



imagem
BRASILEIRA
Nº 6 - 2011

Esta publicação ou parte dela não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib).

CEIB

Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Presidente: Beatriz Coelho

Vice-Presidente: Maria Regina Emery Quites

1º Secretário: Iêda Faria Hadadd Viana

2º Secretário: Carolina Maria Proença Nardi

1ª. Tesoureira: Elayne Granado Lara

2ª. Tesoureira: Alessandra Rosado

Estagiária: Daniela Cristina Ayala

COMISSÃO EDITORIAL

Beatriz Coelho

Marcia Bonnet Benjamim

Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Maria Helena Ochi Flexor

Maria Regina Emery Quites

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

CEIB/EBA/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627

30.270-010 Belo Horizonte, MG

Tel: (31) 3409 5290

E-mail: ceibimaginaria@gmail.com

PUBLICAÇÃO

Revista Imagem Brasileira Nº 6 - 2011

Projeto Gráfico e Diagramação: Beatriz Coelho e Agésilau Neiva Almada

Publicada em Abril/2016

ISBN: 1519-6283

APRESENTAÇÃO

A revista **Imagem Brasileira** número 6 (seis) corresponde ao VII Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, realizado na Casa da Ópera, Teatro Municipal, na cidade de Ouro Preto, em 2011. Grandes dificuldades de encontrar patrocinadores impediram a sua publicação impressa, como foi feito nos quatro primeiros números. Assim, como a Revista número 5, optamos por publicação em meio eletrônico. A novidade deste número é que a revista apresenta um novo formato. Expressamos nossas desculpas pelo atraso na sua publicação.

O VII Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira realizou-se de 25 a 29 de outubro de 2011, em Ouro Preto, com a presidência da professora Beatriz Coelho e com o importante apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), para passagens e hospedagens dos conferencistas internacionais. Agradecemos, em especial, ao então Prefeito Municipal de Ouro Preto, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, pela utilização do Teatro (Casa da Ópera), ao Programa de pós-graduação em Artes e ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), ao Museu do Oratório e à nossa querida Carolina Proença Nardi e ao restaurador Sylvio Luiz Rocha Vianna, pelo oferecimento do coquetel de abertura.

Sem o apoio dessas instituições e pessoas, seria impossível a realização do VII Congresso Internacional do Ceib, cujo resultado palpável é a publicação eletrônica dos trabalhos apresentados.

4

As conferências internacionais transformadas em artigos são parte importante desta publicação: Maria Garganté Llanes da Universidad de Girona (Catalunha, Espanha), com o artigo *Entre el arte y La devoción popular: Los retablos de La Virgen Del Rosario em Catalunya*; Paula Cristina Machado Cardona, da Universidade do Porto, *Imaginária devocional no Alto Minho na época moderna: encomendantes e artistas*.

Apresentaram também excelentes conferências, João Cândido Portinari, *A arte religiosa de Candido Portinari* e a diretora do Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, do Chile, Mónica Bahamondez, *Critérios para La restauración de imágenes de culto ativo: un caso emblemático no Chile* embora, por motivos pessoais, não pudessem enviar seus artigos.

Os autores dos artigos aqui apresentados são de formação e área de atuação diversas, como história da arte, museologia, arquitetura, conservação e restauração de bens culturais móveis e artes plásticas. Essa diversidade torna os congressos e atividades do Ceib interdisciplinares, o que é absolutamente valioso e atual.

Contamos também, neste número da **Imagem Brasileira**, com artigos de professores, doutores, doutorandos, mestres, mestrandos e alunos de graduação de vários cursos, que realizam pesquisas no tema tão vasto e importante como o da imaginária. As titulações estão mantidas como no ano do VII Congresso Internacional do Ceib (2011), e, com certeza, uma grande parte desses profissionais já apresentam titulação mais avançada.

Nossos agradecimentos pelos artigos, publicados tardiamente, mas que atingirão, certamente, profissionais e estudantes de várias partes do Brasil e mesmo do exterior. O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, (Ceib) agradece a todos que apoiaram o VII Congresso.

Maria Regina Emery Quites
Belo Horizonte, Março/2016

SUMÁRIO

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

De maestro estatuário a santeiro: Estaban Sampzon en el Río de La Plata Gabriela Braccio	09
A reafirmação do sagrado Attilio Colnago Filho	18
A devoção ao Senhor de Matosinhos no caminho de Minas: única no Rio de Janeiro Helena Maria de Souza e Conceição Corrêa	29
Considerações históricas, sociais e estilísticas sobre as imagens de roca de Nosso Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores em São Cristóvão, Sergipe Ivan Rêgo Aragão	38

6

ICONOGRAFIA

Entre el arte y la devoción popular: los retablos de la Virgen Del Rosario en Catalunya Maria Garganté Llanes	50
Trabalho dos detalhes: sobre uma escultura da estigmatização de São Francisco no Museu de Arte Sacra de São Paulo Maria Cristina Correia Leandro Pereira	69
Dos ouros de Salomão aos templos de outros mares Marcos Hill	78
Iconografia franciscana nos antigos conventos do interior fluminense Rafael Azevedo Fontenelle Gomes	87
O tema floral no convento franciscano de Santa Maria Madalena (Marechal Deodoro, Alagoas, Brasil) Maria Angélica da Silva	97
A igreja de São Francisco de Assis Rodrigo Vivas e Gisele Guedes	106

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

Imaginária devocional no Alto Minho na época moderna: encomendantes e artistas Paula Cristina Machado Cardona	122
De santo franciscano a capitão da cavalaria paga: a imagem de Santo Antônio da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e suas transformações artísticas no primeiro quartel do século XIX Adalgisa Arantes Campos, Claudina Maria Dutra Moresi, Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira, Leandro Gonçalves de Rezende e Cristina Neres da Silva	140
Considerações sobre a obra escultórica de Mestre Piranga Adriano Ramos	151
Uma singular família de entalhadores: os Meireles Pinto – Pai e filho Célio Macedo Alves	160
O mestre José Coelho de Noronha e os retábulos-mores das matrizes de Caeté e São João Del Rei: uma autoria em comum Aziz José de Oliveira Pedrosa	169

7

MATERIAIS E TÉCNICAS

A restauração de uma escultura policromada de Nossa Senhora do Carmo: igreja matriz de Corpus Christi, Vale Vêneto, RS Andréa Lacerda Bachettini, Fabiane Rodrigues de Moraes, Keli Cristina Scolari e Naida Maria Vieira Corrêa	178
A pintura nas imagens religiosas da Bahia Oitocentista Cláudia Guanais	185

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Nossa Senhora do Carmo: conservação e restauração de imagem de gesso proveniente da Maison francesa <i>RAFFL ET CIE</i> do final do século XIX Alexandre Mascarenhas e Júnia Araújo	192
Capela da ceia do santuário Senhor Bom Jesus de Matosinhos: diagnóstico de conservação do conjunto escultórico Lucienne Maria de Almeida Elias e Luiz Antônio Cruz Souza	201

A IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Rodrigo Vivas

Doutor em História da Arte
professor da Escola de Belas Artes – UFMG
rodvivas@gmail.com

Gisele Guedes

Graduanda em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Escola de Belas Artes – UFMG
ggiseleguedes@gmail.com

Resumo: O presente artigo coloca em perspectiva, os painéis interno e externo realizados por Cândido Portinari na Igreja São Francisco de Assis em Belo Horizonte no ano de 1943, a discussão busca o entendimento da associação existente entre as representações feitas por um artista moderno e um tema tradicional da iconografia, caso das histórias de São Francisco de Assis. Como parte do método de análise, além do iconográfico desenvolvido por Erwin Panofsky, está também, o estudo dos esboços executados por Portinari.

Palavras-chave: Iconografia. Igreja de São Francisco de Assis. Painel Interno. Painel Externo. Cândido Portinari.

A igreja de São Francisco de Assis, erguida no ano de 1943 em Belo Horizonte, é considerada um marco na história da arquitetura brasileira e o primeiro trabalho de expressão do jovem arquiteto Oscar Niemeyer, que se tornou mundialmente conhecido com as obras de construção de Brasília. Composto o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, estão, assim como igreja, a Casa do Baile, o Cassino (hoje Museu de Arte da Pampulha) e o Iate Clube, todos concebidos por Niemeyer.

106

Apesar do inquestionável significado materializado na Igreja de São Francisco de Assis, são poucas as pesquisas até então realizadas. Um dos exemplos está na tese de doutorado apresentada por Anna Paola Baptista no ano de 2002. Em sua pesquisa, a autora busca analisar no período de 1940-1950, expoentes modernos da arte religiosa brasileira através de quatro pinturas murais encomendadas para integrarem templos católicos, enquadrando-se entre estas, o trabalho de Cândido Portinari junto à igreja de São Francisco. Baptista se propõe a compreensão da utilização de formas modernas em representações de temas cristãos tradicionais.

Outro trabalho que merece igual apontamento, é o produzido por Luiz Gonzaga Teixeira e instituído como Guia do Visitante, o manual fornece a compilação de informações biográficas sobre os artistas responsáveis pela construção e decoração da igreja, dados técnicos e estudos sobre as obras presentes no local, além de referências históricas do processo de idealização e edificação efetuados por Juscelino Kubitschek (JK). Para tanto, Teixeira faz uso de documentos constituintes do Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte.

Destaca-se também, o estudo do pesquisador Marcelo Cedro que apesar de não se dedicar ao estudo da história da arte, é importante pela análise do contexto político e a contribuição de Juscelino Kubitschek em transformar a região, hoje conhecida como Pampulha, em um espaço turístico e de lazer. Constata-se que JK insistiu na ideia mesmo ao ser desestimulado pelo urbanista francês Alfred Donat Agach, a quem havia consultado:

[...] não desanimou e, aproveitando-se da constante realização de concursos de arquitetura e urbanismo em outras cidades, promoveu também esta iniciativa em Belo Horizonte, com o intuito de obter algum projeto que combinasse com suas ideias para a construção do complexo da Pampulha. (CEDRO, 2009, p. 84).

O resultado seria ainda, desanimador, pois os projetos nada teriam de inovadores frente ao estilo tradicional. O impasse apenas foi resolvido quando Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sugeriu à Juscelino o nome de Niemeyer para trabalhar na elaboração do plano de ocupação da orla da lagoa.

A contratação de Cândido Portinari, Oscar Niemeyer e Alfredo Ceschiatti para a concepção da igreja São Francisco de Assis, às margens da Lagoa da Pampulha, faz parte dos projetos de modernização da cidade empreendidos por JK e se devem à participação dos mesmos, na "geração moderna que o ministro Gustavo Capanema recrutou para a construção do Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro, em 1936" (CEDRO, 2009, p.105). Neste cenário de debates sobre as transformações do período em Belo Horizonte, se insere a Exposição Moderna de 1944¹, que reuniu grande parte do acervo da arte moderna brasileira, incluindo duas obras de Portinari. É também Cedro que em artigo publicado em 2006, demonstra que as propostas modernizadoras de JK "visavam o futuro da cidade, enquadrando-se na elite das cidades brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro)". (CEDRO, 2006, p. 36).

A história da Pampulha remonta ao Arraial de Santo Antônio da Pampulha, ou Arraial da Pampulha, formado por antigas fazendas. Aproximadamente em 1850, o português Manoel Leandro, estabelecido na região com fazenda de gado, "teria dado ao local e ao ribeirão ali nascente a denominação Pampulha, talvez em referência a planície de carvão de pedra (pampa hulha) localizada em Portugal e, daí, a um bairro homônimo de Lisboa" (TEIXEIRA, 2008, p. 14).

107

Octacílio Negrão de Lima foi responsável pelo início das obras de urbanização na região, mas somente em 1940 houve, de fato, um verdadeiro e significativo momento de transformação. Ao invés da "igrejinha", JK, a princípio tinha o interesse de construir um restaurante "debruçado sobre a água; na curva formada pelo morro vizinho", mas existia também a possibilidade de construir "uma igreja, sob a invocação de São Francisco — o mesmo patrono do velho templo de Diamantina, no interior do qual fora sepultado meu pai." (OLIVEIRA, 1975, p. 34).

O término da igreja chamou a atenção da cidade: uma pequena capela com coro, situada dentro de uma nave parabólica, dando ao altar uma perspectiva trapezoidal. Era uma construção bastante incomum. Na igreja, composta por quatro arcos em concreto armado; "o maior se desdobra em dois, com curvaturas diferenciadas, correspondendo a nave e ao presbitério." (TEIXEIRA, 2008, p. 19). A novidade da construção arquitetônica de Niemeyer, foi acompanhada pela Via Sacra, o altar e a parte externa realizadas por Portinari, assim como a pia batismal de Ceschiatti.

JK relata que o arcebispo da capital mineira, Dom Antônio dos Santos Cabral, em visita à igreja, contemplou o mural de São Francisco, e mesmo achando-o sombrio,

¹ A Exposição Moderna de 1944 realizada em Belo Horizonte e inaugurada por JK, figura entre os eventos definidores da arte moderna no Brasil, dela participaram artistas nacionalmente reconhecidos como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segal, Alberto da Veiga Guignard, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Santa Rosa, Goeldi, e Lívio Abramo. Para um estudo detalhado, conferir: VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/arte, 2012. p. 89-98.

passou ao exame do batistério, a Via Sacra, o bronze de Ceschiatti, concentrando-se na figura daquele "suave São Francisco, que irradiava misticismo" (OLIVEIRA, 1975, p. 36). Segundo o relato, Dom Cabral teria se voltado para JK e exclamado, demonstrando sua indignação: "um cachorro atrás do altar, Sr. Prefeito! É inconcebível!"(OLIVEIRA, 1975, p. 36).

A polêmica em torno da consagração da igreja foi extensa, várias foram as justificativas encontradas para que a oficialização não acontecesse, principalmente no que diz respeito aos painéis e a decoração. Em entrevista ao jornal A Noite, publicada em 26 de agosto de 1946, Dom Cabral é bastante enfático ao afirmar que estas não passariam de "fantasias de artistas. Extravagâncias que podem ficar muito bem nos salões de arte: motivo para estudos, polêmicas e discussões entre artistas, jornalistas e escritores", mas que não seriam indicadas para um templo, pois "não podemos desvirtuar a obra do Senhor nem a igreja é lugar para experiências materialistas embora artísticas." O arcebispo aproveita também, para esclarecer "que a construção da Igreja de São Francisco da Pampulha não dependeu da opinião das autoridades eclesiásticas. Não foi feita a doação do terreno à paróquia nem foram apresentados planos para aprovação prévia." A aprovação não só não existia, como não havia sido solicitada, sendo assim "uma obra inteiramente particular, na qual o clero não teve a mínima participação." (Condernada a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. A Noite, Rio de Janeiro, 26 ago. 1946).

No prosseguimento da entrevista, Dom Cabral reafirma sua opinião sobre o caráter extravagante da edificação, "um edifício bem talhado para nele se instalar um museu de arte moderna, porém, inadequado por todos os motivos para ser consagrado como igreja. Nele, [...] eu não autorizei a celebração do Santo sacrifício da Missa, em qualquer cerimônia" (Condernada a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. A Noite, Rio de Janeiro, 26 ago. 1946).

Além dos fatores políticos e econômicos que levaram ao posicionamento contrário do clero quanto à arquitetura de Niemeyer, a pintura de Portinari e as esculturas de Ceschiatti, Cedro considera que a questão pode ser inserida mais amplamente na relação entre modernidade e religião: "A ação do arcebispo de Belo Horizonte estava baseada nos pressupostos canônicos veiculados pelo Vaticano no que se referiam às críticas ao modernismo na arte sacra" (CEDRO, 2009, p.112). As discussões entre clero e prefeitura seriam também alvo de grande interesse da população, já que a igreja seria consagrada somente em 1959.

Apesar da pertinência dos aspectos concernentes à política ou economia, o problema aqui enfrentado decorre de uma questão da história da arte. Essa localização é importante, pois aponta uma inversão metodológica capaz de tratar a Igreja da Pampulha não como um "meio" para caracterizar os conflitos entre "modernidade" e "religião" ou demarcar o interesse do jovem político JK. Uma vez que, seguindo as definições de Giulio Carlo Argan, a obra de arte:

não é um fato estético que tem também um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte. A obra de um grande artista é uma realidade histórica que não fica atrás da reforma religiosa de Lutero, da política de Carlos V, das descobertas científicas de Galileu. Ela é, pois, explicada historicamente, como se explicam historicamente os fatos da política, da economia, da ciência. (ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, 1994, p. 17).

Deste modo, mesmo reconhecendo a existência de fatores políticos associados à Igreja e aos motivos de sua consagração, o presente artigo se volta para a questão iconográfica, o que significa tomar como ponto de partida o seguinte questionamento:

Como um artista moderno como Portinari representou artisticamente a história de São Francisco de Assis? Como se sabe, existe uma tradição iconográfica desenvolvida no Brasil sobre São Francisco de Assis que não corresponde as representações realizadas na Europa. Teria Portinari se baseado na tradição europeia ou brasileira? Portinari respeitaria a tradição ou a resignificaria como fez com a Primeira Missa no Brasil?² São essas questões que serão desenvolvidas no artigo a seguir.

Iconografia e modernidade

Nesse caminho, antes de nos concentrarmos nos problemas iconográficos presentes nas representações feitas por Portinari na Igreja de São Francisco de Assis, requer-se aqui o esclarecimento de questões primeiras sobre o método iconográfico³, ou seja, sobre “[...] o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.” (PANOFSKY, 1991, p. 47). Erwin Panofsky propõe um método de análise de imagens dividido em três etapas: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica.

A primeira etapa pré-iconográfica é subdividida em fatural e expressional. A fatural corresponde à “identificação das formas puras”, caso de “certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, casas, ferramentas e assim por diante”. O expressional se caracteriza pela identificação das relações mútuas entre os acontecimentos, bem como “pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior” (PANOFSKY, 1991, p.50).

Para essa segunda etapa do método, definida como tema secundário ou convencional, também denominada iconográfica, o objetivo é a percepção dos elementos que compõem as cenas para que estas possam ser localizadas dentro das temáticas que caracterizaram as produções artísticas principalmente até o século XIX, sejam eles bíblicos ou mitológicos. As convenções ocorrem a partir do reconhecimento “dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, histórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos” (PANOFSKY, 1991, p.51).

A terceira e última etapa do método, a iconológica, trata do significado intrínseco ou conteúdo, sendo um “método de interpretação” que “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica.” (PANOFSKY, 1991, p.52). A iconologia deve ser analisada considerando-se os “métodos de composição” e “significação iconográfica”, respeitando-se a hierarquia existente entre as três etapas como indicado por Panofsky.

Mais que o levantamento da recorrência dos elementos visuais, o método iconográfico permite a compreensão das modificações ocorridas nos motivos artísticos através da seleção de um tema inicial, da reunião do maior número possível de imagens e da realização de um estudo comparativo entre estas, promovendo assim, a explicação do porquê vários artistas, em época distintas retrataram um mesmo tema, que será

² Cândido Portinari. A Primeira Missa no Brasil. 1948. Têmpera sobre tela. 271 x 501 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

³ Cabe destacar a diferença entre método iconográfico e análise iconográfica. Panofsky utiliza o termo *iconografia* para designar tanto o nome do método como a segunda etapa do mesmo. Neste sentido, a palavra *método* é aqui utilizada em referência as três etapas, já o termo *análise*, corresponde unicamente ao segundo nível de análise.



Figura 1: Cândido Portinari. São Francisco. 1944. Painel de azulejos. 750 x 2120 cm Igreja de São Francisco de Assis, Belo Horizonte. Foto: Rodrigo Vivas.

trabalhado de acordo com os aspectos culturais de determinada época em associação à destinação de cada obra de arte. Para conferir uma nova significação ao tema, o artista buscará um "método de composição" igualmente novo. A feitura de uma outra obra é apenas justificada se esta for detentora de uma interpretação diversa, resultado de uma mudança formal criada por meio de um sistema de representação que envolve desde as cores à disposição dos elementos na cena.

Há que se considerar ainda, um último aspecto referente à iconografia: sua função comunicacional, ou seja, sua eficácia em tornar concreto, elementos da cultura oral, representando a possibilidade de vivenciar a narrativa repassada por anos, através da fusão entre imagem e história. Desta forma, o exercício de identificação aqui proposto, se coloca no intuito de revelar e resgatar as histórias perdidas no painel realizado por Portinari, e a permanência de sua capacidade de narrar, "somente" por meio de imagens.

110

Painel externo: a história de São Francisco de Assis

O painel externo [Fig. 01] é composto por quatro curvas em um total de 23,03 metros de largura. A mais alta corresponde à nave e mede 7,5 metros. O painel foi pintado a partir da história de São Francisco de Assis. O desafio do presente artigo, como já mencionado, será analisar como Portinari enfrenta o tema dialogando com a iconografia, de modo a considerar então, as representações referentes às diversas "passagens" e aos acontecimentos da vida de São Francisco de Assis.⁴ O primeiro aspecto que é possível responder refere-se a tradição em que Portinari se baseou. Célio Macedo realizou uma fundamental pesquisa iconográfica sobre a representação de São Francisco no Brasil e a análise do estudo permite concluir que Portinari não se apoiou diretamente nesta tradição⁵.

A análise da primeira cena de Portinari, da esquerda para a direita, estabelece claras relações com a passagem da vida de São Francisco denominada Homenagem ao homem simples de Giotto⁶, na qual um homem de aparente simplicidade estende

⁴ No que se diz respeito às informações textuais destacam-se: LE GOFF, Jacques. São Francisco de Assis, Iconografia franciscana. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005; FRACCHINETTI, V. Iconografia francescana. Curia Archiep: Mediolani, 1923; I Fioretti di San Francesco ou nas Florecillas, de San Francisco.

⁵ Conferir: ALVES, Célio Macedo. Um Estudo Iconográfico. In: COELHO, Beatriz (org.). Devoção e Arte. 1a edição. São Paulo: Edusp, 2005.

⁶ Giotto di Bondone, Homenagem ao homem simples. 1300, Afresco, 270 x 230 cm, Igreja de São Francisco de Assis.

um manto para a passagem do santo. O exame dos estudos de Portinari [Fig. 02] confirmam a associação com Giotto, bem como com Benozzo Gozzoli.⁷

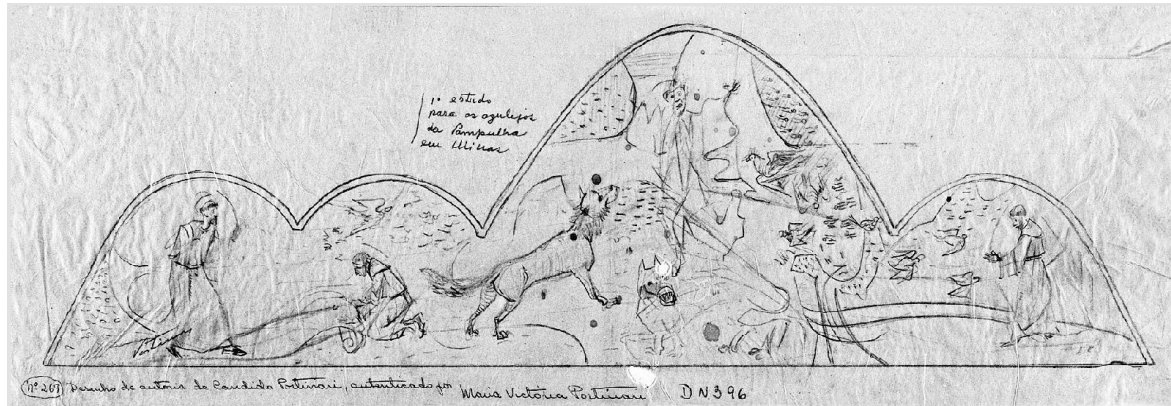


Figura 2: Cândido Portinari. São Francisco. 1944. Estudo 1 - desenho a grafite papel vegetal. 17 x 42 cm. Fonte Projeto Portinari.

A segunda cena de Portinari, que está no terceiro arco na parte superior, é de difícil identificação. Para Teixeira, “ao lado, um pouco acima, está uma figura com braços levantados e expressão de espanto e, à esquerda, outra de costas, braços abertos e levantados, como que se dirigindo à anterior” (TEIXEIRA, 2008, p. 44). Para o autor, esta cena corresponderia à São Francisco ainda jovem, “em trajes civis, dirigindo-se a um leproso para beijá-lo”. Posicionada mais acima, a figura enquadrada na janela, com os braços levantados e “aparência assustada, poderia representar a expulsão dos demônios por Frei Silvestre, na cidade de Arezo” (TEIXEIRA, 2008, p. 44). Entretanto, em análise comparativa às duas cenas, não observa-se a existência de elementos capazes de garantir tal associação. Uma hipótese possível para a figura, que se assemelha a uma criança, é que esta poderia se referir ao milagre da criança ressuscitada por São Francisco e, posteriormente, representada por Taddeo Gaddi.

111

A análise do primeiro estudo de Portinari para a construção da fachada mostra que, inicialmente, a figura de braços abertos representa São Francisco de Assis em associação com o lobo e o seu processo de domesticação. Na transposição para a fachada, a figura com braços abertos se mantém, mas outras são acrescentadas à cena. A modificação da representação parece ter sido necessária após as indicações de JK. Niemeyer é o encarregado de fazer a mediação e consulta Portinari sobre a possibilidade de fazer uma pequena alteração nos azulejos.⁸

Ele queria evitar os lobos que lhe pareceram muito grandes e que iriam chocar o arcebispo. Ele gostaria se você pudesse aproveitar peixes por exemplo ele acha que teria uma certa ligação com a localização da Igreja na beira da represa. Eu esclareci então que o croquis era um ponto de partida e que transmitiria a você o pensamento dele [...]. (CARTA Oscar Niemeyer a Portinari).

⁷ GOZZOLI, Benozzo. *Cenas da vida de São Francisco de Assis*. (Cena 1, Predenorte), 1452, Fresco, 304 x 220 cm., Apsidal Chapel, San Francesco, Montefalco.

⁸ Taddeo Gaddi. *São Francisco restaurando a vida de um menino*. 1335-40, 35 x 31 cm, Staatlich Museen, Berlin.

A mudança do croqui inicial parece ter descaracterizado as representações da iconografia na qual Portinari estava investindo. O lobo que preenchia grande parte da cena passa a estar situado apenas em uma delas, abaixado e “domesticado”. A cena do lobo em Portinari foi anteriormente representada por Sassetta em 1437-44.⁹

No que se refere ao reconhecimento do lobo de Gubbio, não parece restar dúvidas; nessa passagem São Francisco toma conhecimento de um lobo que aterrorizava, na cidade de Gubbio, homens e animais. São Francisco saiu então à procura do animal e conseguiu que ‘o ‘irmão lobo’ deixasse de ser mau” (LE GOFF, 2005, p. 8).

Portinari representa no último arco a “Pregação aos pássaros”, e pela análise dos estudos é possível uma aproximação com a obra de Giotto.¹⁰ A alteração de Portinari está na substituição dos tradicionais pássaros por outro animal.

Painel externo: uma leitura não linear

Ao se acompanhar a história de São Francisco de Assis, percebe-se a inexistência de uma coerência cronológica¹¹ na obra feita por Portinari. Como proposta de análise da narrativa é possível iniciá-la da esquerda para a direita. A primeira representação estaria de acordo com Giotto, Homenagem a um homem simples, mas na sequência deveria aparecer não a “Domesticação do lobo de Gubbio”, mas a “Pregação aos pássaros”. A construção de uma narrativa não linear, com a contraversão da ordem das cenas da vida do santo, foi uma escolha de Portinari, possível pelo seu conhecimento integral da história de São Francisco de Assis.



Figura 3: Cândido Portinari. São Francisco se Despojando das Vestes. 1945. Têmpera sobre argamassa. 750 x 1060cm. Igreja São Francisco de Assis. Belo Horizonte. Fonte Projeto Portinari.

112

O Painel Central: Deposição das Vestes?

O painel interno [Fig. 03] elaborado em têmpera sobre argamassa, corresponde, segundo Luiz Gonzaga Teixeira, a São Francisco despojando-se de suas vestes. Mas quais elementos iconográficos poderiam corroborar com esta identificação? Na tradição, a ação de despojar-se das vestes é conhecida como “Renúncia dos bens”. Este tema está presente na obra de Giotto para a Basílica de São Francisco (sabe-se que Portinari teve contato com as obras de Giotto). Na história do Santo a cena da renúncia ocorre no momento em que o pai de Francisco, percebendo nas atitudes do filho que este não seguiria as suas regras, recorre ao bispo e exige em praça pública que ele lhe devolva todos os seus bens. Francisco sem hesitar entrega ao pai

⁹ Sassetta, São Francisco e o lobo de Gubbio, 1437-1444, National Gallery, Londres.

¹⁰ GIOTTO di Bondone, *Sermão dos pássaros*, 1297-99. Afresco, 270 x 200 cm, Capela Superior São Francisco de Assis. Itália

¹¹ A expectativa de coerência cronológica está associada a natureza do personagem de São Francisco de Assis, que mesmo sendo um personagem religioso, é sobretudo, um personagem histórico, representado de forma histórica por meio da lógica interna entre as cenas de sua vida, que não poderiam ser aleatoriamente deslocadas e ainda assim conservarem o sentido inicial. Diferentemente de um personagem icônico, alheio à restrições temporais e vinculado à crenças individuais, exemplo de Jesus Cristo

tudo o que possui, ficando desnudo; ele joga trajes e dinheiro aos pés do pai mundano e se entrega ao pai celeste. A partir desse momento, Francisco passa a vestir-se com trajes simples e pobres, presos ao corpo apenas por uma corda que lhe cinge a cintura, dando início a sua vida religiosa na cidade italiana de Assis.

No afresco de Giotto,¹² a “Renúncia dos bens” é separada em dois grupos, um dos parentes revoltados e furiosos liderados pelo pai do jovem Francisco, e o outro dos membros da igreja que o acolhem. Na obra de Domenico Ghirlandaio, São Francisco,¹³ sem a auréola, surge ajoelhado diante de um possível membro da igreja, e seu pai ao seu lado, enaltecido de raiva diante do ato do filho, é contido por uma pessoa. Em 1452, Benozzo Gozzoli¹⁴ também criou a sua representação da “Renúncia dos bens”: nela o santo também é jovem, com auréola sobre a cabeça e está sendo protegido por um membro da igreja, que usa suas vestes para cobrir a nudez do rapaz. O pai furioso, mantém-se presente na cena.

Mas o tema representado por Portinari seria realmente a deposição das vestes? Se o momento corresponde à passagem da vida do jovem, antes da história do santo propriamente dita, por qual razão ele já possui o corte em tonsura e os trajes característicos?

O São Francisco representado no painel não é mais um jovem que se despoja de suas vestes e renuncia aos bens terrenos, ele é um homem muito esquelético e marcado pela passagem do tempo, a santidade parece ter esvaziado-lhe o corpo, provavelmente simbolizando a sua vida de total desapego. Outro problema da identificação do tema com o da renúncia está na ausência do pai. Teixeira identificou com a figura atrás de São Francisco, e Anna Paola Baptista (BAPTISTA, 2002) compartilha da mesma interpretação: “Ao fundo [do painel] localizam-se os personagens que representam eclesiásticos (à esquerda), o pai de Francisco chorando e outras pessoas da cidade (à direita, atrás do santo) e a figura com criança no colo (extrema direita).” (BAPTISTA, 2002, p.260).

113

Diante deste breve estudo sobre a iconografia da “Renúncia dos Bens”, podemos, então, discordar de Teixeira; a representação feita por Portinari trata de outro tema e não o da renúncia.

No painel interno, a figura de São Francisco é realçada pela centralidade na cena e pelo tom mais escuro de marrom presente no hábito, típico dos hábitos da Ordem Franciscana.

Renovador do cristianismo, São Francisco, de pé, abençoa com o braço direito erguido, gesto que se inscreve na tradição iconográfica cristã bizantina. O braço esquerdo flexiona-se para o lado. Veste túnica curta, o peito está nu e seu manto esvoaçante, em tons de marrom, cai até o chão. A cabeça, destacada em auréola branca, atrai especialmente a atenção, pela dramática expressão de seu olhar. (TEIXEIRA, 2008, p. 28).

Em relação aos personagens, Teixeira também observa que possivelmente a figura feminina, representada à direita do santo, seria Santa Clara e ao lado desta, sua irmã Beatriz; assim, estaria “a primeira de joelhos, com as mãos estendidas em direção ao santo e a outra atrás, assentada, com o braço esquerdo levantado sobre

¹² GIOTTO di Bondone. Renúncia dos bens terrenos, 1297-99, Fresco, 270 x 230 cm, Igreja de São Francisco, Assis. Itália (superior).

¹³ GHIRLANDAIO, Domenico. Parede esquerda da Igreja de Sassetti (detail), 1483-85, Afresco, Santa Trinità, Florence.

¹⁴ GOZZOLI, Benozzo, Cenas da vida de São Francisco (Cena 3, parede sul), 1452, Afresco, 270 x 220 cm, Igreja Apsidal, San Francesco, Montefalco.

a cabeça” (TEIXEIRA, 2008, p. 28). Santa Clara era uma nobre jovem de Assis que, “inflamada com os sermões do santo, fugiu da casa da família com uma amiga na noite da festa de Ramos e se refugiou em Porciúncula” (LE GOFF, 2005, p. 77). Le Goff ainda explica como São Francisco cortou os cabelos de Santa Clara e a vestiu com um “burel semelhante ao seu, depois às levou ao mosteiro das beneditinas de San Paolo de Batista” (LE GOFF, 2005, p. 77). A provável presença das duas é um elemento relevante e controverso, considerando que na iconografia habitual existente sobre a “Renúncia dos bens”, não há nenhuma referência à respeito do comparecimento destas duas mulheres, pois São Francisco é ainda jovem e encontra-se no início de sua vida religiosa (FABRIS, 1990). Anna Paola Baptista, ao contrário de Teixeira, não construiu a identificação dessas duas figuras, limitando-se a citá-las como compositivas da cena.

O painel conta ainda com a presença de um cão, elemento fortemente usado nos argumentos contra a aceitação do prédio como templo religioso. Segundo Teixeira, a representação do cachorro à esquerda do santo simbolizaria o seu amor pelos animais. Para Germain Bazin, o cachorro seria o indicativo da realização da cena na rua. Baptista explica que em toda a polêmica sobre a figura do cão, pode-se ver “um certo alheamento da modernidade em relação as tradições”. Ou seja, o artista estava propondo uma nova versão à representação do tema.

É possível mesmo que, como efeito da pasteurização do século XIX, certos elos com determinadas convenções tivessem ficado esquecidos ao ponto de iconografias corriqueiras no passado, ao serem resgatadas pela arte moderna, recebessem a pecha de “modernosas” ou até ímpias. O cão, por exemplo, é símbolo secular não só de morte, vícios, mundo inferior, como figura da fidelidade. (BAPTISTA, 2002, p. 261).

Próximo ao animal, à esquerda da cena, de acordo com Teixeira e Baptista, estaria um paraplégico curado através de milagre pelo santo, além de “à direita, [um] grupo de pessoas com um leproso e, à esquerda, possivelmente, membros das Ordens Primeira e Segunda e, mais atrás, da Terceira.” (TEIXEIRA, 2008, p. 28). Para Fabris o homem com o cajado estaria aludindo a figura de Lázaro.

114

A partir de todas as análises sobre a iconografia de “Renúncia dos bens”, é visível que Portinari não estava preso às convenções clássicas, mas possuía conhecimento das mesmas. Esse fato é evidenciado quando analisamos os estudos elaborados pelo artista para a criação do painel da igreja.

Como a análise iconográfica já não é mais suficiente neste estágio de identificação, é necessário seguir os estudos feitos por Portinari de modo a compreender as etapas anteriores à finalização do que teríamos como O despojamento das vestes. Através dos onze estudos, verifica-se que Portinari representou vários episódios da vida de São Francisco, todos como uma preparação. Em sua tese, Anna Paola Baptista investiga as alternativas de compreensão das adaptações feitas pelo artista oferecidas pelos estudos, que permitem a visualização de como a obra foi criada e as diversas variáveis cogitadas por Portinari, assinalando um caminho tanto de estilo como de conteúdo e permitindo, a constatação da simplificação de formas e elementos na concepção final da obra, quando comparados aos mesmos elementos esboçados nos estudos preparatórios:

É plausível que a fonte textual para os motivos iconográficos esboçados e, paulatinamente descartados, tenha sido I Fioretti [...]. No entanto, sua interpretação não foi contagiada pela figura seráfica do santo que emana daquele texto. Ao invés, Portinari, escapa tanto do adocicado quanto do místico para cair no dramático (BAPTISTA, 2002, p. 257).



Figura 4: Cândido Portinari. Esboço para mural São Francisco despojando-se das vestes. Grafite s papel, 1944. Fonte Projeto Portinari.

No esboço 212 [Fig. 04], o artista elabora dois episódios da vida de São Francisco. Um seria a representação da Visão da Carruagem de Fogo (lado esquerdo superior do desenho), episódio no qual um grupo de franciscanos teria visto São Francisco em uma carruagem de fogo no céu. O outro momento retratado é "A homenagem do homem simples", que ocupa o canto direito do estudo. É nítida a semelhança das representações com os afrescos de Giotto.



Figura 5: Cândido Portinari. Esboço para mural São Francisco despojando-se das vestes. Grafite s papel, 1944. Fonte Projeto Portinari..

Em outro estudo, o esboço 211, Portinari representa a "Doação do manto para o nobre cavaleiro empobrecido" [Fig 05]. Nos estudos seguintes, vê-se que a escolha pelo tema se modifica, e Portinari adiciona outras figuras na representação. O esboço 209 [FIG.06] apresenta cinco grupos de pessoas e São Francisco aparece ajoelhado no alto do painel.

No esboço 208 [FIG. 07], São Francisco começa a aparecer de pé e centralizado na imagem, o cavalo do episódio do nobre cavaleiro empobrecido continua na cena. Surgem também outros elementos que se encontrariam no projeto final, entretanto, em lugares diferentes, como o cachorro e a figura ajoelhada, localizada no lado inverso do que viria a ocupar no trabalho definitivo. Também já consta neste esboço, uma figura segurando uma criança pela mão, que, na versão final, será substituída por uma mulher com uma criança no colo.

Nos esboços 214 [FIG.08], São Francisco começa a apresentar a posição dos braços mais próxima à versão final. Apesar de ser um estudo sobre o Santo, a imagem do esboço 214 lembra a figura de Cristo no juízo final. Fabris considera que "A figura

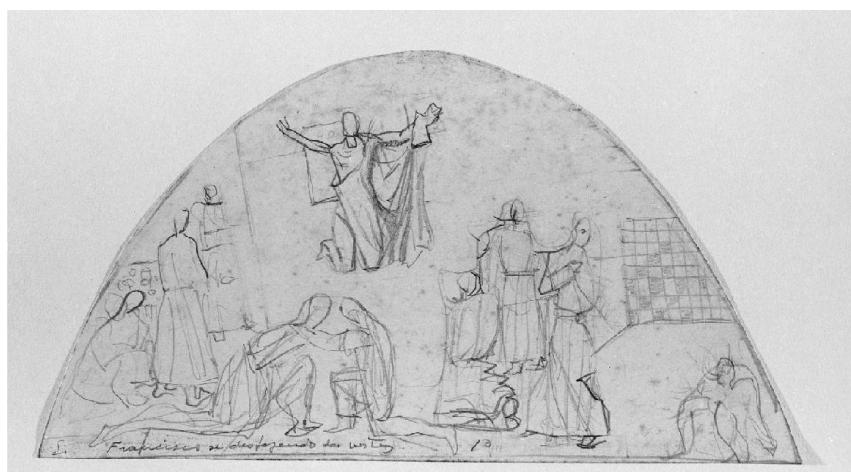


Figura 6: Cândido Portinari. São Francisco. 1944. Grafite sobre papel. 14 x 25cm. Igreja São Francisco de Assis. Belo Horizonte. Fonte Projeto Portinari.

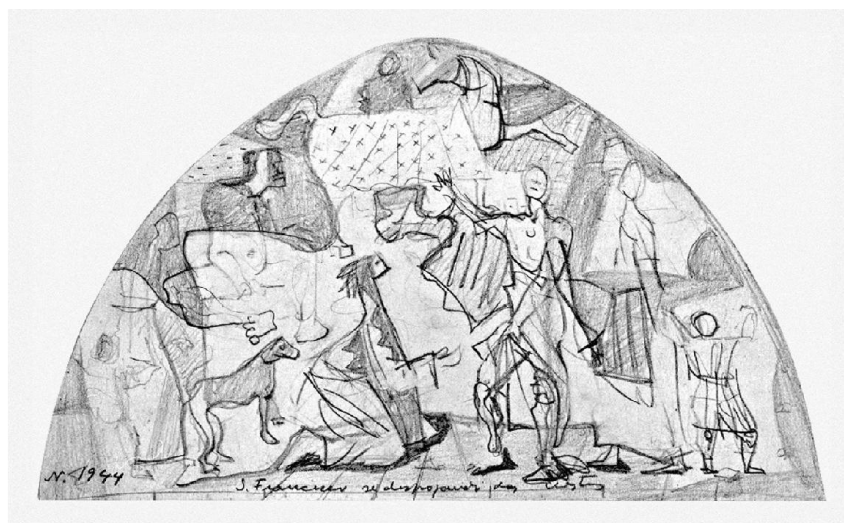


Figura 7: Cândido Portinari. São Francisco. 1944. Grafite sobre papel. 14 x 25cm. Igreja São Francisco de Assis. Belo Horizonte. Fonte Projeto Portinari.

vigorosa de São Francisco”, presente no painel interno da igreja, “não deixa de lembrar, em seu aspecto colossal e ‘terrível’, a postura do cristo do Juízo Final da Capela Sixtina” (FABRIS, 1990, p. 60). Também nesse esboço, Portinari dá início ao estudo da perspectiva: do santo com relação ao fundo, do santo com relação às figuras ao seu redor e das figuras com relação ao fundo. No esboço 215, as figuras já estão colocadas no lugar onde ficarão de forma permanente e o São Francisco se apresenta mais jovem. É a partir desse esboço que Portinari irá envelhecê-lo, somando-lhe as características franciscanas e caminhando para a finalização do painel.

Para a versão final, Portinari adiciona à cena de fundo uma nova caracterização, criando recortes a partir de formas geométricas em vários tons.[...] com a superposição de planos formados por diferentes zonas cromáticas, a exemplo das colagens, predominam os tons pastéis, as pinceladas largas e as deformações que evidenciam influências dos estilos expressionistas e cubistas, assim como do muralismo mexicano. (TEIXEIRA, 2008, p. 29).



Figura 8: Cândido Portinari. São Francisco. 1944.
Aquarela. 59 x 90cm. Belo Horizonte. Fonte Projeto Portinari.

Podemos ver que, apesar de esta ser uma obra moderna, o pintor utiliza de técnicas sobre perspectiva aprendidas na academia: ¹⁵ o grupo de pessoas ao fundo foi disposto em tamanho menor que os demais personagens para pontuar a distância destes em relação à cena que se passa na parte da frente do painel. A sensação de profundidade é reforçada pela estruturação das laterais, esquerda e direita, em “colunas” que vão diminuindo à medida que alcançam o fundo da cena. Para reforçar o expressionismo, Portinari deforma as figuras; a deformação dos pés e das mãos, perceptível principalmente na mulher sentada com o braço sobre a cabeça, é uma característica muito comum nas obras de Portinari. O fundo geometrizado observado no painel também está presente nas obras da série Os Profetas (1944) que Portinari pintou para a rádio Tupi de São Paulo.

117

No decorrer de sua carreira, Portinari muitas vezes recorreu à representação religiosa em suas pinturas. Fez obras para a Capela Mayrink em 1945 e para a Matriz de Batatais em 1953, que seguem uma linha clássica adotando “uma composição sólida, contida, em que a expressividade é dada, sobretudo pela atmosfera”. Nelas Portinari “executa figuras de um rigor quase clássico, mas no caso da Matriz de Batatais, mais que diante de um classicismo, estamos diante de reminiscências acadêmicas, que se traduzem pelo esquematismo excessivo e pela expressividade falha das figuras” (FABRIS, 1990, p. 68). Segundo Fabris, Portinari pinta de acordo com a destinação de sua obra, principalmente quando se trata da pintura religiosa.

Em seu livro, “Portinari, pintor social”, Annateresa Fabris expõe que o desenvolvimento do artista na arte religiosa não se apresenta de forma unitária. Segundo ela, isso seria resultado de dois fatores: “a pintura religiosa aparece ao longo de sua trajetória

¹⁵ É necessário ressaltar que os vocábulos *Academia* e *acadêmicos(as)* são aqui utilizados em sua associação com a instituição Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e sua estrutura de ensino, e não em sua concepção de um estilo específico, tendo em vista que Cândido Portinari, após mudar-se para o Rio de Janeiro no ano de 1919, passa a frequentar no ano seguinte, como aluno livre, as aulas de desenho figurado da Escola Nacional de Belas Artes a convite de Lucílio de Albuquerque, seu professor no Liceu de Artes e Ofícios

artística, traduzindo, portanto, as diversas fases expressivas do pintor; [e] Portinari dá à suas imagens religiosas uma fisionomia diferente conforme sua destinação". Assim, quando pinta temas religiosos para sua família, usa da representação tradicional dos temas, como é possível notar na tela Fuga para o Egito, de 1932, que "é uma cópia do afresco homônimo de Fra'Angélico" (FABRIS, 1990, p. 68). Para a igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, ao contrário, ele utiliza do expressionismo - feitura moderna - na realização de suas obras. Concordando com Fabris, vê-se que para a igreja da Pampulha ele representou um tema religioso de forma moderna devido à destinação da igreja: uma igreja moderna arquitetonicamente demanda obras de arte igualmente modernas; foi com essa finalidade que Juscelino ordenou que fosse construída, portanto, deveria ser moderna em todos os aspectos.

Fabris acredita que Portinari fica a vontade quando incorpora uma intensidade expressionista à sua obra, pois,

Nessas composições, Portinari não se preocupa tanto com o religioso quanto em realçar o humano. A religiosidade parece interessá-lo não tanto como manifestação de uma fé particular, mas, sobretudo como mais um capítulo do drama do homem na terra. (FABRIS, 1990, p. 68).

Assim, o expressionismo daria ao artista a liberdade de revelar o humano em suas pinturas. No painel, por exemplo, a figura de São Francisco é representada de modo a evidenciar sua fragilidade, e é somente pela presença da aureola em sua cabeça que é possível a percepção de sua santidade: mais do que um santo ele é também um homem; seu corpo é magro e esquelético, demonstrando a vida de miséria e privação dos desejos terrenos, seu olhar é perdido e não há nada nele que nos faça sentir a fé e nos conduza ao aconchego espiritual dos santos clássicos. O São Francisco da Pampulha lembra evidentemente, em sua estrutura corporal, as personagens da obra Mãe com criança morta, de 1944 e, segundo Fabris, o rosto do velho que chora à direita do santo evoca a expressão do idoso de Os Retirantes. Essas obras manifestam o mesmo caráter humano e sofrido do São Francisco de Assis. Portinari realiza outras representações de São Francisco nas quais, ora ele aparece como santo, ora como homem. O São Francisco de Assis¹⁶ de 1941 é retratado como um homem santo devido ao seu gesto com a mão, a sua vestimenta com uma corda contornando a cintura e ao pássaro que carrega, demonstrando sua adoração pelos animais. O atributo iconográfico do pássaro nesta obra indica que Portinari seguiu uma iconografia, o que não ocorre com o São Francisco representado em 1943,¹⁷ já que apenas o seu rosto e uma parte dos ombros preenchem a tela. Portinari não o representa como um homem-santo, mas um homem-terreno em estado de miséria condicionado por seu semblante angustiante.

118

Em outras duas obras realizadas pelo artista em 1941¹⁸ e 1942,¹⁹ São Francisco é pintado em conformidade às representações religiosas. Em ambas ele segura um pássaro nas mãos, perdurando o fato de ser o padroeiro dos animais. Com isso, podemos notar como Portinari era um artista versátil e apto a dotar cada uma de suas figuras com a expressividade pretendida, alternando entre o emprego de técnicas mais tradicionais, ou permitindo-se o uso da deformação, distanciando-se das características tidas como usuais de figuração.

Portinari realiza o painel central ao fundo do presbitério da Igreja São Francisco de Assis. Um caminho interpretativo relevante é o confronto com a série de estudos que Portinari fez até o resultado final apresentado e que foram modificados no processo de organização da cena. Como foi demonstrado, os estudos iniciais se

¹⁶ Cândido Portinari. São Francisco. 1941. Têmpera sobre argamassa. 180 x 75cm. Museu Casa de Portinari.

¹⁷ Cândido Portinari. São Francisco. 1943. Óleo sobre tela. 55,5 x 46,5cm.

¹⁸ Cândido Portinari. São Francisco. 1941. Óleo sobre tela. 72 x 60cm.

¹⁹ Cândido Portinari. São Francisco de Assis. 1942. Têmpera sobre madeira. 140 x 35cm.

aproximam do tema tal como representado por Giotto na basílica de São Francisco e também pelos artistas Domenico Ghirlandaio em 1483-1485 e Benozzo Gozzoli em 1452. É importante ressaltar que o tema se mantém sem grandes alterações nos dois últimos nomes mencionados.

Na Renúncia dos bens de Giotto, como descrito anteriormente, é possível notar a separação entre dois grupos: de um lado os parentes raivosos pela renúncia dos bens familiares, do outro, um grupo de membros da Igreja. A diferença da narrativa está no momento em que o santo, mesmo na eminência de um conflito, desloca seu olhar para o alto, na busca pelo conforto vindo dos céus. Na interpretação de Giotto, após São Francisco renunciar aos seus bens, recebe a aceitação divina, indicada pela mão projetada no céu e visível apenas para ele. Pode-se dizer que Giotto oferece ao espectador um ponto de vista privilegiado, uma vez que somos convidados a partilhar da experiência religiosa vivida pelo santo.

Le Goff informa que São Francisco procura refúgio no bispo que se torna uma testemunha responsável e protetora. Aproxima-se do pai que está “espumando de raiva” e cumpre o ato solene que marca a “ruptura com sua vida anterior e que o torna livre”. Renuncia “a todos os seus bens, depois se despe inteiramente e, nu, manifesta seu despojamento absoluto” (LE GOFF, 2005, p. 65).

A identificação do painel central não é carregada de grandes dificuldades, mas Portinari faz aditivos à cena que não são tradicionais na iconografia do Santo, como é o caso das representações de Santa Clara e Beatriz, interpretadas por Teixeira e Baptista. Com relação ao tema, Portinari realizou onze estudos que estão disponíveis no Projeto Portinari. O artista dialoga com a tradição iconográfica e passa gradativamente a inserir uma interpretação pessoal.

Na análise de um dos estudos, percebe-se a associação com os temas retratados por Giotto: na parte superior da cena é possível compará-la com a obra Visão da Carruagem de Fogo, enquanto na parte inferior e esquerda do estudo, observa-se o tema da “Homenagem ao homem simples”, que faz parte do painel externo e foram analisadas anteriormente. A análise de outros estudos de Portinari possibilita mais aproximações com temas representados por Giotto, como é perceptível na Entrega do manto.

119

Portinari progressivamente altera a forma e, apesar de manter o cavalo na parte superior do painel, são acrescentados outros elementos como uma pessoa ajoelhada ao lado do santo, uma figura de mãos dadas com uma criança que se repete nas extremidades do painel e um cachorro.

A Igreja passa assim, a ser considerada “moderna demais” e suas linhas são identificadas com a foice e o martelo, uma alusão à opção política de Niemeyer. Para Augusto de Lima Júnior, era um “fingimento de Cruz com a travessa transformada em poleiro ou assento confortável de onde Satã pode conversar calma e confortavelmente com o sr. Kubitschek”.

Feitas todas essas ponderações, é importante deixar aqui, mais uma vez registrado, a validade dos estudos já feitos sobre os painéis interno e externo da Igreja de São Francisco de Assis, entretanto, é igualmente válido apontar o seu total desacordo com a iconografia referente à vida do santo. Para que imagens podem ser relacionadas à iconografia, é necessário que todos os seus aspectos sejam adotados e possam ser reconhecidos nas cenas em questão, não podendo estar em relevo, apenas uns ou outros elementos. O artista tem, é claro, liberdade em propor uma nova interpretação, desde que esta não seja tomada como pertencente à iconografia.

Assim sendo, os objetos – painéis interno e externo e objetivo – adequação das representações à iconografia do santo, foram direcionados de modo a inserir-se nos discursos hegemônicos correntes, como uma nova travessia de pesquisas e estudos.

Referências

ALVES, Célio Macedo. Um Estudo Iconográfico. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte; Imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

BAPTISTA, Anna Paola. *O Eterno Ao Moderno: arte sacra católica no Brasil, anos 1940-1950*. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

CEDRO, Marcelo; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *Administração municipal de Juscelino Kubtschek na cidade de Belo Horizonte (1940-1945) e o discurso político cultural do Estado Novo*. Revista do Instituto de Ciências Humanas, Belo Horizonte, PUC, v.1. n.1. 2006.

CEDRO, Marcelo. *JK desperta BH (1940-1945): A capital de Minas Gerais na trilha da modernização*. São Paulo: Annablume. 2009.

FABRIS, Annatera . *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva. 1990.

FRACCHINETTI, V. *Iconografia francescana*. Curia Archiep: Mediolani, 1923.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA, Juscelino Kubtschek de. *Por que construí Brasília?* Rio de Janeiro: Bloch, 1975.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

120

TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. *Igreja de São Francisco de Assis – Pampulha: guia do visitante*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

Periódicos

CONDENADA a igreja S. Francisco da Pampulha. A noite, Belo Horizonte, 26 ago. 1946.

LIMA JÚNIO, Augusto de. *História e arte franciscana em Minas Gerais*. Revista de História e Arte, Belo Horizonte, n. 2, p. 104-22, jan-mar. 1963.

LOBÃO, João. *Pró-Memória não ajuda a reconstruir a Pampulha*. O dia, Rio de Janeiro, 13 de dez. 1987.

MUSEU de Arte Moderna na Igreja da Pampulha. O Jornal, Rio de Janeiro, 10 set. 1946.