

Modernismo e tradição na arte religiosa - a querela da Pampulha

*Anna Paola P. Baptista**

Abstract

The outburst of criticism received in the 1940s and 1950s by the Church of St. Francis of Pampulha, built by Oscar Niemeyer and its mural paintings by Cândido Portinari, can be interpreted as a paradigm of the tensions caused by the clash between two apparently incompatible items: the traditional values of sacred art and the modern form.

Keywords: Religious Art, Modernism, Cândido Portinari, St Francis's Church of Pampulha

Resumo

A querela gerada pela reação de setores do clero, intelectualidade e população contra a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, de Oscar Niemeyer e seus murais, de Cândido Portinari, nas décadas de 1940-50 é entendida aqui como paradigmática das tensões reveladas pelo encontro de dois vetores aparentemente incompatíveis: os valores tradicionais da arte sacra e as formas modernas.

Palavras-chave: Arte Religiosa, Modernismo, Cândido Portinari, Igreja de São Francisco da Pampulha

Construída e decorada entre 1942-45, a igreja de *São Francisco de Assis da Pampulha*, em Belo Horizonte, e seus murais, realizados por Cândido Portinari, seriam alvo de uma intensa polêmica, paradigmática do leque de tensões passíveis de desenrolarem-se a partir do encontro da modernidade com a tradição na arte religiosa brasileira.

Não foram incomuns, ao longo do tempo, instâncias em que a crítica das artes encontrou-se perpassada por análises em que os estilos sofriam avaliações segundo parâmetros centrados na questão da moralidade. Na Antiguidade, discussões sobre a arte da oratória freqüentemente geravam polêmicas onde diferentes escolas eram criticadas de acordo com argumentos

* Mestre em História da Arte & Design pela UICE - Birmingham, Inglaterra. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social do IFCS-UFRJ. Curadora do Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

morais. A decadência de um estilo podia, assim, ser interpretada como uma manifestação de uma sociedade corrompida. Por sua vez, o retorno a um vocabulário ático puro podia ser percebido como uma vitória sobre a deturpação moral.¹ No Renascimento, o dominicano Girolamo Savonarola atacou duramente a pintura florentina como espelho de uma época na qual a sensualidade e a realidade secular eram mais enfatizadas do que a dimensão espiritual. Ele criticou os mecenas, corrompidos pela vaidade, que encomendavam arte religiosa com o propósito de honrarem mais a si mesmos do que a Deus. Como parte do processo de purificação moral da sociedade florentina, o monge inspirou as chamadas fogueiras da vaidade onde a população queimou grande quantidade de livros, objetos e obras de arte.² Na segunda metade do século XVI, o Tribunal do Santo Ofício inquiriu o pintor Paolo Veronese por conta do que foi considerado como uma certa gratuidade de ornamentação e de um ar mundano imprimeado à representação de um motivo religioso tradicional como a *Última Ceia*. Já no século XX as iniciativas dos dominicanos franceses para renovar a arte religiosa católica encomendando a decoração de novos templos a artistas modernos foram muitas vezes respondidas com críticas acirradas que resultaram, inclusive, na remoção de obras de arte, como foi o caso, por exemplo, de um Crucifixo esculpido por Germaine Richier para a igreja de Assy.³

É possível a observação de um paralelismo entre as considerações acima e a crítica ao modernismo por certos setores da Igreja e da intelectualidade católica no que diz respeito à arte religiosa brasileira da década de 1940. No caso da igreja de *São Francisco de Assis da Pampulha*, a querela gerada perpetuou-se por dezessete anos parecendo apontar para uma condenação da estética do modernismo por parte de segmentos conservadores do clero e da sociedade daquela época.

São Francisco da Pampulha: a igreja sem Deus

A comissão da igreja de São Francisco da Pampulha traz à tona um caminho interessante de encomenda religiosa no período, bastante diferenciado de outras instâncias como, por exemplo, as igrejas paulistas de *Nossa Senhora da Paz* (1943) e *Cristo Operário* (1951),

¹ GOMBRICH, E.H. *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1995, p. 5-6.

² Ver GILBERT, Creighton E. *Italian Art 1400-1500. Sources and documents*. Northwestern University Press, 1980, p. 155-9.

³ Ver DILLENBERGER, John. 'Artists and Church Commissions: Rubin's *The Church of Assy Revisited*'. In: APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (ed.). *Art, Creativity and the Sacred. An Anthology in Religious and Art*. New York: Continuum, 1995, p. 193-204.

onde verificaram-se graus variados de organicidade e de entendimento entre as partes envolvidas, quais sejam, os religiosos encomendantes, a comunidade destinatária da obra e os artistas que a executaram.⁴ No caso da Pampulha, entretanto, vemos encenado um empreendimento caracterizado por um mecenato de Estado que entraria em rota de colisão com o clero.

A década de 1940 marcou para Minas um ponto culminante na introdução do modernismo e o conjunto da Pampulha significou uma etapa importante deste processo. Coube ao prefeito de Belo Horizonte, Negrão de Lima, projetar a transformação do córrego da Pampulha num lago artificial. No mandato seguinte, o prefeito Juscelino Kubitschek (1940-45) executou o plano original, adicionando-lhe certos elementos: um cassino, uma casa de baile e uma igreja.

Para JK, a Pampulha desempenhava um papel significativo no âmbito da sua política de modernização da capital. Sua estratégia de propiciar melhores condições para a evolução da arte moderna incluiu também iniciativas tais como a contratação de Guignard para o curso livre de desenho e pintura no Instituto de Belas Artes ou a promoção de exposições de arte e de arquitetura moderna no edifício Mariana. Todavia, com um conjunto arquitetônico e paisagístico como a Pampulha, a que se integram a pintura e a escultura, utilizando-se, inclusive, da mesma equipe interdisciplinar de artistas que atuaram no Palácio Capanema (notadamente o arquiteto Oscar Niemeyer), ele colocava-se em linha direta de filiação com o prédio do Ministério da Educação e Saúde, marco histórico simbólico por excelência dos ideais estéticos modernistas.⁵

Com efeito, para um certo segmento da crítica, a Pampulha viria a se consagrar como um tipo de realização bem sucedida de arte religiosa moderna. Neste viés são destacados o grau de integração arquitetura/pintura atingido por Niemeyer e Portinari e a completa identificação com os cânones modernos. Como afirma um parecer dos relatórios dos trabalhos de restauração efetuados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

Pela primeira vez foram usadas em uma edificação religiosa no Brasil formas modernas completamente livres de tradição, uma composição harmoniosa e rítmica, perfeitamente equilibrada.⁶

A igreja, porém, fora construída em um terreno não consagra-

⁴ Estes casos, bem como o da Igreja da Pampulha e a capela *Santa Maria* (Petrópolis, 1953) integram o estudo que venho desenvolvendo para a tese de Doutorado no IFCS/UFRJ sobre a pintura mural religiosa no Brasil nas décadas de 1940-50.

⁵ Ver SANTOS, Cristina Ávila. 'Modernismo em Minas-Literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto'. *Análise e Conjuntura*, v.1, n.1, p. 165-200, Jan./abr. 1986; FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 97-9.

⁶ BELO HORIZONTE/Pampulha/Igreja.São Francisco/Pasta Obras. BRASIL/IPHAN-Arquivo Central.

do, nem bento, sem consulta ao arcebispo, utilizando o trabalho de artistas identificados ao comunismo e consagrada a um santo da escolha do próprio prefeito. A reação da Cúria não tardou a ser sentida; considerada um empreendimento particular, logo foram proferidos bombásticos pronunciamentos contrários por parte do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, d. Jaime de Barros Câmara e do arcebispo de Belo Horizonte, d. Antônio dos Santos Cabral que recusou-se a consagrar a igreja para culto. Dezessete anos se passaram antes que isto fosse finalmente possível, em 1959, apesar do conjunto haver sido precocemente tombado pelo SPHAN, já em 1947.⁷

Embora Belo Horizonte experimentasse um certo tipo de aventura urbanística, calcada em uma aura de modernidade, devido, fundamentalmente, ao fato de ter sido uma das primeiras cidades planejadas do Brasil, a Igreja local parecia empenhada em reforçar um tradicionalismo de idéias que manifestava-se, inclusive, na estética dos templos.⁸ Na primeira metade do século, os edifícios religiosos construídos em estilos como o 'neoclássico' ou neogótico' continuavam, na verdade, a obedecer uma lógica de valores do século XIX.

Em consonância com este quadro, o edifício da Pampulha foi criticado por seu planejamento ignorar o Código de Direito Canônico, as determinações da Comissão Pontifícia de Arte Sacra e "as tradições milenares da arquitetura cristã". Taxada de "modernosa" e profana, suas linhas foram por longo tempo identificadas com a foice e o martelo na interpretação de segmentos da população mineira.⁹

Entrevistado por um jornal local, o arcebispo de Belo Horizonte, d. Antonio dos Santos Cabral, declarou que chegara a visitar a obra em caráter protocolar, esperando que a igreja "não divergisse da tradição e do equilíbrio", mas que decepcionara-se com os caminhos traçados pela obra que afastou-se, "por fantasia dos artistas", dos louvores que seriam adequados ao piedoso São Francisco. Ele relatou que estava preparado a exercitar um certo nível de tolerância com respeito ao estilo arquitetônico, já que o exemplo francês de reconstrução dos templos religiosos abria um precedente para um estilo verdadeiramente revolucionário, porém compreensível, da técnica do cimento armado. Entretanto, seria impossível aceitar como verdadeiramente embebida no espírito religioso uma construção cuja torre da cruz, por exemplo, "nada representa além de um bom cálculo de engenharia" e "parece perfurar o solo, em busca das trevas". Por tudo isso ele concluía ser o edifício:

⁷ SOUZA, Wladimir Alves de (coord.). *Guia dos Bens Tombados: Minas Gerais, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984, p. 16.*

⁸ SANTOS, Cristina Ávila. *op. cit.* p. 190.

⁹ LOBÃO, João. 'Pró Memória não ajuda a reconstruir a Pampulha'. *O Dia*, Rio de Janeiro, 13 dez. 87.

(...) obra extravagante. Um edifício bem talhado para nele se instalar um museu de arte moderna porém inadequado por todos os motivos para ser consagrado como igreja. Não autoriza-se a celebração do Santo Sacrifício da Missa, nem qualquer outra cerimônia.¹⁰

No início da década de 1960, Augusto de Lima Junior, historiador e romancista conservador mineiro, ainda não convencido das possibilidades da arte religiosa moderna, perpetuava os argumentos empregados na década de 1940, desenvolvendo a argumentação contra a arte sacra moderna. Da Pampulha ele censura, principalmente, o fato de sua planta não ser cruciforme, diferenciando-se de modelos preestabelecidos de arquitetura de templos, e, uma vez mais, a forma de sua cruz que, segundo ele:

...é 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. Esse tipo de Cruz é completamente desconhecido desde a antiguidade até nossos dias.¹¹

Na época da inauguração da igreja, d. Jaime de Barros Câmara, remetendo-se às diretrizes do papa Pio XII e aos Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos que estipularam que a arquitetura religiosa deveria abster-se de assemelhar-se aos edifícios profanos, condenou veementemente o templo da Pampulha como um exemplo típico de aberrações modernistas.

Isto representava, em certa medida, uma interpretação estreita dos textos papais, já que estes não excluíam as chamadas "formas novas".¹² Essa abertura das diretrizes católicas foi explorada por Murilo Mendes, um intelectual modernista e católico, na defesa da Pampulha e da arte sacra moderna como um todo. Em carta endereçada a Portinari e datada de 25 de janeiro de 1949, ele comentou acerca do diálogo que travara com a Cúria Metropolitana de Belo Horizonte quando a mesma citação de Pio XI - exortando os artistas a seguirem a grande tradição cristã com o desenvolvimento que as novas convicções culturais, etc., impõem - havia sido utilizada por ambos os lados com valores argumentativos opostos. Murilo Mendes conclui, então, que "o Arcebispo não entendeu patavina de arte e a prova é o monstruoso palácio em que reside (...)."¹³

No Rio de Janeiro, d. Jaime tendia a classificar a Pampulha no

¹⁰ A entrevista foi reproduzida no artigo condenada a igreja de S. Francisco da Pampulha. *A Noite*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1946.

¹¹ LIMA JUNIOR, Augusto de. *Arte Religiosa*. Belo Horizonte: Instituto de História, Letras e Arte, 1966, p. 125.

¹² A *Instrução do Santo Ofício Sobre Arte Sacra* de 30 de junho de 1952 consolidou a legislação canônica sobre a matéria, bem como os pronunciamentos dos Papas Pio X, Pio XI e Pio XII. Cf. RÉGAMÉY, P.-R., O.P., *Arte Sacra Contemporânea*. São Paulo: Herder, 1965.

¹³ Carta de Murilo Mendes a Cândido Portinari, 25/01/49. Projeto Portinari, ref. CO 3366.

âmbito daquela categoria descrita pelo Papa Pio XI como as "aberrações do gosto". Ele caracterizava as novas experiências no âmbito da arquitetura religiosa como:

heresias arquitetônicas, quando com o prurido de originalidade, têm produzido traçados em que as igrejas se assemelham a barracões ou a fábricas, cujas torres pouco diferem das respectivas chaminés.¹⁴

A alusão a barracões e fábricas parece não ser gratuita, mas sim a contraposição a toda uma gama de preocupações sociais que passaram a ocupar um papel importante entre os intelectuais modernistas, identificados ou não com o comunismo, a partir da década de 1930. Teve lugar, desde então, um movimento de progressiva comunicação da arte com a sociedade. Profundamente influenciada pela arte social mexicana, essa geração modernista buscava a destinação coletiva da obra, utilizado-se, tanto da temática social com caráter de denúncia, quanto de temas populares.

A Igreja católica, por sua vez, mostrava-se sensível também ao enfrentamento da questão social do momento, havendo forte pressão de Roma para que as igrejas mundiais se comprometessem com os problemas da classe operária porém, o comunismo era identificado como o principal inimigo. Também no Brasil o discurso conservador católico e sua ação eram atravessados por um anticomunismo ferrenho. Por outro lado, a política cultural, no âmbito da administração Capanema, apesar de tolerar e de reconhecer a influência de posturas intelectuais diversas, acabou por vincular-se de maneira especial, sobretudo no campo educacional, aos interesses e posições dos católicos, liderados por figuras como a do padre Leonel Franca e, sobretudo, a de Alceu Amoroso Lima. Em meados da década de 30, Amoroso Lima encontrava-se comprometido com a luta contra a ANL, participando da comissão de defesa da cultura nacional contra o bolchevismo (1936). A correspondência trocada entre ele e Capanema traz à tona os temores experimentados pelo líder católico nesta época com relação a um crescimento dos movimentos de esquerda e a extensão do compromisso estatal com a Igreja.¹⁵ O comunismo representa aí uma ameaça aos valores morais e espirituais da sociedade brasileira, perfeitamente identificados com a sensibilidade católica:

O que esperamos, pois, do governo é que saiba reagir firmemente contra a infiltração crescente do comunismo em nosso meio, sob a máscara de "aliancismo". E ao mesmo tempo que esperamos do Estado uma ação firme em sua própria defesa e na

¹⁴ Citado em LIMA JUNIOR, Augusto de. *op. cit.* p. 129.

¹⁵ Ver BOMENY, Helena. *Guardiães da Razão. Modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994, p. 122.

defesa da coletividade, pedimos que o Estado olhe com simpatia e facilite a expansão daquelas atividades sociais que visam apenas elevar o nível moral e religioso da sociedade brasileira e portanto seu progresso moral e espiritual. (...) Os católicos serão os aliados naturais de todos que defenderem os princípios de justiça, de moralidade, de educação, de liberdade justa, que a Igreja coloca na base de seus ensinamentos sociais. Vejam eles que o governo combate seriamente o comunismo (sob qualquer aparência ou máscara para disfarçar) - sümula de todo o pensamento antiespiritual e portanto anticatólico; que combate seriamente o imoralismo dos cinemas e teatros pela censura honesta; organiza a educação com a imediata colaboração da Igreja e da família- vejam isso os católicos e apoiarão (...) os homens e os regimes que possam assegurar ao Brasil esses benefícios.¹⁶

A identificação cega do catolicismo com posições de direita tornava inaceitável, no campo das artes, qualquer participação de artistas relacionados a este credo perigoso. No caso da arte religiosa isto ficava ainda mais patente. A tradição passava a identificar-se de maneira contumaz com uma imutabilidade que não permitia inovações no campo estético. Estas somente poderiam agradar a indivíduos já contaminados pela deturpação política, espiritual e moral, como coloca Augusto de Lima Junior:

O autor [do conjunto da Pampulha] (...) foi conhecido arquiteto comunista e por conseguinte ateu, e como tal sem limitações nos seus caprichos individualistas, que fazem babar de admiração fingida, os realmente estultos e os velhacos que sonham com inversões e subversões de ordem social.¹⁷

Desconfia-se da capacidade de um artista ateu, e mais ainda de um comunista, de realizar arquitetônica ou plasticamente os ideais do sentimento religioso pois a estes indivíduos estaria vetada a inspiração divina, móvel da verdadeira arte religiosa. Para esta vertente do pensamento católico, a ausência por parte dos artistas de uma participação espiritual nos temas que eles retratam delimitaria negativamente a capacidade de produzirem uma arte verdadeiramente cristã.

O pintor Oswaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e grande opositor do Modernismo, exemplifica bem este tipo de perspectiva. Ele considerava que a arquitetura religiosa esgotava-se no Gótico e no Românico. O estilo arquitetônico da Pampulha era interpretado como um verdadeiro insulto aos sentimentos cristãos:

*Eu deixaria de ser católico se entrasse nesse hangar de aviões.
(...) Pode ser muito original, mas não passa de uma palhaçada.*

¹⁶ Carta de Alceu Amoroso Lima a Gustavo Capanema, Rio, 16/6/35. Apud SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984, p. 297-300.

¹⁷ LIMA JUNIOR, Augusto de. *op. cit.* p. 123.

Teixeira não recusava a Portinari o status de um verdadeiro artista que "brinca com o público (...), mas é um pintor" porém, embora concedendo que a arte modernista podia, em certas instâncias, revelar reais talentos, ela não poderia, contudo, representar os valores embebidos na Arte Sacra. O problema da plástica portinariana é que ela jamais poderia atingir a sensibilidade verdadeiramente religiosa por ser "uma arte niilista, de negação de qualquer sentimento religioso, não apenas do Catolicismo".¹⁸

O pincel do diabo: o mural São Francisco despojando-se das vestes de Portinari

Portinari retratou em têmpera sobre argamassa na parede do fundo, acompanhando a forma do arco da capela-mor, um *São Francisco despojando-se das vestes*, acompanhado, à esquerda e à direita, de outras figuras e de um cão. Estes murais foram duramente atacados, por seu estilo e por causa de algumas de suas figuras, descritas por Lima Junior como "deformadas", "tumulto de coisas aberrantes" e "geradas sob a ação da Talidomida".¹⁹

Segundo o arcebispo de Belo Horizonte, d. Antonio dos Santos Cabral, os murais não passavam de "fantasias de artistas", não qualificáveis como exemplos de arte sacra:

*(...) Extravagâncias que podem ficar muito bem nos salões de arte (...) Mas para um templo aquilo não fica bem, não podemos desvirtuar a obra do Senhor, nem a igreja é lugar para experiências materialísticas, embora artísticas.*²⁰

Digno de nota é que a moral - embora sob variadas acepções - torna-se o viés pelo qual Portinari acaba sendo pensado por parcelas tão distintas da intelectualidade quanto, por exemplo, Mário de Andrade, modernista e um de seus apologistas, e Augusto de Lima Junior, católico conservador e um de seus detratores.

No caso de Mário de Andrade, no final da década de 30 e início da de 40, ele encontrava-se profundamente interessado em pensar a função social da arte e em reunificar as categorias da 'estética' - o belo - e da 'ação social' - o útil, que haviam se convertido em características polarizadas ao longo do estabelecimento do modernismo no Brasil. Em seu modelo ideal, o escritor almejava contar com artistas capazes de

¹⁸ Debate sobre a Arte Moderna. *Tribuna das Letras* Rio de Janeiro, 10 ago. 1952.

¹⁹ LIMA JUNIOR, Augusto de. *op. cit.* p. 124.

²⁰ Condenada a Igreja de S.Francisco da Pampulha. *A Noite*. Rio de Janeiro, 26 ago. de 1946.

conjugar harmonicamente as categorias arte e artesanato, pessoal e coletivo, cultura internacional e nacionalidade brasileira. Cândido Portinari acabaria por se converter no paradigma deste projeto cultural, tornando-se, para Mário, "ele mesmo, (...) exemplo moral excelente do verdadeiro destino do artista"²¹. É interessante notar como Mário de Andrade, ao fazer essa observação, delinea no seu discurso - por meio da expressão reiterativa 'ele mesmo' - uma demarcação entre a obra e o pintor, colocando grande peso nas qualidades pessoais do artista.

Para Mário de Andrade, Portinari é o pintor que dialoga com a história da arte mas cria um vocabulário expressivo da brasilidade; que domina a técnica artesanal do metiê mas, ao mesmo tempo, experimenta constantemente, atualizando a tradição e conferindo-lhe um novo valor moral.²² Segundo Annateresa Fabris:

Ao afirmar que Portinari não persegue a originalidade "só pelo gosto de ser original", o escritor confirma mais uma vez o valor moral e paradigmático de seu exemplo, que antepõe a obra ao artista, que estabelece um equilíbrio sutil entre o individual e o social.²³

Portanto, são as próprias características positivas de sua moral pessoal que determinam que essa mesma individualidade se esmaea em prol da obra, amplamente comprometida com sua função social.

Em 1942, antecipando-se à querela levantada pela Pampulha, Mário profetizara que Portinari poderia suscitar uma recepção estética negativa por parte dos setores da igreja caso levasse a cabo o que intencionava naquela época, a pintura da igreja matriz de sua terra natal, Brodósqui:

Fiquei assombrado e entusiasmado com a sua idéia de fazer murais na igreja d'aí [Brodósqui]. Mas você não estará maluco, meu irmão! (...) eu receio que você tenha dissabores com o povo e a padaria d'aí que, embora respeitem você, certamente não irão compreender e muito menos admirar o que você vai fazer.²⁴

E, com efeito, a crítica conservadora, pendulando para o lado oposto, tendeu a analisar os aspectos estéticos e iconográficos, tanto da igreja quanto de seu mural, baseada, visivelmente, na posição política dos artistas modernistas, entendida como uma deturpação moral. Citando J. M. Guyan (*L'art sous le point de vue sociologique*), Augusto de Lima Junior ressalta a existência de uma unidade entre os termos vida, moralidade, sociedade, arte e religião:

²¹ Catálogo da Exposição *Portinari*. São Paulo: MASP, fev./mar. 1954.

²² FABRIS, Annateresa. História de uma amizade. In: -, (org.) *Portinari, Amigo Mio. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. São Paulo: Mercado das Letras, 1995, p. 30-2.

²³ *Id ibidem*, p. 32.

²⁴ Carta manuscrita de Mário de Andrade a Cândido Portinari datada São Paulo, 12/3/1942. FABRIS, Annateresa. *op. cit.* p. 96.

A grande arte, a arte séria, é aquela onde se manifesta essa unidade. A arte dos "decadentes", dos "desequilibrados", de que nossa época fornece mais de um exemplo, é aquela em que esta unidade desaparece em proveito dos jogos de imaginação e de estilo, do culto exclusivo da forma. A arte doentia dos "decadentes" tem como característica a volta à insociabilidade.²⁵

Um dado interessante é que a deformação torna-se o elemento por excelência que atravessa as críticas positivas e negativas ao artista; é ela o viés que transborda, tanto dos ataques, quanto dos louvores à arte de Portinari.²⁶

Para Lima Junior o recurso à deformação é uma deturpação que acaba por afastar a imagem sacra de sua qualidade essencial, que é a Beleza, bem como de sua verdade intrínseca, que é a representação fidedigna de um fato histórico:

Pois a alma do autor daquelas monstruosas figuras [Portinari] não deixou nas paredes poluídas de tantas teratologias, nem ao menos uma só figura que anunciasse o Belo (...) O Cristianismo é um fato histórico. Suas figuras são humanas, não são aleijadas nem monstruosas... (...) Arte cristã não se improvisa. A verdadeira Arte é uma projeção de sentimentos da pessoa dotada da aptidão de transferir para a imagem o que em sua alma se forma pela faculdade mística de compreendê-la... (...) Cada um pinta (...) o Cristo conforme o vê dentro da alma. Se não o vê dentro de sua alma, o deforma, porque não o sentiu e assim o não pode ver. (...) Ora, evidentemente, o autor (...), não podia pintar Cristo porque não o sentia, não o conhecia ou o repudiara.²⁷

O deformismo da arte moderna, e de Portinari, é, portanto, criticado pois ele encerraria definitivamente a possibilidade do encontro com a religiosidade. Fora do *pathos* religioso, alheia ao drama da Redenção, a arte da Pampulha não é arte cristã por lhe faltar o sentimento religioso. Seu ateísmo-comunista que, de certa maneira, determina seu estilo (deformação) apenas atordoa, não inspirando nada.

Por outro lado, o clássico revelar-se-ia como a categoria máxima de contraposição ao deformismo. A arte religiosa somente é concebível em sua vertente clássica, dado sua vinculação com os valores de eternidade. O clássico funcionaria, assim, como bastião moral e de pureza a proteger a arte religiosa da iniquidade, da inovação sem sentido e sem sentimento religioso que é a deformação moderna. Justificando a recusa de um estilo moderno, considerado incompatível com ideais de doçura, verismo e espiritualidade, próprios de estilos passados, Augusto de Lima Junior conclui:

²⁵ LIMA JUNIOR, Augusto de. *op. cit.* p. 75.

²⁶ Vale notar que em 1944, durante a Exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte, Portinari já havia ocupado o centro de um intenso debate que dividiu intensamente as opiniões da crítica e do público em torno da tela *Cabeça de Galo* por conta de sua linguagem plástica pouco afinada com as convenções tradicionais do academicismo.

²⁷ LIMA JUNIOR, Augusto de. *op. cit.* p. 127.

*Seja qual for a forma dessas apresentações [de arte cristã] a idéia do sofrimento surge logo, sem que ocorra esse deformismo irreverente e profano das pinturas de Portinari. A arte cristã é, pois, uma arte inacessível aos modernos, que não têm a clareza e pureza dos primitivos, nem a exuberante precisão dos clássicos. [grifo meu]*²⁸

A valorização do clássico já se fazia presente no Amoroso Lima da década de 1940 que, ao conceber a vida como conservação, articulava tal categoria como um pára-raios das tensões geradas pelo movimento da modernidade. Pois esta se apresenta como um fluxo veloz, responsável por conflitos, disfunções, desrespeito ao passado, instabilidade dos valores. Assim, neste momento, para Alceu, o clássico viria como artifício ordenador, salvaguarda do caos:

*O clássico é o predomínio da consciência sobre a paixão, do discernimento sobre o arrebatamento, da substância sobre a forma exterior, do equilíbrio sobre o ímpeto, da medida contra o exagero, da razão sobre o coração.*²⁹

No entender de outros intelectuais, contudo, a deformação, para além de não se contrapor ao clássico, se justificaria mesmo, tanto pelos valores do estilo, quanto pelas intenções sociais da arte. Otto Maria Carpeaux enxerga em Portinari um clássico na linha de Cézanne e Picasso, artistas que restauraram o equilíbrio após a destruição da arte ilustrativa. Utilizando conceitos do crítico e historiador da arte Bernard Berenson para distinguir entre ilustração - associações exteriores que a obra desperta, identificadas ao gosto da época - e decoração - valores puramente pictóricos, constituintes da eternidade da obra -, ele destaca os valores estilísticos (decorativos) e o sentido humano da verdadeira obra de arte a fim de concluir que o mundo da arte é necessariamente deformado em comparação com a "realidade". Assim, a deformação torna-se um critério verídico da arte. Em Portinari a deformação (estilo) exclui os aspectos ilustrativos e dá um passo em direção ao alcance da realidade humana brasileira em sua eternidade pictórica clássica:

*A sua arte conhece apenas linhas, cores, tons, luzes e sombras. Com esses elementos "gramaticais" da pintura, numa pintura clássica como a dos velhos mestres de Florença, "descobriu o sertão brasileiro", a realidade pictórica do Brasil, deformando-a violentamente. Descobriu-a "deformando-a". Porque a "deformação" deu aos seus quadros uma qualidade que nenhuma "ilustração" possui: estilo. Com isso criou o estilo brasileiro de pintura.*³⁰

²⁸ Id. *ibid.*, p. 75.

²⁹ LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas*. Apud BOMENY, Helena. *op. cit.* p. 20.

³⁰ CARPEAUX, Otto Maria. Pintor de Profecias. In: *Portinari - Exposição de sua obra de 1920 até 1948. Ensaio de Pietro Maria Bardi, Germain Bazin, Otto Maria Carpeaux e Jean Cassou*. MASP, dez. 1948, p. 29.

Mário de Andrade vê no deformismo de Portinari um sentido de crítica à realidade. Ao agigantar e, portanto, conferir destaque à figura do trabalhador nacional, o pintor transformava em símbolo de força e dignidade um grupo social antes esquecido. Ainda na década de 1930, a crítica de arte detectava na nascente volumetria monumental do artista e no seu encaminhamento mural a identidade com uma tendência mundial de busca de uma destinação coletiva da obra de arte. A crítica é praticamente unânime em reconhecer o que Mário de Andrade chamou de "o drama do artista contemporâneo, ao mesmo tempo artista e homem, e que não quer abandonar nem os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções interessadas do homem social".³¹

Mário Pedrosa foi um (ao lado do próprio Mário de Andrade e de Oswald de Andrade) dos que primeiro identificaram a característica eminentemente endógena do muralismo portinariresco, proveniente de uma evolução interna de sua plástica, bem como da orientação em torno da problemática do destino e da realidade do homem que sempre marcou sua obra. Resenhando a primeira exposição individual de Portinari em São Paulo-1934, ele detectou um momento de transição entre uma fase que se encerrava - marron e Brodosquiana, de homenzinhos indistintos, eivada do que Pedrosa chamou de um "primitivismo sentimental" - e a atual, que apontava para a superação do quadro de cavalete - 'estética particular' - indo de encontro à pintura mural - 'a matéria social':

*Aqueles homenzinhos indistintos (...) individualizaram-se. (...) e vão chegando para a frente, para a frente, até tomarem como hoje o quadro todo, como que querendo pular para fora. Que atração pela vida, pela realidade, terrena e social! (...) A fatura liberta-se das convenções do quadro de cavalete. Prepara-se para o afresco. (...) Portinari se encontra agora diante de uma contradição dialética fundamental da maior transcendência: as exigências da matéria social em sua dinâmica complexidade, e os limites técnicos naturais da arte pictórica especificamente burguesa - a pintura a óleo e o quadro de cavalete. É agora o maior de seus problemas como artista.*³²

Oswald de Andrade também percebeu naquelas obras, marcadas pelas contradições e exigências da órbita social, a iminente superação do quadro de cavalete. Falando com entusiasmo do *Mestiço* e do *Preto de Enxada* e identificando nestes quadros uma motivação semelhante à que impulsionou os muralistas mexicanos, Oswald chega a conferir à obra de arte o status de um instrumento da luta de classes:

³¹ ANDRADE, Mário de. Portinari. *Diário de São Paulo*, 15 dez. 1934.

³² PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. Originalmente publicado no *Diário da Noite* em 1934. PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 155-61. (Organização de Otília Arantes).

³³ ANDRADE, Oswald de. O Pintor Portinari. *Diário de São Paulo*, 27 dez. 1934.

Os fortes detalhes de seu sonho plástico pulam dos músculos do Mestiço, nos dedos e nos lábios, quebram a moldura na posição hercúlea do Preto de Enxada. Reclamam os muros que Siqueiros e seu grupo já conseguiram arrancar à burguesia no México (...) Ambos são uma esplêndida matéria prima da luta de classes. E ambos - trabalhadores e negros - querem sair da estreiteza educada do quadro para falar, expor enfim um ensinamento mural, que todos vejam e sintam, a exploração do homem que, no fundo, alinhou para outros os cafezais do seu suor. Portinari coloca-se visivelmente na linha dos artistas revolucionários de nossa época.³³

Sérgio Milliet, por seu lado, caracterizou a deformação na arte moderna, nem como ignorância, nem desequilíbrio, mas como 'intenção expressiva'³⁴ Nas décadas de 1930-40, época de intenso questionamento sobre a função da arte e o papel do artista, esta intenção correlacionava-se, em grande maioria dos casos, à idéia da necessidade de uma "moral artística". Propugnada por Mário de Andrade, ela deveria encaminhar o artista na direção de um humanismo anti-individualista e a obra de arte à contribuição para o "amplioramento político-social do homem".³⁵

É justamente o compromisso humanista, esta preocupação com a função social da arte associada a uma moral pessoal nos moldes traçados por Mário de Andrade ou Sérgio Milliet, que transparece no discurso do próprio Portinari ao comentar sua atuação enquanto artista e cidadão:

Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força de minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista [grifo meu]. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo³⁶

A tarefa de realizar um trabalho social e humano através da arte, de "remediar a injustiça social existente", encontra-se, pois, postulada em Portinari e o mural da Pampulha, no que pese a especificidade do gênero religioso, não escaparia à regra. A atmosfera emocional mundial do pós guerra, propícia a definir o papel da arte em termos humanistas, de todo contribui para que no contexto da arte social se opere uma humanização da dimensão do sagrado na arte. A iconografia cristã tradicional sofreria, conseqüentemente, profundas alterações.

Com o impacto da Segunda Guerra ou do período imediatamente posterior, sob o signo de um processo de retomada do religioso, mas caracterizado pela humanização da dimensão do sagrado,

³³ MILLIET, Sérgio. Diário Crítico, v. II, 13/07/1944. Ver GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte* São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 47.

³⁵ FABRIS, Annateresa. *op. cit.* p. 42-3.

³⁶ Entrevista a Vinícius de Moraes em 1953. *Apud* FABRIS, Annateresa. *op. cit.* p. 150.

observa-se, então, uma mudança nos padrões iconográficos das imagens religiosas, desembocando em uma humanização do reino dos céus e da divindade. Procura-se uma proximidade com Deus, antes impensada, acreditando-se que a presença divina possa ser mais de perto sentida quando aborda o homem na simplicidade de sua miséria. Não é coincidência que a tradução iconográfica mais que perfeita do período seja representada por motivos como o do Cristo Redentor e o do São Francisco de Assis como 'pai dos pobres'.

Na Pampulha, o *São Francisco de Assis despojando-se das vestes* de Portinari prescinde dos atributos e da indumentária que tradicionalmente o caracterizam. Aqui, ele é o 'herói marxista', se nos detivermos na indignação contida de seu gesto, ou o irmão do retirante, se nos ativermos ao corpo esquelético e à expressão sofrida. Sua representação do santo difere bastante de um modelo Giottesco, humanizante mas contido e anti-individualizador. São léguas de distância também em relação, por exemplo, a uma representação que havia se consagrado tradicional no Quattrocento italiano: o motivo do conceito teológico de 'Francisco como o segundo Cristo'. Este começou a formar-se a partir da *Legenda Major* de São Boaventura, de 1260, onde a estigmatização foi interpretada como o clímax da vida do santo e a marca de sua semelhança, transformação e conformidade com Cristo, dando ensejo a representações visuais menos retratísticas, onde o caráter conceitual e místico tem proeminência. Um exemplo deste caso é o retábulo de Sasseta, executado entre 1437-44 para a igreja de San Francesco na cidade úmbria de Borgo Sansepolcro. No políptico do Mestre sienês, São Francisco aparece como uma figura iluminada mas abstrata, onde sua postura em forma de cruz e a relevância dada à estigmata o colocam como um modelo teológico. O Francisco de Portinari, ao contrário, não exhibe as feridas místicas nem os gestos do Crucificado, e sim a expressão combativa e os membros descarnados por uma pobreza que é de todo terrena.

Deus vai morar na Pampulha

Em 1955, dez anos após a inauguração da igreja, Portinari ainda encontrava-se na contingência de ter de defender sua obra, salvando-a da pecha de profana e contrária aos cânones da arte religiosa. Em entrevista coletiva na ocasião da assinatura do contrato para execução dos painéis para a ONU, o artista argumentava:

Não há qualquer profanação no meu trabalho da Pampulha. É perfeitamente litúrgico. A tão discutida deformidade das minhas imagens (...) não é caso único. Registram-se na história da arte exemplos de outras figuras sacras consideradas mais deforma-

das do que as minhas, as quais não foram objeto de qualquer restrição.³⁷

Quatro anos depois, com o afastamento por enfermidade de d. Antônio Santos Cabral e a doação do imóvel à Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte, a Pampulha seria finalmente consagrada ao culto, sendo a primeira missa oficializada pelo novo arcebispo, d. João Resende Costa, com a presença do Presidente da República, Juscelino Kubitschek, de altas autoridades e grande número de fiéis.³⁸

A sagração do templo punha fim a uma longa batalha travada pelos diversos partidários do edifício e de seus elementos pictóricos contra os planos de sua transformação em um museu, as ameaças de demolição e os estragos causados pelo abandono. Ao longo dos dezessete anos da discussão que propagou-se até mesmo para o exterior,³⁹ a igreja tornara-se um ícone simbólico do modernismo e peça importante na luta dos modernistas pela hegemonia dentro do campo arquitetônico e artístico. Segundo Lauro Cavalcanti, o tombamento da Pampulha e do MES, após cinco anos apenas de sua edificação, marcava o momento em que a produção moderna passava a ser monumentalizada e objeto de uma auto-sacralização.⁴⁰

No interior do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, os intelectuais e artistas identificados com o modernismo tentavam consolidar a associação do estilo moderno com uma idéia de Nação e de seus monumentos. O reconhecimento no exterior das qualidades artísticas da obra de Niemeyer e Portinari foi amplamente utilizado como argumento e como um aval de seu valor. Lucio Costa, então diretor de Estudos e Tombamento do SPHAN, propõe o tombamento preventivo da Pampulha baseado nos argumentos de sua ruína precoce, do desvio de peças de seu acervo móvel, do "louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural" e de "seu valor excepcional" que a destinaria "a ser inscrita, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo como monumento nacional".⁴¹ Por que não mais cedo? E assim foi feito, encerrando-se o processo em apenas dois meses.

No que concerne a uma certa mudança iconográfica presente no mural de Portinari, pode-se concluir que, enquanto uma estratégia de aproximação com a comunidade, a opção que se fez pelo São Francisco pai dos pobres ao invés do místico dos estigmas, envolveu um risco de falha considerável. A deformação portinariana, provou-se, por um longo

³⁷ A pintura será tragada pelo cinema. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 fev. 1955.

³⁸ Consagrada a Igreja da Pampulha. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 13 abr. 1959. Igreja de São Francisco torna-se "Hangar de Deus". *Diário da Noite*. São Paulo, 16 abr. de 1959.

³⁹ Ver, por exemplo, os artigos Unhallowed Igloo. *Time*, 13th may 1946; Pampulha, Brazil. *New York, Progressive Architecture*, dec. 1946.

⁴⁰ CAVALCANTI, Lauro. *As Preocupações do Belo. Arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995, p. 168.

tempo, cerebral demais para as massas. A perda por parte das imagens da mística e o despojamento de seu caráter transcendente foram duramente sentidos por partes do clero e da congregação.

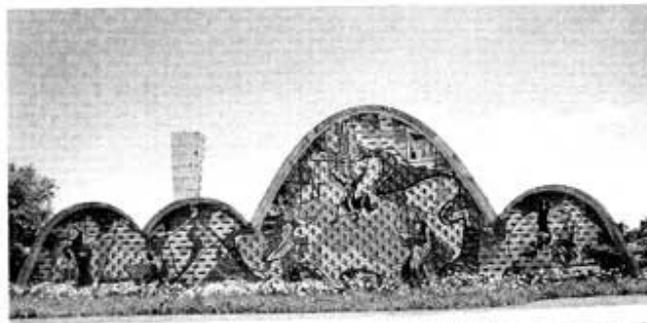
Tempos depois, entretanto, o mural da Pampulha conquistava a admiração de setores do clero e de intelectuais católicos como Alceu Amoroso Lima os quais ressaltaram justamente suas qualidades humanizantes que, de certa forma, redimiriam Portinari de seu ateísmo:

Para compreender a luta que a obra portinariana da Pampulha (...) teve de empreender, para vencer os preconceitos de uma concepção inautêntica do que seja arte religiosa, basta confrontar a extraordinária liberdade genial da composição pictórica do gênio portinariense com o convencionalismo barato de uma arte religiosa e moralmente com pretensões edificantes, mas que nada edificam objetivamente (...). O gênio criador de Portinari conseguiu comunicar à sua obra tal autonomia criadora que hoje, por sua obra, mesmo alheia à participação passional e literal que seu autor nela tivesse tido, sua pintura religiosa se transformou em uma espécie de conversão estética e, quem sabe, mística de seu autor.⁴²

A arte religiosa no século XX vem sendo freqüentemente ignorada enquanto um gênero pela história e crítica das artes, ainda que uma parcela significativa de grandes mestres da pintura, tanto europeus como nacionais, tenham dedicado-se a ele e produzido obras marcantes no cenário da arte sacra ao longo da primeira metade do século. Este silêncio na literatura parece corroborar uma idéia bastante difundida que aponta para a decadência e morte deste gênero artístico em nosso século e que identifica como causa imediata deste fato uma incompatibilidade natural entre arte moderna e arte religiosa. A querela gerada pela obra sacra de Portinari ajudou a explicitar, no cenário brasileiro, as posições divergentes e os conceitos envolvidos nesta contradição apenas aparentemente intrínseca entre os vetores da arte religiosa e as formas modernas. Ela ofereceu, portanto, a evidência de uma alternativa dentro do variado panorama das possibilidades formais, materiais e iconográficas da pintura religiosa moderna no Brasil. Logicamente, uma encomenda deste tipo exige do pintor que ele, como indivíduo e como homem de seu próprio tempo, empreenda uma viagem de encontro a um conceito ou uma percepção do sagrado e do divino a fim de formalizar sua representação. Para cada artista a via de chegada ao espiritual é bastante diferenciada. Portinari, neste caso, evidencia um exemplo que podemos caracterizar como a encenação numa forma de discurso de um divino que torna-se herói dos homens.

⁴¹ Processo de Tombamento 373-T-47, Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. BRASIL/ IPHAN, Arquivo Central.

⁴² LIMA, Alceu Amoroso e PALMA, Bruno O.P. *Arte Sacra Portinari*. Rio de Janeiro, Alumentamento, 1982, p. 18.



1 - Oscar Niemeyer, Igreja de São Francisco de Assis, 1943. Pampulha, Belo Horizonte.



Figura 2 - 'Condennada a Igreja de São Francisco da Pampulha'. Rio de Janeiro, A Noite, 26 agosto 1946.



Figura 3 - Cândido Portinari, *São Francisco Despojando-se das Vestes*, 1945. Pintura mural a têmpera, 750 X 1060 cm, igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte.



Figura 4 - Sasseta, *Franciscus alter Christus*, 1437-1444. Têmpera sobre madeira, 122 X 195 cm, Coleção Berenson, Settignano.