



Submetido em 23 Ago 2021

Avaliado em 30 Set 2021

Aprovado em 04 Out 2021

Artigo

Os painéis de Cândido Portinari presentes na Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha (MG): mimesis picassianas e mediações através do ensino de Arte

*Cândido Portinari's panels present at the Church of São Francisco de Assis in Pampulha (MG):
picassian mimesis and mediations through art education*

Leonardo Pereira Maia

Licenciado em Desenho e Plástica pela Escola de Design (UEMG), Especialista em História da Arte (PUC Minas),
Mestre em Artespela (UFMG)

E-mail: leoaiam@yahoo.com.br

RESUMO: O presente trabalho versa descrever uma análise das obras do artista Cândido Portinari, presentes nos painéis da Igreja de São Francisco de Assis na capital mineira. Pretende-se constatar sua semelhança com a obra Guernica de Pablo Picasso, verificando se houve influência estética neste mural, relacionando traços do Cubismo Picassiano e do Expressionismo na linguagem plástica de Cândido Portinari. Aprofundar no estudo deste patrimônio, articulando esse conhecimento às mediações vivenciadas no ensino de Arte e nas demais disciplinas poderá proporcionar estímulo à inserção do público escolar a esses espaços, contribuindo de forma significativa para a preservação dos bens culturais em geral.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; Mediações culturais; Arte-educação; Cândido Portinari.

ABSTRACT: This work aims at describing an analysis of the works of the artist Cândido Portinari, present in the panels of the Church of São Francisco de Assis in the capital of Minas Gerais. It is intended to verify its similarity with the work Guernica by Pablo Picasso, verifying if there were aesthetic influence on this mural, and relating traces of Picassian Cubism and Expressionism in Cândido Portinari's plastic language. Deepening the study of this heritage, articulating the experienced mediations in the teaching of Art and in other disciplines, can encourage the inclusion of the public school in these spaces, contributing substantially to the preservation of cultural assets in general.

Keywords: Cultural heritage; Cultural mediations; Art education; Cândido Portinari.

Introdução

Ao direcionarmos o olhar para o público presente na educação regular, sobretudo aquele que compõe a formação básica do Ensino Fundamental II e Ensino Médio, podemos perceber que a juventude retrata um período único da existência humana que está muito além da maturação física, contendo nela dimensões que abordam a formação social e histórica desses indivíduos, conforme reitera Bauman (2005).

A mocidade busca afirmação no mundo em ciclos de convivência entre pares para consolidar, ao mesmo tempo, uma identidade singular e coletiva que altere suas biografias, aponta Lahire (2005). Sendo assim, a construção do indivíduo no ambiente escolar recebe vários estímulos que agregam à construção de suas personalidades.

Contudo, sabe-se que esta fase da vida é uma condição geracional experimentada de maneira bastante distinta por ricos e pobres, fase da vida reconhecida como a da moratória social,

momento onde, em princípio, seria dado aos jovens o direito a diversas experiências importantes para seu amadurecimento, cabendo então à família e ao estado zelar quanto a isso. Nessa perspectiva é possível pensar na escola - meio de concentração deste público juvenil; como uma possibilidade de constrição desta lacuna.

Partindo desse pressuposto, pensar em práticas educativas que incentivem a inserção e mediação nos diversos espaços que compõem a cidade, possibilitando a inclusão e o sentimento de pertencimento deste público, torna-se um movimento necessário para a ampliação do leque cultural e de experimentação artística desses indivíduos, assim como uma forma de consolidar o direito de acesso aos bens e formar consciência no que concerne à preservação e conservação do patrimônio.

Para Araújo e Oliveira (2015) o ambiente escolar pode ser um veículo para trocas de experiências que auxiliarão no desenvolvimento de habilidades que acompanharão os sujeitos pelos meandros de suas existências.

Sabe-se que a sociedade enxerga a escola como um centro de formação de indivíduos, preparando-os para vivenciar e experimentar esse acesso aos bens culturais, porém é necessário valorizar, avaliar e melhorar as práticas escolares, que muitas vezes não recebem a transformação necessária para exercer tal papel, conforme descreve Fontal (2008). Esse descuido seria responsável por um processo de ensino/aprendizagem carente de ações que contemplam essa dimensão.

No que concerne às experiências advindas do contato com esses locais é pertinente apontar que “o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado, provocado, vivenciado” (DESGRANGES, 2003, p. 29) por isso é necessário estimular os estudantes para participações sociais, criando condições de acesso a esse público. Não apenas a impossibilidade financeira de grande parte desses jovens é o que impede esta afluência, mas também a falta de oportunidade e estímulo de contato com as diversas manifestações artísticas.

Ao articularmos o conhecimento e possível apropriação de espaços presentes nas cidades, sobretudo aqueles de cunho artístico-cultural, foco deste trabalho, favorecemos a interlocução entre artista e observador, visto que a arte também é produzida nas inter-relações humanas. Nessa fase, a identidade é construída na interlocução entre os sujeitos e no modo como se estabelecem no território.

Para Aguirre (2008), as práticas de mediação poderão auxiliar na pouca relação entre a escola e os espaços informais, e é nesse hiato que poderá agir o professor, tornando-se mediador entre os saberes escolares e os ambientes culturais com todas as expressões artísticas que ali se manifestam.

Acerca desses locais, pensa-se como as propostas desenvolvidas para as aulas de Arte e das demais disciplinas, pode contribuir para estreitar essa relação de um público que ainda se encontra distante da apropriação e trânsito nesses ambientes onde são expostas obras e ocorrem apresentações artísticas, e as imbricações contidas nessa realidade.

Dante de tal afirmação, presume-se a necessidade de que a instituição de ensino extrapole seus limites, indo ao encontro dos espaços culturais, considerando-os como meios que podem contribuir para o ensino/aprendizagem, para a sensibilização estética do aluno, assim como para a sua formação integral. “Por meio da apreciação, educa-se o senso estético, e o aluno pode julgar com objetividade a qualidade das imagens”. (SILVEIRA; BIAZUS; AXT, 2012, p. 114).

Considerando as questões descritas por Albano (2014), reiteramos que todas as coisas presentes nos locais onde ocorrem exposições e manifestações artísticas são capazes de gerar narrativas ao visitante, visto que poderão criar uma teia de analogias, aderindo-as ao conhecimento desses indivíduos. Essa narrativa é uma síntese dos elementos heterogêneos dispostos nesses lugares. Santos (2014) reitera que o ser humano é capaz de criar intervenções nesses lugares agindo de forma decisiva, uma vez que busca adequá-lo a si ao mesmo tempo em que por ele também é alterado.

Dentre os diversos espaços de cultura, compostos por elementos artísticos e patrimoniais, dentro de um país com proporções continentais, opta-se neste artigo apresentar um recorte sobre o Complexo Arquitetônico da Pampulha, elevado à categoria de Patrimônio da Humanidade em 2016. Este trabalho versará de forma específica, sobre os painéis de Portinari presentes na Igrejinha de São Francisco, parte integrante do Complexo, um local de livre acesso para diversos tipos de públicos. Este delineamento é apenas uma amostra de como é possível alinhar as mediações artísticas com os demais conhecimentos que estão imbuídos dentro desses ambientes presentes nas cidades brasileiras, sendo possível fazer uma teia de saberes multidisciplinares.

Ao dar visibilidade a esta obra, articulando este conhecimento ao ensino de Arte, pretende-se instigar o contato do público estudantil de forma mais consciente com os bens patrimoniais, recriando ações dialógicas entre espectador e obra, ampliando suas experiências e expectativas no que se refere à arte, ressaltando a importância de propostas e mediações para a ocupação e fruição desses locais. O espaço, com todos os aparatos que o compõe, seja ele geográfico, social ou natural, constrói uma relação dialética com o sujeito que o permeia. “Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações”. (SANTOS, 2014, p. 78)

Para maior compreensão da obra de Portinari, será esboçado uma teia de conhecimentos que abordarão desde a história da cidade, a cronologia estética vigente na capital e sua transformação ao decorrer do tempo, o contexto sócio-político da época e as influências estilísticas presentes nos painéis da Igreja da Pampulha.

Metodologia

A pesquisa a ser realizada é descritiva, servindo-se, primeiramente, das obras do artista Cândido Portinari presente no Complexo Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte como fonte de estudo para maior percepção das características das obras pertencentes ao modernismo brasileiro e de todo conhecimento cultural e histórico que envolve esse conjunto, considerado Patrimônio da Humanidade. Em um segundo momento, elencar a obra Guernica de Pablo Picasso e, após descrição analítica dessas obras, tecer suas possíveis aproximações e distanciamentos. O próximo passo será analisar outras obras e influências que confluíram na obra de Portinari. Visitas in loco, o contato direto com essas obras, análise de obras impressas ou digitais, poderão servir de embasamento para o presente trabalho.

Quanto à metodologia, segundo Minayo (2015), esse trabalho opta pelo método indutivo (partindo de pequenas partes para grandes generalizações), comparativo e histórico, visto que essas obras servirão de documento para tal análise, numa correlação entre o artista Portinari e outras tendências presentes no mundo das artes. Esses métodos permitem traçar comparações entre esses artistas, podendo levar em conta o contexto no qual eles estavam inseridos e onde se deram suas produções.

A pesquisa será realizada também através de consultas a fontes de referências bibliográficas, visto que essas ferramentas permitem maior compreensão do tema e da problemática levantada. O material documentado e as análises serão organizados em um relatório, compondo o estudo pretendido.

O Modernismo Artístico em Belo Horizonte: expressões de um mundo em mudanças

O século XX é marcado, no âmbito artístico, por uma nova configuração no jeito de fazer e pensar arte. Mudanças no conceito e nas representações relacionadas ao capitalismo, à globalização, aos avanços tecnológicos e industriais, às inovações e descobertas, outras maneiras de

comportamento, valores e forma de ver e interpretar o mundo, são agravadas pelos conflitos mundiais e revoltas sociais que emergiram.

Este meio será propício para o surgimento de uma distinta manifestação artística que será denominado de “Arte Moderna”. Essencial menção é relembrar que a palavra “moderna”, derivada do termo “hojieno”, remete à novidade do “hoje”, representando de forma significativa e abrangente o período vivido, pois este movimento - seja pela sua linguagem plástica, pela sua expressão e técnicas - romperá com o passado de forma inusitada e inovadora.

Por certo, a quebra de padrões artísticos impostos pelo neoclassicismo, o romper da estética de cunho acadêmico, será visto em vários artistas emergentes na Europa: Picasso, Cézanne, Braque, Duchamp, dentre outros. Posteriormente esta tendência inovadora espalhar-se-á pelo mundo inteiro. Aclamados por alguns e criticados por tantos, nestes já se pode ver uma nova maneira de expressão artística, conduzindo a um novo olhar estilístico e, ao mesmo tempo, abrindo as portas para que outros artistas pudessem criar novas representações.

A arte moderna suplantou o gosto estético introduzido pelo academicismo e aos poucos foi tomando espaço nas exposições, nas galerias e nos espaços públicos. Às vezes criticada, rechaçada, foi aos poucos sendo digerida como prelúdio de uma nova configuração de sociedade. O pensamento modernista, segundo Ribeiro (1997), manifesta uma visão de mundo em desenvolvimento que vive os processos de mudanças políticas e sociais com todas suas complexidades.

No Brasil, em primeira instância, o modernismo ganhará espaço em Rio e São Paulo, consagrando nomes como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Victor Brecheret, dentre outros e, aos poucos, foi espalhando e ganhando importância nacional. As transformações serão percebidas em vários âmbitos das cidades brasileiras, esboçadas em esculturas, pinturas, painéis, no paisagismo e na arquitetura.

A Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo está integrada ao pensamento revolucionário da época. É uma atitude crítica de intelectuais e artistas contrários à alienação tradicional da elite brasileira, propondo uma nova maneira estilística na forma de pensar e produzir arte, comprometendo-se com os problemas político-culturais do país.

As vanguardas associadas às ideias de Nietzsche e Freud, propõem uma libertação da cultura oprimida vista nos países colonizados, arcaicas à natureza profunda, conduzindo a um retorno à filosofia primitivista. Sobre essa ótica, os modernistas de 22 reataram com o barroco primitivo de Aleijadinho do século XVIII e romperam com o Academicismo do século XIX. Nas obras modernas é característico o enfatizar da cultura popular e das manifestações etnocêntricas antigas.

A cidade de Belo Horizonte, mesmo sendo uma cidade nova, desenvolve-se nos anos 20 e 30 inicialmente com uma linguagem tradicional acadêmica, conflitando com o modernismo emergente. O Estado foi o grande mecenas na construção da nova capital mineira, mesmo diante dos problemas econômicos agravados pela Primeira Guerra Mundial.

Mesclada à tradição herdada da antiga Ouro Preto, o estilo próprio de uma cidade planejada clamará urgência de uma nova imagem, mesmo que eclética, buscando identidade com o que havia de mais moderno, fazendo deste o marco de seu desenvolvimento. Segundo os modelos europeus, o ecletismo¹ será a linguagem estética dominante em Belo Horizonte, mesmo que na Europa o movimento já não era preponderante. Para Ribeiro, “ao contrário de sua concepção arquitetônica, ideologicamente a cidade nasce para ser moderna. O moderno representa para Minas Gerais algo capaz de superar a face colonial ouro-pretana.” (RIBEIRO, 1997, p. 174)

Por certo tempo, na nova cidade, a literatura seguiu a evolução do eixo Rio-São Paulo, sendo perceptível que as artes plásticas e a arquitetura ainda estavam restritas e presas aos cânones acadêmicos.

¹ Denomina-se *Ecletismo* o estilo arquitetônico que teve início no Brasil no fim do século XIX perdurando até o início do século XX. É caracterizado pela mistura de estéticas arquitetônicas, mesclando elementos do estilo clássico, gótico, barroco e neoclássico.

Após a I Guerra, efetuaram-se as iniciais mudanças: apareceram os primeiros edifícios Art Nouveau² e o estilo “futurista” paulista³. Somente com Juscelino Kubistchek no governo do Estado, quase uma década depois, é que consolidaram a modernidade artística em Belo Horizonte. Movido pelos seus desejos por um estilo mais progressista, Juscelino, também conhecido como JK, idealizará mudanças significativas para a crescente BH.

Belo Horizonte reflete os traços das cidades modernas, as Cosmópolis, inspiradas no traçado urbano de Paris, modelo desde os meados do século XIX até a virada do século XX. Segundo registros deixados, Juscelino chega a afirmar que a inauguração da nova capital mineira em 1897, assinalou um dos pontos de partida para o movimento modernista no Brasil. Logicamente ele não só referiu à arquitetura moderna que emergiria nesta cidade, mas também a toda linguagem artística que propunha uma ruptura com o passado, com a tradição, introduzindo o estilo vanguardista. Surge aí, então, contradições entre o antigo e o moderno, entre a permanência e a mudança.

O tradicionalismo arraigado na mentalidade de muitos belo-horizontinos, numa primeira instância, fará barreira à nova linguagem artística crescente nesta cidade. Segundo Ribeiro (1997), a exposição de artistas como Zina Aita ocorrida nos anos 20, abrirá uma nova visão para o modernismo na capital mineira, suscitando o emblema do moderno, causando polêmica entre aqueles que defendiam o antigo em detrimento ao novo. A exposição de Zina foi a porta de entrada para outras mostras que tinham como intuito a apreciação de uma nova arte.

Posteriormente, em Belo Horizonte, “cidade moça dos crepúsculos de ouro,” os artistas modernos, ousados, expuseram suas obras em bares, em locais de livre acesso ao público, em ambientes não institucionais, causando espanto aos conservadores. Para a ala tradicionalista, os artistas modernos negavam os lugares consagrados para as mostras artísticas. O Bar Brasil, em 1936, foi o primeiro lugar escolhido para esta exposição. É a “explosão” estética para fora dos limites institucionais fixados pela tradição.

Para Ribeiro

“Os artistas expositores do Bar Brasil tinham como objetivo, problematizar a realidade das artes em Belo Horizonte, questionar a arte institucional, democratizar o sistema, mostrar ao mundo a rebeldia e sua disposição na busca de mudanças. Após a Revolução de 30, eram densos, agitados e contraditórios os movimentos político-ideológicos no país.” (RIBEIRO, 1997, p. 151)

Apesar de todas as incursões do modernismo plástico até então, é somente nos anos 40 que as artes plásticas mineiras se modificam. Como relata Ribeiro,

“o ano de 1944 agita Belo Horizonte. Em 25 de fevereiro, Oscar Niemeyer e o professor Carlton Sprague-Smith fazem interessantes Conferências sobre arquitetura antiga e moderna durante a I Exposição de Arquitetura Moderna, instalada no edifício Mariana.” (RIBEIRO, 1997, p. 178)

Após esta conferência, chegaram a BH, artistas, escritores e críticos vindos do Rio de Janeiro e de São Paulo para a I Exposição de Arte Moderna em Minas. Do Rio, dentre outros artistas, vieram Jorge Amado, Waldemar Cavalcanti, Milton da Costa. De São Paulo são Sergio Milliet, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Alfredo Volpi e Mário Zanini. Dentre estes expositores destacam-se também Cândido Portinari, Guignard e Lasar Segall.

² Art Nouveau ou Arte Nova é um estilo internacional de artes decorativas e da arquitetura, intimamente ligada às artes industriais, caracterizando como uma reação à arte acadêmica do século XIX. Sua inspiração é retirada das formas presentes na natureza, como plantas, flores e animais.

³ O futurismo é um dos movimentos artísticos de vanguarda europeia ocorrido no início do século XX. Em sua estética, propunha a destruição do passado.

No entanto, esta exposição causou grande impacto em Belo Horizonte. Oito telas expostas são cortadas à lâmina. A obra de Portinari, *O Galo*, será destaque nos noticiários, devido a sua expressividade estilizada.

"Na edição de 21 de maio de 1944 do jornal *Estado de Minas*, Jair Silva inverte as letras da palavra gallo, no título do seu artigo "O Olag de Portinari", para enfatizar o desconcertante expressionismo abstrato da arte moderna exposta em Belo Horizonte." (RIBEIRO, 1997, p. 178)

A presença dos modernistas em Minas iria mudar para sempre o urbanismo da capital assim como a mentalidade desta comunidade ainda atrelada ao academicismo, causando estranhamento, rejeição, mexendo de tal maneira com seu senso crítico até que esta sociedade começasse a assimilar o novo estilo. A paisagem urbana local também não será mais a mesma, principalmente após a construção do inovado conjunto arquitetônico da Pampulha, menina dos olhos de Juscelino Kubitschek. Inovador, inusitado, de curvas sinuosas inspiradas no barroco mineiro, o conjunto arquitetônico conjuga diversas expressões plásticas em discursos que se complementam a partir da leitura visual do espectador, com suas conjunções de manifestações artísticas. Esse projeto é elaborado por Oscar Niemeyer e trouxerá significativo marco para o modernismo então crescente no Brasil.

A atuação de Portinari, ao lado de Burle Marx, Niemeyer e Ceschiatti demarcaria a efetiva modernização no cenário belo-horizontino o que concretizará com a atuação de Guignard na Escolinha do Parque Municipal, formando novas gerações de artistas. A convite de JK, aconselhado por Portinari, Guignard vem para BH e implanta a Escolinha no Parque. "Tanto a Pampulha de Oscar Niemeyer quanto a escola de Alberto da Veiga Guignard vão provocar uma cisão radical entre o academicismo dos anos 20 e 30 e o modernismo dos anos 40." (RIBEIRO, 1997, p. 163)

Cândido Portinari e sua ação mimética⁴ com as obras picassianas: linguagem cubista e expressionista em terras mineiras

Portinari sem dúvida é um grande artista, que soube através de linguagens contemporâneas expressar em suas obras o mundo em que viveu, de forma inovadora, empregando técnicas e criando formas únicas, consagrando seu nome na História da Arte.

Nascido em Brodósqui (SP), em 1903, Portinari, por volta dos anos 30, ganharia o âmbito de artista moderno, libertando-se das raízes da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) onde fora aluno. Permaneceu na Europa de 1928 a 1930 devido ao prêmio obtido no Salão Nacional de Belas Artes de 1928. Segundo Zanini

"Duas fontes plásticas distintas marcariam sobretudo sua obra: a contemporaneidade parisiense e a pintura italiana do Quattrocento. Desde o regresso ao Brasil ele confrontará esses modelos com a visão da realidade local". (ZANINI, 1983, p. 588)

Portinari sofrerá influência das obras europeias e reproduzirá estas tendências com linguagem típica nacional, como pode ser observado nas obras pictóricas da Igrejinha de São Francisco. Esta pintura mural está intimamente ligada à arquitetura, tendo o tema, a cor e a forma vinculadas à percepção da construção arquitetônica.

Já em 1935, Portinari começa a lecionar pintura na recém criada Universidade Federal de Minas Gerais e atua como docente nesta instituição até 1937. Nos anos posteriores, obtendo

⁴ *Mimesis*: termo de origem grega que conota à capacidade humana de imitação e reprodução da realidade que o circunda.

visibilidade internacional, receberá encomendas do exterior, dentre elas a pintura de painéis para o Pavilhão Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939) e os murais à têmpera para a Sala da Fundação Hispânica, da Biblioteca do Congresso de Washington (1941-42). Essa exposição possibilitou seu contato com o painel “Guernica”, de Pablo Picasso, fazendo desta experiência uma inspiração para as obras que produziria futuramente.



Figura 01. *Guernica*. Óleo sobre tela. 1937. Museu do Prado, Madrid. Fonte: arteref.com⁵

Certamente esta obra trouxera relevante influência nas representações de Portinari devido a sua grande expressividade e seu simbolismo impactante, pois, em *Guernica*, Picasso retratou a atrocidade humana, denunciando a violência e a maldade que geram dor, desespero, morte e covardia. *Guernica* é o grito pela liberdade, pelo fim da desigualdade e perversão humana.

Suas expressões de dor, representações de morte e a destruição causados pelo bombardeio àquela cidade, evocam ao observador sentimentos de tristeza, um profundo incômodo diante das imagens distorcidas que conduzem à realidade.

Não é uma mera representação de um fato histórico, nem é apenas uma simples denúncia de uma atrocidade. A dor da mãe que chora a criança morta em seus braços evoca a lembrança da *Pietá* de Michelangelo. É a dor de uma mulher, como Maria carregando Cristo em seus braços, tendo em seu colo o ser gerado sem vida. Seus seios desnudos, os mesmos que nutriu este filho, estão agora vazios, fartos para serem sugados. Esta mesma imagem remete a própria Espanha que pelas mãos do inimigo vê seus filhos serem festejados. Segundo Manguel: “À esquerda, o foco da pintura é uma mulher segurando o filho morto, o rosto convulsionando de dor. A face da mulher nesse pranto sem lágrimas é a de Dora Maar.” (MANGUEL, 2001, p. 210).

Dora Maar foi uma das companheiras de Picasso e, assim como Marie-Thérèse e Olga Koklova, serviu de inspiração e modelo para as inúmeras obras produzidas por este artista. A dor a qual submetia Dora Maar, ameaçando deixá-la, simulando brigas a ponto de fazê-la verter em lágrimas, serviu de inspiração para muitas obras de Picasso, retratando de acordo com a estética cubista, o seu pranto, sua face desfigurada pelo choro.

⁵ Disponível em: <https://arteref.com/pintura/guernica-pablo-picasso/>. Acesso em: 18 set. 2021



Figura 02. *Guernica* (detalhe). Óleo sobre tela. 1937. Museu do Prado, Madrid. Fonte: arteref.com⁶

Em *Guernica* toda figuração distorcida é simbólica. Picasso certamente buscou inspiração na produção pictórica de Henri Rousseau, um pintor *Naïf* que produziu a pintura *Guerra*. Neste quadro, Rousseau representa de forma simples, seguindo a estética da pintura primitiva, a destruição que a discordia traz aos humanos. Vê-se corpos caídos pelo chão, pessoas amontoadas, feridas e quase cobertas por torrões de terra. Montada em um cavalo, com uma tocha fumegante nas mãos exalando fumaça, a discordia espalha seus horrores na terra. É uma alusão ao apocalipse.



Figura 03. *Guerra*. Óleo sobre tela. 1894. Museu d'Orsay, Paris, França. Fonte: arteref.com⁷

Os símbolos são transmissores objetivos de uma alegoria, portanto um sentimento real do sofrimento causado pela guerra. Picasso bebe desta fonte e representa a realidade em *Guernica*, não de forma alegórica, mas através de uma luz, uma lanterna que clareia a cena de modo a iluminar, abrir os olhos à catástrofe representada, usando o recurso monocromático com maestria. É fácil identificar cada elemento e sua força realista e simbólica no quadro, representando a violência do agressor, onde os elementos presentes na obra exalam o sentimento de morte.

⁶ Disponível em: <https://arteref.com/pintura/guernica-pablo-picasso/>. Acesso em: 18 set. 2021

⁷ Disponível em: <https://arteref.com/movimentos/arte-naif-historia-principais-artistas-e-obras/>. Acesso em: 19 set. 2021

Para Argan,

"Em Guernica não há cor, apenas negro, branco, cinza. Está excluído que Picasso tenha utilizado o monocromatismo para conferir uma tonalidade sombria e trágica ao quadro: tudo é claro, as linhas traçam com precisão os planos destinados a se preencherem de cor, mas a cor não está ali, *foi embora*. Está excluído que o monocromatismo se destine a acentuar o efeito plástico – volumétrico: o relevo não está ali, *foi embora*. A cor e o relevo são duas qualidades com que a natureza se apresenta à percepção sensorial, dá-se a conhecer. Eliminar a cor e o relevo é cortar a relação do homem com o mundo. Cortando-a, não existe mais natureza ou vida. No quadro, o que existe é a morte, e não representada com as formas da natureza ou da vida, porque esta morte não é o termo natural da vida, é o contrário." (ARGAN, 1992, p. 475)

O cubismo analítico apresenta formas distorcidas dos objetos, decompondo-os, combinando a vista de frente e a vista de perfil. Assim Picasso retrata as várias faces deste ser ambíguo e polimorfo que é o ser humano. Picasso tem uma visão clara do massacre de Guernica, anunciando esta tragédia apocalíptica. Ele não descreve e nem figura o acontecimento, não supera a realidade fazendo desta um simbolismo ou uma alegoria. Sua representação é emotiva, catártica.

Historicamente, em 1937, a situação política estava num ponto de ruptura. As democracias burguesas assistiam, porém sem nada fazer, à agressão fascista na Espanha. Por certo o triunfo da reação espanhola traria o término da democracia na Europa, mas temiam, opondo-se a ele, acelerar o processo revolucionário das classes trabalhadoras. Neste contexto, inaugura-se em Paris uma grande exposição internacional dedicada ao trabalho, ao progresso e à paz. A Espanha republicana participa com finalidade de apelar para a solidariedade do mundo livre, demonstrando seu projeto como algo que possibilitaria o desenvolvimento da democracia num país considerado atrasado socialmente, alertando que o conflito espanhol poderia atingir o mundo inteiro. Sua participação é totalmente política. O pavilhão espanhol, obra de Sert e Lacasa, recebeu o mural do então renomado pintor espanhol, Pablo Picasso.

Reitera Argan que

"Picasso fizera sua opção política já havia algum tempo: no ano anterior, tinha colaborado com a propaganda republicana com duas séries de gravuras, *Sueño y mentira de Franco*. Parece que, para o pavilhão espanhol de Paris, estava pensando numa vasta composição alegórica. Mas, em abril, espalha-se a notícia de que bombardeios alemães, a serviço de Franco, haviam atacado a antiga cidade de Guernica." (ARGAN, 1992, p.475)

Sem objetivo algum, Franco ordena que bombardeiem a cidade de Guernica, simplesmente pela vontade de fazer uma carnificina, semeando terror entre a população civil espanhola. Picasso, portanto, decide fazer de sua pintura uma resposta à atrocidade causada pelo massacre de Franco, mudando sua temática. Nasce, em poucas semanas, *Guernica*, praticamente o único quadro histórico do nosso século. "Ele não por representar um fato histórico, e sim por ser um fato histórico." (ARGAN, 1992, p. 475).

Manguel reitera e relata que

"Na manhã de 28 de abril, aviões nazistas atacaram a pequena cidade basca de Guernica, matando 2 mil civis e ferindo muito mais. Picasso havia encontrado o seu tema - ou melhor, o tema o encontrara. Em maio o primeiro esboço de uma pintura colossal, 7,62 por 3,35 metros, estava completado. Ele decidiu não usar cor: os animais aterrorizados, as mulheres aos gritos pairam sobre o espectador em preto-azulado e branco - sujo. (Picasso não pretendeu apenas a denunciar um crime e despertar o sentimento de piedade ou desprezo em quem observa a obra, ele quis

trazer o massacre, a atrocidade aos olhos do mundo, despertando a consciência de que ele também é co-responsável e necessita reagir à vileza de tal ato.” (MANGUEL, 2001, p. 210)

Ao observarmos esta obra, indagações referentes ao sentido de mudanças sociais são evocadas no observador. Segundo Amaral,

“Não se pode pedir à arte que seja uma precursora das modificações sociais, políticas ou científicas que venham ocorrer, ou que os artistas tomem iniciativas a fim de levantar o mundo numa época de crise. Reflexo da sociedade, o artista mostra a vida nervosa e traumatizante de seu século.” (AMARAL, 1983, p. 118)

Sabendo do contato de Portinari com *Guernica*, após delinearmos a origem e aspectos estilísticos deste mural, a influência desta obra nas representações pictóricas deste artista brasileiro poderá ser percebida nos painéis pintados para a Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, na época em que a capital de Minas se inovava com o modernismo e ganhava características de cidade moderna.

A pequena Igreja de São Francisco de Assis - embora sendo singular e interessante para a arquitetura nacional, abrigando em si uma leitura intertextual de diversas expressões plásticas - inicialmente é rejeitada pela tradicional sociedade mineira e até pelo próprio clero. A excepcional decoração do templo e sua arquitetura inovadora choca o público e as autoridades eclesiásticas, fato que só permitirá a consagração deste local como templo religioso nos anos 60.

Os painéis feitos por Cândido Portinari, tanto o de azulejos na parte externa da igreja, como o interno, aliam uma leitura iconográfica tradicional às formas expressionistas, retratando a vida de São Francisco de Assis, em forma de mural com “inspiração picassiana, ferindo o olhar ingênuo de uma sociedade conservadora e puritana.” (RIBEIRO, 1997, p. 181)

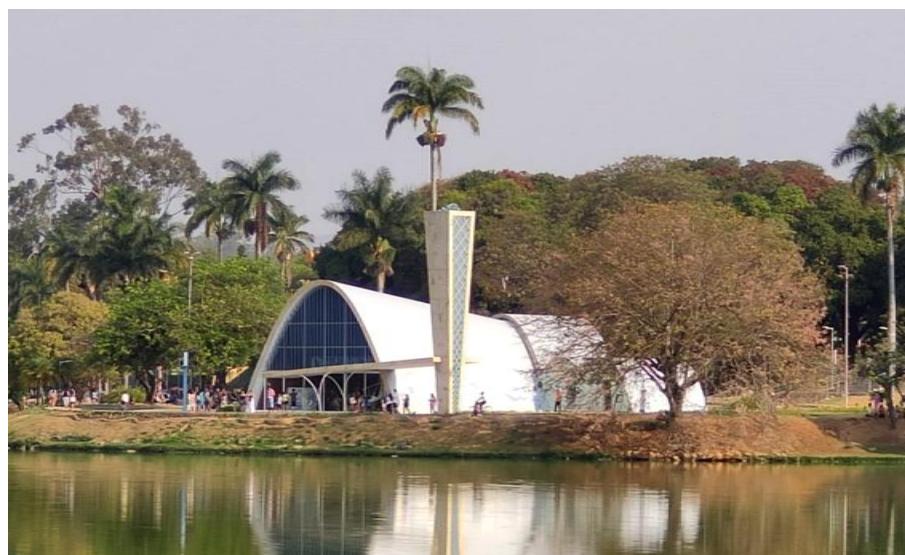


Figura 04. Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil. Fonte: Foto do autor.



Figura 05. Visão externa do Painel de São Francisco. Azulejo. 1943. Igreja da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil.

Fonte: Foto do autor.



Figura 06. Painel de São Francisco (detalhe). Azulejo. 1943. Igreja da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil.

Fonte: Foto do autor.

Estes painéis de azulejos são projetados em 1943 e foram executados um ano depois pela empresa Osiarte, conforme é possível verificar nas peças. São compostos por tons de azul e branco, remetendo à tradição da azulejaria portuguesa setecentista, agora reelaborada, reciclada, dentro dos padrões da estética modernista, juntando figuras referentes à vida do Santo, com bichos e figuras disformes. O aspecto monocromático deste painel remete também à monocromia presente na obra *Guernica*, sendo essa mais uma característica que aproxima a produção desses dois artistas.

Neste painel pode-se perceber a presença de animais visto que Francisco de Assis é cultuado como protetor destas criaturas. Ele era um grande amante da natureza e exaltava o Criador através da contemplação da criação, conforme é visto pela tradição cristã católica. A representação da vida deste santo e suas peculiaridades envoltos em símbolos e alegorias, seguem o estilo de pintura muralista, a mesma utilizada por Picasso e atestam mais uma vez, as influências advindas do contato de Cândido com a obra picassiana.

O mural externo de medidas 7,50 m X 21,20 m, acompanha a forma da igreja em uma sequência de abóbadas que nascem do chão. Reitera Ribeiro que

“Formalmente inspirada no quadro *Guernica*, de Picasso, a estrutura organizacional do espaço proporciona grande impacto visual, seja pelo caráter expressionista do desenho, seja pelos planos sucessivos reveladores dos fragmentos narrativos do tema. As figuras magras são preferencialmente verticalizadas, dando um sentido místico à história contada. A temática de cunho discursivo é aí submetida à forma.” (RIBEIRO, 1997, p. 190)

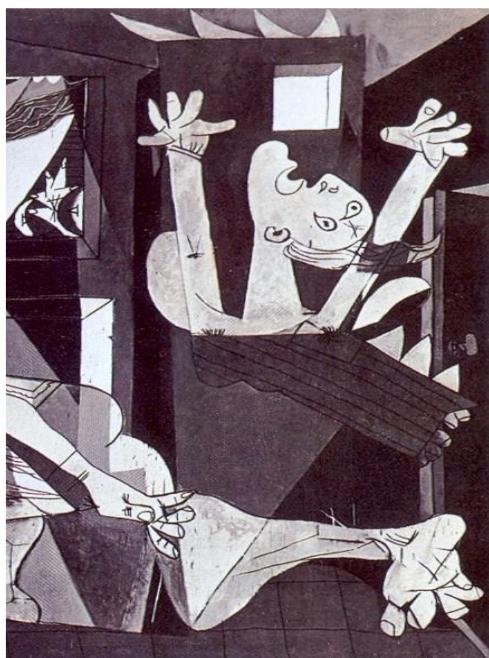


Figura 07. *Guernica* (detalhe). Óleo sobre tela. 1937. Museu do Prado, Madrid. Fonte: areref.com⁸



Figura 08. *Guernica* (detalhe). Painel de São Francisco (detalhe). Fonte: Foto do autor.

⁸ Disponível em: <https://areref.com/pintura/guernica-pablo-picasso/>. Acesso em: 18 set. 2021



Figura 09. Painel de São Francisco (detalhe). Azulejo. 1943. Igreja da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil.
Fonte: Foto do autor.

A emulação⁹, a inspiração vinda da obra *Guernica* de Picasso é nítida. Os traços, as expressões e a deformação das figuras revelam a influência picassiana advindas da observação e contato de Portinari com a obra do artista europeu, embora a representação de maneira distinta, própria do seu fazer artístico, mesclando formas, linhas, compondo cenas com distintos personagens em uma linguagem peculiar.

No interior da Igreja, Portinari realiza outras composições. No painel sobre o púlpito, São Francisco fala aos pássaros, no batistério e no confessionário, anjos envolvem pastores com suas ovelhas e o Cristo no Jordão. Nas laterais e na balaustrada do coro vê-se o céu e o mar, com pássaros e peixes.

⁹ termo que faz referência à imitação e influência estilística de um artista em relação a outro em suas obras.



Figura 10. Painel no Interior da Igreja de São Francisco (detalhe). Azulejo. 1943. Igreja da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil.
Fonte: Foto do autor.

No espaço destinado ao altar-mor, presenciamos um afresco representando a cena em que São Francisco, abraçando a pobreza na praça de Assis, desfaz de suas vestes, cena esta chamada de “Poverello”. A figura do santo é carregada, exagerada, deformada, revelando um traço nervoso, típico da tendência expressionista de Portinari.

“revela-se ainda na composição o equilíbrio clássico característico da obra de Portinari, sutilemente insinuado na distribuição das peças do manto, da roupa e das partes expostas do corpo. Os planos sobrepostos envolvem as figuras em meio à multiplicidade de cruzamentos de luz e sombra. As linhas horizontais e verticais recortam o espaço, reconstruído a partir das partes, numa ambiguidade geométrica de composição que sugere profundidade.” (RIBEIRO, 1997, p. 191)

O trabalho feito por Portinari com a composição de formas e cores e toda a geometrização do espaço, confere à obra características típicas das produções pictóricas cubistas. Vê-se na cena a representação de Francisco de Assis em evidência pela cor expressiva, diferenciando-a das demais figuras distorcidas que compõem a obra, juntamente com outras formas geométricas. Igual evidência fora dada à figura de um cão próximo à Francisco. A simbologia da fidelidade pode ser entendida pela presença deste animal na obra, o que não fora muito aceito pelos eclesiásticos da época, vendo na figura canina uma heresia, uma afronta.



Figura 11. Painel no Interior da Igreja de São Francisco (detalhe). Tinta sobre parede. 1943. Igreja da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil. Fonte: Foto do autor.

Esta obra confere a Portinari um espaço único na história da arte moderna nacional, dando a ele inegável destaque e renome no âmbito modernista no país. A Igreja da Pampulha, conhecida mundialmente por sua singularidade, certamente não seria a mesma sem as obras deste exímio artista, que soube absorver tendências europeias e digeri-las em traços e linguagem nacionais, tornando este conjunto um marco que perpassa gerações.

Conclusão

Inspirado pela linguagem artística inovadora vinda da Europa, Portinari buscou na obra *Guernica* de Pablo Picasso, sua inspiração para a criação dos painéis da arrojada Igreja da Pampulha na década de 40. São nítidas sua ligação com a expressão e representação picassiana, perceptíveis e táteis os traços do cubismo e do expressionismo.

Certamente com esta obra, Portinari consagrou-se na cidade de Belo Horizonte, tornando a mesma um grande marco na história do modernismo no Brasil, contribuindo de forma significativa para suplantar o academicismo, dando margem a uma nova criação artística em terras mineiras.

Com riqueza simbólica inegável, a obra de Portinari serve como instrumento de pesquisa para um momento único na história da Arte Moderna brasileira. Articular propostas pedagógicas que visam mediações nesses espaços, trazendo à luz da consciência saberes pertinentes acerca desses locais auxiliarão na construção do ensino/aprendizagem do público escolar, estabelecendo diálogos e relações com esses ambientes. Ao dar enfoque ao patrimônio cultural presentes nas cidades e mediando conhecimentos sobre estes é possível construir uma educação voltada para a valorização desses lugares, edificando a ideia de conservação desses bens patrimoniais para a sociedade em geral, preservando-os de forma mais consciente para as gerações futuras.

Referências

AGUIRRE, Imanol. Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas em ladifusióndelpatrimonio. In: AGUIRRE, Imanol (et. al). **El acceso al patrimônio cultural: Retos y debates**. Pamplona: UPNA, 2008.

AMARAL, Aracy A. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)**. São Paulo: Nobel, 1983.

ARAÚJO, Gustavo Cunha de; OLIVEIRA, Ana Arlinda de. O ensino de arte na educação de jovens e adultos: uma análise a partir da experiência em Cuiabá (MT) Educ. Pesqui.: São Paulo, maio. 2015. Disponível em:<https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022015000300679&script=sci_abstract&tlang=pt> Acesso em 17 de agosto de 2021.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, Ed. Schwarcz Ltda, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Espectador**. São Paulo: editora Hucitec, 2003.

LAHIRE, Bernard. **Sucesso escolar nos meios populares: as razões do improvável**. Trad. de Ramon Américo Vasques e Sonia Goldfeder. São Paulo: Ática, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: Uma História de Amor e Ódio**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2001. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 25. ed. rev. atual. Petrópolis: Vozes, 2007. 108p.

RIBEIRO, Marilia Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Orgs). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte:Editora C/Arte, 1997.

SANTOS, MILTON. **Metamorfoses do espaço habitado**. 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SILVEIRA, André Luis Marques da; BIAZUS, Maria Cristina Villanova e AXT, Margarete. Panorama das ações educativas nos museus de arte no Brasil. **Confluências Culturais**, v. 1, n. 1, set/2012. Disponível em: <<http://https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5113112.pdf>>. Acesso em 17 de agosto de 2021.

ZANINI. Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.