

Diálogos abertos: Cândido Portinari, Mino Cerezo Barredo e Cláudio Pastro em Batatais

ANDRÉA FRANZONI TOSTES¹

A religião brasileira é uma mitologia de deuses familiares aos quais nunca se escapa completamente.

(Callado, 2003, p.29)

ESSE TEXTO apresenta três acervos de três grandes artistas que fazem parte do patrimônio cultural da cidade de Batatais, interior do estado de São Paulo: Cândido Portinari, Mino (ou Maximino) Cerezo Barredo e Cláudio Pastro. Suas obras, de muita relevância no contexto brasileiro e internacional, podem e devem ser usadas na tentativa de entendermos os caminhos que a arte religiosa percorreu no segundo pós-guerra, principalmente, na América Latina.

Interessante pensar no uso do adjetivo “missionário” (o trabalho daquele que assume um encargo, uma tarefa) para definir o trabalho desses artistas. Às vezes, com essa palavra, se alude a uma certa aquiescência técnica ou uma subserviência da obra a valores extra-artísticos, o quê, para muitos, diminuiria o valor ou a sua qualidade derradeira.

Essa foi certamente a acusação feita a Portinari por alguns críticos assim que viram as primeiras quatorze imagens entregues à Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Igreja Matriz de Batatais em 14 de março de 1953.

O pintor se defendeu de crítica de Gilberto Freyre em entrevista para Antônio Callado (2003, p.101), publicada no livro *Retrato de Portinari*:

Outro dia o Gilberto Freyre estranhou que eu, pintando o Brasil, fizesse um Jesus louro, em Batatais. Acontece que estou mais de acordo com Gilberto Freyre do que ele mesmo, que vive a dizer que no Brasil há de todas as raças e que ainda estamos em caldeação. Então deve haver gente loura também.

Ao entendimento que Portinari havia renunciado à simples exteriorização de “seus inesgotáveis recursos de grande pintor” (*Revista O Cruzeiro*, 1953), somavam-se outros que interpretavam seu trabalho como deturpação da iconografia tradicional cristã (Barros, 1953).

Antes mesmo do recebimento das primeiras 14 telas de Portinari no início de 1953, a população de 9 mil habitantes (Tebechrani, 2015) da cidade de Batatais estava dividida entre os que não viam com bons olhos pinturas sacras vindas das mãos de um artista confessadamente comunista e seguiam as opiniões dos eclesiásticos (o pároco local, Mário Sarmiento, e o bispo, Dom Luís do Amaral Mousinho) e aqueles que as viam como a conclusão apropriada de um grande projeto urbano, encerrado com a construção do imponente edifício eclético da Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, que então recebia as obras do maior e mais famoso artista brasileiro vivo àquela época.

A riqueza local vinda em boa medida da próspera economia cafeeira do início do século XX criou grandes propriedades rurais. Apesar de a população ser relativamente pequena, a cidade de Batatais se estendia por uma grande porção territorial no nordeste do estado de São Paulo. Esse poder econômico foi responsável pela reforma do inteiro plano urbano, iniciada, por seu intendente (1897-1898), o futuro presidente da República, Washington Luiz (Dutra, 1993), e seguido pela edificação de grandes residências e palacetes, como o do monsenhor Joaquim Alves Ferreira que promoveu a construção da igreja matriz na qual seriam colocadas posteriormente as telas de Portinari.

Erudito e amante de música clássica, o monsenhor não conseguiu ver a totalidade de seu projeto concluído, falecendo em 1946. Assumiu então em seu lugar o pároco Mário Sarmiento, que chegou ao término das obras, sem ter controle, no entanto, sobre as decisões da comissão de obras, composta por intelectuais, banqueiros, advogados e grandes proprietários rurais. As preocupações do sacerdote a esse respeito aumentaram quando a junta, em 1949, contratou Portinari para pintar a decoração interna da igreja.

O artista já havia executado muitas de suas obras célebres e enfrentado a cúria de Belo Horizonte ao criar a decoração para a Capela da Pampulha (Fabris, 1990). Em jogo, os conflitos que se desenrolaram desde o século XIX, no interior da própria Igreja católica, pela ação de setores fortemente contrários à adoção de elementos formais da vanguarda moderna nos espaços litúrgicos.

Ao pároco local tal fato não passou despercebido. No assentamento dos eventos de inauguração das obras, em ata registrada no dia 31 de dezembro do mesmo ano, (Sarmiento, Mário da Cunha (anotações), 1925-1960 p. 100v-101v), ele afirmou que “a arte de Portinari é a filosofia comunista: a inversão de valores”.

O bispo, Dom Luiz do Amaral Mousinho, também manifestou sua opinião crítica de forma enfática, como se verifica em texto publicado no jornal *Folha de Batatais*, na ocasião do mesmo evento. O prelado escreveu:

[...] Não conhecemos todas as obras do Prof. Portinari. Em várias delas, porém, temos a impressão de que o ritmo, influenciado, talvez por teses filosóficas, levou-o a violentar a pureza primitiva das imagens e, consequentemente, a criar telas e murais que somente ele e seus iniciados lograrão

compreender. Sagaz como é, terá por certo, se apercebido o Professor de que muitos elogiam rasgadamente esses trabalhos precisamente porque não os entendem. Por um “snobismo” barato com que pretendem vencer seus complexos de inferioridade. Para estes o belo, o exótico e o ininteligível são sinônimos. (Mousinho, 1953, p.3)

Por fim, o bispo contemporiza ao afirmar que Portinari, nas obras de Batatais, havia “superado o artista da Pampulha” e introduzido referências clássicas em seu trabalho.

Assim como havia sido em Belo Horizonte, o evento de inauguração das obras sacras de Portinari em Batatais foi notícia no Brasil e no mundo e algumas das crônicas explicitam os embates entre o artista e os membros do clero.

O evento teve repercussão internacional: as revistas *Life* e *Time* enviaram correspondentes do Rio de Janeiro. A escolha do artista comunista e as divergências entre a visão política do pintor e os anseios do bispo local foram destacadas nos artigos enfatizando a surpresa geral pelos quadros terem sido executados por um livre-pensador e comunista. Conforme relatos, o genioso Portinari teria quase estragado a festa ao replicar a uma observação do bispo: “Em sua profissão o sr. é apenas um bispo; na minha, eu sou Papa” (Testa, 1953) ou, segundo uma outra versão: “Na sua igreja o senhor é bispo, na minha arte eu sou cardeal” (Tebechrani, 2015).

Houve discussões públicas na cidade e foram realizadas palestras, na emissora de rádio local, onde pessoas ligadas aos eclesiásticos ou à Comissão de Obras, como intelectuais e profissionais liberais avaliavam a adequação da arte de Portinari para imagens destinadas ao culto católico, ou destacavam a importância das obras e do artista no cenário nacional.

Em outubro de 1953, chegaram a Batatais 14 novas telas de Portinari, de 61 por 50 centímetros, figurando os passos da Via Sacra. No entanto, por razão desconhecida, foram depositadas no porão da fazenda Magnólia nos arredores da cidade. Ciente da situação, Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, enviou telegrama em dezembro ao proprietário da fazenda, coronel Martins de Barros, pedindo o empréstimo das telas para serem expostas na retrospectiva de Portinari que o MASP estava preparando como parte das comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo (Biblioteca Masp (documentos), 1954).

Assim, a Via Sacra de Batatais foi exposta pela primeira vez na capital, juntamente com outras famosas obras de Portinari, como as maquetes dos painéis de *Guerra e Paz* que o artista estava preparando para o edifício da ONU em New York.

Em 5 de abril de 1954, finda a exposição de Portinari no Masp, a Via Sacra voltou para Batatais e, mais uma vez, permaneceu nos porões da fazenda de Martins de Barros, até a sua efetiva colocação na matriz, em 14 de março de 1955.

O ritmo de trabalho de Portinari era muito intenso no início da década de 1950 e àquela altura o pintor estava para completar seu quinquagésimo aniversário, em vista de comemorações já anunciadas, como a grande exposição de suas obras que seria realizada pelo Museu de Arte de São Paulo (Masp) nos meses iniciais de 1954, ou da contratação para a execução dos painéis de *Guerra e Paz* para a sede da ONU em Nova York; assim, o aceite à encomenda de Batatais deve ter contribuído para um aumento considerável de trabalho e talvez para o aparecimento dos primeiros sintomas da doença tóxica que acarretaria a primeira internação do artista em 1953 e sua morte em menos de dez anos.

Para Antônio Bento (2003, p.146), Portinari teve dois motivos para aceitar esta encomenda, segundo o escritor:

[...] o maior prazer de Portinari adveio do fato de ter nascido em Batatais, pois Brodóski, no princípio do século, fazia parte de seu território. Nessa região trabalharam seus ascendentes e nasceram seus primeiros irmãos. Era, portanto, uma terra muito cara ao seu coração. Além do mais, fora batizado na própria matriz que iria decorar.

Nas obras de temática religiosa de Portinari são inseridas frequentemente imagens pertinentes a problemas sociais latino-americanos como a miséria e a resistência do povo na Capela São Francisco da Pampulha ou na série dos Retirantes; mas como olhar as pinturas de Batatais com um Jesus louro e de bochechas rosadas? Talvez precise voltar algo atrás no tempo, de 1953 para 1941, e, ainda, andar quinze quilômetros para visitar a Capela da Nona em Brodowski, hoje dentro do Museu Casa de Portinari. O tempo e a distância entre esses dois acervos parecem ter algo a dizer sobre uma parte significativa da obra desse grande artista brasileiro.

O segundo artista a ter deixado obras significativas para o nosso tema em Batatais é Mino (Maximino) Cerezo Barredo nascido em Villaviciosa, Oviedo, Espanha, em 1932. Ele entrou com 18 anos para a Missão Claretiana de Saltierra e em 1957 se ordenou padre em Santo Domingo de la Calzada. Estudou filosofia, teologia e fez seu aprendizado artístico na Academia de Belas Artes de San Fernando em Madrid, onde também foi docente por três anos. Nesse período, teve como professor o grande muralista Manuel López Villaseñor e sob a sua guia estudou os clássicos renascentistas e, especialmente, a pintura religiosa de Goya, participando das discussões que estavam à baila com o Concílio Vaticano II de 1962 (Martinez, 2020).

No final dos anos 1960, viajou em missão para as Filipinas, onde entrou em contato, pela primeira vez, com a situação de miséria material e opressão social e política que recaía sobre os povos do chamado Terceiro Mundo, carentes em suas necessidades humanas mais básicas. Decidiu, então, abandonar as artes e dedicar-se às atividades missionárias, convencido da insignificância do trabalho artístico frente ao sofrimento das pessoas.

No início dos anos 1970, chegou como sacerdote missionário claretiano à Amazônia Peruana, na região de San Martín, perto do Rio Huallaga. Entretanto, um grande terremoto acontecido no local, dois anos após sua chegada, fez com que Cerezo, que tinha conhecimentos de arquitetura, participasse ativamente da reconstrução da cidade, especialmente, das igrejas e suas pinturas (Foros de Cristianos “Gaspar García Laviana”, 2018).

Seu primeiro projeto artístico na América Latina foi um painel de 130 metros quadrados após o reerguimento de uma igreja em Juanjuí, sobre o tema da Redenção, intitulado “La historia de la Salvación” (1975). Um acontecimento narrado pelo próprio artista determinará um redirecionamento e uma resinificação para seu trabalho artístico e missionário. Escreveu Cerezo:

Um dia entrei na igreja e vi uma velha que estava andando com os olhos, toda a pintura de parede, passando pela imagem de Adão e Eva através da imagem do pecado original, do povo rebelde, dos profetas, do tema de Maria, de Cristo ressuscitado, até uma mulher idosa que olhava para uma criança morta em sua caixinha. Diante dessa imagem, a mulher caiu de joelhos, acendeu uma vela e permaneceu orando diante da imagem da mãe com seu filho morto. Esse fato me revelou dois aspectos fundamentais: a diferente cultura religiosa que existe entre nós e nossos irmãos latino-americanos, – a enorme força que pode surgir de uma imagem.

Esses acontecimentos levaram o missionário a repensar seu trabalho e a percorrer muitos países latino-americanos levando seus trabalhos murais que reinterpretem a iconografia católica, sempre inserindo a imagem do povo, dos conflitos e das mazelas daqueles lugares em suas pinturas.

Acima de tudo, queríamos criar uma imagem inserida na cultura latino-americana, fazendo um esforço para aculturar através de imagens. Tínhamos o objetivo de não depender mais da iconografia europeia, daquela colonização icônica que a Igreja fez na América Latina. Como se o Cristo só pudesse ser branco, a Madonna fosse branca e ianque, e o resto não tinha valor. E isso era tão familiar na mentalidade das pessoas que as pessoas ainda dizem: essa não é a Madonna, a Madonna não é negra, é branca, a Madonna é europeia. (Mino Cerezo Barredo, tradução da autora)

No Brasil seu primeiro mural foi feito na Prelazia de São Félix do Araguaia em 1977 (Barredo, 2019), mas outros foram criados sucessivamente em diversas cidades e estados do Brasil, como Rondônia, Goiás, Minas Gerais, São Paulo e Mato Grosso, formando um impressionante acervo de grandes murais e telas.

Há obras em espaços públicos em São Félix do Araguaia (1977, 1988, 1993), Taguatinga (1984), Ribeirão Bonito (1986), Santa Terezinha (1989), Cascalheira (1990), Vila Rica (1991), Buriti (1993), Luciara, Belo Horizonte (1993), Guajará-mirim (1994), Batatais (1996, 1997), Goiás Velho (1997), São Paulo (1998), Querência (2001), Rondônia (2000), São Félix do Xingu (2001) e outras em espaços privados em Campinas, Goiânia e Batatais.

No vale do Rio Araguaia, os painéis de Cerezo formam o conjunto conhecido como Murais da Libertação (Barredo, 2005) e são reconhecidos como patrimônio histórico e cultural do Estado do Mato Grosso (IPatrimônio).

Destarte que a maioria de suas obras está no interior do Brasil e foram feitas para comunidades pobres e afastadas dos grandes centros culturais. É esse interior que Mino Cerezo Barredo representa em suas telas ou murais feitos para essas populações. Há beleza compositiva neles, mas esse não é o objetivo principal de sua arte. Essa busca atingir o público de maneira direta e dialoga constantemente com a vida cotidiana do povo, com suas aspirações ou seus embates diários. Toda essa introdução se faz necessária para melhor compreender os trabalhos realizados em Batatais em meados da década de 1990, para a igreja de Santa Rita de Cássia, recém-construída na periferia da cidade e que atenderia a três de seus bairros mais pobres e carentes à época.

O projeto arquitetônico ficou a cargo de outro missionário Claretiano, padre Júlio César Melo Miranda, sendo escolhida pela comissão de obras dentre as opções apresentadas pelo próprio padre aquela que tinha um formato quadrado apoiado em três pilares, com vão livre de 45 metros aproximados e altar centralizado. Essa forma original e aparentemente simples, necessitou de soluções técnicas sofisticadas para ser completada. O principal problema era a construção do telhado, muito rebaixado e sem apoio, sendo necessário trazer um vigamento especial da Alemanha para cobrir o vão livre do projeto original.

O próprio padre arquiteto explicou à comissão de obras que sua inspiração eram as tendas do Antigo Testamento, o lugar em que se guardava a arca da aliança. Para os hebreus a tenda era o lugar sagrado da presença de deus, a igreja de Santa Rita teria esse formato para promover o encontro de Deus com as três comunidades que deveria servir.

Cerezo chegou a Batatais em 1996, convidado pelos claretianos que estavam à frente do projeto e pela comissão de obras que era constituída por um grupo de mulheres devotas de Santa Rita. Uma vez adquiridos os materiais, tintas, pincéis, telas, o pintor quis se integrar na vida da comunidade.

O artista considera que suas pinturas são criações coletivas por se conectar intensamente com a vida da comunidade retratada na tentativa de interpretar sua história e dificuldades. Assim escreve Cerezo:

[...] gostaria de falar um pouco sobre a metodologia adotada antes de iniciar esses trabalhos. Chego no local e convoco imediatamente as pessoas da comunidade e discuto com elas o tema que desenvolverei na pintura. Pode-se dizer que o trabalho é coletivo, principalmente porque as pessoas colaboram discutindo o tema com o pintor e trazendo sua visão do que deve ser representado. (Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/uomo.html>>. tradução livre)

Ele pintou, inicialmente, a Via Sacra, uma série composta por 14 cenas com dimensão aproximada de 80 por 80 centímetros por cada tela. Nela os temas e

os personagens tradicionais da iconografia cristã, à exceção de Cristo e da Cruz, são trocados por representações da humanidade latino-americana, sendo recorrentes as figuras dos índios, dos camponeses, das mulheres sofridas do povo, das violências, dos operários e de seus problemas e conflitos por sobrevivência.

[...] Na Via Crucis de Santa Rita, Batatais, Brasil [...]. A passagem de Verónica é uma alusão ao famoso texto da Conferência Episcopal de Puebla, que convida a ver nos rostos dos pobres a face do Senhor (Documentos de Puebla nº 31-41); na primeira das estações das três quedas de Batatais, no Brasil, a ternura e a solidariedade de Jesus são identificadas pela união com as crianças de rua, em outra, com os nativos despojados, e na terceira, com a mulher marginalizada e prostituída. O encontro com o Cireneu tem como pano de fundo as chapas plásticas das “recuperações de terras” do Movimento Sem Terra (MST). (Disponível em: <http://www.minocerezo.it/parole_mino.html>. tradução da autora)

Em recente comunicação via e-mail, o artista mencionou que ficava muito impressionado com os caminhões repletos de trabalhadores exaustos e sujos que retornavam dos campos no final do dia de trabalho na época do corte da cana e que isso o orientou nas escolhas iconográficas para as duas telas maiores que executou posteriormente para a mesma igreja.

Todos devem lembrar das referências que eram tão comuns nos noticiários brasileiros, a partir do final dos anos 1980, às condições precárias dos trabalhadores rurais do corte da cana-de-açúcar no interior paulista.

O artista conheceu esses e outros problemas da periferia na Batatais de 1996, comuns a outros locais pelos quais havia passado em seu percurso latino-americano durante 25 anos: falta de moradia, miséria, violência e alcoolismo.

Mas, no convívio com os moradores, Cerezo conheceu as particularidades, suas histórias, festas e sonhos e, assim, a primeira grande tela mural contará essa história: o hábito de que os moradores do bairro tinham de encenar a paixão de Cristo na Páscoa, a construção da nova igreja e as mazelas do povo da periferia, as violências, suas necessidades e lutas diárias.

Das duas telas-murais que Cerezo criou para a Igreja de Santa Rita (medindo aproximadamente 3 por 2 metros) a que provocou maior polêmica foi aquela dedicada à Santa Rita de Cássia. Trata-se de um tríptico: no centro e em destaque na composição está a figura da Santa; já nas laterais há cenas de violência, morte e alcoolismo: à direita da figura central, uma mulher sentada sofre agressão doméstica de um marido que tem uma garrafa saindo de seu bolso e à esquerda dois homens brigam enquanto outro corpo jaz morto logo atrás. As cenas representam a história da vida da santa, mas poderiam ser facilmente confundidas com as da vida das pessoas daquela comunidade.

Infelizmente, esse acervo não é reconhecido como patrimônio cultural da cidade. Ainda, o pároco, desde o início dos anos 2000, promoveu uma série de reformas que acabaram descaracterizando o projeto original da construção.

Entre outras, podemos citar o encobrimento da estrutura do teto e a colocação das telas maiores em local totalmente inadequado, com a incidência solar diária prejudicando muito a conservação do acervo.

As composições de Mino Cerezo Barredo são um documento muito significativo de um período histórico e sua preservação e reconhecimento é tarefa para realizarmos hoje, tanto para que se preserve a memória daquele período da vida da cidade, quanto para que possa ser usufruída pelas gerações futuras em novas abordagens ou interpretações.

A diferença da obra de Cerezo, o terceiro acervo a ser apresentado se encontra em um espaço particular da cidade, mas muito visitado tanto por estudantes de arquitetura como por interessados em arte sacra e patrimônio cultural.

Residência dos Padres Claretianos, construída em 1983-1984 pelos arquitetos Affonso Risi e José Mario Nogueira, a assim chamada Casa de Barro é referência em arquitetura nacional e internacional, com seus tijolos aparentes, cúpulas e formas geométricas arrojadas e diferentes, como abóbadas, lajes planas, cúpulas, claustros e parábolas, construídos em alvenaria. Como nos antigos mosteiros, a edificação foi organizada ao redor de um jardim central, com uma galeria para onde se abrem os espaços (Risi, s.d.).

A Casa de Barro, ao longo de seus 35 anos, acumulou prêmios e publicações relevantes pelo mundo, como o prêmio Rino Levi do IAB-SP 1983, prêmio destaque 2^a Bienal de Arquitetura de São Paulo – 1993 e publicações no Brasil, Espanha, Itália, França todas reconhecendo o valor artístico do edifício (Fracalossi, 2013).

Quando a Casa de Barro estava por completar 25 anos, os padres claretianos convidaram o artista Cláudio Pastro para remodelar a capela da residência.

Muitos consideram Pastro o maior artista brasileiro do final do século XX, no campo da arte sacra, tendo sido o responsável pela atual decoração da Basílica de Aparecida, o maior santuário do Brasil, além de ser reconhecido por seus amplos conhecimentos filosóficos e teológicos.

Em sua concepção original, a capela retangular com cobertura em formato de parábola possui fechamento lateral com dois vitrais coloridos e abstratos desenhados pelo arquiteto Afonso Risi. Dado interessante a ser observado em toda a obra e que teve um resultado particular na construção da capela foi a participação ativa dos operários na realização da obra. Um dos arquitetos inclusive defendeu dissertação de mestrado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo sobre o tema, que incluía a capacitação dos operários com novos conhecimentos técnicos, transformando o canteiro de obras numa “escola de mestres” considerados coautores do projeto, podendo influir na própria concepção da edificação.

Um resultado interessante desse processo de cooperação foi observado no final da construção da capela, quando no desenfome da parábola, na parte central de um de seus vértices se descobriu uma grande cruz em relevo (apro-

ximadamente 1,30 por 1 metro), tudo por conta e decisão do operário que a construiu (Botteon, 2011).

A partir da posição dessa cruz será possível ter uma ideia exata das alterações introduzidas por Claudio Pastro nesse espaço em 2010. A cruz em relevo do operário marcava a localização original do altar e um pilar horizontal logo abaixo um retábulo de madeira escondia um vestíbulo cerimonial. Os bancos dispostos em fileiras ficavam em linha à frente da cruz e do altar.

Pastro alterou a posição do altar para o outro vértice da parábola sobre o qual posicionou uma cruz vazada, retirou o retábulo, reformou os bancos e os dispôs em volta das paredes, trocou o piso delimitando um novo espaço para o altar e incorporou cinco novas pedras balcão: uma para água benta (à entrada), o ambão (centralizado ao espaço), o altar (centralizado logo abaixo da cruz vazada), base à direita e base maior à esquerda.

Também posicionou dois painéis de azulejos de dimensão aproximada de 7 por 3 metros pouco antes de dois acessos que já existiam no local. O primeiro deles retrata a cena da Pentecostes, com contornos azuis vermelhos e dourados sobre fundo branco, e representa a entrada à capela de Maria e dos apóstolos após receberem o espírito santo. Já no painel seguinte, com os mesmos recursos artísticos, tem-se a representação de Jesus Cristo e dos missionários que envia ao mundo.

Sobre a maior das bases do altar encontra-se outra obra do artista, um tabernáculo, uma caixa de metal e azulejos pintados contendo as seguintes representações: cacho e folha de uva (vinho), espiga de trigo (pão), romã, cachos e folha de uva e uma pomba (Espírito Santo).

Sabe-se que o artista desenvolveu suas obras sempre com base em intensas pesquisas tanto filosóficas quanto teológicas, dedicando especial atenção à compreensão e interpretação das diretrizes do Concílio Vaticano II de 1962, principalmente no que se refere às necessidades litúrgicas dos espaços religiosos católicos.

Sua conceção espacial para as igrejas tem provocado entusiasmo de um lado e muitas críticas de outro, mas a intenção deste texto é apresentar os acervos pela voz dos próprios criadores na tentativa de se identificar o percurso escolhidos por eles.

Claudio Pastro (1948-2016) escreveu e publicou livros e artigos importantes para a arte sacra contemporânea e suas contribuições principais estão ligadas às alterações do próprio espaço litúrgico, nas palavras do artista:

A arte sacra é mistagógica. A arte litúrgica em sua constituição é a própria teologia e liturgia em formas, cores, sons... e nos conduz para dentro do Mistério, muito além de uma mera questão estética e um discurso racional. (Pastro, 2013, p.22)

Essa será uma preocupação obsessiva na vida do artista, a palavra deve estar no meio do povo, para isso resgata o ambão, em formato de pedra angular, e

o posiciona no centro da capela como assim o fará em outras igrejas nas quais também intervém.

Sobre o uso das pedras para o altar podem ser ressaltados o uso alternado de modelados que combinam formas geométricas simples ou que simulam a natural, a rusticidade com o polimento: “Silenciosamente, a pedra testemunha a presença do invisível e a grandeza da fé” (Pastro, 2013, p.116).

Para além de erros e acertos, os três acervos apresentados mostram o quanto a arte sacra tem importância para o entendimento do homem contemporâneo, seja em seu relacionamento com o sagrado, seja com as relações sociais, políticas ou filosóficas e a diversidade de interpretações.

Cada um desses artistas retratou o homem e a fé de seu tempo, em diálogos críticos e singulares com a história e, exatamente, por isso suas obras são documento de uma parte importante da trajetória percorrida pela humanidade no século XX, onde as escolhas artísticas e decorativas cristãs continuam sendo e representando muito mais do que o motivo para o qual foram criadas.

Referências

BARREDO, C. e. *Murais da Libertação na Prelazia de São Félix do Araguaia, MT, Brasil*. São Paulo: Loyola, 2005.

BARREDO, M. C. Entrevista com o pintor espanhol Maximino Cerezo Barredo. 5. (M. L. Souza, Entrevistador. *Revista Panorâmica*. Jan, 2019. Disponível em: <<http://revistas.cua.ufmt.br/revista/index.php/revistapanoramica/article/viewFile/870/19192097>>. Acesso em: 2020.

BARROS, J. Meio século de arte - Portinari soprará cinquenta velinhas. *Cruzeiro*, p.94-5, 1953.

BARROS, J. M.. *Autobiografia*. Coordenada e revisada por Moreira Chaves, impressa pela Gráfica Scatena, 1968.

BENTO, A. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

BOTTEON, P. L. *A Casa de Barro – Residência dos Missionários Claretianos*. São Paulo: Ave Maria, 2011.

CALLADO, A. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Zahaar, 2003.

DUTRA, M. S. *A arquitetura de Batatais 1880 a 1930*. Campinas, 1993. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278641>>. Acesso em: 2020.

FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; Universidade de São Paulo, 1990.

FOROS DE CRISTIANOS “*Gaspar García Laviana*”. 30 de maio de 2018. Fonte: forogasparglaviana.es: Disponível em: <<https://forogasparglaviana.es/SOBRE%20GASPAR/MAXIMINO%20CER EZO-2.pdf>>.

FRACALOSSO, I. *Arch Daily*. 2013. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-110643/classicos-da-arquitetura-residencia-dos-padres-claretianos-slash-affonso-risi-e-jose-mario-nogueira>>.

IPATRIMÔNIO. São Félix do Araguaia, Murais da Liberação são vistoriados. *Província Agostiniana*. Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/sao-felix-do-araguaia-paineis-dos-murais-da-libertacao-prelazia/>>.

MARTINEZ, J. M. Mino Cerezo Barredo, Il pittore della liberazione. s.d. Disponível em: <http://www.minocerezo.it/pdf/bio_catopere.pdf>. Acesso em: 2020,

MINO CERESO BARREDO. Un uomo, le sue opere. s.d. Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/uomo.html>>.

MOUSINHO, D. L. Portinari em Batatais. *Folha de Batatais*. Batatais, SP, 14 de março de 1953.

PASTRO, C. *Imagens do Invisível na arte sacra de Claudio Pastro 2000-2012*. São Paulo: Loyola, 2013.

RISI, A. SARMIENTO, Mário da Cunha (anotações). (1925-1960). Livro de Tombo, n.4. Batatais, SP, s.d. Disponível em: <<https://www.affonsorisi.com.br/fwProjetos/2.php>>.

TEBECHRANI, S. *Anos 1950: história, histórias e memórias do cotidiano* (Vol. 1 e 2). São Paulo: Scortecci, 2015.

TESTA, A. O mestre de Batatais. *Folha de Batatais*, 12 abr. 1953, p.1.

RESUMO – Os contextos políticos e sociais que permitiram a produção de três importantes acervos de arte sacra para a cidade de Batatais, interior do estado de São Paulo, entre 1950 e 2010, serão considerados neste artigo pelos argumentos dos próprios autores: Cândido Portinari (1903-1962), Maximino Cerezo Barredo (1932) e Claudio Pastro (1948-2016). Em momentos diferentes, cada um a seu modo retratou o homem e a fé de seu tempo, em diálogos críticos e singulares com a história e, exatamente, por isso, criaram documentos significativos para compreender a trajetória percorrida pela humanidade e pela cultura religiosa católica na segunda metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Cândido Portinari, Cerezo Barredo, Claudio Pastro, Arte sacra, Século XX, Batatais, São Paulo.

ABSTRACT – The political and social contexts that allowed the production of three important collections of sacred art for the city of Batatais, in the state of São Paulo, between 1950 and 2010, will be examined in this article through arguments of the authors themselves: Cândido Portinari (1903-1962), Maximino Cerezo Barredo (1932) and Claudio Pastro (1948-2016). In different moments, each in his own way, they portrayed humankind and the faith of their time, in critical and singular dialogues with history – and, precisely for this reason, created meaningful documents to understand the trajectory of humanity and of Catholic religious culture in the second half of the 20th century.

KEYWORDS: Cândido Portinari, Cerezo Barredo, Claudio Pastro, Sacred art, 20th Century, Batatais, São Paulo.

Andréa Franzoni Tostes é formada em direito pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, com pós-graduação em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. É membro do grupo de pesquisa Barroco Cifrado, coordenado pela professora Renata Martins da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Pesquisa acervo de Cândido Portinari da Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde de Batatais/SP. @ – cult.dea@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-2932-8144>.

Recebido em 15.5.2020 e aceito em 5.3.2021.

¹ Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, São Paulo, Brasil.