

Interpretação de imagens religiosas: A Via Sacra da Pampulha de Cândido Portinari

Etienne Alfred Higuete
Universidade do Estado do Pará

Introdução: A arte de Portinari

Cândido Portinari (1903-1962), pintor brasileiro de ascendência italiana, nasceu na cidade de Brodowski, Estado de São Paulo, em 29 de dezembro de 1903. Sua pintura é, inicialmente, acadêmica, influenciada pelo espanhol Zuloaga e pelos italianos do século 15, sobretudo Piero della Francesca. Lentamente, afirma seu estilo próprio, libertando-se dos cânones convencionais. Como Lasar Segall, pintor russo radicado no Brasil, Portinari sofre a influência do expressionismo germânico. E, como os muralistas mexicanos, ele faz de sua pintura um instrumento de denúncia social.

Inspirado pelas secas nordestinas, Portinari pinta obras de grande força dramática, acentuada pela distorção das figuras. A partir de 1948, a arte de Portinari torna-se cada vez mais expressionista, começando a evidenciar cores violentas. Pinta especialmente figuras populares, como retirantes, meninos, sorveteiros, lavradores e favelados. Contudo, Portinari não pode ser considerado apenas como um pintor expressionista, sofreu também influências do cubismo, do surrealismo e, particularmente, de Picasso, recriando as influências recebidas numa perspectiva latino-americana e brasileira.

A escalada do nazi-fascismo e os horrores da guerra reforçam o caráter social e trágico de sua obra, levando-o à produção das séries Retirantes (1944) e Meninos de Brodóski (1946), assim como à militância política, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro, sendo candidato a deputado em 1945 e a senador em 1947 sem, contudo, conseguir se eleger.

Em 1944, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, inicia as obras de decoração do conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte, Minas Gerais, destacando-se na Igreja de São Francisco de Assis, o mural São Francisco se despojando das vestes e a Via Sacra, em óleo sobre madeira têmpera, além dos diversos painéis de azulejo sobre a vida de São Francisco.

A igreja de São Francisco de Assis da Pampulha

A Igreja de São Francisco de Assis, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer e inaugurada em 1943, é parte do projeto arquitetônico da Pampulha, encomendado pelo governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek. Niemeyer encontrou a oportunidade de desafiar a monotonia que rodeava a arquitetura contemporânea, aproveitando-se da liberdade plástica que o concreto permite, dando início à sua arquitetura de curvas que o caracterizou até o fim da vida. A forma da capela representa um uso completamente revolucionário do concreto para obras religiosas, resultando em formas ousadas, inusitadas e marcantes (Souza, 2013).

A igreja, apesar de ser considerada como a obra-prima do conjunto, recebeu muitas críticas dentro do ambiente cultural tradicional da cidade, especialmente das autoridades eclesiásticas que, por catorze anos, não permitiram a consagração da capela, devido, entre outras coisas, à sua forma pouco ortodoxa e ao painel de azulejos, onde Portinari ousava substituir o lobo, tradicional companheiro de São Francisco de Assis, por um esquelético vira-lata brasileiro. Portinari pensava assim aproximar-se da cultura local.

O arcebispo Dom Antônio dos Santos Cabral justificou a sua recusa numa entrevista ao jornal carioca “A Noite”, em agosto de 1946, por três motivos principais, segundo Annateresa Fabris:

Estatuto jurídico do edifício: “uma obra inteiramente particular, na qual o clero não teve nenhuma participação”. A construção “não dependeu da opinião das autoridades eclesiásticas. Não foi feita a doação do terreno à paróquia nem foram apresentados planos para aprovação prévia”.

O estilo da capela: “de uma torre de antena, terminada com uma cruz (como existem na França), que bem simboliza a irradiação da fé, a essa da Pampulha, armada em sentido inverso, nada representando além de um bom cálculo de engenharia, há uma diferença enorme. Enquanto a primeira se atira ao alto, procurando a luz, bem elevando o símbolo sacramento da fé, a outra parece querer perfurar o solo, em busca das trevas”.

As intervenções de Portinari teriam desgostado “profundamente o clero e os fiéis”. “Não podemos desvirtuar a obra do Senhor, nem a igreja é lugar para experiências materialistas, embora artísticas”, “obra extravagante” (Fabris, 2000: 186).

Dom Cabral sugeriu a instalação na igreja de um museu de arte moderna, proposta aceita pelo prefeito, que prometeu a construção de outro templo, idêntico ao de São Francisco de Ouro Preto, que deveria reunir “as belezas tradicionais das igrejas mineiras, sem os traços do modernismo”.

Apesar do tombamento da igreja de São Francisco de Assis pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1947, o arcebispo não mudou de ideia. Em 1948, a Cúria Metropolitana voltou a se pronunciar, ao emitir a seguinte nota: “Pelas suas características aberrantes, a referida Capela enquanto as mantiver não poderá receber aprovação para o culto

religioso, não havendo mais o propósito de consultar ou ouvir pareceres de pessoas por mais entendidas e credenciadas que sejam”. Além disso, conforme o frade dominicano Sebastião Tauzin, grande filósofo da época e porta-voz do arcebispo, o templo de São Francisco não havia sido consagrado por fazer parte de um conjunto profano. Era preciso dissociar um bairro votado às diversões (com cassino e iate clube) e a necessidade de um conforto espiritual.

Foi necessário esperar 1956, quando a mais alta autoridade da Igreja católica, o papa João XXIII, manifestou interesse em expor no Vaticano a via-sacra de Portinari. No entanto, foi a proposta do prefeito Celso Melo de Azevedo, de doar a igreja de São Francisco e a área adjacente à Cúria Metropolitana, que consolidou a tão aguardada consagração do templo. A primeira missa na igreja foi finalmente realizada em 11 de abril de 1959, pelo arcebispo coadjutor, na presença do então presidente da República, Juscelino Kubitschek, do governador de Minas, Bias Fortes e do prefeito de Belo Horizonte, Amintas de Barros.

A sagração do templo de São Francisco de Assis foi iniciada com o termo de transferência da igreja para a Mitra Arquidiocesana. Em seguida o prefeito Amintas de Barros discursou. Ao fim do discurso foi realizada a benção, a missa cantada e o batismo de um membro da família de Juscelino Kubitschek, Lincoln Kubitschek Neto, de quem o presidente foi padrinho. Após o batismo, houve o pronunciamento de dom João Resende da Costa. Assinalamos que, atualmente, a missa é celebrada duas vezes por semana, aos domingos e às terças-feiras.

Uma curiosidade que sempre envolveu a igreja da Pampulha seria a representação de símbolos comunistas na fachada frontal. O desenho feito pela união das linhas da abóbada e da marquise representaria uma foice, e a mesma marquise, vista em conjunto com o campanário, representaria um martelo¹.

Niemeyer localiza em sua opção arquitetônica a razão da atitude de Dom Cabral: ao negar uma “arquitetura fria e limitada”, São Francisco vinha revelar as possibilidades da liberdade criadora e da fantasia, desafiando, “com suas curvas variadas, o rigorismo religioso da época” (Fabris, 2000: 197). Enquanto isso, Lúcio Costa via na igreja um “barroquismo de legítima e pura filiação nativa” (*id.* 198).

Numa perspectiva semiótica, e na linha da “estética da recepção”, podemos falar aqui em quebra de expectativa. Conforme Martine Joly, “a noção de expectativa na recepção de uma mensagem é absolutamente capital. E, é claro, está intimamente ligada à de contexto”. Trata-se de examinar “o contexto institucional de produção e recepção da obra para nele destacar as instruções de leitura que lhe são vinculadas” (Joly, 2009: 61). A noção de expectativa “vincula-se à de *horizonte de expectativa* de uma obra, introduzida nos anos 1970 por Hans Robert Jausss a respeito

¹ Lembramos que Oscar Niemeyer e Cândido Portinari eram comunistas militantes.

do estudo da recepção das obras literárias” (Joly, 2009: 62). O horizonte é “o contexto de experiência anterior no qual a percepção estética se inscreve” (*id.* 63). Tanto para a igreja quanto para as imagens, o público está predisposto a certo modo de recepção em função do horizonte de uma experiência estética (ou religiosa) anterior. Podemos ver aqui que a expectativa é diferenciada: os meios políticos ligados ao governador Juscelino Kubitschek, que encomendou a obra, são *a priori* favoráveis, interessados na popularidade das autoridades políticas; é o caso também dos meios artísticos de vanguarda ligados ao arquiteto Oscar Niemeyer e à sua equipe, incluindo Portinari, e do público culto, preocupado em mostrar a sua abertura a uma arte renovada. Os artistas renovadores fazem habitualmente questão de burlar o “horizonte de expectativa resultante das convenções relativas ao gênero, à forma ou ao estilo”, usando procedimentos de *descontextualização* para valorizar sua nova criação (Joly, 2009: 62-63).

O ambiente cultural da cidade está dividido entre os partidários de uma estética conservadora e aqueles que ressaltam o valor inestimável da obra e se preocupam mais pela sua conservação, com uma ponta de ufanismo nacional e regional, perante o sucesso internacional incontestável. As autoridades eclesiásticas, especialmente o arcebispo dom Cabral, ficam incomodadas pela quebra dos padrões estéticos tradicionais na construção e decoração de igrejas, mas não querem aparecer como conservadoras em matéria de arte. Em perspectiva religiosa, ressaltam a falta da verticalidade que costuma significar a abertura ao transcendente e a forma não tradicional do edifício. A expectativa seria o respeito das normas da arquitetura barroca que faz o renome das Minas Gerais. Os meios católicos tradicionais ficaram chocados com o desrespeito das imagens para com a santidade de Francisco da Assis e das outras figuras religiosas, habitualmente representadas conforme cânones barrocos ou românticos. Mas, do ponto de vista das autoridades eclesiásticas, o que incomodou mais foi a iniciativa tomada pelo governador sem consultar a igreja e sem doar o terreno, o que quebrava a expectativa dos bons modos em ambiente de cristandade, ferindo o orgulho eclesiástico. Não era nada mais que um conflito de poder.

A Via Sacra: análise formal

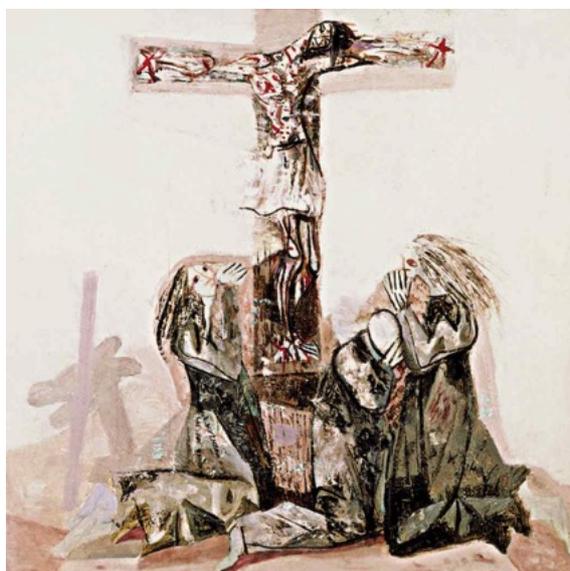
Começamos com uma visão geral das catorze estações, destacando em seguida a décima-segunda, da crucifixão². A colocação dos quadros da Via Sacra na igreja é tradicional, ocupando os dois lados da nave. O número dos personagens é reduzido a quatro, incluindo Jesus. Grupos maiores são evocados por uma ou duas figuras, como os soldados, a multidão, as mulheres de Jerusalém. Braços e pernas são compridos, deixando aparecer os nervos e as veias.

² Para ver o conjunto da Via Sacra, consultar: <www.portinari.org.br>.

As personagens são esquemáticas, os rostos são pequenos, triangulares, reduzidos a alguns traços, animais no caso dos carrascos. Muitas vezes, só se destaca um olho. Algumas figuras aparecem completamente sem rosto, inclusive o próprio Jesus pregado na cruz e morto. O rosto de Jesus está mais definido nas primeiras estações e vai apagando-se progressivamente. Na estação da Verônica, o destaque está na mulher com o lenço branco que vai recolher os traços de Jesus. Em contraste, um dos soldados esconde o rosto e o outro está sem rosto. As mãos de Jesus segurando a cruz são enormes.

Há um contraste entre figuras mais definidas, mais importantes em cada quadro e figuras secundárias mais apagadas. As mulheres manifestam uma expressão de pavor, por exemplo, nas cenas do Cireneu e da crucifixão. A expressividade se dá nos cabelos ao vento.

As personagens destacam-se do fundo pelas cores sombrias e foscas, entre o marrom, o cinzento e o preto, com alguns toques de roxo e azul nas roupas, e de vermelho para significar o sangue das feridas de Jesus. Há cores mais vivas apenas na segunda estação, quando Jesus carrega a cruz. Os destaques se dão mais pela definição da cor que pela própria cor. O fundo é claro, amarelado ou esverdeado. A luminosidade pode ser violenta, ofuscando as personagens, embora não se distinga a fonte de luz. O chão está entre o marrom e o ocre e, às vezes fica quase branco. Raramente vislumbra-se alguma construção. O pintor usa muito o contraste claro – escuro.



[Ilustração 1: Jesus morre na cruz, Candido Portinari, 1945. Fonte: acervo do Projeto Portinari]

O quadro da décima-segunda estação: Jesus morre na cruz, se destaca pelas deformações expressivas. O corpo retorcido e desarticulado de Jesus, apenas pele e ossos, reforça a ênfase dramática. A cabeça de Cristo pende ensanguentada (de acordo com João 19,30) e o seu corpo

lembra o corpo também desarticulado dos espantalhos de Brodóski. A impressão geral é de sofrimento e desespero.

No meio de cores sombrias, expressando um sentimento de pesar, as manchas de sangue se destacam pela cor vermelha, única cor viva do quadro. Braços, pernas e mãos são percorridos por linhas que evocam os ossos e os nervos. Num conjunto simplificado, faltam a inscrição tradicional INRI e a presença dos dois ladrões. As mãos de Jesus se confundem com os braços grandes, reforçando a impressão de sofrimento. Seu olhar está vazio. Jesus se destaca no centro do quadro, enquanto as outras personagens estão voltadas para ele, orientando o olhar do espectador. As três personagens estão ajoelhadas, em atitude de súplica e oração, reconhecendo de certo modo a posição divina paradoxal do Cristo.

Há uma expressão de horror no rosto de Maria, mãe de Jesus (à direita), com a boca aberta e o olho esbugalhado, beirando o grotesco. Ela sustenta o discípulo amado, que se tornou filho dela pela palavra de Jesus no Evangelho de João. Este discípulo está sem rosto (expressionismo abstrato) e de estatura bem menor que Maria, como se fosse uma criança. Na representação tradicional, é João que sustenta Maria. Os corpos sofreram um processo de desconstrução geométrica, como no cubismo. As formas estão longe de representar os cânones da beleza clássica. Há mistura de figurativo com não figurativo, em vista da expressividade. Do lado esquerdo, em segundo plano, adivinha-se a túnica jogada no chão e a figura esquemática de um soldado trazendo a esponja embebida de vinagre ou segurando a lança. O fundo claro abre sobre o infinito.

Interpretação religiosa da *Via-Sacra*

Portinari assume aqui, de modo decidido, a forma expressionista, com tendência à abstração, na simplificação do estilo, quase esquemático. Podemos ver uma ligação simbólica entre este modo plástico expressionista e a intenção da angústia patética do tema. A desconstrução abstrata das figuras lembra o cubismo e a *Guernica* de Picasso, que Tillich analisava como “expressionismo protestante”. Percebe-se, também, a influência do movimento muralista³.

Podemos transpor ao século XX as palavras do famoso crítico francês do século XIX, Hippolyte Taine, a respeito da arte medieval, ressaltando a íntima relação que existia entre santos “tuberculosos”, mártires “desconjuntados”, virgens “de peito chato, pés excessivamente longos, mãos nodosas”, Cristos “que parecem minhocões pisados e sangrentos”, e uma época profundamente conturbada em termos políticos e sociais (Fabris, 2000: 193).

³ Estilo desenvolvido no México desde 1921 e único movimento artístico do século XX que fundiu o compromisso político e o caráter genuinamente popular.

Por outro lado, a *Via-Sacra* de Portinari participa da tendência à desfiguração de Cristo na arte do século XX. Nesta época, as representações de Cristo estão, na sua imensa maioria, em tensão ou defasagem em relação tanto com o dogma cristão quanto com a iconografia. Em muitos casos, a iconografia cristã está sendo subvertida em vista de uma crítica violenta do cristianismo. Não é, contudo, o caso de Portinari. Porém, a violência dramática dos quadros de Portinari pode ter sido um dos motivos que fizeram com que o arcebispo de Belo Horizonte se negasse a consagrar a capela.

Segundo Jérôme Cottin,

o conceito de desfiguração pode evocar três fenômenos: a emancipação destas imagens de Cristo em relação com as imagens herdadas da iconografia cristã, especialmente o modelo do ícone; no sentido próprio do termo, o Cristo da modernidade estética é muitas vezes feio, com o rosto repugnante e vulgar, muito longe do belo Deus das catedrais góticas; enfim o rosto de Cristo desfigura-se à medida que sai de si mesmo, torna-se outra coisa que um rosto, dissolvendo-se ou ampliando-se num espaço aberto, não visível, sem imagens e sem rosto (é o caso das imagens abstratas, não figurativas do Cristo) (Cottin, 2008: 27).

O nosso olhar encontra uma ausência de olhar, como para indicar que a verdadeira imagem só pode ser interior.

A deformação formal extremamente expressiva chega próxima à caricatura, por exemplo, na desproporção das figuras de pés e mãos grandes. As formas são quase geométricas à força de serem duras. A desconstrução da forma é também ocasião de uma busca espiritual e mística. O uso da cor é expressivo e simbólico, por exemplo, nas superfícies grandes de cor uniforme. A forma e as cores expressam a presença imaterial de Deus no mundo. Como em Kandinsky, a busca espiritual está vinculada a uma desmaterialização do objeto. A desmaterialização da realidade visa a tornar o transcendente visível pelas formas e os símbolos visuais. Trata-se de chegar a uma sensação da essência das coisas, a uma abstração. O fundo vazio ou quase, e bastante luminoso – sem que se possa perceber a fonte da luz –, desloca a cena para outro mundo, sobrenatural ou imaginal, lugar do sagrado e do demoníaco. Esta última dimensão se manifesta nas figuras de carrascos e soldados.

Lembramos a opinião de Tillich, que interpretava o expressionismo como um estilo que, pela dissolução das formas individuais, buscava uma expressão metafísica objetiva, evocando o abismo do ser, em novas linhas, cores e formas. Nessa nova forma de pintura, via uma transparência mística que questionava as formas autossuficientes próprias do idealismo em sua vertente impressionista. O expressionismo vinha criticar a própria arte religiosa da sociedade capitalista, que reduz os símbolos religiosos tradicionais ao nível da moralidade da classe média e os esvazia de seu caráter transcendente e sacramental (Calvani, 1998: 91).

Na arte expressionista, o incondicionado se deixa apreender na ordem da experiência mística. A atmosfera mística, onde se experimentou o fundamento e o abismo do ser nas coisas e

através delas, pode ser sentida no expressionismo como vontade artística de renunciar à forma das coisas para poder expressar o seu sentido profundo (Toniutti, 2005: 61). O não realismo remete a uma realidade *outra*. As formas extáticas subjetivas do expressionismo mantêm uma estreita relação com a profundidade abissal e o poder das origens que constituem o ser humano. Até o que se manifesta na forma do terrível ou do horror tem sentido. Mais ainda, até o que parece não ter nenhum sentido revela-se portador do vazio pelo qual toda coisa sente-se carregada.

Na sua cristologia, Paul Tillich justifica teologicamente a diversidade das imagens de Cristo, desde a época do Novo Testamento até os nossos dias, em particular as imagens expressionistas. A imagem de Jesus nos relatos evangélicos é uma “imagem real” (*Realbild*), análoga a um retrato expressionista. O pintor expressionista procura penetrar nas camadas mais profundas da pessoa que retrata. Mas só pode fazê-lo por meio de uma participação íntima na essência e na realidade daquele que quer pintar (Tillich, 1958: 127). Não é o conteúdo figurado dos traços de Jesus que vem à expressão no discurso a respeito de Jesus enquanto Cristo, mas o seu teor existencial, que deve tornar o Novo Ser transparente por meio dessa imagem. As imagens produzem sentido, pois elas manifestam uma profunda verossimilhança humana. Por isso, elas não precisam ser históricas no sentido positivista da palavra.

Assim, a representação de Cristo no expressionismo nos oferece uma compreensão diferenciada do sentido da figura de Jesus no decorrer da história do cristianismo, no caso, no século XX. Ela se insere na história da recepção da figura de Jesus. Ela assume um lugar especial entre as múltiplas imagens de Jesus na história da arte, podendo ao mesmo tempo contradizer as expectativas, desfigurando a imagem contida no imaginário cristão tradicional, e trazer aspectos mal ou até não percebidos da figura de Jesus, que irão enriquecer a recepção sempre nova daquele que, de certo modo, está no centro da cultura e da religião ocidentais.

Tillich fala também no expressionismo abstrato como um tipo de arte no qual o conteúdo profundo se revela imediatamente pelo modo de irromper através das formas. É a revelação de uma substância espiritual objetivamente válida e misticamente imediata. Houve, desde o cubismo, uma abstração a partir do encontro cotidiano com a realidade. Não se trata de outro modo de copiar a realidade, mas de nova criação de realidades que estão potencialmente no espaço, mas só se revelam através do ser humano. Transparece aqui, não a subjetividade do pintor individual, mas uma imaginação cósmica, com expressões do trágico, do sublime e do demônico. O expressionismo abstrato traz à luz possibilidades ocultas da realidade, que não foram atualizadas pela natureza (Tillich, 1987: 53, 168-169).

Embora a abstração em Portinari seja apenas uma tendência, podemos aplicar à *Via-Sacra* as palavras do fenomenólogo Michel Henry, quando afirma que o desaparecimento da figura na arte

contemporânea permite apreender imediatamente o Ser. Como mostra a história da pintura, as representações figurativas ficam impotentes para nos dar a experiência do Ser, ao passo que a arte não figurativa se revela apta a nos fazer experimentar diretamente a Vida, o que não deixa de relembrar as experiências místicas, nesta ponta extrema onde a imagem se retira para deixar o lugar ao êxtase divino. Em Kandinsky, por exemplo, o quadro, ao nos libertar da representação, nos expõe ao *pathos* imediato do que é, à pulsão do Ser em nós, que nos leva ao “paroxismo da vida” ou à “impossível felicidade” que Kandinsky chama de “êxtase”. A “imagem” do quadro então não é mais um médium, mas assegura um contato imediato com o Absoluto (Cf. Henry, 1988: 38).

A invenção da pintura não figurativa, no começo do século XX, obedece a um duplo projeto: não apenas renunciar a representar objetos, como também mostrar a estrutura invisível do mundo. As técnicas de abstração podem pretender aproximar-se, pelo teor sensível das cores, das formas e dos ritmos, das figurações suprassensoriais (Cf. Wunenburger, 1997: 181-182).

A capacidade do sensível de expressar de modo imediato um sentido transcendente se manifesta tanto na representação gráfica quanto na fenomenalização das cores. “A arte não reproduz o invisível; ela o torna visível” (Paul Klee). A contemplação das obras não figurativas apresenta-se então como um exercício pelo qual o sujeito tenta, por uma via não conceitual, tornar-se co-presente a uma verdade suprassensível. Muitas obras picturais contemporâneas podem ser consideradas como instrumentos analógicos ao mandala que, nas religiões asiáticas, desencadeia modificações espirituais pela sensibilidade às formas e às cores, ao guiar o espírito na direção de um estado último de visão do Ser, do Absoluto (Wunenburger, 1997: 247-248).

Pela ausência do rosto, algumas figuras alcançam a representação do vácuo. Há diversas maneiras de tentar esvaziar as imagens de todo conteúdo, mas a imagem, sendo representação, nunca pode esvaziar-se de toda determinação. É que a própria imagem do vazio absoluto, da ausência total de realidade, é irrepresentável em si mesma. O vazio corresponde apenas a imagens relativas, de uma tendência ao vazio, ou de um vazio aproximado, mas não absoluto. Por isso, o vazio é geralmente representado plasticamente pela cor pura, livre de toda forma, cor pura que culmina no branco. A brancura torna-se assim a imagem analógica mais adequada do nada. Graças ao vazio, o sujeito consegue distanciar-se do ser onipresente e sufocante, sem, contudo, negar o real. O cristianismo liga a experiência do vazio (o desaparecimento do Deus-Homem) a uma conversão psíquica que deve levar o crente a mudar de identidade, a viver segundo dois mundos, um aqui em baixo, o outro no além (Wunenburger, 2002: 171-174).

A liturgia da *Via Crucis* e a recepção da *Via-Sacra* de Portinari



[Ilustração 2: Via Crucis de Aleijadinho. Foto: Rogério dos Passos Dias da Luz]

Para verificar se haveria, também aqui, quebra de expectativas, convém situar a via-sacra de Portinari na tradição da oração da *Via crucis* e da representação das catorze estações nas igrejas católicas.

A *Via-sacra* ou Caminho da Cruz é um caminho de oração muito antigo, que tem como objetivo principal levar as pessoas a meditar na paixão e morte de Jesus Cristo. Os últimos passos de Jesus na terra são representados por uma série de imagens da sua Paixão, morte e sepultura, nas catorze estações que compõem a *Via-Sacra*. A devoção da *Via-sacra* nasceu possivelmente em Jerusalém. Segundo uma lenda, após a ressurreição de Cristo, Maria teria percorrido várias vezes o caminho que seu filho Jesus seguiu, desde a casa de Pilatos até o lugar do Santo Sepulcro. Ela teria sido imitada pelos primeiros cristãos. A devoção em realizar este percurso foi sendo progressivamente adotada pelos peregrinos que visitavam Jerusalém, que passaram a percorrer piedosamente a Via Dolorosa, sobretudo a partir do século IV. Devido à ocupação da Terra Santa pelos muçulmanos e também às grandes distâncias que eram necessárias percorrer, esta devoção passou no século XIII, a ser realizada nas comunidades cristãs dispersas pelo mundo. A *Via-sacra* estendeu-se a toda a Igreja latina, difundida pelos franciscanos, a partir do século XV.

Corresponde à dramatização da paixão, que agrada a piedade popular a partir do gótico tardio (Higuet, 2009: 74-94). Contemplando a paixão de Cristo ao caminhar entre as estações, os fiéis intercedem pelas almas do purgatório e pedem, para si mesmos, a graça individual de Deus, pela mediação de Cristo.

No século XVIII, o papa Bento XIV incentivou os sacerdotes a enriquecer as suas igrejas, com as representações da *Via-sacra*. A *Via-sacra* pode ser rezada durante todo o ano litúrgico, mas adquire um significado especial durante a Quaresma, principalmente na sexta-feira Santa. A *Via-*

sacra pode ser feita no interior de uma Igreja, mas de preferência deve ser realizada a caminhar. Ao mesmo tempo, de certo modo é como se estivéssemos a fazer uma peregrinação espiritual à Terra Santa. Contudo, a igreja não chegou a fazer da *Via-Sacra* uma liturgia propriamente dita.

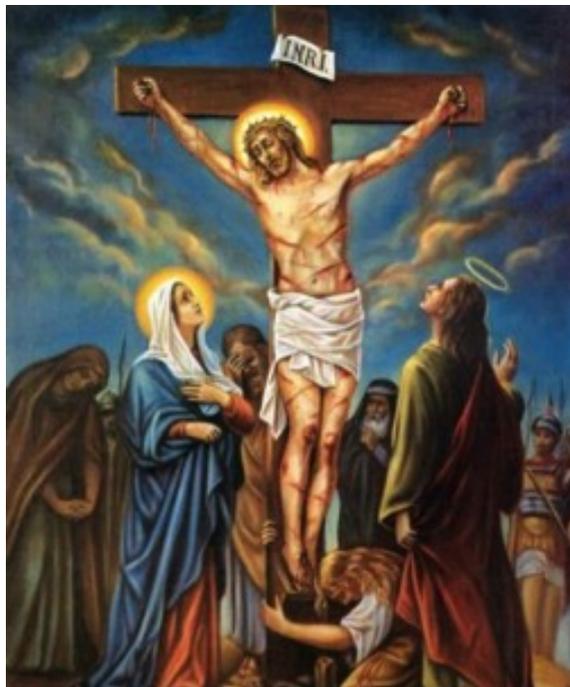
A ereção de uma *via-sacra* deve ser autorizada pelas autoridades eclesiais e consiste em catorze cruzeiros sem o corpo de Cristo. Representações iconográficas são habituais, mas não prescritas. Os fiéis são beneficiados com indulgências plenárias a favor das almas necessitadas. As condições são as seguintes: meditação da paixão e movimento corporal de uma estação à outra (na devoção individual); na devoção litúrgica, basta que o sacerdote e dois ministros cumpram o percurso.

Representações plásticas surgem no Ocidente em mosteiros apenas no século XV na Espanha. As imagens aparecem nas igrejas só na virada do século XVII para o século XVIII. Na segunda metade do século XIX, as imagens adotam uma perspectiva narrativa. No século XX, há uma tendência a limitar-se aos principais traços e a limitar o número de figuras. Aparecem também imagens não figurativas, apenas simbólicas, o que mostra que a *Via Crucis* de Portinari se inscreve numa tendência geral. Cada uma das estações foi objeto de muitas representações na história da pintura, inclusive na história da pintura brasileira e na carreira de Portinari, por exemplo, na igreja de Brodowski, sua cidade natal (Lucchesi-Palli, 1961: col. 627-628; Ziehr, 1997: 176-178).

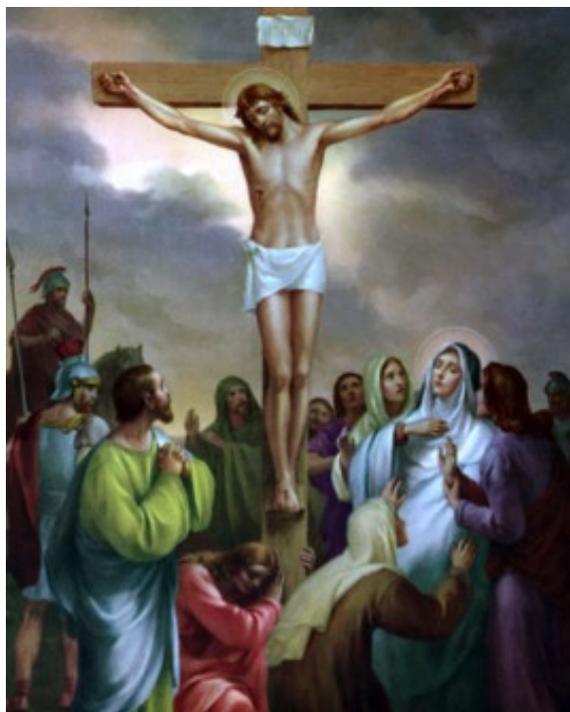
As estações são as seguintes: I Estação: Jesus é condenado à morte; II Estação: Jesus carrega a sua cruz; III Estação: Jesus cai pela primeira vez; IV Estação: Jesus encontra sua mãe; V Estação: Jesus é ajudado por Cireneu; VI Estação: Verônica limpa o rosto de Jesus; VII Estação: Jesus cai pela segunda vez; VIII Estação: Jesus consola as mulheres; IX Estação: Jesus cai pela terceira vez; X Estação: Jesus é despojado de suas vestes; XI Estação: Jesus é pregado na cruz; XII Estação: Jesus morre na cruz; XIII Estação: Jesus é retirado da cruz; XIV Estação: Jesus é colocado no sepulcro.

No ato para-litúrgico tradicional, a mesma estrutura se repete em todas as estações: uma invocação: Sacerdote: “Nós Vos adoramos e bendizemos, oh! Jesus!” Fiéis: “Que pela Vossa Santa Cruz remistes o mundo!”; seguem-se um texto bíblico (facultativo), extraído do relato da paixão no Evangelho, quando é o caso; e uma breve meditação que, em geral, insiste no arrependimento dos pecados e no exemplo do sofrimento de Cristo. Essa meditação pode se dar na consideração desse sofrimento como sendo um sofrimento feito com amor. A mãe de Cristo, que acompanhava o seu filho no caminho da cruz, nos acompanha na jornada em que precisamos participar da dor de Cristo e de Maria. Seguem-se orações: Pai-Nosso, Ave-Maria e Glória ao Pai; e a finalização da estrutura: “Tende piedade de nós, Senhor! Tende piedade de nós! Que as almas dos fiéis defuntos, pela Misericórdia de Deus, descansem em paz. Amém.”. Na caminhada entre as estações pode ser

cantada uma estrofe do *Stabat Mater*: “Estava a mãe dolorosa / Junto da cruz, lacrimosa / Enquanto Jesus sofria.”



[Ilustração 3: Imagem piedosa. Fonte: www.sainte-croix-des-lacs.fr/]



[Ilustração 4: Imagem piedosa 2. Fonte: <http://fhica.unblog.fr/>]

Encontraremos aqui também, como no caso da arquitetura da igreja, uma quebra de expectativas. A expectativa dos fiéis que participavam da oração da Via Sacra em Minas Gerais na época da realização dos quadros era a contemplação de uma imagem realista ou romântica do

sofrimento de Cristo, à qual foram acostumados desde crianças, pois o texto acompanha a imagem na consciência e no inconsciente coletivo católico: “Somos tanto constituídos de lembranças de imagens às quais a experiência nos remete quanto de lembranças de experiências às quais as imagens nos remetem” (Joly, 2009: 132).

A imagem pintada por Portinari, assim como a analisamos, quebra esta expectativa, embora não deixe de enfatizar o sofrimento do Salvador. Portinari aproxima-se mais de imagens barrocas, como as de Aleijadinho repletas de sobriedade e recolhimento, do que das imagens piedosas do século XIX, das quais mostramos alguns exemplos. Essas imagens, muito presentes nas igrejas, nos salões paroquiais e nas casas dos fiéis, ressaltam a santidade de Cristo e Maria e a devoção dos presentes, que deve ser reproduzida pelos fiéis que acompanham a *via-sacra*. Muitas delas são verdadeiras teofanias, nas quais raios da luz divina atravessam um céu atormentado.

Aproximam-se do que Tillich chamava de realismo ou naturalismo idealizador ou ainda de idealismo embelezador (*beautifying*), superficial e sentimental, e caracterizava como *Kitsch*. O realismo idealizador mostra a existência atual do seu objeto, mas com acréscimos desonestos. Para Tillich, o conteúdo religioso em si mesmo não garantia a presença de uma pintura religiosa. Tillich detectava esse desvio na pintura religiosa alemã do século XIX, como os quadros de Uhde e Hoffmann, por exemplo, O Cristo em Gethsemani, de Hoffmann (Tillich, 1987: 98, 148-149; Tillich, 2006: 131-132).

Na análise semiótica, seria o momento de usar o princípio de permutação de Roland Barthes, comparando os diversos componentes da imagem: cores, formas, roupas, personagens, elementos tradicionais, anotando a presença ou ausência de algum elemento mentalmente associado aos outros e o significado dessa presença/ausência (Joly, 2009: 50-54).

Em Portinari, a composição é simplificada, com poucas personagens. Na imagem piedosa, há múltiplas personagens, e não falta a inscrição INRI (*Iesus Nazareus Rex Iudaeorum*). De um lado, temos: cores foscas, sombrias, pouco definidas ou ausência de cor; fundo de cor uniforme, abrindo sobre o infinito. Do outro lado: cores tradicionais das vestes (manto vermelho de Jesus, manto azul de Maria); céu atormentado, deixando transparecer a luz divina; auréolas de Jesus, Maria e João, realçando a santidade.

Em Portinari, temos o corpo deformado, desarticulado de Jesus, mãos e pés desproporcionados, formas esquemáticas, geometrizadas das personagens, veias aparentes. Nas imagens tradicionais, temos a forma realista idealizada, harmoniosa, do corpo de Jesus e das outras personagens. O que devia chocar mais era a construção esquemática das figuras e a tendência à abstração, como na ausência dos rostos.

O Jesus de Portinari é um boneco desarticulado, com rosto inexpressivo, pura vítima. O Jesus tradicional é uma manifestação teofânica luminosa, senhor de si e dos acontecimentos. Os semblantes das outras personagens de Portinari são inexpressivos ou marcados pelo desespero e o horror, beirando o grotesco, como em Maria e Madalena, apesar da posição de oração. Na imagem tradicional, observamos a atitude piedosa das personagens, como Maria, João, Maria Madalena e a assistência, com o rosto inclinado em oração ou olhando para Jesus em adoração.

Considerações finais

Antes de analisar os quadros da *Via Crucis* da Pampulha, de Cândido Portinari, focalizamos o contexto histórico da construção da igreja de São Francisco e as reações perante o estilo do arquiteto Oscar Niemeyer. Notamos uma quebra de expectativas quanto ao sentido religioso da igreja e da sua decoração em geral, incluindo a Via Sacra. Na análise formal dos quadros, especialmente da décima-segunda estação: Jesus morre na cruz, ressaltamos a linha expressionista e a tendência à abstração. Destacamos a ausência de cores vivas e os contrastes na definição das cores e das figuras, assim como as deformações expressivas, a desarticulação das figuras, especialmente de Jesus e a mistura de figurativo e não figurativo. A interpretação ressaltou a tendência à desfiguração do Cristo, acentuando a violência dramática, a interioridade transcendente e a transparência mística. Enfim, pela comparação com imagens piedosas tradicionais, mostramos que a *Via Sacra* de Portinari contrasta com o idealismo embelezador de imagens realistas e românticas.

Referências Bibliográficas

CALVANI, C. E. B., [1998]. *Teologia e MPB*. São Paulo, Edições Loyola.

COTTIN, J., [2008]. *La mystique de l'art*. Art et christianisme de 1900 à nos jours. Paris, Éditions du Cerf.

FABRIS, A., [2000]. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo, Studio Nobel.

HENRY, M., [1988]. *Voir l'invisible*. Paris, François Bourin.

HIGUET, E., [2009]. A Crucifixão de Matthias Grünewald à luz de uma teologia protestante da imagem. pp. 74-94. In: *Correlatio*, vol. 8 nº 16. São Bernardo, s.n.

_____, [2012]. Interpretação das imagens na teologia e nas ciências da religião. pp. 69-106. In: NOGUEIRA, P. A. S. (org.). *Linguagens da religião: Desafios, métodos e conceitos centrais*. São Paulo, Paulinas, 2012.

JOLY, M., [2009]. *Introdução à análise da imagem* (13ª Ed.). Campinas, Papirus.

LUCCHESI-PALLI, E., [1961]. Kreuzweg. In: HÖFER, J.; RAHNER, K. *Lexikon für Theologie und Kirche* (Vol. 6, 2ª ed.). Freiburg, Herder.

SOUZA, M. H., [2013]. *Clássicos da Arquitetura: Igreja da Pampulha / Oscar Niemeyer*. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/83469/classicos-da-arquitetura-igreja-da-pampulha-oscar-niemeyer>>, acesso em: 13 out. 2014.

TILLICH, P., [1958]. *Systematische Theologie* (Vol. 2.). Stuttgart, Evangelisches Verlagswerk.

_____, [1987]. *On Art and Architecture*. Ed. John e Jane Dillenberger. New York, Crossroad.

_____, [2006]. *Textos selecionados*. Seleção: Eduardo de Proença. São Paulo, Fonte Editorial.

TONIUTTI, E., [2005]. *Paul Tillich et l'art expressionniste*. Québec, Presses de l'Université Laval.

WUNENBURGER, J., [1997]. *Philosophie des images*. Paris, PUF.

_____, [2002]. *La vie des images*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

ZIEHR, W., [1997]. *Das Kreuz*. Symbol, Gestalt, Bedeutung. Darmstadt, WBG, 1997.