

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FAUSTO MANOEL CAIAFA

**Uma análise formal sobre o painel externo da
Capela Curial de São Francisco de Assis:
referências e influências.**

**Belo Horizonte – MG
2019**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FAUSTO MANOEL CAIAFA

**Uma análise formal sobre o painel externo da
Capela Curial de São Francisco de Assis:
referências e influências.**

Trabalho de Conclusão do Curso
de Artes Visuais, para habilitação
em Licenciatura. Apresentado
como pré-requisito obrigatório à
Professora Orientadora Rosvita
Kolb, e ao colegiado da Escola de
Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais.

**Belo Horizonte – MG
2019**

“Somos, em suma, animais imperfeitos ou incompletos que nos aperfeiçoamos ou nos completamos por meio da cultura”. (Clifford Geertz)

À família Caiafa. Carlos, Izabela, Rafael e Iracy. Mãe, vencedora e amiga. Principal responsável por esta conquista.

RESUMO

A presente pesquisa analisa o painel realizado por Cândido Portinari que figura como decoração externa na Capela Curial de São Francisco de Assis em Belo Horizonte, construída em 1943. Executado por Portinari em 1944 a obra é composta por diferentes “passagens” ou momentos da vida de São Francisco de Assis representados e distribuídos por um grande painel de azulejos que ocupa a parte posterior da edificação. O objetivo é fazer o levantamento da iconografia da cena representada. Para o estudo da obra em questão, foram observados os princípios analíticos correspondentes à história da arte, indicado pelo método iconográfico desenvolvido por Erwin Panofsky.

Finalizando o trabalho será apresentada a proposta de um plano pedagógico em Artes Visuais, usando como referência a “Abordagem Triangular” proposta por Ana Mae Barbosa, pontuando temas como a pintura mural e as artes urbanas, contextualizando a teoria e propondo a prática artística.

Palavras-chave: Cândido Portinari, São Francisco de Assis, Igreja da Pampulha.

Sumário

Resumo	página 5
Lista de Imagens	página 7
Apresentação	página 10
Introdução	página 12
Descrição física e espacial	página 14
Semântico, iconografia e alegoria	página 26
A Obra de Arte e o Mundo da Arte	página 37
O Movimento Muralista Mexicano e os Murais de Portinari	página 39
Proposições para um Plano Pedagógico em Artes Visuais	página 48
Considerações Finais	página 57
Referências	página 59

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1 – Capela Curial de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte - MG. Acervo particular do autor.

Fig. 2 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte - MG. Acervo particular do autor.

Fig. 3 - Igreja de São Francisco de Assis. Cândido Portinari. Detalhe do painel externo, com dimensões 750 X 2120 cm – 1944. Acervo particular do autor.

Fig. 4 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 5 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 6 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 7 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 8 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 9 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 10 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 11 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 12 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 13 - Giotto Di Bondone. "lenda de primeiro francis - [01] - homenagem de um homem simples"- afrescos - 270 x 230 cm - 1300.

Disponível em: [http://pt.wahooart.com/@@/5ZKCFR-Giotto-Di-Bondone-lenda-de-primeiro-francis--\[-01-\]--homenagem-de-um-homem-simples](http://pt.wahooart.com/@@/5ZKCFR-Giotto-Di-Bondone-lenda-de-primeiro-francis--[-01-]--homenagem-de-um-homem-simples).

Acessado em 04/09/2019.

Fig. 14 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG.

Disponível em: <https://www.viajarcorrendo.com.br/2016/12/belo-horizonte-um-tour-pela-cidade.html>.

Acessado em 04/09/2019.

Fig. 15 - Benozzo Gozzoli. “Cenas da vida de São Francisco” - dimensões 304 x 220 cm – 1452.

Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benozzo_Gozzoli,_St_Francis,_Montefalco_01.jpg

Acessado em 29/10/2019.

Fig. 16 - “O lobo de Gubbio” – Sassetta, 1437-44.

Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sassetta-the-wolf-of-gubbio>

Acessado em 28/10/2019

Fig. 17 - Detalhe do painel de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 18 - São Francisco. Cândido Portinari. Grafite sobre papel vegetal 17 x 42cm - 1944.

Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/170>.

Acessado em: 08/01/2020

Fig. 19 - Pregação aos Pássaros. Giotto di Bondone 1296-97.

Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Francisco_de_Assis.

Acessado em: 29/10/2019

Fig. 20 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Acervo particular do autor.

Fig. 21 - Guerreiro Indiano. Diego Rivera. Fresco em cimento (104,14 x 133,35 cm), 1934.

Disponível em:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/content/mural/warrior/detail.php>

Acessado em 24/09/2019.

Fig. 22 - O Levante. Diego Rivera. Fresco, (188 x 239 cm)

Disponível em: <http://artemazeh.blogspot.com.br/2012/03/diego-rivera-murais-para-o-museu-de.html>.

Acessado em 24/10/2019.

Fig. 23 - História do México. Diego Rivera. 1929-1935.

Disponível em: <https://www.dreamstime.com/editorial-stock-photo-stairs-national-palace-famous-mural-history-mexico-diego-rivera-mexico-city-mexico-oct-image94620813>.

Acessado em 24/09/2019.

Fig. 24 - Restauração Coletiva. Diego Rivera. Secretaria de Educacion Publica.

Disponível em: <http://www.alamy.com/stock-photo/secretaria.html>

Acessado em: 05/10/2019.

Fig. 25 - Cana de Açúcar. Diego Rivera. Fresco sobre cimento (145 x 239 cm). 1930-32.

Disponível em:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/content/mural/sugar-cane/detail.php>

Acessado em 24/09/2019.

Fig. 26 - Café. Cândido Portinari. 1935, Óleo sobre tela (130 x 195 cm) Museu Nacional de Belas Artes – RJ.

Disponível em: <http://artefontedeconhecimento.blogspot.com.br/2010/07/cafe-1934-de-candido-portinari.html>

Acessado em 24/09/2019.

APRESENTAÇÃO

Para desenvolver esta análise crítica, este que vos escreve esteve em presente visitação ao Conjunto Moderno da Pampulha, mais especificamente no equipamento cultural conhecido como Igreja de São Francisco de Assis, e carinhosamente chamada de Igrejinha da Pampulha. Localizada na Avenida Otacílio Negrão de Lima número três mil.



Figura 1 – Capela Curial de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte - MG.
Foto: Fausto Caiafa

De acordo com informações obtidas em documentação disponível na publicação elaborada com características de Inventário do Patrimônio Cultural, conduzido por Luiz Gonzaga Teixeira, intitulada “Igreja de São Francisco de Assis – Pampulha: Guia do Visitante” publicada no ano de 2008, o termo mais apropriado para se referir à edificação seria Capela Curial de São Francisco de Assis. Criada pelo decreto de número 03G/2005, onde decreta:

Art.1º - Fica transformada em Capela Curial a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, em Belo Horizonte, observadas as condições estabelecidas neste decreto. (Teixeira 2008 p.11)

Todo o conjunto é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O projeto arquitetônico é de Oscar Niemeyer e o cálculo estrutural de Joaquim Cardoso. Os painéis figurativos tanto o externo e os internos são de Cândido Portinari, e de Paulo Werneck os painéis abstratos, Burle Marx assina o projeto paisagístico e Alfredo Ceschiatti quatro painéis de bronze em baixo relevo no batistério.

A Capela foi inaugurada em 1943 e passou por obras de restauração nos anos de 1954, 1957, 1980 e no período de 1989 a 1992, a última intervenção para a conservação e restauração aconteceu entre 2018 e 2019. O projeto sempre apresentou problemas de conservação provocados primeiramente pela inexistência e depois pela ineficiência das juntas de dilatação da cobertura da nave¹, além da falta de uso, pois, o lugar apenas teria sido consagrado pela arquidiocese de Belo Horizonte no ano de 1959, quando passou a ser frequentado pela população. Em 2016 o conjunto moderno da Pampulha foi declarado Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO.

Neste texto analítico o foco de pesquisa será o painel externo executado por Cândido Portinari na fachada posterior da Capela Curial.

Executado sobre uma grande fachada com superfície revestida em azulejos, utilizando a tradicional técnica com pigmentos de óxido de cobalto e o baixo vidrado, cozidos por I.R.F. Matarazzo, foi projetado em 1943 e finalizado um ano depois pela Osirarte, (Teixeira 2008 p.29)

Estando Registrado no canto inferior esquerdo do mural:

“C. Portinari compôs e detalhou. Executado no Atelier Osirarte de São Paulo. P.C Rossi Osir, M Zanini e E.L. Germek, MCMXLIV”. (Morais, 1988)



Figura 2 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte - MG. Foto: Fausto Caiafa

¹ Recuperação Serviços Especiais de Engenharia. Igreja de São Francisco de Assis, Volume II, Pesquisa Histórica, páginas 8 e 9. Arquivo IEPHA, Belo Horizonte – MG.

INTRODUÇÃO

Metodologia da pesquisa

O objetivo desta análise, que tem como referência o método iconográfico criado por Panofsky², é identificar as características que estão inseridas na obra de arte, que podem ser consideradas como uma suposta “marca” de identificação do artista, e que possibilitam a sua contextualização no universo da arte.

A partir da identificação e classificação das características da obra, analisando a descrição física e espacial, em seguida o que corresponde ao semântico, iconografia e alegoria, e finalizando a pesquisa será abordada a temática que relaciona a obra de arte e o “Mundo da Arte”. Essa última parte da análise crítica, adota o modelo de estudo sugerido pelo professor em história da Arte Rodrigo Vivas³.

Através da aplicação destas ferramentas de pesquisa será possível realizar a identificação e classificação das características do processo de criação de Cândido Portinari, podendo assim criar condições para uma aproximação e comparação com outros artistas que se destacaram no campo das Artes Visuais.

Para melhor esclarecer e compreender o método iconográfico de Panofsky, faz-se necessário descrever aqui a sequência de procedimentos a serem adotados nessa pesquisa, definidas como pré-iconográfica, iconográfica e iconológica, que abordam diversos questionamentos 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)

Em artigo disponível na publicação “imagem BRASILEIRA” nº 6, Vivas (2011) reproduz os principais trechos do texto original de Panofsky, onde esclarece que:

² Desenvolvido por Erwin Panofsky, o método iconográfico é dividido em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. (PANOFSKY, 1976, p. 50).

³ O Professor e Curador Rodrigo Vivas graduou-se em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em 1999 onde recebeu o prêmio de Destaque no Curso. Realizou seu mestrado em História da Cultura na Universidade Federal de Minas Gerais (2001) tendo se concentrado no estudo das Práticas de Leitura, Estética da Recepção e Micro-História. Defendeu a tese de Doutorado em História da Arte em 2008, UNICAMP, sendo orientado pelo Professor Nelson Aguiar com o título *Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte, 1960–1969*. Dentre as inúmeras publicações, destaca-se *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições*, publicado pela Editora ComArte em 2012. Tem se dedicado atualmente ao estudo das obras artísticas pertencentes aos acervos de Belo Horizonte: Museu Histórico Afonso Barreto, Museu Mineiro e, principalmente, Museu de Arte da Pampulha. Realizou diversas curadorias. Destaca-se a curadoria *O Olhar do Íntimo ao Relacional* realizada no Museu de Arte da Pampulha em 2014. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, orientando temas relacionados a análise de obras artísticas pertencentes aos acervos mineiros. Dirigiu o Centro Cultural UFMG e a Diretoria de Ações Culturais (DACP) na UFMG.

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 épocas distintas retrataram um mesmo tema, que será 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. (Vivas 2011, p.110)

A primeira etapa pré-iconográfica é subdividida em fatual e expressional. A fatual corresponde à “identificação das formas puras, caso de “certas configurações de linha e cor, ou de 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 expressionais, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior” (Panofsky, 1991, p.50).

Para a segunda etapa do método, definido 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 caracterizam 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, estórias 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).

Vivas (2011 p.110), ainda esclarece que: “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”.

De acordo com Vivas (2011):

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, representado a possibilidade de vivenciar a narrativa repassada por anos, através da fusão entre imagem e história.

Assim sendo, a leitura e análise da obra aqui proposta se apresenta na condição de esclarecer e rebuscar a contextualização histórica, inserida no painel produzido por Cândido Portinari, e na possibilidade ou capacidade da narrativa ocorrer apenas por meio de imagens.

Descrição física e espacial.

Parte I

O painel externo está inserido em uma estrutura que ocupa uma área de 750 x 2120cm.⁴ A arquitetura do prédio é ousada e moderna, remetendo à fluidez e movimento das águas, devido ao conjunto de quatro arcos em forma de parábolulas, que compõem a parte superior da construção.



Figura 3 - Igreja de São Francisco de Assis, detalhe do painel externo, com dimensões 750 X 2120cm – 1944.
Foto: Fausto Caiafa

⁴ Frederico Morais 1988 p. 65.

Uma interpretação contundente sobre a imagem e sua composição foi elaborada por Junior (2007) quando explica que:

(...) Ao invés de estruturar o espaço pictórico, os planos parecem ser empregados como recurso de ocupação dos vazios entre figuras. Decorre daí sua visualidade disposta num esquema como um quebra-cabeças, no caso ameboide e diferente dos angulares do painel do Ciclo Econômico. Assim dispostas, as figuras neste espaço parecem boiar num ambiente onde podemos observar a presença discreta, mas organizada da perspectiva.⁵

Observando da esquerda para a direita, ocorrem dois arcos, com aproximadamente três metros de altura, seguidos por um grande arco em forma de parábola com aproximadamente sete metros e meio de altura e, por último, um terceiro arco semelhante aos dois primeiros. A parede externa é revestida por uma azulejaria na cor branca.

Para facilitar a análise da obra, inicialmente o painel pode ser dividido em três partes, que serão denominados quadrantes um, dois e três, tendo em vista que a estrutura do prédio e algumas características na imagem proporcionam essa divisão. O quadrante um corresponde à parte da imagem feita abaixo da dupla de arcos, o quadrante dois corresponde à parte da imagem feita na área que corresponde ao grande arco, e o quadrante três corresponde à imagem da área no último dos quatro arcos.

No quadrante um, pode-se identificar na imagem a utilização de elementos gráficos como pontos, linhas, formas geométricas regulares e orgânicas, manchas e massas, figurações e uma abstração formal e contida. O azul cobalto é a cor predominante em toda a imagem, variando em tons escuros e claros, formando uma composição voltada para uma figuração simples, porém elaborada com uma técnica bastante aprimorada.

⁵ Disponível em: vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.087/226. Acessado em 11/11/2019.



Figura 4 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte MG. Foto: Fausto Caiafa

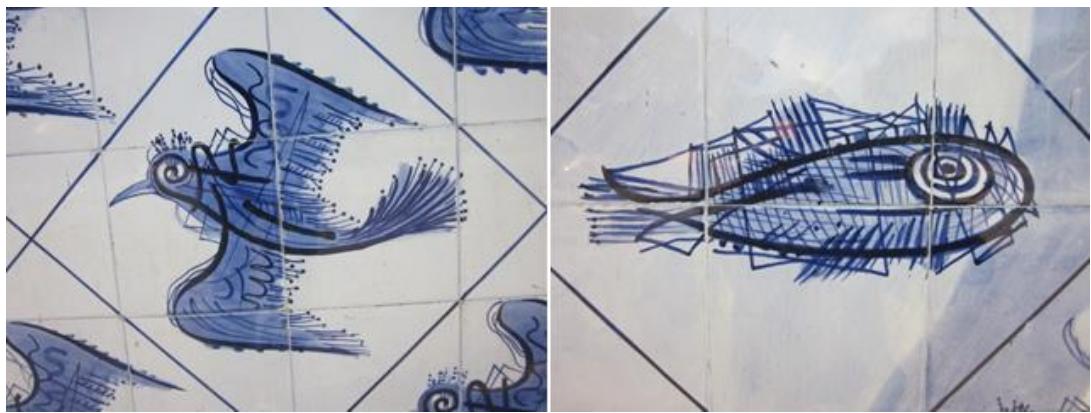


Figura 5 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte MG. Foto: Fausto Caiafa

Em meio a um cenário de difícil identificação dois elementos se repetem de forma excessiva e ocupam grande parte na área do recorte em análise. Trata-se de figuras semelhantes a animais que variam apenas na cor, ora azul escuro ora azul claro. As figuras ocorrem desde a base da parede até o vértice dos arcos. Dispostos em fileiras horizontais e diagonais, a representação em sequência destas figuras cria a sensação de deslocamento entre os elementos.

Em toda a área do quadrante um, uma grande quantidade de linhas retas e sinuosas de cor azul cobalto e de espessuras variadas se cruzam em todas as direções e relembram formas orgânicas. Há ainda inúmeras manchas em variações de tons da cor azul, com formas angulares delimitadas por linhas que contrastam bastante em relação às manchas de tonalidade mais clara.

Uma figura humana encontra-se no centro do quadrante, mas não há possibilidade de identificação do gênero. O personagem está em posição de prostração, seu rosto é formado por uma mancha circular de cor azul escuro, semelhante a uma máscara composta por linhas verticais e diagonais, curtas e rápidas, não oferecendo pistas sobre a identidade da pessoa representada.



Figura 6 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Foto: Fausto Caiafa

A roupagem do personagem é construída por um conjunto de linhas longas e sinuosas que fazem voltas, em conjunto com uma grande mancha sombreada que destaca o volume de formas semelhantes ao tronco, braços e pernas. Apenas os pés, a mão e o braço esquerdo do personagem são visíveis, com linhas finas e bem angulares nos pés. Já na composição do braço são utilizadas linhas paralelas, formando o volume e destacando a musculatura. A mão esquerda tem a forma semelhante ao losango, com os cinco dedos e as “costas da mão” formando uma única estrutura.

Dando sequência à análise é possível identificar a imagem de um personagem de gênero masculino, localizado na extremidade esquerda do painel. Na cena, a figura encontra-se de pé, com a cabeça erguida e o olhar distante e sem foco direto. Os braços encontram-se semiabertos e flexionados, as mãos estendidas e abertas com as palmas voltadas para cima. As pernas afastadas indicam um deslocamento lento e hesitante, da

esquerda para a direita, como se estivesse observando, nessa posição, todo o cenário e personagens descritos anteriormente.

A vestimenta do homem é representada com a utilização de um conjunto de linhas retas e sinuosas, que se cruzam e fazem voltas, delimitando os contornos da vestimenta. O volume e o efeito de dobras do tecido são trabalhados com o uso de manchas em variações de azul. Nota-se também um fundo branco, como um feixe de luz que percorre a lateral do corpo do personagem. Ainda descrevendo o traje, é visível a simplicidade do conjunto, formado por um capuz, mangas longas que cobrem os braços e uma túnica que desce até os tornozelos.



Figura 7 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Foto: Fausto Caiafa

Os pés da figura em destaque foram desenhados de maneira simples. Novamente foram utilizadas linhas de contorno finas e angulares para delimitar a forma dos dedos e das sandálias. A posição afastada dos pés causa a sensação de deslocamento de, pelo menos, um passo adiante.

Os braços estão com os cotovelos dobrados em um ângulo de noventa graus, apenas as mãos estão visíveis, estendidas e com as palmas voltas para cima em um gesto de acolhimento. A mão direita foi feita com linhas finas e tortuosas, causando uma desproporção e deformidade, inclusive nos dedos. A mão esquerda é mais

estilizada, construída com um quadrado representando a “palma da mão” e os dedos em forma cilíndrica completam o membro.

A cabeça do personagem foi desenhada de perfil e foram utilizadas formas geométricas para a construção das partes que a compõem. O crânio tem a forma de elipse, o nariz e o contorno dos olhos são triangulares, a barba é feita por linhas ritmadas e uma sombra azul. A parte de cima da cabeça não apresenta uma cobertura capilar, apenas alguns fios de cabelo são insinuados ao redor da estrutura. O pescoço é representado por dois pequenos traços verticais. O olhar está erguido, em contemplação, porém sua feição é de tristeza e desolação.

É possível fazer uma relação de interação entre as duas figuras, mesmo que a identificação de uma dimensão topográfica não esteja explícita na imagem, podemos reconhecer em um plano inferior, uma estrutura retangular sendo desenrolada e acomodada no chão. Estes são elementos que sugerem uma interação entre o personagem ajoelhado e o personagem de pé.

Parte II

Partindo agora para a análise do segundo quadrante, que compreende o recorte da obra de arte que ocupa a área do grande arco estrutural da Capela Curial, podemos fazer as seguintes considerações.



Figura 8 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Foto: Fausto Caiafa

Em relação à ambientação ou um possível cenário de fundo, observamos a ocorrência dos mesmos elementos descritos no quadrante um como, por exemplo, a figura de animais que é reproduzida excessivamente por toda a superfície do painel, manchas e massas em tons variados de azul, formas geométricas e orgânicas, além do branco do suporte, que harmoniza a composição. Linhas retas e sinuosas, dividem, delimitam e contornam áreas específicas.

Na base da estrutura identificamos novamente uma figura humana de gênero masculino de estatura alta, corpo esguio e comprido, desenhado com a utilização de muitas linhas e manchas de cor. O ângulo de visão do homem voltado para a esquerda do painel tem a expressão facial aparentemente de observação.

O homem ali representado está em posição vertical, com os pés afastados, delineados com linhas de espessura média delimitando os dedos compridos, a sola e o calcanhar. Ele está calçado com sandálias, o pé direito, fixo no chão e o pé esquerdo com o calcanhar ligeiramente levantado.

O membro superior direito encontra-se estendido na altura do tronco, a única parte exposta é a mão, aberta em forma de leque, construída com muitas linhas curvas, representando as falanges dos dedos, e a palma da mão está virada para o expectador. O braço esquerdo está em repouso, deixando visíveis as pontas dos dedos da mão esquerda desenhados de maneira deformada e tortuosa.

O pescoço é fino e alongado construído com linhas e o contraste com o fundo mais escuro. A cabeça, ligeiramente deformada e construída na posição de $\frac{3}{4}$, é composta pelo rosto bem angular, iluminado na frente e sombreado na lateral e na nuca. Cabelos e barba são insinuados com simplicidade. Os olhos estão voltados para baixo e a boca semiaberta.

A vestimenta do homem é muito bem elaborada, semelhante a uma longa túnica, cobrindo todo o corpo desde o pescoço, os braços e as pernas até os tornozelos. O movimento do tecido é alcançado com a aplicação de manchas, sombras e linhas internas verticais de espessuras médias e finas. Uma linha de contorno mais espessa delimita toda a roupa do personagem.

Ainda na parte inferior da estrutura e bem próximo ao personagem descrito, podemos identificar um segundo elemento que compõe a imagem, trata-se de um animal aparentemente selvagem.



Figura 9 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte – MG. Foto: Fausto Caiafa

A estrutura e forma do animal são compostas pela cabeça, as patas dianteiras, um corpo robusto e comprido e uma cauda. Abaixado ou deitado junto ao solo, está próximo dos pés da figura masculina.

A cabeça do animal, desenhada de frente, mostra os olhos abertos e assustados, o focinho pontiagudo, a boca e os dentes protuberantes. Uma sombra divide a cabeça verticalmente em duas partes. Algumas linhas indicam rugosidades na cabeça e no focinho. As pernas dianteiras são formadas por uma única estrutura, as patas são insinuadas apenas com a representação das garras do animal.

O tórax e o abdome também são formados por uma única estrutura, com uma linha espessa contornando as costas e a parte lombar. Linhas curvas e sinuosas e alguns pontos azulados, além de manchas na cor azul completam a área interna da estrutura. A cauda, representada de forma abstrata, com uma grande mancha em azul escuro gotejada de branco e ladeada por uma linha sinuosa, soluciona bem a composição e integra a parte ao restante da figuração.

A proximidade das duas figuras sugere uma possível interação entre elas.

Ainda analisando a imagem inserida no quadrante dois, acima e à esquerda podemos identificar mais dois elementos compondo o grande painel. Em um primeiro plano vemos uma figura humana de costas, voltada para o interior da cena, o corpo transmite a sensação de movimento, com as pernas muito afastadas, os braços abertos e erguidos ao alto, os cabelos e a vestimenta esvoaçantes.



Figura 10 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte MG. Foto: Fausto Caiafa.

A cabeça do personagem é construída de forma simples, com uma linha de espessura média, em forma de meia lua identificando a face, não sendo representados os elementos que compõem um rosto humano. Um conjunto de linhas curtas e curvas demarcam a área dos cabelos, e o branco do suporte funciona como a pele do personagem.

Apenas as mãos são visíveis nos membros superiores. A mão direita tem o desenho simples e angular, preenchido com um meio tom de azul, linhas bem finas indicam uma estrutura óssea interna. A mão esquerda é mais iluminada, mais orgânica, com o volume mais aparente e um pouco deformada. As unhas são solucionadas com pequenos quadrados e retângulos.

A perna direita está flexionada e posicionada mais à frente. É visível a panturrilha, o calcanhar e a parte superior do pé direito desenhado com linhas finas e soltas formando um volume cilíndrico. O calcanhar lembra uma forma geométrica quadrada, além de três ou quatro linhas formando os dedos.

Apenas a parte posterior do pé esquerdo é visível, bem como a metade inferior da panturrilha, o calcanhar, a lateral interna e o dedo polegar. Um tom médio de azul faz o preenchimento e uma luz incide sobre o “tendão de Aquiles”. Ambos os pés estão alinhados em uma perspectiva diagonal.

Uma vestimenta que encobre quase todo o corpo da figura destaca-se pelo movimento do tecido, construído com linhas que se somam e ampliam sua extensão,

fazendo voltas e curvas, demarcando as dobras e rugosidades. Algumas áreas de sombras são alcançadas com manchas azuis e brancas equilibrando a estrutura.

Em um segundo plano da cena e posicionada mais acima, identificamos uma nova figura humana, representada de pé, com o corpo levemente girado para a direita, as pernas abertas e os pés bem afastados, os braços erguidos e as mãos abertas, voltadas para cima. O rosto, na posição de $\frac{3}{4}$ voltado na direção da figura descrita anteriormente, é elaborado com um conjunto de linhas angulares, formando o nariz e o contorno da face. Os olhos em forma de meia lua e o globo ocular circular causam a sensação de emoção e surpresa.

A parte atrás da cabeça está acobertada por um capuz, sendo visível parte do pescoço. Os braços, o tronco e parte das pernas são representados com a construção da roupa, novamente uma túnica longa, construída em forma de cone e com uma sobra de tecido supostamente movimentada pelos ventos. Linhas verticais e diagonais se cruzam no interior da estrutura. Manchas em azul médio e escuro demarcam as áreas de sombra.

Apenas as mãos e os pés do personagem são visíveis. A mão direita é bem estruturada, com o volume e proporções bem definidos. Linhas finas demarcam os dedos e a palma da mão. A mão esquerda, curiosamente estilizada de maneira infantil, deformada, assimétrica e tortuosa, está aberta com a palma voltada para frente.

Os pés são desenhados em perspectiva, ainda que livres no espaço e no plano de fundo causam a impressão de estarem bem alicerçados. O pé direito é visível à parte lateral interna o dedo polegar e a parte superior, apresentando manchas e pontos de luz representando o volume. Uma parte da tíbia e do tornozelo também são visíveis, assim com no pé esquerdo, estilizado com uma única linha de contorno e três linhas pequenas sugerindo os dedos. O preenchimento é feito em azul de tom médio e uma luz incide na parte posterior.

Ainda na área correspondente ao quadrante dois, na parte mais alta do painel de azulejos, no canto direito é possível identificar uma forma geométrica semelhante ao quadrado, definido por uma linha azul escuro. O interior, formado por uma moldura branca, e centralizado internamente, há mais um quadrado, sugerindo uma área interna de uma sala ou cômodo, escurecida de azul.



Figura 11 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte MG. Foto: Fausto Caiafa

No centro desta estrutura vemos uma figuração humana do gênero masculino e aparência jovem, mas apenas a metade superior do tronco, os braços e a cabeça são visíveis. Esta foi construída na posição de $\frac{3}{4}$, com a face bem iluminada e a lateral esquerda sombreada de azul médio. Os cabelos são representados com uma massa escurecida e delineada com linhas sinuosas, simulando o encaracolado. O nariz é triangular e estilizado, a boca é oval e inclinada e os lábios são espessos. Os olhos são estilizados, com uma única linha indicando o contorno e as pálpebras. Um círculo representa a íris e um ponto escuro as pupilas.

Os braços estão erguidos acima da cabeça e encobertos por uma vestimenta de mangas longas, contornada por linhas sobrepostas retas e sinuosas preenchidas com manchas em azul claro. Apenas as mãos são visíveis, sendo a direita desenhada com linhas angulares e áreas internas de sombra e luz. A esquerda não é muito bem representada devido estar na extremidade do painel e em uma área reduzida. Ela é tortuosa e parece estar na posição invertida em relação à mão direita.

Parte III

Finalizando esta primeira parte da pesquisa, iremos descrever a imagem representada no denominado quadrante três, que está inserido abaixo do último arco da estrutura.



Figura 12 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte MG. Foto: Fausto Caiafa

O plano de fundo da imagem nesta parte do painel é estampado por um padrão de imagens de animais dispostos em organização vertical. Linhas longas e curvas flutuam pela cena, delimitando áreas de manchas, algumas com formas geométricas bem definidas. A coloração, variando nas tonalidades de azul, também apresenta algumas áreas em branco.

No centro dessa composição pode-se identificar novamente uma figura humana do gênero masculino. O homem está sentado de perfil, com uma leve inclinação no tronco e nas pernas.

A cabeça tem uma forma oval afinada em uma extremidade, indicando o queixo, e achatada em outra extremidade configurando a nuca. A orelha é desenhada de forma muito simples, em forma de “c”. O nariz é triangular, acentuado por algumas linhas de expressão. O contorno dos olhos se assemelha a uma seta e a íris preenchida pela pupila escura completa a parte representada. A boca está semiaberta, destacando o lábio inferior. Uma barba de pouquíssimo volume é desenhada com rabiscos.

O pescoço, parte do peito e o trapézio são visíveis e construídos com linhas verticais e curvas de espessura média. Abaixo do queixo uma sombra com alguns pontos de luz simula uma musculatura.

A figura veste uma roupa semelhante a uma túnica de mangas longas, deixando a mostra apenas as mãos e os pés. As dobras e o movimento do tecido são alcançados com o cruzamento de linhas e construções triangulares, principalmente nas mangas e contornos. Na região do tórax estão presentes linhas verticais curtas. Na parte inferior, linhas diagonais e curvas preenchem a estrutura.

Os braços estão flexionados formando um ângulo de quase noventa graus, porém o esquerdo é mais aparente, e bem iluminado, com a utilização do branco do suporte. A mão esquerda é construída de maneira grotesca, com os dedos desproporcionais e com a palma da mão voltada para o personagem. A mão direita é robusta e volumosa, com dedos tortuosos e algumas linhas de preenchimento. Uma parte da manga da túnica também é visível.

A região das pernas está encoberta pelo prolongamento da túnica. Destaca-se a curvatura das linhas que contornam os joelhos e o preenchimento das áreas com manchas sombreadas e em dégradé de azul. Os pés estão próximos e desenhados de vista lateral. No pé esquerdo são visíveis os dedos e a ponta da sandália. O pé direito tem linhas finas e contidas.

Também no centro da imagem podemos visualizar um grupo de três animais de porte mediano, eles se assemelham na forma e representação. As cabeças são circulares, com um bico levemente curvado e o olhar atento. O pescoço é alongado e vertical e as pernas e os pés tem a forma de hastes verticais. A cauda dos animais tem plumagem vasta em movimento circular.

Em um segundo plano da cena nota-se uma estrutura vertical, robusta e escurecida de azul, uma formação vegetal com o tronco e alguns galhos, sendo parte da copa com folhas arredondadas e ovais. Sombreadas com azul em tom médio e escuro há áreas de luz com a utilização do branco do suporte.

Semântico, Iconografia e Alegoria.

Parte I

Para uma análise crítica mais bem elaborada da obra de arte em destaque, é necessário, a utilização de recursos e ferramentas de estudo e pesquisa que auxiliem na identificação dos elementos e personagens que compõem o conjunto da obra. Através da

utilização da análise iconográfica baseada na pesquisa imagética da produção artística desenvolvida ao longo da história, é possível identificar e fazer afirmações a respeito do contexto da imagem.

Realizando uma pesquisa sobre o tema, foi possível localizar no portal digital denominado “Memória das Artes Visuais”⁶, um artigo disponibilizado pelo Professor Rodrigo Vivas, onde é feita uma análise sobre o painel de São Francisco de Assis. As informações contidas no artigo em questão serão de extrema importância para auxiliar e direcionar o estudo referenciado no conceito iconográfico.

Após abordar alguns pontos para contextualizar a obra de arte, Vivas (2016), inicia a narrativa de sua crítica da seguinte maneira:

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 Giotto, na qual um homem de aparente simplicidade estende 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.

Utilizando as informações neste recorte do texto, foi possível identificar as referidas obras de arte, e a partir delas, estabelecer conexões com a literatura disponível e os fatos históricos.

A imagem a seguir é um *fresco*⁷ feito por Giotto, na Basílica Superior da cidade de Assis, que representa o santo sendo venerado por um homem simples. Assim como na obra de Portinari, os personagens, o motivo e a temática são semelhantes pela forma como são dispostos no cenário. Há um homem desenhado de perfil, de pé e em deslocamento da esquerda para a direita. Com vestimenta azul escuro, de mangas longas, e usando um tipo de calçado, em sua cabeça repousa um halo dourado.

⁶ Disponível em <https://criticadeartebh.com/2016/11/04/candido-portinari-sao-francisco-1944-painel-de-azulejos-750-x-2120-em-igreja-de-sao-francisco-de-assisbelo-horizonte/>. Acessado em 10/01/2020

⁷ Técnica de pintura mural, executada sobre uma base de gesso ou nata de cal ainda úmida, no qual o artista deve aplicar pigmentos puros diluídos somente em água. Desta forma, as cores penetram no revestimento, e ao secarem, passam a integrar a superfície em que foram aplicadas.
Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/termo26/afresco. Acessado em 11/11/2019.

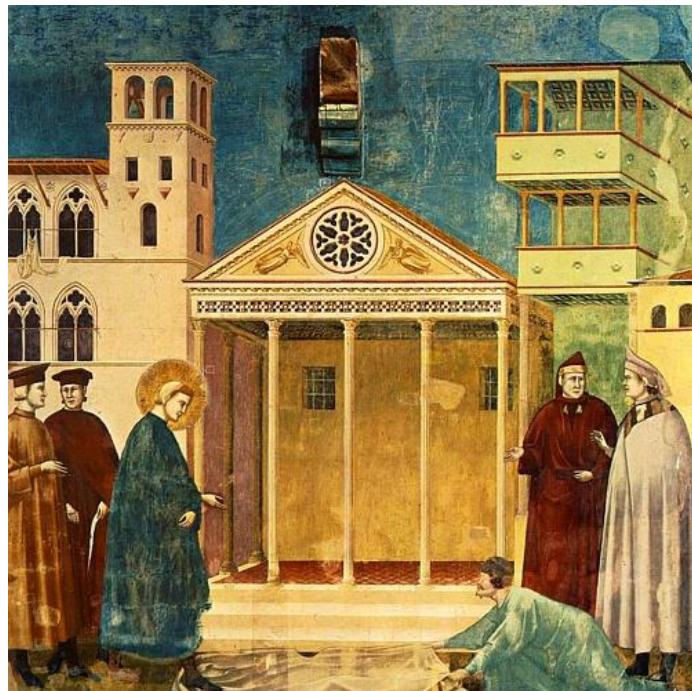


Figura 13 - "lenda de primeiro francis - [01] - homenagem de um homem simples"

Em contraponto, outra figura masculina encontra-se na parte direita da cena, em posição arqueada junto ao solo. Seu corpo é coberto por um traje azul claro, a cabeça está voltada para frente, os braços esticados e as mãos seguram algo semelhante a um tecido estendido ao chão. Os pés descalçados evidenciam um nível social desfavorecido ou uma condição servil.



Figura 14 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte MG. Foto: Fausto Caiafa

Buscando na produção artística outra referência indicada por Vivas (2016), a obra do artista Benozzo Gozzole que representa “Cenas da vida de São Francisco”, trata-se de um *fresco* datado de 1452 e de dimensões 304 x 220 cm.

Visualizando um recorte do *fresco* de Benozzo Gozzole, podemos fazer uma comparação no sentido de aproximar os personagens e a narrativa da cena representada por Portinari e Giotto.



Figura 15 - “Cenas da vida de São Francisco”, Benozzo Gozzole - dimensões 304 x 220 cm – 1452.

Nesta imagem apesar do cenário estar construído a partir de um plano dimensional diferente do utilizado por Giotto e Portinari, nota-se uma grande semelhança na construção dos personagens e na narrativa.

No lado direito da cena, a interação de dois elementos é representada com o auxílio da imagem em perspectiva causando a sensação de deslocamento de uma figura masculina, que se encontra de pé com as pernas afastadas e os braços em movimento de caminhada. Novamente a cor azul é predominante em sua roupa. O personagem está com os pés calçados. Em sua cabeça repousa um halo dourado e nesta representação sua aparência física é mais jovial, diferenciando, nesse sentido, do São Francisco de Assis idealizado por Portinari.

Em um primeiro plano da cena, vemos um homem ajoelhado e sua aparência é a de uma pessoa desfavorecida socialmente. Sua vestimenta é simples e formada por uma túnica sem mangas e amarrada na cintura, sua pele apresenta uma tonalidade diferente dos outros personagens e os pés descalçados revelam a condição social do homem, que em gesto de respeito e apreciação, diante a um reconhecido membro religioso, estende um manto branco para sua passagem pelo local.

Parte II

Passando a análise iconográfica das imagens inseridas no quadrante dois, iremos descrever as características estéticas da cena representada na parte inferior do recorte abaixo do grande arco estrutural da Capela Curial.

A pesquisa de Vivas (2013), em ensaio publicado pela Revista do Arquivo Público Mineiro intitulado “Arte e vanguardas na Cidade Moderna”⁸, o autor sugere que a imagem localizada na base do painel teve o croqui inicial alterado para uma adequação na imagem sugerida por outros envolvidos na construção da igreja. Reproduzindo seu texto podemos compreender que:

A modificação do croqui inicial parece ter descaracterizado as representações iconográficas nas quais Portinari estava investindo. O lobo que preenchia grande parte da cena passa a estar situado em uma parte menor, abaixado e “domesticado”. A cena do lobo em Portinari fora representada anteriormente por Sassetta, entre 1437-1444. (Vivas 2013 p.119)

A partir desta informação e após realizar uma pesquisa imagética no portal de Arte, “National Galery”, foi possível encontrar a imagem referida, de autoria do artista conhecido como Sassetta, nascido em 1427 e falecido em 1450. Stefano di Giovanni foi um importante artista do século XV na cidade de Siena⁹.

⁸ Disponível em http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2013A10.pdf. Acessado em 28/10/2019.

⁹ Disponível em <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/sassetta>. Acessado em 28/10/2019.



Figura 16 – “O lobo de Gubbio” – Sassetta, 1437-44.

A imagem disponibilizada na galeria virtual é identificada como uma pintura executada nos anos de 1437 e 1444. Nela estão representadas uma paisagem a céu aberto que ocupa a metade superior da cena. Uma revoada de aves no canto superior direito equilibra a composição. Um grupo de montanhas no plano de fundo e uma formação rochosa mais avançada, um grupo de árvores e uma estreita trilha completam a paisagem natural. Em um plano mais avançado, dispostos no solo, pode se identificar segmentos de corpos semelhantes a pernas e braços, pés e cabeça mutilados, além de retalhos de tecidos e manchas vermelhas simulando o sangue.

Do lado esquerdo da imagem em primeiro plano, uma construção semelhante a um portal remete a um ponto de entrada entre ambientes interno e externo. No alto da edificação seis pessoas observam o que acontece no lado externo do local. Em frente e abaixo a uma passagem em forma de arco aglomeraram-se um grupo de homens e mulheres em pé, trajando vestimentas tradicionais e religiosas, tendo as fisionomias aparentando medo e apreensão.

Um homem sentado e em primeiro plano, trajando uma longa túnica negra e um turbante vermelho, detém em suas mãos uma pena e um tinteiro, em seu colo repousa um filamento de papel. Ele observa a interação de outras duas figuras localizadas na parte inferior à direita da cena.

Destacando-se a figura de um jovem trajando um hábito e com os pés descalçados. Em sua cabeça repousa um halo de tons avermelhados. O homem está em pé, com o tronco inclinado para frente. A posição da cabeça, em perfil, leva o olhar do personagem para a sua lateral direita e o braço direito aponta para o outro personagem sentado. O braço esquerdo, estendido a frente com a mão aberta, faz contato com a pata direita de um animal semelhante a um lobo, somente representado pela cabeça, pescoço pernas e patas dianteiras.

Esta referência ajuda a localizar e classificar a cena representada na Capela Curial de São Francisco na iconografia e iconologia. Em ambas as cenas, podemos identificar a representação de São Francisco próximo ou em contato com a fera, que tanto na representação de Sasseta quanto na de Portinari demonstra ser uma criatura dócil ou amansada, não mais representado perigo ou ameaça para a população da região.



Figura 17 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte MG. Foto: Fausto Caiafa

Ainda reverberando a pesquisa de Vivas, uma informação que complementa a análise da cena diz que:

No que se refere à identificação do lobo de Gubbio, parece não restar dúvida. Nessa passagem São Francisco toma conhecimento de que um lobo aterrorizava homens e animais na cidade de Gubbio. O santo saiu então à procura do animal e conseguiu que “o ‘irmão lobo’ deixasse de ser mau”. (Vivas, 2013 p. 119 apud. Le Goff 2005).

Nas cenas que compõem a metade superior do quadrante dois, as pesquisas desenvolvidas por renomados historiadores sugerem a mesma conclusão, apresentando dúvidas e incertezas a respeito das “passagens” da vida do santo representadas por Cândido Portinari. Vivas afirma que:

A segunda cena de Portinari, que está no terceiro arco na parte superior, é de difícil identificação. Teixeira assim a descreve: “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”.¹³ Para o autor, essa cena corresponderia a São Francisco ainda jovem, “em trajes civis, dirigindo-se a um leproso para beijá-lo”. A figura enquadrada na janela, com os braços levantados e “aparência assustada, poderia representar a expulsão dos demônios por um certo frei Silvestre, na cidade de Arezzo”.¹⁴ Uma hipótese possível para explicar a figura que se parece a uma criança em uma janela é a de que ela poderia se referir ao milagre da criança que foi ressuscitada por São Francisco e, posteriormente, representada por Taddeo Gaddi.¹⁵ (Vivas, 2013 p. 119 apud. Teixeira, 2008).

Aprofundando as investigações nessa área do painel, existem fortes indícios de que o primeiro esboço ou croqui para o painel de São Francisco de Assis tenha sido motivo de divergência de ideias entre os envolvidos na construção da igreja.

Vivas (2013) esclarece que o arquiteto Oscar Niemeyer e o então prefeito Juscelino Kubitschek sugeriram uma alteração na cena em que um grande lobo ocupa a maior parte da área central do painel.

A modificação da representação parece ter sido necessária após algumas indicações de JK. Niemeyer é o encarregado de fazer a mediação e consulta Portinari sobre a possibilidade de realizar uma pequena modificação nos azulejos. (Vivas 2013. p. 119)

O primeiro estudo de Portinari para a construção da fachada mostra que 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. (Vivas 2013. p. 119)

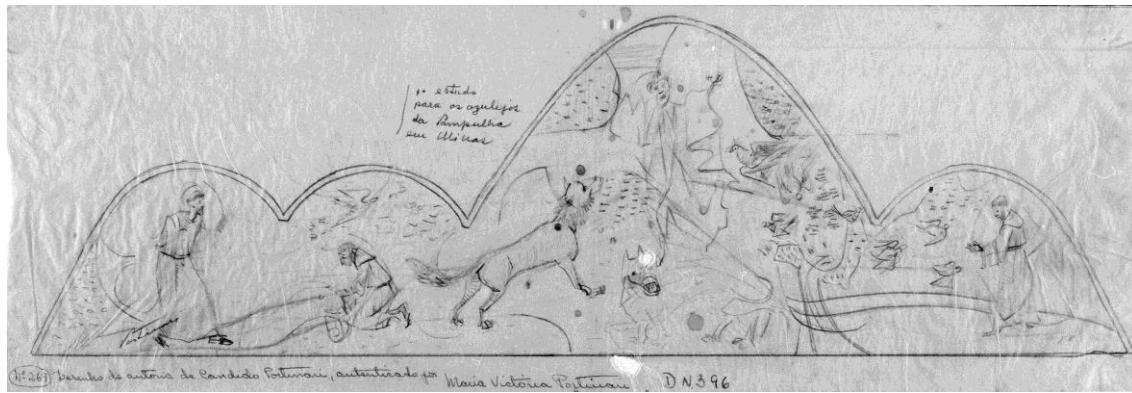


Figura 18 - São Francisco. Grafite sobre papel vegetal 17 x 42cm - 1944.

De acordo com Vivas (2013), “A modificação do croqui inicial parece ter descaracterizado as representações iconográficas nas quais Portinari estava investindo.” Em carta enviada a Cândido Portinari, reportando as preferências do prefeito e contratante da obra, Oscar Niemeyer confidencia que:

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 os croquis eram um ponto de partida e que transmitiria a você o pensamento dele.¹⁰

Parte III

Finalizando a análise crítica que trata do semântico, iconografia e alegoria para a terceira subdivisão do painel de São Francisco de Assis partiremos para a descrição da cena tomando como referencial de pesquisa o trecho do inventário histórico de Luiz Gonzaga Teixeira onde o pesquisador sugere que:

Na curva da direita, São Francisco sentado junto a uma árvore prega a três pavões postados à sua frente, outro episódio importante de sua vida. (Teixeira, 2008 p.44).

A partir destas informações retomamos a pesquisa iconográfica nos meios eletrônicos e encontramos nas galerias digitais o *fresco* de suposta autoria de Giotto ou de seus discípulos, bem como um texto apresentado em evento acadêmico que descreve um estudo que objetiva interpretar o significado da obra de Giotto.

¹⁰ Carta de Oscar Niemeyer a Portinari, Rio de Janeiro, 1945.

O *fresco* atribuído ao artista italiano “Pregação aos Pássaros” integra uma série de vinte e oito imagens dispostas na parte baixa da nave da Basílica Superior localizada na cidade de Assis, região central da Itália.



Figura 19 – “Pregação aos Pássaros”. Giotto di Bondone 1296-97.

Na imagem podemos observar a utilização de uma paleta cromática simples e reduzida, com predominância do azul e do marrom. Um céu em tom de azul claro e manchado ocupa a metade superior da pintura. Em segundo plano, uma grande área composta por uma mancha azul escura sugere um relevo ou formação montanhosa. No canto esquerdo, em um plano intermediário, há uma formação vegetal de tronco fino e alongado e copas com folhagem reduzida em volume e detalhamento.

No primeiro plano da imagem identificamos a presença de duas figuras humanas. Ambas estão de pé com os olhares voltados para o plano inferior do espaço. Descrevendo os personagens da esquerda para a direita, a primeira figura veste um grande hábito religioso, com um capuz que revela apenas o rosto e parte dos cabelos. Um cordão amarra a veste na altura da cintura, as mangas são compridas, expondo uma

das mãos posicionada em ato de oração, e a outra repousada junto ao corpo, os pés calçam uma sandália de cor preta.

A segunda figura ocupa uma área mais ao centro da imagem, está desenhada de perfil e veste um hábito religioso de cor marrom. Sobre a cabeça do homem repousa um halo de cor dourada. Os braços e mãos sugerem uma movimentação e gestualidade. Os pés aparecem descalçados por debaixo da túnica.



Figura 20 - Detalhe do painel externo de São Francisco de Assis. Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte MG. Foto: Fausto Caiafa

Na parte inferior que compreende a metade da direita, estão pousados no solo uma quantidade significativa de pássaros de pequeno porte, enquanto outros três em movimento descendente figuram quase que apagados no fundo escuro. Uma forma vegetal ocupa o canto direito do *fresco*, com tronco forte e de cor marrom escurecido, a copa é mais volumosa e robusta, com a folhagem construída através de massas de cor verde, variando a tonalidade.

Para uma interpretação mais adequada da obra de Giotto, podemos citar um trecho de pesquisa acadêmica desenvolvida por Federizzi e Ormezzano (2016), onde as autoras esclarecem que:

Essa pintura retrata uma das cenas mais famosas da vida do santo, porque conta um episódio muito marcante da devoção popular. A obra foi realizada num período de transição entre o trecento e o quattrocento, a primeira fase do Renascimento, também conhecido como Pré-Renascimento ou Gótico Tardio. Pode ser considerado um seguimento das artes bizantina e românica, período de características marcantes, a

exemplo da utilização da técnica do *afresco* e da pintura mural.
(Federizzi, Ormezzano. 2016 p.784)

As pesquisadoras contextualizam as questões históricas e técnicas da obra de arte da seguinte maneira:

Com sua característica pessoal de utilizar a profundidade, Giotto rompe com a rigidez da arte de Bizâncio, promovendo uma mudança no estilo, também por representar uma cena ao ar livre e substituir por um céu azul o céu dourado típico da tradição bizantina. No conjunto compositivo, percebe-se a exploração da profundidade, visível nas figuras humanas em primeiro plano, nas árvores menores em segundo e na montanha e no céu em terceiro. A cena está composta por uma paisagem rural simples na qual as figuras humanas são reduzidas à expressão de poucos gestos.
(Federizzi, Ormezzano. 2016 p.784)

As obras de arte aqui analisadas permitem concluir uma evidente aproximação temática, podendo sugerir que o artista brasileiro Cândido Portinari foi influenciado pela produção artística dos mestres da pintura que precederam o renascimento, dando os primeiros passos para uma nova maneira de produzir a arte religiosa.

A Obra de Arte e o Mundo da Arte.

Ao desenvolver esta parte da análise crítica do painel externo da Capela Curial de São Francisco de Assis, é necessária uma atenção difusa e subliminar para estabelecer relações entre a obra de arte e o universo artístico em que o autor e a sua criação estão inseridos.

Para auxiliar na construção de uma hipótese mais elaborada e contextualizada, utilizaremos uma variedade de textos, artigos e trabalhos acadêmicos com a finalidade de melhor nortear as ideias e a formação de conjecturas a respeito de vários fatores que devem ser levados em consideração neste tipo de pesquisa.

Em busca de uma convincente definição para o termo “Mundo da Arte”, pude encontrá-lo no artigo produzido pela mestra em Filosofia e então doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná, Cristiane Silveira (2012 p. 46), no qual a autora oferece um debate sobre o tema, buscando compreender a noção de “Mundo da

Arte” formulada pelo filosofo e critico de arte Artur C. Danto¹¹, onde este refuta as chamadas “Teorias Institucionais de Arte”¹² escritas pelo filósofo George Dickie¹³.

De acordo com Silveira (2012 p. 47), no artigo de “Artworld”¹⁴, publicado em 1964, o filósofo norte americano Artur C. Danto faz a identificação filosófica de um campo expansivo, a qual denomina “Mundo da Arte” (Artworld), formado por teorias artísticas e pela história da arte, cujo conhecimento se caracteriza como necessário para que possamos constituir algo como arte.

A partir destas informações podemos compreender que para classificar e definir uma obra de arte devemos levar em consideração uma série de variáveis e possibilidades que permeiam as diversas teorias da arte assim como sua contextualização histórica, política e social.

Silveira (2012 p. 47) nos apresenta um recorte do texto original escrito pelo filósofo Artur C. Danto onde este esclarece: “Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 1964, p. 580).

Em sua conclusão final, a pesquisadora novamente concorda com as argumentações tecidas por Artur C. Danto quando utiliza o seguinte trecho do texto que diz:

Uma distinção deve ser feita entre ter razões para crer que algo seja uma obra de arte e algo que se constitua como uma obra de arte de modo contingente às razões para que o seja. (...) “ser uma obra de arte é dependente de algum conjunto de razões que deu a ela aquele estatuto”. (SILVEIRA, apud. DANTO, 1992, p.39).

Desta maneira podemos compreender que o “Mundo da Arte” insere-se nos contextos sociais e políticos, referenciando-se nos fatos e acontecimentos históricos. Ou seja, é estabelecido pelos discursos e pela legitimação de mecanismos institucionais, onde através de um sistema estruturado, são definidas e articuladas as teorias artísticas e as práticas de atuação no mercado de arte.

¹¹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Danto. Acesso em 05/12/2019.

¹² A teoria institucional da arte surgiu na década de sessenta. Essa teoria enfatiza a importância da comunidade de conhecedores de arte na definição e ampliação dos limites daquilo que pode ser chamado de arte. Disponível em: http://criticanarede.com/est_tarte.html. Acesso em 05/12/2019.

¹³ Filosofo americano especializado em estética.

Disponível em: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095716738>. Acesso em 05/12/2019.

¹⁴ Disponível em: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>. Acesso em 05/12/2019.

O Movimento Muralista Mexicano e os Murais de Portinari.

Em busca de uma definição apropriada para o termo “Muralismo Mexicano”, podemos encontrá-la no portal eletrônico da Enciclopédia Itaú Cultural¹⁵, onde temos a seguinte informação:

O termo refere-se à pintura mexicana da primeira metade do século XX, de feitio realista e caráter monumental. A adesão dos pintores aos murais de grandes dimensões está diretamente ligada ao contexto social e político do país, marcado pela Revolução Mexicana de 1910-1920. (...) O movimento da pintura mural no México se apoia em alguns pontos centrais. Antes de mais nada, a arte deve ter alcance social, isto é, deve ser acessível ao povo.¹⁶

A Revolução Mexicana de 1910 pode ser considerada um grande evento histórico onde a influência da classe artística foi fundamental para a participação e mobilização da população, para conquista de direitos, em meio a um conturbado cenário político.

O “Movimento Muralista Mexicano” e os artistas que fizeram parte deste notável grupo, dentre eles destaca-se Diego Rivera, se aproximaram da população e das causas revolucionárias, fazendo da arte uma ferramenta e arma para ocupação do espaço público, criando condições para dialogar diretamente com as classes trabalhadoras do campo e das cidades.

Com o auxílio da pesquisa “Portinari e a arte social”, realizada por Annateresa Fabris¹⁷ é possível estabelecer conexões entre a arte muralista de Diego Rivera e os painéis e murais produzidos por Cândido Portinari. Além do painel externo na Capela Curial da Pampulha, Portinari utilizou este tipo de suporte em outros importantes trabalhos como, por exemplo, os murais *afrescos* do “Ciclo Econômico” que atualmente adornam o Palácio Capanema no Rio de Janeiro.

No conjunto dos “ciclos econômicos” (Ministério da Educação e Saúde), Portinari demonstra como é possível “narrar uma história” sem aderir à visão oficial, e sim apresentando uma visão crítica da sociedade brasileira

¹⁵ A Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras é uma obra de referência virtual que reúne informações sobre artes visuais, arte e tecnologia, literatura, teatro, cinema, dança e música produzidos no Brasil. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/sobre>. Acesso em 28/10/2019.

¹⁶ Adaptação. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3190/muralismo>. Acesso em 28/10/2019.

¹⁷ Annateresa Fabris possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1969), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1977) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1984). Professor titular da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Teoria e História da Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, surrealismo, pintura, Portinari e modernidade. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/5893025/annateresa-fabris>. Acesso em 08/01/2020.

contemporânea a partir de um tema nuclear como o trabalho. (Fabris 2005. p.79)

Tecendo uma possível comparação entre o “Muralismo Mexicano” e a pintura de Portinari, Fabris (2005) explica que:

Se é inegável que o muralismo mexicano está na base do empreendimento brasileiro, essa proximidade deve ser encarada como um exemplo moral, não como uma cópia de soluções formais, uma vez que Portinari opta por uma composição dinamicamente controlada, articulada por planos geométricos que ordenam racionalmente o espaço, bem diferente do *horror vacui*¹⁸ exibido pelos murais dos artistas mexicanos(...). (Fabris 2005. p.92)

Fabris (2005 p.92) evidencia o descontentamento de Portinari com possíveis comparações entre suas obras e a arte dos mexicanos, quando em carta a Mário de Andrade o artista reporta seu interesse em pintar “fotograficamente” a realidade circundante a um tipo de visão enraizado na infância, que o levava a tomar partido “(...) não na maneira mexicana mas na minha maneira de Brodósqui”.

Em resposta, Mário de Andrade define um contraponto entre os dois tipos de produção e aconselha o amigo.

Não precisa combater com os mexicanos, não. Combatem, são nobres, também merecem todo o nosso respeito e entusiasmo. Mas não há dúvida que, na exacerbação do combate, enfraqueceram a qualidade plástica das obras deles que se ressentem de um desequilíbrio forte entre valor plástico e valor espiritual. [...] E tenho a certeza que você está mais certo, no seu poderoso equilíbrio.¹⁹

De acordo com Fabris (2005):

As referências a Portinari e aos muralistas mexicanos não são casuais. A segunda fase do muralismo no México, correspondente ao governo do general Lázaro Cárdenas (1934-1940), estava propiciando uma ampliação do público da pintura mural, uma vez que as intervenções dos artistas deixavam de limitar-se aos edifícios públicos mais importantes para abarcarem mercados, escolas, fábricas e sindicatos. (Fabris 2005 p.85-86)

¹⁸ Horror Vacui (um termo derivado do latim) significa “medo do vazio”.

Disponível em: <https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.interaction-design.org/literature/article/horror-vacui-the-fear-of-emptiness&prev=search> Acessado em 13/01/2020.

¹⁹ Carta de Mário de Andrade a Portinari (São Paulo, 25 out. 1944). In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Portinari, amico*: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. Campinas: Mercado de Letras/Editores Associados/Projeto Portinari, 1995, p. 144.

A pesquisa apresenta trechos de críticas de arte, elaboradas por Mário Pedrosa, onde segundo Fabris (2005), “(...) críticos haviam notado em algumas obras apresentadas na galeria Itá o encaminhamento do pintor para o muralismo, que pode ser resumido nas palavras de Pedrosa”.

Com o afresco e a pintura mural moderna, a pintura marcha no sentido do curso histórico, isto é, para sua reintegração na grande arte totalitária, hierarquizada pela arquitetura, da sociedade socialista em gestação. Portinari já sente a força desta atração. Como se deu com Rivera, com a escola mexicana atual, aliás – a matéria social o espreita. A condição de sua genialidade está ali.²⁰

Segundo Fabris (2005), “Embora não excluindo o quadro de cavalete do horizonte de suas realizações, Portinari posicionava-se naquele momento a favor de uma expressão pública:”.

A pintura atual procura o muro. O seu espírito é sempre um espírito de classe em luta. Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social.²¹

Antes de fazer comparações entre os dois artistas, devemos contextualizar o Movimento Muralista Mexicano e a produção de Diego Rivera no cenário artístico mundial, pois trata-se de um ícone na cultura popular de toda América Latina, tendo influenciado e sido influenciada diretamente pela revolução de 1910 no México quando segundo Souza (2012 p. 23) “A manifestação pictórica riveriana, tinha deste modo um didatismo: instruir o povo a uma nova sociedade que fosse mais justa e livre”.



Figura 21 - Diego Rivera. *Guerreiro Indiano*. Fresco em cimento (104,14 x 133,35 cm), 1934.

²⁰ PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. *Diário da Noite*, São Paulo, 7 dez. 1934.

²¹ “Portinari, paulista de Brodowski, vai mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos”. *Folha da Noite*, São Paulo, 20 nov. 1934. Vide também: “Exposição de pintura Cândido Portinari”. *Diário de S. Paulo*, 21 nov. 1934.

A imagem anterior ilustra a pesquisa de Souza (2012 p. 27) e de acordo com o autor:

Esta pintura marca um dos maiores eventos da história da conquista do México pelos espanhóis no século XVI. A cena exibe um guerreiro asteca (Senhor Jaguar) vestido numa roupa jaguar que enterra sua adaga de vidro vulcânico (obsidiana) na garganta de um conquistador trajando sua armadura típica de guerreiro; símbolo da suposta superioridade europeia da época. A abordagem da violência que desestabiliza o olhar, serve na imagética riveriana para narrar a destruição das culturas pré-colombianas (mesoamericana); ao mesmo tempo em que lhes engrandece e se relaciona aos ideais da Revolução Mexicana de 1910.



Figura 22 - Diego Rivera. O levante. Fresco, (188 x 239 cm)

Em outra imagem com o título, “O Levante”, e executada na técnica *fresco*, Souza (2012 p. 29) assim a interpreta:

Este painel representa um posicionamento político e inequívoco do artista; uma crítica à repressão institucional contra a população desassistida de trabalhadores mexicanos dos anos 30 e 40 e a força estatal; embates resultantes dos graves problemas sociais que pairavam sobre a América latina e que teriam dado conteúdo à Revolução de 1910.

Souza (2012 p. 23) ainda argumenta que:

O artista, com sua poética quis dar uma nova “cara” ao México, contribuindo para que seu país tivesse uma fisionomia artística própria, exprimindo o vigor de sua natureza física e humana em uma pintura que não só descrevesse o povo mexicano; mas, que também dialogasse com ele; que lhe despertasse ao mesmo tempo consciência e orgulho da sua existência.

Eis aqui o primeiro motivo que nos traz a necessidade de investigar uma possível influência da arte de Diego Rivera em artistas de outras origens, mas que compartilhavam das mesmas motivações e aspirações, advindas de causas históricas ligadas a exploração e opressão das sociedades em que estavam inseridos. Mediante esta situação Souza (2012 p. 23-24) deduz que:

A arte mural defendida pelo pintor será distinta do realismo socialista, por possuir uma vertente mais humanitária constituindo-se em um neorealismo em que se procede aos ideais da revolução mexicana de 1910; o uso e a adaptação das vanguardas europeias; à tradição pictórica asteca e maia; a realização das pinturas em espaços públicos; a obra de forte compromisso social e apelo político (temas revolucionários, episódios de libertação do povo, violenta carga emocional); e a utilização da arte como propaganda político-ideológica.

Em seus estudos, Souza (2012 p. 37) oferece uma breve comparação da produção de Cândido Portinari e do muralismo de Rivera, quando este descreve que: “Sua proximidade com os muralistas mexicanos neste sentido são evidentes, aproximando-o dos ideais políticos daqueles artistas; sobretudo, em sua segunda fase de 1934-1940; por assim como eles, realizar uma arte crítica e voltada às massas”.

Porém um importante detalhe diferencia o conceito da arte mural produzida no Brasil e no México. Quando Souza (2012 p. 17) reverbera Pedrosa (1981) esclarecendo que:

Há uma grande diferença entre os propósitos do muralismo mexicano e o brasileiro. Sendo que “este último, não chegou de fato a se constituir num movimento ativista-libertário e, tampouco, surgiu da necessidade de seus artistas abandonarem o ateliê e/ou, saírem às ruas como aconteceu no México, a partir de 1910”. (PEDROSA, 1981, p. 15).

Após esta contextualização e tentativa de aproximação da vida pública e das características pessoais de Cândido Portinari e Diego Rivera, a análise de algumas obras de arte produzidas pelos artistas, irão seguir uma lógica comparativa levando em consideração as características formais e técnicas já identificadas no processo de criação dos artistas.

Podemos iniciar estas análises relembrando o painel externo da Igreja de São Francisco de Assis e sua arquitetura moderna e ousada. Portinari executou a pintura em uma estrutura de grandes dimensões, constituída por uma série de arcos em formas de parábolas. A imagem ocupa toda a área disponível, mas é dividida em cenas isoladas

que representam diferentes situações. O artista utiliza a própria estrutura do prédio para fazer essas separações e representação de vários ambientes.

De maneira semelhante trabalhava Diego Rivera, quando Capelato (2005) explica que:

Em suas pinturas, principalmente naquelas encomendadas pelo Secretário José Vasconcelos, que serviram para decorar o edifício da Secretaria de Educação Pública, estão retratadas representações do mundo do trabalho; imagens do povo indígena através de cenas do cotidiano, incluindo festas e rituais. Aparecem ainda cenas de mulheres com trajes típicos de todas as regiões do México. (Capelato, 2005 p. 23)

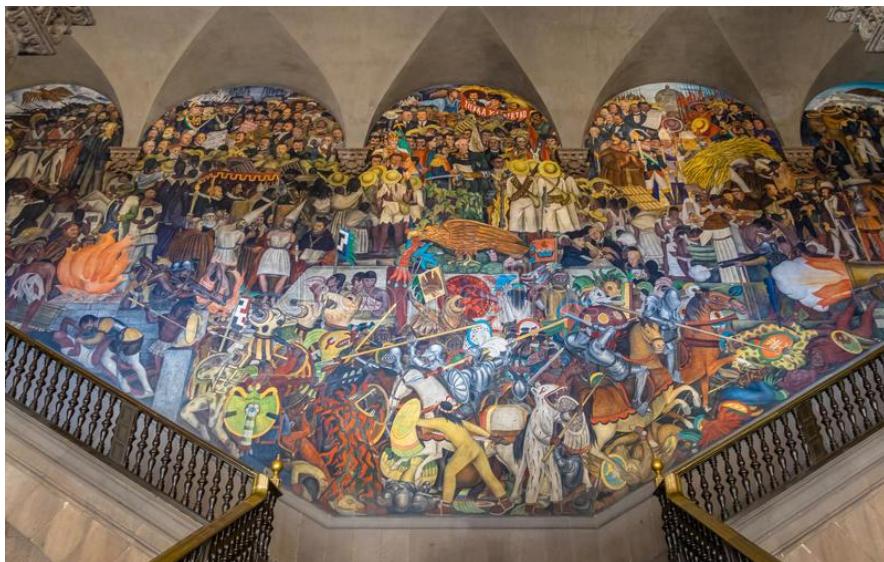


Figura 23 - História do México, Diego Rivera. 1929-1935.

Fazendo uma leitura visual da imagem anterior, é possível identificar algumas semelhanças na maneira em que os artistas trabalham a composição e harmonia dos elementos, agrupando-os em quadrantes ou subdivisões, onde cada conjunto remete a um tema específico, mas que se comunica e completa uma construção mais complexa. Outro destaque ocorre na forma de organização e ocupação do espaço, que se insere em meio as colunas em formas de arcos, que são apropriadas pelo artista e pela imagem.

Ainda analisando outro mural Souza (2012 p. 24) nos esclarece que:

Rivera soube aproveitar tais espaços colocando sua obra à vista do povo mexicano; ao mesmo tempo em que a fez “viajar” além das fronteiras. Seus gigantescos murais serviram para decorar o edifício da Secretaria de Educação Pública onde estão retratadas representações do mundo do trabalho; imagens do povo indígena através de cenas do cotidiano, incluindo festas e rituais.

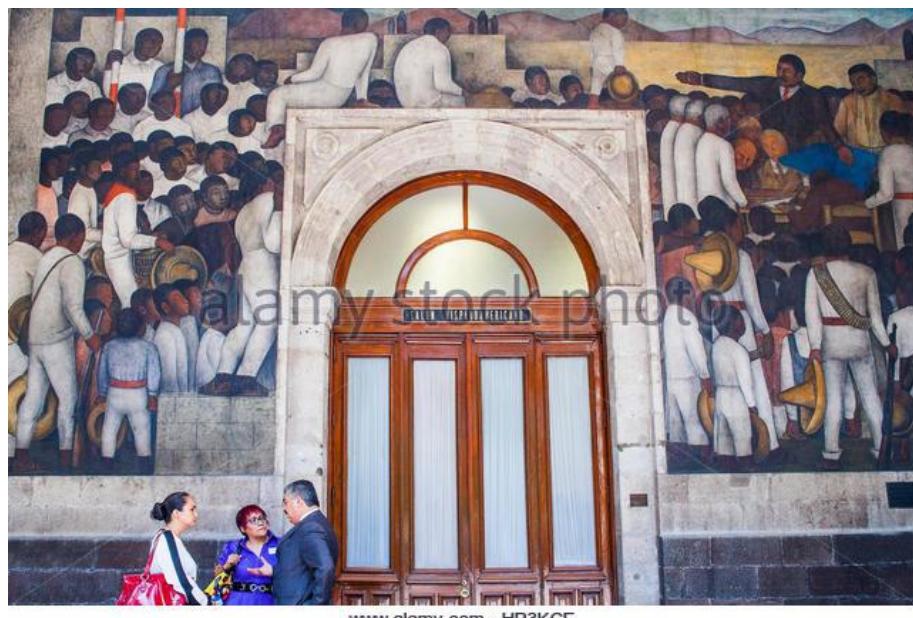


Figura 24 - Restauração Coletiva. Diego Rivera, Secretaria de Educacion Publica.

Adiante neste exercício de crítica artística iremos dar continuidade à leitura visual de obras feitas por Rivera e Portinari, e que se assemelham a princípio pela temática e pela narrativa.

A obra a seguir tem o Título “Cana de açúcar”, é um *fresco* sobre cimento feito por Diego Rivera nos anos de 1930 a 1932, e que Souza (2012 p. 27-28) utiliza para ilustrar sua pesquisa.



Figura 25 - Cana de Açúcar. Fresco sobre cimento (145 x 239 cm). 1930-32

Em relação à composição e construção dos elementos, podemos observar algumas características marcantes, principalmente na construção de imagens em agrupamentos ou em conjuntos de personagens, e a disposição destes conjuntos em linhas paralelas e diagonais, sugerindo a perspectiva do cenário e uma construção arquitetônica disposta no canto direito superior, além da centralização de personagens em destaque.

Outra importante característica seria um desenho com traços simples, representando corpos com deformidades e exageros na anatomia. As diferenças sociais também são subliminarmente expostas com a representação de diferentes colorações de tons na pele, dos cabelos e alguns personagens utilizando calçados e outros não.

Segundo a interpretação de Souza (2012 p. 28), assim ele descreve a imagem:

Neste mural, Rivera trata das lutas de classes; das desigualdades presenciadas no México pós-revolução. O artista mostra um país agrário e atrasado que se contrapõe aos ideais da industrialização europeia. A coleta e transformação da matéria prima cana de açúcar; as tensões, a exploração dos trabalhadores camponeses pelos grandes latifundiários são marcos da denúncia artística. A representação pictórica destaca ainda a imagem de mestiços de cor escura contrastada com a figura de capatazes e soldados de pele mais clara.

Em conjunto a essas informações, agora utilizaremos outra pesquisa voltada para a análise crítica de artes visuais. Utilizando como referência o artigo produzido pelas professoras da UFRJ, Pós-Doutora Maria Geralda de Miranda e Doutora Katia Eliane Santos Avelar (2013).

Nele as autoras descrevem uma interpretação da obra “Café”, de autoria de Cândido Portinari. O título da pesquisa é “Café, o que reluz pode ser ouro: uma análise semiótica da tela café, do pintor Cândido Portinari”, e encontra-se disponível em endereço eletrônico citado nas referências desta pesquisa.



Figura 26 - Café (1935). Óleo sobre tela (130 x 195 cm) Museu Nacional de Belas Artes – RJ

Na análise da obra “Café”, as autoras descrevem situações que permitem uma comparação e aproximação com a obra de Diego Rivera, “Cana de Açúcar”. Além de uma temática inspirada nas relações de trabalho e uma ambientação rural e agrária, nesta análise Miranda e Avelar (2013 p. 42), descrevem:

A tela é retangular e parece estar dividida em dois triângulos retângulos. O primeiro começa nas cenas do canto inferior esquerdo (...). Entre os dois triângulos, temos uma espécie de linha diagonal e invisível, que possibilita a formação de um terceiro espaço na tela. É a divisão em triângulos que nos faz ver as cenas como se elas estivessem pintadas em linhas paralelas à diagonal.

Aqui podemos observar a construção da composição baseada em formas geométricas, dividindo e delimitando áreas para representar diferentes cenas na mesma imagem. Ainda sobre as questões formais de estruturação e dimensionamento, além da semelhança no posicionamento dos variados elementos, objetos e personagens Miranda e Avelar (2013 p. 42), descrevem:

A primeira grande oposição observada, no entanto, é a horizontalidade da terra em contraponto com a verticalidade da natureza (...) A figura retilínea do homem, em pé, também contrasta com a figura da mulher, que está sentada e meio curvada.

Podemos constatar que assim como Diego Rivera, Portinari constrói os personagens com a figuração humana sem formalismos ou respeito a padrões estéticos e convencionais, representando desta maneira estruturas físicas exageradas, distorcidas,

deformadas e desproporcionais. Destaca-se também a semelhança na representação de roupas e detalhes, de acordo com Miranda e Avelar (2013 p.43):

O aspecto fisionômico dos trabalhadores, principalmente dos que aparecem em primeiro plano, é exagerado. Os pés, as mãos e os braços são grandes e fortes. Os tecidos das roupas parecem grossos. Todos os personagens estão descalços, apenas o feitor está usando botas.

Proposições para um Plano Pedagógico em Artes Visuais

Após a produção desta pesquisa surge a oportunidade de compartilhar o conhecimento produzido, atuando na Licenciatura em Artes Visuais, oferecendo possibilidades de apreciação, compreensão e prática artística em instituições de ensino, para estudantes, professores de outras áreas do conhecimento e a comunidade escolar em geral.

A partir da utilização da abordagem pedagógica em Arte, desenvolvida por Ana Mae Barbosa²², denominada “Abordagem Triangular” será possível estabelecer conexões entre o ensino e a aprendizagem artística, estimulando e provocando nos alunos e demais participantes, o desenvolvimento de um senso crítico que auxilie na apreciação e compreensão daquilo que é apresentado como Arte, onde Pimentel (2010) esclarece que:

A partir de seus três eixos – fazer, ler e contextualizar –, que não são hierárquicos ou lineares, é possível pensar uma atuação significativa no Ensino da Arte. (Pimentel 2010, p. 213).

A Abordagem Triangular é, portanto, um referencial, uma possibilidade concreta de trabalho complexo em arte/educação; cabe ao arte/educador levar em consideração as diversas possibilidades de expressão abordadas pela abrangência dos objetos artísticos e as especificidades educacionais de formação que pontue como relevantes. (Pimentel 2010, p. 213).

A autora conclui uma possível definição para o tema da seguinte forma:

Sendo uma abordagem de arte/educação pós-moderna, favorece a ampliação de fronteiras culturais e interdisciplinares para o estudo da arte

²² Professora de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA, Ana Mae Barbosa é uma das principais referências brasileiras em arte-educação e, embora já aposentada, ainda é disputada pelos alunos da instituição como orientadora. Desenvolveu, influenciada diretamente por Paulo Freire, o que chamou de abordagem triangular para o ensino de artes, concepção sustentada sobre a contextualização da obra, sua apreciação e o fazer artístico. A pesquisadora foi, também, a primeira a sistematizar o ensino de arte em museus, quando dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC.

Disponível em <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoaa/ana-mae-barbosa>. Acesso em 28/10/2019.

nas sociedades, e pela elaboração da experimentação artística. (Pimentel 2010, p. 212).

O plano pedagógico abordará como tema principal o painel de São Francisco de Assis, objeto de pesquisa apresentado anteriormente. Nele será apresentado aos participantes à contextualização histórica, social e política da obra e de seu autor. será oferecida a oportunidade de apreciar o painel em loco, organizando uma visita em formato de aula expositiva. E por fim, retornando à sala de aula ou ao ateliê, será o momento de disponibilizar recursos materiais e técnicos para a produção e o fazer artístico, dando liberdade para novos desdobramentos e reinterpretações da obra de arte.

Desta maneira é possível alcançar de maneira satisfatória todas as variáveis que compõem o eixo da Abordagem Triangular, contextualizando, fruindo e produzindo novos conhecimentos.

Surge ainda a oportunidade de abordar temas atuais que se destacam na Arte contemporânea, como por exemplo, as intervenções artísticas a céu aberto que permeiam as cidades e centros urbanos como o muralismo e o *graffiti*²³. Levando ao conhecimento dos participantes, artistas que se destacam no cenário da Arte de rua, que se aproximam da população e são reconhecidas e reconhecidos pela qualidade técnica e conceitual.

Estabelecer conexões com o muralismo da primeira metade do século XX, bem como o muralismo ou o *graffiti* do século XXI é um grande desafio que estimula ainda mais uma investigação e o trabalho em conjunto com crianças e adolescentes que se identifiquem com o gênero artístico.

²³ As inscrições em muros, paredes e metrôs - palavras e/ou desenhos -, sem autoria definida, tomam Nova York, no início da década de 1970. Em 1975, a exposição Artist's Space, nessa cidade, confere caráter artístico a parte dessa produção, classificada como graffiti. A palavra, do italiano *graffito* ou *sgraffito* que significa arranhado, rabiscado, é incorporada ao inglês no plural *graffiti*, para designar uma arte urbana com forte sentido de intervenção na cena pública. Giz, carimbos, pincéis e, sobretudo, spray são instrumentos para a criação de formas, símbolos e imagens em diversos espaços da cidade. O repertório dos artistas é composto de ícones do mundo da mídia, do cartum e da publicidade, o que evidencia as afinidades do *graffiti* com a arte pop, e a recusa em separar o universo artístico das coisas do mundo. Os grafiteiros remetem a origem de sua arte às pinturas pré-históricas e às inscrições nas cavernas. Nos termos de Keith Haring (1958-1990), um dos principais expoentes do *graffiti* nova-iorquino: "Decidi voltar ao desenho, que mudou pouco desde a pré-história e ainda guarda a mesma origem".

A definição e reconhecimento dessa nova modalidade artística impõem o estabelecimento de distinções entre *graffiti* e pichação, corroboradas por boa parte dos praticantes. Apesar de partilharem um mesmo espírito transgressor, a pichação aparece nos discursos críticos associada a uma produção essencialmente anônima, sem elaboração formal e realizada, em geral, sem projeto definido. No *graffiti* os artistas explicitam estilos próprios e diferenciados, mesclando referências às vanguardas e outras relacionadas ao universo dos mass media.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3180/graffiti>
Acessado em: 15/01/2002.

Plano Pedagógico

A obra de arte de Portinari e a Pampulha: reconhecimento do patrimônio artístico.

Apresentação

Com a intenção de apresentar um modelo de aula de Arte diferenciada, rompendo com a rotina tradicional da sala de aula, surge a oportunidade de pensar novas abordagens ou experiências que cativem os alunos e reforcem a necessidade da construção de um pensamento crítico e libertário, questionador e apreciador das manifestações culturais e artísticas.

Pensando neste modelo de aula que se conecte com as diversas plataformas de propagação da informação, este plano pedagógico busca a aproximação entre o patrimônio histórico e artístico e a aplicação de tecnologias que podem, quando utilizadas adequadamente, melhorar e facilitar a compreensão e o acesso dos estudantes ao conhecimento produzido ao longo dos tempos.

Referenciado pela “Abordagem Triangular” o projeto utiliza como eixo principal temas como a fruição, a contextualização histórica, política e social e a prática artística. Desta forma, completando um ciclo que aborda e faz uso de diferentes ferramentas e materiais pedagógicos que facilitam e auxiliam o professor a compartilhar as informações sobre o tema sugerido.

Justificativa

Com a necessidade de oferecer uma abordagem pedagógica diferenciada visando à multidisciplinaridade e dialogando com outros temas e desdobramentos, que extrapolam o ambiente da sala de aula e os limites da escola, será proposta uma atividade extraclasse para apreciação do patrimônio histórico e artístico.

A fruição artística em loco faz-se necessária para uma melhor compreensão das dimensões físicas e conceituais da obra de arte. A oportunidade de visitar um importante ponto turístico da região onde o público alvo reside proporciona uma melhor sensação de reconhecimento das origens e tradições culturais.

Objetivo Geral

Este plano pedagógico tem como objetivo estimular a manifestação e produção artística do público alvo, promovendo a fruição e contextualização da obra de arte e do patrimônio histórico e artístico.

Objetivos Específicos

Estabelecer conexões interdisciplinares.

Estimular o hábito de visitação e a participação em eventos artísticos e equipamentos culturais.

Favorecer e reconhecer no trabalho em equipe condições que melhorem as relações interpessoais dos alunos.

Trazer para o debate as questões sociais e políticas que motivaram o muralismo mexicano, o *graffiti* e o muralismo contemporâneo.

Producir coletivamente um mural ou *graffiti* em grandes dimensões.

O plano pedagógico é estabelecido em três momentos.

- Uma aula de 50 minutos para a apresentação da atividade sugerida, o local da visita e a obra de arte em questão.
- Uma visita mediada ao local da obra de arte, com transporte coletivo e previsão de duração aproximada de duas horas.
- Duas ou mais aulas de 50 minutos destinadas para a manifestação e prática artística.

Público Alvo

Esta proposta de plano pedagógico destina-se a estudantes de 06 a 14 anos que compreendem os segundos e terceiros ciclos do ensino regular.

Proposta desenvolvida para turmas com trinta alunos.

Materiais e Recursos Utilizados

Bibliografia e acervo do artista e da obra de arte.

Bibliografia sugerida para temas de preservação do patrimônio histórico e artístico.

Computador e projetor de imagens, equipamento de som e áudio, equipamento fotográfico, *tablet* com conexão a internet, telefones e outros aparelhos eletrônicos equipados com câmera digital, impressora.

Adaptações para pessoas em situação de deficiência como, áudio descrição, interprete em Libras, transporte adaptado para cadeirantes, acompanhamento de Profissionais de Apoio Escolar (PAE).

Transporte coletivo por fretamento de ônibus.

Material artístico: pranchetas, papéis de formas, cores e tamanhos variados, papel fotográfico, papel para aquarela, aquarela em pastilhas, recipientes e vasilhames de plástico, pincéis, lápis, canetas, tesoura, cola, carvão, tintas látex, pigmentos, rolos e trinchas para parede, espátulas, tinta spray, aventais, luvas e máscaras. Solvente e estopa para limpeza das ferramentas.

Desenvolvimento/Metodologia

Para desenvolver esta proposta pedagógica o projeto será dividido em três momentos. Na primeira aula será o momento de apresentar a atividade para os alunos, contextualizando os temas e o conteúdo da proposta, sendo o foco principal o artista Cândido Portinari e o painel externo da Capela Curial de São Francisco de Assis, na região da Pampulha em Belo Horizonte, Minas Gerais. Estabelecendo uma conexão com a Arte contemporânea serão apresentados artistas que são referência no cenário das Artes Urbanas como o *graffiti*.

A segunda aula será uma vista guiada ao equipamento cultural, com deslocamento e permanência estipulados em um turno completo de aula, podendo ser no período da manhã ou tarde.

O terceiro e último momento ocupará duas ou mais aulas, quantas forem necessárias, para a produção artística buscando a qualidade estética e estimulando a imaginação e pensamento crítico dos participantes. Aos alunos será oferecida a oportunidade de criarem uma produção coletiva voltada para o muralismo ou o *graffiti* em grandes formatos, em uma área interna, parede ou muro da escola.

Aula I

Iniciando a aula com uma breve explicação de todo o projeto e o grandioso esforço que deverá ser mobilizado para que tudo aconteça de acordo com o planejamento.

Em seguida partindo para a contextualização dos elementos envolvidos, com a apresentação da biografia de Cândido Portinari, o folhear de livros, catálogos e reproduções de desenhos e pinturas do artista, a projeção de grandes obras como “O Mulato”, “Os Retirantes” e “Guerra e Paz” entre outras.

É disponibilizado um momento para comentários e perguntas sobre o tema.

Continuando com a apresentação da evolução do muralismo através do século XX e inicio de século XXI. Conduzindo a apropriação da arte mural pelas periferias e comunidades desfavorecidas economicamente, que teve inicio em cidades norte americanas e depois se espalhando por outros países, com o surgimento do *graffiti*, vinculado a cultura Hip Hop.

Falando mais especificamente sobre o *graffiti*, serão apresentadas referências artísticas como Jean-Michel Basquiat, e o brasileiro Eduardo Kobra²⁴, artista em atividade que está entre os mais importantes muralistas.

Durante o projeto os alunos deverão através de pesquisa nas diversas mídias disponíveis buscar referências de artistas e outros gêneros artísticos que eles julguem estabelecer algum tipo de conexão com os temas abordados anteriormente. Elas servirão como auxílio no momento da prática artística a ser proposta.

Aula II

A segunda aula consiste na visita de campo a Capela Curial de São Francisco de Assis para a fruição e apreciação da obra de arte através do contato visual e sinestésico, proporcionando uma experiência presencial diferenciada e mais aprimorada.

Iniciando a aula com a conferência dos pontos burocráticos da viagem, como recolhimento dos termos de autorização, contagem e identificação dos participantes e reportagem de informações essenciais em atividades desta natureza, como a observação

²⁴ Biografia disponível em: <http://www.eduardokobra.com/>.

de medidas de segurança, boa conduta e comportamento adequado em ambientes culturais e turísticos.

Encaminhamento do grupo de alunos para o transporte coletivo e trânsito até o ponto de destino. Caminhando pelo espaço, os alunos poderão fazer registros fotográficos, evitando a captura de imagens de pessoas externas ao grupo.

Aproximando-se da Capela Curial inicia-se a apreciação poética do edifício, deslocando-se para a parte frontal e depois andando ao redor do prédio, observando e registrando detalhes e curiosidades na construção. Este primeiro contato pode ser realizado com o tempo aproximado de trinta minutos para o livre deslocamento em uma área pré-determinada.

Reunindo o grupo em frente ao painel externo que representa as várias “passagens” na vida de São Francisco de Assis é iniciada uma aula expositiva, informando as características técnicas da imagem e do local em que ela está inserida. Esclarecendo informações básicas como os nomes dos arquitetos e engenheiros que planejaram a Capela Curial e da equipe técnica que assessorou Portinari na execução do painel de azulejos, os procedimentos e materiais utilizados.

Neste momento a utilização do *tablet* com conexão a internet é indispensável para auxiliar o professor com a exibição de obras de arte para a comparação, além da agilidade e facilidade para pesquisas e esclarecimento de prováveis dúvidas.

Uma breve contextualização do santo católico também se faz necessária. Para então iniciar a leitura das imagens e de todo o conjunto da obra. Apresentando através de referências acadêmicas as características de cada momento da vida de São Francisco de Assis, os elementos que comprovam a exatidão das comparações e conclusões estabelecidas. Ou seja, para afirmar que o artista representou determinado momento da vida do santo como, a “Pregação aos pássaros”, é preciso realizar uma vasta pesquisa imagética e histórica coletando elementos e informações que comprovem tal afirmação.

Estabelecendo uma mediação com momentos de diálogos, respondendo a dúvidas e comentários que surgirem no decorrer da apresentação os professores irão estabelecer ligações com outras disciplinas e situações do cotidiano. Os alunos podem fazer registros através de anotações, desenhos, esboços, fotografias, aquarelas, vídeo, etc, para este momento será disponibilizado uma hora de apresentação.

Neste momento os professores de outras disciplinas poderão atuar e fazer intervenções no sentido de introduzir a interdisciplinaridade. O professor de matemática, por exemplo, poderá propor uma atividade que exerce o cálculo geométrico da área total do painel de azulejos. O professor de geografia poderá explanar sobre as características topográficas e hidrográficas da região, além da fauna e da flora. O professor de história poderá melhor contextualizar os momentos histórico, político e sociais que envolvem toda a temática da aula.

Comentando sobre os personagens e situações representadas, será oferecido o momento para esclarecimento de possíveis dúvidas, comentários e últimas observações e considerações. Todos os participantes poderão expor sua avaliação sobre a atividade fora do ambiente da sala de aula, suas expectativas e satisfação com a participação em um projeto de Arte com características interdisciplinares.

Aula III

O encontro que conclui o plano pedagógico inicia-se na sala de aula com a apresentação de uma proposta de intervenção artística em uma parede ou área interna da escola que seja identificada a necessidade de revitalização, e esta seja autorizada pela direção da instituição de ensino.

O material didático apresentado na primeira aula será disponibilizado para consulta, além das referências coletadas pelos alunos que serão compartilhadas para estimular a troca de ideias e a elaboração de imagens que irão compor o mural a ser confeccionado pela turma.

Fazendo uso de uma grande variedade de materiais e técnicas artísticas os alunos deverão produzir esboços e croquis para criar uma composição coletiva que dialogue e faça referência com os temas abordados nas primeiras aulas do plano pedagógico. Não será exigida uma relação direta com o tema religioso ou social, é desejável que todos os elementos sejam sugeridos na imagem, podendo remeter a arquitetura, paisagismo, *graffiti*, tipografia, arte popular, etc.

As fotografias e imagens digitais serão impressas e utilizadas na composição da nova imagem que será executada. Após uma seção de criação as imagens produzidas são realinhadas e reajustadas pelos alunos para que outra composição seja elaborada e contenha partes e recortes das produções individuais.

Ao fim da aula deverá ser escolhida a imagem e os materiais que melhor se adequem para a confecção do mural ou *graffiti*.

Para este momento será reservado todo o período da aula, aproximadamente 60 minutos.

Aula IV

Para a execução do mural através de uma produção coletiva, será preciso limpar e preparar a parede que receberá a intervenção artística.

Após a escolha da composição feita pela turma a imagem será transferida para a superfície a ser revitalizada com uso de carvão, esboçando um desenho com os elementos principais da composição.

Em seguida serão preparadas as tintas, com as misturas de cores a serem aplicadas na imagem e a pintura deverá ter a participação de todos os integrantes da turma. Ao final de todo o processo de feitura do mural será promovido um evento para a apresentação da produção artística para a comunidade escolar.

Desempenho e Avaliação

Para estabelecer um método avaliativo neste projeto serão observados o envolvimento e a interação dos participantes em todos os momentos da atividade, a compreensão e conhecimento prévio dos assuntos e temas, o comportamento adequado no deslocamento e permanência ao equipamento cultural. O recurso da auto avaliação será o fator de principal importância para oficialização de notas e frequência.

Serão ainda considerados o cumprimento da atividade de prática ou produção artística elaborada pelo aluno, demonstrando o domínio técnico ou o interesse explícito em aprender um novo conhecimento. Finalizando a proposta pedagógica com uma roda de conversa ou um “bate papo” com todos os envolvidos; alunos, monitores e professores, para que forneçam um *feedback* informando suas expectativas e nível de satisfação com a produção artística autoral, avaliando também a visita extraclasse e todo o conteúdo de referência utilizado no projeto.

Considerações Finais

Ao final desta pesquisa chego à convicção de ter ampliado as dúvidas e questionamentos sobre os temas abordados, sobrando uma parcela do conhecimento construído e compartilhado nesta publicação.

A necessidade de analisar a obra de arte, foco da pesquisa, surgiu ao realizar os exercícios propostos pelo Professor Rodrigo Vivas, nas aulas da disciplina de Crítica em Artes Visuais, ministradas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Escrever sobre Arte e outros temas relacionados tornou-se um satisfatório hábito que proporcionou um significado a mais durante minha trajetória na graduação, na formação pessoal, nas relações interpessoais e nas oportunidades profissionais. A pesquisa estimulou e aprimorou a capacidade de leitura, a concentração, a imaginação e a compreensão de assuntos mais complexos.

Explanar sobre a Igrejinha da Pampulha e Cândido Portinari foi muito prazeroso, pois, a arquitetura moderna encanta e instiga os olhos e a produção do artista complementa os vazios diários, presentes nas vidas rotineiras de pessoas comuns.

Quando criança as reproduções das obras “Os Retirantes”, decoravam a sala do apartamento onde cresci. Ficava eu ali no chão da sala, copiando e redesenhadando aquelas figuras estranhas e esquisitas, sem imaginar que anos mais tarde estaria concluindo a graduação escrevendo sobre Cândido Portinari e analisando sua produção artística.

Dúvidas e novas possibilidades de pesquisa se apresentaram referentes ao recorte da imagem onde não foi possível estabelecer relações iconográficas com outras obras de arte ou inspirações motivadas pelos artistas do passado como Giotto di Bondone, por exemplo.

É possível que Portinari tenha estabelecido uma lógica criativa, representando as “passagens” da vida de São Francisco, inspirando-se supostamente nos *frescos* de Giotto e na pintura de Sassetta. No painel analisado, dois grupos de imagens não sustentam nenhuma relação iconográfica ou histórica. Cândido Portinari teria inovado e surpreendido novamente ao representar outras situações ou momentos da vida religiosa do santo católico? Teria o artista explicitado, em algum momento, os reais motivos para a mudança na área central da imagem, e ainda a qual momento histórico da vida de São

Francisco de Assis elas se referem? Uma nova investigação se revela necessária para desvendar esses questionamentos.

Para concluir esta análise crítica, preciso novamente recorrer aos comentários de pesquisadores que reconhecidamente prestaram um grande serviço para a sociedade compartilhando o conhecimento produzido por eles. Recorro ao trecho do texto de Morais (1988) para concluir adequadamente os comentários sobre a Capela Curial:

(...) na Pampulha é a arquitetura, ela mesma, que mimetiza as montanhas próximas (Minas é palavra montanhosa, já se disse), fazendo-se paisagem na sequência caprichosa e atraente de arcos sucessivos. Outros preferem ver nessas formas parabólicas a sugestão de planejamentos da imaginária barroca. (Morais, 1988 p. 64)

E sobre o painel de São Francisco de Assis o pesquisador esclarece que:

Subjaz no painel forte influência picassiana. Sabe-se que o nosso artista viu Guernica de Picasso no Museu de Arte Moderna de Nova York quando visitou os Estados Unidos em 1941. O contato direto com essa obra, inclusive com os croquis expostos no mesmo local, bem como o clima de temor que dominava todo o mundo em função da Segunda Guerra Mundial que se desenrolava na Europa, repercutiram bastante no estado de espírito de Portinari. (Morais, 1988 p. 64).

O plano pedagógico elaborado e apresentado neste Trabalho de Conclusão de Curso coloca a prova os conhecimentos teóricos e práticos construídos durante o percurso na Licenciatura em Artes Visuais.

Com a utilização de ferramentas e recursos que facilitem no ensino/aprendizagem, alunos, professores e demais envolvidos têm a possibilidade de extrair o máximo de informação e conhecimento, tão necessários em uma sociedade competitiva e que se renova a todo tempo.

O projeto desenvolvido visa aproximar os alunos do ensino regular, com os temas que permeiam as questões sociais e políticas, estimulando e promovendo a liberdade de expressão e principalmente a liberdade de pensamento.

REFERÊNCIAS:

- BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira. *A Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Modernismo Latino-Americano e construção de identidades através da pintura*. Rev. hist. [online]. 2005, n.153, pp. 251-282.
- CASTRO, Mariângela; FINGUERUT, Silvia. *Igreja da Pampulha: restauro e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- DANTO, A. C. *The Artworld*. In: The Journal of Philosoph, Vol. 61, nº19, 15 de outubro de 1964, pp. 571- 584.
- DANTO, A. C. *The Art World Revisited: Comedies of Similarities*. In: DANTO, Arthur C. Beyond the Brillo Box, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992, p.33-53.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari e a arte social*. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dezembro 2005.
- FEDERIZZI, Roberta Bassani; ORMEZZANO, Graciela René. *Pregação aos pássaros de Giotto: uma tradução intersemiótica do sermão de São Francisco de Assis*. Texto completo de trabalho apresentado na Sessão: Eixos Temáticos em Literatura dos Estudos de Literatura, Artes e Mídia do 4. Encontro da Rede Sul Letras, UNISUL. Palhoça, 2016.
- JUNIOR, Rafael Alves Pinto. *Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil*. Vitruvius. Arquitextos, 087.11, ano 08, agosto de 2007.
- LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 80.
- MIRANDA, Maria; AVELAR, Kátia. *Café, o que reluz pode ser ouro: umas análise semiótica da tela Café, do pintor Cândido Portinari*. Rio de janeiro. Semioses, v.7, n.1. 2013.
- Disponível em:
<http://apl.unisuam.edu.br/revistas/index.php/Semioses/article/view/490/429>
- MORAIS, Frederico. *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição, 1979.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. 1 ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1981. In: FABRIS, Anna Teresa. *Portinari e a Arte Social*. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dezembro 2005.
- PIMENTEL Lucia Gouvêa. *Fruir, Contextualizar e experimentar como possível estratégia básica para investigação e possibilidade de diversidade no ensino de arte: o*

contemporâneo de vinte anos. Artigo publicado em “*A Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*”. São Paulo: Cortez, 2010. p. 211.

PONTINARI, Cândido. *São Francisco de Assis, painel externo.* Azulejaria. Capela Curial de São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte – Minas Gerais. 1944.

SILVEIRA, Cristiane. “*O mundo da arte, de Artur C. Danto, à luz da teoria institucional da arte*”. Curitiba. Anais do 7º Seminário de Pesq. em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, p. 46 - 50, jun., 2012.

Disponível em:

http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Comunicacao_2012/Publicacoes/7_Seminario_Pesquisa_Artes/7SeminarioPesquisaArtes_AnaisEletronicos_Art09.pdf

SOUZA, Adelson Matias. “*O Muralismo de Rivera e Portinari: a arte como possibilidade de reflexão crítica e mediação com a realidade social*”. 2012. Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais, habilitação em Licenciatura; Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Ouro Preto do Oeste – RO.

Disponível em:

http://bdm.unb.br/bitstream/10483/5650/1/2012_AdelsonMatiasSouza.pdf

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

VIVAS, Rodrigo. *Arte e vanguarda na cidade moderna.* Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte. Volume 49, número 1, p.114-127. 2013

Disponível em:

<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapm/brtacervo.php?cid=1143&op=1>

VIVAS, Rodrigo. *Painel externo. Igreja de São Francisco de Assis.* 1944. Portal eletrônico Memória das Artes Visuais. Novembro de 2016.

Disponível em:

<https://criticadeartebh.com/2016/11/04/candido-portinari-sao-francisco-1944-painel-de-azulejos-750-x-2120-em-igreja-de-sao-francisco-de-assis-belo-horizonte/>

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. *A igreja de São Francisco de Assis.* Revista Imagem Brasileira nº 6 – 2011. Belo Horizonte, 2016.

Disponível em <https://criticadeartebh.files.wordpress.com/2016/11/vivas-rodrigo-guedes-gisele-a-igreja-sc3a3o-francisco-de-assis-belo-horizonte-imagem-brasileira-2011-2016-p-106-120.pdf>

Acessado em: 13/01/2020.