.

*apresenta, um pintor autêntico; quero dizer que não somente nasceu para pintar, para se exprimir pelo pincel, mas que também tem algo que dizer, e até provavelmente, algo de novo. Por isso mesmo, não o diz facilmente. [...].*

*Do ponto de vista técnico Marcier parece ter atingido o desenvolvimento de seus meios de expressão, a qualidade de seu desenho, a exuberância sábia de suas cores, as composições essencialmente picturais de seus quadros, são de um artista completamente senhor de seu instrumento. O que não significa que não tenha que ampliá-lo. Não há técnica definitiva. [...]. Até iremos mais longe e diremos que a procura incansável de meios novos é, para um artista, a primeira condição para que consiga ultrapassar-se a si mesmo. E vemos que Marcier chegou, nesse sentido, a um estado que requer novas possibilidades. [...].*

*Marcier é um pintor tão demasiadamente sincero que procurará dar uma forma evolutiva ao drama interior que revelam suas pinturas. [...]. Sem dúvida alguma, há ainda nos seus quadros uma mistura excessiva de elementos ao mesmo tempo cabalísticos, freudianos e messiânicos [...]. Mas, visto seu valor, o tempo, esse grande educador, fará com que Marcier as assimile, ficando o artista integral que não deixará de ser, se nos fiarmos no que de seus trabalhos atuais contém de melhor.* <sup>54</sup>

Segundo o próprio Marcier, a mostra foi visitada por seus amigos da livraria da Rua do Ouvidor, do consultório de Jorge de Lima e do *Amarelinho*. Não houve catálogo, o evento foi bastante prestigiado, porém não houve venda das obras expostas. Após essa exposição Marcier vendeu alguns de seus quadros a amigos, <sup>55</sup> pois foram estes que se tornaram compradores de suas obras, tendo também realizado alguns retratos, entre eles, um de Yonne Stamato. <sup>56</sup>

Nova mudança: Marcier passou a residir a Rua Domingos Ferreira, em Copacabana, quando estabeleceu sólida amizade com o romancista e datilógrafo do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1912-1968), tendo o conhecido na livraria da Rua do Ouvidor, o qual ficou impressionado com a temática dos trabalhos de Marcier, ou seja, mutilados, cegos e doidos. <sup>57</sup>

À noite, como nos conta em *Deportado Para a Vida*, era comum Marcier, juntamente com Lúcio e seus amigos, irem de carro até a praia de São Conrado. Karla, uma jovem senhora de origem alemã, para quem Marcier ministrou aulas de pintura e vendeu várias de suas obras, entre elas o quadro *O Doido da Aldeia*, frequentemente fazia parte do grupo. Karla

<sup>54</sup> “ACERVO DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL-BRASIL”. De acordo com a Norma nº 01, de 02 de maio de 2006, para reprodução de acervo na Biblioteca Nacional.

<sup>55</sup> Segundo declaração feita pelo Doutor Pedro de Lima Martins Teixeira, em entrevista concedida a 28/04/2011, o primeiro amigo de Marcier a adquirir uma obra sua foi Mário de Andrade.

<sup>56</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 99-100.

<sup>57</sup> *Ibidem.* p. 100.

era casada com um ministro exilado, de Santa Catarina, sendo comum encontrar em sua residência pessoas daquele Estado. Marcier fez vários retratos de algumas de suas visitas e estabeleceu profunda amizade com a melhor amiga de Karla,<sup>58</sup> Júlia Weber Vieira da Rosa (1914-1994), carinhosamente conhecida como “Julita”, que se tornou sua esposa. Julita tinha origem alemã, além de sólida cultura europeia, o que muito contribuiu para a adaptação de Marcier ao seu país, por adoção.

Julita aconselhou Marcier a mudar-se para o bairro de Santa Teresa, sugestão que o agradou, pois além dos amigos ali residentes, a paisagem da cidade, vista daquela altura tornou-se motivo de inspiração artística. Marcier refere-se àquele período que ali residiu como “Fase de Santa Teresa”. Ali ele pintou: “*Retrato de Boadella*”, “*Retrato de Djanira*”, “*Botequim da Rua Maria*”, “*Armazém São Joaquim*” e uma “*Crucificação*”.<sup>59</sup>

Após realizar sua primeira exposição, Marcier enviou uma carta ao casal de artistas e seus amigos Arpad Szenes e Vieira da Silva, na qual relatou o sucesso de sua mostra, os quais resolveram, devido a isto e, também pela ebulição do estado de guerra, deixar a Europa. Estes trouxeram grande quantidade de cartas de recomendação, dirigidas a “barões” e banqueiros. Ao tomar conhecimento disso, Marcier lembrou que não havia utilizado sua terceira carta de recomendação.<sup>60</sup> Segundo informação obtida através de entrevista concedida pelo Doutor Pedro de Lima Martins Teixeira, este nos revelou que Marcier havia comentado com ele que não usou a carta de recomendação destinada à Portinari, pois esse o esnobou.<sup>61</sup> Este relato corroborou informação semelhante, em entrevista anterior, concedida pela Senhora Regina Bolonha.<sup>62</sup>

Embora tenhamos obtido esta informação, através das duas entrevistas realizadas, foi publicado, recentemente, um artigo em jornal, de autoria do repórter Marcelo Remígio intitulado “*Exilados da Segunda Guerra Ganharão Memorial*”, no qual ele nos inteira sobre o seguinte fato:

---

<sup>58</sup> Segundo entrevista concedida pelo Senhor Matias Francisco Racz Marcier, “*Karla Konder, era esposa do Ministro Vitor Konder (1886-1941) (Ministro da Viação e Obras Públicas do Governo Washington Luís). Posteriormente, em segundas núpcias, passou a se chamar Karla Sampaio. Ela e minha mãe foram amigas até o fim da vida. Acho que Karla não teve filhos, depois de sua morte não sei que fim levou os quadros dela.*”

<sup>59</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 118.

<sup>60</sup> *Ibidem.* p. 102.

<sup>61</sup> Informação obtida através de entrevista concedida pelo Doutor Pedro de Lima Martins Teixeira, em Barbacena-MG, a 28/04/2011.

<sup>62</sup> Informação obtida através de entrevista concedida pela Senhora Regina Bolonha, no Rio de Janeiro, a 02/10/2010.

*Dezesseis mil histórias de imigrantes que tiveram o mesmo destino: desembarcar no Brasil e fugir dos governos fascistas durante Segunda Guerra Mundial. O resgate da trajetória de parte dessas vidas está nas mãos de uma equipe de historiadores do Rio e fará parte do Memorial dos Exilados. O acervo reunirá documentos de entrada no país, cartas de recomendação para vistos, fotos, cartazes e jornais. O material, digitalizado é referente a imigrantes que, de alguma maneira, contribuíram para a ciência, artes, música e literatura. [...].*

*O Memorial dos Exilados funcionará na Casa Stefan Zweig, museu dedicado à memória do escritor austríaco autor do livro “Brasil um País do Futuro”, que fugiu do nazismo e escolheu o país como refúgio. [...]. Além de preservar a memória do escritor, o museu reservará espaço para outros Stefan que chegaram ao Brasil e contribuíram com o país. [...].*

*O trabalho de garimpagem das informações e documentação dos exilados é concentrado no Arquivo Nacional, em livros e nos registros de passageiros que chegaram ao Brasil de navio entre 1939 e 1945. De acordo com o historiador da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Fábio Koifman, que coordena o trabalho, para entrar no Brasil era necessário visto e, para conseguir o permanente, o governo exigia documentos como cartas de recomendação. [...].*

*[...] Koifman afirma que muitos envelopes com informações dos imigrantes nunca foram abertos. Ao analisar o material, ele identificou que escritores como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, José Lins do Rego e Graciliano Ramos; pintores, entre eles Cândido Portinari; e intelectuais exerciam “papel de anjo da guarda”, garantido aos exilados as cartas de apresentação.*

*- Encontramos uma carta assinada por Cândido Portinari para o pintor Emeric Marcier. No texto, Portinari dizia que o imigrante seria importante para o desenvolvimento artístico do Brasil. O curioso é que o texto foi escrito em uma tela de quadro -, diz Koifman. [...].<sup>63</sup>*

Como de costume, aos domingos, Jorge de Lima e Lúcio Cardoso compareciam à Missa no Mosteiro de São Bento. Posteriormente, Murilo Mendes e Marcier juntaram-se ao grupo, para, também, participarem daquele Sacramento, o que Lúcio denominava como: “*Coisa de Novos Cristãos.*”<sup>64</sup> E embora sua conversão ainda não tivesse ocorrido de maneira declarada, Marcier admite, em sua autobiografia, a possibilidade de ter sido, em algumas daquelas descidas do Mosteiro, o momento no qual lhe tenha caído a semente da redenção.<sup>65</sup>

De acordo com o que Marcier menciona em sua autobiografia: “*Nesta época o Rio de Janeiro era uma cidade pequena. Todo mundo, refiro-me ao meio artístico e literário, se conhecia, como uma teia de aranha invisível, envolvendo a todos.*”<sup>66</sup>

<sup>63</sup> **O GLOBO.** *Exilados da Segunda Guerra Ganharão Memorial.* Marcelo Remígio. Primeiro Caderno. Editorial O País. Publicado em 29 de maio de 2011.

<sup>64</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 103.

<sup>65</sup> *Ibidem.* p. 142.

<sup>66</sup> *Ibidem.* p. 103.

A necessidade que Marcier sentia, nesta época, de viver uma vida em família, era suprida pelos frequentes almoços na casa de Jorge de Lima, os encontros familiares, na casa de Lúcio Cardoso e os jantares, na residência de Regina Chabloz.<sup>67</sup>

Foi neste período que surgiu em sua obra, pela primeira vez, os trabalhos com temas religiosos, sempre com a temática da crucificação, que incluíam seu gato de estimação, além de sua bicicleta, esta mistura era feita, como ele mesmo justificou, não como blasfêmia, “*Mas*



*sim como um símbolo da comunhão cósmica.*”<sup>68</sup> e complementa que a menção ao animal significava, à época, “*O sinal de que finalmente me sentia em casa foi permitir-me o luxo de ter um gato. Dei-lhe o nome trágico de Desdêmona. Pintei várias telas com aquele bichão.*”<sup>69</sup>

Marcier menciona ter incluído seu gato (fig. 02) na sua obra “*Crucificação*”, “*Naquele dia pinte um gato em posição vertical e, mais tarde, inclui-o como figurante da grande ‘Crucificação’.*”<sup>70</sup>

Fig. 02. **Le Chat.** Com o gato Desdêmona.<sup>71</sup>

Um artigo escrito por Jean Pierre Chabloz, obtido através de sua filha, Ana Maria, faz menção à maneira como aquela obra foi recebida:

*[...] Violentas críticas acolhem algumas de suas telas, especialmente sua primeira grande composição “Cruxificação”; habituados às concepções renascentistas (e mais ainda aos seus reflexos acadêmicos) da pintura religiosa, os críticos cariocas, conformistas e receosos, se voltam contra Marcier, falando da blasfêmia. O “camarada ciclista” (que na tela parece inquieto de chegar atrasado para o “espetáculo”) suscita especialmente a cólera do meio católico. Sem falar da realização do Cristo e de toda atmosfera trágica, para não dizer sádica, que marca essa corajosa composição do jovem pintor romeno. [...] Se esses críticos susceptíveis tivessem dado ao trabalho de examinar com inteligência e benevolência sobre essa Cruxificação de Marcier, teriam descoberto ali um sentido do*

<sup>67</sup> *Ibidem.* p. 103.

<sup>68</sup> *Ibidem.* p. 104.

<sup>69</sup> *Loc. Cit.* Nossa pesquisa, por ocasião da entrevista concedida pelo Senhor Matias Francisco, filho de Emeric Marcier, procurou saber quantas vezes Marcier pintou aquele gato, em quais obras e se, porventura ele saberia nos informar onde estão aquelas obras atualmente, ao que ele nos informou que foram três vezes, uma com o Gato Desdêmona, denominada “*Le Chat*” e nas duas *Crucificações*.

<sup>70</sup> *Ibidem.* p. 105.

<sup>71</sup> Reprodução em foto de tela pintada por Emeric Marcier representando o gato Desdêmona, no quadro “*Le Chat*”, óleo sobre tela, 1940. Acervo pessoal do Senhor Matias Francisco Racz Marcier.

*trágico dos mais prometedores, uma percepção aguda e dolorosa de nossa época brutal que o jovem artista tentava ligar simbolicamente ao grande drama crístico; eles teriam também encontrado em Marcier ecos (que este aliás não nega) do grande Mathias Grunewald [...]. Sua “Crucificação” lhe abriu as portas da grande composição [...]. Jean Pierre Chabloz.<sup>72</sup>*

Marcier pintou, também, além dos temas que tiveram como fundo as paisagens acidentadas de Santa Teresa, outros surgidos de sua imaginação, tais como: procissões de cegos, mutilados, que foram substituídos por crucificações de grandes dimensões, nas quais figuram mulheres, recém-nascidos e cavaleiros de seus antigos trabalhos.<sup>73</sup>

Jesus Cristo era representado em seus trabalhos, segundo o próprio artista, sempre com traços que se assemelhavam à obra do pintor alemão e precursor do expressionismo Mathis Gothart Niethart (1470-1528), conhecido como Matthias Grünewald, ou seja, retratando expressões de sofrimento e dor.<sup>74</sup>

Suas modelos femininas, vestidas ou despidas, posavam quase sempre em posições de sofrimento, com os braços apoiando a cabeça em pranto, ou acolhendo com um abraço, corpos extenuados de sofrimento. Aliado a estas mudanças, na maneira de executar sua arte, Marcier experimentou novas técnicas, através das quais fazia uso apenas das cores branca e preta, mas variando os matizes, além de pesquisar novos materiais, tendo obtido tintas através de macerações artesanais.

Conforme o próprio Marcier nos revela, o que ele procurava, era não deixar que o momento vivido interferisse de forma negativa em sua obra: *“E se dentro de mim se passavam as mesmas tormentas, as mesmas trevas, a mesma lucidez do poeta soturno, através de meus olhos, minhas mãos procuravam dar um sentido de beleza ao mundo.”*<sup>75</sup> O que, para Marcier, foi completado com a notícia, trazida por Julita de sua gravidez, embora esta tenha sido comunicada na ocasião de sua partida do Rio de Janeiro.

---

<sup>72</sup> **Nota Explicativa:** Artigo escrito em forma de biografia, originalmente em francês, de autoria do artista plástico e crítico de arte, Jean Pierre Chabloz, (data provável: 1944). Obtido através de sua filha Ana Maria Chabloz Scherer, que nos informou não ter conhecimento de sua publicação no Brasil, pois seu pai era colaborador do jornal suíço *Tribune de Genève* e articulista do Jornal do Brasil.

<sup>73</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 105. O Senhor Matias Francisco Racz Marcier nos acrescentou a informação, através de entrevista concedida, que Emeric Marcier representou estes motivos em alguns desenhos e nas três crucificações feitas naquela época. Acrescentou, ainda, sobre as várias crucificações realizadas por Marcier que, a pequena “Crucificação”, que tem um gato ao pé da cruz encontra-se numa coleção particular no Rio de Janeiro. A grande “Crucificação” que consta neste trabalho com Marcier executando-a (fig. 03); está desaparecida e uma terceira, sem o gato e que foi doada para uma exposição em prol da R.A.F. (Royal Air Force), em Londres, no fim da II Guerra Mundial e por lá foi vendida.

<sup>74</sup> *Loc. Cit.*

<sup>75</sup> *Ibidem.* p. 106.

Marcier nos narra que surgiu em sua obra, a partir de então e, de maneira inexplicável, as cenas que expressavam a dor, geralmente através do repetitivo tema da crucificação, pintadas com o reforço da sensação que Marcier desejava usar, através de cores mais sombrias como o preto, cinza e marrom. Outra característica presente, na obra deste período, foi a de inclusão de pessoas ao pé da cruz, entre elas podemos mencionar mulheres grávidas, carpideiras, cavaleiro, homem de bicicleta, galo estraçalhado, gato erguido e Jesus Cristo na cruz. Foi neste período que Marcier pintou, em tela, uma crucificação de, aproximadamente, cinco metros (Fig. 03).



Fig. 03. **Marcier pintando a grande Crucificação.**<sup>76</sup>

Esta forma de proceder em sua arte, na maneira de representar o tema da Crucificação, repercutiu, igualmente, na obra mural de Marcier. Nas três únicas representações murais da crucificação de Jesus Cristo, figuram apenas pessoas ao pé da cruz: a realizada na Sacristia da Capela da Santa Casa de Mauá-SP, a da Capela de Nossa Senhora dos Sagrados Corações, no SESC de Venda Nova-MG e na Capela Santa Maria, em Petrópolis-RJ.

Por ocasião do surgimento prioritário desta temática em sua arte e, estando Marcier andando com Jorge de Lima no Rio de Janeiro, encontrou em uma livraria, no Centro do Rio de Janeiro, um livro de Mathias Grünewald, com encadernação de luxo, feita com linho preto,

<sup>76</sup> Foto de Emeric Marcier pintando a Grande Crucificação. Acervo do Senhor Matias Francisco Racz Marcier.

momento no qual falou sobre o pintor a Jorge de Lima, e este, como recompensa pelo ensinamento, o presenteou com o livro, segundo os escritos de Marcier. Porém, o objetivo principal era pintar, com aquela temática: a grande Crucificação, uma tela de grandes dimensões, o que implicaria em, novamente, mudar de residência.<sup>77</sup>

A amizade entre Marcier e Jean Pierre contribuía para tornar forte a intenção de devotar-se cada vez mais à arte, muito embora seu amigo conduzisse sua arte, segundo Marcier, de forma menos centralizada, pintando e atuando como professor de pintura, tocando violino, escrevendo textos críticos, e através dos quais: “*Veementemente condenava a total indiferença de um meio que adorava seus ídolos como Oswaldo Teixeira ou o nascente mito portinaresco.*”<sup>78</sup>

Durante um longo período, Marcier ficou sem notícias de Julita e do filho que ela esperava. O único contato, feito por Julita, aconteceu quando ela o presenteou com uma estátua barroca de Santa Ana, datada do Século XVII, a partir do qual Marcier entronizou a santa como padroeira de sua vida, segundo seu relato.<sup>79</sup>

Enquanto pintava com seu cavalete, próximo à sua casa, em Santa Teresa, Marcier nos conta em suas memórias que foi interrompido por uma jovem chamada Djanira da Motta e Silva (1914-1979), que na ocasião disse interessar-se por pintura e morar na rua onde passava o bonde, Marcier respondeu o convite com a promessa de uma visita e assim cumpriu.<sup>80</sup>

Após Djanira ficar viúva, Marcier relata que alugou um dos quartos de sua residência, localizada na Rua Mauá, pois era amplo e desta forma poderia executar seu projeto de pintar a “*Crucificação*”; durante este período orientou a pintura de Djanira.<sup>81</sup>

Boadella ajudou Marcier a confeccionar o chassi, segundo o pintor,<sup>82</sup> que foi precedido de pesquisas sobre telas cruas e os pigmentos para a sua preparação, após o que ficou pronta,

---

<sup>77</sup> *Ibidem.* p. 107

<sup>78</sup> *Ibidem.* p. 108. **Nota Explicativa:** Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974), pintor, crítico e historiador de arte, carioca, fez seus estudos Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Foi fundador e dirigente do Museu Nacional de Belas Artes, de 1937 a 1961. É autor do retrato do Presidente Getúlio Dorneles Vargas (1882-1954), em tamanho natural e do Cardeal Jaime de Barros Câmara.

<sup>79</sup> *Loc. Cit.* p. 108.

<sup>80</sup> *Ibidem.* p. 109.

<sup>81</sup> Segundo entrevista concedida pelo Senhor Matias Francisco Racz Marcier, filho de Emeric Racz Marcier, ao contrário do que muitas notícias declaram, seu pai nunca ministrou aulas de pintura para Djanira, apenas quando percebeu que ela tinha talento, deu algumas orientações a serem seguidas em sua obra.

<sup>82</sup> Essa informação foi confirmada através da entrevista concedida pelo Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada, em 20 de abril de 2011, quando este nos informou que Marcier preparava os próprios chassis, os tecidos de suas telas, bem como a cal usada em seus afrescos.



em pouco tempo, uma grande tela, feita com vela de barco, recoberta de gesso e alvaiade; um pó branco, composto por carbonato básico de chumbo ou óxido de zinco, utilizado para impermeabilizar telas, antes de serem pintadas a óleo.<sup>83</sup>

Devido a sua empreitada na “*Crucificação*”, Marcier passou a não ter mais o tempo livre para as suas costumeiras idas ao consultório de Jorge de Lima. Porém, seu atelier passou a receber muitas visitas, entre elas o diretor da *Revista Acadêmica*, acompanhado pelo pintor Lazar Segall e do Ministro da Educação, em companhia de Yonne Stamato. Quanto ao seu estilo, o próprio Marcier revela que a realização daquela obra foi o marco de sua despedida da iconografia picassiana. São desta época suas pinturas com temas urbanos, tais como as pintadas na Rua do Lavradio, no bairro da Lapa, a Casa Verde, moradia do Marquês de Olinda.<sup>84</sup>

Marcier conta que em companhia de Yonne Stamato se dirigiu até à redação dos *Diários Associados*, onde seu diretor o contratou, para a ilustração da edição especial da revista *O Cruzeiro*, sobre as cidades históricas de Minas Gerais, com especial ênfase à obra de Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), o Aleijadinho, que até então, Marcier nunca ouvira falar.<sup>85</sup>

Constatamos que esta revista foi publicada em 04 de abril de 1942 e, além dos diversos desenhos realizados por Marcier, foram pintadas várias paisagens através da técnica de óleo sobre tela para aquela edição. Para a ilustração da Capa - Igreja de São Francisco de Assis; “*Vista Panorâmica de Congonhas do Campo, Com o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos*”, página 19, ilustrando o início do artigo “*A Cidade dos Profetas*” e “*Na Senda do Aleijadinho*”. A “*Penitenciária*”, atualmente o “*Museu da Inconfidência*”, Ouro Preto e o “*Largo da Alegria*”, página 20; “*São Jorge*” do Aleijadinho, existente no Museu do Ouro, em Sabará e a “*Igreja da Sé*”, em Mariana, na página 21.

Na página 22, foram publicadas as seguintes obras de Marcier: “*Suntuoso Interior da Matriz de Sabará*”, “*Igreja de São Francisco e Carmo*” e “*Igreja de Nossa Senhora do Pilar*”. Ilustrando a página 40, nós encontramos a seguinte obra de Marcier: A Antiga “*Casa dos Contos*”, hoje agência postal, no outeiro a Igreja de São Francisco de Paula.

A página 41 vem ilustrada com duas obras de Marcier: “*Santuário de Bom Jesus de Matozinhos*”, em Congonhas do Campo, decorada externamente com imagens dos doze

---

<sup>83</sup> *Ibidem.* p. 110.

<sup>84</sup> *Ibidem.* pp. 110-111.

<sup>85</sup> *Ibidem.* p. 112.

profetas e “*Igreja de Mercês e Perdões*”, em ouro Preto e, finalizando a série de telas de Marcier, temos na página 42, a reprodução da obra, pintada em óleo sobre tela de Marcier: “*Vista Parcial de Ouro Preto, vendo-se no último plano a ‘Igreja do Carmo’*”.<sup>86</sup>

Na página 39 temos a obra pintada em óleo sobre tela “*A Cidade Monumento*”, que ilustra o início do artigo “*Um Mestiço de Gênio*”<sup>87</sup> de autoria de Geraldo Mendes de Barros, das páginas 40, 41 e 46. Acrescentamos a esses dados a informação que, aquele periódico contou, também, com a participação de diversos articulistas, entre eles Carlos Drummond de Andrade, com o artigo “*Congresso do Aleijadinho*”, nas páginas 42 e 46 e de Emeric Marcier, com o artigo “*A Assis Brasileira*”, na página 27, no qual ele diz:

*Nas ruazinhas pavimentadas de pedras ovais, que sobem até as colinas, se esconde uma surpresa a cada instante diferente.*

*Tudo demonstra estagnação exterior, dissimulando conflitos íntimos. Grandes caminhões cortam as estradas. Como, porém, acreditar no prestígio da máquina, diante do desmentido das janelas humildes, pintadas cada qual a seu modo?*

*Os moleques classificaram de “máquina” o meu cavalete. É que o cavalete de campanha, no seu desdobrar silencioso, simula fechar a série de fenômenos maquinais justificáveis nessa atmosfera hostil às conquistas utilitárias da inteligência.*

*Há em tudo – principalmente nas crianças - uma vibração indefinível e estranha, que se diria quase sobrenatural. Tudo freme, como o Rio das Velhas, numa agitação sem rumor que zomba do ruído provocante das Chevrolets. Porquê o perpassar sem segredo dos motores, no seu vai e vem da estação à fábrica, é menos intenso que a imobilidade do mistério das velhas casas.*

*Em Sabará, cidade do silêncio, compreende-se ser o silêncio a mais persuasiva das eloquências. Desnecessário ser versado na ciência da história para apreender as maravilhas deste vale sinuoso. A história não respeita mistérios, e mal se curva perante a eternidade. Sabará é muito mais do que uma cidade histórica. Aí a evocação do passado se funde no encantamento pitoresco do presente: homenzinhos barbudos, de bonés surrados que varrem a soleira de suas casas, de madrugada, e velhinhas sentadas por detrás das venezianas, na obscuridade dos quartos simples.*

*A luminosidade branda de Sabará, na sua angústia de claro-escuro, desperta uma sensação indizível, embora surdamente insistente. Sabará*

<sup>86</sup> **O Cruzeiro – Revista Semanal Ilustrada**, edição especial sobre as cidades históricas de Minas Gerais, de 04 de abril de 1942. p. 42.

<sup>87</sup> **Nota Explicativa:** Observamos que era uma prática à época da publicação deste tipo de periódico, a disposição dos artigos de forma fragmentada, talvez com a intenção de que o leitor, tenha conhecimento de todo o fascículo e, também passe por todos os anúncios. A fragmentação dos artigos é sinalizada através de indicações como: “Continua na página...”, “continuação da página...” ou “conclusão da página...”. Curiosamente ocorreu no artigo “*Um Mestiço de Gênio*”, de autoria de Geraldo Mendes de Barros, fragmentado nas páginas 40, 41 e 46, que o autor, ao dar continuidade ao artigo se equivocou no título, e escreveu: “*Um Mulato de Gênio*” conclusão da página 41.

*parece não existir, ou existir apenas num plano eterno. Difícil distinguir se é uma alucinação ou uma cidade geograficamente situada no Estado de Minas...*

*É evidente a sensibilidade artística dos habitantes. Cada geração retoca a pintura das casas seculares. Sempre, porém, nos mesmos tons de cinza, pardo, branco, verde e violeta. É que requinte na aplicação das tintas ou na escolha dos matizes... Antigos ou recentes, os coloridos de cem, trinta e três ou dois anos, que avisam as fachadas e emolduram as janelas, se harmonizam incomparavelmente entre si e o ritmo das ruas ondulantes que sobem e descem como uma hesitação visível: deve ser plano o caminho humano ou ascender no sentido vertical?*

*A gente de Sabará se entende muito bem entre si. Há uma grande boa-vontade, que se manifesta no respeito ao desejo alheio. Jamais o colorido da pintura de uma casa destoa do colorido da pintura da casa vizinha. Uma sustenta e completa outra. As cores das casas são a grande conversa silenciosa, mas proveitosa, de Sabará. E se acaso o verde brilhante lança um grito rebelde no ambiente amortecido, um vermelho escuro logo o segue e o enfrenta para restabelecer o equilíbrio. Em Sabará cada recanto proclama a grande lição do respeito aos direitos dos nossos semelhantes.*<sup>88</sup>

A conselho de seu amigo, o escritor modernista Aníbal Monteiro Machado (1894-1964), Marcier iniciou seu roteiro pela cidade de Sabará, avalizado por cartas de apresentação e recomendação, endereçadas aos prefeitos das respectivas cidades. Partiu do Rio de Janeiro para Belo Horizonte e, ao passar pela cidade de Conselheiro Lafaiete e, depois da espera, prosseguiu viagem até Sabará, hospedando-se no único hotel da cidade.<sup>89</sup>

Marcier declarou amor à primeira vista à Ouro Preto e todos os deslocamentos para as cidades foram feitos de trem.<sup>90</sup>

Nossa consulta aos acervos do Museu Casa de Marcier, nos possibilitou a informação de que, naquela edição, constam os seguintes desenhos de autoria de Marcier: “*Púlpito da Igreja de São Francisco de Assis*”, página 21; “*Lavabo Representando a Figura de São Francisco*”, página 22 e, em Congonhas do Campo, no Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, desenhou “*Um dos Profetas do Aleijadinho, em Congonhas*”, página 41, embora a edição não tenha mencionado o nome, pela característica física trata-se do profeta Isaías.<sup>91</sup> As páginas 27 e 28 foram ilustradas por Marcier com dois desenhos, que o editor cita como “croquis” dos profetas

<sup>88</sup> **O Cruzeiro - Revista Semanal Ilustrada.** (60 páginas) Edição Especial Cidades Históricas de Minas Gerais, de 4 de abril de 1942, p. 27, “*A Assis Brasileira*”, artigo de autoria de Emeric Marcier. Acervo Museu Casa de Emeric Marcier, Barbacena-MG.

<sup>89</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 113.

<sup>90</sup> *Loc. Cit.*

<sup>91</sup> **O Cruzeiro - Revista Semanal Ilustrada.** Edição Especial Cidades históricas de Minas Gerais, de 04 de abril de 1942. p. 46.

do Aleijadinho, respectivamente ao que parece com os profetas Oséias e Isaías, este figura na revista pela segunda vez.

Faz-se oportuno mencionar que, conforme o próprio Marcier nos revela, ele pintou os profetas do átrio do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, mas somente passou a entender o sentido das capelas, que beiravam o jardim frontal, dois anos mais tarde.<sup>92</sup>

Ao concluir a viagem, Marcier voltou com uma série de paisagens mineiras para seu atelier, em Santa Teresa, e retomou sua tarefa de pintar a “*Crucificação*”. Para ele essa incursão pelo interior de Minas Gerais e suas cidades ligadas ao Ciclo Histórico do Ouro, representou como: “*Reveladora para o conhecimento de uma arte genuinamente brasileira.*”<sup>93</sup> Seu acervo, nesta época, era composto por obras realizadas no Brasil: a grande “*Crucificação*”, estudos preparatórios, paisagens de Minas Gerais, telas de Santa Teresa e desenhos de Julita e Regina. Enquanto seu acervo crescia, Yonne Stamato e Murilo Mendes, constantemente, estimulavam a realização de uma nova exposição.

Marcier observou que sua fase de Santa Teresa foi marcada pelo grande enriquecimento do ponto de vista humano. Lamentando, entretanto, a perda de muitos trabalhos executados nesta época, tais com: o “*Retrato de Boadella*”, perdido na Espanha; o “*Retrato de Djanira*”, destruído; o “*Botequim da Rua Maria*”, que Marcier não sabe que destino teve, assim como o “*Armazém São Joaquim*”.

Após a realização de sua segunda exposição, no Museu Nacional de Belas Artes, em 1942, sua obra foi marcada pela redução, pois agora residente na Rua Monte Alegre, no mesmo bairro, foi acometido por limitação de espaço, onde sua “*Crucificação*” não cabia, se não na posição vertical. Esta exposição, realizada no dia 2 de junho de 1942 foi alvo de muitas polêmicas e artigos, por parte da crítica. Nossa pesquisa obteve acesso ao artigo escrito por Jean Pierre Chabloz, um mês após o evento, no qual diz:

*Não há nada pior, para um artista, do que a indiferença pública, indiferença que só é demonstrada, na maioria dos casos, às mediocridades patentes; não é de tal indiferença que o pintor Emeric Marcier se pode queixar: de fato, a sua recente exposição de pintura (junho de 1942), realizada no mês passado, no Museu de Belas-Artes e patrocinada pelo S. Excia. O Sr. Ministro da Educação, conseguiu polarizar francamente a opinião pública; cronistas de arte, profissionais do pincel ou do lápis, escritores e poetas, visitantes leigos, reagiram das mais variadas maneiras*

<sup>92</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 115.

<sup>93</sup> *Ibidem.* p. 117.

*diante das obras expostas, que conseguiram para o seu autor, ao mesmo tempo os aplausos mais calorosos e as mais veementes protestações. Até um cronista de um cotidiano “polarisadíssimo” achou seu dever (num artiguinho esquisito que refletia aliás, um ponto de vista mais “político de doutrinarário do que puramente artístico) falar de profanação e de “cabotinismo”.*

*Concedo que a grande “Cruzificação” de Marcier, o seu quadro maior (4 metros de comprimento) e o mais discutido, de fato prestava-se à discussão. [...] Seria, aliás, um grande erro e uma profunda injustiça, ter julgado esse autêntico artista baseando-se unicamente nesta sua grande “Cruzificação”.*

*Quem conhece a vida desse artista (laureado na Brera de Milão e tendo trabalhado depois em Paris) e assistiu à sua primeira exposição no Rio, há mais de dois anos, pode medir, no mês passado, o grande progresso realizado [...]. Na última exposição tivemos o prazer de encontrar um Marcier mais humano, mais “encarnado”, o qual, sem abandonar o seu mundo poético, tinha aberto pouco a pouco os olhos para as maravilhas do mundo real. [...]. Jean Pierre Chabloz.<sup>94</sup>*

Um fato familiar, que devido a II Grande Guerra Mundial, muito marcou a trajetória de Marcier foi o de ter recebido, com meses de atraso, a notícia de falecimento de seu pai, momento no qual, após irromper em prantos, desceu todo o morro de Santa Teresa, indo até o consultório de Jorge de Lima, onde foi acolhido pelo amigo. Ainda no mês que teve esta notícia Julita retornou, após longa ausência, definitivamente ao Rio de Janeiro. Decidida a formar sua família, juntamente com Marcier e seu filho, chamado Carlos André, nascido a 19 de julho de 1941.<sup>95</sup>

Certa ocasião, segundo relato em sua autobiografia, Marcier e Jean Pierre foram visitar uma jovem suíça chamada Irmgard, que ficara encantada com sua obra. Irmgard descreveu-lhes suas impressões sobre o interior do Brasil, citando como referência, a temporada que passou numa velha fazenda, no Estado do Rio de Janeiro, na Serra da Itatiaia, na colônia finlandesa de Penedo, a qual despertou em Marcier o desejo de conhecer.<sup>96</sup>

Marcier fez uma viagem a Teresópolis, de onde recorda que passou alguns dias, enquanto Yonne cuidava de seu destino como pintor, pois sua segunda exposição alcançou uma significativa projeção, tendo vendido duas telas para o diretor do museu, além de seu gato

---

<sup>94</sup> **Nota Explicativa:** Artigo escrito em julho de 1942, originalmente em francês, de autoria do artista plástico e crítico de arte, Jean Pierre Chabloz. Obtido através de sua filha Ana Maria Chabloz Scherer, que nos informou não ter conhecimento de sua publicação no Brasil, pois seu pai era colaborador do *Tribune de Genève* e articulista do *Jornal do Brasil*.

<sup>95</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 120.

<sup>96</sup> *Ibidem.* p. 121.

em pé, junto à uma carpideira, personagens que Marcier fez presente na “*Crucificação*”; assim como, várias telas pintadas em Minas Gerais, adquiridas por atores e diplomatas.<sup>97</sup>

Conforme sua autobiografia, embora estivesse vivenciando agora uma fase sem as dificuldades iniciais, os relatos e a fotos que Irmgard havia mostrado de Penedo, suscitou em Marcier a vontade de largar todo aquele universo, limitado ao bairro de Santa Teresa, pois agora já não frequentava mais a Cinelândia, o que causou certo distanciamento de seu amigo Jorge de Lima, apenas preservando o costume de estar presente nas tardes musicais, na Rua Marquês de Abrantes, na residência de Murilo Mendes. Este costume foi modificado com a mudança de Arpad Szenes e Vieira da Silva para as proximidades e pelas constantes viagens de Marcier para fora do Rio de Janeiro, o que prenunciou mudanças futuras em sua trajetória artística.<sup>98</sup>

Depois de conseguir o salvo-conduto, Marcier, acompanhado de Wirtz, um suíço proprietário de uma casa em Penedo, conta que para lá embarcaram, sendo esperado em uma fazenda, naquele local, pela jovem Irmgard.

Um finlandês chamado Jaako, na intenção de não permitir que Marcier se sentisse desenraizado, ofereceu-lhe um espaço para que desse início à suas atividades e pudesse pintar grandes telas. Foi naquele ambiente que Marcier pintou, em poucos dias, uma nova versão da “*Ceia*”, hoje parte integrante de uma coleção particular, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

Marcier registrou que aos poucos se tornou amigo de todos os finlandeses da colônia; estes professavam a crença na Igreja Adventista do Sétimo Dia, neste ambiente de fé e amizade, conviveu uma temporada de quase um ano, tendo, inclusive, mediante convencimento de Irmgard, desfeito de seu apartamento em Santa Teresa. Marcier se sentia solitário, mesmo estando bem acomodado e recebendo visitas dos amigos deixados no Rio de Janeiro. No que tange a sua produção artística, esta era dominada pelo surgimento, de maneira constante, de obras com temas sacros. Tais como: “*Crucificação*” com São João Batista carregando os rolos da Torá; “*Ceia*”, com várias versões e “*Anunciação*”.<sup>99</sup>

Como havia proposto a pintar telas de grandes dimensões, Marcier conta que fez uso de uma técnica que consiste em separar a cor branca das outras, tratando-a como luz, fazendo

---

<sup>97</sup>*Ibidem.* p. 124.

<sup>98</sup>*Ibidem.* p. 125.

<sup>99</sup>*Ibidem.* pp. 131-137.

uso de um pigmento que ele mesmo preparava, seguindo a fórmula utilizada pelo pintor holandês Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669)<sup>100</sup>, tendo em diversas ocasiões, deixado em suas obras, partes em branco, que vieram, mais tarde, a serem pintadas de preto.

Marcier diz ter feito pesquisas com as cores por mais de quinze anos, sua intenção era obter uma representação bem peculiar, com cores escuras ou que representasse a noite, ou seja, representar o escuro, porém de maneira luminosa. Conforme ele mesmo nos afirma sobre seu objetivo: “*Não servir à técnica, mas pelo contrário, servir-se dela para fins bem premeditados.*”<sup>101</sup>, fazendo uso do contraste que muito o agradava: trevas e luzes.

Marcier percebia suas pesquisas como algo mais profundo e pessoal, de forma a cogitar a possibilidade desta procura ter suas implicações, muito além de uma pura e simples pesquisa técnica, mas sim de uma luta da luz contra as trevas no seu espírito.<sup>102</sup>

Em resposta à carta enviada a Pedro Octávio Carneiro da Cunha, agora residindo em São Paulo, este foi visitar Marcier, em Penedo. Depois disso, Marcier resolveu voltar para Rio de Janeiro, como não tinha mais para onde ir, deixou todos os seus pertences em Penedo e, ao desembarcar na estação ferroviária Central do Brasil, tomou uma barca para Niterói, e passou aquela noite na Praia de Icaraí, lembrando esse encontro e momento de conversão:

*Escolhi ou fui escolhido, tanto faz, mas no momento de total abandono fui visitado pelo Amigo. O ritual de São Conrado veio para confirmar que a esperança me aguardava depois de uma longa caminhada. Não que o sofrimento acabasse, mas daquela data em diante, tudo teria um sentido. As palavras gravadas no livro segurado pelo Pantocrator dos mosaicos bizantinos: Ego Sum Via, Vita Veritas (Eu sou o caminho, a verdade e a vida) seria o caminho certo a seguir.*<sup>103</sup>

A segunda noite, depois de voltar de barca ao Rio de Janeiro, dormiu na casa de sua amiga, Yonne. Tencionando voltar a Penedo, apenas para buscar seus pertences.

---

<sup>100</sup> **Nota Explicativa:** Segundo artigo publicado no site [www.encyclopedia.com.pt](http://www.encyclopedia.com.pt): “Os efeitos de luz, em Rembrandt, servem para enfatizar os momentos de pertinência pictórica. Na generalidade, só os personagens ou centros de ação são iluminados. Desta forma, a utilização da luz tem por fim intensificar o efeito dramático de uma dada cena e, simultaneamente, orientar a atenção do espectador para as emoções aí expressas [...]. Aliás, na pintura de Rembrandt a orientação da luz só esporadicamente corresponde à uma situação natural [...] como é notório, a iluminação não tem por função dotar a pintura de uma natureza realista, pelo contrário, ela é um assumido instrumento de ilusão plástica, desempenhando um papel ativo; ilumina e enfatiza certos detalhes ou, pelo contrário, dissimula-os na penumbra.”

Disponível em: [http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article\\_id=1352](http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article_id=1352). Acessado em 11/02/2011, às 08:45h.

<sup>101</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 149.

<sup>102</sup> *Ibidem.* p. 134.

<sup>103</sup> *Ibidem.* pp. 268-269.

Marcier nos revela, em sua autobiografia, ter conhecido, nesta época, Frei Osmar, da Ordem de São Francisco, estreitamente ligado à família de seu amigo Lúcio Cardoso. Além de ser uma pessoa muito culta e atualizada, com assuntos relacionados a temas como artes e letras, tendo demonstrado, interesse pela temática da obra de Marcier, composta de “Ceia”, “Crucificação” e “Anunciação”, principalmente devido ao fato de Marcier não ser católico. Este religioso conhecia Julita, pois ela frequentava, com assiduidade, a residência da mãe de Lúcio Cardoso, a Senhora Nanhá, residente próximo ao convento franciscano.<sup>104</sup>

Marcier revela, ainda, que durante os meses vividos entre os adventistas, em Penedo, que acreditavam, unicamente, no fim do mundo, fugiu do esquema da conversão. Quanto à sua obra, Julita era marxista, então como adversária do poder temporal da Igreja, somente aceitava que sua obra tivesse a temática relacionada à temas sacros por amor à arte em si.<sup>105</sup>

Como se aproximava de seu aniversário, e intencionando comemorá-lo de maneira bem incomum: assumir publicamente sua nova crença, ao receber o Sacramento do Batismo, convidou para padrinho o seu amigo Lúcio Cardoso, que depois desse evento apenas o reencontrou por ocasião do batizado de Matias Francisco, segundo filho de Marcier, nascido a 01 de dezembro de 1944; aquele sugeriu os nomes de Jorge de Lima, pois era católico e o de Murilo Mendes que, nesta época, já era novo cristão.

Após o que, Marcier comunicou sua decisão a Frei Osmar, assim acontecendo no dia 21 de novembro de 1942, na igreja de São Conrado, onde este era vigário.<sup>106</sup>

*O episódio é descrito pelo pintor em suas memórias como um momento de total abandono na noite da praia de Icarai cortado pela visita de Deus, com quem firma um pacto de renúncia e devotamento. O batismo formalizaria o sepultamento do velho homem e o nascimento de um novo. No caso de Marcier, vida e obra permanecem fortemente entrelaçadas.*<sup>107</sup>

Para Marcier, não era admitida a possibilidade de praticar uma arte e viver uma vida em contradição com esta arte, sendo uma o reflexo da outra. O argumento presta-se, ainda, para explicar as inserções e modificações feitas em suas obras, nas quais figuram reflexos de suas vivências:

*Somos aquele mesmo ser expresso nas nossas obras de arte, apesar do árduo trabalho de dominar a matéria. Por mais importante que seja a arte*

<sup>104</sup> *Ibidem.* p. 140.

<sup>105</sup> *Ibidem.* pp. 142-143.

<sup>106</sup> *Ibidem.* p. 145.

<sup>107</sup> PACHECO BAPTISTA, Anna Paola. **Revista de História da Biblioteca Nacional.** Ano 3. nº 29. Rio de Janeiro: fevereiro de 2008. p. 56.



*inventiva, a verdadeira criação somente é reconhecida quando se torna parte integrante da vida.*<sup>108</sup>

A sequência de decisões foi seguida por uma ida até Penedo, para buscar seus quadros, conforme ele mesmo nos revela, sobre sua interpretativa visão: “*Abri a porta, os meus dois quadros no cavalete, sobretudo a Anunciação, me receberam festivamente, como se o anjo, com sua imensa asa, quisesse mudar de rumo e me dar o ‘bem vindo seja’.*”<sup>109</sup>

A realização destas obras por Marcier foi aliada à leitura do livro de Apocalipse, escrita pelo Apóstolo São João, no Novo Testamento. Época que sua obra foi marcada pela presença constante de dragões, serpentes, bestas, a grande meretriz da babilônia, justos entoando hinos, multidões composta pelos eleitos de Deus, trajando suas longas túnicas brancas e anjos despejando pragas sobre o mundo, já em seu final.<sup>110</sup>

Marcier sentia, em seu íntimo, que algo havia mudado e que esta transformação havia sido operada no mais profundo do seu ser:

*Depois da sauna, onde as pedras incandescentes provocavam vapores ao se despejar água sobre elas, cheiro de eucaliptos éramos arrancados de tronco verde, para servir de varas para auto-flagelação, senti-me totalmente integrado naquela natureza agressiva, mas dominada pelo espírito. Então revi os momentos em que meu corpo abandonado na praia de Icarai, minha vontade entregue a um Deus que doravante moldaria essa minha vontade rebelde num Fiat Voluntas Tua!*<sup>111</sup>

Depois deste momento de reflexão, Marcier voltou ao estábulo emprestado por Jaako com um sentimento de profunda gratidão a Deus, a quem entregou sua vida, pedindo que preservasse apenas a sua única razão de ser: sua pintura.<sup>112</sup>

Faltavam algumas semanas para o Natal, Marcier pretendia concluir as duas grandes telas e participar dos festejos de natal, ao voltar para o Rio de Janeiro, desta vez com um significado totalmente novo. Julita o presenteou com uma gravura da “*Crucificação*”, de Rembrandt, e o convidou para passar a festa do Menino Deus, junto a ela e seu filho.

Mais adiante, em sua autobiografia, *Deportado Para a Vida*, Marcier nos esclarece o que seria este “outro significado” da festa do Menino Deus para ele, depois de sua conversão:

<sup>108</sup> MARCIER. 2004. Op. Cit. p. 54.

<sup>109</sup> *Ibidem.* p. 147.

<sup>110</sup> *Ibidem.* p. 149.

<sup>111</sup> *Loc. Cit.*

<sup>112</sup> *Ibidem.* pp. 149-150.

*“Minha morte mística, renunciando ao Reino do Príncipe do Mundo e ansiosamente esperando a paz prometida aos homens de boa vontade.”* <sup>113</sup>

Marcier retornou a Penedo, agora acompanhado de Julita e seu filho, a fim de concluir suas obras, oportunidade, na qual conversaram sobre casamento, optando por criar Carlos André, juntamente com Julita.<sup>114</sup> Após casarem-se na Matriz de Resende, apenas no religioso, retornaram para o Rio de Janeiro e residiram, por um período, na casa dos pais de Julita.<sup>115</sup>

Com a Declaração de Guerra, feita pelo Presidente Getúlio Dorneles Vargas, Marcier passou a temer que viesse a ser vítima de algum tipo de represália e, por isso, adotou um estilo de vida definido por ele como: *“Em um esconderijo”* <sup>116</sup>, nos revela, também, que: *“Sentia-se constrangido por ter recebido os sacramentos, tanto do batismo como o do casamento de alemães e de ter de conviver com os que apostavam na vitória do império nazista”* <sup>117</sup>, por isso, sentia certa dificuldade de seguir os preceitos de sua nova crença.

Como a II Grande Guerra Mundial estava terminando, várias pessoas próximas a Marcier planejavam voltar à Europa, assim surgiu a oportunidade de alugar uma casa na Rua Aprazível, em Santa Teresa, o que supriria as necessidades de atelier, moradia e de Julita ficar mais próxima à família, vez que estava grávida de seu segundo filho: Matias Francisco.<sup>118</sup>

Pouco tempo depois, conforme seu próprio relato, Marcier realizou nova viagem a Minas Gerais, especificamente à Ouro Preto, onde pintou o casario e as praças. Acrescentando que passou antes em Congonhas do Campo, agora entendendo a importância dos Passos da Paixão de Jesus Cristo, esculpidas por Aleijadinho, pois na primeira vez que esteve naquela cidade, sua atenção ficou centralizada nas estátuas dos profetas do Antigo Testamento: *“Agora parei diante de cada Passo, da ‘Ceia’ até a ‘Crucificação’, e pintei-as, procurando sentir a emoção que sentiu o artista mestiço esculpindo-as.”* <sup>119</sup>

Embora, ainda, questionasse o significado daquelas estátuas de madeira policromadas, dispostas de maneira teatral, Marcier nos esclarece, em sua autobiografia, que das viagens a Ouro Preto, esta foi a que teve a mais autêntica experiência:

---

<sup>113</sup> *Ibidem.* p. 150.

<sup>114</sup> *Ibidem.* p. 153.

<sup>115</sup> *Ibidem.* p. 162.

<sup>116</sup> *Ibidem.* p. 163.

<sup>117</sup> *Loc. Cit.*

<sup>118</sup> *Ibidem.* p. 162.

<sup>119</sup> *Ibidem.* p. 164.

*Não mais sob o impacto da novidade como dois anos antes, despido de todo sentido histórico, mergulhei na profunda religiosidade que naquele tempo era impossível não sentir. Se na primeira viagem a cidade me arrebatou, dessa vez era como se eu tivesse tomado posse dela, desvendando seu mistério.*<sup>120</sup>

Após concluir suas três grandes telas: *Anunciação*, *Crucificação* e a *Ceia*, Marcier continuava com a intenção de pintar o “*Apocalipse*”, já havia feito pequenos estudos, representados pictoricamente, conforme sua autobiografia, com base em suas vivências:

*O profundo azul das montanhas, o Itatiaia emergindo das nuvens, céus escuros ameaçando com temporais substituíam, na minha imaginação, a desconhecida cenografia da Ilha de Patmos, onde São João tivera a experiência do desenrolar da visão descrita no fim dos Evangelhos.*<sup>121</sup>

Quanto à destinação daquelas três grandes telas, Marcier discorre que a “*Crucificação*”, uma composição de quatro metros e meio, levada no ano de 1948 para o Sítio Santana, em Barbacena, por ocasião de sua mudança, onde depois de ficar enrolada por um bom tempo, foi roubada. A “*Ceia*” passou a fazer parte da decoração da sala da nova residência de Marcier, à Rua Olinto Magalhães e,<sup>122</sup> quanto à “*Anunciação*”, não existe nenhum registro do que foi feito com esta obra. Já o “*Apocalipse*”, faz parte do acervo particular do Senhor Matias Francisco Racz Marcier.

Uma vontade que, em vários momentos, brotou no coração de Marcier, segundo suas palavras, foi a de voltar para a Europa, porém Julita não gostava nem que o assunto fosse mencionado:

*Não tendo esquecido sequer por um momento, durante aqueles quatro anos, as condições que me fizeram aceitar este exílio voluntário, só pensava em voltar. Como os meus amigos, um pouco mais jovem do que eles, fui arrancado do mesmo húmus cultural e, embora mais receptivo ao novo meio, procurando entender o povo e a paisagem em que vivia, contava os dias para que a guerra terminasse logo.*<sup>123</sup>

Na mesma ocasião que Marcier obteve o esperado visto por um ano para residir em Genebra, na Suíça, a esperada casa na Rua Aprazível foi desocupada, sua preferência tendeu

---

<sup>120</sup> *Ibidem.* pp.164-165.

<sup>121</sup> *Ibidem.* pp.165-166.

<sup>122</sup> *Ibidem.* p. 185.

<sup>123</sup> *Ibidem.* p.168.

para a segunda, pois possuía planos de pintar o “*Apocalipse*” e a “*Anunciação*”, obras que direcionaram Marcier para realizações com grandes dimensões.

Com a mudança de Julita e Marcier para a casa da Rua Aprazível, resultou na redução do contato com seus amigos Arpad e Vieira da Silva, pois passou a apenas vê-los no Hotel Internacional, na Rua Almirante Alexandrino, no bairro Santa Teresa, onde moravam. Da mesma forma, com relação a Jean Pierre e Regina, devidos a seus preparativos para o retorno à Suíça; o único amigo que o visitava com frequência era Boadella.<sup>124</sup>

A Senhora Ana Maria Chabloz Scherer nos informou que seu pai, o artista plástico suíço e amigo de Marcier, Jean Pierre e sua mãe, a Senhora Regina, vieram para o Brasil em final de 1940, início de 1941, no último navio a fazer a travessia, pois a partir daquela data as comunicações com a Europa foram cortadas. Informou-nos, também, que fixaram residência em fortaleza, no Ceará, a partir de 1942; e por ocasião do término da II Grande Guerra Mundial, Jean Pierre voltou à Suíça, tendo ficado algum tempo por lá, pois seus pais estavam enfermos.

Portanto, o objeto deste estudo procurou focalizar a vida de Marcier, seguindo os passos de sua autobiografia, sua chegada e adaptação à cidade do Rio de Janeiro a nova situação de possuir uma família constituída por mulher e filhos brasileiros, converso ao catolicismo e com sua produção artística ainda concentrada na obra de cavalete.

Foi a partir de então, conforme verificaremos, que surgiu para Marcier – não como uma via isenta de percalços, mas compensada pela grande e marcante produção artística – a oportunidade do direcionamento de sua obra, ainda que de forma não exclusiva, para a produção mural e, em especial, com a temática sacra.

---

<sup>124</sup> *Ibidem.* p. 172.

## 1.2 . A PINTURA MURAL SACRA MODERNA DE MARCIER

*Uma fé que não se torna cultura  
É uma fé que não foi plenamente acolhida,  
Não foi totalmente pensada, não foi fielmente vivida.*<sup>125</sup>



Fig. 04. “*Matrimônio de Maria e José.*”<sup>126</sup>

O início da atuação de Emeric Marcier como muralista no Brasil está relacionado, entre outros fatores, à sua amizade com Pedro Otávio e ao evento de sua terceira exposição, realizada, em 1944, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, na qual incluiu seus trabalhos feitos em Minas Gerais, tendo recebido, naquela ocasião, a visita do escritor francês George Bernanos (1888-1948), conhecido no consultório de Jorge de Lima, com os quais Marcier, por inúmeras vezes, havia almoçado.

Este contato facilitou o diálogo, pois, como Jorge de Lima não falava francês, Marcier relata que atuava como tradutor da conversa, entre os presentes, tendo sido esta direcionada à propriedade de Bernanos, em Barbacena, no Estado de Minas Gerais, à venda, devido seu projeto de retorno à França, após o término da II Guerra Mundial.

Pedro Otávio, um dos partícipes da conversa, o qual havia sido apresentado a Bernanos por Marcier, devido sua admiração pelo escritor, resolveu comprar a propriedade.<sup>127</sup>

<sup>125</sup> Declaração feita por Sua Santidade o Papa João Paulo II (1920-2005), Carta, datada de 20/05/1982.

<sup>126</sup> Mural de Emeric Marcier, executado em 1949, através da técnica do afresco, na sala de sua residência, no Sítio Santana, em Barbacena-MG, atual Museu Casa de Emeric Marcier.

<sup>127</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 168.

Conforme declarou o próprio Marcier:

*Barbacena está ligada às minhas lembranças com Bernanos, porque em minha exposição de 1944, que era a minha terceira exposição no Rio de Janeiro, quando Bernanos à visitou, eu o apresentei a um amigo meu, Pedro Otávio Carneiro da Cunha e, aí, ele comprou o sítio de Bernanos em Barbacena e me levou para conhecê-lo. Eu vim e gostei do lugar.*<sup>128</sup>

Como passava a maior parte do tempo em São Paulo, por ocasião de estada no Rio de Janeiro, Pedro Otávio trouxe a Marcier a notícia de uma capela dirigida por frades dominicanos,<sup>129</sup> construída pela JOC - Juventude Operária Católica, em uma colônia de férias destinada a operários católicos, em fase de organização, nos arredores da capital paulista, atualmente o Município de Mauá e comunicou-lhe a proposta da direção local, de realizar a decoração com murais, através da técnica do afresco.

Porém, de acordo com a proposta do Frei Benevenuto (1918-1997), o serviço seria feito gratuitamente. Marcier vislumbrava esta tarefa como: “*Se chegasse a hora de redourar as plumas empoeiradas da pomba, símbolo do Espírito Santo.*”,<sup>130</sup> embora a percebesse como improvável, pois tinha família, agora constituída dois filhos e Julita, que estava grávida de uma menina a qual viria nascer em 28 de julho de 1946, batizada Ana Catarina Racz Marcier. Portanto, dependia de sua arte para sustentá-los, conforme nos conta em seu relato.

Marcier fez uma pausa em seu “*Apocalipse*” e viajou a São Paulo e Mauá, com Pedro Otávio, onde um padre da Ordem dos Salesianos mostrou-lhe a capela recém-construída.<sup>131</sup>

Sobre esta época, Marcier revela-nos que se sentia como se estivesse em um exílio, por meio de sua arte, explorando cada vez mais a paisagem brasileira, em especial, a de Minas Gerais, o que resultou no artigo “*Marcier ou uma Aventura no Brasil*”, de autoria do crítico de arte Rubem Navarro, para o “*Diário de Notícias*”, no qual o autor evidenciou a atuação de Marcier, o intitulado como o “*Descobridor do Brasil Autêntico.*”<sup>132</sup>

<sup>128</sup> **Estado de Minas.** *Silêncio: Marcier, Mestre da Pintura Vai Falar.* Entrevista de Marcier, concedida ao jornalista Márcio Bertola, publicada em 23/09/1987.

<sup>129</sup> Essa boa formação tinha sua origem no fato de “[...] Alguns dominicanos de formação francesa, pois a ordem, naqueles tempos, era vinculada à Província de Toulouse e os noviços brasileiros estudavam no convento de Saint Maximin, não longe de Aux-Au-Provence, e Le Couturier, que editavam uma revista sobre arte com vigorosa ação a favor da Arte Moderna, conseguindo introduzir os trabalhos de Léger, Roualt, nas igrejas, e mais tarde participar do empreendimento da Capela Vence, criada por Matisse, sem dúvida me sustentariam quanto à reforma daquela capela [...]”. MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 176-177.

<sup>130</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 173.

<sup>131</sup> *Ibidem.* p. 176.

<sup>132</sup> *Ibidem.* p. 174.

*[...] Mas que podemos nós reivindicar para permanência de Marcier entre nós? Nada. Ele mesmo nos deu o exemplo estimulante e a admirável lição da sua presença: escolheu o nosso céu e a nossa luz para escapar da perseguição dos Hunos, trouxe para nós o melhor de si, a sua mocidade em pleno fervor da criação. Chegou aqui e, ele europeu, é quem vem lembrar aos brasileiros, aos nossos artistas, a existência de um Brasil mais antigo do que Hollywood ou Copacabana, de uma velha paisagem saturada de tradição preservada ao cosmopolitismo anulador e assim é o estrangeiro refugiado que ressuscita para a arte a nossa íntima paisagem esquecida. Isto ele. Mas nós?*<sup>133</sup>

Marcier recorda que parou de pintar paisagens urbanas depois que, certo dia, quando estava no Largo do Machado, foi abordado por um policial militar que o conduziu até uma delegacia por estar pintando naquele logradouro.<sup>134</sup> Após este incidente, mesmo após obter uma licença do chefe de polícia do Distrito Federal, Marcier diz nunca mais ter tornado a retratar trechos urbanos da cidade do Rio de Janeiro. E desabafou:

*O campo de concentração de que escapara fora-me imposto pela burrice dos homens, logo em um país que havia me dado o gosto de liberdade [...]. Ainda me restavam as vistas de Santa Teresa, especialmente da Rua Aprazível, com privilégio de ver de um lado a Baía de Guanabara e, de outro, os morros, o Cemitério do Catumbi, céus cobertos, pores-de-sol quase tão grandiosos como os da Mantiqueira, mas impossíveis de pintar, evocando o fim do mundo de que falava o texto de Patmos.*<sup>135</sup>

Além destes, outros fatores contribuíram para que a proposta de Mauá fosse repensada, tais como a ausência de uma verdadeira crítica de arte, segundo o artista, a manipulação das notícias e o fato de existirem pessoas em posições estratégicas no meio jornalístico. Estes fatos, além de desestimularem a expor, originaram em Marcier a intenção de retirar-se para o interior, por isso considerou interessante a proposta de decorar a capela da JOC<sup>136</sup>, apesar das condições financeiras desfavoráveis, segundo sua autobiografia.

---

<sup>133</sup> *Loc. Cit.*

<sup>134</sup> *Ibidem.* p. 175.

<sup>135</sup> *Ibidem.* p. 176.

<sup>136</sup> MURATO, Valmir Francisco. **Juventude Operária Católica**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 8.

**Nota Explicativa:** Segundo a obra do Professor Valmir Francisco Murato, a JOC – Juventude Operária Católica foi um movimento surgido na Bélgica, a partir de 1906, com Joseph-León Cardijn (1882-1967), com a intenção de levar o catolicismo aos trabalhadores e operários.

A JOC iniciou suas atividades no Brasil a partir de 1948, nos Estados mais industrializados: São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, tendo encerrado sua atuação em 1970.

Sua ação preservou dois aspectos: a mística (lado religioso) e o método, direcionado pelas três palavras formadoras da parte vital do movimento: Ver, Julgar e Agir. A mística e o método formavam processos simultâneos e complementares.

Após conhecer a capela, Marcier conta que aceitou a tarefa da decoração, que incluíram cenas bíblicas dos Antigo e Novo Testamento, conforme adiantou, que iria executar: *“Num instante vi tal qual diz o texto sagrado: ‘Eu João, vosso irmão e companheiro nas provações, o que vês pinta sobre a parede.’”*<sup>137</sup>

Mesmo estimando que a tarefa fosse demorar alguns anos para ser concluída e estando apreensivo, devido às dificuldades que prenunciavam, resolveu tentar, pois: *“A pintura foi a única coisa que me foi deixada no despojamento depois do abrenuntio de São Conrado, e agora chegara a vez de, em voz alta, louvar o nome do Senhor.”*<sup>138</sup>

Durante a fase de preparação dos estudos dos murais a serem pintados, através da técnica do afresco, Marcier recorda que elaborava os desenhos (estudos) sobre uma enorme mesa posicionada no centro da capela. O Padre Eduardo Roberto Batista quando o avistava, elaborando os projetos, o solicitava para que suspender aquele: *“Divertimento de pintor e aproveitar a presença dos pedreiros necessários à aplicação do reboco sobre a parede.”*<sup>139</sup> Segundo a Professora Silvia Ahlers Leme, Historiadora da Arte de Mauá-SP, aqueles estudos foram feitos em tamanho natural, em papel craft, desenhados com carvão e estão arquivados na Santa Casa de Mauá.

A questão era que o reboco secava muito depressa, como de costume, ao forte calor, então Marcier procurava coordenar os trabalhos de forma que, a aplicação das massas nas paredes era concluída já bem ao entardecer, de maneira a permanecerem frescas por mais tempo, então ele teria durante toda a noite, um período maior para aplicar os pigmentos, apesar dos inconvenientes da iluminação precária e insegurança dos andaimes. Marcier esclarece que os murais de Mauá foram feitos:

*Sobre três camadas de reboco; acredito que a espessura de quatro centímetros sustenta até hoje, embora danificada por infiltração, a frágil construção [...] inúmeros cadernos com centenas de desenhos inspirados na leitura constante da Sagrada Escritura, muitas vezes em latim.*<sup>140</sup>

Como eram muitos murais a serem feitos através da técnica do afresco, em determinado momento, Marcier cogitou até mesmo não conseguir concluí-los. Porém estava

---

O exercício de atração era realizado através de atividades recreativas, sociais e culturais, daí a explicação para a criação da colônia de férias surgida em Mauá-SP, com a capela que Marcier decorou.

<sup>137</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 177.

<sup>138</sup> *Ibidem.* p. 178.

<sup>139</sup> *Ibidem.* p. 179.

<sup>140</sup> *Loc. Cit.*



determinado, conforme nos relatou, sobre sua decisão de: *“Tornar-se instrumento da Vontade Suprema! Pintar para a maior Glória de Deus! E o resto: exposições, bienais etc., mandar tudo ao diabo! Não mais viver em grandes cidades! Já que a da minha escolha me fora vedada!”*<sup>141</sup>

Pedro Otávio, padrinho de seu filho Matias Francisco, após comprar o Sítio da Cruz das Almas, antiga propriedade de Bernanos, da qual desfez pouco depois, foi quem indicou a ideia a Marcier de ir morar em Barbacena. Então, em 1947, em uma de suas idas de Mauá para o Rio de Janeiro, mudou-se para aquela cidade. Mesmo ali residente deslocava-se, periodicamente, para São Paulo, em continuidade ao seu trabalho de produção dos murais na capela da JOC.<sup>142</sup>

Era comum Marcier hospedar em sua residência os dominicanos do convento de São Paulo e os do Rio de Janeiro, quando em viagem a Belo Horizonte, enquanto ainda não existia a Escola Apostólica, em Juiz de Fora, conforme sua autobiografia.<sup>143</sup>

As várias ocasiões de reciprocidades de hospitalidades criaram possibilidades para Marcier executar sua arte; como nas que acompanhou Frei Rosário Joffily (1913-2000) até São João del Rei, onde foi apresentado aos religiosos franciscanos holandeses, vindo, depois, a realizar várias obras naquela cidade.<sup>144</sup>

Devida a intenção de fixar residência em Barbacena, Julita optou, juntamente com Marcier, segundo a autobiografia do pintor, pela compra de uma propriedade: um sítio localizado na estrada que ligava Barbacena ao município de São João del Rei. Após conhecerem a propriedade, esta foi adquirida como presente pelo nascimento de seu quarto filho, o também pintor, Jorge Tobias Racz Marcier (1948-1982). Significando, segundo palavras do próprio Marcier, o seu: *“Definitivo enraizamento no Brasil, para dizer mais claramente em Minas.”*,<sup>145</sup> denominou-a Sítio Santana, nome da mãe de Maria, avó de Jesus e da mãe de Marcier, assim como da santa de sua devoção.

Embora ainda não tivesse iniciado a construção de sua casa, na nova propriedade, Marcier conta que recebia constantes visitas em sua residência, um sobrado na Rua Olinto Magalhães, entre elas a do Frei Rosário, que convenceu ao Padre Roberto, de Mauá-SP, a

---

<sup>141</sup> *Ibidem.* p. 181.

<sup>142</sup> *Ibidem.* p. 184.

<sup>143</sup> *Ibidem.* p. 186.

<sup>144</sup> *Ibidem.* p. 187.

<sup>145</sup> *Ibidem.* p. 189.

cogitar algum tipo de pagamento a Marcier pelos dois anos de trabalho realizado na pintura dos murais da capela da JOC (1946-1947), conseguindo, desta forma, o dinheiro necessário, para que Marcier construísse a sua casa.<sup>146</sup>

Como admirava a arquitetura colonial, Marcier desejava que sua residência fosse simples e tivesse as características das casas observadas em São João del Rei e Tiradentes. A construção foi encomendada a Manlio Bernini, que: “*Embora exercesse a profissão de advogado, tinha uma pequena empresa de construção.*”<sup>147</sup> Enquanto a casa era construída, Marcier conta que preparava os estudos dos murais a serem executados no lado externo e no salão, a escolha recaiu sobre os temas ao gosto de Julita: “*Anunciação*” (fig. 25) e “*Visitação*” (fig. 26), nos dois lados da entrada e, o “*Matrimônio de Maria e José*” (fig. 04), no centro do salão.<sup>148</sup> Esses três murais ainda existem e fazem parte do acervo do Museu Casa de Marcier, em Barbacena-MG.<sup>149</sup>

As outras etapas da construção da residência de Marcier no Sítio Santana foram a arborização, a obtenção de energia elétrica<sup>150</sup> e a construção de um atelier, pois Julita não aceitou que a sala acumulasse esta função.<sup>151</sup>

A mudança de Marcier para o Sítio Santana foi marcada pelo nascimento de sua filha, Joana Inêz Racz Marcier, nascida a 13 de maio de 1950, pois, por ocasião do seu Batismo, estava presente, segundo recorda, entre seus convidados, o escritor Otto de Oliveira Lara Resende (1922-1992), escolhido para padrinho e Elena, irmã de Lúcio Cardoso, como madrinha, além da presença de Frei Rosário, celebrante do Sacramento.

Ainda, conforme nos relata o próprio Marcier, Murilo Mendes (fig. 05) era o mais frequente amigo que aparecia no Sítio Santana, pois:

---

<sup>146</sup> *Ibidem.* p. 191.

<sup>147</sup> *Ibidem.* p. 235.

<sup>148</sup> *Ibidem.* p. 196

<sup>149</sup> *Ibidem.* pp. 194-196.

<sup>150</sup> *Ibidem.* pp. 200-201. **Nota Explicativa:** Marcier nos conta, em sua autobiografia, que ele trabalhava até alta hora da noite no atelier com a precária luz de lampião, pois a rede elétrica terminava seu trajeto no sanatório, como nesta época estava pintando uma tela que tinha como tema a padroeira da cidade e do Estado de Minas Gerais: “*Piedade Rondonini*”, que igualmente foi motivo da obra de Michelangelo, Marcier constantemente repetia esta oração: “*Tem piedade de nós*” – Kyrie Eleison. Então Marcier escreveu um bilhete a um amigo residente no Rio de Janeiro, de forma que aquele foi de conhecimento de um ministro irmão de um líder político de Barbacena. Neste bilhete Marcier pedia a chegada da rede elétrica até o sítio, alegando ser impossível trabalhar na completa escuridão, o que foi atendido com apenas uns dias, os postes foram fincados e a rede elétrica terminando seu trajeto no cruzeiro do Monte Mário.

<sup>151</sup> *Ibidem.* p. 197.



*A extraordinária hospitalidade que Julita conseguia proporcionar, apesar dos escassos meios de que dispúnhamos, era algo de evangélico. Assim, entre os amigos que já antes nos visitavam na Rua Olyntho Magalhães, o mais assíduo era Murilo. Natural de Juiz de Fora, toda vez que ia a esta cidade, com mais uma esticada, chegava ao Sítio Santana. Gostava do silêncio, gostava das crianças e dizia que gostava de canteiros de flores. Eu me sentia triste, não podendo ainda oferecer este ‘luxo’ que era natural, assim deixando de ser um luxo. Mais tarde, quando as azaléias, as caliandras, se vestiram do manto perfumado de flores, sempre pensava no amigo que me encomendara isso, como quem pede um prato saboroso num restaurante.*<sup>152</sup>

Fig. 05. **Murilo Mendes em visita à Marcier, no Sítio Santana.**<sup>153</sup>

Em sua autobiografia, Marcier nos diz que, depois do nascimento de sua filha, Joana, desligou-se um pouco da capela de Mauá, sabendo porém, que para ganhar o seu “pão cotidiano”, teria que, periodicamente, sair de Santana. Marcier fez, inclusive, um comentário, mencionado na próxima citação, que nos leva a crer não via perspectiva de conseguir alunos para ministrar aulas de pintura ou desenho.

*A família cada vez mais numerosa, eu somente me afastava de Santana para ganhar o meu pão cotidiano. Infelizmente Barbacena não oferecia nenhuma possibilidade de sobreviver com pintura. Lições? Para quem?*<sup>154</sup>

Nossa pesquisa conseguiu apurar que Marcier ministrou aulas de desenho e de pintura, no período em que residiu em Barbacena. A Senhorita Celina Ribeiro de Oliveira, na época com 17 anos de idade, viajava de Juiz de Fora até Barbacena, para ter aulas de desenho com Marcier.

Outro fato ocorrido e que veio a resultar na ocorrência de mais um aluno para Marcier, está relacionada à ajuda que Marcier procurou, devido as suas preocupações com a produção agrícola, ao recorrer aos serviços do engenheiro agrônomo Boris Schnaiderman, na época, funcionário da Escola Agrotécnica Federal de Barbacena, que visitou o Sítio Santana e, depois

<sup>152</sup> *Ibidem.* p. 201.

<sup>153</sup> Foto do escritor juizforano Murilo Mendes em uma visita a Marcier (de barba), em 1950, no Sítio Santana, Barbacena-MG, estando aquele ao lado do mural “Visitação” na entrada da residência de Marcier. Juntamente com Matias Francisco (sentado) e Carlos André (em pé ao lado de Marcier). Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, em Juiz de Fora-MG.

<sup>154</sup> *Ibidem.* p. 206.

desta visita, continuou a prestar-lhe assistência, enviando seus alunos para a realização de poda nas videiras. Por isso Lauro tornou-se seu aluno de desenho, conforme declarado pelo próprio Marcier, em sua autobiografia: “*Lauro, um jovem com inclinações para pintura, assim vinha também para que eu lhe desse aulas de desenho.*”<sup>155</sup>

Marcier constituiu forte laço de amizade com religiosos da Ordem dos Dominicanos, dentre os quais, ele próprio citou a pessoa de Frei Martinho,<sup>156</sup> para quem Marcier pintou, em tela, a pedido, na década de 1950, uma *Santa Ceia*, para servir à decoração da capela do jornal católico, de Belo Horizonte, “*Diário*”:

*Frei Martinho, ligado por vínculos de parentesco com os donos da Fazenda da Borda, visitava frequentemente Santana. Desde aquele momento me falaria muito do seu desejo de ver uma Santa Ceia pintada para a capela do ‘Diário’, jornal católico de Belo Horizonte. Pinte essa tela no início da década de 50. Como também viriam muitas encomendas de murais e capelas, vias sacras, todas frutos de nossa amizade, que só se interrompeu com a chamada dele para a Eternidade.*<sup>157</sup>

Esta investigação apurou, através de entrevistas, ter havido outras encomendas mediante a indicação deste, assim como, também declarado pelo Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada, primo do Frei Martinho, intermediário na indicação de Marcier para pintar uma Via Sacra completa, composta por quatorze quadros, atualmente integrante do acervo da família Gutierrez, de Belo Horizonte-MG.<sup>158</sup>

Em *Deportado Para a Vida*, Marcier faz- nos saber que, já morando no Sítio Santana, nasceram, depois de Joana Inêz, terceira filha de Marcier e sexta, do total dos sete filhos e a sua caçula, chamada Clara Verônica Racz Marcier, nascida a 03 de agosto de 1952.

*Para o batizado de Verônica [...] Frei Martinho, também dominicano, celebrou o Sacramento. Naquele tempo vinha muito ao sítio e me animava, [...] procurando novas encomendas de capelas ou telas para manter alto o meu moral.*<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> *Ibidem.* p. 217.

<sup>156</sup> Segundo entrevista concedida pela Senhora Maria Gabriela de Andrada Serpa, a 14 de abril de 2011, prima do Frei Martinho, seu nome de batismo era Antônio Maria Penido Burnier, e este era Prior do Convento Dominicano da Serra, em Belo Horizonte, tendo ainda, dirigido um jornal católico e atuado como locutor de um programa de rádio.

<sup>157</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 206.

<sup>158</sup> Informação obtida através da entrevista concedida pelo Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada, no dia 20 de abril de 2011, na Fazenda Bela Vista, no Município de Antônio Carlos-MG. O Senhor Geraldo é primo do Frei Martinho.

<sup>159</sup> *Ibidem.* p. 245.

Quanto ao estilo de sua produção artística, embora com certa dificuldade, Marcier teve que adaptá-lo ao seu modo de vida rural e à nova realidade, como residente de Barbacena, buscando outras fontes, alternativas de inspiração e estímulo artístico:

*Não tenho palavras para descrever o que foi minha adaptação como pintor às condições no sítio. Embora um ano passado em Penedo, [...] houvesse me familiarizado com problemas rurais, sem que eu tivesse qualquer responsabilidade deste gênero, o tempo passado em Mauá, uma espécie de subúrbio rural da metrópole paulista e, antes de vir morar em Santana, houvesse tomado o gosto da pequena cidade do interior que era Barbacena, com [...] a total ausência de vida intelectual que pudesse por sua vez servir de estímulo para a minha arte fazia com que somente contasse com minha inspiração, que cada vez se vinculava mais à leitura das Escrituras iniciadas em Mauá. Naturalmente, a música de Bach, Mozart era de vital importância. As recordações de pinturas vistas, ainda na Europa, não bastavam para alimentar minhas raízes, que mergulhariam nesta terra agreste junto com as árvores que plantava.*

*Procurava meios de expressão que pudessem permitir pinturas exaustivamente mais elaboradas que pretendia realizar. Os mesmos motivos de Mauá e Penedo, mas, desta vez, com o aparecimento de formas barrocas que invadiam minha pintura sem que eu percebesse. [...] preparava tintas, seguindo receitas antigas para obter uma pintura às vezes pastosa, outras vezes transparente, de acordo com o que eu quisesse exprimir. [...].*

*Sem dúvida, os contatos frequentes e intensa correspondência com o meu amigo 'eremita', muitas vezes, ajudaram-me a sobreviver como artista. Lendo e relendo suas linhas, no ermo do meu atelier, ganhava redobradas forças para continuar as grandes telas, que ninguém me encomendara e que nasceram tão-somente desta influência irresistível do clima que me cercava.<sup>160</sup>*

Mesmo estando, nesta época, havia dez anos no Brasil, Marcier não havia aceitado que a viagem do *Conte Grande* não tivesse um retorno. Quando se convenceu que seu “exílio” era definitivo, conta que sentiu a necessidade de naturalização, providenciada pelo então Ministro do Supremo Tribunal Federal Álvaro Moutinho Ribeiro da Costa (1897-1967), amigo de Frei Rosário. A solidariedade, portanto era mútua, pois Frei Rosário como sabedor das boas relações de amizade de Marcier com a família de Otto Lara solicitou o estreitamento daquela, de maneira que obteve, junto ao sogro deste, uma estrada que ia até o alto da Serra da Piedade, onde Marcier foi de carro com o Governador do Estado de Minas Gerais, Israel Pinheiro da Silva (1896-1973).<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> *Ibidem.* pp. 210-211.

<sup>161</sup> *Ibidem.* pp. 211-215.

A única obra mural que Marcier declara em sua autobiografia, como feita mediante contratação direta de Frei Martinho é o mural “*O Encontro de Emaús*”. Executada no Convento Dominicano da Rua do Ouro, 1900, Bairro Serra, em Belo Horizonte.<sup>162</sup>

Atualmente funciona nas dependências daquele antigo convento a Escola da Serra, uma instituição de Ensino Infantil, Fundamental e Médio, que entre outras iniciativas, prima pela preservação da obra ali realizada por Marcier.

Por ocasião da primeira coleta de informações sobre a obra mural de Marcier, em 2007, estivemos na Escola da Serra, onde constatamos e registramos em foto, as precárias condições, nas quais se encontrava aquele mural. Soubemos das diversas tentativas, sem sucesso, daquela casa do saber, ao recorrer ao Poder Público, visando recuperar e preservar aquele patrimônio artístico, por estar localizada em prédio particular.

Tomamos conhecimento de que, no ano de 2009, através da intermediação do pai de um discente, o médico Giovano Ianotti, foi possível a vinda do artista argentino Eduardo Daniel Viale, restaurador daquele mural, que foi, após isto, objeto de “Voto de Congratulações”, a 02 de junho de 2009, por parte da Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais. A conclusão da obra foi marcada com inauguração no dia 14 de maio de 2009, quando o painel foi entregue à contemplação pública.<sup>163</sup>

Cinco anos antes de escrever sua autobiografia, 1983, portanto, Marcier esteve em Jerusalém, quando de retorno, ao realizar uma escala obrigatória em *San Pablo de Sevilla*, na Espanha, e ao ver o enorme trânsito de pessoas, Marcier conta que reflexionou sobre as dificuldades encontradas para sobreviver como pintor, o clima quente, com o qual não se adaptava; aspectos somados à existência de uma família já bastante numerosa para prover. Momento no qual concluiu que seu destino estava definitivamente ligado ao Brasil, por ser casado, possuir filhos brasileiros e, sobretudo por sua pintura ter sofrido total transformação, por ter pintado suas primeiras paisagens sob a luz tropical, admitindo que, se não tivesse vindo para o Brasil nunca as teria pintado. Assim como o aspecto do surgimento da temática religiosa, depois de entregar sua vida a Cristo, na praia de São Conrado.<sup>164</sup>

<sup>162</sup> Segundo entrevista concedida pelo Senhor Matias Francisco, este nos revelou que: “*O Encontro de Emaús*”, afresco do Colégio da Serra, em Belo Horizonte. Foi neste que eu ajudei, mexendo as tintas e pinte o rodapé.”

<sup>163</sup> **Estado de Minas**. Caderno de Cultura. **Memória Preservada**. Reportagem de Sérgio Rodrigo Reis. Página 5, quarta feira, 13 de maio de 2009 e *Hoje em Dia*. Artes Plásticas. **Mural de Marcier Volta à Contemplação Pública**. Reportagem de Alécio Cunha. Quarta feira, 13 de maio de 2009.

<sup>164</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 223-225.

Com o prosseguimento de sua viagem, Marcier foi até Madri, ocasião na qual encontrou Boadella e aproveitou sua estada ali para ver pinturas e, conforme ele mesmo nos exhibe seus motivos, compensar os: “*Anos passados no exílio tropical*”,<sup>165</sup> viu obras dos pintores Goya (Francisco José de Goya y Lucientes: 1746-1828), El Greco (Doménikos Theotokópoulos: 1541-1614), assim como adquiriu algumas fotografias raras de pinturas do Apocalipse.

Aproveitou, ainda, a ocasião de estar em Madri, para visitar o túmulo de Goya, na Igreja de Santo Antônio da Florida – importante conjunto de pintura mural realizado por Goya. Embora sua intenção fosse chegar à França, foi até Barcelona, no Museu de Arte Catalã, para apreciar afrescos. Sua andança o levou até à *Gare D’Austerlitz*, de onde partiu, em 1940, sem saber aonde chegaria.<sup>166</sup>

Marcier reviu Arpad, Vieira da Silva e Primer, em Paris e constatou, como narra em sua autobiografia, que embora com o pós-guerra tivessem surgido muitas galerias, o mesmo não aconteceu quanto aos artistas, além dos já reconhecidos, estava em vigor a tendência de impor a projeção do pintor francês Bernard Buffet (1928-1999). Segundo o próprio Marcier, a tendência abstrata sobrepujava a figurativa; enquanto seu pensamento e intenção artística estavam voltadas unicamente às suas “Crucificações” ou “Paisagens de Ouro Preto”, não cogitando uma volta àquele meio, o que se intentado, implicaria uma decisiva mudança ou continuar à margem, conforme se sentia no Brasil. Visitou, ainda, Victor Brauner, seu amigo e um dos expoentes do Surrealismo.<sup>167</sup>

Depois, Marcier partiu para a Itália, porém não conseguiu fazer contato com seu amigo Jacques, diplomata e chefe do protocolo do *Quai d’Orsay*, o Ministério das Relações Exteriores da França, que fez menção a Marcier em seu livro. Por ocasião de sua escala em Roma, aproveitou para ver obras de Ticiano, Carpaccio e Cranach, na *Borghese Gallery*, onde reencontrou seu amigo Manlio Sciacca, que não via desde 1938.<sup>168</sup>

Para Marcier, a volta ao Brasil, representou um choque, devido o contraste dos ambientes sofisticados das galerias e as péssimas condições sob as quais trabalhava. Por isso mandou cimentar o chão e cobrir com madeira, de forma a não mais avistar as telhas e caibros

---

<sup>165</sup> *Ibidem*. p. 225.

<sup>166</sup> *Ibidem*. p. 226.

<sup>167</sup> *Ibidem*. pp. 229-231.

<sup>168</sup> *Ibidem*. pp. 231-233.

de seu atelier. Ocasão em que deu por falta de sua “*Crucificação*” de quatro metros e meio, que estava enrolada em um canto do atelier.<sup>169</sup>

Novamente adaptado à vida de Santana, Marcier conta que enviou duas de suas obras para participar da II Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1953, ocorrida entre 13 de dezembro de 1953 e 26 de fevereiro de 1954, que segundo Rita Oliveira:

*A II Bienal do museu, realizada em 1953, aconteceu sob a direção artística de Sérgio Milliet e pegou uma carona no ritual de celebração do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Mais conhecida como a Bienal da Guernica, aquela edição nunca foi superada em importância e respeito.*<sup>170</sup>

Neste período sua obra de Mauá havia obtido uma grande repercussão, por conta disto, foi convidado pelo arquiteto Francisco de Paula Lemos Bolonha (1923-2006) para, segundo o próprio Marcier: “*Integrar a pintura mural na criação arquitetônica.*”<sup>171</sup> Tratou-se da decoração, realizada em 1953, da Capela Santa Maria, no Sítio Recanto das Mães, de propriedade do Embaixador Hildebrando Pompeu Pinto Accioly (1888-1962), em Petrópolis-RJ. Segundo Marcier:

*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 seu próprio Filho rodeado de arcanjos e santos.*<sup>172</sup>

Por ocasião desta empreitada, Marcier recebia na capela a visita de familiares do embaixador, além de seu filho, que era monge e tinha formação em engenharia. Certo dia, o Arquiteto Francisco Bolonha adentrou à capela, trazendo notícias sobre as obras de Marcier, seguindo aquele, as obras enviadas para a sua participação na Bienal de São Paulo, apenas a tela “*Parábola dos Cegos*” havia sido aceita e a obra “*Piedade com São Domingos*” foi recusada, fato que representou um duro golpe, Marcier sentiu-se injustiçado, arrependido por

<sup>169</sup> *Ibidem.* p. 240.

<sup>170</sup> OLIVEIRA, Rita Alves. **Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira.** São Paulo Perspectiva [online]. 2001, vol. 15, n. 3, pp. 18-28. ISSN 0102-8839. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000300004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300004). Acessado em 08/06/2012 às 22:22h.

<sup>171</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 240.

<sup>172</sup> *Ibidem.* pp. 241-242.



ter enviado seus trabalhos e percebeu porque todos os pintores figurativos, como Segall, Guignard e Pancetti se recusaram a participar do evento.<sup>173</sup>

Nossa pesquisa obteve a informação que Marcier participou desta Bienal apenas com a obra “*Parábolas dos Cegos*”, catalogada na página 32, com o número de ordem 114, datada de 1953/54, com as medidas de 150 x 335 cm, conforme o catálogo editado para o evento.<sup>174</sup>

Nesses momentos de dificuldades Marcier conta que sempre obtinha o apoio amigo de Pedro Otávio, como o “*Que foram vítimas os pintores modernos, sistematicamente recusados pelos salões de Paris. Sabia que teria que continuar a deserção, mesmo que tentadora, não me foi permitida, exatamente como eu sentia nos dias romanos tão cheios de vivência e arte.*”<sup>175</sup>

Foi, também, através da indicação do arquiteto Francisco Bolonha, que Marcier executou, através da técnica do afresco, o mural “*A Criação*”, na Capela do Carmo, do Educandário Dom Silvério, na Rua Doutor Lobo Filho, 270, na cidade de Cataguases-MG, em 1954. Aquela empreitada artística foi realizada sem que houvesse encargos financeiros para a instituição religiosa.<sup>176</sup> Sobre este mural, Marcier nos conta que: “*Subi andaimas, discuti com freiras sobre a nudez de Adão e Eva, que epopéia inesquecível!*”, conforme sua visão.<sup>177</sup>

Marcier teve como sua característica artística, a formação com tendência surrealista e certa predileção pelo o nu. Ocorreu que, ao executar a empreitada da Capela do Carmo, retratou Adão e Eva de acordo com a interpretação que teve do texto bíblico, ou seja, que ambos viviam nus. O que foi energicamente reprovado, segundo Marcier, e não aceito pela religiosa responsável, à época, pelo Educandário, que exigiu que Marcier desmanchasse aquela parte do mural e ocultasse as partes íntimas daqueles personagens. Marcier conta que assim o fez, porém, ao cumprir as ordens da freira, responsável pelo orfanato, cobriu as partes pubianas de Adão e da Eva com os respectivos braços, mas quando executou, de maneira

<sup>173</sup> *Ibidem*. p. 241.

<sup>174</sup> Catálogo Online da II Bienal Internacional do Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/II-Bienal-de-São-Paulo---Catálogo---1953.aspx> p. 32. Acessado em 09/06/2012, às 08:44h.

<sup>175</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 242-243.

<sup>176</sup> **Nota Explicativa:** Consta na versão eletrônica do **Guia do Patrimônio Cultural Cataguases – Arquitetura Modernista**. A seguinte citação, atribuída a Marcier: “*O Dr. Ottoni Alves Alvim Gomes estava construindo a casa dele e me encomendou um mural, fez um pagamento quase como recompensa pelo fato de eu ter trabalhado graciosamente para as freiras. [...] considero este painel uma das melhores coisas que já pintei.*” Disponível em <http://www.fabricadofuturo.org.br/guiacatuases/>. Página 107. Instituto Cidade de Cataguases, 2009/Programa Monumenta/Ministério da Cultura/ UNESCO. Acessado em 25/05/2011. às 20:45h.

<sup>177</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 332.

plástica, o relato bíblico no qual Deus figura criando os animais, pintou o leão, porém com o rosto daquela freira, além de ter se recusado a assinar o mural.

Aquele fato resultou na transformação daquela capela em uma “Sala de Memória”, espécie de museu daquele antigo orfanato, de acordo com a Freira Superiora do Educandário Dom Silvério, Irmã Emília Gonçalves, que nos recebeu e relatou estes fatos.<sup>178</sup>

Marcier, em *Deportado Para a Vida*, também nos fala sobre o mural “*Helena de Tróia*”, executado em 1956, através da técnica do afresco, na sala da residência do médico e marido da artista plástica Nanzita Salgado, Doutor Ottônio Alvim Gomes, na Avenida Astolfo Dutra, 176, na cidade de Cataguases-MG: “*Pintar a Guerra de Tróia na parede da residência de um médico, que aventura!*”<sup>179</sup>

Depois de sua viagem à Europa, Marcier relata ter recebido inúmeras cartas dos amigos que lá reencontrou. Estas vieram como um alento à decepção sofrida, por ocasião do fato ligado à exposição de São Paulo, e o estimulavam a cogitar uma possível e futura exposição, muito embora nos tenha revelado estar:

*Sempre preso por qualquer compromisso, de afrescos a telas de encomenda, cada vez mais me sentia como que pregado na cruz, as mãos cravadas na horizontalidade da família, os pés na verticalidade de uma arte que, naqueles anos de 1952, parecia anacrônica e marginal, se não fossem levadas em consideração as causas que geravam aqueles quadros.*<sup>180</sup>

Foram esses contatos, assim como as visitas de pessoas ligadas ao Frei Rosário, que possibilitaram a Marcier manter o vínculo com o meio cultural carioca. O ano de 1954 foi marcado, segundo o pintor, pelo desejo de fazer sua segunda viagem à Europa, porém Marcier queria que esta fosse realizada pelo mar, aproveitando a previsão da passagem do navio *Highland Brigade*, com a rota Rio de Janeiro-Londres e escala onde planejava descer: Lisboa. Teve como companheiro de cabine um jovem alemão, chamado Michael, que Marcier evitou aproximação, pois segundo ele:

*Não pretendia ter relacionamento com aqueles que considerava diretamente responsáveis pelo ocorrido. [...] Será que adivinhava que a minha avó fora incinerada num campo qualquer, não tendo outra culpa*

<sup>178</sup> Entrevista concedida pela Freira Superiora do Educandário Dom Silvério, Irmã Emília Gonçalves, em 07/06/2007, no Educandário Dom Silvério, na cidade de Cataguases-MG.

<sup>179</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 332.

<sup>180</sup> *Ibidem.* p. 251.

*senão a de ter rezado a vida inteira para um Deus que não permitia ser chamado pelo seu Santo Nome!*<sup>181</sup>

Por ocasião desta viagem, Marcier conheceu cidades que, ainda, não havia estado, quando sua primeira estada em Portugal: Coimbra, Nazaré e Tomar, cidade com mesmas características das construídas aqui do Brasil e tomou conhecimento que lá existe uma cidade homônima da sua eleita: Barbacena.<sup>182</sup>

Foi à Madri e, ao partir daquela capital, Marcier recorda que foi à França, levando, a conselho de seu amigo, o poeta Roberto Alvim Corrêa (1901-1983), seus recentes trabalhos, feitos em Santana. Este lhe forneceu uma carta de apresentação, dirigida a Jean Cassou (1897-1986), historiador da arte e diretor do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, acrescentando nesta que Marcier havia feito, em 1956, uma exposição no *Maison de France*, no Rio de Janeiro.<sup>183</sup> Como quis fazer alguns trabalhos em Paris, Marcier conta que conseguiu emprestado com sua amiga Primer, o apartamento na *Rue Pernety*, que utilizou como atelier, assim como, também, por intermédio de outra amiga, obteve a contratação, em 1957, da Galeria André Weil, embora reconhecesse que: “*A pintura que eu fazia no atelier de Barbacena, não somente pela temática sacra, não estava na corrente da atualidade de Paris daqueles tempos.*”,<sup>184</sup> descartando a possibilidade alcançar alguma notoriedade em Paris.

Esta estada possibilitou, também, um momento de reflexão, do qual ele nos revela a dimensão de sua satisfação e realização, como artista e pessoa:

*Sem dúvida foi o único momento em que se podia processar a difícil solda entre os anos da minha juventude passados na Europa e os tempos que seguiram, como um Rosário, desde a partida forçada desta cidade ao iniciar a guerra em 1939. Tinha então quarenta anos, na verdade achara um equilíbrio perfeito entre a arte e a vida – minha mulher, meus filhos, meu sítio, meu cavalo, minha charrete, meu atelier, construído com muito sacrifício, tudo isso formava um todo.*<sup>185</sup>

Naquela ocasião conforme narrado, recebeu correspondência de uma senhora chamada Eva, com um sobrenome de origem holandesa, propondo uma visita para tratar assunto relativo à encomenda de um mural a ser realizado em uma residência, recém-construída, à

<sup>181</sup> *Ibidem.* p. 257.

<sup>182</sup> *Ibidem.* pp. 260-261.

<sup>183</sup> **Nota Explicativa:** A exposição realizada no *Maison de France* tratou-se de uma individual, O Senhor Matias Marcier, nos informou, em entrevista concedida, não ter conhecimento se houve catálogo para aquela exposição, quanto as obras expostas, disse que foram variadas, paisagens, retratos e outros.

<sup>184</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 275.

<sup>185</sup> *Ibidem.* p. 276.

beira do Lago de Zurique, na Suíça. Este mural foi executado por Marcier, em 1957 e catalogado como: “Residência F.B.”, não nos sendo informado sobre a sua temática.<sup>186</sup>

Depois de realizar sua exposição em Paris, na Galeria Weil, Marcier relatou que voltou ao Brasil e para Barbacena. Não existem informações mais detalhadas sobre aquela exposição, pois não foi confeccionado catálogo,<sup>187</sup> ocorreu que Marcier aproveitou a viagem a Paris e, como havia levado alguns quadros, pintados em Minas Gerais, realizou a mostra daquelas obras.

Enquanto Marcier pintava, em seu atelier, “*As Sete Palavras*”,<sup>188</sup> grupo de obras que retratam as últimas palavras ditas por Jesus na cruz, recorda que foi interrompido por dois jovens romenos. Um chamado Toma, disse ser poeta e, como haviam visto a edição especial da revista *O Cruzeiro*, de 1942, e como seu navio havia atracado no Rio de Janeiro, foram até Barbacena para conhecer Marcier. Foi por esta época que nasceu a filha caçula de Marcier: Mônica Francisca Racz Marcier, a 25 de julho de 1958, o que representou objeto de orgulho: “*Enfim, me considerava quase mineiro, tendo quatro filhos nascidos nas alterosas.*”<sup>189</sup>

Quanto ao ano de 1960, foi naquele ano que Marcier pintou “*A Crucificação*”, através da técnica do afresco na Capela de Nossa Senhora dos Sagrados Corações, pertencente à sede campestre do SESC - Serviço Social do Comércio, em Venda Nova-MG, localizada na Rua Maria Borboleta, s/nº, Bairro Letícia, a qual Marcier retratou como uma: “*Enorme crucificação com João, o discípulo querido. Na parte alta, a Virgem com o Menino, ladeado pela serpente, precipitada sob os golpes do Arcanjo Miguel.*”<sup>190</sup>

E acrescenta, nos informando, em sua autobiografia, que:

*Nessa época, eu ia muitas vezes a Belo Horizonte por causa dos meus laços com o convento dominicano e frequentes encomendas. [...] Algumas obras murais nos arredores da capital me fizeram trabalhar em*

<sup>186</sup> *Ibidem*. pp. 277-279. **Nota Explicativa:** Objetivando obter informações sobre aquele mural, a 29 de março de 2011, enviamos uma correspondência à representação diplomática daquele país, no Brasil, em Brasília, aquela nos informou que: “[...] Após consulta a dois órgãos competentes na Suíça (Museu de Artes de Zurich e o Instituto Nacional de Artes), informo-lhe, que lamentavelmente eles não possuem informações sobre o artista nem sobre a obra mencionada em sua carta. [...]”. (Trecho de texto da correspondência recebida como resposta da Embaixada da Suíça, SES, Avenida das Nações, Quadra 811, Lote 41 Brasília-DF, CEP 70448-900, datada de 29/04/2011 e assinada pelo Senhor Simon Locher).

<sup>187</sup> *Ibidem*. p. 273.

<sup>188</sup> *Ibidem*. p. 292. Acrescentando à informação sobre esta obra, o Senhor Matias Francisco Racz Marcier, nos disse que “*As Sete Palavras*” são sete telas, pertenciam ao acervo da revista *O Cruzeiro* e, posteriormente, foram vendidas a um colecionador particular.

<sup>189</sup> *Ibidem*. p. 304.

<sup>190</sup> *Ibidem*. pp. 333-334.

*verdadeiro regime de clausura. Quanto à pintura dos afrescos da capela de Venda Nova, trabalhava a noite inteira, repetindo a façanha de Mauá. O mesmo entusiasmo e a mesma fé me moviam e ficava horas intermináveis nos andaimes, que por sinal melhoraram em relação aos anteriores.*<sup>191</sup>

Marcier aqui nos revela e complementa, como resposta ao que começara a falar, sobre “[...] *As causas que geravam aqueles quadros.*”<sup>192</sup> Sempre prevalecendo o reflexo de sua conversão e fé atual: “*Colado no muro sem poder recuar no andaime, surgiam as figuras, que somente pintava por encomenda, como devoções à Virgem com o Menino, já que o exangue Corpo do Senhor Crucificado continuava a ser a imagem com que mais me identificava.*”<sup>193</sup>

Acrescenta, ainda, que o vitral de grandes dimensões, pintado na parte frontal da capela do SESC de Venda Nova, foi realizado com o aproveitamento do projeto feito em cartão para a capela de Mauá: “*O cartão do grande vitral da Ressurreição que desenhei para ser executado em São Paulo não passaria de um jogo de cristais coloridos iluminados pelo sol.*”<sup>194</sup>

A entrega da capela ao culto foi realizada com uma missa, na qual Marcier esteve presente, conforme ele mesmo nos revela:

*Chegado o dia da entrega da capela para o culto. De terno e gravata, sentado num banco, olhei para trás – autoridades, dignatários eclesiásticos, a pequena nave repleta de gente – a luz penetrava através do vitral e o Vitorioso da Morte exibia suas chagas, penhor de muitas noites passadas ali pintando.*<sup>195</sup>

Sobre viver de sua arte, Marcier nos deixou registrado que: “[...], *O intenso movimento: Vias Sacras, Ceias e murais garantiam a sobrevivência da pequena comunidade de Santana.*”<sup>196</sup>

Um dia, seus filhos voltaram da escola trazendo uma mensagem, noticiando e solicitando comunicado de Marcier, de confirmação de sua presença, para ser condecorado com a Medalha da Inconfidência:

*Emeric Marcier  
Aos cuidados do Colégio Estadual Barbacena  
Com minha atenciosa visita, tenho o prazer de comunicar-lhe haver sido agraciado com a Medalha da Inconfidência, solicitando, ao mesmo*

<sup>191</sup> *Ibidem.* p. 304.

<sup>192</sup> *Ibidem.* p. 251

<sup>193</sup> *Ibidem.* p. 304.

<sup>194</sup> *Ibidem.* p. 305.

<sup>195</sup> *Loc. Cit.*

<sup>196</sup> *Loc. Cit.*

*tempo, obséquio confirmar sua presença na solenidade de entrega do respectivo título, dia 21 do corrente, às 15 horas, na Praça Tiradentes de Ouro Preto...*<sup>197</sup>

Prontamente, Marcier respondeu, de maneira afirmativa, sua presença naquele momento que o dignificaria, muito embora, o nome de “Medalha da Inconfidência” o tenha incomodado. Como oriundo de um país com inúmeras ocorrências de complôs e conspirações, Marcier conta que em suas introspecções questionava a si mesmo:

*[...] No meu pescoço pendia a cruz que lembrava o sacrifício de Tiradentes - perguntava-me, mesmo, de qual complô havia participado. Os meus quinze anos de vida mineira, passados no Sítio Santana, teriam algo de clandestinidade dos conspiradores?*<sup>198</sup>

Continuando em suas inúmeras perguntas, em busca de uma resposta, que satisfizesse a questão de ter sido condecorado com a Medalha da Inconfidência, Marcier conclui:

*A minha arte totalmente voltada para temas inspirados nos textos bíblicos, a minha fidelidade às paisagens das cidades históricas de Minas não seriam uma forma de rebelião, quando museus e bienais faziam tudo para anular a pintura assim chamada figurativa.*<sup>199</sup>

Em entrevista concedida pelo Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada,<sup>200</sup> obtivemos a informação de ter sido este quem fez a indicação do nome de Emeric Marcier para receber a comenda, em 1963, quando era Chefe de Cerimonial do Palácio da Liberdade, a sede do Governo do Estado de Minas Gerais, localizado na cidade de Belo Horizonte.

Para Marcier, com a transferência da Capital Federal, do Rio de Janeiro para Brasília, em 1960, aquela cidade perdeu sua polarização política e este momento coincidiu com o fortalecimento das galerias de arte, pois com o distanciamento do centro político do país, os pintores abandonaram a prática de dar os seus quadros por pura amizade ou, em troca de favores, segundo sua interpretação.<sup>201</sup>

Ainda que, raramente existisse a idéia de “coleção” e permanecendo aquele panorama da década de 1940, no qual poucos compravam quadros, Marcier visualizava que fazer arte

---

<sup>197</sup> *Loc. Cit.*

<sup>198</sup> *Loc. Cit.*

<sup>199</sup> *Loc. Cit.*

<sup>200</sup> Informação obtida através da entrevista concedida pelo Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada, no dia 20 de abril de 2011, na Fazenda Bela Vista, no Município de Antônio Carlos-MG. O Senhor Geraldo é primo do Frei Martinho.

<sup>201</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 308.

havia adquirido status de profissão, pois seu produto final passou a ser intermediado por *marchands*.<sup>202</sup>

O primeiro e único contrato assinado por Marcier foi, pessoalmente, segundo ele, datilografado por Julita, que o vinculou à uma galeria. Estipulava que, em troca de um salário fixo, teria que fornecer, mensalmente, duas telas. Por sentir-se criativamente “preso”: “*Pois não tinha o hábito para organizar uma ‘produção’ constante, com compromisso de entregar um certo número de telas por mês.*”<sup>203</sup> e, tendo mostrado o contrato a seu amigo, o advogado catarinense Antonio Gallotti (1908-1986), este aconselhou Marcier a efetuar uma rescisão, o que foi feito, sem interferência na amizade existente entre ele e o proprietário da galeria.<sup>204</sup>

Neste período Marcier recebeu visitas de pessoas de Belo Horizonte, Juiz de Fora e do Rio de Janeiro. O que ligava o Sítio Santana aos grandes centros era a pintura, a amizade e a hospitalidade, quer fosse para almoçar, jantar ou mesmo para pernoitar. O que não significava uma vida de grande abastança, pois conforme declarado pelo próprio Marcier: “*Totalmente dedicado à pintura, os encargos progressivamente mais pesados da manutenção de uma numerosa família, as raras vendas dos meus quadros, cujos preços eram baixos, apenas cobriam minhas necessidades para sobrevivência imediata.*”<sup>205</sup>

Marcier conta, ainda, que em certa ocasião recebeu para um almoço, no Sítio Santana, a visita de José Carvalho, acompanhado do marchand italiano Franco Terranova, que possuía uma galeria no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Estes vieram na tentativa de persuadir a Marcier de voltar a residir naquela cidade. Quanto à questão de expor, Marcier, nesta época, foi desaconselhado, devido à tendência do mercado, pois o volume das vendas era sinônimo de sucesso artístico.<sup>206</sup>

Este solicitado retorno profissional e residencial ao Rio de Janeiro ocorreu quando Marcier adquiriu um apartamento na Rua Timóteo da Costa, no Leblon, no Rio de Janeiro.<sup>207</sup> Porém, mesmo após a aquisição, permaneceu algum tempo preferindo pintar seus quadros no Sítio Santana e, depois, levá-los para seu novo atelier. Período que pintou poucas paisagens de Barbacena e, nos momentos que passava no Leblon, quase não saía, pois segundo ele, até o

---

<sup>202</sup> *Ibidem*. p. 310.

<sup>203</sup> *Ibidem*. p. 319.

<sup>204</sup> *Ibidem*. p. 308.

<sup>205</sup> *Ibidem*. p. 316.

<sup>206</sup> *Ibidem*. pp. 316-317.

<sup>207</sup> *Ibidem*. p. 317.

círculo de amizades havia mudado, a maioria dos amigos havia retornado à Europa, após o término da Guerra.<sup>208</sup> Quanto à temática, esta girava em torno do que mais ocupava seu gosto de novo cristão: cenas do “*Apocalipse*”, com bestas, dragões e alguns Cristos, também de grandes dimensões<sup>209</sup> e a “*Crucificação*”, guache adquirida por Lílian Lacerda,<sup>210</sup> momento a partir do qual Marcier tornou-se frequentador de sua residência.

Ainda neste tempo foi pintada a obra: “*Lavapé*”, sua última tela de grandes dimensões.<sup>211</sup> Marcier nos acrescentou, a respeito de sua produção mural que: “*Paralelamente o trabalho no ateliê, ainda executei alguns afrescos, mas isso também teve fim, pois além de ser muito cansativo e mal remunerado obrigava a me ausentar do sítio.*”<sup>212</sup>

Embora sua autobiografia não revele o motivo, Marcier nos diz que sua família resolveu demolir seu atelier, e desfazer-se de suas telas de grandes dimensões. Um exemplo, que Marcier cita em sua autobiografia, como incluída nesta medida familiar, foi a obra “*Lavapé*”, vendida enquanto ele estava na Europa.<sup>213</sup> Devido ao seu contrato com a *Petite Galerie*, realizou, em 1960, uma exposição, com obras pintadas nas cidades históricas de Minas Gerais. Depois desta exposição, conta que seu contrato foi rescindido. Marcier nos adianta, também, o motivo de estabelecer seu atelier no Rio de Janeiro:

*Mas como minhas vindas ao Rio eram mais para tentar outra vez restabelecer um elo com a vida artística, galerias e exposições, poucas vezes pintei a vista que se descortinava do alto da Rua Timóteo da Costa, ainda que o contrato em vigor, há alguns meses, com a Petite Galerie, me obrigava a entregar duas telas por mês, além do compromisso para uma exposição cuja data estava se aproximando.*<sup>214</sup>

Marcier narra que conheceu o marchand romeno Jean Boghici, na casa de Lílian Lacerda, porém foi numa noite em que atravessava a Praça General Osório, na qual Boghici abordou Marcier e o convidou a fazer-lhe companhia, juntamente com um casal de amigos, o assunto tomou o rumo das artes, surgindo a ideia da criação de uma galeria de arte, criada em 1960 e batizada com o nome de *Galeria Relevo*. A inauguração foi realizada com uma

<sup>208</sup> *Loc. Cit.*

<sup>209</sup> *Ibidem.* p. 321.

<sup>210</sup> *Ibidem.* p. 323.

**Nota Explicativa:** Segundo consta na página 48 da dissertação de Mestrado da Professora Silvia Ahlers, **Murais de Marcier em Mauá: Afrescos da Capela da Juventude Operária Católica**. USP. 2008; Lílian Lacerda era esposa do Governador do antigo Estado da Guanabara, Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977).

<sup>211</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 319.

<sup>212</sup> *Loc. Cit.*

<sup>213</sup> *Loc. Cit.*

<sup>214</sup> *Ibidem.* p. 321.



exposição das obras de Marcier, em agosto de 1961, sendo o primeiro endereço à Rua Prado Júnior, em Copacabana, esta galeria ditou, por mais de dez anos, os destinos da vanguarda das artes plásticas.<sup>215</sup>

Foi na condição de filiado à esta Galeria, que Marcier realizou, no dia 10 de dezembro de 1961, uma exposição de desenhos feitos durante seus, então, 25 anos de trabalho, com catálogo prefaciado pelo poeta Ferreira Gullar, intitulado “*Artes Visuais – Desenhos de Marcier*”, no qual disse:

*A pintura de Emeric Marcier é já conhecida do público do Rio. Mas quem conhece seus desenhos? Muito pouca gente. Marcier ilustrou um ou outro livro e publicou alguns desenhos em suplementos literários do Rio, por volta de 1945. [...] A presente exposição mostra uma seleção de desenhos de Marcier, cobrindo 25 anos de trabalho. Não é hábito, no Brasil, expor desenhos a não ser de desenhistas, isto é, de artistas que se dedicam especificamente ao desenho. [...] Nesse sentido a Galeria Relevo soma um mérito novo à sua inauguração: o de possivelmente despertar entre nós o interesse por esse tipo de exposições. Tais mostras [...] revelam as etapas anteriores da obra que é mostrada ao público como uma aparição súbita.*

*[...] Muitos deles são estudos para murais, com toda a série da Crucificação e da Gênese: Através deles acompanha-se o trabalho de formulação do artista, [...] para o lançamento [...] da obra definitiva. [...]. Esta mostra abreviada de 25 anos de desenho, de Marcier, é também uma biografia sincera do pintor. Vemo-lo, em 1937, torturado e exprimindo a sua reação subjetiva em face da Europa ameaçada. Daí até 1939, a sua fúria se acirra, e o desenho é menos expressão em si mesmo que instrumento de protesto. Mais tarde, em 1947, já em Minas Gerais, ele reencontra o mundo, e a linha livre do desenhista já comenta um mundo estável. Daí para frente, ela é cada vez mais livre, mais espontânea, mais objetiva, até alcançar a precisão e o ritmo claro dos seus últimos trabalhos.<sup>216</sup>*

Ao contrário da *Petite Galerie*, que para Marcier, somente vinculava a seu grupo artistas de renome, a Galeria Relevo possibilitava o ingresso de artistas iniciantes e desconhecidos no mundo das artes. Além deste fato positivo, o surgimento destes espaços, segundo Marcier, prestou um grande serviço à mentalidade artística que se firmava: “*Que pintura também se compra!*”<sup>217</sup>

Nesta época, no curso da década de 1960, haviam diminuído as encomendas para a realização de murais, porém Marcier ocupava grande parte de seu tempo na pintura de

<sup>215</sup> *Ibidem*. pp. 323-324.

<sup>216</sup> Texto elaborado por Ferreira Gullar, em 1961, para o prefácio do catálogo, da mostra dos desenhos de Emeric Marcier, em comemoração aos seus 25 anos de atividades artísticas, realizada a 10 de dezembro de 1961, na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro.

<sup>217</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 325.

cavalete, conforme relatado, devido às exposições firmadas pelo contrato, realizadas de maneira regular, até o ano de 1968, época na qual, segundo o próprio Marcier: *“Ainda tinha uma encomenda ou outra de Cataguases ou Belo Horizonte, onde acabara de executar os meus últimos murais.”*<sup>218</sup>

Embora não deixasse de crer e continuar a ter como referencial de sua fé, a pessoa de Jesus Cristo, Marcier não quis mais executar obras murais:

*À medida que melhoravam as condições materiais para a execução destes murais, andaimes mais sólidos, operários mais dedicados, o meu trabalho um pouco mais bem remunerado, estranhamente tinha menos entusiasmo e eu sentia um cansaço quando subia nos andaimes, sem mais aquela loucura que me arrebatava na capela de Mauá, dez anos antes. Não, não era a idade, pois continuava sempre jovem, mas minha fé não era a mesma, não acreditava mais que tudo o que eu tinha que realizar devesse ser sempre acompanhado de sofrimento e penúrias de toda espécie.*<sup>219</sup>

Ou, como ele mesmo viria a declarar, no Capítulo XXXV de sua autobiografia: *“[...] O Cristo litúrgico não me motivava mais [...].”*<sup>220</sup>

Muitos murais executados por Marcier só foram possíveis devido à iniciativa do arquiteto Francisco Bolonha de: *“Introduzir as artes plásticas como organicamente ligadas à arquitetura moderna, ensaiadas na pequena cidade de Cataguases.”*<sup>221</sup>

Anterior a este período, ou seja, no ano de 1966, Marcier recebeu o título de Cidadão Honorário de Barbacena, o evento foi seguido de uma exposição local, com obras de sua autoria, de propriedade de pessoas da cidade. Durante nossa pesquisa enviamos carta ao Excelentíssimo Senhor Presidente da Câmara de Vereadores da Cidade de Barbacena, visando autorização para acesso ao processo de indicação de Marcier ao Título de Cidadão Honorário de Barbacena, a qual nos foi retribuída informando que a *“Câmara Municipal só possui acervo do ano de 1990 até a presente data, em razão de que, por força de legislação vigente à época, autorizava a doação e/ou incineração dos arquivos legislativos.”*<sup>222</sup>

Sempre trabalhando em seu atelier do Sítio Santana, até altas horas da noite, em determinados momentos, Marcier interrogava a si mesmo: *“O que é que eu fazia ali. Com*

<sup>218</sup> *Ibidem.* p. 331.

<sup>219</sup> *Ibidem.* p. 334.

<sup>220</sup> *Ibidem.* p. 368.

<sup>221</sup> *Ibidem.* p. 336.

<sup>222</sup> **BRASIL – Câmara dos Vereadores da Cidade de Barbacena** - Ofício nº 109/11-SEC, de 19 de abril de 2011, do Excelentíssimo Senhor Presidente da Câmara de Vereadores da Cidade de Barbacena-MG, Vereador Luiz Gonzaga de Oliveira, em resposta a carta enviada em 12/04/2011.

*cada vez menos capelas para decorar com afrescos, este grande espaço parecia-me que, de certo modo, transformara-se numa capela. Qual era a religião? A pintura, claro!”*<sup>223</sup>

E continua a nos deixar conhecer suas introspecções, ao revelar estar percebendo-se:

*Rodeado de grandes telas, umas viajadas como a Parábola dos Cegos ou a Piedade com São Domingos, depois de bienais e conventos voltariam para cá para me convencer que valia a pena pintar, apesar de todas as incompreensões... [...], não tinha mais aquela fé inabalada no meu trabalho, achava sacrifício inútil aquelas manhãs claras em que eu triturava pigmentos e emulsões para obter um branco consistente, mas que secaria rapidamente e duraria uma eternidade.*<sup>224</sup>

Nos diversos momentos em que foi assaltado pelas adversidades e decepções, Marcier nos revela que sentiu vontade de um retorno à Europa, conforme ele mesmo nos relata: *“Novamente a tentação, que tantas vezes me assaltara nos anos aqui em Santana. Voltar à Europa de onde fora arrancado contra a minha vontade, bater em retirada e esquecer tudo isto, ainda que não aceitasse a separação definitiva com os meus...”*<sup>225</sup>

Marcier conta que foi convidado pelo Governo de Bucareste para uma exposição, ocorrida no dia 4 de novembro 1968, no salão do Ateneu Romano, dentre as autoridades presentes, encontrava-se o Ministro Marcos Coimbra, além de seu irmão, Francisco e sua sobrinha, que por diversas vezes, no período em que estivera hospedado na embaixada, o visitou.

*Enquanto meu irmão, acompanhado de sua filha, perdia-se no meio deste público, sem saber se olhava os quadros com paisagens que até podiam ter sido pintadas em paragens bem conhecidas da nossa infância em comum: Baía Maré, Cluj ou as montanhas misteriosas dos Cárpatos; pois não eram aquelas mesmas evocadas nas minhas telas pela Mantiqueira? Quanto aos Cristos dolorosos, o Homem pendendo do legno da Cruz, ombros ensanguentados, costas açoitadas, mesmo se nada daquilo pudesse lembrar os ensinamentos recebidos quando crianças, certamente evocariam os sofrimentos e humilhações a que fora exposto durante a guerra passada.*<sup>226</sup>

E conclui, expressando mentalmente, o seu desejo:

<sup>223</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 346.

<sup>224</sup> *Ibidem.* pp. 336-337.

<sup>225</sup> *Ibidem.* p. 337.

<sup>226</sup> *Ibidem.* p. 352.

*Queria voltar a Barbacena ou tentar dar forma às minhas ideias pictóricas. Mesmo sendo inspirado pelo Evangelho, que naquele momento só chegara a minha percepção pela Paixão de Bach, tinha mais a ver com a vida cheia de sofrimento, que eu tentava desvendar, pois sem achar um sentido não seria possível aceitar tudo isto... e, finalmente conseguir a Paz.*  
227

Na execução de sua obra posada, Marcier tinha certa preferência por modelos morenas; conforme o anúncio publicado em um jornal da época: “*Marcier à procura de modelos, prefere morenas. [...]*.”<sup>228</sup>

Sobre o abandono de sua tendência em pintar nus: “*Assim como de repente surgiram, também estancaria esta fonte de inspiração.*”<sup>229</sup> E continuou explicando, que numa tentativa de não deixar esgotar esse seu recurso expressivo: “*Tentaria outras modelos, mas apesar da sensualidade destas não mais tinha o mesmo élan. Simplesmente fechou-se este ciclo na minha obra.*”<sup>230</sup>

A partir do ano de 1971, Marcier fixou, de forma definitiva, sua residência no Rio de Janeiro. O período de dois anos, compreendido entre os anos de 1988 e 1990, como foi dito pelo jornalista Alberto Dines, em novembro de 2002, por ocasião da apresentação do *Deportado Para a Vida*: “*Tinha muito o que pintar. Mas parou para contar.*”,<sup>231</sup> escreveu suas memórias e a história de sua vida e arte, concluído em 1990.

Por ocasião de sua estada em Paris, veio a falecer naquela cidade, a 01 de setembro de 1990. Em atendimento ao seu desejo, expresso em vida, seu corpo foi trasladado para Barbacena e sepultado no cemitério contíguo à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte.

---

<sup>227</sup> *Ibidem.* p. 403.

<sup>228</sup> **Jornal do Brasil**, Caderno B, página 8, edição de 16 de dezembro de 1979.

<sup>229</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 416.

<sup>230</sup> *Loc. Cit.*

<sup>231</sup> *Ibidem.* p. 14.



Fig. 06. **Residência de Emeric Marcier, no Sítio Santana, em Barbacena-MG. Atual Museu Casa de Emeric Marcier.** <sup>232</sup>

A residência de Emeric Marcier, localizada no Sítio Santana (fig. 06), com uma área de 96.000 m<sup>2</sup>, foi adquirida pela Prefeitura Municipal de Barbacena, a 05 de março de 1996; <sup>233</sup> já estando reconhecido como de Utilidade Pública Municipal, <sup>234</sup> e sob os cuidados e administração da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Barbacena, desde 17 de agosto de 1995. O Decreto Municipal nº 2185, declarou o Museu Casa de Emeric Marcier “Monumento Histórico do Município de Barbacena.”

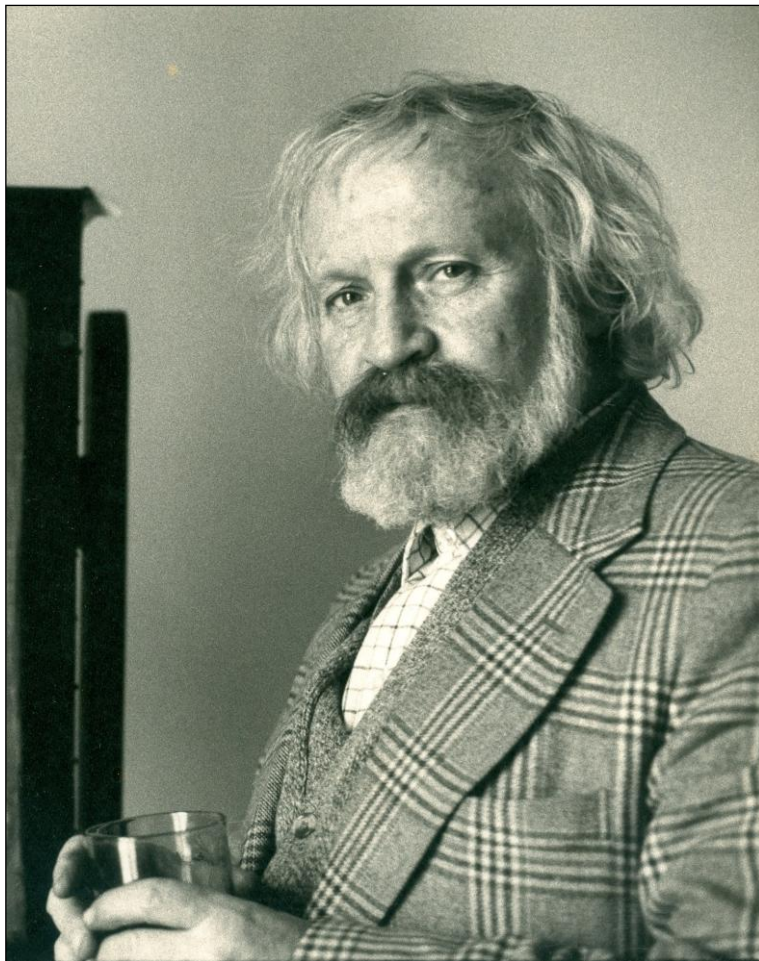
A 07 de junho de 1995, numa atitude de preservação do patrimônio cultural da municipalidade, a Prefeitura Municipal de Barbacena decretou o seu tombamento, <sup>235</sup> posterior às providências relativas à proteção, preservação e recuperação, entrega à comunidade, a 18 de junho de 2004, o Museu Casa de Marcier e o seu entorno, denominado Parque Emeric Marcier, localizados na Estrada do Faria s/nº, Bairro Monte Mário, Barbacena-MG. Sua mostra engloba a casa, móveis, os diversos murais pintados em 1947, através da técnica do afresco, estudos preparatórios, desenhos e objetos pessoais, deixados por um dos maiores artistas modernos de pinturas com a temática sacra do Brasil.

<sup>232</sup> Foto: Ilton José de Cerqueira Filho. Data: 21/05/2011.

<sup>233</sup> **Contrato Particular de Compra e Venda**, com desapropriação amigável, entre a Prefeitura Municipal de Barbacena, como outorgada compradora e Carlos André Racz Marcier e outros, conforme qualificação abaixo, como outorgantes vendedores e desapropriados.

<sup>234</sup> **BRASIL.** Prefeitura Municipal de Barbacena. Decreto nº 3.718, de 10 de julho de 1995.

<sup>235</sup> **BRASIL.** Prefeitura Municipal de Barbacena. Decreto nº 3.961, de 07 de junho de 1995.



*“A tela da vida se pinta sem pensar  
em molduras preestabelecidas.  
Nada deve emoldurar o que nasce  
no mais profundo do nosso ser,  
sombrios tons  
dos mais variados sofrimentos,  
luminosas manchas  
sonhadas ou inventadas  
para romper o cerco das trevas  
devem compor este quadro  
que assinaremos  
com a nossa morte.”<sup>236</sup>*

Fig. 07. Emeric Marcier.<sup>237</sup>

<sup>236</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 259-260.

<sup>237</sup> Foto de Emeric Marcier, no seu atelier, em Paris, 1976. Acervo de Matias Francisco Racz Marcier.

## CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA DA ARTE MURAL

### 2.1. HISTÓRIA DA ARTE MURAL MODERNA NO BRASIL

*A especificidade do mural está em ser revestimento e arte, em combinar forma e função.*<sup>238</sup>



Fig. 08. Palácio Gustavo Capanema. Rio de Janeiro - RJ<sup>239</sup>

#### 2.1.1. Antecedentes

O desenvolvimento da História da Arte Mural no Brasil e a aplicação desta na esfera sacra foi fruto de uma série de fatos, relacionados à imigração de artistas estrangeiros e formação de artistas brasileiros em países com forte e tradicional histórico nas artes plásticas.

<sup>238</sup> TIRELLO, Regina Andrade. (Org.) **O Restauro de um Mural Moderno na USP: O Afresco de Carlos Magano**. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (CPC – PRCEU – USP), 2001. p. 68.

<sup>239</sup> Vista Geral do painel no hall dos pilotis do Palácio Gustavo Capanema, na Avenida Graça Aranha, s/nº, Centro do Rio de Janeiro. Elaborado por Cândido Portinari e executado pela Osirarte (1941-1945). Disponível em: <http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/portinari/capanema/portinari/capanema.html>. Acessado em 28/06/2011, às 11:28h.

Dentre as biografias indispensáveis à construção da trajetória histórica do muralismo moderno e sacro no Brasil, destacamos, inicialmente, a de Candido Portinari, sendo por isso, imprescindível abordarmos o movimento histórico nas artes, denominado Modernismo.

### 2.1.2. Modernismo

O Modernismo, também denominado Movimento Moderno, consistiu em um conjunto de ações culturais, surgimento de escolas e estilos, na primeira metade do Século XX, na Europa. Sua atuação se deu na literatura, arquitetura, design, pintura, escultura e na música.

O pensamento reinante era que as formas tradicionais das artes, da organização social e até mesmo da vida cotidiana tornaram-se ultrapassados, defendia-se uma nova cultura, melhor e moderna. E na conceituação e essência do movimento, moderno era o novo e belo.

O Modernismo no Brasil teve como motivação inicial a necessidade surgida, na nova geração de intelectuais, a partir dos anos de 1910, de atualização em relação às mudanças internacionais ocorridas, recusa ao antigo e liberdade à criação nacional, desobrigando a produção artística de seguir os modelos e padrões europeus, nesta época a produção artística era concentrada no Rio de Janeiro e direcionada à oligarquia conservadora.

Anterior a aquele período, também caracterizado pelo rápido crescimento industrial e o surgimento de uma nova concepção de cidade, houve uma valorização do aspecto que revelasse e refletisse modernidade, adequado ao novo ritmo mundial. Foi nessa época, entre os anos de 1875 e 1930, que tiveram início as medidas do Urbanismo Sanitarista e os Planos de Melhoramentos e Embelezamentos da Cidade do Rio de Janeiro, “*Tratou-se de políticas públicas de planejamento urbano, como a ‘Reforma Pereira Passos’, ocorrida entre 1902 e 1906.*”<sup>240</sup>

A partir de 1910 teve início um amplo movimento de valorização da produção artística brasileira, conferindo destaque às atuações de Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, John Graz, Oswald e Mário de Andrade e outros artistas, que se reuniram na primeira década do Século XX, para formar o Movimento da Arte Moderna no Brasil,

---

<sup>240</sup> Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro – CECIERJ/CEDERJ - **Curso de Extensão Universitária em Geografia: “Planejamento Urbano”, Intervenções Urbanísticas e Planejamento Urbano – História do Planejamento Urbano no Brasil** – Módulo 2/2009.



surgido a partir da preocupação de um pequeno, mas representativo, grupo de intelectuais brasileiros, vinculados à produção cultural, literária, plástica e musical, com relação à visão refletida pelo Brasil no exterior, de sua produção cultural, em comparação com a Vanguarda Europeia.

O impulso construtor de uma nacionalidade brasileira refletida na arte deu visibilidade às ações de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade.

Embora não tenha determinado o início do Modernismo Brasileiro, a exposição das 53 obras de Anita Malfatti, de 1917, no Mappin Stores, a Rua Líbero Badaró, número 111, na cidade de São Paulo, gerou uma acirrada disputa entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna. Sendo o ponto de partida daquele movimento estético, a Semana de Arte Moderna, realizada no ano de 1922, segundo menção na obra do historiador Mário da Silva Brito:

*A Exposição Pintura Moderna - Anita Malfatti, realizada em São Paulo, entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, é considerada um marco na História da Arte Moderna no Brasil e o “estopim” da Semana de Arte Moderna de 1922.*<sup>241</sup>

Aquela exposição representou um ganho de espaço, através da divulgação das ideias do movimento, conforme citado por Gilda de Mello e Souza:

*O período que se inicia em 1917, com a exposição de Anita Malfatti, é o das conquistas da vanguarda, de pregação teórica ininterrupta, de revisões feitas através das pequenas revistas, das polêmicas nos jornais, dos manifestos e das exposições posteriores: a de Vicente do Rego Monteiro, em 1920; da Semana de Arte Moderna, em 1922; de Lasar Segall, em 1924 e 1927; de Tarsila do Amaral, em 1929; da Escola de Paris, em 1930 e de Portinari, em 1931.*<sup>242</sup>

Ainda, segundo acrescentou Melo e Souza, a questão do nacionalismo prestou-se a cortar a fase experimental das vanguardas, preservando as conquistas fundamentais. Ou seja, houve a assimilação de concepções europeias, porém de forma seletiva, ajustando-as às singularidades culturais brasileiras.

---

<sup>241</sup> BRITO, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 322. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=3758](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3758). Acessado em 18/03/2011, às 07:56h.

<sup>242</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. **O Baile das Quatro Artes: Exercícios de Leitura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974. pp. 250-251. in.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h.

Durante o período caracterizado pela grande experimentação estética, conhecido como “Vanguardas Artísticas”, ainda não havia sido exposta a preocupação com a “questão nacional”, ou seja, produzir uma arte na qual estivesse refletido o seu caráter nacional. O que apenas ocorreu quando surgiu a necessidade da produção e afirmação de uma arte que conservasse em si as características brasileiras.

À semelhança do ocorrido nas vanguardas, a arte mural também foi objeto de experimentações, conforme menção de Regina Tirello, ao afirmar que:

*As pinturas parietais, no decorrer dos tempos, mantiveram-se um pouco incólumes às experimentações pictóricas, embora estas sejam detectáveis em muitos painéis artísticos produzidos no Século XX, quando os pintores tendem a “reverenciar” os antigos mestres muralistas, sem contudo deixar de imprimir seus toques pessoais nas obras que criam.*<sup>243</sup>

Foi por ocasião da inserção da arte mural como elemento complementar da arquitetura modernista que aquela foi sustentada por uma razão política, através do binômio Estado-Projeto Modernista.

Ocorreu, então, a reciprocidade entre artistas e o Estado, quando aqueles permitiram que este fizesse o uso de sua arte como símbolo de nacionalidade, vinculada ao moderno, enquanto este, representado por Capanema, absorveu o trabalho daqueles:

*Como não existia uma consciência da nacionalidade, os intelectuais/artistas tomam a si tal tarefa com todas as ambiguidades e contradições que um empreendimento semelhante comportava. O Ministério da Educação e Saúde é um emblema claro dessa ambiguidade por arregimentar intelectuais das mais diferentes matrizes ideológicas, embora o eixo da atuação de Capanema se identificasse com a figura de Alceu Amoroso Lima, católico e conservador. Se os modernistas fornecem a Capanema instrumentos para construção da nacionalidade, este abre-lhes, em troca, a possibilidade de dispor de um espaço para o próprio trabalho, a partir do qual poderiam divulgar o conteúdo revolucionário de que suas obras seriam portadoras.*<sup>244</sup>

Pois o projeto modernista foi articulado para construção de uma identidade nacional refletida na arte, pois “[...] Como dirá Cardoso – ‘Ser Moderno, no Brasil, equivalia a ser

<sup>243</sup> TIRELLO. 2001. *Op. Cit.* p. 66.

<sup>244</sup> FABRIS, Anna Teresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996. – (Artistas Brasileiros, 4). pp. 82-83.

brasileiro.’ [...]”<sup>245</sup> Ou seja, a proposta de ação cultural seria feita agora, com apoio estatal, uma política cultural, na qual o governo atuaria como promotor. O que foi avalizado por Annateresa Fabris, quando disse que:

[...] O movimento modernista ganha terreno nas instituições oficiais, desejosas de forjar a imagem de um país moderno. O ponto de encontro entre a intelectualidade/artistas e governo dá-se no âmbito da criação de uma unidade cultural, capaz de dar vida à uma ideia de nacionalidade que pusesse fim a dois males endêmicos: o divórcio da realidade nacional e a cópia de modelos estrangeiros.<sup>246</sup>

### 2.1.3. Muralismo Moderno no Brasil

Segundo Ana Lúcia Ferraz: “A experiência muralística brasileira se encontra neste período como uma extensão dessa produção de cunho social, que sai do museu e vai para a rua.”<sup>247</sup>

A partir daquele momento, passou a existir uma união entre pintores, escultores e arquitetos no sentido de criar obras destinadas ao espaço público, para serem vistas e apreciadas pelo público comum, aquele que não frequentava as galerias de arte.

Maria Lourenço cita os diversos fatores que impulsionaram o Muralismo Brasileiro, além de um desejo da produção de uma arte realmente pública e, portanto, acessível às pessoas:

Para a autora, o muralismo surge no Brasil, como um desejo em se erigir arte pública acessível ao transeunte e, alguns fatores contribuíram para esse interesse, entre eles a palestra do artista mexicano, Siqueiros, no Clube dos Artistas Modernos, em 1933, e o impacto causado pelas obras mexicanas nos arquitetos que participaram do VIII Congresso Pan-Americano de Arquitetura, na Cidade do México, em 1952. Nessa ocasião há

<sup>245</sup> CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes. OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. **(RE) Discutindo o Modernismo: Universalidade e Diversidade o Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil**. Salvador-BA: Graphite, 1977. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo-UFBA). In.: LAGE, Carolina Souza. **Permanências em Cataguases: A Decoração dos Interiores das Casas Modernistas**. Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix, Belo Horizonte-MG, 2007. Monografia de conclusão de Curso de Especialização em Design de Ambientes e Cultura. p. 12. (*SANT’ANNA, M. apud CARDOSO, 1977. p. 120*)

<sup>246</sup> *Ibidem*. p. 82.

<sup>247</sup> FERRAZ, Ana Lúcia Machado de Oliveira. **Insigne Presença: Arte e Arquitetura na Integração dos Painéis na Obra de Rino Levi**. São Carlos: USP, 1998. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. p. 17. In.: ALMEIDA, Adriana Leal de. **Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande**. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h.

*uma palestra de Walter Gropius, defendendo a necessidade de um trabalho sincronizado entre pintura, escultura e arquitetura, temáticas que foram veiculadas na revista Acrópole no mesmo ano.*<sup>248</sup>

É importante mencionar o seguinte:

*No Brasil, com o advento da arquitetura moderna, a ornamentação artística dos ambientes conhece o declínio em meados da década de 30 do Século XX; já se quer as paredes monocromáticas, valorizam-se as formas, as potencialidades expressivas dos materiais construtivos e, em decorrência, a pintura mural foi considerada por muitos arquitetos, na época, como excessiva e inútil.*

*Somente décadas mais tarde as grandes pinturas parietais seriam reabilitadas pelos arquitetos como obras artísticas. Nos anos 50 do Século XX, Rino Levi, defende o mural feito como integrante da arquitetura, em comunhão com ela, não como simples aposto [...].*<sup>249</sup>

Convém destacar, ainda, a atuação do arquiteto e muralista Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), conhecido como “Pintor dos Operários”; integrante do Núcleo Bernadelli e um de seus fundadores, em 1931, que juntamente com Quirino Campofiorito, dedicou sua produção mural ao tema de fundo social, tendo sido fortemente influenciado pelo Muralismo Mexicano e pelo nacionalismo de Portinari, de quem foi aluno na Universidade do Distrito Federal, entre os anos de 1935 e 1937, realizando, neste período, extensa pesquisa sobre as técnicas e materiais para pintura mural e de cavalete. Executou várias obras, com destaque para a decoração e pintura da Catedral Metropolitana de Jacarezinho, no Estado do Paraná, entre 1954 e 1957. Empenhou-se, ainda, na causa do Muralismo Brasileiro, através da publicação de artigos de sua autoria no *Jornal de Belas Artes*, conforme o datado de 1935, no qual questionou:

*A nova arquitetura criou com o concreto armado, grandes planos internos e externos que, necessariamente, obrigam o arquiteto a aproveitá-los para o complemento dos edifícios. [...] Não é perdoável que nossos pintores deixem ir proletando um movimento educativo dos artistas e do*

<sup>248</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995. in.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h. **Nota Explicativa:** David Alfaro Siqueiros (1896-1974), pintor e muralista mexicano, que juntamente com Diego Rivera (1886-1957) e José Clemente Orozco (1883-1949), criaram o Movimento Muralístico Mexicano. Eles acreditavam que só mesmo o mural poderia redimir artisticamente um povo e, ainda, que a pintura de cavalete é burguesa, pois em maior parte dos casos, as obras ficam confinadas em coleções particulares. Em sua palestra, proferida na sede do Clube dos Artistas Modernos, à Rua Pedro Lessa, nº 2, em São Paulo, Siqueiros proferiu palestra com tema sobre “Arte Proletária.”

<sup>249</sup> TIRELLO. 2001. *Op. Cit.* pp. 67-68.

*povo nesse sentido (o da decoração mural), pois é necesssário realizar esta campanha para que o público se eduque e compreenda que a beleza não é tão onerosa como julgam. [...] Como poderíamos conhecer o esplendor de outras eras, as lutas pelo sonho social e o místico sem as artes?* <sup>250</sup>

Sigaud era integrante do Núcleo Bernadelli, e sua obra caracterizada por temas sociais e os ligados ao trabalhador. Temática sobre a qual ele nos revelou que: “*Sempre exaltei o operário anônimo, sempre denunciei a vida massacrada pelo sistema. Sempre tive consciência da função social da arte. A meu ver, toda arte pode concorrer para ativar o debate político, melhorando assim, por via indireta, a vida do homem.*” <sup>251</sup>

A publicação “*Artistas do Muralismo Brasileiro*” afirma que ocorreu um programa mural no Brasil, e menciona os diversos aspectos do desenvolvimento deste projeto muralístico, ao declarar que:

*O nosso muralismo realizou uma extraordinária experiência de concepção, produção e relacionamento com o público. Há um novo povo conquistado pela arte brasileira. Este espaço está vinculado à utilização dos locais públicos e às oportunidades que a construção no país oferece. Assim, a criação do muralismo brasileiro teve uma oportunidade quase inédita no mundo de hoje. No Brasil, o desenvolvimento está atrelado à expansão das cidades e ao seu progressivo gigantismo.* <sup>252</sup>

E acrescenta o momento exato que marcou o início de nosso muralismo moderno, ao citar a sua primeira obra:

*O surgimento de novas propostas é evidente desde o eclodir do Modernismo entre nós. O símbolo deste Modernismo foi o prédio destinado ao Ministério da Educação. [...] Neste prédio é marcante a presença do muralismo. A parte externa, ao nível da visão e da vivência do público, é revestida por uma mural de azulejos com uma bela concepção de Cândido Portinari. Faz parte da história da afirmação do Modernismo da nossa arquitetura e da utilização do muralismo no espaço público.* <sup>253</sup>

E cita outros exemplos, que fornecem provas da ocorrência de um Muralismo Brasileiro, revelando ainda, entre outros fatos, sua estreita ligação, não com uma filosofia,

<sup>250</sup> TNT – Escritório de Arte – **Biografia de Eugênio Sigaud**. Disponível em: [http://www.tntarte.com.br/tnt/scripts/biografias/eugenio\\_sigaud.asp](http://www.tntarte.com.br/tnt/scripts/biografias/eugenio_sigaud.asp). Acessado em 10/06/2012, às 12:05h.

<sup>251</sup> **Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais**. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_criticas&cd\\_verbete=3329&cd\\_item=15&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3329&cd_item=15&cd_idioma=28555). Acessado em 10/06/2012, às 11:35h.

<sup>252</sup> **Artistas do Muralismo Brasileiro**. Volkswagen do Brasil S.A. 1998. p. 7.

<sup>253</sup> *Loc. Cit.*

mas atrelado ao setor da construção civil e à oportunidade de inclusão que esta viria a abrir para as artes plásticas, com destaque para a obra mural de Portinari com a temática religiosa:

*A criação do bairro Pampulha, em Belo Horizonte, contou com o planejamento urbanístico de Lúcio Costa, criação arquitetônica de Oscar Niemeyer e o paisagismo de Roberto Burle Marx. E a presença do muralismo de Cândido Portinari, em azulejos, com tema – caro aos brasileiros – de São Francisco de Assis. A concepção da cidade de Brasília, contribuição nacional ao conjunto de símbolos mundiais do Modernismo, teve a mesma equipe básica, constituída de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Em Brasília a presença de Athos Bulcão foi extraordinária, além da constante inclusão de novos murais, de diversos artistas, no interior das dezenas de novos prédios monumentais. O que pode ser entendido e percebido claramente é que o muralismo do país acompanhou o crescimento e as transformações urbanísticas, o estabelecimento de novas cidades, a afirmação do Modernismo da nossa arquitetura, a construção civil, a tecnologia de novos materiais, a abertura para a invenção de novos espaços públicos e, de modo amplo, a perspectiva nacional de fazer o país progredir, através de gestos ousados e marcantes.*<sup>254</sup>

O que foi endossado por Reis Filho, ao afirmar que:

*O período que se inicia por volta de 1940, com a II Guerra Mundial, e que nos traz até 1960, com o plano de Brasília, compreende a fase de mais intensa industrialização e urbanização da história do país. Ocorreu, então, um vertiginoso avanço técnico e econômico, acompanhado de profundas transformações sociais. A ele corresponde também a eclosão do movimento contemporâneo de arquitetura, cujas primeiras manifestações poderiam ser recuadas até a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, mas que aguardava as oportunidades adequadas à sua expansão.*

*O marco inicial dessas transformações seria considerado o projeto do edifício-sede do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro.*<sup>255</sup>

Por ocasião de nossa pesquisa bibliográfica sobre pintura mural no Brasil, tomamos conhecimento da obra “*Novos Horizontes – Pintura Mural nas Cidades Brasileiras*”, uma publicação promovida pelo extinto Banco Nacional S.A., em 1985, na qual contempla, conforme descrição apresentada pela supervisora da obra, Ana Lúcia Magalhães Pinto: “*Novos Horizontes consiste no registro dos projetos de arte muralista realizados no período de 1984 – 1985 no Rio, São Paulo e Minas sob o patrocínio do Banco Nacional.*”<sup>256</sup> Embora nossa bibliografia tenha indicado a existência de um muralismo brasileiro, esta obra está

<sup>254</sup> *Ibidem.* p. 8.

<sup>255</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil.** Coleção Debates – Arquitetura. 3 ed. Editora Perspectiva, São Paulo, 1976. p. 88.

<sup>256</sup> Banco Nacional S.A. **Novos Horizontes: Pintura Mural nas Cidades Brasileiras.** Rio de Janeiro: 1985. (Nota de Apresentação).

provida de texto de autoria de Olívio Tavares Araújo, que nega nossa vocação para a arte mural:

*Creio ser possível afirmar que não existiu até hoje, no Brasil, uma “vocação nacional” para o mural, nem para a arte em geral em espaços públicos. Talvez por falta de suporte estatal, que sempre está na raiz dessas propostas, a contribuição de nossos maiores artistas ao setor foi pequena, episódica, e, como regra, menos convincente que sua produção de cavalete. A grande exceção é Portinari, que trabalhou regularmente na escala do mural, e conseguiu manter sua qualidade. Em particular suas obras na Pampulha, em Belo Horizonte, e no Ministério da Educação, no Rio, me parecem até hoje comoventes.*

*Mas esse Portinari muralista existiu há muito tempo – há quarenta e tantos anos. É, portanto, depois de um considerável interregno que uma proposta de arte mural ressurge no país, através do projeto que desde fins de 1984 vem sendo patrocinado no Rio, em São Paulo e Belo Horizonte pelo Banco Nacional, e que por enquanto já resultou em sete obras de consagrados artistas brasileiros: Ivam Freitas, Tomie Ohtake, Roberto Magalhães, Volpi, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro e Glauco Rodrigues. Seria inexato afirmar que entre os dois extremos – Portinari e este projeto – nada aconteceu. [...] Além da falta de suporte estatal ou do grande mecenato, aliás, parece-me que há outra causa para a inexistência de nossa vocação muralista. [...] Falou-nos, pois, durante os anos 30 e 40, a articulação ideológica que viabilizou o muralismo mexicano. [...].<sup>257</sup>*

Conforme alegado anteriormente, nossa vocação muralista nasceu de maneira diferente do Muralismo Mexicano, ao invés de notabilizar-se como um movimento ideológico, aliou-se ao crescimento das cidades e o esforço realizado, para conferir à estas, uma aparência moderna. Maria Cecília França Lourenço defende que os murais e os painéis representam o marco na: “*Transformação do moderno em cultura.*”<sup>258</sup>

Não podemos desprezar a informação de que, de maneira antecedente a esse panorama, já se produziam murais com características modernas no Brasil, como exemplo, podemos citar o mural, “*História da Imprensa*”, executado no ano de 1938, pelo pintor italiano, radicado no Brasil, a partir de 1929, Fúlvio Pennacchi (1905-1992), no prédio do extinto jornal A Gazeta, atualmente sede do TRT-SP.

Acrescenta Isabel Ruas Pereira Coelho, que:

*[as]\* Duas obras murais, encomendadas para o foyer do Teatro João Caetano (projeto do arquiteto Alejandro Baldassini), datadas de 1929 e*

<sup>257</sup> Banco Nacional S.A. 1985. *Op. Cit.* (Texto de Olívio Tavares de Araújo).

<sup>258</sup> LOURENÇO. 1999. *Op. Cit.* p. 249.

*executadas por Di Cavalcanti, acontecem precocemente no panorama da arte mural moderna brasileira.*<sup>259</sup>

Enquanto Mário Pedrosa afirma que o muralismo moderno foi:

*[...] Uma reação às limitações da pintura a óleo, que desde o movimento impressionista começou a ser ameaçada, de várias partes, por intenções monumentais contemporâneas, não fundadas numa nova arquitetura (mas em valores ou ideologia já cristalizada ou sem força inspiradora coletiva) e pela própria desagregação, diante de novas necessidades de expressão [...].*<sup>260</sup>

E dedica uma especial atenção aos murais executados em 1938, em conformidade com o projeto modernista do edifício para o Ministério de Educação e Saúde Pública (fig.08.),<sup>261</sup> projetado e construído mediante encomenda do Ministro Gustavo Capanema Filho (1900-1985), entre os anos de 1937 e 1945, e entregue para uso em 1947, considerado o ícone da arquitetura moderna brasileira e mundial, onde foram pintados murais de Portinari.<sup>262</sup> Ainda,

<sup>259</sup> COELHO, Isabel Ruas Pereira. **Painéis em Mosaico na Arquitetura Moderna Paulista: 1945-1964**. São Paulo: USP, 2000. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. p. 35. in.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h. **Nota Explicativa:** Segundo consta no site do INEPAC – Instituto Nacional do Patrimônio Cultural, com sede no Rio de Janeiro-RJ, consta a seguinte informação: “*Processo de Tombamento 03/300.396/66, DEC “E” 1783. Tombamento Definitivo: 27.10.1967, antigo Estado da Guanabara. Nomenclatura: Murais de Di Cavalcanti no Teatro João Caetano. Descrição: Os painéis de temática musical do pintor Emiliano Di Cavalcanti de 4,5 x 5,5m foram pintados a óleo diretamente sobre a parede do foyer superior. As datas de 1931 e 1964, grafadas sob a assinatura, registram, respectivamente, o ano da pintura e o da intervenção feita pelo autor mesmo. Di Cavalcanti nasceu e morreu no Rio de Janeiro (1897-1976), participou da Semana de Arte Moderna de 1922, estudou em Paris e tornou-se uma figura simbólica do Modernismo Brasileiro.*” \* **Nosso acréscimo.** Disponível em: [http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta\\_detalhe\\_bem&idbem=245](http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta_detalhe_bem&idbem=245). Acessado em 22/03/2011, às 20:34h.

<sup>260</sup> PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos**. Textos Escolhidos III, Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998. p. 13. in.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h.

<sup>261</sup> Segundo afirmado por Bernardo Pinheiro Mota, em seu artigo: **Criações Modernistas Marcam Carreira de Niemeyer**. “*O Palácio Gustavo Capanema é considerado o primeiro edifício público modernista do mundo.*” Disponível em: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=773&sid=55&tpl=printerview>. Acessado em 30/05/2011, às 21:20h.

<sup>262</sup> Segundo afirmou Oscar Niemeyer: “*O prédio do Ministério, projetado por Le Corbusier, constituiu a base do movimento moderno no Brasil*”. Texto de Oscar Niemeyer, baseado em sua obra **A Forma na Arquitetura**. 4 ed. Revan. Rio de Janeiro: 2005. 56 p.



segundo Klintowitz: “O prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública é o marco fundamental da nossa arquitetura modernista.”<sup>263</sup>

Cândido Portinari, pintor brasileiro, havia nascido no município de Brodowski, na região Nordeste do Estado de São Paulo, a 30 de dezembro de 1903, e falecido no Rio de Janeiro, a 06 de fevereiro de 1962. Portinari saiu de sua cidade natal, em 1921, para ingressar na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, onde teve como professores Rodolfo Amoedo (1857-1941), Rodolfo Chambelland (1879-1967) e João Batista da Costa (1865-1926) e, como modelo a seguir, a figura do pintor e retratista espanhol Ignacio Zuloaga (1870-1945). A obra de Portinari foi orientada para a produção de retrato e foi por meio dessa modalidade que obteve sua primeira menção honrosa, em novembro do ano de 1922, com o retrato do “*Escultor Paulo Mazzucchelli*”. Foi igualmente através de sua atuação neste ramo de produção artística, que Portinari obteve, em 1928, o prêmio de Viagem à Europa, com a obra “*Retrato de Olegário Mariano*”. Conforme mencionado por Fabris:

*Embora [Portinari]\* questionasse a disciplina acadêmica, não era, contudo, um artista afinado com as pesquisas realizadas pelas vanguardas nas duas primeiras décadas do século, caracterizando-se pela adequação aos dois gêneros dominantes na Escola Nacional de Belas-Artes: O retrato como prática efetiva e a paisagem como intenção, ainda não concretizada.*<sup>264</sup>

Portinari defendia o Classicismo como o fundamento da Arte Moderna e destinou seu prêmio de viagem à Europa, como:

*Uma forma de atualização, de contato direto com as grandes realizações do passado e com as propostas do presente, dando pouca importância a uma prática corrente entre os bolsistas brasileiros, que faziam da estadia no estrangeiro, um prolongamento de sua prática de ateliê.*<sup>265</sup>

Portinari, diferente do costume, por ocasião dessa viagem prêmio de estudos, propõe fazer de sua estadia e curso na França “Um prêmio de observação”, com o seguinte roteiro:

*[...] Observar, pesquisar, tirar da obra dos grandes artistas – do passado, nos museus, ou do presente, nas galerias – os elementos que melhor se prestem à afirmação de uma personalidade. Procurarei encontrar*

<sup>263</sup> KLINTOWITZ, Jacob. **Cândido Portinari: Retrato do Brasil**. Revista de Cultura # 48. Fortaleza, São Paulo. Nov. 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag48portinari.htm>. Acessado em 24/06/2012, às 12:28h.

<sup>264</sup> FABRIS. 1996. *Op. Cit.* p. 18. \* **Nosso acréscimo**

<sup>265</sup> *Ibidem.* p. 20.

*o caminho definitivo da minha arte fazendo estudos e nunca quadros grandes, que estes roubam ao artista um tempo precioso sem resultado duradouro e sem influência definitiva no futuro. Prefiro regressar da Europa sem nenhuma bagagem volumosa, aparentando ao julgamento alheio, nada ter feito, mas com um cabedal profundo de observações e pesquisas.*<sup>266</sup>

Em 1929, realizando seu curso, em Paris, o programa de estudos de Portinari o aproximou dos modernistas, pois passou a buscar uma arte de cunho social, que pudesse ser incluída na educação do povo. Segundo Annateresa Fabris, Portinari defendia uma ideia de coletividade artística:

*Nós devemos, no Brasil, acabar com o orgulho de fazer uma arte para meia dúzia. O artista deve educar o povo mostrando-se acessível a este público que tem medo da arte pela ignorância, pela ausência de uma informação artística que deve começar nos cursos primários. Os nossos artistas precisam deixar suas torres de marfim, devem exercer uma forte ação social, interessando-se pela educação do povo brasileiro.*<sup>267</sup>

Reiterando essa sua forma de perceber a destinação da arte, em outra fala, Portinari afirma que:

*... A pintura que se desvincula do povo não é Arte – senão um passatempo, um jogo de cores cuja mensagem passa de epiderme em epiderme – e que tem um alcance pequeno. Ainda que realizada com inteligência e bom gosto nada dirá ao nosso coração – e uma pintura que não fala ao coração não é Arte, porque só ele a entende. Só o coração nos poderá tornar melhores e essa é a grande função da Arte.*

*Não conheço nenhuma grande Arte que não esteja intimamente vinculada ao povo. As coisas comovedoras ferem de morte o artista e sua única salvação é retransmitir a mensagem que recebe. Pergunto-me: quais são as coisas comovedoras neste mundo de hoje? Não são por acaso as guerras, as tragédias provocadas pelas injustiças, pela desigualdade e pela fome? Haverá na natureza algo que grite mais alto ao coração do que isto?...*<sup>268</sup>

Ainda, segundo Annateresa Fabris, Portinari acrescentando à essa sua intenção de ampla popularização da arte, defendia a opinião de que: “A arte, além de exercer seu papel

<sup>266</sup>BENTO, Antônio. **Portinari**. Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial, 1980. cit. p. 58. in.: FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 20.

<sup>267</sup> FABRIS. 1996. *Op. Cit.* p. 26.

<sup>268</sup> Trecho da conferência de Portinari para especialistas do Brasil, Argentina e Uruguai, no MALBA – Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires, durante o seminário “O Sentido da Arte”, ocorrido nos dias 6, 7 e 8 de setembro de 1947. **Educação em Linha**. Secretaria de Estado da Educação do Rio de Janeiro. Ano 4, nº 14, outubro-dezembro de 2010, p. 5. Disponível em: <http://www.educacao.rj.gov.br/educacaoemlinha>. Revista online e impressa. Acessada em 25/05/2011, às 20:18h.

*de transformação social, deveria ser criadora de uma consciência nacional.*”<sup>269</sup> E, em complemento de seu ímpeto de formação e de preservação de uma arte puramente brasileira, sustentou que: *“Devemos trancar as portas para a arte estrangeira.”*<sup>270</sup>

Em semelhança à uma citação feita por Marcier, Portinari afirmou que:

*[...] Toda obra de arte só pode surgir de um movimento interior de fé. É preciso crer em qualquer coisa, por exemplo, em nós mesmos. O artista brasileiro não pode ser irônico, nem cético. Isso pertence aos povos decadentes. Nós devemos acreditar, para o Brasil ser Brasil.”*<sup>271</sup>

O programa de estudos de Portinari o desobrigou até mesmo de: *“Frequentar as aulas na Academie Julian, dedicando-se somente à observação das obras do passado, presente e à pesquisa das técnicas dos grandes mestres.”*<sup>272</sup> Tornou-se constante visitante de galerias e museus, daí advindo inspiração e influências refletidas em sua obra, através do contato com obras de Picasso e do pintor italiano Paolo Cagliari (1528-1588), que incorporou o topônimo através do qual ficou mais conhecido: *“Il Veronese”*. Mesmo após ser aconselhado por Chambelland a dedicar-se ao retrato, Portinari, por influência da obra de Veronese: *“Decide, como dirá a Antônio Bento, tornar-se pintor de grandes telas, com muitas figuras, agrupadas em enormes composições, com estruturas variadas.”*<sup>273</sup> O que constataremos, mais tarde, através do direcionamento de sua pintura para a obra mural.

Embora muitas pessoas censurassem a postura de Portinari, de elaborar e seguir um programa de observação, que o isentava de uma produção artística, na qual aplicasse os resultados de seu cronograma de curso, enquanto estivesse em Paris. Sobre esta forma de proceder, Fabris ponderou, que:

*A inatividade de Portinari, no entanto, era apenas aparente: nele estava se formando o interesse por uma arte construtivista, afirmativa das peculiaridades do Brasil, que representará o ponto de encontro entre suas preocupações e as dos modernistas, demonstrando que o debate que animava o ambiente artístico europeu era, também, determinante entre nós.*<sup>274</sup>

<sup>269</sup> FABRIS. 1996. *Op. Cit.* p. 26.

<sup>270</sup> *Loc. Cit.*

<sup>271</sup> *Loc. Cit.*

<sup>272</sup> *Ibidem.* p. 27.

<sup>273</sup> BENTO. 1980. *Op.Cit.* p. 58.

<sup>274</sup> FABRIS. 1996. *Op. Cit.* p. 31.

De volta ao Brasil, Portinari organizou e expôs, em 1932, no Palace Hotel, Rio de Janeiro, uma série de obras inspiradas em suas lembranças da época de infância. O direcionamento dado por Portinari à sua obra o conduziu para o mural, pela procura de uma arte que contivesse um posicionamento partidário, conforme descrito por Mário Pedrosa:

*Com o afresco e a pintura mural moderna, a pintura marcha no sentido do curso histórico, isto é, para sua reintegração na grande arte totalitária, hierarquizada pela arquitetura, da sociedade socialista em gestação. Portinari já sente a força desta atração. Como se deu com Rivera, com a Escola Mexicana atual, aliás – a matéria social o espreita. A condição de sua genialidade está ali.*<sup>275</sup>

Devido ao fato de estar vigorando o Muralismo Mexicano, Geraldo Ferraz fez menção a Portinari, em artigo publicado no jornal paulista *Folha da Noite*, de 28 de dezembro de 1934, intitulado “*Discordando de Portinari*”, no qual criticou sua opção pelo muralismo como sendo: “*Uma ilusão provocada pelo impacto dos muralistas mexicanos.*”,<sup>276</sup> embora Portinari, em momento algum, tivesse afirmado que substituiria sua obra de cavalete pela mural, ou que não produziria mais com a temática religiosa, tudo indicava, como bem afirmado por Fabris que: “*Ao contrário, desejava integrar-se naquele movimento mundial que buscava uma destinação coletiva para a arte.*”<sup>277</sup>

Aliado a este aspecto, Mário de Andrade, escreveu uma série de análises críticas positivas com referência à obra de Portinari, devido a sua adesão à produção da arte engajada na tendência social. Essas notas, segundo Fabris: “*Colocam Portinari numa posição singular dentro da arte brasileira, tornando-o um artista digno de reconhecimento em qualquer parte do mundo.*”<sup>278</sup>

A exposição realizada em 1934, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, gerou uma série de notas, comentários e artigos críticos com referências positivas, os quais foram seguidos pelo artigo intitulado “*Portinari*”, de autoria de Mário de Andrade, publicado a 30 de dezembro de 1934, no jornal: “[...] *O Estado de São Paulo, no qual Portinari é considerado o pintor que poderia levar a arte brasileira a participar daquela tendência ‘clássico-moderna’*,

<sup>275</sup> PEDROSA, Mário. **Impressões de Portinari**, Diário da Noite, São Paulo, 7 dez. 1934. cit. in.: FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 36.

<sup>276</sup> FERRAZ, Geraldo. **Discordando de Portinari**. Folha da Noite, São Paulo, 28 dez. 1934. op. cit. in.: FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 37.

<sup>277</sup> FABRIS. 1996. *Op. Cit.* p. 37.

<sup>278</sup> *Ibidem.* p. 42.

*então dominante nos grandes centros europeus.*”<sup>279</sup> Ao qual Mário de Andrade acrescentou: “[...] *Tentativas arriscadas do modernismo, ‘reussites’ absolutas do classicismo. É juntá-las na nova fórmula, ‘clássica-moderna’, e Portinari será o digno chefe da nossa futura geração artística.*”<sup>280</sup>

Após a realização de outra exposição, em 1936, também no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, o acervo de Portinari recebeu algumas críticas por expor obras nas quais seus personagens apresentavam deformações. Porém as questões estéticas, discutidas na década de 30, com o amadurecimento do movimento modernista, sofreram mudanças. A preocupação passou a ser a de produzir uma arte, conforme citado por Fabris: “[...] *Mais acessível ao público.*”<sup>281</sup> O tema das obras passou a ter seu lugar de prioridade, surgiram debates sobre a função social da arte. De acordo com o informado pela mesma autora, ao citar que:

*Um dos primeiros a promover esse debate é Mário Pedrosa, que, com a conferência sobre Kaethe Kollwitz, datada de junho de 1933, inaugura, nos dizeres de Sérgio Milliet, “a crítica de fundo sociológico, em momentos em que a crítica artística do país era toda ela impressionista ou convencional, nem sequer técnica.”*<sup>282</sup>

A autora nos informa, ainda, que Pedrosa se posicionou contrário ao “*jogo pueril de formas e naturezas mortas*” da expressão moderna, onde tudo é reduzido e a preocupação principal é voltada para o aspecto técnico da obra.<sup>283</sup> Posicionando-se a favor de uma arte vinculada à realidade e com atitude política.

Acrescentado aos que, da mesma forma, se aliavam ao coro que clamava por uma arte social somou-se, segundo Fabris, Di Cavalvanti, em 1933. Este defendeu o realismo social e uma arte a serviço da coletividade, na qual o seu personagem fosse o povo.<sup>284</sup>

Mário de Andrade, por ocasião da apresentação da exposição promovida pelo antigo SPHAM – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional antevê criações artísticas que viriam imbuídas de posturas tomadas diante da vida.<sup>285</sup>

---

<sup>279</sup> *Loc. Cit.*

<sup>280</sup> ANDRADE, Mário de. **Portinari**. O Estado de São Paulo, 30 de dezembro de 1934. in.: FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 42.

<sup>281</sup> FABRIS. 1996. *Op. Cit.* p. 51.

<sup>282</sup> AMARAL. Aracy. **Arte Para Que? A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970**. São Paulo, Nobel, 1984, p. 39. in.: FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 52.

<sup>283</sup> *Loc. Cit.*

<sup>284</sup> *Loc. Cit.*

<sup>285</sup> *Loc. Cit.*

Esta tomada de posição prevalece por ocasião da exposição de Portinari, em 1934. Em 1935, foi publicado um artigo no *Diário de Notícias*, de autoria de Oswald de Andrade, que acusa o encaminhamento de Portinari para o muralismo:

*O óleo, com toda a sua força, já não basta ao pintar. Depois da grande composição do “Café”, o pintor lançou-se valente no que, sem exagero, poderia ser chamado o processo das obras-primas – a têmpera, o processo do afresco.*

*Observe-se a sequência. Depois de algumas notáveis cabeças – como a do Sr. Jorge de Castro ou da Sra. Adalgisa Nery, que são apenas detalhes de grandes quadros murais, vem a composição acabada, como nos “Negros e Mulheres Carregando Sacos”. Que é, certamente, um “croquis”, e tela, do notável afresco que pede muros de palácio.*

*Aquela “Camponesa Sentada”, detalhe do quadro a óleo “Apanha de Café” é uma obra-prima de técnica e de beleza. Todos os efeitos artísticos alcançaram o máximo. Dos volumes do torso à boca entreaberta de fadiga. Na passagem do óleo para a têmpera a figura ganhou enormemente. [...]”<sup>286</sup>*

Esse encaminhamento que Portinari deu à sua obra também passou a ser percebido pelo escritor Aníbal Machado, a partir de outubro de 1935, por ocasião da Mostra de Arte Social, promovida pelo Clube de Cultura Moderna do Rio de Janeiro.

Foi notório o novo rumo conferido à sua obra, para a captação da realidade nacional, de tal forma que Machado, em artigo, chamou a atenção do Governo para a obra de Portinari, quanto à clara destinação mural de sua obra de cavalete:

*A pintura, por sua vez, aqui, como na Europa, está passando por um transe difícil. Uma enquête de Commune, em França, mostrou que ela ou se refulgia em si mesma, para morrer de esterilidade ou se enquadra dialeticamente na época, formando ao lado das que ajudam a transformação universal. Nesse sentido, a última exposição do grande pintor Portinari revelou, pelos temas e pela técnica, uma inclinação real para essa vertente. Portinari já está a caminho da pintura mural, e para esse caminho estamos certos que arrastará os seus discípulos. [...] Já é tempo de o Governo entregar aos verdadeiros artistas do país a decoração dos muros, para que neles se inscrevam as formas e símbolos que despertam o interesse das multidões, a exemplo do que se faz no México de Rivera, Orozco e Siqueiros. Só assim poderão os artistas devolver mais largamente às massas o que estas lhe oferecem em estado potencial.”<sup>287</sup>*

Embora não estivesse imbuído da intenção de desmerecer a importância de sua obra, e de sua atuação na arte brasileira, no ano seguinte foi publicado um artigo no jornal “A

<sup>286</sup> *Ibidem.* p. 54.

<sup>287</sup> *Loc. Cit.*

*Nação*”, no qual o autor contestou a primazia do tema, atribuído à Portinari, porém antes, destinando-a a Tarsila do Amaral e a Di Cavalcanti.<sup>288</sup>

Tanto a crítica, favorável a Portinari, quanto o próprio Portinari, reivindicaram os muros, onde seriam expostos os seus pendores para a pintura mural. Porém, este fato foi antecedido pela contratação de Portinari como professor de pintura mural e de cavalete do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, recém-criada por Anísio Teixeira, em 1935, sendo o Instituto de Artes dirigido por Celso Kelly.<sup>289</sup>

Portinari valeu-se de sua posição como professor da Universidade e introduziu o pensamento, entre seus alunos, de dedicação inteiramente voltada para a causa da arte, seu método de ensino utilizava como base a sua pintura e, o mais importante era o domínio dos meios expressivos, não o belo: *“Os motivos ‘Feios’, ‘Bonitos’ foram banidos. Era preciso fazer com que a beleza resultasse da técnica e não do assunto.”*<sup>290</sup>

Devido ao encerramento das atividades e o conseqüente fechamento da Universidade do Distrito Federal, em janeiro de 1939, Portinari ficou sem seu pólo de irradiação da pintura mural. Daí apelou, através de carta, enviada ao Ministro da Educação e Saúde, solicitando a criação de uma nova cadeira de pintura mural na Escola Nacional de Belas-Artes:

*[...] Cheguei à conclusão de que o meu lugar deve continuar a ser entre meus alunos, ainda mesmo que, para isso, venha a ser prejudicado na minha obra e nos meus interesses pessoais. [...].*

*[...] Por outro lado, os resultados práticos obtidos já são bastante sensíveis, sobretudo se considerados em relação ao meio, tão atrasado em questões de artes plásticas. [...].*

*[...] Por tudo isso – e também pela convicção em que estou, de estar realizando obra patriótica – é que tomei a iniciativa de propor, à vossa inteligência, a criação, na Escola Nacional de Belas-Artes, de um atelier onde sejam ministrados conhecimentos de pintura mural.*

*Esse gênero de pintura - pela possibilidade que oferece de irradiação, de influência coletiva – tem sido utilizado, desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os países, como elemento precioso de educação e propaganda. Em todas as escolas de arte, ocupa essa cadeira lugar de maior importância, a sua utilidade ressaltando, inclusive, da necessidade que têm os governos de decorar os seus melhores palácios.*

*Desta forma, não há razões para que o Brasil – que vem acompanhando os progressos dos países civilizados nos demais setores da*

---

<sup>288</sup> *Loc. Cit.*

<sup>289</sup> *Ibidem.* p. 55.

<sup>290</sup> *Loc. Cit.*

*sua atividade, quer administrativa, quer literária, quer científica – deixe de ter o seu curso de pintura mural, inexistente até hoje na Escola Nacional de Belas-Artes.*

*Daí a proposta – que tomo a liberdade de reiterar ao ilustre Ministro – para o aproveitamento, naquela instituição do meu curso de pintura mural.*  
291

Informou-nos Fabris que a iniciativa de Portinari em prosseguir com os seus propósitos didáticos não obteve êxito. Embora não tivesse sido sua primeira experiência mural, o conjunto de afrescos realizados no prédio do antigo Ministério de Educação e Saúde Pública teve mais visibilidade. Faz-se oportuno recordar que sua primeira obra de grandes dimensões foi o painel realizado, em 1936, no Monumento Rodoviário da Estrada Rio-São Paulo.<sup>292</sup>

*A pintura mural terá um papel importante no conjunto da obra de Portinari, inclusive porque o artista será, dentre os pintores brasileiros, o único que teve tantas oportunidades para se desenvolver neste suporte. Em 1936 é convidado para realizar os painéis do Monumento Rodoviário e, ainda no mesmo ano, recebe a encomenda de um conjunto de trabalhos para o Ministério da Educação, que serão iniciados em 1939. [...]. Essa grande quantidade de encomendas dá uma ideia do prestígio quase monopolizador que Portinari tem nesse período. [...].*<sup>293</sup>

Em outubro de 1930, o Presidente da República Getúlio Dorneles Vargas criou o Ministério da Educação e Saúde, porém este não possuía, no momento de sua criação, uma sede própria, até surgir o empenho do Ministro Gustavo Capanema, em convencer o Presidente a autorizar a abertura de um concurso para a escolha do projeto arquitetônico para a sede do Ministério da Educação e Saúde, em 1935; mesmo em vigência uma política de contenção de despesas e gastos públicos.

Capanema tinha como intenção marcar sua gestão com um símbolo que representasse as possibilidades de realização de um Brasil moderno. Então tomou uma decisão, mencionada como polêmica e arbitrária: como o projeto vencedor, de autoria do arquiteto brasileiro Archimedes Memória (1893-1960), não agradou a Capanema, este pagou o prêmio de cem

---

<sup>291</sup> *Loc. Cit.*

<sup>292</sup> *Ibidem.* p. 56.

<sup>293</sup> ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil. A Questão da Identidade da Arte Brasileira. (Pressupostos a Conceituação)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. p. 95. Texto utilizado por ocasião do Curso Tópicos Especiais: Narrativas, Imagens e Sociabilidades III, 2/2006. Disciplina do Mestrado em História da UFJF, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maraliz de Castro Vieira Christo.



contos de réis, porém contratou o arquiteto Lúcio Costa, que apresentou uma proposta condizente com o idealizado pelo Ministro.

Para compor a sua equipe, Lúcio Costa convocou os seguintes arquitetos: Oscar Niemeyer (1907-2012), Carlos Leão (1906-1983), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Jorge Machado Moreira (1904-1992) e Ernani Mendes de Vasconcelos (1912-1989), além de contar com a assessoria do arquiteto suíço Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier (1887-1965).

Foi a partir desta realização que a obra mural de Portinari se destacou, pois conforme afirmado por Marcier: *“Portinari teve apoio de Getúlio Vargas e dos americanos, e ganhou toda projeção”*.<sup>294</sup> Fato este que consideramos ter feito toda a diferença na conquista de um maior espaço artístico por Marcier, por ocasião de sua chegada ao Brasil e estada no Rio de Janeiro.

Esta obra teve sua decoração composta por murais executados em azulejos, por Cândido Portinari,<sup>295</sup> escultura de Bruno Giorgi (1905-1993), Celso Antônio de Menezes (1896-1984), Adriana Janacópulos (1897-1963) e Jacques Lipchitz (1891-1973) e o paisagismo de Roberto Burle Marx (1909-1994).<sup>296</sup>

Ali, Portinari executou pinturas, afrescos e painéis. Segundo Paulo Eduardo Ribeiro, no segundo pavimento, onde estava localizado o antigo gabinete do Ministro, no hall nobre, o mural, executado pela técnica do afresco: *“Jogos Infantis”*. As paredes do salão foram revestidas pelo conjunto de obras que formam o *“Ciclo Econômico”* do Brasil: *“Pau-Brasil”*, *“Cana”*, *“Gado”*, *“Garimpo”*, *“Fumo”*, *“Algodão”*, *“Erva-Mate”*, *“Café”*, *“Cacau”*, *“Ferro”*, *“Borracha”* e *“Carnaúba”*.

Outros murais, executados pela técnica do afresco, também, de autoria de Portinari, se fazem presentes nesta edificação: *“Primeira Aula do Brasil”*, *“Aula de Canto”* e *“1937-1945 – A Construção do Moderno”*. Destaque especial para os murais elaborados por Portinari e executados pela empresa Osirarte, criada em 1940, por Paulo Cláudio Rossi Osir. Aqueles foram executados através da técnica do baixo esmalte em azulejo, com motivos marinhos e

<sup>294</sup> **O GLOBO** – Segundo Caderno: **Manifesto Antifascista** – Emeric Marcier Assusta-se com o Fascismo nas Artes, Denuncia a Mentira e Decide Lutar. Regina Terra. 01/11/1987. p. 1.

<sup>295</sup> Embora o Ministro Gustavo Capanema tenha conferido à Portinari a execução das pinturas murais do novo edifício, a temática foi toda determinada por ele, estando essa etapa sob a supervisão de Rodolfo Garcia e Afonso Arinos de Mello Franco. Idem. p. 66.

<sup>296</sup> AMARAL. 1984. *Op. Cit.* pp. 56-66.

estão localizados na fachada do hall de funcionários e outro no hall principal. O mural da escada é de autoria de Paulo Osir.<sup>297</sup>

É importante frisar que esta não foi a única obra mural de Portinari. Tanto a executada pela técnica do afresco, assim como em azulejo e que, paralelamente a estas realizações, ocorreram muitas outras, em diversos Estados e cidades brasileiras. Segundo Maria Cecília França Lourenço: “*Rossi, após concluídas as obras para o Ministério da Educação, procura ampliar a aplicabilidade dos azulejos. Uma das estratégias é a difusão através de exposições, chegando a concretizá-las praticamente ano a ano, entre 1941 e 1947.*”<sup>298</sup>

O que pretendemos aqui, ao citarmos o Palácio Gustavo Capanema é tornar visível a forma como ele é considerado “Marco Inicial” da intenção de Portinari na “*Criação de uma pintura caracteristicamente nacional [...]*” - intenção esta respaldada - “*Nas ideias do escritor e crítico Mário de Andrade, que defende a necessidade da criação no Brasil de uma arte nacional e moderna.*”<sup>299</sup> Ainda, de acordo com o mencionado por Arildo Camargo:

*No Brasil, Portinari [...] foi um dos artistas mais influenciados pela arte muralista mexicana. No panorama da arte latino-americana da década de trinta, Portinari demonstrou no seu trabalho artístico, ao lado dos mexicanos Rivera, Orozco e Siqueiros, do peruano Sabogal (1888-1956) e do colombiano Obregón (1920-1994) a sua preocupação pelo destino dos povos do continente americano. Como estes pintores da América espanhola, Portinari buscou nas tradições populares a fonte de sua criatividade, com o objetivo de uma tomada de consciência nacional.*<sup>300</sup>

#### 2.1.4. Muralismo Moderno em Minas Gerais

Foi Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), na época prefeito da cidade de Belo Horizonte (1940-1945), quem possibilitou a chegada do Modernismo na capital mineira, ao convidar, em 1942, o arquiteto Oscar Niemeyer para modernizar a cidade e urbanizar o bairro da Pampulha. Onde, na Igreja de São Francisco de Assis, um dos marcos da arquitetura

<sup>297</sup> LEITE RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal. **Palácio Gustavo Capanema: Processo de Restauração e Revitalização**. Trabalho desenvolvido com a colaboração da equipe do setor técnico do Palácio Gustavo Capanema e do Departamento de Proteção do IPHAN. (11 páginas), sem data. pp. 5-7.

<sup>298</sup> LOURENÇO. 1995. *Op. Cit.* p. 176.

<sup>299</sup> CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Cândido Portinari**. Disponível em: <http://blogillustratus.blogspot.com/2010/05/candido-portinari.html>. Acessado em 28/05/2011, às 20:47h.

<sup>300</sup> CAMARGO, Arildo. **O Mural Como Representação Sócio-Cultural da Tecnologia: A Arte Mediando os Discursos Tecnológicos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2008. p. 109.

modernista brasileira, Portinari é o autor do mural executado através da técnica do baixo esmalte em azulejo, “*São Francisco Despojando-se das Vestes*”, além da pintura parietal na parte interna.

Já Cataguases é a cidade mineira pioneira no que diz respeito às manifestações da arquitetura moderna brasileira. Esta cidade alcançou grande progresso e desenvolvimento quando teve seu território incluído no percurso da Estrada de Ferro, em 1870. Conforme citação de Araújo:

*A contribuição de Minas para o Movimento Modernista não surgiu nem em Belo Horizonte, sua capital administrativa, nem em Juiz de Fora, sua capital industrial; surgiu numa cidadezinha singela, mas cheia de espírito progressista, com a revista VERDE em Cataguases.*<sup>301</sup>

Desde 01 de agosto de 1906, o desenvolvimento da cidade se consolidou com o início das atividades da Companhia Fiação e Tecelagem de Cataguases, do empresário Manuel Inácio Peixoto, juntamente com seus filhos: Francisco Inácio e José Inácio Peixoto.

Na década de 1940, que José Pacheco de Medeiros Filho e Francisco Inácio Peixoto, na condição de líderes do Movimento Moderno em Cataguases, levaram à cidade vários arquitetos e artistas modernos, aquele último contratou o arquiteto Oscar Niemeyer e Burle Marx para a realização dos projetos arquitetônico e paisagístico de sua futura residência, seguidos por uma série de outras obras, em observação aos ditames da arquitetura moderna.

Por ocasião do surgimento, em Cataguases, do Movimento Moderno na arquitetura, entre os vários arquitetos que ali atuaram, tivemos o arquiteto Francisco Bolonha, com vários projetos que incorporaram a arte do mural moderno, tendo atuado, na mesma época, em companhia de Emeric Marcier e de Cândido Portinari. De acordo com o exposto em matéria sobre a revista VERDE, “*A onda da pintura mural e dos painéis se espalha por Cataguases, nas residências particulares e prédios públicos, distinguindo-se entre essas a pintura mural abstrata [...].*”<sup>302</sup>

Na Capela do Educandário Dom Silvério, Marcier executou, através da técnica do afresco, em 1956, o mural “*A Criação do Mundo*”. Como parte do projeto de Bolonha para a

<sup>301</sup> ARAÚJO, Murilo. Prefácio de “**Obras Completas**” de Enrique Resende Gráfica Olímpica Editora, 1977. Disponível em: <http://www.nossacasa.net/arte/texto.asp?texto=66>. Acessado em 19/06/2012, às 07:46h.

<sup>302</sup> Nossa Casa Net. **Arte na Cidade dos Verdes – Cataguases**. Portal de Informações Variadas e Opiniões de seus Participantes. Disponível em: <http://www.nossacasa.net/arte/texto.asp?texto=67>. Acessado em 20/05/2012, às 22:05h.

residência de Ottonio Alvim Gomes e da artista plástica Nanzita, ali Marcier executou, em 1956, também, através da técnica do afresco, o mural “*O Rapto de Helena de Tróia*”.

Bolonha projetou, ainda, o “*Monumento a José Inácio Peixoto*”, constituído pelo mural executado, em 1956, através da técnica de baixo esmalte em azulejos, “*As Fiandeiras*”, executado por Portinari.

Posteriores a estas realizações que ocorreram em Minas Gerais e em outros Estados, uma série de incursões modernistas, às quais, o mural moderno esteve agregado, muitas vezes voltado para a temática religiosa, contando com a atuação de Portinari, Emeric Marcier e muitos outros muralistas, como Alfredo Volpi (1896-1988), Poty Lazzaroto (1924-1998), Clóvis Graciano (1907-1988), Fúlvio Pennacchi (1905-1992), Di Cavalcanti (1897-1976), Adelmir Martins (1922-2006), Nanzita Ladeira Salgado Alvim Gomes (1919-2007), Paulo Werneck (1907-1987), Anísio Medeiros (1922-2003) e Tarsila do Amaral (1886-1973), Clóvis Graciano (1907-1988), Djanira da Mota e Silva (1914-1979), Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), Jenner Augusto da Silveira (1924-2003) e Athos Bulcão (1918-2008), entre outros.

A retirada de Marcier para o interior, de acordo com o que ele mesmo havia anteriormente declarado, ser sua vontade, se deu com a mudança do Rio de Janeiro para Barbacena, o que representou, na época, um afastamento do principal pólo artístico e cultural do Brasil. Coincidentemente houve um aumento significativo do número de galerias no Rio de Janeiro, a partir de 1951, conforme afirmado por Bueno, ao afirmar que:

*Os anos 50 no Brasil transitaram entre o Nacionalismo de Vargas ao Desenvolvimento de JK, passando pela implantação definitiva de uma sociedade urbana modernizada. Sintonizada com a atmosfera, desponta uma geração, imbuída de uma nova sensibilidade estética e novos hábitos de consumo. Neste universo criou-se a base da primeira estrutura de mercado de arte no país, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tendo como condutor as galerias privadas de arte moderna e contemporânea.*<sup>303</sup>

Ainda de acordo com afirmação de Anna Paola Pacheco Baptista, ao cumprir seu desejo, ocorreu o seguinte com Marcier: Sua “[...] *Ascensão profissional foi subitamente cortada, em certo sentido, pela forma tomada pelo processo de enraizamento definitivo no*

<sup>303</sup> BUENO, Maria Lúcia. **O Mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos Anos de 1950-1960**. Sociedade e Estado. Brasília-DF, v. 20, nº 20, mai/ago. 2005. p. 377. (Resumo). Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922005000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200006). Acessado em 19/06/2012, às 21:58h.

*Brasil: a interiorização, com a mudança para o sítio em Barbacena.*”<sup>304</sup> Faz-se necessário observar que quase a totalidade da obra mural de Marcier, conforme constataremos na apresentação e análise, foi executada em localidades interioranas. Podemos deduzir desta observação que o tradicionalismo e a marcante religiosidade, características predominantes das cidades do interior de Minas Gerais, prestaram-se na afirmação de sua trajetória como pintor com a temática religiosa, conforme complementou a autora citada, ao acrescentar que “[...] *É neste momento, principalmente [...], que Marcier vai solidificar a reputação de importante pintor religioso brasileiro moderno.*”<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> BAPTISTA, Anna Paola. **Encontro de Colecionadores: Emeric Marcier na Coleção Anita e Samuel Malamud.** Curadoria e texto de Anna Paola Baptista. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2009. p. 38.

<sup>305</sup> *Loc. Cit.*

### **CAPÍTULO 3 – INTERCONEXÃO ENTRE PINTURA, VIDA E RELIGIÃO: A OBRA MURAL SACRA MODERNA DE EMERIC MARCIER**

*“A vida é misturada com arte, e como ambos, tanto a vida como a arte, requer fé, você só pode viver bem se você tiver fé em alguma coisa, se você tiver esperança em alguma coisa.”<sup>306</sup>*

Emeric Marcier realizou uma extensa obra mural com temática religiosa; então, neste último capítulo de nossa dissertação, faremos a apresentação e análise destas obras, porém com especial relevo ao conjunto que retrata a Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo. Para atingirmos este objetivo, realizamos uma catalogação *raisonnée*, que reúne todo o acervo representativo da obra mural sacra moderna com aquela temática da Vida de Cristo, executada por Marcier, cuja ordem de disposição seguiu os seguintes critérios:

- Nosso terceiro capítulo é composto por dois subcapítulos, no qual realizaremos, em dois momentos distintos, primeiro uma a exposição e, após esta, a análise dos trinta murais, estando inclusas neste número, suas diferentes versões.

- Primeiramente faremos uma apresentação das obras, aqui considerando onde estão localizadas, história de seu conjunto e cronologia de execução na obra de Emeric Marcier, ou seja, separados em oito conjuntos, que serão apresentados na Narrativa Cronológica da Ordem de Execução, estando assim localizados e datados: 1º - Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, (1946-1947); 2º - Museu Casa de Emeric Marcier, (1949); 3º - Capela Santa Maria, (1953); 4º - Residência R.O., (1954); 5º - Sepultura P.M., (1955); 6º - Casa do Ancião Chichico Azevedo, (1958-1959); 7º - Escola da Serra, (1959) e 8º - Capela de Nossa Senhora dos Sagrados Corações, (1960).

- Depois partiremos para a análise dos murais, que estarão dispostos em obediência à cronologia dos acontecimentos, conforme referidos na Bíblia, ou seja, em uma Cronologia da Narrativa Histórica Bíblica, porque a consideramos oportuna, uma vez que Marcier, conforme declarado por ele mesmo, executou sua obra mural em observação e leitura daquele relato. De

---

<sup>306</sup> **As Cores da Paixão.** Entrevista com Emeric Marcier. Prod. Nina Luz e Cacá Silveira. Rio de Janeiro: TVE, 1990.

alguma maneira, essa opção por ordenar as obras de Marcier de acordo com a narrativa bíblica, permite-nos compreender seu esforço em realizar, ainda de modo cronologicamente fragmentado, em técnica de pintura mural, todo o conjunto dos episódios da vida de Cristo. Isso também nos permite uma observação do conjunto da obra mural sacra de Marcier de um ponto de vista iconográfico comparativo.

- Nas situações em que o tema foi contemplado com mais de um mural, optamos por apresentar as respectivas versões, porém respeitando a cronologia de execução da obra mural, mencionando, ainda, suas localizações, semelhanças e diferenças.

- Destacamos, também, as duas menores obras murais realizadas por Marcier, mencionando suas localizações e medidas, assim como fizemos especial menção à sua única obra mural realizada através da técnica do azulejo e, coincidentemente, a única obra mural realizada por Marcier em um cemitério, como também o único mural executado na qualidade de contratado de uma empresa: a Osirarte;

- No primeiro subcapítulo: Narrativa Cronológica da Ordem de Execução, iniciaremos nossas apresentações com a obra “*Crucificação*”, executada na sacristia da Capela de Mauá-SP e concluiremos de maneira coincidente, com o mural em afresco “*Crucificação*”, executado no altar da Capela do SESC de Venda Nova-MG.

- No segundo subcapítulo: Cronologia da Narrativa Histórica Bíblica, realizaremos as análises das obras murais, porém valendo-nos de sua disposição em observação ao relato bíblico, iniciaremos com a obra mural executada em afresco “*Anunciação*”, em exposição nas laterais da porta principal da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, na cidade de Mauá-SP e concluiremos com o mural em afresco “*Pentecostes*”, localizado na Capela Santa Maria do Sítio Recanto das Mães, em Petrópolis-RJ.

## 3.2. APRESENTAÇÃO – Narrativa Cronológica da Ordem de Execução

### 3.1.1. Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá



Fig. 09. *Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá.*<sup>307</sup>

A Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá (fig. 09) localizada no Estado de São Paulo, foi o local onde Emeric Marcier realizou o seu primeiro conjunto de obras murais com a temática sacra. Esta capela fica no interior da edificação daquele hospital. Na época em que Marcier deu início a aquela decoração mural, estava sendo organizada para funcionar como capela de um retiro para operários católicos da JOC – Juventude Operária Católica. Por este motivo ficou durante um longo período conhecido como “Capela da JOC”. Seu conjunto é formado por 23 murais, dos quais nossa pesquisa, devido sua delimitação temática, abarcou 13 murais, que estão dispostos nos diversos locais da capela.

De acordo com artigo publicado pelo Professor William Puntschart “*O conjunto artístico da Capela, encontra-se em processo de tombamento, desde 2002, pelo Conselho de Defesa do*

---

<sup>307</sup> Foto extraída da Internet. Disponível em: <http://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Revista&id=260>. Acessado em 08/10/2011, às 18:52h.



*Patrimônio, Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá, CONDEPHAAT.*”<sup>308</sup> Podemos, ainda, acrescentar que o processo de tombamento da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, encontra-se sem decisão, conforme informado, através de contato telefônico, pelo Professor William.

Ainda, segundo Puntschart *“Marcier interpretou com liberdade criativa várias passagens bíblicas, tanto do Velho quanto do Novo Testamento.”*<sup>309</sup> Podemos afirmar, pelas informações constantes nos murais, nas quais Marcier além do ano de execução, também deixou registrado, em algumas daquelas obras, o mês de sua execução e, ainda, que ele deu início à sua obra partindo da sacristia daquela capela, uma vez que ali constam registros com datas mais remotas. Tendo dado início em julho de 1946, pintou na parede do fundo da sacristia o tema de sua predileção: uma *“Crucificação”* (fig. 10). A execução daquele conjunto de obras teve a duração de dois anos, prolongando-se durante o ano de 1947.

Marcier, segundo informação do Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada, tinha como objeto de desejo artístico, ter uma igreja toda decorada por ele: *“Ele, de vez em quando, tocava no assunto, dizendo que gostaria imensamente de ter uma igreja grande para pintar, como Niemeyer fez a igreja da Pampulha e o Portinari pintou, fez a Via Sacra, fez o São Francisco.”*<sup>310</sup>

Conforme afirmado por Willian Puntschart: *“As cenas bíblicas na Capela da JOC foram as primeiras pinturas de destaque de Marcier, a partir das quais tornou-se um dos principais nomes da arte sacra contemporânea nacional.”*<sup>311</sup>

Após Marcier ter realizado a obra mural nesta capela, tornou-se conhecido, tanto pelo surgimento de novos encomendantes como pela crítica, conforme podemos observar, Enok Sacramento disse que: *“Foi nessa capela que Marcier pintou uma série de afrescos que o tornariam o mais importante muralista religioso do país.”*<sup>312</sup>

E, finalizando, a crítica acrescentou ao comentário de Puntschart, que:

*Marcier tornou-se admirado e reconhecido no mundo das belas artes, chegando a ser comparado a Michelangelo, eminente pintor renascentista italiano: É a Capela Sistina da Arte Brasileira. Guardada as proporções, a capela de Mauá significa para arte brasileira o que as pinturas de Michelangelo significam para arte universal.*<sup>313</sup>

<sup>308</sup> PUNTSCHART, William. Artes Visuais. in. **Cultura e Cidadania: Meio Século de Autonomia em Mauá: 1954-2004.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. pp. 69-79.

<sup>309</sup> *Ibidem.* p. 71.

<sup>310</sup> Entrevista concedida pelo Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada, em 20/04/2011.

<sup>311</sup> PUNTSCHART. 2004. *Op. Cit.* p. 75.

<sup>312</sup> *Ibidem.* pp. 75-76.

<sup>313</sup> MENGZZI, Frederico. **Ato de Fé em Mauá.** Citado em PUNTSCHART, William. Artes Visuais. in.: **Cultura e Cidadania: Meio Século de Autonomia em Mauá: 1954-2004.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. pp. 75-79.

Quanto às suas características, conforme poderemos observar, em comparação com suas obras posteriores, estas foram feitas com certa predominância de cores escuras, tais como o marrom com variações, o preto, o vermelho e o azul. O próprio Marcier nos revela em sua autobiografia, que aquelas foram executadas com essas tonalidades devido a um reflexo da época e dos primeiros momentos vividos, após ter imigrado para o Brasil. Este é o maior conjunto de obras murais de Marcier, reunido em um único local, e embora seja composto por vinte três murais, é considerada uma obra inacabada. Foi também o conjunto que mais teve interferências plásticas devido à difícil fase vivida por ele, por ocasião da II Guerra Mundial.



Fig. 10. "Crucificação". Julho de 1946.

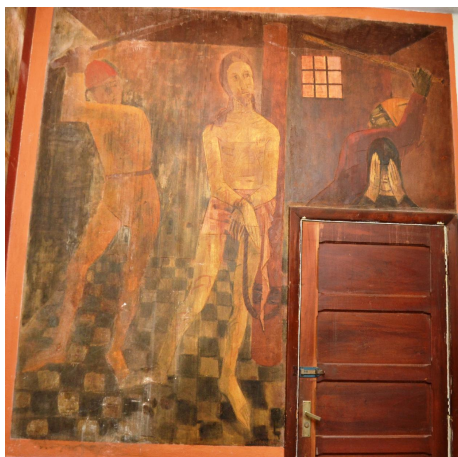


Fig. 11. "Flagelação". Outubro de 1946.



Fig. 12. "Jesus Entregue aos Soldados". Dezembro de 1946.



Fig. 13. "Pedro Nega Jesus". Dezembro de 1946.



Fig. 14. "Deposição da Cruz". Abril de 1947. Fig. 15. "A Transfiguração". Setembro de 1947.



Fig. 16. "O Batismo de Jesus". 1947.



Fig. 17. "Pentecostes". s.d.



Fig. 18. "Anunciação". (detalhe lateral esquerdo). s.d.



Fig. 19. "Anunciação". (detalhe lateral direito).s.d.

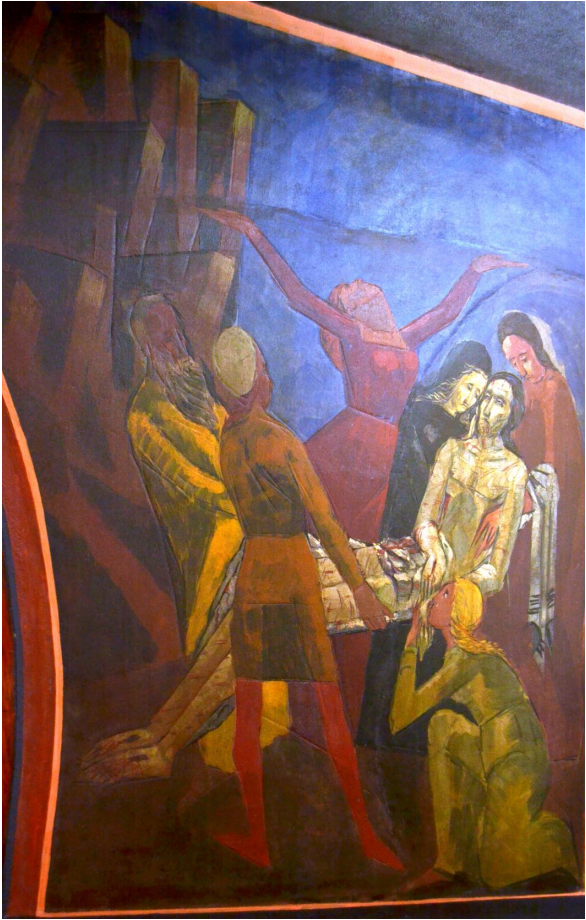


Fig. 20. *"Jesus Levado ao Sepulcro"*. s.d.



Fig. 21. *"A Ressurreição de Jesus"*. s.d.



Fig. 22. *"Sepulcro Vazio"*. s.d.

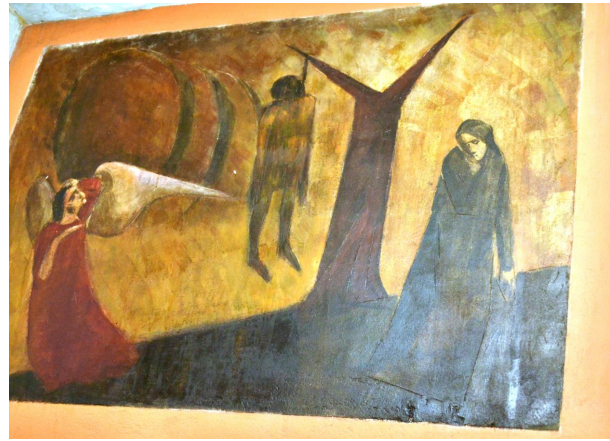


Fig. 23. *"Suicídio de Judas"*. s.d.

### 3.1.2. Museu Casa de Emeric Marcier

O conjunto de obras executado na antiga residência de Emeric Marcier, em Barbacena, hoje transformada em Museu Casa de Emeric Marcier, é composto de nove murais, dos quais nossa pesquisa englobou apenas três, todos executados no ano de 1949.



Fig. 24. “Matrimônio de Maria e José”.



Fig. 25. “Anunciação”. Fig. 26. “Visitação”.



Os murais da residência de Marcier foram executados por ocasião da construção de sua residência, no recém-adquirido Sítio Santana, conforme mencionamos anteriormente. Os temas foram escolhidos respeitando a predileção de Julita, sua esposa. Assim como, em vários dos murais existentes, Marcier mesclou épocas e incluiu homenagens, como a realizada no mural “*Visitação*” (fig. 26), ao seu amigo, a quem ele se referia como “O Eremita”, ou seja, ao Frei Rosário Joffily, ao incluir naquela obra, a ermida de N. S. da Piedade, em Minas Gerais.

De todos os murais executados na residência de Marcier apenas um não existe mais, o executado no jardim do Sítio Santana, composto de uma cena de São Francisco conversando com os pássaros, em companhia de seu filho Matias Francisco (fig. 27). Contou-nos nosso entrevistado,<sup>314</sup> que por ocasião de uma chuva, um enorme eucalipto caiu sobre aquele mural, destruindo-o.

<sup>314</sup> Entrevista concedida pelo Senhor Matias Francisco Racz Marcier. A 27 de junho de 2011.



Fig. 27. “São Francisco e Matias”. <sup>315</sup>

Marcier teve essa particularidade, de incluir em seus murais, cenas da história narrada pictoricamente, com cenas do real, do momento vivido. Foi exatamente isso o que ele fez ao executar o mural “Anunciação” (fig. 28, 29 e 30), representando no próprio mural o lugar onde ele se encontra, dando a entender que aquele fato bíblico estava acontecendo ou havia acontecido no Sítio Santana, conforme mostram as fotos a seguir.

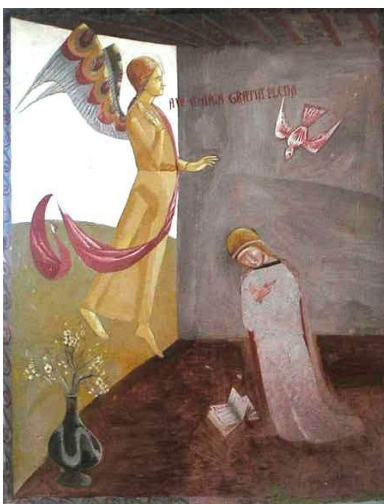


Fig. 28. “Anunciação”. (Detalhe).



Fig. 29. “Anunciação”. (Detalhe).



Fig. 30. “Anunciação”. (Detalhe).

<sup>315</sup> Foto do mural “São Francisco e Matias”, jardim do Sítio Santana, Barbacena-MG, 1949. Acervo de Matias Francisco Racz Marcier.

### 3.1.3. Capela Santa Maria – Sítio Recanto das Mães

Os murais da Capela Santa Maria, executados mediante convite, em 1953, no Sítio Recanto das Mães, na cidade de Petrópolis-RJ, residência de veraneio, do Embaixador Accioly, projetada pelo arquiteto Francisco Bolonha, que tivera contato com a obra de Emeric Marcier, através da projeção alcançada por sua obra mural, na Capela de Mauá, em São Paulo. Nota-se que Marcier não teve oportunidade de realizar um trabalho livre, pois atuou como simples executor dos afrescos, uma vez que a temática foi determinada por ocasião da encomenda, em acordo previamente estabelecido pelas partes.

Marcier durante este período sofreu uma grande decepção em sua carreira artística, com a recusa de uma de suas obras pelo Júri de Seleção da II Bienal de São Paulo. Houve o predomínio nas obras murais da Capela Santa Maria de cores vivas e claras, ao contrário das executadas na capela de Mauá. Porém, o fato de não ter sido consultado quanto os motivos a serem executados naquela capela, não o agradou, razão pela qual, ao representar a “*Crucificação*” (fig. 37), o fez de maneira parcial.



Fig. 31. “Anunciação”.



Fig. 32. “O Nascimento de Jesus”.





Fig. 33. "Visitação".



Fig. 34. "Fuga Para o Egito".



Fig. 35. "O Massacre dos Inocentes".



Fig. 36. "As Bodas de Caná".



Fig. 37. "Crucificação".



Fig. 38. "Pentecostes".

### 3.1.4. Residência R.O.



Fig. 39. “Residência R.O.”.

A obra mural, realizada por Marcier, catalogada como *Residência R.O.* (fig.39), retrata a visita que Jesus fez à casa de Maria e Marta, irmãs de Lázaro, antes da morte e ressurreição deste. Segundo a Senhora Celina Ribeiro de Oliveira, filha do engenheiro Joaquim Ribeiro de Oliveira e da Senhora Maria da Conceição de Assis Ribeiro de Oliveira, seus pais então proprietários daquele imóvel, eram muitos religiosos e frequentadores atuantes da Capela das Sacramentinas, localizada da Avenida Rio Branco, nº 2.848, Centro, Juiz de Fora-MG.

Naquele templo religioso, reunia-se um grupo de fiéis que, na ocasião, estavam precisando de um artista plástico para executar uma obra no altar da capelinha anexa, chamada de Capela da Reposição. Foi então que Marcier foi contratado, “Em 1953, Artur Arcuri convida o pintor Emeric Marcier, para pintar com tema religioso o mural que foi uma manifestação de fé e esperança [...].”<sup>316</sup> O Mural intitulado “Adoração ao Cordeiro”, ou também “Apocalipse” é o único mural de Marcier tombado. Foi neste período, em 1954, que executou o afresco no Sítio Tarumã; que consiste em apenas um mural, executado em toda a parede, onde está localizada a lareira, na sala de estar daquela residência de veraneio da família Ribeiro de Oliveira.

Quanto ao tema da obra a Senhora Celina Ribeiro informou-nos que:

*“[...] Fica exatamente no lugar onde fazemos as refeições, embaixo da lareira, onde ele colocou também mesa com pratos e talheres, a Marta está servindo a Jesus, enquanto a Maria o escuta, Lázaro não está tão próximo [...]. Não deixa de ser uma cena familiar, de uma refeição, embora ninguém ali esteja comendo propriamente dito, mas é uma cena que combina com uma sala de refeições.”*<sup>317</sup>

<sup>316</sup> BRASIL – Prefeitura de Juiz de Fora, FUNALFA – Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage. Processo nº 4707/2003. Referente ao Tombamento do Mural “Apocalipse”, de Emeric Marcier, página 28.

<sup>317</sup> Entrevista com a Senhora Celina Ribeiro Mattar, em 08/04/2011.

Informação comum a todas as ocasiões, a respeito da maneira de execução de seus murais foi acrescida pela Senhora Celina, é a de que Marcier coordenava as atividades do pedreiro para que o entregasse o reboco ainda fresco ao final da tarde. Aplicava os pigmentos durante toda a noite. E gostava de trabalhar sem ser observado. Diante de uma simples aproximação, ele reagia com a interrupção da execução do mural.

### 3.1.5. Sepultura P.M.



Fig. 40. “Sepultura P.M.”.  
 (“A Ressurreição de Jesus”). **Muriaé-MG**

Este mural (fig. 40), executado por Marcier através da técnica do baixo esmalte em azulejo, está localizado na cidade mineira de Muriaé. Trata-se de um mausoléu onde encontra-se sepultado, conforme informado na lápide, o Coronel José Pacheco de Medeiros, pai do Doutor José Pacheco de Medeiros Filho, que juntamente com Francisco Inácio Peixoto foi o grande responsável e impulsionador do Movimento Moderno na arte, na cidade de Cataguases, também em Minas Gerais.

Acredita-se que se tratou de uma encomenda relacionada ao momento que a cidade de Cataguases vivia em relação à arte, visto ter contratado um pintor modernista para a decoração daquele túmulo, é possível até mesmo que o encomendante tenha sido o Senhor José Pacheco de Medeiros Filho, vez que este atuou como verdadeiro promotor do Modernismo em Cataguases.

Como era comum, em trabalhos murais em azulejo, Marcier executou esta obra fazendo uso das cores azul e branca, nesta valendo-se da cor da própria placa cerâmica, e quanto a cor azul, esta foi usada com variações de tonalidade, entre azul forte, médio e claro, para representar a variação das cores.

### 3.1.6. Casa do Ancião Chichico Azevedo



Fig. 41. “Apresentação no Templo”. 1958.

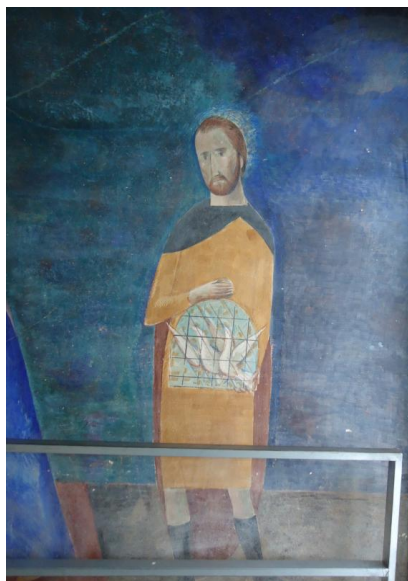


Fig. 42. “Apresentação no Templo”.  
(detalhe)



Fig. 43. “Santa Ceia”. 1959.

Ambas as obras, foram executadas na Casa do Ancião Chichico Azevedo, na cidade de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais. Uma casa de repouso no Bairro Ipiranga. As duas obras tem datas de execução diferenciadas, o mural “*Apresentação no Templo*” (fig. 41 e 42), é datado do ano de 1958; enquanto o mural “*Santa Ceia*” (fig. 43), assinala sua execução como tendo sido o ano de 1959. Notamos que existe uma premeditada coerência entre as cenas retratadas nos murais e suas respectivas localizações.

O mural “*Apresentação no Templo*” retrata o gesto de condução de Jesus por Maria e José para ser consagrado no templo, após ter completado quarenta dias de seu nascimento, de acordo com a legislação judaica da época. O mural pode ser contemplado no saguão, enquanto o mural “*Santa Ceia*” encontra-se no refeitório daquela instituição.

### 3.1.7. Escola da Serra



Fig. 44. “*O Encontro de Emaús*”.

O mural “*Encontro de Emaús*” (fig. 44) retrata o encontro de Jesus com dois de seus discípulos, quando estes estavam a caminho daquela cidade. Jesus já havia sido crucificado e a tristeza daqueles era tal, pela falta de seu Mestre, de forma a não observarem que a abordagem feita naquela ocasião, de acordo com o relato bíblico, havia sido pelo próprio Jesus.

Neste mural temos testemunhado uma interferência plástica de Marcier, uma vez que no tempo em que este fato ocorreu, ainda não existiam como organização, as ordens religiosas. Marcier representou o relato bíblico sobre os dois discípulos que estavam a caminho da localidade de Emaús como freis dominicanos para homenagear e ter relação de uso, uma vez que à época da execução daquele mural, encontrava-se em funcionamento naquelas instalações o Convento Dominicano da Serra, quanto ao encomendante, tratou-se de Frei Martinho, que o fez pessoalmente a Marcier.

A obra mural de Marcier foi composta e executada entre os anos de 1946 e 1960, tendo, portanto, aí transcorrido um espaço temporal de 14 anos. Conjunto iniciado com o mural “*Crucificação*”, em Mauá e a sua última obra mural, curiosamente, também uma “*Crucificação*”, em Venda Nova-MG, que fará parte da próxima e última apresentação. Entre aquelas datas permaneceram inalterados seus habituais códigos, persistindo como mais comuns, os relacionados às suas vivências, estados da alma e os símbolos religiosos do judaísmo.

### 3.1.8. Capela de Nossa Senhora dos Sagrados Corações



Fig. 45. *Capela de Nossa Senhora dos Sagrados Corações*<sup>318</sup>

Esta capela (fig. 45) localizada na cidade de Belo Horizonte, a capital mineira, foi projetada pelo arquiteto Luiz Pinto Coelho, para a sede campestre do SESC - Serviço Social do Comércio, localizado em Venda Nova.

Foi em 1960 que Marcier executou ali um vitral de grandes dimensões, com um Cristo Ressuscitado, na parte frontal daquela capela, além do mural “*Crucificação*” (fig. 46), no altar daquele templo.



Fig. 46. “*Crucificação*”.

<sup>318</sup> Foto: Acervo de Ilton José de Cerqueira Filho, julho de 2007.

## 3.2 – ANÁLISE – Cronologia da Narrativa Bíblica

*Na verdade ele não pinta a Paixão.  
Ele pinta a sua paixão,  
dentro ou a partir da Paixão de Cristo.*<sup>319</sup>

### 3.2.1. “Anunciação”



Fig. 47. “Anunciação”. (detalhe lateral esquerdo).  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

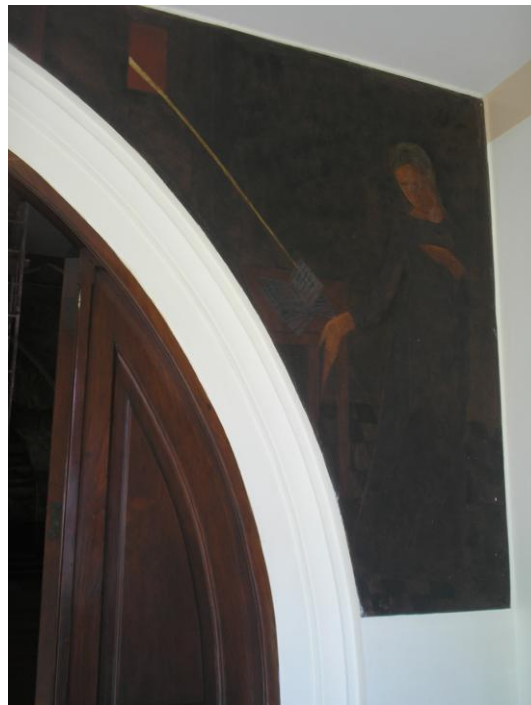


Fig. 48. “Anunciação”. (detalhe lateral direito).

A obra mural “Anunciação” (fig. 47 e 48) foi executada em 1946, na parte externa da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá-SP. Localizada no corredor, o suporte utilizado foi a parede externa da capela, a qual o mural contorna a porta da entrada principal. A “Anunciação” é um dos temas mais importantes da Arte Cristã, particularmente durante a Idade Média e no Renascimento.

Aquela obra mural retrata o momento da aparição do anjo Gabriel, para transmitir à Maria o “anúncio” que ela daria à luz, o Menino-Jesus, conforme relatado no livro de São Lucas, capítulo 1, versículos 26-38. Segundo Giorgi: “A figura de Maria é, efetivamente uma das primeiras que apareceu na Arte Cristã, começando pelas antigas representações, nas

<sup>319</sup> SANT’ ANNA. Affonso Romano de. **Estória dos Sofrimentos, Morte e Ressurreição do Senhor Jesus Cristo na Pintura de Emeric Marcier**. In.: MORAIS, Frederico. Artes Plásticas. **Pintura Religiosa de Emeric Marcier**. O GLOBO, Rio de Janeiro, 20/11/1983. p. 3.

*Catacumbas de Priscila, em Roma, da 'Virgem com o Menino e o Profeta' e da 'Anunciação'*”<sup>320</sup> e teve sua figuração na arte com o surgimento da devoção e o nascimento do culto mariano, tributado à Maria, por sua condição de mãe de Jesus Cristo.

Nota-se figurar na representação duas pessoas: o anjo Gabriel, que está à esquerda da composição pictural e Maria, que está à direita. Marcier fez uso da cor ocre e de um marrom escuro.

Suas medidas são 3,50 metros de largura por 1,85 metros de altura. É possível ver, ainda, que o anjo está portando uma veste longa e clara, enquanto Maria encontra-se ajoelhada e vestida de uma roupa de cor escura. Um fecho de luz parte do alto, chamando a nossa atenção para um pequeno livro que está nas mãos de Maria. Segundo a Historiadora Silvia Ahlers, Marcier parece ter tido a intenção de, com esta iniciativa, de pintar uma “*Anunciação*” do lado de fora da capela para: “*Nos convidar a entrar, como que anunciando os afrescos que podem ser apreciados no interior do templo.*”<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> GIORGI, Rosa. **Símbolos, Protagonistas e História de la Iglesia**. (Trad.) José Ramón Monreal. Electa, Barcelona, 2005. Cit. p. 202.

<sup>321</sup> AHLERS. 2006. Op. Cit. p. 76.



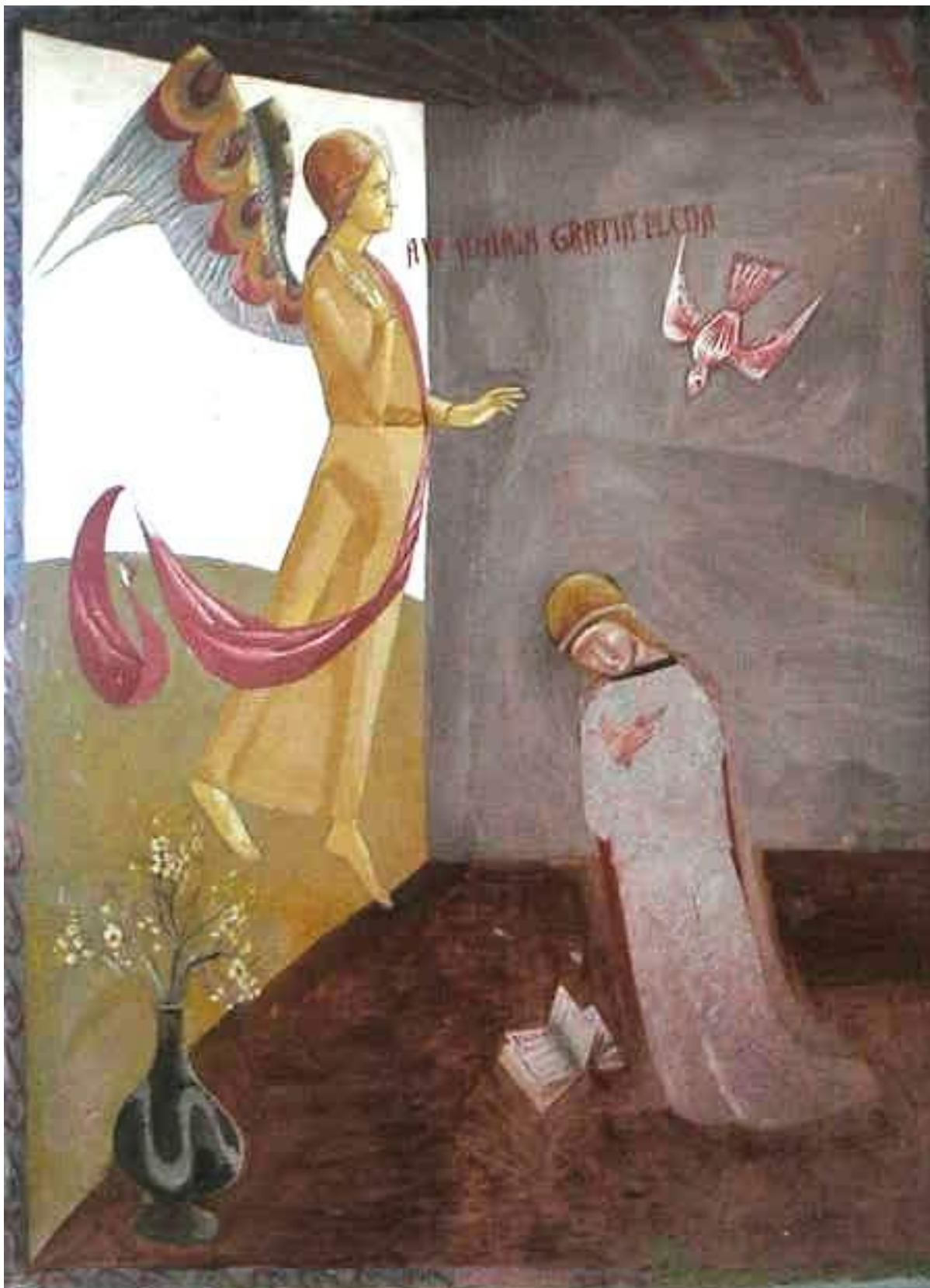


Fig. 49. "Anunciação".  
Museu Casa de Emeric Marcier-MG

A obra “*Anunciação*” (fig. 49) foi executada em 1949, na parte externa de sua residência, à esquerda da entrada, tendo à sua frente o mural “*A Visitação*”. O suporte utilizado foi a parede externa da casa, a qual o mural ocupa quase toda. Retrata o momento da aparição do anjo Gabriel, que transmite à Maria o “anúncio” de que ela daria à luz o Menino-Jesus, conforme relatado no livro de São Lucas, capítulo 1, versículos 26-38.

Nota-se figurar na representação duas pessoas: o anjo Gabriel, que está à esquerda da composição pictural e Maria, que está à direita e, semelhante a representação anterior, ajoelhada. Aqui Marcier fez uso de cores mais claras e pela claridade apresentada na representação, nos deixa entender que o fato bíblico ocorreu durante o dia.

Por ocasião do “Anúncio”, o anjo Gabriel inicia sua fala com uma saudação à Maria, a qual Marcier registrou em sua obra, em latim: “AVE MARIA GRATIA PLENA” (Salve Maria Cheia de Graça). A sacralidade do momento tem o seu reforço, com o gesto judeu de “Benção” que o anjo Gabriel faz com sua mão direita voltada para cima, estando os dedos indicador e médio unidos e esticados, e conforme bem descreveu Giorgi ao mencionar que: “*Sobre a cabeça da Virgem é significativa a presença da pomba, imagem do Espírito Santo, que ‘cobriu com sua sombra’ (segundo as palavras do anjo da ‘Anunciação’, Lucas 1, 35) e sobre ela estendeu a potência do Altíssimo.*”<sup>322</sup>

As medidas deste mural são as seguintes: 3,50 metros de altura por 1,85 metros de largura. É possível ver que, tanto o anjo quanto Maria vestem roupas claras, embora com diferenças de tonalidades. Enquanto Maria está ajoelhada, de cabeça baixa e braços cruzados, em sinal de respeito e submissão à vontade de Deus, que à ela é anunciada, o ser celestial não toca a Terra.

Ao lado esquerdo, vemos um pequeno jarro com um arbusto que indica ser um pé de Agave, a planta considerada o “*Símbolo da maternidade virginal de Maria.*”<sup>323</sup> As flores representam a castidade e pureza de Maria e ao livro, que por ocasião da manifestação do anjo Gabriel estava no chão, podem ser atribuídos diversos significados: os ensinamentos e a obediência à doutrina a ser seguida e, segundo Heinz-Mohr pode significar, também, “*Símbolo do mistério divino, que se manifesta aos iniciados*”, ao que ele acrescenta a

<sup>322</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 206.

<sup>323</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* p. 8.

informação que: “*Um livro fechado é como matéria virginal. Aberto o livro, a matéria é fecunda.*”<sup>324</sup>

Por ocasião da realização do registro fotográfico deste mural, pudemos perceber um fato curioso, Marcier ao pintar esta obra representou exatamente o canto da parede onde ela está localizada e ao chegarmos nossa câmera para fora do limite da parede, em direção à esquerda, pudemos constatar, ainda, que ele retratou uma montanha que existe naquela direção, assim como o próprio canto, onde o mural foi executado, foi retratado nesta obra, o que confere ao mural uma ideia de continuidade com o que existe no entorno da casa, o que nos faz crer que ao representar desta forma a “*Anunciação*” Marcier estivesse imbuído da intenção de retratar como se aquele sacro momento estivesse ocorrendo no Sítio Santana, conforme vimos anteriormente: (fig. 28, 29 e 30).

---

<sup>324</sup> *Ibidem.* pp. 223-224.



Fig. 50. "Anunciação".  
Capela Santa Maria-RJ.

A obra “*Anunciação*” (fig. 50), datada de 1953, e foi executada através da técnica do afresco, no interior Capela Santa Maria, na cidade de Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, então pertencente ao Embaixador do Brasil no Vaticano Hildebrando Accioly e projetada pelo arquiteto Francisco de Paula Lemos Bolonha.

O suporte utilizado foi a parede interna da capela. É uma obra figurativa e, igualmente às duas anteriores, retrata o momento da aparição do anjo Gabriel, que transmite à Maria o “anúncio” de que ela daria à luz ao Menino-Jesus, conforme relatado no livro de São Lucas, capítulo 1, versículos 26-38.

Nota-se na representação duas pessoas: o anjo Gabriel, que está à esquerda da composição pictural e Maria que está à direita. Neste mural Marcier fez uso de cores claras, a representação nos deixa entender que o fato bíblico ocorreu durante o dia, comum na representação da “Anunciação”. Tal fato está, ainda, relacionado à peculiaridade de a luz ser o símbolo da concepção, usada em toda a tradição da representação da Anunciação.

De maneira semelhante à representação anterior, é possível ver que o anjo e Maria vestem roupas claras, embora com diferenças de tonalidades. Porém, nesta representação Maria não está ajoelhada, mas sua atitude revela respeito e submissão à vontade de Deus, à ela anunciada. Da mesma forma que no mural anterior, o ser celestial anunciante não toca a Terra.

Conforme podemos, ainda, perceber que Marcier incluiu sutis diferenças, tal como o modelo das asas do anjo, a ausência do livro, do jarro com flores e a agave além das diferentes tonalidades usadas nesta representação, Marcier valeu-se, também, do recurso de aproveitamento do estudo do mural com o mesmo tema, realizado em sua residência, em Barbacena-MG.

### 3.2.2. “Matrimônio de Maria e José”



Fig. 51. “Matrimônio de Maria e José”. 1949.  
Museu Casa de Emeric Marcier-MG

Contrariando a alegação de Breitman, em sua obra, “*Artistas Judeus no Brasil*”, na qual ele disse:

*E na pintura brasileira não encontramos, então, a temática peculiar ao judeu da Europa. As figuras de rabinos, as cenas religiosas e festivas, o tipo característico de judeu, só os encontramos na primeira fase da obra de Lasar Segall, anterior à Semana de Arte Moderna, fase toda impregnada do expressionismo europeu.*<sup>325</sup>

Aqui, neste mural, Marcier valeu-se de sua origem judaica e incluiu os elementos de sua anterior fé, e justificou, ao dizer que:

*Contava os dias para mudar para a nova casa. Ao invés de me perder em projetos de rede de manilhas ou encanamentos hidráulicos, preocupavam-me os murais que queria pintar no lado externo e no salão. Preparava-me escolhendo temas caros a Julita; Anunciação e Visitação dos dois lados da entrada e o casamento da Virgem Maria, no centro do salão; bolava grupos de músicos, bandinha com tambores e tudo, e anjos com longas trombetas acompanhando o bem-aventurado evento. O celebrante só podia ser um rabino e, no fundo, sobre a fachada do templo, como convinha, pintei a Estrela de Davi!*<sup>326</sup>

<sup>325</sup> BREITMAN, Rubem. *Artistas Judeus no Brasil*. Em: TOTH, Cecil. *Arte Judaica*, Rio de Janeiro, Editora Tradição, 1997. p. 485. Citado por NIELS, Cartus. **Olhares Brasileiros Judaicos: A Presença do Judaísmo na Arte Brasileira Contemporânea**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2006. p. 47.

<sup>326</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 196.

A obra *“Matrimônio de Maria e José”* (fig. 51), foi executada em 1949 na parte interna de sua residência, o salão. O suporte utilizado foi a parede defronte à porta de entrada da sala da casa, a qual o mural ocupa quase toda a parede. Retrata o momento de uma cena de caráter sagrado: o enlace matrimonial de Maria e José, embora Marcier tenha declarado que ao executar suas obras com temas religiosos, os tenha feito mediante a leitura dos livros presentes no Antigo e Novo Testamento, a Bíblia não faz menção e, em nenhum de seus livros, relata o fato retratado por Marcier. Este episódio, como era comum, pode ter sido baseado, para sua representação visual, nos vangelhos apócrifos ou na Legenda Áurea.

A composição factual pode ser assim descrita: Como de costume, naquela época, acontecimentos de caráter sagrado, eram realizados nas sinagogas ou nas praças da cidade, como está ocorrendo no mural analisado, embora, seja estabelecido que o casamento judaico tenha que ser celebrado na sinagoga, se realizado em local aberto, que seja sob o *“Chuppah”*, uma cobertura móvel, que na ocasião é segurada por quatro pessoas, ou previamente montada e decorada com flores. Ao centro da composição vemos o celebrante da cerimônia, que Marcier em sua autobiografia declara ser um rabino com seus paramentos de cor escura, portando uma mitra sobre sua cabeça, porta, ainda, uma batina e sobre esta, uma capa pluvial.

Com a sua mão esquerda o sacerdote faz um gesto judeu, que traduzimos como “dando a benção aos nubentes”, estando ladeado por Maria, à sua direita e José à sua esquerda, que realiza no momento um sutil gesto de flexão de seus joelhos como se estivesse ajoelhando. Atrás de José encontram-se dois senhores, com barbas bem compridas e atrás de Maria encontram-se três moças, sendo que a do meio realiza um gesto de benção sobre o casal. Os senhores que estão atrás de José, são as duas testemunhas necessárias, que antes do início da cerimônia, assinam, juntamente com o noivo, o *“Ketubá”*, o contrato de casamento. Maria está vestida com uma roupa longa e porta, de acordo com o costume judaico, o véu branco, símbolo da confiança no noivo.

Quanto a forma circular, utilizada na representação iconográfica dos templos, Rosa Giorgi declarou em sua obra que:

*A construção de planta central que faz o pano de fundo arquitetônico da composição corresponde ao ideal da arquitetura clássica, com especial referência à perfeição do templo, que segundo os arquitetos renascentistas, devia ser, preferencialmente, de forma circular.”*<sup>327</sup>

<sup>327</sup> GIORGI, Rosa. *Símbolos, Protagonistas e História de la Iglesia*. (Trad.) José Ramón Monreal. Electa, Barcelona, 2005. Cit. p. 285.

Ao lado esquerdo da obra, temos uma representação do que ocorria na esfera celestial, por ocasião daquela união. Através da representação de cinco anjos, três deles músicos, enquanto no chão, um executa seu banjo, dois anjos sobrevoam o evento, um executa sua trombeta, anunciando o cumprimento daquela união e dos propósitos divinos.

Da mesma forma, à direita do mural, vemos um conjunto musical, onde sete músicos entoam melodias que celebram o santo momento; coisa peculiar à obra mural de Marcier, essa inclusão de conjuntos e grupos de músicos, talvez sejam reminiscências de sua infância, pois além de ser violinista, Marcier revela, em “Deportado Para a Vida”, fazendo menção a seu pai, que:

*[...] Ele tinha um fraco pela música, especialmente pelo violino. Ele mesmo arranhava as cordas como autodidata e nos proporcionou razoável formação musical. Seu sonho era que os quatro filhos formassem um quarteto famoso; nunca cheguei a ser um Menuhim, mas lembro até hoje do prazer que senti tocando, na orquestra do colégio, a abertura da Flauta Mágica.<sup>328</sup>*

Assim, também é estabelecido na cerimônia judaica de casamento, que ao término, seguem-se os cânticos e música ao redor dos noivos. Podemos deduzir tratar-se de uma inclusão de elementos da antiga fé de Marcier.

No centro e ao fundo da composição, podemos ver o templo, com a Estrela de Davi, reproduzida na parte superior, entre as duas entradas no meio do templo, outro sinal de sua antiga fé. As medidas deste mural são 2,00 metros por 4,96 metros, altura e largura, respectivamente.

---

<sup>328</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 16.





Fig. 52. “*Esponsais da Virgem*”. 1504. **Pinacoteca de Brera, Milão, Itália.**

É importante mencionarmos que este tema: O enlace matrimonial de Maria e José, faz parte de uma enorme família iconográfica tradicional, que certamente era conhecida por Marcier, vez que a obra “*Os Esponsais da Virgem*” (fig. 52), faz parte do acervo da Pinacoteca de Brera, em Milão.

Este quadro foi pintado, em 1501, em Florença, por Rafael Sanzio (1483-1520), quando este contava a idade de 21 anos de idade, o que explica a sua semelhança com a obra de seu mestre “*São Pedro Recebendo as Chaves*” (fig. 53), pintada através da técnica do afresco por Pietro di Cristoforo Vanucci ou Pietro Perugino (1450-1523), entre os anos de 1481-1482, na Capela Sistina, no Vaticano.



Fig. 53. “*São Pedro Recebendo as Chaves*”. 1481-1482. **Capela Sistina, Vaticano, Itália.**

Pressupomos em acordo com o que consta na obra da coleção “*O Mundo dos Museus-Pinacoteca de Brera*”, que Marcier buscou inspiração na obra de Rafael Sânzio e na longa tradição iconográfica dos *Esponsais da Virgem*, ao executar o mural “*Matrimônio de Maria e José*” (fig. 51), vez que cursou sua graduação na Academia de Belas-Artes de Brera, a qual tem como um dos seus anexos a Pinacoteca, inaugurada em 1809, com a exata “*Intenção de representação didática da história e dos valores da Arte Italiana, nos diversos centros regionais, desde o Século XIV até o Século XIX.*”<sup>329</sup>

Podemos considerar, ainda, que sua obra possui algumas semelhanças com a obra de Rafael Sanzio (considerando que Marcier vivera em Milão, cidade que abriga a Galeria Brera, na qual está a obra “*Os Esponsais da Virgem*” (fig. 52), tais como: em ambas figuram o templo, mesmo com suas variantes, quer seja na igreja ou na sinagoga. Faz-se presente a situação que revela a religiosidade do ato, porém não há aqui alguma interferência feita por Marcier. Pois ao representar o celebrante do evento, Marcier retratou como oficiante a figura do rabino, vez que a cena retratada ocorreu entre o povo judaico, porém retratou as pessoas que compõem a assistência, com variações de número e disposição.

Enquanto na obra de Rafael, este escreveu seu nome no alto do templo, Marcier incluiu a Estrela de Davi, um dos principais símbolos da tradição Judaica, que conforme nos informa Pastro, também é conhecido com as denominações de “*Selo de Salomão ou Hexagrama, corresponde ao mundo visível e invisível; é a união dos contrários.*”<sup>330</sup>

A própria temática tem um grande apelo à origem judaica de seu autor, vez que conforme mencionado por Cláudio Pastro: “*O casamento, núpcia, matrimônio, enlace esponsório é símbolo da união e partilha das partes conjugantes. É forte o sentido do Cântico dos Cânticos como sinal de matrimônio de Iavé com o povo de Israel e do Cristo com a Igreja.*”<sup>331</sup>

Nota-se que nas três versões das obras aqui relacionadas, todas apresentam um templo no centro e ao fundo, seus arcos têm igualmente a forma do Arco Etrusco, também chamado Arco Romano Perfeito, ou seja, metade de um círculo. Ainda comparando as três obras, vemos um número expressivo de pessoas, que nos dá uma ideia da igual importância dos três momentos.

<sup>329</sup> Coleção o Mundo dos Museus – **Pinacoteca de Brera**. Codex, Rio de Janeiro, 1967. p. 19.

<sup>330</sup> PASTRO, Cláudio. **Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje**. Edições Loyola, São Paulo, 1993; cit. p. 71.

<sup>331</sup> *Ibidem*. p. 82.

Agora, se nos detivermos na comparação entre as duas obras com o mesmo motivo: “*Esponsais da Virgem*”, de Rafael (fig. 52) e “*Matrimônio de Maria e José*”, de Marcier (fig. 51), constataremos uma série de semelhanças e modificações inseridas por Marcier, porém sem que estas causassem um obscurecimento da analogia temática. As duas obras apresentam a cena da união entre José e Maria, pais de Jesus, ocorrendo conforme o costume judeu, em local público e em horário diurno. Ambas têm ao fundo um templo, que Marcier fez questão de, ao invés de escrever seu nome, conforme o fez Rafael, incluiu ao alto a Estrela de Davi, o que somado ao reforço do celebrante: um rabino nos credita a informação de tratar-se de uma sinagoga.

Nas duas representações plásticas existe uma considerável assistência, ao que Marcier incluiu um grupo de músicos, dos quais dois tocam o violino, instrumento que, igualmente duas pessoas de sua vida tocavam: ele e seu pai.

Ainda, em ambas as representações pictóricas, Maria recebe um anel, que segundo Heinz-Mohr: “*O anel designa laço, ligação. É sinal de aliança, de voto, de uma comunidade, de destino comum, em virtude de sua forma acabada sem começo e sem fim, ou seja, de duração sempre permanente.*”<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup> HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos: Imagens e Sinais da Arte Cristã.** (Trad.) João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. Cit p. 19.

### 3.2.3. “Visitação”



Fig. 54. “Visitação”.  
Museu Casa de Emeric Marcier-MG

A obra “*Visitação*” (fig. 54) foi executada através da técnica do afresco, em 1949, no lado direito da entrada de sua residência, tendo à sua frente o mural “*Anunciação*”. A obra retrata o dia no qual Maria, tendo concebido de Jesus e tendo o anjo Gabriel lhe comunicado que sua prima, Isabel, também encontrava-se no sexto mês de gravidez de João Batista, Maria então decide visitá-la, conforme a narrativa bíblica, feita no livro de São Lucas capítulo 1, versículos 39 e 40, o qual diz: “*E naqueles dias, levantando-se Maria, foi com pressa às montanhas, a uma cidade de Judá. E entrou em casa de Zacarias, e saudou Isabel.*”

Nota-se na representação três pessoas: Maria, que revela estar chegando, vez que ainda está no lado de fora da casa de sua prima, sendo recebida por sua prima Isabel, que tem atrás de si, seu marido, Zacarias. Nesta representação, Marcier fez uso de cores claras e pela claridade, presente na representação, nos deixa entender que o fato bíblico ocorreu durante o dia. As medidas desse mural são 1,88 metros de largura por 2,55 metros de altura.

Conforme podemos perceber, Marcier incluiu nesta composição uma igrejinha bem lá no alto das montanhas, perguntado sobre o motivo daquele templo, 25º questionário de Marcier, Senhora Ana Catarina Racz Marcier Sampaio Vale, esta nos informou tratar-se de: “*Uma homenagem ao seu amigo, o Frei Rosário, do Santuário da Serra da Piedade.*”<sup>333</sup> (fig. 55).



Fig. 55. Santuário de Nossa Senhora da Piedade.<sup>334</sup>

<sup>333</sup> Entrevista concedida pela Senhora Ana Catarina Racz Marcier Sampaio Vale, em Barbacena-MG, a 05 de abril de 2007.

<sup>334</sup> Foto extraída da Internet. Disponível em: <http://www.arquidiocesebh.org.br/site/atuacao.php?id=190>. Acessado em 10/10/2011, às 15:41h.

É possível ver, nesta obra, que Maria veste uma roupa de cor salmão, e por cima desta, agora porta o, a partir de então, habitual manto na cor azul, com fundo vermelho. Sua prima, Isabel veste uma roupa na cor cinza e, também porta uma capa de cor ocre encontra-se apoiada sobre seu braço direito seus cabelos são brancos, pois esta já é bastante idosa, de acordo com o relato bíblico constante no livro de São Lucas capítulo 1, versículo 18, que diz: *“E Zacarias disse ao anjo: Como conhecerei que isto acontecerá? porque eu sou velho, e minha mulher está avançada em anos.”*

Atrás de Isabel vemos um senhor com uma barba comprida e branca; trata-se de Zacarias, que pela disposição da narrativa nos faz entender que acompanha sua esposa na recepção à sua prima Maria. Segundo Heinz-Mohr, ter o homem, a barba crescida sinalizava a *“Força, coragem e sabedoria que orna toda a masculinidade, razão pela qual era considerada santa.”*<sup>335</sup>

---

<sup>335</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* p. 50.



Fig. 56. "Visitação".  
Capela Santa Maria-RJ.

A obra “*Visitação*” (fig. 56) foi executada através da técnica do afresco, em 1953, no interior Capela Santa Maria, residência de veraneio, na cidade de Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, do Embaixador do Brasil no Vaticano Hildebrando Accioly, projetada pelo arquiteto Francisco de Paula Lemos Bolonha. O suporte utilizado foi a parede interna da capela.

Este mural retrata o dia no qual Maria, tendo concebido Jesus e, tendo o anjo Gabriel lhe comunicado que sua prima, Isabel, também encontrava-se no sexto mês de gravidez de João Batista, Maria decide visitá-la, conforme a narrativa bíblica, feita no livro de São Lucas capítulo 1, versículos 39 e 40, o qual diz: *“E naqueles dias, levantando-se Maria, foi com pressa às montanhas, a uma cidade de Judá. E entrou em casa de Zacarias, e saudou Isabel.”*

Nota-se nesta representação, diferentemente da representação anterior, que Zacarias não está acompanhando Isabel na recepção à sua prima, Maria. Esta, por sua vez revela, em acordo com a temática da representação anterior, estar chegando, vez que ainda está no lado de fora da casa de sua prima, sendo recebida por sua prima Isabel. Nesta representação Marcier fez uso de cores diferentes da utilizadas na “*Visitação*” realizada em sua residência. Maria agora veste uma roupa na cor azul, e porta um manto de cor cinza. Sua prima a recebe com um gesto que prenuncia um abraço.

Marcier não incluiu neste mural a igrejinha localizada no alto das montanhas, assim como o a estradinha, que podemos ver desfilando entre as montanhas tem seu término na porta de Isabel, diferentemente da anterior, na qual a estrada tem sua continuidade, depois da casa de Isabel, dando a entender que aquele caminho não leva exclusivamente à sua casa.



### 3.2.4. “O Nascimento de Jesus”



Fig. 57. “O Nascimento de Jesus”.  
Capela Santa Maria-RJ.



Fig. 58. “O Nascimento de Jesus”. (detalhe).

A obra “*O Nascimento de Jesus*” (fig. 57 e 58) foi executada através da técnica do afresco, em 1953, no interior Capela Santa Maria, propriedade da família Accioly. É uma obra interna, figurativa e retrata Maria com o Menino-Jesus, depois do seu nascimento, ao lado de Maria. Segundo Pastro, “*a mangedoura é uma espécie de altar,*”<sup>336</sup> onde Maria encontra-se deitada e reclinada, apoiada em seu braço direito, olhando para o menino-Jesus, este encontra-se deitadinho ao lado de sua mãe, sobre uma cobertura semelhante a um tapete, em cima de um cocheira, no interior de um estábulo.

O Menino-Jesus encontra-se sem vestimentas, enquanto Maria veste uma roupa longa azul, com um manto cinza, seu cabelo está coberto com um lenço azul, que cai sobre os seus ombros, podemos perceber ao redor de sua cabeça a presença de uma auréola, conferindo à Maria sua santidade. José encontra-se sentado ao pé de Maria, com a mão esquerda apoiando o rosto, enquanto quatro pastores de ovelhas, ao fundo, conversam entre si, sobrevoados por um anjo com suas longas vestes na cor ocre, este exibe uma faixa (fig. 58) na qual está escrito: GLORIA IN ALTISSIMUS DEU EM TERRA PAX HOMINIS (como que estivesse anunciando o sagrado evento).

Na parte inferior esquerda do mural vemos a representação de um boi e um burro, que segundo Pastro é uma cena comum na retratação plástica da Natividade. Segundo o autor:

*A Presença dos dois animais nasce de finalidades simbólicas. Corresponde a uma interpretação patrística de duas profecias: a de Isaías 1, verso 3, que diz: Conhece o boi o seu patrão e o burro o estábulo de seu dono.’ E a de Habacuc 3, verso 2, que segundo a versão LXX, diz: Em meio a dois animais te manifestará.*<sup>337</sup>

O que o autor complementa que aqueles dois animais têm profundo significado histórico e religioso para o povo judeu, ao observar que:

*Os animais são ali um símbolo do reconhecimento do Messias, um símbolo cheio de profundo significado. O boi é o povo de Israel, que levou o jugo da Lei, e o burro, animal de carga, é o povo gentio, carregado de pecados de idolatrias: destes dois povos nasceu a Igreja que reconhece o Senhor.*<sup>338</sup>

<sup>336</sup> PASTRO. 1993. *Op. Cit.* p. 230.

<sup>337</sup> *Ibidem.* p. 226.

<sup>338</sup> *Ibidem.* p. 227.

### 3.2.5. “Fuga Para o Egito”



Fig. 59. “Fuga Para o Egito”.  
Capela Santa Maria-RJ.

A obra “*Fuga Para o Egito*” (fig. 59) foi executada através da técnica do afresco, em 1953, no interior Capela Santa Maria, na cidade de Petrópolis, então propriedade do Embaixador do Brasil no Vaticano Hildebrando Accioly. A capela, juntamente com a residência de veraneio, à qual esta é anexa, foi projetada pelo arquiteto Francisco de Paula Lemos Bolonha.

É uma obra interna que retrata o dia no qual José e Maria, com Jesus em seu colo fugiram para o Egito, em fuga à perseguição de Herodes, depois que, segundo o relato bíblico, um anjo da parte de Deus os orientou a ir para o Egito, pois o rei Herodes iria procurar Jesus para matá-lo.

Vemos aí uma cena de Maria, montada em um burro, carregando em seus braços o Menino-Jesus, este abraçado com sua mãe Maria, de maneira que podemos ver seu braço esquerdo, enquanto Maria o cobre com seu manto na cor cinza, que recobre seu vestido azul, que por hora não é possível visualizar. Porém, podemos perceber que ela está vestindo a mesma roupa com a qual estava na estrebaria.

O burro, o qual José puxa pelo cabresto, não transporta nenhuma carga; enquanto José o puxa pela mão direita, empunha com sua mão esquerda uma espécie de cajado, segundo Heinz-Mohr, um “*Cajado de Peregrino, símbolo da força e do reconhecimento de coisas invisíveis.*”<sup>339</sup> Ao mesmo tempo José olha atentamente para o chão; quanto aos olhares de Maria e de Jesus, enquanto aquela olha para o chão, pensativa, segurando o Menino-Jesus envolto em seu manto protetor, este olha para o alto, enquanto são transportados para as terras do deus-Sol. Este relato é descrito no livro de São Mateus no capítulo 1º, versículos de 13 a 15.

---

<sup>339</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* p. 52.

### 3.2.6. “O Massacre dos Inocentes”



Fig. 60. “O Massacre dos Inocentes”.  
Capela Santa Maria-RJ



Fig. 61. “O Massacre dos Inocentes” (detalhe).



Fig. 62. “O Massacre dos Inocentes”. (detalhe).

A obra “*Massacre dos Inocentes*” (fig. 60, 61 e 62) foi executada através da técnica do afresco, em 1953, por Marcier no interior Capela Santa Maria, na cidade de Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, então pertencente ao Embaixador do Brasil no Vaticano Hildebrando Accioly, projetada pelo arquiteto Francisco de Paula Lemos Bolonha. Esta obra retrata o dia no qual Herodes mandou matar todos os meninos que havia em Belém, com idade igual ou inferior a dois anos de idade. Devido a sua revolta, pelo fato de ter sido enganado pelos Reis Magos.

Temos ai uma cena em que Herodes empunha o cetro real, assistindo um de seus soldados, que segura uma criança pelos pés, com uma faca na mão e já prestes a mais uma execução. Herodes, representado em seu trono, estando sobre um baldaquino ou cibório, com veste composta pela túnica e a dalmática, a tudo observa, com olhar implacável, verificando a execução de sua ordem. O que está de acordo com o relato bíblico, o qual diz:

*Então Herodes, vendo que tinha sido enganado pelos Magos, irou-se em extremo, e mandou matar todos os meninos que havia em Belém e em todos os arredores, da idade de dois anos para baixo, segundo a data que tinha averiguado dos magos. Então se cumpriu o que estava predito pelo profeta Jeremias, que diz: Uma voz se ouviu em Roma, grandes prantos e lamentações: Raquel chorando os seus filhos, sem admitir consolação, porque já não existem.*<sup>340</sup>

Raquel, no detalhe, (fig. 61) chora a perda de seu filho, enquanto podemos ver, há muitas crianças mortas próximo ao trono de Herodes, que veste sua roupa real, na cor amarela e porta um chapéu listrado, o executor da ordem real, veste uniforme nas cores cinza e amarelo e encontra-se de pé, enquanto Raquel, de roupa verde e com os cabelos soltos, com os braços abertos, numa cena como quem pergunta: “e agora?” prantea, sentada ao chão, com seu filho já sem vida, em seu colo, com um corte no pescoço e os pequenos braços pendidos.

Outra mãe (fig. 62) que não podemos perceber se chora, encontra-se na posição abaixada sobre quatro crianças mortas, olhando-as, parecendo verificar ou buscar vida onde já não existe, a partir do cumprimento do mandado real.

<sup>340</sup> **Bíblia Sagrada.** Antigo e Novo Testamento. Traduzido da Vulgata e anotado pelo Padre Matos Soares. Pia Sociedade de São Paulo Para o Apostolado da Imprensa. São Paulo/Rio de Janeiro. 1933. p. 12. Livro de São Mateus, capítulo 1, versículo 16 ao18.

### 3.2.7. “Apresentação no Templo”



Fig. 63. “Apresentação no Templo”.  
Casa do Ancião Chichico Azevedo-MG



Fig. 64. “Apresentação no Templo”. (detalhe).

A obra “*Apresentação no Templo*” (fig. 63 e 64) foi executada, com as medidas de 5,30 metros de largura por 3,00 metros de altura, através da técnica do afresco, em 31/12/1958, no saguão de entrada da Casa do Ancião Chichico Azevedo, localizada no complexo da Cidade Ozanan, um conjunto de obras sociais administradas pela SSVV – Sociedade São Vicente de Paulo, fundada em 1959, por seu idealizador, Francisco Azevedo (04/10/1887-21/03/1962), na cidade de Belo Horizonte-MG.

Em uma placa existente junto à entrada daquele asilo, fixada na parede, por ocasião da inauguração daquela casa de assistência, constam as seguintes informações: “*Casa do Ancião, construída e inaugurada na administração do Prefeito Celso Mello de Azevedo. Diretor do Departamento de Obras, Dr. Aluisio Avelar Marques, engenheiro encarregado da construção, Dr. José Aguinaldo Mourão. 29/de janeiro/1959.*”.

O catálogo intitulado “*Emeric Marcier-Homenagem*”, (setembro/outubro 1990), do Museu de Arte de Belo Horizonte/Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura de Belo

Horizonte, obra com apresentação de Geraldo Magalhães, Diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte, no relato intitulado “Fragmentos de uma História: Vida e Arte de Emeric Marcier” e acrescentou outras informações sobre as circunstâncias que antecederam a realização desta obra, naquele centro de cuidados. Tais como o fato de Marcier ter sido convidado, no final da década de 50, para a realização daqueles dois murais da Cidade Ozanan, pelo então Prefeito de Belo Horizonte Celso Azevedo; revela-nos, ainda, que por ocasião da realização dos murais no Convento Dominicano (atual Escola da Serra) e no SESC, em Venda Nova, Marcier os realizou, porém, com especial observação ao Movimento Modernista, na cultura artística da capital mineira.

A cena, retratada no mural “*Apresentação no Templo*” apresentada cinco pessoas e relata, de forma plástica, a apresentação de Jesus por Maria e José, no templo, em Jerusalém, pois de acordo com a Lei de Deus, em vigor à época, aquela prescrevia que todo primogênito deveria ser apresentado a Deus. Por isso José e Maria, levaram Jesus ao templo, onde eles foram recebidos por Simeão e pela profetisa Ana.

Esta cena bíblica é relatada no livro de São Lucas, capítulo 1º, versículos 21 a 38. É importante notar que Marcier ao tentar não fugir à fidelidade do relato histórico bíblico, representou o Menino-Jesus, no colo de Maria, porém com feições de uma criança já bem crescida, pois, de acordo com o relato sagrado Jesus foi apresentado no templo com 11 anos de idade.

A imagem nos traz uma mulher, trajando vestido na cor bege, tendo sobre este, uma capa de cor verde, que lhe cobre os ombros, deixando-nos ver seus braços e suas mãos, que estão postas e levantadas, num gesto de oração, seus cabelos estão cobertos e ela encontra-se próxima à entrada do templo; este tem suas duas portas à vista. Logo adiante vemos Simeão, um senhor de barba e cabelos longos e claros, trajando vestes longas, sobre os quais repousa uma capa, com sua mão direita levantada num gesto judeu de “Benção”, com os dedos indicador e médio unidos e esticados, enquanto Maria lhe entrega o Menino-Jesus, trajando roupa clara, tendo sobre si um manto e parece retribuir o gesto de “benção”, porém com a mão esquerda. Seus olhos são azuis, e um clarão circunda sua cabeça, a auréola, lhe confere e revela o seu caráter sagrado.



Segundo Pastro “*A auréola, ligada à luz e a perfeição pela sua forma circular corresponde à divindade, santidade e glória. O Cristo e os Santos têm auréola circular na cabeça e a forma quadrangular está reservada para pessoas vivas.*”<sup>341</sup>

Maria, sua mãe, é representada na cena num gesto que aparenta estar passando Jesus aos braços de Simeão, ela veste um manto azul, que segundo Giorgi: “*Significa a cor do céu e sobre este, uma capa roxa, que simboliza a humanidade, de acordo com a tradição da difusão iconográfica da representação de Maria.*”<sup>342</sup> Seus cabelos estão cobertos por um lenço azul e, de sua cabeça origina uma luz em forma de auréola, que revela seu caráter sagrado. Logo atrás de Maria, podemos ver José (fig. 64), que traz em sua mão direita, uma gaiola, que guarda três pombos, que serão ofertados em sacrifício, por ocasião do ritual de apresentação de Jesus no Templo.

---

<sup>341</sup> PASTRO. 1993. *Op. Cit.* p. 72

<sup>342</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 203.

### 3.2.8. “O Batismo de Jesus”



Fig. 65. “O Batismo de Jesus”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra “*O Batismo de Jesus*” (fig. 65) foi executada com as medidas de 2,70 e 2,35 metros, respectivamente largura e altura, em afresco, no interior da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo.

O suporte foi a parede interna, no lado direito de quem entra na capela e atrás da porta. Retrata o dia no qual João Batista, filho de Isabel e de Zacarias, portanto, primo de Jesus, batizou-o nas águas do Rio Jordão, na região da Galiléia. Temos aí, portanto: “*Os dois elementos que devem distinguir a purificação e a teofania (descida do Espírito Santo). (...) Simbolicamente (...) Paulo, em Romanos 6, verso 3, compara o banho batismal como morrer e o novo emergir da ressurreição para a vida nova por força do batismo.*”<sup>343</sup>

Jesus Cristo está dentro da água, com as mãos postas, num gesto de preces e orações e nu, talvez um resquício da tendência de Marcier de pintar nus, ou a representação da pureza e inocência, ao retratar o Messias na forma como este veio ao mundo. Segundo Heinz-Mohr, esta representação era comum entre os Séculos VI e XII, na arte bizantina<sup>344</sup>.

João Batista está sentado sobre uma pedra, à beira do rio e despeja a água batismal sobre a cabeça de Jesus, ocorre aí a abertura dos céus e a descida do Espírito Santo, em forma de uma pomba, segundo nos informa Pastro “*Com o Batismo de Cristo [a pomba]\* tornou-se símbolo do Espírito Santo.*”<sup>345</sup> Ao que Heinz-Mohr acrescentou a seguinte informação “*A pomba (...) tornou-se símbolo da paz divina que se concedia no batismo à alma do batizando.*”<sup>346</sup>

As vestes de João Batista foram representadas de acordo com o relato bíblico “*Ora o mesmo João tinha um vestido de peles de camelo, e uma cinta de couro em volta dos rins; e sua comida era gafanhotos e mel silvestre.*”<sup>347</sup> Segundo Heinz-Mohr: “*A veste de pele surge na arte cristã como atributo de João Batista. Como símbolo da vida no deserto, do retorno voluntário, a um modo simples e primitivo de vestir.*”<sup>348</sup>

<sup>343</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* p. 53.

<sup>344</sup> *Loc. Cit.*

<sup>345</sup> PASTRO. 1993. *Op. Cit.* p. 77. \*Nosso acréscimo.

<sup>346</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* pp. 294-295.

<sup>347</sup> **Bíblia Sagrada**. 1933. *Op. Cit.* p. 12. Livro de São Mateus, capítulo 3, versículo 4.

<sup>348</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* pp. 386-387.

### 3.2.9. “As Bodas de Caná”



Fig. 66. “As Bodas de Caná”.  
Capela Santa Maria-RJ

A obra “As Bodas de Caná” (fig. 66) foi executada em afresco, em 1953, no interior Capela Santa Maria, na cidade de Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro.

O suporte utilizado foi a parede interna da capela. Retrata o dia no qual Jesus, juntamente com seus discípulos e sua mãe, Maria, foram convidados para uma festa de casamento da cidade de Caná. Já estando na festa, Maria comunica a Jesus o fato de o vinho ter acabado. Embora, inicialmente Jesus tenha dito à sua mãe que não era chegada a sua hora, ou seja, a hora de revelar a sua divindade. Mesmo assim Jesus pediu aos serviçais para encherem as seis talhas ou potes com água e, depois, levar um pouco do conteúdo ao encarregado da festa, que ao provar, verificou tratar-se de vinho de primeira qualidade.

A importância deste relato pictórico, feito por Marcier, reside no fato de ter sido este o primeiro milagre de Jesus, quando ele transformou a água em vinho, este fato está relatado no Livro de São João, capítulo 2, versículos 1 a 11, com o seguinte texto “*Este sinal miraculoso, em Caná da Galiléia, foi o primeiro que Jesus realizou. Revelou assim a sua glória, e os seus discípulos creram nele.*”.

É provável que Marcier tenha executado aquele mural inspirado também pelo mural homônimo (fig. 67), executado por Giotto na Capela Scrovegni, em Pádua, que Marcier conheceu, já por ocasião de sua ida para Brera:

*A escuridão da noite não permitia que eu visse a paisagem tantas vezes percorrida nos anos vindouros. Apenas via os nomes familiares iluminados nas estações: Veneza, Mestre, Vicenza, Pádua. Meu companheiro de viagem, a quem dissera que meu destino era Milão (para onde ele se dirigia também), estranhou meu nervosismo ao querer descer na estação de Pádua, mas na verdade era que meu irmão, estudante de engenharia, colocara no prego daquela cidade seu violino e um compasso Richter de estimação. Eu havia prometido a meu pai resgatá-los antes de seguir para meu destino. Mais uma vez o acaso me fez conhecer logo a cidade italiana onde se encontram a belíssima Capela Scrovegni, com os afrescos de Giotto, e a Capella Degli Eremitemi, com os afrescos de Andrea Mantegna, ainda em seu esplendor, pois o bombardeio de 1943 pouca coisa ia deixar...*<sup>349</sup>

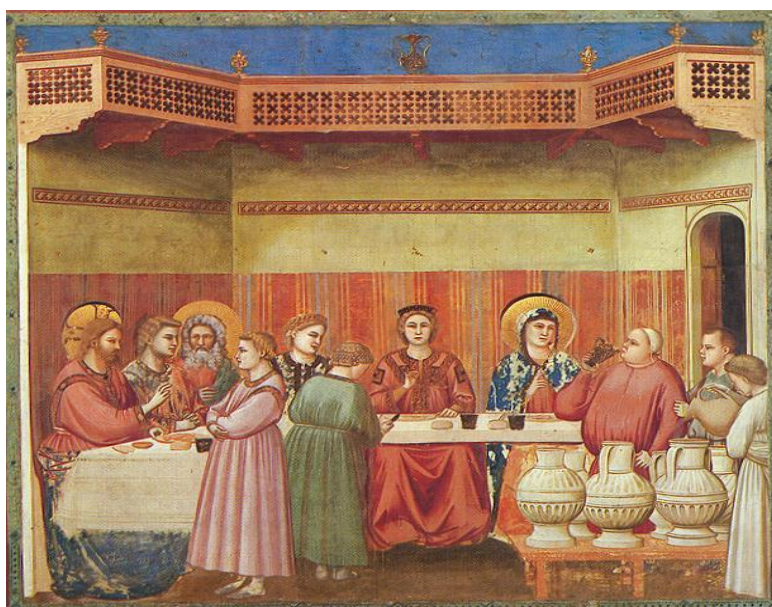


Fig. 67. “As Bodas de Caná”.  
Giotto. Capela Scrovegni.<sup>350</sup>

Marcier representou aquele evento com as seguintes características: Temos aí uma cena na qual Jesus está em pé, ladeado à direita, por sua mãe, Maria. À sua esquerda temos outra mulher, que não nos é conhecida e, após esta, temos representado um grupo formado por três músicos, um tocando flauta transversa, os outros dois violino e viola. À esquerda da mesa,

<sup>349</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* pp. 22-23.

<sup>350</sup> Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_24\\_-\\_Marriage\\_at\\_Cana.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto_-_Scrovegni_-_24_-_Marriage_at_Cana.jpg). Acessado e extraída a foto em 27/06/2011 às 10:07h.

temos quatro homens, um senhor, ao lado de Maria, conversa com outros três, dois que estão ao seu lado, enquanto o quarto homem está de costas.

Quanto aos objetos, podemos fazer o trajeto ao contrário, começando pelas cinco talhas de vinho, que estão dispostas no chão, de forma lateral, de maneira que podemos vê-las. Sobre a mesa, que tem o formato retangular e encontra-se coberta por uma toalha comprida, de forma a não nos permitir olhar por baixo da mesa, encontramos a seguinte disposição: um homem encontra-se de costas e está com a talha em posição que permite perceber estar despejando o conteúdo de uma das seis talhas em algum recipiente, que por não estarmos vendo, supomos tratar-se de um copo, encaminhando nosso olhar para a direita, vemos sobre a mesa três pratos, um cesto, um pão e um cântaro, no canto direito da mesa.

Temos, ainda, um copo nas mãos do homem que está ao lado esquerdo de Jesus, curiosamente, o cesto que contém os pães está no meio da mesa na direção de Jesus, que igualmente ocupa o lugar central na mesa que está posta. No chão, à frente da mesa e atrás do homem de costas para nós, podemos ver cinco, das seis talhas que compõem o número de acordo com o relato bíblico.

O relato pictórico é feito com a presença de dez pessoas, sete estão à mesa e três fazem parte do conjunto musical representado, em atividade. As vestes dos presentes estão assim representadas: Jesus veste uma roupa branca, com um cordão usado como cinto, sobre esta repousa uma capa, de cor ocre escuro.

Maria, sua mãe, encontra-se vestida com sua roupa azul e uma capa cinza sobre aquela, seu cabelo também é coberto por um lenço de cor azul. O homem, ao lado de Maria, veste uma roupa bege e por cima desta um casaco. Ao lado deste, os dois senhores que estão na ponta da mesa, vestem roupas escuras e não é possível perceber se portam capa sobre suas vestes. O Senhor que está de costas, veste roupa clara e não tem capa por cima de suas vestes.

Os músicos que integram o conjunto estão assim vestidos: o que toca flauta e o que toca viola, vestem roupas verde-musgo, e o que toca violino, veste uma roupa amarela. Todos vestem roupas de mangas compridas.

### 3.2.10. “Residência R.O.”



Fig. 68. “Residência R.O.”  
Sítio Tucumã-MG

A obra mural catalogada como “Residência R.O.” (fig. 68) foi executada com as medidas de 3,00 x 3,00 metros de largura e altura, através da técnica do afresco, em 1954, na sala da residência de campo da família Ribeiro Oliveira, na cidade de Juiz de Fora-MG. É uma obra interna, uma vez que reveste uma das paredes da sala da residência, estando localizada e

envolvendo uma lareira. A obra é figurativa e retrata o dia no qual Jesus fez uma visita à casa de Marta, Maria e Lázaro, após a morte e ressurreição deste, conforme narrado no livro de São Lucas, capítulo 10, versículos 38 a 42.

A representação tem a presença de cinco pessoas, que estão assim dispostas: Jesus encontra-se à direita da composição, sentado à mesa e com sua mão esquerda num gesto de abençoar, Maria está sentada aos pés de Jesus, olhando para ele, com o cotovelo do braço direito apoiado sobre o joelho direito e sua mão direita apoiando o queixo. Atrás de si está um servo da casa de Marta, com os braços à frente do corpo, na parte de trás da mesa vemos Lázaro com as duas mãos postas, num gesto de oração e, entre este e Jesus vemos Marta, que segura uma tigela. Uma auréola de luz, acima de sua cabeça evidencia o aspecto sagrado da pessoa de Jesus Cristo.

Quanto aos objetos presentes na cena temos uma mesa, coberta por uma toalha e, sobre esta, dois panos que estão sob dois pratos e dois copos, cheios até à metade, há também uma jarra.

Quanto às vestes dos presentes, podemos observar uma inconsistência histórica, vez que Jesus está trajando uma calça comprida marrom, tipo de vestimenta que não existia à época e uma blusa azul. Maria, que está aos pés de Jesus, traja um vestido que exhibe um degradê nas cores ocre e azul, ela porta um lenço azul sobre sua cabeça.

O servo da casa de Maria está trajando uma veste com seu comprimento até a altura dos joelhos na cor alaranjada, enquanto Lázaro, que está atrás da mesa, veste uma roupa na cor amarela, não nos sendo possível obter detalhes sobre o seu comprimento ou se é uma blusa e, abaixo desta, Lázaro veste outro tipo de roupa. Marta, que segura uma tigela na cor alaranjada, porta um vestido vermelho claro e tem seus cabelos cobertos por um lenço na cor azul. Todos os presentes vestem roupas de mangas compridas e não nos fornecem informações visíveis sobre o que estão calçando.

Sobre a descrição do ambiente, percebe-se que todos os representados dividem o mesmo espaço, sendo este fechado; não percebemos alguma porta, apenas uma abertura na parede, presta-se ao papel de janela, que segundo Heinz-Mohr: *“As janelas assumem o papel de Maria, que brilha não por luz própria, mas pelos raios do sol divino que ela concebe.”*<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* p. 187.



### 3.2.11. “A Transfiguração”

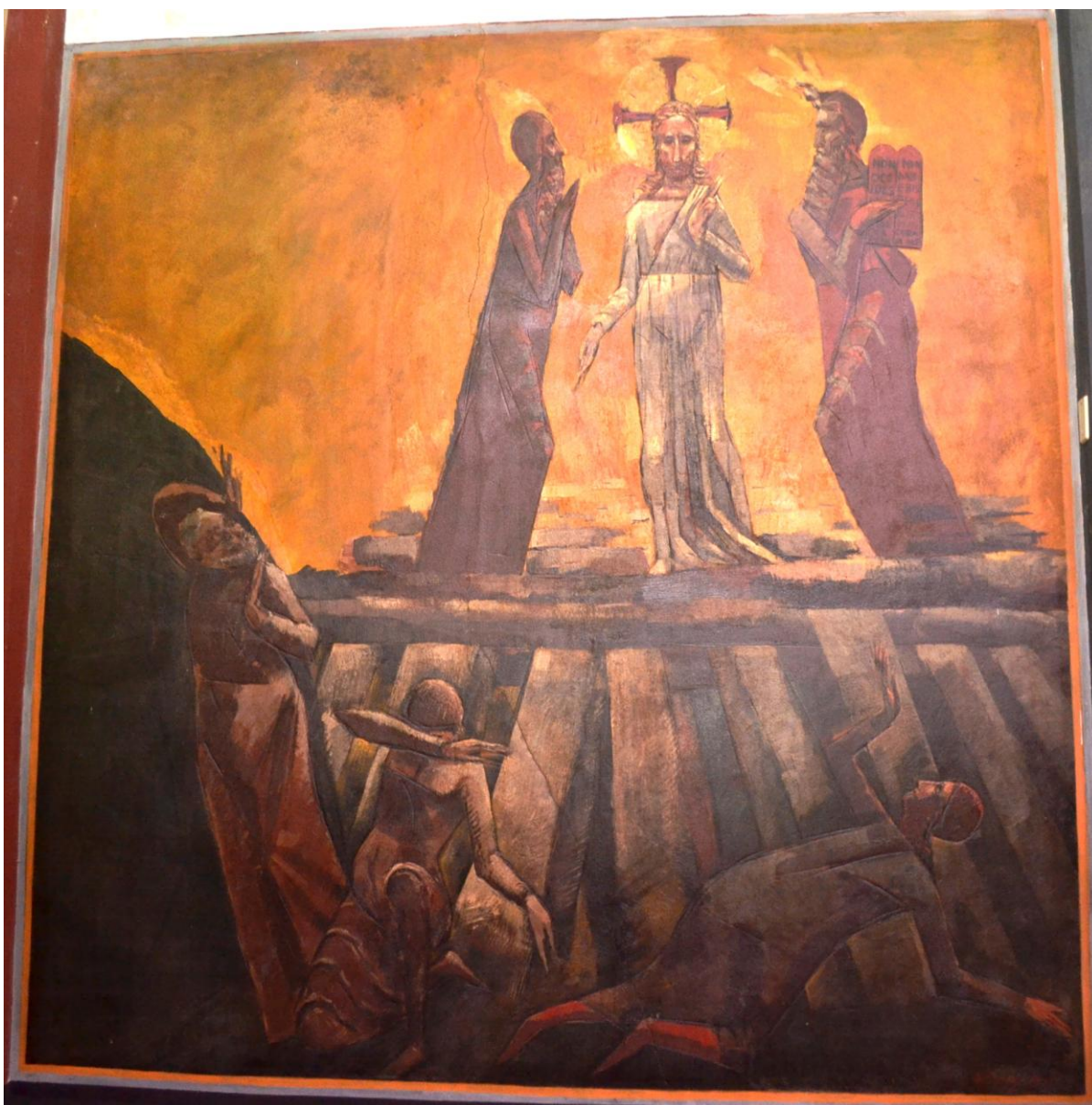


Fig. 69. “A Transfiguração”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “A Transfiguração” (fig. 69), foi executada com as medidas de 2,80 metros de largura por 2,85 metros de altura, através da técnica do afresco, no interior Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo.

O suporte utilizado foi a parede lateral interna da capela, localizado no lado esquerdo de quem entra na capela. A obra retrata o dia no qual Jesus, acompanhado dos seus discípulos Pedro, Tiago e João, foi até um monte, onde, Jesus passou por uma mudança em seu

semblante, o que a bíblia denomina “Transfiguração”, quando, momentaneamente, o rosto de Jesus passou a ter a mesma resplandecência do sol e suas vestes tornaram-se claras como a luz. E, de um lado de Jesus apareceu Moisés e do outro, Elias. Segundo citação de Cláudio Pastro: *“A pedra, como a rocha é símbolo de firmeza e imutabilidade, inúmeros são os exemplos bíblicos da pedra como força e fidelidade do Deus Todo Poderoso.”*<sup>352</sup>

Quando isto ocorreu, os discípulos que acompanhavam Jesus prontificaram-se a construir três tendas, uma para cada um, momento no qual todos foram envolvidos numa nuvem luminosa, da qual soou uma voz que disse *“Este é o meu filho amado, em quem me comprazo, a ele ouvi.”* Em reação ao medo que sentiram, os discípulos de Jesus caíram de bruços, até que Jesus os tocou chamando-os e eles não viram mais ninguém, a não ser Jesus. Este fato bíblico está narrado no livro de São Mateus, no capítulo 17, versículos 1 a 8.

A representação plástica desta narrativa bíblica narra o momento em que a história teve a atuação de seus seis personagens: Jesus, Moisés, Elias, Pedro, Tiago e João. De acordo com a cena, seus atores estão assim localizados: Jesus Cristo está no alto de uma espécie de elevado, com pedras postas em forma de uma série de colunas, sua roupa é branca e transparente, a luz irradiada de sua pessoa brilha de forma tão intensa que os discípulos não conseguem olhar em sua direção.

Aqui Jesus Cristo é representado tendo sobre sua cabeça uma auréola em forma de um círculo luminoso, acrescido de uma cruz, que segundo Heinz-Mohr tem a seguinte característica e intenção de *“A auréola de Cristo é caracterizada desde o Século V por uma cruz que se destaca claramente do círculo luminoso, apresentando muitas vezes a cor sanguinea. (...) visando frisar a unidade do Deus trino.”*<sup>353</sup>

À sua direita e olhando em sua direção temos Elias, com suas mãos postas em oração e prece, trajando uma veste escura, traz acima de sua cabeça uma luminosa auréola. Ao lado esquerdo de Jesus vemos Moisés, que não tem suas mãos postas, mas exhibe a Jesus, as Tábuas da Lei. Moisés traja uma veste igualmente escura, como a de Elias e, sobre si o halo que revela sua santidade. Sua mão esquerda faz um gesto de bênção e a outra mão é exposta. Por estar com seu rosto voltado para Jesus, portanto de lado para o observador, podemos perceber que foi representado possuindo “chifres”, em consonância com a escultura executada por Michelangelo Buonarrotti, na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma. Conforme nos afirmou

<sup>352</sup> PASTRO. 1993. *Op. Cit.* p. 73.

<sup>353</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* p. 44.

Heinz-Mohr: “*A ideia dos chifres que Moisés trazia ao vir de novo para junto do povo, depois do encontro com Javé no Sinai, irradiando um poder espiritual quase aterrorizante.*”, e acrescenta a informação que essa errônea representação se deu por um equívoco: “*(...) Uma falsa maneira de ler o texto bíblico latino, que se acha na base dessa interpretação, que traduziu os raios, de que o texto fala, por chifres (fácies cornuta em vez de fácies coronata), um erro que só foi corrigido pelo Concílio de Trento, no Século XVI.*”<sup>354</sup>

Logo abaixo deste evento, percebemos a presença dos discípulos Pedro, Tiago e João, que de tão intensa a claridade da luz, emanada do evento, estes não conseguem dirigir o seu olhar, protegendo os olhos com as mãos e braços.

A cena, de acordo com o relato bíblico, aconteceu no alto de um monte, motivo pelo qual deveríamos ter uma visão de um céu límpido e azul, porém a claridade manifestada, símbolo da santidade, conferiu uma coloração dourada e intensa.

---

<sup>354</sup> *Ibidem.* p. 96.

### 3.2.12. “Santa Ceia”



Fig. 70. “Santa Ceia”.  
Casa do Ancião Chichico Azevedo-MG

A obra mural “*Santa Ceia*” (fig.70) foi executada com as medidas de 5,00 metros de largura por 3,00 metros, largura e altura, respectivamente, através da técnica do afresco, em 1959, por Emeric Marcier no refeitório da Casa do Ancião Chichico Azevedo, localizada no complexo da Cidade Ozanan, um conjunto de obras sociais administradas pela SSVV – Sociedade São Vicente de Paulo, fundada naquele mesmo ano por seu idealizador, o Senhor Francisco Azevedo (04/10/1887-21/03/1962), na cidade de Belo Horizonte-MG.

Em uma placa de bronze existente junto à entrada daquele abrigo, fixada na parede por ocasião da inauguração daquela casa de assistência social, constam as seguintes informações: “*Casa do Ancião, construída e inaugurada na administração do Prefeito Celso Mello de Azevedo. Diretor do Departamento de Obras, Dr. Aluisio Avelar Marques, engenheiro encarregado da construção, Dr. José Aguinaldo Mourão. 29/de janeiro/1959.*”.

A cena representada por treze pessoas retrata a ocasião da Páscoa, na qual Jesus reuniu-se com seus doze discípulos, para a participação na que seria a sua última ceia. Esta cena bíblica é relatada no livro de São Lucas, capítulo 22, versículos 14 a 20. O suporte utilizado foi toda uma parede no final do refeitório do asilo, ou seja, é um mural interno.

A obra retrata a ocasião na qual Jesus reuniu-se com seus discípulos para juntos participarem da Santa Ceia, por ocasião da festa judaica da Páscoa.

Diante da mesa da cena pascal encontramos Jesus, com seus doze discípulos: Pedro; André; João Evangelista; Tiago, o Maior; Tiago, o Menor; Mateus; Felipe; Tomé; Judas Iscariotes; Judas Tadeu; Bartolomeu e Simão, o zelote.

De acordo com o retratado pictoricamente por Marcier, Jesus está ao centro da mesa, encontra-se posicionado em um plano mais alto que os seus doze discípulos, que também participam do momento. Jesus é representado trajando uma longa veste branca, com um cordão em torno da cintura, sobre esta roupa tem uma capa na cor vermelha, fechada apenas na altura do pescoço. Seus braços estão abertos e sua mão esquerda segura um pedaço de pão, enquanto a direita segura o cálice de maneira elevada, o que revela estar consagrando aquele elemento da ceia pascal, segundo Heinz-Mohr este simboliza *“A imagem do destino humano, na medida em que o homem recebe da mão de Deus o seu destino como um cálice ou como uma taça. Por isso, Jesus pode falar do destino da Paixão imaginado para ele como um cálice (Mt 20, 22s) e pedir que esse passasse (Mt 26,39).”*<sup>355</sup>

A auréola que brilha sobre a sua cabeça tem a forma de um triângulo, sobre a qual Cláudio Pastro menciona o seguinte comentário: *“A auréola em forma triangular, querendo corresponder a Deus Pai é besteira oriunda do racionalismo renascentista.”*<sup>356</sup>

À frente de Jesus temos representado um de seus discípulos: João Evangelista, vestindo uma roupa na cor da capa de Jesus: vermelha. À frente deste, temos à mesa, entorno da qual estão os seus apóstolos, assim posicionados: à frente da mesa, à esquerda, temos dois discípulos que estão sentados, o que veste roupa comprida amarela, faz um gesto de benção com a mão direita, enquanto o que se encontra ao seu lado parece falar algo, gesticulando com a mão direita.

Ainda na parte da frente da mesa, mas à direita, podemos ver dois discípulos que também estão sentados, o primeiro, da esquerda para a direita, foi retratado por Marcier de forma a dar-nos a perceber seu enorme conflito de consciência, trata-se de Judas Iscariotes, que está representado à parte dos outros comensais e com uma bolsa de dinheiro, segundo Heinz-Mohr este objeto representa o *“Símbolo do pecado capital da avareza”*<sup>357</sup>, principal

<sup>355</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* pp. 71-72.

<sup>356</sup> PASTRO. 1993. *Op. Cit.* p. 72.

<sup>357</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* p. 59.

atributo iconográfico na representação pictórica de Judas Iscariotes, vez que exercia o cargo de tesoureiro do grupo dos doze discípulos e, ainda, o símbolo de sua traição. Judas Iscariotes não olha para a mesa, nem para Jesus ou para qualquer um dos presentes na ceia, ele olha para nós, ele foge de si mesmo em sua deserção, até mesmo seu olhar ficou sem lugar para pousar, esta fuga irá consumi-lo.

Retornando para o lado oposto da mesa, à esquerda da mesa, temos quatro discípulos, um na ponta da mesa, parece estar sentado, enquanto três, estão de pé, um desses quatro discípulos, está quase à frente de Jesus, é o jovem discípulo João Evangelista, o “Discípulo do Amor”. À direita da mesa temos representado outros quatro discípulos, dois sentados e dois de pé.

Na composição da cena, Marcier recorreu, ainda, à uma série de objetos litúrgicos e símbolos eucarísticos, como o pão, o vinho, o cálice e a mesa, esta é retangular e está coberta por uma toalha comprida e branca, esta cor tem a seguinte atribuição, segundo Rosa Giorgi:

*“Simboliza a cor da luz e da vida e indica a alegria pascoal, esse tipo de cor está associado ao tempo da Páscoa e da Natividade, a festas em lembrança do Senhor Jesus e da Virgem Maria, dos anos e dos santos, nas celebrações relacionadas ao Mistério da Eucaristia e ao Sagrado Coração.”*  
358

Podemos acrescentar, ainda, que o comprimento da toalha não nos permite ver sob a mesa. Acima desta vemos representado os seguintes objetos: cinco pratos vazios, dispostos na mesa; sobre a mesa, entre Judas Iscariotes e o discípulo que está atrás dele temos um pedaço de pão. Voltando nosso olhar para a mesa, mas na direção de Jesus, vemos um prato com um pedaço de pão, um cântaro, que deve estar com vinho e outro prato, que tem o único animal que integra o momento: um peixe.

Sabemos que, historicamente, a ceia é constituída de pão e vinho, porém o peixe entrou como reforço simbólico da religião de Cristo. Segundo Cláudio Pastro *“O peixe é um dos mais antigos símbolos secretos do Cristo (...). O peixe junto do pão na Eucaristia simboliza o alimento espiritual. (...) É alimento constante do Cristo em suas aparições depois de*

---

<sup>358</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 70.

ressuscitado.”<sup>359</sup> Conforme acrescenta Heinz-Mohr: “Um peixe na travessa principal, que se deve entender como símbolo do próprio Cristo e com alusão ao seu auto-sacrifício.”<sup>360</sup>

O peixe passou a fazer parte da simbologia cristã, pois as iniciais das palavras gregas “IESOUS CHRISTOS, THEOU YIOS SOTER” (Jesus Cristo, de Deus Filho, Salvador), formam o anagrama “ICHTUS”, que significa “PEIXE”, em grego.

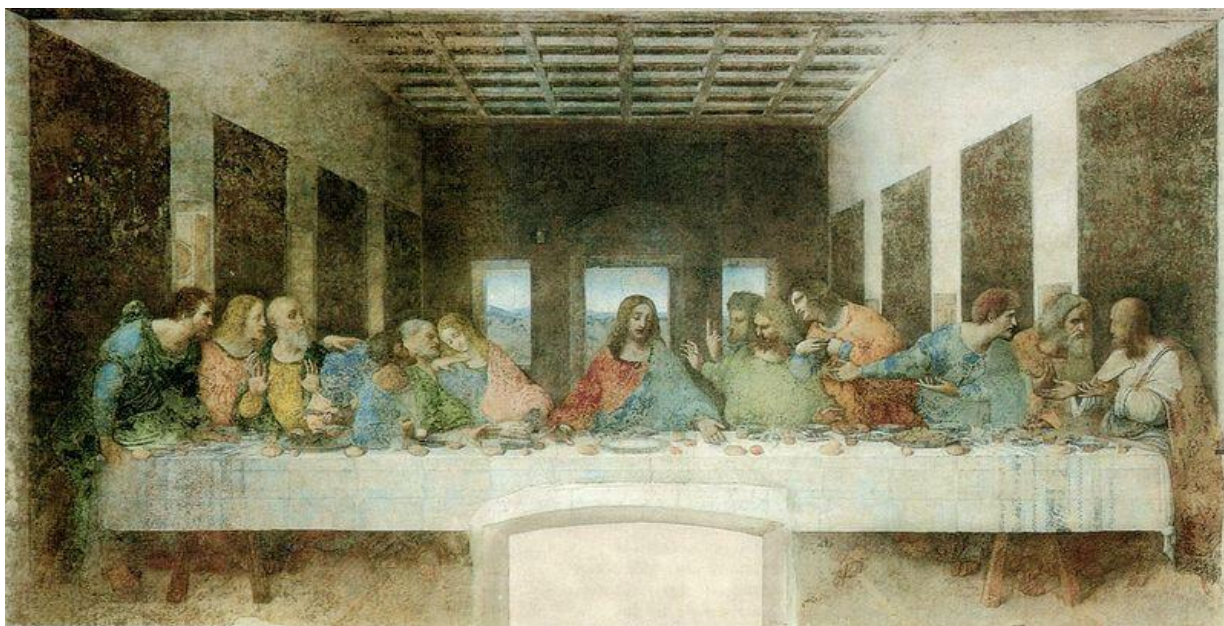


Fig. 71. “A Última Ceia”.  
Refeitório da Igreja de Santa Maria Delle Grazie. Milão, Itália.<sup>361</sup>

<sup>359</sup> PASTRO. 1993. *Op. Cit.* p. 78.

<sup>360</sup> *Ibidem.* p. 87.

<sup>361</sup> Disponível em:

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_\(1452-1519\)\\_-The\\_Last\\_Supper\\_\(1495-1498\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-The_Last_Supper_(1495-1498).jpg)

Acessado e extraída a foto em 28/06/2011 às 21:16h.

### 3.2.13. “Suicídio de Judas”

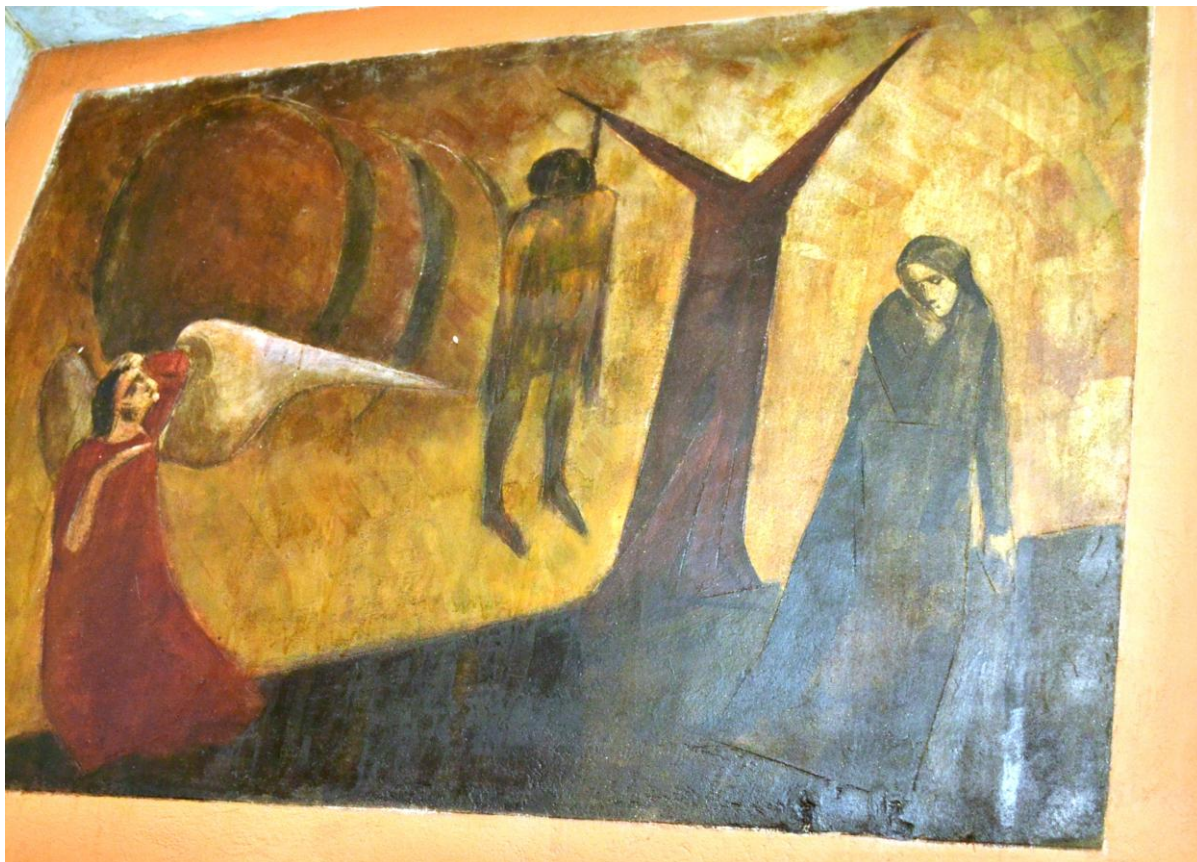


Fig. 72. “Suicídio de Judas”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “Suicídio de Judas” (fig. 72) foi executada com as medidas de 1,50 metros de largura por 1,00 metro de altura, através da técnica do afresco, no interior Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo, sua execução aproveita uma reduzida área de parede, pelo lado de dentro, acima de uma, das duas portas que dão acesso para a sacristia.

A obra retrata a cena do que aconteceu, quando Judas Iscariotes, um dos doze apóstolos de Jesus, suicidou-se por enforcamento, numa árvore, devido seu profundo remorso e arrependimento, por ter traído seu Mestre, Jesus. O suicídio de Judas se faz presente na narrativa bíblica no livro de São Mateus, capítulo 27, versículos 3 a 5:

*Então, Judas, o que o traiu, vendo que Jesus fora condenado, tocado de remorso, devolveu as trinta moedas de prata aos principais*



*sacerdotes e anciãos, dizendo: Pequei, traindo sangue inocente. Eles, porém, responderam: Que nos importa? Isso é contigo. Então, Judas, atirando para o santuário as moedas de prata, retirou-se e foi enforcar-se.*<sup>362</sup>

Na representação plástica desta narrativa histórica bíblica, Marcier incluiu a atuação de apenas três personagens: Judas Iscariotes, já enforcado, com seu corpo pendurado por uma corda sob uma árvore, que domina a cena, devido seu tamanho e altura. Não é possível visualizar seu rosto, Judas porta uma veste longa, seus braços estão pendidos nas laterais de seu corpo e seus pés não tocam o chão.

Podemos observar, ainda, que Marcier reforçou a cena da falta de vida, através da representação uma árvore sem copa, sem folhas, sem frutos, sem flores e com apenas dois galhos: o que Judas Iscariotes usou para amarrar, a corda que levou sua vida e outro, que eleva-se ao lado contrário da representação da morte.

Ao lado esquerdo do mural, temos a figura de um anjo, trajando vestes vermelhas, com longas asas brancas, ele olha para trás de si e reage com desespero e espanto, mediante o que presencia, sua mão esquerda está sobre a sua cabeça e a direita aponta para Judas enforcado.

No lado oposto, à direita do mural, uma mulher vestindo roupa longa e preta, dá as costas para a cena, seu braço esquerdo pende ao lado do corpo, enquanto a mão direita apóia o queixo, olhando para o anjo. Voltando agora ao lado esquerdo do mural, mas na sua parte superior, deparamos com uma espécie de círculos, um após o outro, que podemos atribuir-lhes várias interpretações plásticas. Poderia estar significando a vida esvaindo-se de Judas Iscariotes ou, ainda, estar representando de forma plástica o “eco”, a repercussão histórica que tal ato teve e tem, até os dias de hoje.

---

<sup>362</sup>*Ibidem.* Livro de São Mateus, capítulo 27, versículos 3 ao 5.

### 3.2.14. “*Pedro Nega Jesus*”



Fig. 73. “*Pedro Nega Jesus*”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “*Pedro Nega Jesus*” (fig. 73) foi executada com as medidas de 1,50 metros de largura por 1,00 metro de largura e altura, respectivamente, através da técnica do afresco, no interior Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo. Este mural é, juntamente com o “*Suicídio de Judas*” (fig. 72), os dois menores murais de Emeric Marcier. Sua execução aproveita uma reduzida área de parede, pelo lado de dentro, acima das duas portas, que dão acesso para a sacristia da capela.

A obra retrata a cena do que aconteceu, quando Pedro foi reconhecido como um dos seguidores de Jesus e nega, veementemente, esta sua condição, embora avisado por Jesus de que isso ocorreria.

Na representação plástica desta narrativa histórica bíblica, Marcier incluiu a atuação de cinco personagens: O apóstolo Pedro, que ocupa o centro da composição, com uma longa barba, e gesticulando com a mão direita, numa atitude de despertar dúvida em seus acusadores. À sua esquerda, vemos uma mulher, com o braço direito estendido e com o dedo

indicador apontado para Pedro, expondo sua condição. À direita do mural vemos três militares, em seus uniformes e com capacetes, dois mais recuados e um à frente, que parece dar atenção ao que é dito pela criada do sumo sacerdote; ele tem em sua mão esquerda, uma longa haste ou mastro e na extremidade desta uma espécie de flâmula.

Ao fundo da cena nós podemos ver uma parede, com seus tijolos à mostra, sua altura é um pouco superior a de um homem adulto, de maneira que ainda na cena, visualizamos um galo, de acordo com o relato cumpre o papel de cantar, acenando à lembrança de Pedro, sobre o que seu Mestre o havia alertado.

Embora o galo mencionado na Bíblia seja uma figura simbólica, Marcier optou por figurar, em sua obra, aquele animal, cujo “canto” apenas denomina a mudança dos períodos da noite, denominados “vigílias”, nas quais são divididos os dias e as noites do povo judeu e se tornou atributo de São Pedro. Segundo nos informa Charles Pfeiffer e Everett Harrison, em obra de suas autorias, *“O ‘Canto do Galo’ era uma divisão do tempo romano, indicando o fim da terceira vigília, cerca de três horas da madrugada.”*<sup>363</sup>

---

<sup>363</sup> PFEIFFER, Charles F. e HARRISON, Everett F. **Comentário Bíblico Moody**. (Trad.) Yolanda M. Krevin. Imprensa Batista Regular. São Paulo-SP, 1994. Evangelhos e Atos, Vol. 4, 5ª Impressão em português. p. 169.

### 3.2.15. “Flagelação”

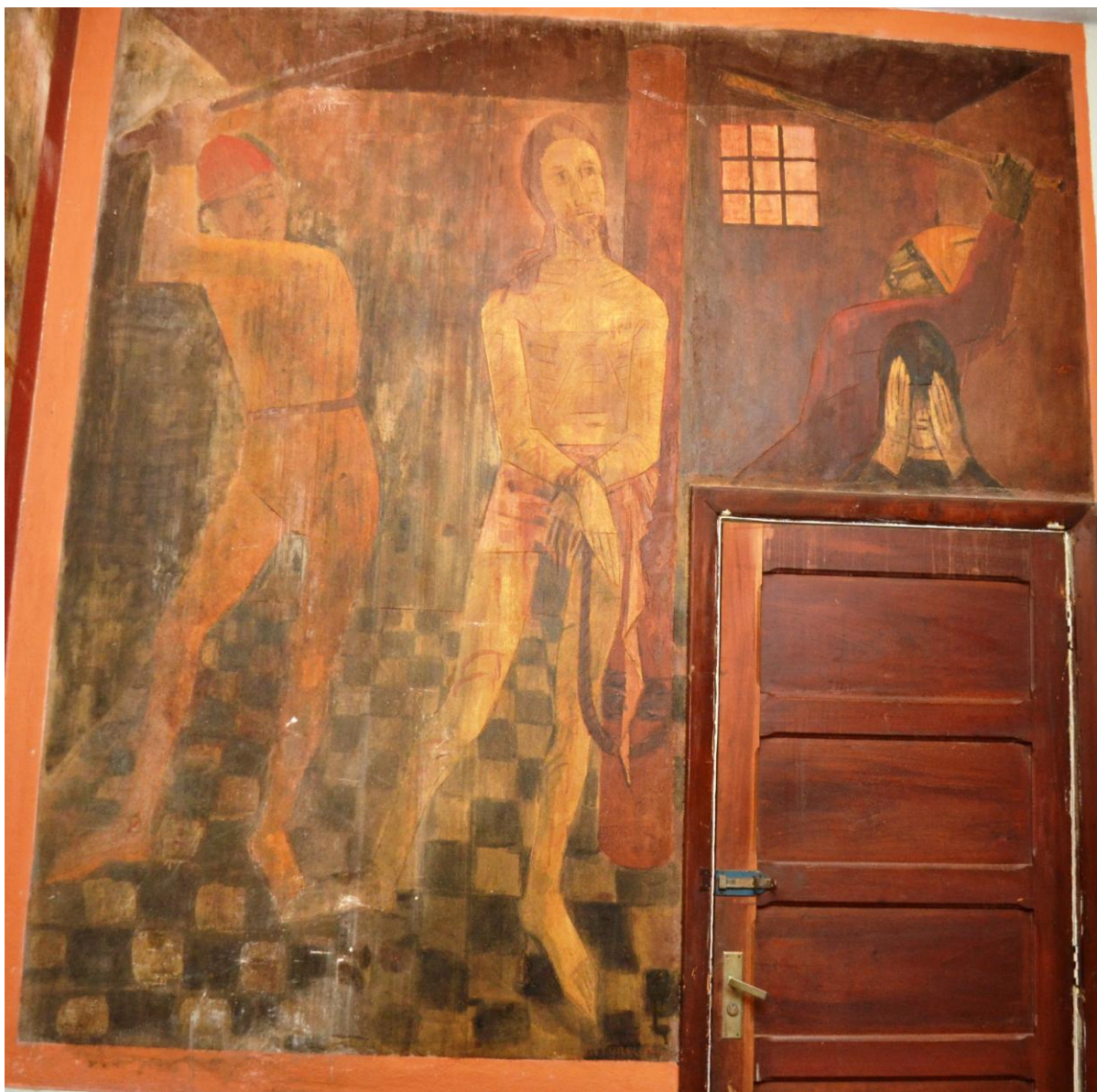


Fig. 74. “Flagelação”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “Flagelação” (fig. 74) foi executada com as medidas de 2,55 metros por 2,60 metros, largura e altura, respectivamente, através da técnica do afresco, no interior Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo.

O suporte utilizado foi a parede lateral direita da sacristia da capela e retrata a cena do que aconteceu, depois de Jesus ser preso e condenado pelo Sinédrio, presidido pelo Sumo Sacerdote Caifás, que rasgou suas roupas, ao ouvir Jesus declarar-se “Filho de Deus”, os

membros do Sinédrio tiveram uma reação violenta contra Jesus, Marcier aqui relatou de maneira plástica o relato bíblico, que diz:

*[...] Tornou a interrogá-lo o sumo sacerdote e lhe disse: És tu o Cristo, o Filho do Deus Bendito? Jesus respondeu: Eu sou, e vereis o Filho do Homem assentado à direita do Todo-Poderoso e vindo com as nuvens do céu. Então, o sumo sacerdote rasgou as suas vestes e disse: Que mais necessidade temos de testemunhas? Ouvistes a blasfêmia; que vos parece? E todos o julgaram réu de morte. Puseram alguns a cuspir nele, a cobrir-lhe o rosto, a dar-lhe murros e a dizer-lhe: Profetiza! E os guardas o tomaram de bofetadas.<sup>364</sup>*

A representação plástica desta narrativa histórica bíblica inclui a atuação de quatro personagens: Jesus Cristo, dois soldados e uma quarta pessoa, que está com os olhos cobertos pelas próprias mãos.

É possível ver, ao centro, que Jesus foi amarrado pelos pulsos, está trajando uma roupa clara e sua auréola aqui não é representada. À sua esquerda, vemos um soldado em seu uniforme, que inclui o uso de capacete, com um bastão na mão, num gesto de quem está batendo com aquele instrumento de agressão. À direita, vemos outro soldado, também uniformizado, que igualmente empunha um bastão em semelhante agressividade, à frente deste soldado temos uma pessoa, que figura parcialmente, pois o mural foi executado em uma parede que tem uma porta.

Uma pessoa, que não podemos identificar tratar ser mulher ou homem, com cabelos pretos e roupa, igualmente, preta cobre os seus olhos, negando-se a assistir à aquela cena de agressão.

Está visível, também, o modelo de chão quadriculado do ambiente onde Jesus encontra-se na situação de aviltado, revelando ser um mosaico romano, muito em uso à época. Ao fundo, apenas uma pequena janela, com seus vidros seccionados, deixando entrar uma porção de luz.

---

<sup>364</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** Antigo e Novo Testamento. Texto Bíblico: Tradução de João Ferreira de Almeida. Materiais de Estudo: Tradução e adaptação, com acréscimos, da Santa Bíblia Reina-Valera, 1995. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. Livro de São Marcos, capítulo 14, versos 61 ao 65.

### 3.2.16. “Jesus Entregue aos Soldados”



Fig. 75. “Jesus Entregue aos Soldados”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “*Jesus Entregue aos Soldados*” (fig. 75) foi executada com as medidas de 2,55 metros por 2,60 metros, largura e altura, respectivamente, através da técnica do afresco, no interior Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo.

O suporte utilizado foi a parede lateral esquerda da sacristia da capela e retrata a cena de quando Jesus já preso e perante o Sinédrio, na casa de Caifás, o Sumo Sacerdote, onde foi acusado, julgado e condenado, de forma sumária, ao declará-lo “*Réu de Morte*”, pelo crime de blasfêmia, ao se declarar “Filho de Deus”, conforme escrito no livro de Mateus capítulo 26, versículos 63 a 66.

A representação plástica desta narrativa histórica bíblica inclui a atuação diversos personagens: embora o mural tenha uma coloração de tonalidade bastante escura, é possível ver que, ao centro temos Jesus, trajando uma roupa na cor salmão e, sobre esta, porta uma

capa vermelha, sua auréola aqui é representada com o formato circular. Logo abaixo, à esquerda da composição vemos um homem, que veste uma roupa listrada, com seu braço direito estendido e sua mão com o dedo indicador em posição de acusação.

À direita do mural há a presença de quatro pessoas, entre elas, ao fundo, vê-se uma pessoa que parece ser uma mulher, mas que olha para os acusadores de Jesus, demonstrando não estar participando ou, em acordo com o que estava acontecendo. Ainda, à direita do mural, na parte inferior podemos ver uma espada, figura alegórica e imagem literária que reforça a indicação da existência de uma divisão, de um conflito.

Ao olharmos, novamente para a esquerda e ao alto da composição iconográfica, vemos uma janela aberta por onde Pedro, um dos discípulos de Jesus observa, à distância, o desenrolar do julgamento de Jesus.

### 3.2.17. “Crucificação”



Fig. 76. “Crucificação”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP



Fig. 77. “Crucificação”.  
(detalhe)

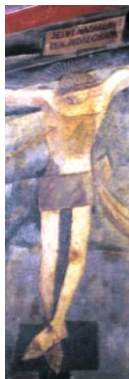


Fig. 78. “Crucificação”.  
(detalhe)



Fig. 79. “Crucificação”.  
(detalhe)

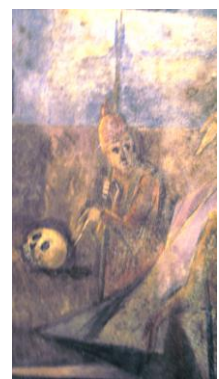


Fig. 80. “Crucificação”.  
(detalhe)



Fig. 81. “Crucificação”.  
(detalhe)



Fig. 82. “Crucificação”.  
(detalhe)



Fig. 83. “Crucificação”.  
(detalhe)



A obra mural “*Crucificação*” (fig. 76) tema de destacada predileção por Marcier, foi executada com as medidas de 8,30 de largura por 2,60 de altura, através da técnica do afresco, no interior Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo, sua execução foi realizada em toda a parede de fundo da sacristia.

A obra mural retrata a cena do que aconteceu, após o julgamento e condenação de Jesus Cristo. A Crucificação de Jesus Cristo se faz presente na narrativa bíblica nos livros de São Mateus, capítulo 27, versículos 33 a 56; São Marcos, capítulo 15, versículos 22 a 32; São Lucas, capítulo 23, versículos 32 a 43 e São João, capítulo 19, versículos de 17 a 24.

Na representação plástica desta narrativa histórica bíblica, Marcier incluiu muitas pessoas na atuação da cena, assim como vários dos instrumentos do martírio de Cristo. Como motivo principal da composição, vemos Jesus já pregado na cruz.

Ao pé da cruz, à direita, encontra-se um soldado romano, montado à cavalo e empunhando uma lança (fig. 76 e 77), com a qual fura o lado direito do peito de Jesus (fig. 76, 77, 78 e 79), conforme mencionado na Bíblia, em São João 19,v.34: “*Mas um dos soldados lhe abriu o lado direito com uma lança, e logo saiu sangue e água.*”. Pregado na cruz, Jesus tem sua cabeça pendida para o lado onde encontra-se o militar que o perfura; sua vestimenta se resume à um pano, colocado na altura de sua cintura, aqui parecido com uma espécie de saio (fig. 79).

Nossa pesquisa bibliográfica nos permitiu verificar que “*existem diversos tipos de cruz*”<sup>365</sup> e também que, a preferencialmente representada por Marcier foi a cruz do tipo “T”, “Tau” ou, como também é conhecida, “Cruz Commissa”. A cruz Tau não possui sua parte de cima, sua forma lembra a letra “T”, como podemos notar, por esta razão Marcier incluiu o “*Titulus Crucis*”, ou título (plaqueta), acima da cruz (fig. 77, 78 e 81). Ainda segundo Frederick Zugibe: “*O título tinha a função de descrever a natureza do crime do crucificado, e era pregada na cruz logo acima da cabeça da vítima.*”<sup>366</sup> Nas duas crucificações executadas em mural, através da técnica do afresco, nas quais Marcier representou a figura completa da cruz, ele representou a Cruz Tau, ver (fig. 76 e 77).

Marcier cita, em sua autobiografia, que ao realizar suas obras com temática religiosa, o fazia mediante consulta e leitura dos textos bíblicos, por isso observou e incluiu acima da

<sup>365</sup> ZUGIBE, Frederick Thomas. **A Crucificação de Jesus: Conclusões Surpreendentes Sobre a Morte de Cristo na Visão de um Investigador Criminal**. Idéia e Ação. São Paulo: 2005. pp. 56-57.

<sup>366</sup> *Ibidem*. p. 60.

cruz, onde Jesus foi pregado, o “Titulus Crucis”, também conhecido como “Título”, ver (fig. 81). O que diz a Bíblia sobre isto? O livro de São João, capítulo 19, versículo 19 a 22, faz a seguinte referência:

*Pilatos escreveu também um título e o colocou no cimo da cruz; o que estava escrito era: JESUS NAZARENO, REI DOS JUDEUS. Muitos judeus leram este título, porque o lugar em que Jesus fora crucificado era perto da cidade; e estava escrito em hebraico, latim e grego. Os principais sacerdotes diziam a Pilatos: Não escrevas: Rei dos Judeus, e sim que ele disse: Sou o rei dos judeus. Respondeu Pilatos: O que escrevi, escrevi.*<sup>367</sup>

Jesus foi representado no mural da sacristia da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, ladeado pelos dois ladrões, também pregados em suas cruzes, o ladrão que está à esquerda (fig. 83) está pregado na cruz de maneira diferente de Jesus, seus braços estão por cima da parte horizontal da cruz, chamada *Patibulum* ou *Antenna*, ao invés de estar pregado com os cravos atravessando suas mãos, como o foi com Jesus.

Quanto às suas vestes, Marcier o representou com apenas uma pequena indumentária, igualmente semelhante a uma saia. Ao lado esquerdo um soldado romano, está montado em seu cavalo, ostentando sua farda, tem sua espada desembainhada, a parte superior de seu capacete parece ter uma espécie de ornamento que lhe confere uma especial elegância. À sua frente está um grupo de pessoas, onde uma senhora encobre seu rosto com as mãos, negando-se a ver o suplício de cruz, que acontece atrás de si, estando amparada por um senhor com sua longa barba, já bastante branca, revelando que ele tem muitos anos de vida. Ao lado destes, separados apenas pela largura do cavalo do citado militar vemos duas mulheres, a primeira tem cabelos pretos, sua mão esquerda está em seu rosto, parece chorar e seu rosto está direcionado à sua acompanhante, de cabelos claros.

Após estas, temos um grupo, formado por cinco pessoas, que estão entre a cruz do primeiro ladrão e a cruz onde Jesus fenece. Um homem totalmente voltado para a cruz, ampara com suas mãos uma senhora, toda de preto, estando esta também apoiada por uma mulher, com vestes azuis. Desesperada e não aceitando o que presencia, uma mulher aponta para a cruz e seu braço direito nos impede de ver o rosto de outra mulher, que está em pé, segurando suas próprias mãos.

<sup>367</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** 2006. *Op. Cit.* Livro de São João, capítulo 19, versículos 19 a 22.

Separada deste grupo, Marcier incluiu na representação uma mulher, que de acordo com os textos bíblicos trata-se de Maria Madalena, com seus cabelos claros e presos formando uma longa trança, ela está ajoelhada e tem seus braços levantados em direção à cruz. Segundo sustentou Rosa Giorgi: “*Nas imagens mais difundidas do choro por Cristo morto, está presente, também, Maria Madalena, que chora com gestos teatrais.*”<sup>368</sup>

Já tendo descrito a presença de Jesus, resta-nos observar que aos pés de sua cruz, vemos sentado ao chão um soldado romano, com sua farda e capacete, empunhando sua lança no ombro. Parece não se importar com o sofrimento do Mestre, pois não olha para a cruz a qual guarnece, mas sua atenção está voltada para a nossa direita; ao seu lado, no chão, encontra-se a estrutura óssea de um crânio humano, símbolo da morte, que Marcier incluiu para nos mostrar a nossa condição de mortal. Conforme mencionou Heinz-Mohr, ao assertar que:

*O crânio aos pés da cruz de Cristo não alude ao ‘Lugar do Crânio’ ou Gólgota, mas ao crânio de Adão, pois, segundo a lenda, a cruz teria sido plantada sobre a sepultura de Adão, para indicar assim a continuidade cheia de tensão entre o primeiro e o segundo Adão. Símbolo não só da mais alta posição como, também, da transitoriedade do homem.*<sup>369</sup>

O que é confirmado pela citação de Rosa Giorgi, ao mencionar que: “*A caveira, símbolo da transitoriedade das coisas terrenas e da morte (para sempre recordarmos que vamos morrer) é usado com frequência como atributos dos ascetas e dos eremitas.*”<sup>370</sup>

À direita do mural temos representado por Marcier o segundo ladrão (fig. 83), este está crucificado, embora esta condição tenha sido realizada de maneira semelhante a realizada com o primeiro, ou seja, seus braços, também, estão por cima da parte horizontal da cruz, ao invés de estarem pregados com os cravos atravessando suas mãos, como o foi com Jesus.

Quanto às suas vestes, este faz uso de apenas uma sumária peça que lhe cobre as suas partes íntimas. Sua expressão fisionômica é de profundo sofrimento e seu rosto está direcionado ao centro do mural. Ao seu entorno um grupo de pessoas, entre homens e mulheres, sofrem com o que presenciam, como uma senhora que está à direita e chora compulsivamente, com as mãos sobre o rosto. Enquanto um soldado, devidamente fardado,

<sup>368</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 221.

<sup>369</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* p. 114.

<sup>370</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 306.

portando seu capacete e estando montado em seu cavalo, de costas para nós, passa com sua lança sobre os ombros (fig. 83); sobre esta cena, Heinz-Mohr nos informa que: *“Interpretações antigas entendem os cavalos, que em representações da crucificação se afastam decididamente de Cristo, como alusão à persistência na incredulidade.”*<sup>371</sup>

Olhando à direita da cruz, onde está o segundo ladrão, atrás do grupo que mencionamos, Marcier registrou uma coluna com uma série de pequenas placas, com diversas frases ou indicações.

---

<sup>371</sup> HEINZ-MOHR. 1994. *Op. Cit.* pp. 82-83.



Fig. 84. “*Crucificação*”.  
Capela Santa Maria-RJ

A obra mural “*Crucificação*” (fig. 84) foi executada através da técnica do afresco, na Capela Santa Maria, na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro, no ano de 1953, em trabalho conjunto com o arquiteto Francisco Bolonha, para a residência de veraneio do Embaixador Hildebrando Accioly.

Retrata a cena do que aconteceu, após o julgamento e condenação de Jesus Cristo: A Crucificação, que se faz presente na narrativa bíblica dos quatro Evangelhos.

Esta cena foi representada composta por cinco personagens, porém, mesmo tratando-se da representação plástica de uma “Crucificação”, ao contrário das outras composições artísticas, nessa obra nós não podemos ver Jesus de corpo e a cruz inteiros, pois Marcier, intencionalmente, representou apenas a parte inferior da cruz, sobre a qual não podemos afirmar se é uma cruz romana ou uma cruz judaica.

Podemos notar que, o Cristo crucificado foi representado neste mural de forma que conseguimos visualizar apenas suas penas, um pouco abaixo dos joelhos, com seus pés sobrepostos e pregados na cruz. A parte de cima dessa representação mural, coincide com o telhado da capela, sendo que ao lado direito da obra temos uma grossa viga de madeira, que compõem o telhado daquele recinto religioso.

Ao voltarmos nosso olhar para as presenças que Marcier retratou abaixo da cruz, na qual Jesus fenecia, notamos a presença de quatro personagens, três mulheres e um homem, que São João Evangelista. Maria, a mãe de Jesus, portando vestido cinza e acima deste seu manto azul, parece estar desmaiando diante da chocante cena de assistir a morte de seu filho pregado na cruz, estando amparada por duas mulheres, uma à sua direita e outra à esquerda.

Enquanto isso, à direita, vemos São João Evangelista, também vestindo uma roupa longa não possui lenço, ou qualquer adereço sobre sua cabeça, este não está olhando para a cruz, nem para o grupo das três mulheres, a direção dada pelo seu olhar é fruto de uma negação em olhar para a cruz, vez que sobre seu rosto, no lado direito sua mão o ampara, num gesto de proibição em virar para “aquele lado”, enquanto seu braço esquerdo cruza sua cintura.



Fig. 85. “Crucificação”.  
Capela do SESC, Venda Nova-MG

A obra mural “Crucificação” (fig. 85) foi executada com as medidas de 8,30 metros de altura por 2,60 metros de largura, através da técnica do afresco, no altar da Capela Nossa Senhora dos Sagrados Corações, localizada na entrada da sede campestre do SESC – Serviço Social do Comércio, em Venda Nova, na cidade de Belo Horizonte-MG, no ano de 1960.

Esta capela tem seu altar construído de acordo com o formato comum em uso no período do cristianismo primitivo, vez que conforme nos informou Rosa Giorgi: “O altar é a mesa da celebração eucarística. Os primeiros altares eram mesas familiares onde, a princípio, se reuniam os cristãos.”<sup>372</sup> Vemos, também, que ali Marcier retratou a cruz “O principal símbolo da fé cristã e obrigatório do altar, de acordo com a reforma do Missal Romano, feita pelo Papa Pio V, em 1570.”<sup>373</sup>

A obra retrata a cena do que aconteceu, após o julgamento e condenação: A Crucificação de Jesus Cristo, que se faz presente na narrativa bíblica nos livros de São

<sup>372</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 10.

<sup>373</sup> *Ibidem.* p. 34.

Mateus, capítulo 27, versículos 33 a 56; São Marcos, capítulo 15, versículos 22 a 32; São Lucas, capítulo 23, versículos 32 a 43 e São João, capítulo 19, versículos de 17 a 24.

Marcier ao representar de forma plástica esta narrativa histórica bíblica, retratou apenas duas pessoas: Jesus Cristo e Maria, sua mãe. Como personagem principal da composição plástica, vemos Jesus já pregado na cruz e, conforme parece, por estar com seus olhos cerrados, com seu espírito já entregue ao Pai.

Maria, sua mãe, encontra-se ao pé da cruz, à direita, veste uma roupa de cor caqui e sobre esta, uma capa vermelha. Seu olhar é triste e direcionado ao seu filho, pregado na cruz, sua mão direita toca o seu rosto, enquanto a esquerda está à frente do seu corpo. Conforme mencionado na Bíblia, no livro de São João, capítulo 19, versículo 25: “*E Junto à cruz estavam a mãe de Jesus, e a irmã dela, e Maria, mulher de Clopas, e Maria Madalena.*”<sup>374</sup>

Pregado na cruz, Jesus tem sua cabeça pendida para o seu lado direito, seus olhos estão fechados e podemos ver ao lado direito de seu peito, o ferimento sangra, resultado do golpe de lança, desfechado pelo soldado romano. Acima da cruz encontra-se o “*Titulus Crucis*”, fixada no “*Patibulum*”, a parte horizontal da cruz, com uma fina vareta.

Cabe aqui lembrar que Marcier afirmou que: “*Quando pintava diretamente o modelo ou a paisagem, improvisava de acordo com o meu estado de espírito.*”<sup>375</sup> E que nossa análise tem por finalidade identificar esses elementos que, porventura, tenha incluído ao retratar em suas obras com cenas bíblicas. Pois bem, nesta Crucificação, Marcier introduziu dois elementos: O primeiro diz respeito à sua origem e formação religiosa judaica, talvez por isso Marcier representou Jesus Cristo crucificado numa Cruz Tau, um símbolo eminentemente judeu, pois essa é a cruz dos judeus e também a última letra do alfabeto hebraico, no qual a letra “T” é chamada de Tau, que traduzida do hebraico, significa “cruz”. A outra incursão de Marcier, por intermédio de sua própria capacidade criadora, expressa neste mural, diz respeito ao fato de ter representado Jesus crucificado vestindo uma cueca, roupa que àquela época, não existia.

<sup>374</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** 2006. *Op. Cit.* Livro de São João, capítulo 19, verso 25.

<sup>375</sup> MARCIER. 2004. *Op. Cit.* p. 133.



3.2.18. *“Deposição da Cruz”*

Fig. 86. *“Deposição da Cruz”*.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “*Deposição da Cruz*” (fig. 86) possui as seguintes medidas: 2,80 metros de largura por 11,00 metros de altura. Foi executada através da técnica do afresco, na parede lateral, à esquerda do altar da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo.

A obra retrata a cena da retirada do corpo de Jesus da cruz, em atendimento ao pedido feito por José de Arimatéia ao governador Pôncio Pilatos, para sepultar o corpo de Jesus. A Deposição da Cruz faz parte do relato bíblico, em três dos quatro evangelhos, nos livros de São Mateus, capítulo 27, versículos 57 a 61; São Marcos, capítulo 15, versículos 42 a 47 e São Lucas, capítulo 23, versículos 50 a 56.

*Depois disto, José de Arimatéia, que era discípulo de Jesus, ainda que ocultamente pelo receio que tinha dos judeus, rogou a Pilatos lhe permitisse tirar o corpo de Jesus. Pilatos lho permitiu. Então, foi José de Arimatéia e retirou o corpo de Jesus. E também Nicodemos, aquele que anteriormente viera ter com Jesus à noite, foi, levando cerca de cem libras de um composto de mirra e aloés.*<sup>376</sup>

Na representação plástica desta narrativa histórica bíblica, Marcier retratou seis pessoas atuando na retirada do corpo de Jesus da cruz. A cena pode ser assim descrita: um homem está com parte de seu corpo sobre a parte horizontal da cruz, o *patibulum*, de maneira que sua perna e seu pé esquerdos estão sobre aquela parte, enquanto a outra perna, a direita, está na escada posicionada na parte anterior da cruz. Este homem tem, em sua mão esquerda, um alicate turquesa, com o qual está retirando do *patibulum*, o cravo que atravessa e prende a mão direita de Jesus, na cruz. À frente da cruz, vemos o corpo de Jesus, já sem vida, com uma coroa de espinhos, ainda cravada em sua cabeça, com o seu braço direito acima de seu corpo, enquanto o personagem citado tenta liberá-lo, Jesus traja apenas o pano que cobriu as suas partes íntimas, enrolado em torno de si. Por trás do Mestre, um militar romano, fardado e usando seu capacete, está na escada e parece auxiliar a retirada, segurando o corpo de Jesus.

No chão, à esquerda, um senhor posicionado ao lado da cruz, ajuda a segurar o corpo de Jesus, este tem a seu lado uma mulher, trajando uma roupa longa escura e também segura o corpo de Jesus, com seus dois braços estendidos para à frente, seus cabelos são claros e ela dirige seu olhar para o corpo de Jesus. À frente da cruz, no chão, vemos uma mulher, virada para a cruz, portanto, de costas para nós, veste uma roupa escura, seus cabelos são claros e

---

<sup>376</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** 2006. *Op. Cit.* Livro de São João, capítulo 19, versos 38 e 39.

estão presos por um penteado formando uma trança; sua mão esquerda segura um objeto que não nos é possível distinguir, ao lado de seu corpo, enquanto sua mão direita toca o seu rosto, num gesto de admiração e espanto.

À direita do mural, vemos um homem, cuja barba longa e branca, revela ser um senhor, este veste uma roupa que parece ser um macacão com pernas curtas, de cor amarela e sua mão direita está elevada à altura de seu peito, pois aponta com seu dedo indicador, como estivesse reforçando algo que está falando. Sobre seu braço esquerdo há um pano de cor escura, que parece ser grande, pela quantidade e volume, vemos ainda, que ele segura com sua mão direita o cravo que prendia a mão esquerda de Jesus. Não nos é possível ver se os pés de Jesus já estão sem o cravo que os prendem à cruz. Ao chão vemos um objeto retangular, não nos sendo possível uma identificação, porém pelo seu formato, acreditamos tratar-se do *Titulus Crucis*, que já não está na parte superior da cruz.

Bem sabemos que o macacão é um tipo de vestimenta moderna, bem própria de nossa época, o que indica uma interferência do poder imaginativo de Marcier e certa intenção de atualizar a cena sacra.

3.2.19. *“Jesus Levado ao Sepulcro”*



Fig. 87. *“Jesus Levado ao Sepulcro”*.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “*Jesus Levado ao Sepulcro*” (fig. 87) foi executada com as medidas de 2,70 metros de largura por 2,35 metros de altura, através da técnica do afresco, no interior Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo. O suporte utilizado foi a parede interna da capela, localizado no lado esquerdo de quem entra na capela atrás da porta, ou seja, na parede dos fundos da capela.

“Jesus Levado ao Sepulcro” representa de forma plástica a cena do fato que se seguiu, após a retirada do corpo de Jesus da cruz, por José de Arimatéia, com a devida autorização de Pôncio Pilatos.

Esta narrativa faz parte do relato bíblico em todos os quatro evangelhos, nos livros de São Mateus, capítulo 27, versículos 57 a 61; São Marcos, capítulo 15, versículos 42 a 47 e São Lucas, capítulo 23, versículos 50 a 56 e São João, capítulo 19, versículos 38 a 42, e diz:

*Caindo a tarde, veio um homem rico de Arimatéia, chamado José, que era também discípulo de Jesus. Este foi ter com Pilatos e lhe pediu o corpo de Jesus. Então, Pilatos mandou que lhe fosse entregue. E José, tomando o corpo, envolveu-o num pano limpo de linho e o depositou no seu túmulo novo, que fizera abrir na rocha; e, rolando uma grande pedra para a entrada do sepulcro, se retirou. Achavam-se ali, sentadas em frente da sepultura, Maria Madalena e a outra Maria.*<sup>377</sup>

Aqui, neste mural, Marcier retratou seis pessoas que estão com o corpo de Jesus já pronto sendo levado para o sepultamento, após a retirada de seu corpo da cruz. A cena pode ser assim descrita: um homem de barba longa, que supomos ser o mesmo que estava à direita do mural “*Deposição da Cruz*” com um cravo na mão, agora ajudando no transporte do corpo de Jesus, segurando pela parte de baixo do corpo. Ao seu lado, vemos um militar, que parece ser o que segurava o corpo de Jesus, estando na escada.

O corpo de Jesus é transportado e está sem a coroa de espinhos, presente até o momento de sua retirada da cruz. Uma mulher de roupa amarela, com uma trança feita de seus cabelos claros, com comprimento até às suas costas, ajoelha-se diante do corpo de Jesus, enquanto Maria, que veste roupa preta, mantém-se bem próxima ao rosto de seu amado filho. Imediatamente atrás do corpo de Jesus, uma pessoa ajuda a carregá-lo, segurando por aquela extremidade, enquanto uma mulher num gesto de incontido sofrimento eleva os seus braços ao alto e seu rosto aos céus, expressando a dor que sente, diante daquele momento.

---

<sup>377</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** 2006. *Op. Cit.* Livro de São Mateus, capítulo 27, versos 57 a 61.

Segundo menção de Rosa Giorgi: “*Nas imagens mais difundidas do choro por Cristo morto, está presente, também, Maria Madalena, que chora com gestos teatrais.*”<sup>378</sup> O corpo de Jesus ainda não está envolto no pano de linho, vez que o vemos aquele tecido pendurado no braço da pessoa que está carregando o corpo de Jesus.

Quanto ao entorno representado na cena, vemos um paredão formado por pedras e rochas, o que revela que o corpo de Jesus está já próximo ao sepulcro onde será depositado.

---

<sup>378</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 221.

3.2.20. “A Ressurreição de Jesus”



Fig. 88. “A Ressurreição de Jesus”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “*A Ressurreição de Jesus*” (fig. 88) é um mural interno e foi executada com as medidas de 2,80 metros de largura por 11,00 metros de altura, através da técnica do afresco, na parede lateral, à direita do altar da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo, este mural fica de frente para o mural “*Deposição da Cruz*”.

A Ressurreição de Jesus retrata a cena de Jesus, depois de sepultado, ressurgindo de seu sepulcro. Esta narrativa faz parte do relato bíblico em todos os quatro evangelhos, nos livros de São Mateus, capítulo 28, versículos 1 a 10; São Marcos, capítulo 16, versículos 1 a 8; São Lucas, capítulo 24, versículos 1 a 12 e São João, capítulo 20, versículos 1 a 10, conforme já mencionado.

Aqui, neste mural, Marcier retratou oito pessoas. Ao alto do mural vemos Jesus ressuscitado nos ares, envolto em um halo, cuja claridade envolve todo o seu corpo e, se estende até dentro da sepultura, de onde Jesus acaba de sair na condição de ressurreto. Verificamos mediante consulta à obra de Cláudio Pastro que aquele halo de luz com aquela particular forma de uma amêndoa compõem um dos vários símbolos da tradição judaico-cristã, denominado “Mandala” ou “Mandorla”, segundo aquele autor: “*Mandorla é uma mandala em forma de amêndoa e participa também do seu simbolismo como o da luz na auréola. Forma amplamente usada na iconografia cristã do primeiro milênio.*”<sup>379</sup>

Marcier aqui representou não um sepulcro, nos moldes dos descrito nos Evangelhos, mas uma sepultura em modelo de um carneiro, construída acima do solo, com formato retangular, de onde sai o facho de luz que se estende e envolve Jesus. Ao lado de fora da sepultura vê-se caído sobre o chão o tecido de linho que foi usado para envolver o corpo de Jesus.

Em volta da sepultura, vemos sete soldados romanos, esboçando suas diversas reações ao presenciarem a ressurreição de Jesus: da esquerda para a direita, vemos que um soldado encontra-se de pé, abraçado à sua lança. Este olha para o alto na direção de Jesus, sua mão esquerda está posicionada acima dos olhos, como se ele tivesse tentando reduzir a incidência de luz sobre seus olhos, enquanto o braço direito segura, também, com um abraço, sua lança. Ao seu lado vemos outro militar, que parece estar dormindo sobre seus joelhos, e não esboça nenhuma reação ao ocorrido. Ao lado deste, vemos outro militar sentado ao chão, com suas pernas estiradas, está abraçando, com sua mão esquerda, uma placa presa à uma haste, não

---

<sup>379</sup> PASTRO. 1993. *Op. Cit.* p. 72.



vemos o que nela está inscrito, vez que sua face encontra-se voltada contra a nossa visão, este olha para o alto e seu braço direito está sobre a sua cabeça, que porta um capacete.

Direcionando nosso olhar para a direita do mural, vemos mais três soldados que dormem; o primeiro encontra-se equipado e dorme de bruços, ao lado deste, outro militar dorme de barriga para cima, porta capacete, está abraçando, com seu braço direito, um objeto longo, semelhante a uma lança, enquanto seu braço esquerdo encontra-se sobre seu peito. Sua perna esquerda está ligeiramente flexionada e acima da sua cabeça tem um escudo de formato redondo, com as inscrições SPQR, que reforça a informação de se tratar de um militar romano. Após este, vemos que outro militar, também dorme, enquanto seu companheiro de guarda cobre seus olhos, para protegê-los do intenso caminho luminoso traçado por Jesus, sua reação de espanto o faz desembainhar sua espada, numa repentina reação de defesa.



Fig. 89. "Sepultura P.M."  
("A Ressurreição de Jesus").  
Muriaé-MG

A obra mural “*A Ressurreição de Jesus*” (fig. 89) possui as medidas de 1,22 metros de largura por 2,14 metros de altura, através da técnica do baixo esmalte em azulejo, em uma sepultura do Cemitério Nosso Senhor do Bonfim, na cidade de Muriaé-MG. Trata-se da sepultura do Senhor José Pacheco de Medeiros (11/10/1872-14/02/1955). O suporte utilizado foi o azulejo fixado em um mausoléu.

Este mural foi desenhado por Emeric Marcier e produzido pela empresa paulista de azulejaria Osirarte, no ano de 1955. Sua temática é Jesus Ressuscitado ao Terceiro Dia. Trata-se da única obra mural realizada por Marcier utilizando-se desta técnica, assim como é a sua única obra mural executada em um cemitério.

A Ressurreição de Jesus é uma obra figurativa e trata de um tema religioso, que retrata a cena de Jesus, já sepultado, ressurgindo do sepulcro. Esta narrativa faz parte do relato bíblico em todos os quatro evangelhos, nos livros de São Mateus, capítulo 28, versículos 1 a 10; São Marcos, capítulo 16, versículos 1 a 8; São Lucas, capítulo 24, versículos 1 a 12 e São João, capítulo 20, versículos 1 a 10, e diz:

*No findar do sábado, ao entrar o primeiro dia da semana, Maria Madalena, Maria mãe de Tiago e Salomé foram ver o sepulcro. E eis que houve um grande terremoto; por que um anjo do Senhor desceu do céu, chegou-se, removeu a pedra e assentou-se sobre ela. O seu aspecto era como um relâmpago, e a sua veste, alva como a neve. E os guardas tremeram espavoridos e ficaram como se estivessem mortos. Mas o anjo, dirigindo-se às mulheres disse: não temais; porque sei que buscas Jesus, que foi crucificado. Ele não está mais aqui; ressuscitou, como tinha dito. Vinde ver onde ele jazia. Ide, pois, depressa e dizei aos seus discípulos que ele ressuscitou dos mortos e vai adiante de vós para a Galiléia; ali o vereis. É como vos digo!*<sup>380</sup>

Neste mural, Marcier retratou apenas três pessoas, ao centro do mural vemos Jesus ressuscitado, envolto em um halo, cuja claridade domina todo o seu corpo, em semelhante acontecimento de representação pictórica, conforme o mural anterior, no qual Marcier também incluiu a mandorla. Ele aparece sem estar tocando o chão, Marcier valeu-se do recurso de retratar Jesus, aqui nesta cena, sem que ele tocasse o chão, reforçando a ideia de sua santidade. E, em um gesto que mistura uma saudação, Jesus exhibe as perfurações que os cravos fizeram em suas mãos e pés, acompanhadas da incisão feita no lado direito de seu peito.

<sup>380</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** 2006. *Op. Cit.* Livro de São Mateus, capítulo 28, versos 1 a 10.

Marcier representou Jesus com a roupa de sua crucificação. Logo abaixo, na parte inferior do mural, vemos que dois soldados, estes nos permitem distingui-los como soldados romanos devido à inscrição em letras maiúsculas, em seu escudo, que traz o acrônimo SPQR, que tem como significado a frase latina SENATUS POPULUSQUE ROMANUS, que se traduz como: “Senado Romano e o Povo Romano”, inscrição que era comum figurar nos escudos e nos estandartes das Legiões Romanas, este era também o nome oficial do Império Romano.

Aqueles militares estão assim representados. O soldado posicionado à esquerda do sepulcro tem, em sua mão direita, um escudo com o acrônimo SPQR, seu braço esquerdo está levantado para o alto num instintivo movimento de defesa, pelo susto que levou mediante o ocorrido. Estão fardados e os capacetes que estão usando não é o modelo que conhecemos como do Exército Romano, parece um capacete atual. O soldado que está à direita do mural, também porta capacete, está fardado, porém não vemos se ele também tem um escudo, suas mãos sobre o peito e a falta de reação ao fato que ocorre nos revela que ele dorme.

Este mural executado em azulejo, técnica denominada “Baixo Esmalte”, na qual a pintura é feita sobre o azulejo ainda não esmaltado. Após a execução do desenho, a superfície porosa absorve a tinta com extrema rapidez e exige uma elevada exatidão do traço, depois desta etapa é que os azulejos são esmaltados e queimados. Todos os desenhos deste mural foram realizados por Marcier com tinta azul e a diversidade de cores, comumente existente nas obras executadas através de outras técnicas, foi realizada através da variação de tonalidade da cor azul.

### 3.2.21. “Sepulcro Vazio”

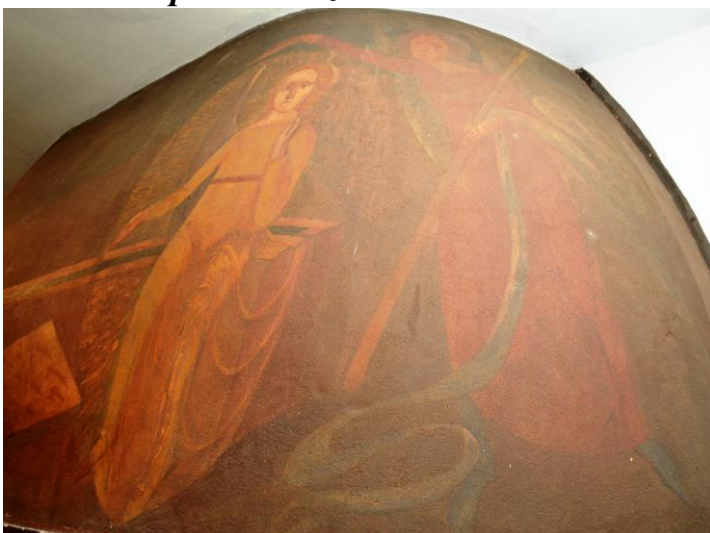


Fig. 90. “Sepulcro Vazio”.  
Capela da Santa Casa de Mauá-SP

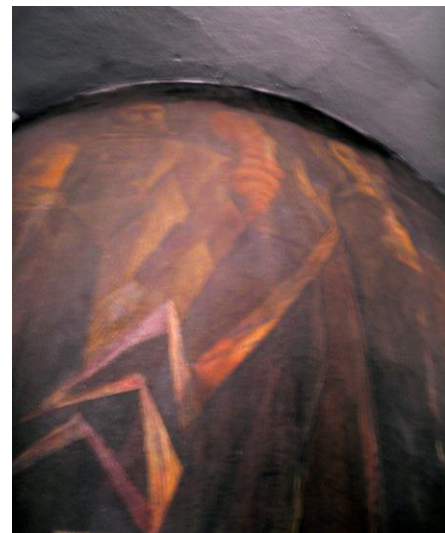


Fig. 91. “Sepulcro Vazio”.  
(detalhe)

A obra mural “Sepulcro Vazio” (fig. 90 e 91) foi executada por Marcier, com as medidas aproximadas de 4,50 metros de largura por 2,60 metros de altura, através da técnica do afresco, no interior Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo. O suporte utilizado foi a parede interna da capela, localizado na parte convexa da sacristia.

*Sepulcro Vazio* retrata o momento em que Maria Madalena, Maria mãe de Tiago e Salomé foram ver o sepulcro (fig. 90) e, ao chegarem lá, encontraram a pedra, que o fechava removida, sem que o corpo de Jesus estivesse ali; porém um anjo explica a uma delas o que tivera acontecido (fig. 91). Esta narrativa faz parte do relato bíblico em todos os quatro Evangelhos, nos livros de São Mateus, capítulo 28, versículos 1 a 6; São Marcos, capítulo 16, versículos 1 a 6; João, capítulo 20, versículos 10 a 17 e São Lucas, capítulo 24, versículos 1 a 6, que diz:

*No primeiro dia da semana, de manhã bem cedo, as mulheres levaram ao sepulcro especiarias aromáticas que haviam preparado. Encontraram removida a pedra do sepulcro, mas, quando entraram, não encontraram o corpo do Senhor Jesus. Ficaram perplexas, sem fazer o que fazer. De repente, dois homens com roupas que brilhavam como a luz do sol colocaram-se ao lado delas. Amedrontadas, as mulheres baixaram o rosto para o chão, e os homens disseram: “Por que vocês estão procurando entre os mortos aquele que vive? Ele não está aqui! Ressuscitou! Lembrem-se do que ele lhes disse, quando ainda estava com vocês na Galiléia: ‘É*

*necessário que o Filho do homem seja entregue nas mãos de homens pecadores, seja crucificado e ressuscite no terceiro dia''*.<sup>381</sup>

Ao executar este mural, Marcier o fez representando a cena bíblica com a presença de quatro personagens: Maria Madalena, Maria mãe de Tiago, Salomé e o anjo que elas encontraram sentado sobre a lápide onde o corpo de Jesus fora colocado.

A cena pode ser assim descrita: um anjo, trajando uma longa veste de cor branca, estando de pé, com sua mão esquerda faz um gesto de abençoar, enquanto a outra pende ao lado de seu corpo. Aqui Marcier representou neste mural, os dois momentos de um mesmo fato: as três mulheres já presentes no sepulcro e o momento no qual o anjo dá a notícia à uma delas, sobre o que teria se sucedido com o corpo de Jesus e sua ressurreição. Depois temos a cena das três mulheres reunidas, estando a cabelos claros presos em forma de trança, de costas.

Na sequência, da esquerda para a direita do mural, que faz uma curva, não sendo possível, por isso obtermos uma foto que o focalize inteiro, uma vez que não há distância adequada para este procedimento entre a parede convexa e a do fundo da sacristia. Uma mulher, com sua mão esquerda aberta e espalmada para o alto, faz um gesto de quem interroga por Jesus ao anjo, enquanto logo a seguir, vemos as três mulheres, a do meio de costas, que fala algo com as outras duas, que a observam, gesticulando com a mão esquerda indicando ou aparentando saber que algo imprevisto acontecerá.

---

<sup>381</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** 2006. *Op. Cit.* Livro de São Lucas, capítulo 24, versos 1 a 7.

### 3.2.22. “O Encontro de Emaús”



Fig. 92. “O Encontro de Emaús”.  
Escola da Serra, Belo Horizonte-MG



Fig. 93. “O Encontro de Emaús”.  
(detalhe)

A obra mural “O Encontro de Emaús” (fig. 92 e 93) datado de 1959, foi executada com as medidas de 2,30 metros de altura x 4,25 metros de largura, através da técnica do afresco, no Convento Dominicano da Serra, na Rua do Ouro, nº 1.900, no Bairro Serra, Belo Horizonte-MG. O suporte utilizado foi a parede externa do antigo Convento Dominicano da Serra, ao lado da entrada principal. Sua temática retrata a aparição de Jesus ressuscitado, a dois de seus discípulos, quando estes se dirigiam à cidade de Emaús.

O Encontro de Emaús é uma obra figurativa e faz parte do relato bíblico nos livros de São Marcos, capítulo 16, versículos 12 a 13 e São Lucas, capítulo 24, versículos 13 a 35, e diz:

*Naquele mesmo dia, dois deles estavam de caminho para uma aldeia chamada Emaús, [...]. E iam conversando a respeito de todas as coisas sucedidas. Aconteceu que, enquanto conversavam e discutiam, o próprio Jesus se aproximou e ia com eles. Os seus olhos, porém, estavam como que impedidos de o reconhecer. Então, lhes perguntou Jesus: Que é isso que vos preocupa e de que ides tratando à medida que caminhais? E eles pararam entristecidos. Um, porém chamado Cleopas, respondeu, dizendo: És o único, porventura, que, tendo estado em Jerusalém, ignoras as ocorrências destes últimos dias? Ele lhes perguntou: Quais? E explicaram: O que aconteceu a Jesus, O Nazareno [...]. Quando se aproximaram da aldeia [...] eles o constrangeram, dizendo: Fica conosco, porque é tarde, e o dia já declina. E entrou para ficar com eles. E aconteceu que, quando estavam à mesa, tomando ele o pão. Abençoou-o e, tendo-o partido, lhes deu; então eles*

*abriram os olhos, e o reconheceram; mas ele desapareceu da presença deles. [...].*<sup>382</sup>

Neste mural, Marcier retratou apenas três pessoas, ao lado esquerdo do mural vemos Jesus, com uma veste longa e uma capa sobre aquela, em sua mão direita vemos que ele segura um cajado, símbolo do pastor de ovelhas, seu cumprimento é respondido, porém, não por dois simples caminhantes em direção à Emaús, pois Marcier representou aqui, aqueles discípulos paramentados, como dois religiosos da Ordem dos Dominicanos. À direita do mural vemos os portões da cidade de Jerusalém e Jesus somando àquela dupla, de onde ele iria com eles até Emaús.

Aqui Jesus toca ao chão em sua caminhada em companhia de seus discípulos, eles não o olham, vemos que o primeiro Monge Dominicano, está trajando seu hábito branco e o manto negro, assim como os dois estão bem distinguidos por seu corte de cabelo formando a tonsura clerical, que revela a condição religiosa daqueles dois dominicanos, além do que nos informa Giorgi: “[...] *É raspada em forma de uma corôa para ser como Jesus Cristo, coroado com espinhos.*”<sup>383</sup>

Estes respondem o cumprimento de Jesus, porém seus olhares são dirigidos ao chão, enquanto o segundo Monge Dominicano, também trajando sua batina branca, com uma capa preta sobreposta, mostra-se apático, não demonstrando reação ao cumprimento. Quanto ao entorno, vemos que o céu já se mostra com seu azul bem escuro, nos deixando perceber que o dia declinava.

Quando Marcier executou aquele mural, naquelas instalações, existia ali um convento dominicano, daí a temática adaptada ao local. Segundo informação de Marcier, sendo esta confirmada pelo Senhor Geraldo Andrada, aquele mural foi executado por encomenda do Frei Martinho, quando este era Prior daquele convento e ordem religiosa.<sup>384</sup>

A partir de 1992, aquelas instalações passaram a funcionar como estabelecimento de ensino secular, denominado Escola da Serra, o mural foi mantido, porém foi alvo de inúmeros atos de depredação. No ano de 2009, aquele bem cultural passou por uma operação de restauro (fig. 93). Não é um mural registrado em Livro de Tombo, em nenhuma esfera.

<sup>382</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** 2006. *Op. Cit.* Livro de São Lucas, capítulo 24, versos 13 a 31.

<sup>383</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 74.

<sup>384</sup> Entrevista concedida pelo Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada, em 20/04/2011.



### 3.2.23. “Pentecostes”



Fig. 94. “Pentecostes”.

Capela da Santa Casa de Mauá-SP

A obra mural “Pentecostes”<sup>385</sup> (fig. 94) é um mural interno e foi executada por Marcier, com as medidas de 2,80 metros de largura por 2,85 metros de altura, através da

<sup>385</sup> BUCKLAND, A. R. WILLIAMS, Lukyn. **Dicionário Bíblico Universal**. (trad. Joaquim Figueiredo). 4 ed. revisada e atualizada. Editora Vida. São Paulo, 2007. p. 475. **Nota Explicativa:** Segundo consta no verbete, **Pentecostes**, é uma festa judaica, comemorada no quinquagésimo dia depois da Páscoa, os judeus chamam essa solene festividade de Festa das Semanas, visto que eram observadas sete semanas depois da Páscoa. Ofereciam-se então como primícias os frutos das searas, sete cordeiros daquele ano, uma vitela e dois carneiros para holocausto; dois cordeiros para um sacrifício pacífico; e uma cabra para sacrifício de propiciação. A festa foi instituída com o fim de obrigar os israelitas a dirigir-se ao tabernáculo ou ao templo, a reconhecer o absoluto

técnica do afresco, na parede lateral, à direita da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Mauá, no Estado de São Paulo.

“Pentecostes” retrata a cena da escolha do nome do apóstolo que ocuparia a vaga deixada por Judas Iscariotes, dentre os dois nomes que foi concluída com a escolha do nome de Matias, assim como, também, retrata a descida do Espírito Santo, no Dia de Pentecostes.

Esta narrativa faz parte do relato bíblico no qual encontramos registrados os feitos dos apóstolos de Jesus, denominado Atos dos Apóstolos, nos capítulos 1, versículos 15 a 26 e capítulo 2, versículos 1 a 4; que diz:

*[...] É necessário, pois, que, dos homens que nos acompanharam todo o tempo que o senhor Jesus andou entre nós. Começando no batismo de João, até o dia em que dentre nós foi levado às alturas, um destes se torne testemunha conosco da sua ressurreição. Então, propuseram dois: José, chamado Barsabás, cognominado Justo e Matias. E, orando, disseram: Tu, Senhor, que conheces o coração de todos, revela-nos qual destes dois tens escolhido para preencher a vaga neste ministério e apostolado, do qual Judas se transviou, indo para o seu próprio lugar. E os lançaram em sortes, vindo a sorte recair sobre Matias, sendo-lhe, então votado lugar com os onze apóstolos.”*<sup>386</sup>

E o relato sobre o Dia de Pentecostes:

*Ao cumprir-se o dia de pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar; de repente, veio do céu um som, como de um vento impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam assentados. E apareceram, distribuídas entre eles, línguas como de fogo, e pousou uma sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e passaram a falar em outras línguas, segundo o Espírito lhes concedia que falassem.”*<sup>387</sup>

Aqui, neste mural, Marcier representou pictoricamente treze pessoas e neste número estão incluídos os apóstolos de Jesus, Maria e mais dois de seus seguidores, dentre os quais um seria o escolhido. Podemos notar na cena do mural executado por Marcier, que ele deu especial destaque à figura de Matias, inclusive escrevendo seu nome, ao lado de direito do

---

domínio do Senhor com a espontânea oferta dos primeiros frutos e a comemorar o fato de ter sido dada a Lei, no Monte Sinai, no 50º dia depois da saída do Egito. Primeiramente a oferta era espontaneamente apresentada, mas pouco a pouco, como a lei a tornava dura, passou a ser imperativa, sendo determinadas a quantidade e a natureza das ofertas, segundo a riqueza do indivíduo. Na verdade, veio a ser uma espécie de tributo. Foi na Festa de Pentecostes que o Espírito Santo desceu sobre os apóstolos da miraculosa maneira descrita em Atos dos Apóstolos, capítulo 2, versículos de 1 a 4.

<sup>386</sup> **Bíblia de Estudo Almeida – Revista e Atualizada.** 2006. *Op. Cit.* Livro de Atos dos Apóstolos, capítulo 1, versículos 23 a 26.

<sup>387</sup> *Ibidem*. Livro de Atos dos Apóstolos, capítulo 2, versículos 1 a 4.

rosto de sua representação plástica. Ao escrever “MATTHIAS”, Marcier dobrou a letra “T”, assim como, incluiu a letra “H” ao nome escolhido para preencher a vaga deixada por Judas Iscariotes e tornar-se o décimo segundo apóstolo de Jesus.

É possível observarmos, ainda, que Matias, está com vestes de cor diferenciada de todo o grupo, ele não está em uma das posições dos outros apóstolos, não está ajoelhado, não está orando, mas volta seu olhar para nós, suas mãos gesticulam como se nos perguntassem sobre algo, seria sobre o resultado da escolha?

Em comum a todos, podemos ver a língua de fogo acima de todas as cabeças. Quanto ao entorno, parece que estão fechados em um recinto, vez que ao fundo existe, e nós podemos visualizar uma abertura com três colunas torneadas, por onde entra uma claridade. Embora esta obra tenha esta fonte de luz, adquirida de maneira plástica, notamos que é uma obra mural de tonalidade escura, as cores são menos intensas e não variam muito, o que veremos passar por grande transformação, na próxima obra homônima desta.



Fig. 95. "Pentecostes".  
Capela Santa Maria-RJ

A obra mural “*Pentecostes*” (fig. 95) é um mural interno e foi executado no ano de 1953, através da técnica do afresco, na Capela Santa Maria, na cidade de Petrópolis-RJ, em um sítio de propriedade do Embaixador Hildebrando Accioly.

“Pentecostes” representa a cena da escolha do nome do novo apóstolo que ocuparia a vaga deixada por Judas Iscariotes, dentre os dois nomes apresentados. Ocorreu que o evento foi concluído com a escolha do nome de Matias, assim como, também aconteceu a descida do Espírito Santo, no Dia de Pentecostes. Esta narrativa faz parte do relato bíblico no qual encontramos registrados os feitos dos apóstolos de Jesus, denominado Atos dos Apóstolos, no capítulo 1, versículos 15 a 26 e capítulo 2, versículos 1 a 4; conforme mencionado anteriormente.

Aqui, neste mural homônimo de nosso anterior, Marcier retratou treze pessoas e este número está composto pelos onze apóstolos, Maria, mais os dois, dentre os quais um seria o escolhido. Escolha que recaiu sobre Matias. Podemos notar na cena do mural executado por Marcier, que ele deu especial destaque à figura de Mathias, inclusive escrevendo, aqui em local diferente do primeiro, ao seu pé. Aqui Marcier escreveu “MATHIAS”, sem ter dobrado a letra “T”, porém manteve a letra “H” no nome do discípulo escolhido para ser o décimo segundo apóstolo, em substituição a Judas, que havia suicidado.

É possível observarmos, ainda, que neste mural Marcier valeu-se do uso das cores com mais intensidade. Os discípulos vestem roupas mais coloridas, as cores são mais vivas, claras e alegres. Quanto aos apóstolos, estes formam um círculo e oram, Mathias aqui encontra-se ajoelhado e um fato comum e curioso é que, tanto no mural “Pentecostes” executado em Mauá, como neste, um dos apóstolos tem em suas mãos um livro, que livro será aquele? Não poderia ser a Bíblia! Segundo Rosa Giorgi: “*O livro na mão é o principal símbolo do apóstolo de Cristo, sugere também os escritos deixados.*”<sup>388</sup>

Quanto ao entorno, parece que os discípulos de Jesus, estão fechados em um recinto, vez que ao fundo e ao alto existem quatro janelas, com sua parte superior arredondada, por onde também podemos perceber que entra pouca claridade. Embora esta fonte de luz, adquirida de maneira plástica, seja pequena, notamos que este mural, talvez por seu uso de cores menos ocres, mais vivas e claras, resultou numa obra mais clara.

---

<sup>388</sup> GIORGI. 2005. *Op. Cit.* p. 291.

## CONCLUSÃO

Quando nos propusemos a desenvolver nossa pesquisa sobre a obra de Emeric Racz Marcier, não tínhamos conhecimento, em sua totalidade, dos murais realizados, de sua localização e técnicas utilizadas.

Como primeira medida, fizemos o levantamento de todos os murais, até então conhecidos, de maneira que nosso Projeto de Pesquisa, datado de 2008, incluiu de forma provisória 24 murais, já incluídas neste número, as repetições temáticas, portanto por ocasião da redação final da nossa Dissertação ocorreu o acréscimo de 6 murais.

Aliado à catalogação da produção mural de Marcier, feito a partir de 2007, foram realizados o registro fotográfico, a medição, a tomada dos endereços e coleta de informações, tais como: perguntas relativas à contratação e execução do serviço, encomendante, datação e anotações diversas, como o estado do mural, localização (interno ou externo). Foi nesta ocasião que ocorreu um impedimento de acesso à duas obras murais, executadas na década de 1940. Então para que o *corpus* iconográfico de nossa pesquisa não figurasse de maneira incompleta, realizamos um recorte temático, no qual passamos a incluir apenas a obra tematizada com a Vida de Cristo. Se nosso propósito inicial era reunir toda a obra mural de Marcier, a partir daquele momento, ao nos sujeitarmos àquela redução, alcançamos nosso objetivo

Já na fase de redação e estando esta acompanhada por levantamento bibliográfico, envio e recebimento de correspondências, entrevistas (algumas presenciais e outras realizadas através de meio eletrônico), informações sobre outras obras foram sendo descortinadas; assim como o acesso a estas. O que contribuiu para aumentar em seis, o número de obras que compunham a nossa pesquisa. Este fato resultou no total de trinta obras, aqui observadas como temática da pesquisa.

Como nossa dissertação foi estruturada em três capítulos: Capítulo 1, 2 e 3, que tratam, respectivamente, da Vida, Pintura Mural Moderna e das obras Murais de Marcier, desfilaremos as considerações e exporemos nossas conclusões a partir desta mesma ordem.

O “drama” que marcou de maneira pessoal e foi enfatizado de forma insistentemente presente na obra mural de Marcier está relacionado à II Guerra Mundial. Por este motivo alguns fatos bíblicos foram representados, com inserção de imagens daquele episódio.

Marcier acreditava que para a verdadeira criação ser reconhecida, tinha que estar ligada à vida do artista. Por isso, em sua obra, deixava figurar seus traumas pessoais, fazia menções e homenagens à pessoas queridas e mesclava épocas suas e históricas.

Quanto à sua decisão de mudar-se do Rio de Janeiro e retirar-se para o interior, ao tomar conhecimento da existência de pessoas ligadas à crítica em posições estratégicas e também, por causa da manipulação das notícias.

Quanto à questão elencada sobre uma ocorrida rejeição por parte de Portinari à pessoa de Marcier, constatamos, conforme artigo, datado de 29 de maio de 2011, publicado no jornal O GLOBO, que tal fato certamente está relacionado a algum mal entendido, vez que a matéria revela um aspecto do caráter de Portinari que nos autoriza negar que ele teria agido desta forma com Marcier.

Uma das constatações feitas por nossa pesquisa foi a que Marcier teve seu grande sonho cumprido: O de ter uma igreja totalmente decorada por sua obra, conforme declarou, em entrevista concedida pelo senhor Geraldo de Andrada e o realizado feito de Mauá-SP.

Menos feliz foi a constatação que muitas de suas obras murais já não existem mais, devido a reformas e demolições, como o mural catalogado como “*Teatro da Praia*” (1964 – reforma) e “*Residência A.G.*” (1950 – demolição). Assim como, também algumas delas estão em precário estado de conservação.

Concluimos, ainda, que a questão da conversão ao cristianismo católico influenciou grandemente a obra mural sacra de Marcier, pois em certos momentos ele nos revela sua forte admiração pela pessoa de Jesus Cristo. Já a sua predileção pelo tema da crucificação foi expressa não somente por si mesmo, mas também através do fato de ter pintado a grande “*Crucificação*”, chegando a ponto de mudar-se de residência, exclusivamente para este fim. Sua predileção pelo tema é, ainda refletida em sua obra mural, na qual executou de maneira triplamente repetida aquele motivo religioso cristão.

Devemos acrescentar às contribuições, até então listadas, que a nossa dissertação teve, também como intenção prestar-se a reunir e realizar uma mostra da obra mural com a temática relacionada à vida de Jesus Cristo, as quais estão dispostas em locais diversos, tais como

residências, escolas, capelas e cemitérios. Em diferentes Estados e cidades da nossa Federação e, por isso, ao reuni-los aqui, também o percebemos como uma contribuição ao estudo e conhecimento da obra mural de Emeric Marcier, de modo a possibilitar a apreciação daquelas obras, sem a imposição daqueles diversos deslocamentos.

Em nosso terceiro capítulo propusemos, também, exposição e análise daquelas obras executadas por Marcier para encontrarmos as modificações daquela história, agora relatada de maneira pictórica, a trajetória da Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo, estabelecendo relação com suas vivências, seus traumas e história pessoal.

A partir do levantamento e seleção de nossas fontes de referência, obtivemos a cópia de uma entrevista concedida por Emeric Marcier, intitulada “*As Cores da Paixão*”, produzida por Nina Luz e Cacá Silveira, no Rio de Janeiro, para a TV E, em 1990, pouco antes de sua morte. Quando veiculada por aquela emissora, foi feita a observação da morte de Marcier, havia poucos dias. Porém, foi nesta entrevista que encontramos uma declaração de Marcier, na qual ele disse:

*“Agora o que se passa é que a vida, a vida da gente é misturada com arte. Portanto essa pergunta sua: Religião e Pintura misturado? Não! A vida é misturada com arte, e como ambos, tanto como a vida, como a arte, ainda mais reuquer fé, você só pode viver bem se você tem fé em alguma coisa, você tem esperança em alguma coisa.”*

Essa declaração nos conduziu à compreensão do por que de Marcier incluir de maneira plástica, em sua obra mural, assuntos pessoais, vivências, assuntos religiosos, pessoas queridas, lugares marcantes para si, a ponto de alterar a narrativa histórica.

Concluimos, portanto, afirmando que, em se tratando de um estudo sobre a obra mural de Marcier, seja com a temática sacra ou não, o assunto não foi tratado aqui de forma que possamos considerá-lo como concluído ou esgotado, é possível aprofundar ainda muitos aspectos a respeito se direcionando para outros enfoques, outra abordagens, talvez mais completas, de sua obra mural ainda existente e disponível para uma atenta observação.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Instituições Pesquisadas:

1. Arquivo da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. Juiz de Fora-MG.
2. Biblioteca Murilo Mendes. Juiz de Fora-MG.
3. Fundação Biblioteca Nacional. Divisão de Periódicos Raros. Rio de Janeiro-RJ.
4. Museu Casa de Emeric Marcier. Barbacena-MG.
5. Santa Casa Misericórdia de Mauá. Mauá-SP.
6. FUNALFA – Fundação Alfredo Ferreira Lage. Juiz de Fora-MG.
7. SESC – Serviço Social do Comércio. Belo Horizonte-MG.
8. Escola da Serra. Belo Horizonte-MG.
9. Embaixada da Suíça no Brasil. Brasília-DF.
10. Câmara de Vereadores da Cidade de Barbacena. Barbacena-MG.
11. Museu do Ingá. Niterói-RJ.
12. Asilo Casa do Ancião Frederico Ozanan. Belo Horizonte-MG.
13. Igreja Missionária Evangélica Maranata de Copacabana. Rio de Janeiro-RJ.
14. Cemitério Nosso Senhor do Bonfim. Muriaé-MG.
15. Biblioteca do Solar dos Andradas. Barbacena-MG.
16. Hospital e Maternidade Frederico Ozanan. Belo Horizonte-MG.
17. Residência da Artista Plástica Nanzita – atual Memorial Nanzita Gomes. Cataguases-MG.
18. Biblioteca da Universidade Presidente Antônio Carlos. Barbacena-MG.
19. Fazenda Borda do Campo – Residência da Família Andrada Serpa – Município de Antônio Carlos-MG.
20. Fazenda Bela Vista – Residência da Família Ribeiro de Andrada – Município de Antônio Carlos-MG.
21. Educandário Dom Silvério. Cataguases-MG.
22. Sítio Tucumã. Juiz de Fora-MG.
23. Capela das Irmãs Sacramentinas. Juiz de Fora-MG.

### Obras de Referência:

1. ZUGIBE, Frederick Thomas. **A Crucificação de Jesus: As Conclusões Surpreendentes Sobre a Morte de Cristo na Visão de um Investigador Criminal.** (Trad. de Paulo Cavalcante). São Paulo: Ideia & Ação, 2008.
2. A.R. Buckland & Lukyn Willians. **Dicionário Bíblico Universal.** (Trad. de Joaquim dos Santos Figueiredo). 4 ed. Ver. E atual. São Paulo: Editora Vida, 2007.
3. MARCIER, Emeric. **Deportado Para a Vida.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.
4. **Bíblia Sagrada.** Traduzido da Vulgata e anotado pelo Padre Matos Soares. São Paulo/ Rio de Janeiro. Pia Sociedade de São Paulo, 1933.

5. **Bíblia de Estudo Almeida.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada. Sociedade Bíblica do Brasil. Barueri-SP, 1999.
6. **Bíblia Sagrada – Nova Versão Internacional.** (Traduzido pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional). São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 2003.
7. SANT’ANNA, Afonso Romano de. **Estória dos Sofrimentos, Morte e Ressurreição do Senhor Jesus Cristo na Pintura de Emeric Marcier.** Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.
8. HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** 2 ed. Revista e aumentada. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1986.
9. **Anais do III Congresso em Estética e História da Arte – Arte Brasileira – Interfaces Para a Contemporaneidade.** Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2005.
10. **Anais do IV Congresso em Estética e História da Arte – Arte Brasileira – Interfaces Para a Contemporaneidade.** Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2006.
11. MURATO, Valmir Francisco. **Juventude Operária Católica (JOC).** Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
12. PACHECO BAPTISTA, Anna Paola. **O Eterno ao Moderno: Arte Sacra Católica no Brasil, Anos 1940-50.** Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
13. PACHECO BAPTISTA, Anna Paola. **Encontro com Colecionadores: Emeric Marcier na Coleção Anita e Samuel Malamud/**Curadoria e texto de Anna Paola Pacheco Baptista. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2009.
14. CAMARGO, Arildo. **O Mural Como Representação Sócio-Cultural da Tecnologia: A Arte Mediando os Discursos Tecnológicos.** Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Dissertação de Mestrado. Curitiba, 2008.
15. MOTTA JÚNIOR, Edson. **Manual de Pintura Mural.** Fundação Rio. Prefeitura do Rio de Janeiro.
16. TIRELLO, Regina Andrade. (Org.) **O Restauro de Um Mural Moderno na USP: O Afresco de Carlos Magano.** São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (CRP-PRCEU-USP), 2001.
17. BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** Nova Fronteira. 1986. p. 1.528. Aurélio cita, ainda, o termo “litófilo”, que significa: “gravado ou traçado na pedra”.
18. MONTELLATO, Andréa.CABRINI, Conceição.CATELLI JUNIOR, Roberto. **História Temática: Tempos e Culturas.** 2 ed. Scipione. São Paulo-SP, 2002.
19. Volkswagen do Brasil S.A. **Artistas do Muralismo Brasileiro.** Volkswagen do Brasil S.A. 1998.
20. Banco Nacional S.A. **Novos Horizontes: Pintura Mural nas Cidades Brasileiras.** Rio de Janeiro: 1985.
21. FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
22. Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro – CECIERJ/CEDERJ - **Curso de Extensão Universitária em Geografia: “Planejamento Urbano”, Intervenções Urbanísticas e Planejamento Urbano – História do Planejamento Urbano no Brasil – Módulo 2/2009.**
23. PACHECO BAPTISTA, Anna Paola. **O Eterno ao Moderno: Arte Sacra Católica no Brasil, Anos 1940-50.** Tese de Doutorado em História Social. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

24. CARTUS, Niels. **Olhares Brasileiros Judaicos: A Presença do Judaísmo na Arte Brasileira Contemporânea**. Tese de Doutorado em Letras. Programa de Pós-Graduação em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica do departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo, 2006.
25. LESSER, Jeffrey Horward. **O Brasil e a Querela Judaica: Imigração, Diplomacia e Preconceito**. Rio de Janeiro-RJ, Imago, 1995. p. 30. in.: Cartus, Niels. **Os Olhares Brasileiros Judaicos: A Presença do Judaísmo na Arte Brasileira Contemporânea**. Tese de Doutorado USP, 2006.
26. AHLERS, Silvia. **Murais de Marcier em Mauá: Afrescos na Capela da Juventude Operária Católica**. Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado, 2006.
27. NAVA, Pedro. **O Círio Perfeito: Memórias VI**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
28. FABRIS, Anna Teresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.
29. COELHO, Isabel Ruas Pereira. **Painéis em Mosaico na Arquitetura Moderna Paulista: 1945-1964**. São Paulo: USP, 2000. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. p. 35. in.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h.
30. AHLERS, Silvia. **Murais de Marcier em Mauá: Afrescos na Capela da Juventude Operária Católica**. Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado, 2006.
31. Coleção o Mundo dos Museus – **Pinacoteca de Brera**. Codex, Rio de Janeiro, 1967.
32. BREITMAN, Rubem. Artistas Judeus no Brasil. Em: TOTH Cecil. **Arte Judaica**, Rio de Janeiro, Editora Tradição, 1997. p. 485. Citado por Niels Cartus. **Olhares Brasileiros Judaicos: A Presença do Judaísmo na Arte Brasileira Contemporânea**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2006.
33. AMARAL. Aracy. **Arte Para Que? A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970**. São Paulo, Nobel, 1984, p. 39. in.: FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 52.
34. BRITO, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 322. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=3758](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3758) Acessado em 18/03/2011, às 07:56h.
35. MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas do Século XX**. Martins Fontes. São Paulo, 1991.
36. FERRAZ, Ana Lúcia Machado de Oliveira. **Insigne Presença: Arte e Arquitetura na Integração dos Painéis na Obra de Rino Levi**. São Carlos:USP, 1998. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. P. 17. In.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf> . Acessado em 18/03/2011, às 09:54h.
37. ANTÔNIO Bento. **Portinari**. Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial, 1980. cit. p. 58. in.: FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p.20.

37. FERRAZ, Geraldo. **Discordando de Portinari**. Folha da Noite, São Paulo, 28 dez. 1934. op. cit. in.: FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 37.
38. MOTA, Bernardo Pinheiro. **Criações Modernistas Marcam Carreira de Niemeyer**. (Artigo) “*O Palácio Gustavo Capanema é considerado o primeiro edifício público modernista do mundo.*” Disponível em: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=773&sid=55&tpl=printerview>. Acessado em 30/05/2011.
39. CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Cândido Portinari**. Disponível em: <http://blogillustratus.blogspot.com/2010/05/candido-portinari.html>. Acessado em 28/05/2011. às 20:47h.
40. PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos**. Textos Escolhidos III, Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998. p. 13. in.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h.
41. SOUZA, Gilda de Mello e. **O Baile das Quatro Artes: Exercícios de Leitura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974. pp. 250-251. in.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h.
42. LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995. in.: ALMEIDA, Adriana Leal de. Da Construção de Uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande. Artigo, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/085.pdf>. Acessado em 18/03/2011, às 09:54h..
43. FRUTIGER, Adrian. **Desenho. Projeto e Significado**. (Trad.) Karina Jannini. Martins Fontes, São Paulo, 2001.
44. ZANINI, Walter. (Org.) **História Geral da Arte no Brasil**. Vol. 1. Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães. São Paulo, 1983.
45. REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. Coleção Debates – Arquitetura. 3 ed. Editora Perspectiva, São Paulo, 1976.
46. PFEIFFER, Charles F. e HARRISON, Everett F. **Comentário Bíblico Moody**. (Trad.) Yolanda M. Krevin. Imprensa Batista Regular. São Paulo-SP, 1994. Evangelhos e Atos, Volume 4, 5ª Impressão em português.
47. GIORGI, Rosa. **Símbolos, Protagonistas e História de la Iglesia**. (Trad.) José Ramón Monreal. Electa, Barcelona, 2005.
48. MERLEAU-PONTY, Maurice. A Dúvida de Cézanne. In.: Merleau-Ponty, Maurice. **Textos Escolhidos**: São Paulo, Abril Cultural, 1975. p. 312.
49. MICHELI, Mário de. **As Vanguardas Artísticas do Século XX**. Martins Fontes, São Paulo, 1991. pp. 168-169.
50. OLIVEIRA, Rita Alves. **Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira**. São Paulo Perspectiva. 2001, vol. 15, n. 3, pp. 18-28. ISSN 0102-8839.

**Revistas:**

1. **Síntese**. Revista moderna de cultura. Volume 11, número 33, Setembro de 1944.
2. Época. nº 288, 24 de novembro de 2003.
3. Época. nº 344, 20 de dezembro de 2004.
5. **O Cruzeiro – Revista Semanal Ilustrada**, edição especial sobre as cidades históricas de Minas Gerais, de 04 de abril de 1942.
6. KLINTOWITZ, Jacob. **Cândido Portinari: Retrato do Brasil**. Revista de Cultura # 48. Fortaleza, São Paulo. Nov. 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag48portinari.htm>. Acessado em 24/06/2012, às 12:28h.

**Jornais:**

1. **Estado de Minas**. Caderno de Cultura. **Memória Preservada**. Reportagem de Sérgio Rodrigo Reis. Página 5, quarta feira, 13 de maio de 2009.
2. **Hoje em Dia**. Artes Plásticas. **Mural de Marcier Volta à Contemplação Pública**. Reportagem de Alécio Cunha. Quarta feira, 13 de maio de 2009.
3. **O GLOBO** – Segundo Caderno: Manifesto Antifascista – Emeric Marcier Assusta-se com o Fascismo nas Artes, Denuncia a Mentira e Decide Lutar. Regina Terra. 01/11/1987. p. 1.
4. **O GLOBO**. **Exilados da Segunda Guerra Ganharão Memorial**. Marcelo Remígio. Primeiro Caderno. Editorial O País. Publicado em 29 de maio de 2011.
5. **Estado de Minas** – “**Silêncio: Marcier, Mestre da Pintura Vai Falar**”. Entrevista de Marcier, concedida ao jornalista Márcio Bertola, publicada em 23/09/1987.
6. **Jornal do Brasil**. Caderno B, edição de 16 de dezembro de 1979. p. 8.

**Documentos:**

1. Contrato Particular de Compra e Venda, com desapropriação amigável, entre a Prefeitura Municipal de Barbacena, como outorgada compradora e Carlos André Racz Marcier e outros.
2. Prefeitura Municipal de Barbacena. Decreto nº 3.718, de 10 de julho de 1995.
3. Prefeitura Municipal de Barbacena. Decreto nº 3.961, de 07 de junho de 1995.
4. LEITE RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal. **Palácio Gustavo Capanema: Processo de Restauração e Revitalização**. Trabalho desenvolvido com a colaboração da equipe do setor técnico do Palácio Gustavo Capanema e do Departamento de Proteção do IPHAN. (11 páginas), sem data. pp. 5-7.
5. Prefeitura de Juiz de Fora – FUNALFA – **Processo de Tombamento do Mural “Apocalipse”, de Emeric Marcier, na Capela do Cenáculo São João Evangelista**, à Avenida Rio Branco, 2848. Processo nº 4707, de 04 de novembro de 2003. 52 páginas mais anexos.

6. **BRASIL.** Presidência da República. Decreto nº 83.548, de 05 de junho de 1979. **Diário Oficial da União** – Seção 1 – 06/06/1979, página 8.035 (Publicação) assinado pelo Presidente João Batista de Figueiredo e pelo Ministro Ângelo Amaury Stabile.

7. Texto elaborado por Ferreira Gullar, em 1961, para o prefácio do catálogo, da mostra dos desenhos de Emeric Marcier, em comemoração aos seus 25 anos de atividades artísticas, realizada a 10 de dezembro de 1961, na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro.

#### **Correspondências:**

1. Ofício nº 109/11-SEC, de 19 de abril de 2011, do Excelentíssimo Senhor Presidente da Câmara de Vereadores da Cidade de Barbacena-MG, Vereador Luiz Gonzaga de Oliveira, em resposta a carta enviada em 12/04/2011.
2. Correspondência recebida como resposta da Embaixada da Suíça, SES, Avenida das Nações, Quadra 811, Lote 41 Brasília-DF, CEP 70448-900, datada de 29/04/2011 e assinada pelo Senhor Simon Locher.
3. Correspondência recebida do Professor Doutor Boris Schnaiderman. Datada de 05/07/2011.

#### **Entrevistas:**

1. *As Cores da Paixão*. Entrevista com Emeric Marcier. Prod. Nina Luz e Cacá Silveira. Rio de Janeiro: TVE, 1990.
2. Entrevista concedida pela Freira Superiora do Educandário Dom Silvério, Irmã Emília Gonçalves, em 07/06/2007, no Educandário Dom Silvério, na cidade de Cataguases-MG.
3. Entrevista concedida pelo Senhor Matias Francisco Racz Marcier. A 27 de junho de 2011.
4. Entrevista concedida pela Senhora Celina Ribeiro Mattar. A 09 de abril de 2011.
5. Entrevista concedida pela Senhora Regina Bolonha. A 02 de outubro de 2011.
6. Entrevista concedida pelo Senhor Pedro de Lima Martins Teixeira. A 28 de abril de 2011.
7. Entrevista concedida pelo Senhor Fernando Victor de Lima e Costa. A 18 de abril de 2011.
8. Entrevista concedida pela Senhora Maria Gabriela de Andrada Serpa. A 05 de abril de 2011.
9. Entrevista concedida pelo Senhor Geraldo Francisco Ribeiro de Andrada. A 20 de abril de 2011.
10. Entrevista concedida pela Senhora Ana Maria Chabloz Scherer. A 12 de maio de 2011.
11. Entrevista concedida pelo Senhor Ciro José Tavares. A 18 de maio de 2011.
12. Entrevista concedida pela Senhora Ana Catarina Racz Marcier Sampaio Vale. A 05 de abril de 2007.

#### **Periódicos:**

1. **Crescendo e Cuidando**. Publicação Especial de 40 Anos do Hospital Imaculada Conceição. Santa Casa de Mauá/Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Mauá. FestABC. Mauá-SP, Agência de Publicidade e Propaganda, 2006.

2. PACHECO BAPTISTA, Anna Paola. **O Exílio Como Pátria Amada**. In.: Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 3, nº 29, fevereiro de 2008.
3. FARIA DE ASSIS, Ângelo Adriano. **O Torá na Terra de Santa Cruz**. In.: Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 5, nº 58, julho de 2010.
4. KOIFMAN, Fábio. **Pelas Gerações Futuras**. In.: Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 3, nº 29, fevereiro de 2008.
5. Folder da Capela Nossa Senhora dos Sagrados Corações. SESC/MG Venda Nova. Sd.
6. Convite para a solenidade de Entrega das obras do Museu Casa de Marcier. Prefeitura Municipal de Barbacena-MG, junho de 2004.
7. Texto elaborado por Ferreira Gullar, em 1961, para o prefácio do catálogo, da mostra dos desenhos de Emeric Marcier, em comemoração aos seus 25 anos de atividades artísticas, realizada a 10 de dezembro de 1961, na Galeria Relevô, no Rio de Janeiro.
8. **Guia do Patrimônio Cultural Cataguases – Arquitetura Modernista**. A seguinte citação, atribuída a Marcier: *“O Dr. Ottoni Alves Alvim Gomes estava construindo a casa dele e me encomendou um mural, fez um pagamento quase como recompensa pelo fato de eu ter trabalhado graciosamente para as freiras. [...] considero este painel uma das melhores coisas que já pintei.”* Disponível em <http://www.fabricadofuturo.org.br/guiacataguases//>. Página 107. Instituto Cidade de Cataguases, 2009/Programa Monumenta/Ministério da Cultura/ UNESCO. Acessado em 25/05/2011. às 20:45h.
9. Trecho de um discurso de Portinari a intelectuais argentinos, em 1947. **Educação em Linha**. Secretaria de Estado da Educação do Rio de Janeiro. Ano 4, nº 14, outubro-dezembro de 2010, p. 5. Disponível em: <http://www.educacao.rj.gov.br/educacaoemlinha>. Revista on-line e impressa, acessada em 25/05/2011, às 20:18h.
10. Revista **Dom Casmurro**. Edição de 22 de junho de 1940.
11. Catálogo Online da II Bienal Internacional do Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/II-Bienal-de-São-Paulo---Catálogo---1953.aspx> p. 32. Acessado em 09/06/2012, às 08:44h.

#### Sitegrafia:

1. No Portal da Nova Era: A Biografia do Frater Velado (Shri Jehosu Yogi, SGM de IOG), disponível em: <http://macarlo.com/novaera/biovel.htm>, extraído em 25/07/2010, às 22:11h.
2. <http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/portinari/capanema/portinari/capanema.html>
3. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Capela\\_Sistina](http://pt.wikipedia.org/wiki/Capela_Sistina)
4. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_24\\_-\\_Marriage\\_at\\_Cana.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto_-_Scrovegni_-_24_-_Marriage_at_Cana.jpg)
5. [http://www.andreapenteado.com/files/modernismo\\_no\\_Brasil2.pdf](http://www.andreapenteado.com/files/modernismo_no_Brasil2.pdf)

6. <http://macarlo.com/marcier/mural.htm>
7. <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4650651/dosp-ineditoriais-02-08-1966-pg-19>
8. <http://www.accademiadibrera.milano.it>
9. [http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Palanti](http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Palanti)
10. [http://www.museodelpaesaggio.it/en-en/home/collections/painting\\_section/giuseppe\\_palanti](http://www.museodelpaesaggio.it/en-en/home/collections/painting_section/giuseppe_palanti)
11. [http://www.turismo.comunecervia.it/scoprire\\_il\\_territorio/arte\\_cultura/ville/pagina930000029.html](http://www.turismo.comunecervia.it/scoprire_il_territorio/arte_cultura/ville/pagina930000029.html)
12. [http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Palanti](http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Palanti)
13. <http://www.iremar.com.br/nomes/index.php?q=Emeric#axzz1DYScKt1w>
14. <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4700.pdf>
15. <http://www.evandrocarneiroleiloes.com/109485?artistId=88208>
16. [www.encyclopedia.com.pt](http://www.encyclopedia.com.pt)
17. [http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article\\_id=1352](http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article_id=1352)
18. <http://www.evandrocarneiroleiloes.com/109485?artistId=88208>
19. [http://www.galeriadamquixote.com.br/scripts/artistas/display.asp?artistaImp\\_id=36&artistaImp\\_nome=Emeric+Marcier&bio=1](http://www.galeriadamquixote.com.br/scripts/artistas/display.asp?artistaImp_id=36&artistaImp_nome=Emeric+Marcier&bio=1)
20. <http://www.fabricadofuturo.org.br/guiacatuaguases//>
21. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mural>
22. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Villa-dei-misteri-pannel.jp.jpg>
23. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Meister\\_von\\_San\\_Vitale\\_in\\_Ravenna\\_003.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_003.jpg)
24. <http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/portinari'gcapanema/portinari'gcapanema.html>



25. [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=3758](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3758)
26. [http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta\\_detalhe\\_bem&idbem=245](http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta_detalhe_bem&idbem=245)
27. <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf>
28. <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=773&sid=55&tpl=printerview>
29. <http://www.educacao.rj.gov.br/educacaoemlinha>
30. <http://blogillustratus.blogspot.com/2010/05/candido-portinari.html>
31. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_24\\_-\\_Marriage\\_at\\_Cana.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto_-_Scrovegni_-_24_-_Marriage_at_Cana.jpg)
32. <http://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Revista&id=260>
33. <http://www.arquidiocesebh.org.br/site/atuacao.php?id=190>