

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

**A PINTURA SACRA COMO PATRIMÔNIO CRISTÃO:
LEGADOS ARTÍSTICOS E MODELOS DE FÉ EM IGREJAS CATÓLICAS
DE PORTO ALEGRE (1940-1960)**

ANNA PAULA BONEBERG NASCIMENTO DOS SANTOS

São Leopoldo – Rio Grande do Sul

2014

ANNA PAULA BONEBERG NASCIMENTO DOS SANTOS

**A PINTURA SACRA COMO PATRIMÔNIO CRISTÃO:
LEGADOS ARTÍSTICOS E MODELOS DE FÉ EM IGREJAS CATÓLICAS
DE PORTO ALEGRE (1940-1960)**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa
de Pós-Graduação em História da Universidade do
Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos

São Leopoldo
2014

S237p

Santos, Anna Paula Boneberg Nascimento dos.

A pintura sacra como patrimônio cristão: legados artísticos e modelos de fé em igrejas católicas de Porto Alegre (1940-1960) / Anna Paula Boneberg Nascimento dos Santos. – 2014.

212 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em História, São Leopoldo, RS, 2014.

"Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos."

1. Arte sacra – Porto Alegre (RS). 2. Igreja Católica – Porto Alegre (RS). 3. Patrimônio da Igreja. 4. Catolicismo. I. Título.

CDU 93/94

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecário: Flávio Nunes – CRB 10/1298)

ANNA PAULA BONEBERG NASCIMENTO DOS SANTOS

A PINTURA SACRA COMO PATRIMÔNIO CRISTÃO:

**LEGADOS ARTÍSTICOS E MODELOS DE FÉ EM IGREJAS CATÓLICAS
DE PORTO ALEGRE (1940-1960)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Aprovado em 28/11/2014

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos (Orientadora) (UNISINOS)

Prof^ª. Dr^ª. Margaret Marchiori Bakos (UEL)

Prof^ª. Dr^ª. Marta Rosa Borin (UFSM)

Prof^ª. Dr^ª. Eliane Cristina Deckmann Fleck (UNISINOS)

Aos meus pais, Salles e Andreia, pelas importantes lições
que sempre me ensinaram.

Ao Guilherme, à Juliana e ao André, meus irmãos, a quem
desejo sucesso e entusiasmo sempre - em tudo o que
fizerem.

AGRADECIMENTOS

Ao concluir a escrita deste trabalho, sinto-me privilegiada por poder dizer que contei com a prestatividade, a compreensão e a confiança de muitos profissionais e amigos, tanto nos momentos de alegrias e descobertas, quanto nos períodos mais intensos e delicados, que antecederam a sua entrega.

É preciso reconhecer, primeiramente, que sem o auxílio financeiro recebido do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), estas páginas não poderiam ser escritas. E, tão fundamental quanto este suporte, foi a receptividade e o apoio de professores como Ana Sílvia Scott, Paulo Moreira, Marcos Witt, Marluza Harres, Maria Cristina Bohn Martins e Patrícia Fogelman (UBA), com quem tive o privilégio de ter aulas; e a colaboração dos demais profissionais do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), em especial, da Janaína Trescastro e da Saionara Brazil, sempre prontas a me auxiliar, com total dedicação, nos encaminhamentos necessários para a realização de todas as etapas.

Para a professora Eloisa Capovilla, dedico um agradecimento especial. Muito obrigada, Elô, pelo carinho e pela paciência, tanto na tarefa de me auxiliar na organização das ideias para este texto, quanto nas correções e nas longas esperas pela finalização de cada parte da escrita. No produto das próximas páginas está, com certeza, o resultado da sua dedicação e da confiança de que eu conseguiria finalizar esta tarefa. Ser sua orientanda é uma honra, um presente. Orgulho-me muito disto! Espero encontrá-la, muitas vezes mais, na minha caminhada. Aproveito este espaço, também, para agradecer ao Sr. Genito e à sua filha Cecília pelas caronas para a Unisinos e para Porto Alegre, bem como pela delicadeza que tiveram para comigo durante todas as orientações transcorridas em sua residência, juntamente à Julia e à pequena Augusta. Muito obrigada!

Aos professores Marta Borin, Eliane Fleck e José Baldissera, que aceitaram contribuir conosco desde as primeiras páginas escritas, fazendo sugestões e apontamentos substanciais ao prosseguimento deste trabalho, também expresso a minha gratidão. Os seus conselhos foram essenciais nesta fase de produção e aprendizagem! É com alegria que me lembro das primeiras conversas com a professora Marta, quando surgiram os planos e a decisão de cursar o Mestrado em História na Unisinos. Ao chegar a esta Universidade, o constante incentivo e o afeto da professora Eliane me animaram a querer fazer o melhor possível para corresponder a toda a confiança que demonstrou em mim e no meu projeto, desde a banca de seleção. Também, é preciso dizer que a oportunidade de assistir as aulas de História da Arte do

professor Baldissera foi das mais enriquecedoras, pois nelas tive a certeza de que as diferentes formas de manifestação artística possuem caminhos possíveis e de grande beleza para se conhecer e compartilhar.

Para a banca final, foi uma honra enorme contarmos, também, com a presença e a importante colaboração da professora Margaret Bakos, com quem tive a oportunidade de conviver e aprender nos primeiros anos da minha formação acadêmica. Este reencontro foi uma alegria e só tenho a agradecer por ter aceitado o nosso convite, contribuindo com seus conhecimentos para os últimos ajustes da dissertação que ora apresentamos.

À Elizabeth Torresini, à Eliana Ávila Silveira e ao Arnaldo Doberstein, professores, amigos e companheiros sempre presentes, agradeço pelas valiosas contribuições que me deram em todos os momentos, da Graduação ao Mestrado em História. Vocês são exemplos de retidão, de competência e de profissionalismo que desejo sempre seguir!!!

Ainda, sob a coordenação de pesquisas do professor Arnaldo, dedico um agradecimento especial aos membros do Instituto Cultural Emilio Sessa (ICES), grupo que tem se voltado nos últimos cinco anos aos estudos históricos e técnicos sobre artistas como Emilio Sessa e Aldo Locatelli, junto ao qual obtive muitas das fontes aqui citadas. É muito bom poder desenvolver trabalhos e conviver com estes grandes pesquisadores e amigos! Maria Regina Lisbôa, Eliane Silva, Marisa Schneider, Regina Zimmermann, Nilo e Maria Helena Montardo, Carmen Pucci, Franco Sessa, Lourdes Riboldi, Andrea Duarte... Obrigada pelo apoio e pela amizade!

Agradeço, também, a todos que cederam informações e um pouco do seu tempo para auxiliar na obtenção das fontes para a pesquisa: ao Pe. Carlos Steffen e ao Cônego Irineu Brand, pelo auxílio prestado durante as minhas visitas à Cúria Metropolitana de Porto Alegre; aos responsáveis pelo acervo da igreja São Pedro – Pe. Hugo Büttenbender (até 2013), Pe. Luciano Massullo (a partir de 2014), Cida Salerno e Elaine de Castro – sendo, inclusive, os cedentes de praticamente todas as fontes que conseguimos reunir sobre a história da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Ao mencionarmos a igreja São Pedro, é preciso fazer um agradecimento particular a Paulo Francisco e Carla Curci, filho e neta do pintor Paulo Curci, sobre quem dispúnhamos de pouquíssimas informações. Encontrá-los, já na fase final desta escrita, foi uma surpresa e um importante ganho para que pudéssemos registrar parte da trajetória deste artista e de seu irmão cujos nomes, pela primeira vez, poderemos relacionar ao seu legado ao patrimônio artístico de Porto Alegre. Do mesmo modo, dedico um agradecimento especial às famílias Sessa (Camilla, Franco, Nella e Fábio) e Locatelli (Roberto, Cristiana e Daniel), por aceitarem contribuir com as pesquisas do ICES, com este

trabalho e com todas as iniciativas de contar a história dos pintores Emilio Sessa e Aldo Locatelli. É pela boa vontade de pessoas como vocês que estudos como este são possíveis!

Ao fotógrafo Aldo Toniazzo, parabênizo e agradeço pelo trabalho minucioso feito no registro das imagens que compõem o cerne desta dissertação. Aprendi consigo, em um momento de tantos questionamentos, que o segredo de um bom trabalho é, fundamentalmente, a persistência. Às vezes, a “iluminação local” não ajuda como gostaríamos, então, devemos retornar e tentar novamente... Quantas vezes for preciso, até conseguirmos “a imagem ideal”, não é mesmo? Obrigada, e tenha a certeza de que o seu trabalho foi muito além das minhas expectativas!

E, finalmente, agradeço pela maior riqueza que tenho: os meus familiares e os meus amigos! Obrigada por estarem sempre presentes (e por terem compreendido, muitas vezes, as minhas ausências!). Neste grupo, incluo meus pais, meus irmãos, Dalva, vó Leda, tias Anna, Lúcia, Ruti e Roni, e primos Pablo, Giovani, Rodrigo e Helen, que representam a minha família. E, também, os amigos Cleunice Correa, Lenita Mazoni, José, Maria e Fátima Maciel, Rita de Cássia, Thereza Trussardi, Mário Dias, Luiza Ruduit, Paloma Bustillo, Julio Abraham Ponce e Marcos Dornelles, Jean e Eliandra, Luciane e Leandro, Roberta Lima, Joana Immig, Rafaela Haygertt, Priscila Simas, Francisco, Mara e Natasha Lopes, Maria Helena Marin, Cibele Dresch e Gerti Piantá, parceiros de todos os momentos! E os colegas do GT História das Religiões e das Religiosidades (GTHRR-RS), com quem aprendo muito e tenho a oportunidade de trocar ideias e informações.

Para João Gabriel Medeiros, Gabriele Moura, Caroline Rippe, Cyanna Fochesatto e Rosangela Ramos, digo que foi muito bom contar com a presença de vocês em mais esta fase. Torço por cada um!!! E, aos novos e imprescindíveis companheiros de jornada, Vânia Priamo e Magda Seger (a vocês duas, um agradecimento MUITO especial por todos os recados, telefonemas... por tanto carinho e força!), Maíne Lopes, Tatiane de Lima, Rodrigo Luis dos Santos, Ricardo Pätzer, Marina Barth, Elizete Ferrari, Liriana Stefanello, Jairton Ortiz (meu companheiro de orientações, de estágio e de muitas risadas!), Maicon Rodrigues, Marines Dors, Tiago Cesar, Roberto Poletto, Paulo Marmentini, José Afonso de Vargas, Jefferson Dias, Mauro Tomacheski... É difícil citar aqui todos os queridos colegas - e que bom que vocês são tantos e tão bons! -, portanto,

MUITO OBRIGADA A TODOS!!!

“Para discutir as novas relações entre a história e a imagem, cabe começar por alguns lugares-comuns, tais como o fato incontestável de que vivemos em um mundo perpassado por imagens, cercados e dominados por elas. Imagens nos fascinam, imagens povoam nossa memória que rememora o passado, imagens se oferecem a nossos olhos na cotidianidade da vida, imagens embalam os nossos sonhos e avatares do futuro, imagens ocupam nosso universo mental quando ativamos nossa capacidade de criar, transformar e pensar um mundo diferente daquele em que vivemos.”

Sandra J. Pesavento

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo geral apresentar os resultados da análise contextual, temática e técnica feita a partir da observação de ambiências pictóricas produzidas pelos artistas italianos Paulo e Atilio Curci, Aldo Locatelli e Emilio Sessa, entre os anos 1940 e 1960, em duas igrejas católicas da cidade de Porto Alegre - Rio Grande do Sul. A partir do levantamento documental e bibliográfico que resultou no suporte para esta escrita, consideramos tais obras como patrimônios cristãos, portadores de modelos de fé do catolicismo e de significativo valor histórico para as suas respectivas comunidades. As paróquias selecionadas para esta explanação são a São Pedro (pintada entre 1944 e 1947) e a Santa Teresinha do Menino Jesus (1952-1957), ambas inseridas nos limites do bairro Floresta. O tempo de transcurso das referidas pinturas sacras converge com um período em que ocorreram transformações significativas em Porto Alegre, sobretudo, em relação ao seu desenvolvimento urbano, industrial, cultural, artístico e religioso. Considerar estas transformações e, a partir delas, buscar o entendimento das razões que levaram a sucessivas intervenções artísticas em igrejas católicas desta cidade, no contexto delimitado, é a senda para a compreensão de um momento importante para a história do Catolicismo local.

Palavras-chave: Porto Alegre. Catolicismo. Igreja. Pintura Sacra. Patrimônio Cristão.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo general presentar los resultados del análisis contextual, temático y técnico hecho desde la observación de ambientes pictóricos producidos por los artistas italianos Paulo y Atilio Curci, Aldo Locatelli y Emilio Sessa, entre los años 1940 y 1960, en dos iglesias católicas de la ciudad de Porto Alegre – Rio Grande do Sul. Desde el levantamiento documental y bibliográfico que ha resultado en el soporte para esta escrita, consideramos tales obras cómo patrimonios cristianos, portadores de modelos de fe del catolicismo y de significativo valor histórico para sus respectivas comunidades. Las parroquias seleccionadas para esta explicación son la São Pedro (pintada entre 1944 y 1947) y la Santa Teresinha do Menino Jesus (1952-1957), ambas insertadas en los límites del barrio Floresta. El tiempo de transcurso de las referidas pinturas sacras converge con un período en que ocurrieron transformaciones significativas en Porto Alegre, sobretudo, en relación a su desarrollo urbano, industrial, cultural, artístico y religioso. Considerar estas transformaciones y, desde ellas, buscar el entendimiento de las razones que llevaron a sucesivas intervenciones artísticas en iglesias católicas de esta ciudad, en el contexto delimitado, es la senda para la comprensión de un momento importante para la historia del Catolicismo local.

Palabras clave: Porto Alegre. Catolicismo. Iglesia. Pintura Sacra. Patrimonio Cristiano.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CIME - Comitê Intergovernamental para as Migrações Europeias.

CNBB - Confederação Nacional dos Bispos do Brasil.

CV II - Concílio Vaticano Segundo.

IBA - Instituto de Belas Artes.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

ICES - Instituto Cultural Emilio Sessa.

NERU-FEE - Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos da Fundação de Economia e Estatística.

RS - Rio Grande do Sul.

SP - São Pedro (Igreja São Pedro).

ST - Santa Teresinha (Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Livro de Tombo da Igreja São Pedro (1938-51) - Abertura.....	26
Ilustração 2 - “Reminiscências da Paróquia de São Pedro” - Capa	26
Ilustração 3 - Equipe de pintores com o professor Fermo Taragni	29
Ilustração 4 - Projeto das pinturas da Catedral São Francisco de Paula (Pelotas).....	33
Ilustração 5 - Medalhão pontifical alusivo ao episódio bíblico “Dilúvio”. Igreja SP	40
Ilustrações 6 a 9 - Representações do Espírito Santo. Igrejas SP e ST	41
Ilustrações 10 a 12 - Representações angélicas. Igrejas SP, ST e SF.....	42
Ilustração 13 - Mapa das microrregiões geográficas do Rio Grande do Sul	51
Ilustração 14 - Antiga igreja Nossa Senhora Madre de Deus.....	56
Ilustração 15 - Projeto da nova catedral Nossa Senhora Madre de Deus	56
Ilustração 16 - D. João Becker (1912-46).....	58
Ilustração 17 - D. Vicente Scherer (1947- 81)	58
Ilustração 18 - Mosaico frontal da Catedral Metropolitana de Porto Alegre	60
Ilustração 19 - Painel “Anjos reverenciando Nossa Senhora e o Menino Jesus”	63
Ilustração 20 - Atividades comerciais em Porto Alegre no séc. XX. Cartão postal.....	67
Ilustração 21 - Porto Alegre, final do séc. XIX - início do séc. XX. Cartão postal	68
Ilustração 22 - Pedro Paulo Curci caminhando na Rua da Praia.....	72
Ilustrações 23 e 24 - Missões realizadas na Igreja SP (década de 1940)	77
Ilustração 25 - “A conquista do espaço” - Locatelli, Pisoni e Sessa	82
Ilustração 26 - Mapa de Porto Alegre e localização das igrejas SP e ST	85
Ilustração 27 - Paulo Curci na igreja Nossa Senhora das Dores, Porto Alegre.....	90
Ilustração 28 - Irmãos Curci em Porto Alegre.....	90
Ilustração 29 - Brasão arquiépiscopal de D. João Becker (1912-46)	92
Ilustração 30 - Brasão arquiépiscopal de D. Vicente Scherer (1947-81)	92
Ilustração 31 - Comendador Eduardo Azevedo de Souza Filho.....	94
Ilustração 32 - Fachada da primeira capela dedicada a São Pedro.....	94
Ilustração 33 - “Primado de Pedro” (Vital). Altar da Igreja São Pedro	98
Ilustração 34 - Arco frontal da igreja SP: São Pedro e São Paulo.....	99

Ilustração 35 - Exterior da Igreja SP, com as torres ainda em construção.	101
Ilustração 36 - Boletim “O Paroquiano” (maio de 1956) - Capa.....	101
Ilustração 37 - Fachada da igreja SP, com as torres	101
Ilustração 38 - Ambiência pictórica da igreja SP	103
Ilustração 39 - Croqui do teto da igreja SP.....	104
Ilustração 40 - A barca de São Pedro. Igreja SP.....	105
Ilustração 41 - Medalhão alusivo a São Pedro. Igreja SP.....	107
Ilustração 42 - Símbolo do Martírio de São Pedro	107
Ilustração 43 - Medalhão alusivo a São Paulo. Igreja SP	107
Ilustração 44 - Símbolo do Martírio de São Paulo	107
Ilustração 45 - Medalhão alusivo a São Tiago. Igreja SP	108
Ilustração 46 - Medalhão alusivo a Santo André. Igreja SP	109
Ilustração 47 - Medalhão alusivo a São Bartolomeu. Igreja SP	109
Ilustração 48 - Medalhão alusivo a São Jacó. Igreja SP	109
Ilustração 49 - Medalhão alusivo a São Felipe. Igreja SP	109
Ilustração 50 - Medalhão alusivo a São Tadeu. Igreja SP	110
Ilustração 51 - Medalhão alusivo a São Matias. Igreja SP	110
Ilustração 52 - Medalhão alusivo a São Tomé. Igreja SP.....	110
Ilustração 53 - Medalhão alusivo a São Barnabé. Igreja SP.....	110
Ilustração 54 - Medalhão alusivo a São Simão. Igreja SP.....	111
Ilustrações 55 e 56 - Representações de São João. Igrejas SP e ST	113
Ilustrações 57 e 58 - Representações de São Lucas. Igrejas SP e ST.....	114
Ilustração 59 - Representação de Santa Cecília. Igreja SP	115
Ilustração 60 - Primeiras integrantes do coro de São Pedro	116
Ilustração 61 - Medalhões alusivos a instrumentos musicais: Flauta. Igreja SP.	116
Ilustração 62 - Medalhões alusivos a instrumentos musicais: Harpa. Igreja SP	116
Ilustração 63 - Medalhões alusivos a instrumentos musicais: Címbalo. Igreja SP	116
Ilustração 64 - Medalhões alusivos a instrumentos musicais: Saltério. Igreja SP.....	116
Ilustrações 65 e 66 - Representações de São Mateus. Igrejas SP e ST.....	118
Ilustrações 67 e 68 - Representação de São Marcos. Igrejas SP e ST.....	119

Ilustração 69 - Medalhão alusivo ao sacramento da Reconciliação. Igreja SP	121
Ilustração 70 - Medalhão alusivo ao sacramento da Eucaristia. Igreja SP	121
Ilustração 71 - Medalhão alusivo ao sacramento do Crisma. Igreja SP	121
Ilustração 72 - Medalhão alusivo ao sacramento do Batismo. Igreja SP	121
Ilustração 73 - Medalhão alusivo ao sac. da Unção dos enfermos. Igreja SP	121
Ilustração 74 - Medalhão alusivo ao sacramento da Ordem. Igreja SP	121
Ilustração 75 - Medalhão alusivo ao sacramento do Matrimônio. Igreja SP.....	121
Ilustração 76 - Medalhão alusivo à Vida Eterna. Igreja SP	121
Ilustração 77 - Medalhão alusivo ao Sagrado Coração de Jesus. Igreja SP	124
Ilustração 78 - Medalhão al. ao Martírio de Jesus (coroa de espinhos). Igreja SP.....	124
Ilustração 79 - Medalhão alusivo ao Martírio de Jesus (açoite e vara). Igreja SP.....	124
Ilustração 80 - Medalhão alusivo ao Martírio de Jesus (dardo e lança). Igreja SP	124
Ilustração 81 - Medalhão alusivo à escolha do apóstolo Matias. Igreja SP.....	124
Ilustração 82 - Medalhão alusivo ao Santo Sudário. Igreja SP	124
Ilustração 83 - Medalhão alusivo à crucificação. Igreja SP	124
Ilustração 84 - Medalhão alusivo à traição de Judas. Igreja SP	124
Ilustração 85 - Medalhão alusivo ao Sagrado Coração de Maria. Igreja SP	126
Ilustração 86 - Medalhão alusivo a Maria, Mãe do Salvador. Igreja SP	126
Ilustração 87 - Medalhão alusivo a Maria, concebida sem pecado. Igreja SP	126
Ilustração 88 - Medalhão alusivo a Maria, Virgem Poderosa. Igreja SP.....	126
Ilustração 89 - Medalhão alusivo a Maria, Mãe da Igreja. Igreja SP	126
Ilustração 90 - Medalhão alusivo a Maria, Estrela da Manhã. Igreja SP	126
Ilustração 91 - Medalhão alusivo a Santa Maria. Igreja SP.....	126
Ilustração 92 - Medalhão alusivo à Rainha do Sacratíssimo Rosário. Igreja SP.....	126
Ilustração 93 - Mons. Emílio Lottermann e Mons. Atílio Fontana	131
Ilustração 94 - Emilio Sessa - autorretrato (1940).....	133
Ilustração 95 - Aldo Locatelli - autorretrato (1933)	133
Ilustração 96 - Representações dos quatro evangelistas. Igreja ST.....	135
Ilustração 97 - Croqui do teto da igreja ST	136
Ilustração 98 - Abside frontal da igreja ST	138

Ilustração 99 - Detalhe dos lírios, com a assinatura e Emilio Sessa.....	138
Ilustração 100 - Reconstrução do mosaico da abside da Basílica de Nola.....	140
Ilustrações 101 e 102 - Representações da “fonte de água santa e vida eterna” na Igreja ST e na capela do Colégio Teresa Verzeri, Santo Ângelo, RS	141
Ilustração 103 - Painei “Teresinha apontando seu nome inscrito no céu”. ST.....	144
Ilustração 104 - Painei “Primeira Comunhão de Santa Teresinha”. Igreja ST	146
Ilustração 105 - Painei “Teresinha diante do Papa Leão XIII”. Igreja ST	148
Ilustração 106 - Painei “A santidade de Teresinha”. Igreja ST	150
Ilustração 107 - Painei “Teresinha no leito de morte”. Igreja ST.....	151
Ilustração 108 - Painei “Teresinha entre as crianças”. Igreja ST	153
Ilustração 109 - Detalhe lateral do Painei “Teresinha entre as crianças”.....	154
Ilustração 110 - Painei “Teresinha, Padroeira das Missões”. Igreja ST	156
Ilustrações 111 e 112 - Detalhes do Painei “Teresinha, Padroeira das Missões”.....	157
Ilustrações 113 a 117 - “Quero passar meu céu fazendo bem a Terra”. Igreja ST.....	160
Ilustrações 118 a 122 - “Farei cair uma chuva de rosas”. Igreja ST.....	160
Ilustrações 123 a 124 - Representações do Cordeiro de Deus. ST e SP.....	163
Ilustração 125 - Medalhão alusivo ao dom do Conselho. Igreja ST.....	165
Ilustração 126 - Medalhão alusivo ao dom do Temor de Deus. Igreja ST	165
Ilustração 127 - Medalhão alusivo ao dom da Fortaleza. Igreja ST	165
Ilustração 128 - Medalhão alusivo ao dom da Ciência. Igreja ST	165
Ilustração 129 - Medalhão alusivo ao dom do Entendimento. Igreja ST	165
Ilustração 130 - Medalhão alusivo ao dom da Sabedoria. Igreja ST.....	166
Ilustração 131 - Medalhão alusivo ao dom da Piedade. Igreja ST	166
Ilustração 132 - Medalhão alusivo à virtude cardeal da Justiça. Igreja ST	168
Ilustração 133 - Medalhão alusivo à virtude cardeal da Prudência. Igreja ST	168
Ilustração 134 - Medalhão alusivo à virtude cardeal da Fortaleza. Igreja ST	168
Ilustração 135 - Medalhão alusivo à virtude cardeal da Temperança. Igreja ST	168
Ilustração 136 - Medalhão alusivo ao conselho evangélico da Pobreza. ST	169
Ilustração 137 - Medalhão alusivo ao conselho evangélico da Castidade. ST	169
Ilustração 138 - Medalhão alusivo ao conselho evangélico da Obediência. ST.....	169

Ilustração 139 - Medalhão alusivo à virtude teologal da Fé. Igreja ST.....	170
Ilustração 140 - Medalhão alusivo à virtude teologal da Esperança. Igreja ST	170
Ilustração 141 - Medalhão alusivo à virtude teologal da Caridade. Igreja ST	170
Ilustrações 142 e 143 - Medalhões alusivos à Caridade. Igreja de São Gotardo, Buegio (Itália) e Catedral São Francisco de Paula (Pelotas, RS)	172

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Símbolos - Mosaico frontal da Catedral Metropolitana de Porto Alegre.....	61
Quadro 2 - Expansão populacional média de Porto Alegre (1890-1960)	69
Quadro 3 - Localização dos bairros de Porto Alegre (mapa p. 85)	84
Quadro 4 - Diferenças e semelhanças nas pinturas dos quatro evangelistas	120

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO À ANÁLISE DA PINTURA SACRA EM PORTO ALEGRE: POSSIBILIDADES DE LEITURA E ABORDAGEM	20
2 DESENVOLVIMENTO E MODERNIDADE, ARTE E RELIGIOSIDADE: FACES DA CAPITAL DA PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO DO RIO GRANDE DO SUL	47
2.1 O CATOLICISMO NO RIO GRANDE DO SUL: BREVE INCURSÃO.....	52
2.2 O DESENVOLVIMENTO DE PORTO ALEGRE: EXPANSÃO URBANA E AÇÕES DA IGREJA	63
2.2.1 Entre os Avanços da Modernidade e o Desenvolvimento da Cidade.....	66
2.2.2 Múltiplas Faces de Porto Alegre: a Dialética da Memória e do Esquecimento.....	73
2.2.3 A Arte e os seus Espaços em Porto Alegre (1940-60): Oportunidades e Possibilidades para a Estruturação do Campo Artístico	79
3 GÊNESE E CONSOLIDAÇÃO DA IGREJA SÃO PEDRO: MODELOS DE FÉ DO CATOLICISMO REPRESENTADOS EM PINTURAS (1944-47)	87
3.1 UMA HISTÓRIA DE INICIATIVAS COMUNITÁRIAS: A IGREJA SÃO PEDRO E A MOBILIZAÇÃO DOS FIEIS DO BAIRRO FLORESTA.....	93
3.2 A AMBIÊNCIA PICTÓRICA DA IGREJA SÃO PEDRO	102
3.2.1 Sob o Orago de São Pedro e São Paulo, com a Proteção dos Apóstolos e dos Evangelistas.....	105
3.2.1.1 Os Doze Apóstolos: Modelos de Fé para as Comunidades Cristãs.....	108
3.2.1.2 Os Quatro Evangelistas: A Importância da Bíblia na Vivência do Cristianismo.....	112
3.2.2 Os Sete Sacramentos como Imagens de Doutrinação.....	121
3.2.3 A Paixão de Cristo e os Desígnios Marianos	124
3.2.3.1 Os Desígnios Marianos.....	125
4 DAS TINTAS DE ALDO LOCATELLI E EMILIO SESSA, NASCE UMA NOVA AMBIÊNCIA CATÓLICA NO BAIRRO FLORESTA: IGREJA SANTA TERESINHA DO MENINO JESUS (1952-57)	129
4.1 OS SETE PAINEIS DE LOCATELLI: VIDA E FÉ DE SANTA TERESINHA.....	142
4.2 EMILIO SESSA DECORADOR: UMA INTERAÇÃO TEMÁTICA	158
4.2.1 Intervenções Simbólicas: os Medalhões de Emilio Sessa	162
4.2.1.1 Os Sete Dons do Espírito Santo.....	164
4.2.1.2 As Três Virtudes Teológicas	170
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
REFERÊNCIAS	182

ANEXO A - OUTRAS OBRAS DE ALDO LOCATELLI, EMILIO SESSA E PAULO CURCI NO RS	194
ANEXO B - DOCUMENTOS E MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO SOBRE A PINTURA SACRA EM PORTO ALEGRE E NO RS.....	199
ANEXO C - REGISTROS FOTOGRÁFICOS: A ARTE SACRA COMO FONTE PARA UMA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL	210



Tábua dos Dez Mandamentos. Emilio Sessa. Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus: Porto Alegre, s/d.

Fotografia: Aldo Toniazzo

1 INTRODUÇÃO À ANÁLISE DA PINTURA SACRA EM PORTO ALEGRE: POSSIBILIDADES DE LEITURA E ABORDAGEM

As imagens traduziam as palavras sagradas e eram lidas como se fossem elas para os fiéis cristãos analfabetos. Por isso chamá-las, hoje, de pedagógicas, isto é, de representações que eram dadas a ler e que ensinavam, dogmaticamente, sobre a história, sobre os homens, sobre o mundo, sobre Deus e sobre o paraíso celestial. (PAIVA, 2002, p. 35).

O objeto de pesquisa a partir do qual delimitamos a presente dissertação corresponde, inicialmente, à associação das palavras destacadas no seu título: “Igrejas Católicas” e cidade (“Porto Alegre”), locais estes portadores de “Pinturas Sacras” consideradas, sob a perspectiva analisada, como “Legados artísticos” e “Patrimônios Cristãos”, podendo também servir como “Modelos de Fé” nas comunidades onde estão presentes. Fazem parte do nosso estudo, também, análises sobre o desenvolvimento de duas paróquias católicas, por serem estas as bases sobre as quais se fundamentam a existência, a manutenção e a permanência dos seus templos. O recorte temporal que delimitamos para esta pesquisa compreende os anos transcorridos ente 1940 e 60, período este de importantes mobilizações na história da Igreja e de acelerado desenvolvimento das cidades.

Através do processo investigativo, no âmbito das comunidades cristãs de Porto Alegre, sobre representações em técnicas de Arte Sacra e, tendo como foco principal as pinturas de interiores, objetivamos desenvolver um trabalho que questione e busque responder como e por quê estas pinturas representam patrimônios cristãos e modelos de fé, quer para as comunidades e famílias que delas usufruem, quer para a história de Porto Alegre e do Brasil.

As ambiências analisadas compreendem, então, as decorações das igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus, produzidas pelos irmãos Pedro Paulo e Atilio Curci¹, Aldo Locatelli e Emilio Sessa. O que esses pintores tiveram em comum, além de haverem sido todos artistas sacros, foi a sua nacionalidade italiana e o fato de possuírem conhecimento das simbologias sagradas² e amplo domínio das suas técnicas que, embora fossem normalmente

¹ Destacamos que os nomes dos pintores Pedro Paulo e Atilio Curci aparecem, pela primeira vez, registrados em um trabalho acadêmico, não constando esta referência em nenhum dos livros pesquisados, bem como na documentação da igreja São Pedro e nos jornais aos quais tivemos acesso. Eles eram, geralmente, referidos como “os irmãos Curci”. Obtivemos esta e outras informações através do recente contato feito com Paulo Francisco e Carla Curci, filho e neta de Pedro Paulo Curci.

² Em razão da recorrência da utilização das palavras “Sagrado” e “Sacro” neste trabalho, destacamos que ambas referem-se à santidade e suas representações. “Sagrado” deriva do latim “*Sacrum*” ou, em língua portuguesa, “Sacro”. Ambas são utilizadas na designação de deuses e santos. A palavra “Sacralidade”, por sua vez, é mais frequentemente empregada na descrição de templos/igrejas, sua arquitetura, entornos decorativos e imagens. Para Galvão (2000), “na arte sacra, o artista homenageia o objeto de sua devoção mas, ao mesmo tempo, como que interpreta o desejo do Sagrado em se comunicar com a humanidade. A arte, mais do que uma linguagem, é a forma originária de comunicação: nela nasce a linguagem. (GALVÃO, 2000, p. 6). A ideia exposta por Galvão é

distintas e, por vezes, semelhantes, alcançaram os objetivos de comunicação visual propostos pela Igreja através do desenvolvimento de harmoniosos programas artísticos³.

Como ponto de partida e suporte teórico, articulamos elementos presentes nos campos artístico, teológico e histórico, numa perspectiva interdisciplinar que remete às pesquisas inerentes à História Cultural⁴, onde se insere o conceito de representação (CHARTIER, 1990). Esse conceito, amplamente utilizado em estudos sobre Arte, é descrito por historiadores como Sandra Pesavento (2008b), que nos diz que representação é:

A ação humana de *re-apresentar* o mundo – pela linguagem, pelo discurso, pelo som, pelas imagens e, ainda, pela encenação dos gestos e pelas performances –, a representação dá a ver – e remete a – uma ausência. Ela é, em síntese, um “estar no lugar de”. Com isso, a representação é um conceito que se caracteriza por sua ambiguidade, de *ser e não ser* a coisa representada. (PESAVENTO, 2008b, p. 13).

Sabemos, então, que as representações têm a função de comunicar algo que não está ao nosso alcance. São presenças onde há ausência. Nas igrejas, a sua presença é uma forma de manter os exemplos de fé de seus precursores em constante observância, sendo reconhecidos Jesus Cristo, seus apóstolos e santos, através das histórias contidas na Bíblia, o livro sagrado do Cristianismo e dos ensinamentos que, *a posteriori*, foram reunidos no catecismo da igreja Católica⁵. É possível afirmar, portanto, que as temáticas representadas nos programas

um dos principais enfoques que buscamos para este texto. Para maiores informações sobre Sacro e Sagrado, ver também: GOMBRICH (2012), PAIVA (2006), SCOMPARIM (2008). Outro exemplo, ainda, convém ser citado: a palavra “Sacramento”, designativa dos ritos sagrados como atributos de santidade. Segundo Frei Betto (1992), “sacramento vem do latim *sacramentum* e na sua origem significava 'juramento sagrado' ou 'compromisso sagrado', assumido de modo público e visível.” (BETTO, 1992, p. 74).

³ Programas artísticos são compreendidos, nessa análise, como os conjuntos gerais das obras pictóricas inseridas em um mesmo espaço, produzidas a partir de uma temática previamente definida, que possuem como principal objetivo comunicar e instruir, através de modelos de fé transmitidos visualmente pelos pintores Paulo e Afílio Curci, Aldo Locatelli e Emilio Sessa. Esses programas são formados por conjuntos menores, cada um deles, voltado para um determinado tema relacionado ao Cristianismo. Quando são analisadas juntas, as imagens revelam as mensagens atribuídas a cada local.

⁴ Sobre os limites da História Cultural, Francisco Falcon considera: “A História Cultural compreende tanto a cultura intelectual quanto a material, a erudita e a popular; a cultura científica, filosófica e artística mas também a cultura cotidiana e, enfim, a “alta cultura” (ciências, filosofia, artes, literatura) e a “cultura cotidiana” ou “do senso comum”. A alta cultura é a chamada “cultura dominante” ou das elites.” (FALCON, 2002, p. 78). Corroborando com esta citação, Luciene Lehmkuhl (*In*: PARANHOS, 2010) também nos diz que “hoje, a História Cultural incide sobre uma imensa diversidade de documentos e objetos de estudo, assumindo seu perfil como portadora de uma variedade capaz de dialogar com as mais diversas formas de conhecimento e disciplinas, como a arte, a literatura, a antropologia, o desenho industrial, além de tantas outras, sem se importar com limites e fronteiras que, porventura, possam se apresentar como obstáculos à sua realização.” (Lehmkuhl *In*: PARANHOS, 2012, p. 56). Estas considerações vão ao encontro das que foram apresentadas por BURKE (2005), CHARTIER (1990), GEBRAN (2006), PESAVENTO (2003, 2008a), entre outros autores.

⁵ Segundo informação constante no Catecismo da Igreja Católica, esta obra tem como finalidade “se apresentar como uma exposição completa e integral da doutrina católica, de tal maneira que cada pessoa possa conhecer o que a Igreja professa e celebra, vive e reza em seu cotidiano.” (CATECISMO, 2000, p. 3). Um de seus principais objetivos é servir como base para a catequese católica, o instrumento de consulta para os catequistas. Foi elaborado à luz do Concílio Vaticano II (1962-65), momento que pode ser considerado como uma retomada aos preceitos defendidos pelo Concílio de Trento (sec. XVI), cujo estopim se deu a partir de meados do período que aqui trabalhamos, quando a Igreja, conforme retomaremos, precisou se posicionar frente à efervescência de

pictóricos das igrejas são, em grande parte, inspiradas nestes livros e que as imagens revelam-se, em sua maioria, tais como descritas nas escrituras. Para Sandra Pesavento (2008b),

As imagens possuem poderes bem definidos: são sedutoras, captando o olhar, de modo a envolver aquele que as contempla; são mobilizadoras, instigando à ação, por vezes mesmo de forma impensada e imediata; proporcionam a evasão, libertando a imaginação para fora do campo da imagem vista, de forma a conduzir o pensamento para outras instâncias imaginárias; são evocativas, despertando a memória e conectando a outras experiências; têm, ainda, um poder cognitivo, traduzindo uma forma de saber sobre o mundo para além do conhecimento científico. (PESAVENTO, 2008b, p. 106).

Uma vez que os textos bíblicos e catequéticos servem como base fundamental para a educação cristã e que podem ser transmitidos pelos programas pictóricos das igrejas – consideradas como locais de culto onde, quase sempre, se dão os primeiros contatos dos fieis com a religião –, visando o alcance de todas as pessoas que as frequentam, torna-se imprescindível que apontemos as relações entre estes escritos e as obras de arte que aqui relacionamos. Para o desenvolvimento dessa pesquisa, utilizamos como suportes as informações presentes em bibliografias e documentos eclesiais, especialmente, livros de Tombo da igreja São Pedro.⁶

Ao realizarmos um estudo histórico que parte de fontes visuais, portanto, as entendemos também como recursos para o ensino dos preceitos cristãos. Observamos que cada imagem é passível de diferentes leituras, de acordo com o conjunto e com a disposição em que se encontra em determinada ambiência. Chartier (1990) dá o embasamento para esse enunciado, ao dizer que,

religiões e a exacerbação material em detrimento da fé nas cidades. Sobre estes momentos decorridos nos séculos XVI e XX, Doberstein (2002) esclarece que: “Quando do Concílio de Trento, como se sabe, o objetivo da Igreja era recompor o mundo católico seriamente abalado pelos desdobramentos da reforma luterana. Na recristianização do século XX, o objetivo era recuperar a espiritualidade e a fé num mundo cada vez mais materializado.” E segue [chamamos atenção para este trecho, por se relacionar diretamente à temática da presente dissertação]: “Esse paralelismo também aparecia na consideração dispensada às artes. No concílio tridentino, foi decidido que as artes deveriam cumprir um papel de fundamental importância na revitalização do catolicismo e na catequese das populações nativas da América, África e Ásia. Na recristianização do século XX também ficou reservada às artes uma atenção muito especial. Documentos papais se ocupando do tema, Cartas Pastorais dando orientações sobre o assunto, frequentes artigos sobre arte sacra em revistas religiosas, inaugurações de cursos sobre história da arte para católicos atestam isso com bastante clareza.” (DOBERSTEIN, 2002, p. 216-217). Dada a grande quantidade de fontes possíveis para o entendimento acerca da inserção da arte sacra no âmbito de igrejas católicas, a partir do olhar do seu clero, nos deteremos em algumas delas para exemplificações, de acordo com a sua pertinência, sendo o Catecismo, pelas razões aqui apresentadas, uma das obras fundamentais.

⁶ Não foi possível acrescentarmos às nossas fontes o livro de Tombo da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, pois o seu acesso foi negado pelos responsáveis pela documentação desta igreja. Consideramos que, dadas as proporções e o contexto histórico do momento de produção da sua ambiência pictórica pelos artistas Aldo Locatelli e Emilio Sessa, a sua inclusão seria pertinente neste trabalho. Assim sendo, além da descrição das obras, procuraremos contar um pouco sobre a sua história, vinculada à Igreja São Pedro no bairro Floresta, a partir da documentação disponibilizada nesta paróquia e dos estudos já existentes sobre o local.

Cada uma delas [as pinturas] é susceptível de leituras plurais, que variam de acordo com a circulação desigual dos códigos e das chaves próprios de cada fórmula de representação, e também consoante os distanciamentos dos saberes e das competências dos diferentes públicos colocados em posição de ver o poder através dos seus signos. (CHARTIER, 1990, p. 221).

Neste trabalho, utilizamos também obras escritas por clérigos e teólogos, pois seus textos são, geralmente, voltados para os estudos da doutrina católica, indispensáveis quando desejamos compreender os elementos simbólicos dispostos em igrejas. O padre Michel Scouarnec (SCOUARNEC, 2001), em seu estudo intitulado “Símbolos Cristãos” (2001), faz uso das palavras “signo” e “símbolo” e, distinguindo-as, assim as define:

O signo, quer se trate de uma palavra, de uma imagem, de um gesto, de um objeto, de uma pessoa, visa antes de mais nada informar, fazer compreender, explicar. Ele “designa”. Para ser eficaz, é preciso que seja claro. O signo aciona a inteligência racional, para compreender ou agir. Quanto ao símbolo, ele visa estabelecer uma relação entre pessoas que se comunicam, que interagem, que se entretêm. Mobiliza não apenas a inteligência racional, mas também e, sobretudo, o corpo e a inteligência prática, a inteligência dos sentidos, da sensibilidade. O símbolo afeta a pessoa em sua vinculação com aqueles com quem ela se comunica. (SCOUARNEC, 2001, p. 13).⁷

Considerando essa breve definição sobre dois conceitos recorrentes nos estudos sobre imagens, queremos destacar que trataremos “símbolo” como o conjunto abrangente de signos que, quando agrupados em um mesmo espaço, são capazes de representar fatos e pessoas, além de transmitir mensagens. O termo “signos simbólicos” (ou signos representativos) nos parece, portanto, pertinente de ser empregado na incursão sobre as pinturas sacras. Concomitantemente a essa análise, é nossa intenção relacionar estas pinturas como obras de arte dos pintores italianos Paulo e Atilio Curci, Emilio Sessa e Aldo Locatelli, no sentido de percebê-las, também, como patrimônios⁸ artísticos do Catolicismo, quer na cidade de Porto Alegre, quer no Rio Grande do Sul e no Brasil. Chamamos atenção para o significado

⁷ As descrições dos conceitos encontrados nesse texto, produzido pelo padre Michel Scouarnec, são condizentes com outros publicados por teólogos, pesquisadores das áreas de Artes e História da Arte, entre os quais destacamos, entre outros, GOMBRICH (2012), PAIVA (2006), PANOFKY (2012). A sua citação, nesta parte do trabalho, como fonte descritiva de “signo” e “símbolo” é comprobatória da pertinência de nos utilizarmos de textos provenientes das diferentes áreas do conhecimento para a produção em História.

⁸ Segundo consta na Constituição Federal de 1988 (2003), artigo 216, o patrimônio cultural brasileiro compreende: “I. As formas de expressão; II. Os modos de criar, fazer e viver; III. As criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV. As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V. Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleológico, ecológico e científico.” (FONSECA In: ABREU, 2009, p. 62). Entendemos que a pintura sacra relaciona-se ao item I, no sentido de que as obras artísticas são formas de expressão, quer do artista que as produziu, quer das comunidades que as encomendaram; ao item II, pois compreende o modo de fazer de quem as produziu; ao item III, por serem criações artísticas que devem ser reconhecidas como tal; e ao item IV, uma vez que as obras das igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus podem ser compreendidas como as principais fontes documentais que utilizamos na nossa abordagem. Com base nestas considerações e nas pesquisas realizadas, afirmamos que as pinturas sacras, quando reconhecida a sua importância como tal pelas comunidades que as abriga, possuem status de patrimônios culturais brasileiros. [nota da autora].

patrimonial das obras sacras, pois a sua preservação remete à história de cada comunidade. Nas palavras de Hugues de Varine, “o que importa é que o patrimônio seja reconhecido pela comunidade como seu. Senão, ele não poderá desempenhar o seu papel.” (VARINE, 2012, p. 39). Ou seja, conservar os trabalhos artísticos de uma igreja é manter a doutrina cristã ao alcance das suas respectivas comunidades e é, ainda, preservar as relações entre a sua história e a religiosidade, indissociável à cidade a qual pertencem. Nesse sentido, há urgência de que estas discussões acerca do patrimônio artístico, eclesial e urbano sejam levantadas nas igrejas e, também, nas escolas, como forma de promoção de uma educação patrimonial que vise a sua conservação. Sobre esta questão, a historiadora Zita Possamai nos diz que:

A presença dos patrimônios no espaço urbano, por outro lado, é uma oportunidade de contato com monumentos-documentos do passado à disposição de educadores e alunos que permitem explorações muito além de uma relação de identidade unívoca que se possa estabelecer. A educação do olhar para objetos visuais e materiais presentes nos trajetos urbanos cotidianos pode possibilitar a atenção para significados anteriormente não imaginados, como a forma, o desenho, a cor, a materialidade, assim como permite a realização de muitas outras descobertas por meio da investigação coletiva. Ensinar a olhar a cidade e os patrimônios reveste-se de singular importância. (POSSAMAI *In*:GASPAROTTO, 2013, p. 96-97).

É nosso objetivo que este estudo possa servir como um alerta para a necessidade da promoção de uma educação patrimonial quer nas igrejas, quer nas escolas e nos bairros. A partir da organização das fontes para a elaboração deste trabalho, observamos que há múltiplas possibilidades para desenvolvê-lo, considerando a profusão de documentos e bibliografias correspondentes aos distintos eixos temáticos que formam a sua unidade. O número de obras que têm como objeto de análise a arte sacra é relativamente amplo e, da mesma forma, há diversas abordagens sobre a história da Igreja vista sob uma perspectiva geral e, também, relacionada a cidades como Porto Alegre. Contudo, o detalhamento contextual e o caráter doutrinário de pinturas sacras dessa cidade ainda não foram relacionados em um mesmo estudo, e este foi um dos principais desafios que impulsionaram o desenvolvimento das nossas pesquisas.

O território que comporta estas explicações é compreendido, assim, nos limites de Porto Alegre, sobretudo, no bairro Floresta, onde as igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus foram construídas. Observar esses espaços, portanto, serve-nos como método para a apreciação de um momento em que houve iniciativas diversas de preservação das bases católicas através de ações do clero e dos fieis, como a construção de igrejas e a inserção de pinturas em seus interiores. O tema também se relaciona diretamente a questões tangentes à

sociabilidade e à religiosidade ⁹, que fazem parte dos seus limites de abrangência. Além disso, observamos uma efervescência religiosa e cultural no período compreendido entre 1940 e 1960, numa Porto Alegre que se encontrava em plena comunhão com os avanços impulsionados pela modernidade. Em trabalhos anteriores, analisamos a igreja São Pedro, desde a sua fundação até os anos 1940, mas, por não ser essa a temática abordada, não nos detivemos nas pinturas que decoram o seu interior. ¹⁰

A importância da inclusão da igreja São Pedro neste estudo está no fato de essa ser uma das paróquias mais profusas em elementos pictóricos de Porto Alegre, principalmente, quanto à diversidade de signos e representações bíblicas que possui. Também, é possível observar ao longo da sua história, iniciada em 1887, a participação ativa da comunidade católica residente no bairro Floresta, local onde foi erguida. Para a concretização da sua construção e decoração, foram viabilizados os recursos necessários contando com o auxílio dos paroquianos, através de doações e festas realizadas para fins de arrecadação. Com tais fatores, justificamos a sua escolha, como fonte para este estudo.

A autoria dos registros documentais da igreja São Pedro é do Monsenhor Emílio Lottermann, seu primeiro pároco. Suas reminiscências (LOTTERMANN, 1966) compõem, atualmente, a única publicação onde essa igreja corresponde à temática central. Segundo o pároco atual, Pe. Hugo Büttenbender, a obra teve tiragem restrita à comunidade local e a membros de algumas outras freguesias próximas existindo, atualmente, poucos exemplares. Contudo, os registros mais significativos para este trabalho foram encontrados no segundo

⁹ A partir das considerações de Émile Durkheim e Pierre Bourdieu sobre religião, o sociólogo Pedro de Oliveira considera em seus estudos: “Seguindo Durkheim, que define a religião como um conjunto de práticas e representações revestidas de caráter sagrado, Bourdieu trata a religião como linguagem: sistema simbólico de comunicação e de pensamento” (OLIVEIRA *In.*: TEIXEIRA, 2011, p. 178). Portanto, religião é, aqui, entendida como meio de comunicação sobre o sagrado e a sua linguagem não é composta apenas por palavras escritas (a Bíblia), mas, também, por suas representações pictóricas. Sobre o caráter social da prática religiosa, Oliveira acrescenta: “Para a sociologia, a religião só se torna objeto de estudo porque desempenha funções sociais. Na verdade, ela não fornece justificção para a existência humana abstrata, mas sim na tal forma como existimos em situações socialmente determinadas (isto é, conforme os atributos do grupo, gênero ou classe a que pertence cada indivíduo). (...) Não basta, contudo, que o conjunto de prática e esquemas de pensamento religioso seja coerentemente estruturado para exercer essa função social. Sua eficácia simbólica reside em sua capacidade de inculcar-se nos membros de uma dada sociedade, e assim moldar seu comportamento.” (OLIVEIRA *In.*: TEIXEIRA, 2011, p. 180-181). Ao selecionarmos as fontes documentais para esse trabalho, atentamos para as formas de transmissão da religião – no caso, a católica – para a sociedade e para os grupos – ou comunidades – que compõem a sua unidade, reconhecida como Igreja.

¹⁰ As pesquisas sobre a história de construção e consolidação da Igreja São Pedro, pintada a partir do ano de 1944, fazem parte de um estudo que, em 2010, resultou no trabalho de conclusão de curso intitulado “A Igreja São Pedro de Porto Alegre: Gênese e Consolidação (1887-1940)”, defendido e aprovado no curso de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Sendo o seu recorte temporal delimitado apenas até os anos 1940 e, por esse não ser o foco sobre o qual esse trabalho monográfico se pautou, foram traçadas apenas breves considerações relativas às pinturas locais sem, no entanto, ser aprofundado esse tema.

volume dos livros de Tombo¹¹ da igreja São Pedro, manuscrito entre os anos de 1938 e 1951 por Lottermann, cujo período de atuação como vigário transcorreu entre 1917 e 1966. Apresentamos, abaixo, as páginas iniciais desses dois documentos:

Ilustração 1 - Termo de abertura do segundo volume do Livro de Tombo da Igreja São Pedro (1938-1951).

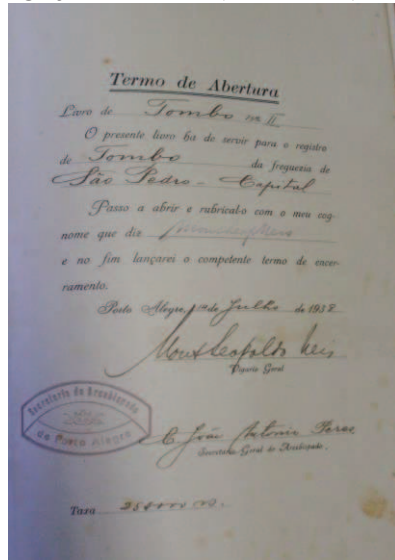
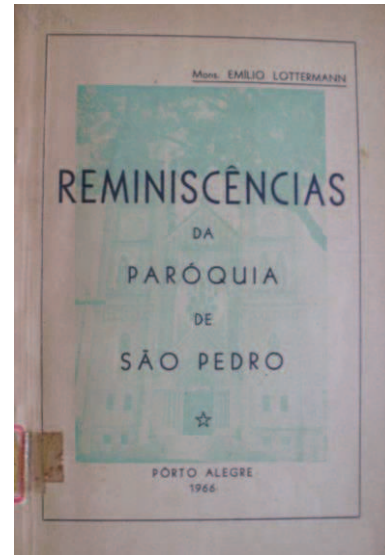


Ilustração 2 - Capa da publicação "Reminiscências da Paróquia de São Pedro".



Fonte: Acervo da Paróquia São Pedro. Fotografias da autora.

Com relação, ainda, às pinturas que formam a ambiência da igreja São Pedro, o livro de Tombo contém registros informativos de que as escolhas de temáticas condizentes com os preceitos do Catolicismo – estes, cuidadosamente observados pelos seus representantes – contavam, geralmente, com a supervisão e mesmo com a decisão do pároco local e de membros da comunidade que, durante a sua idealização e transcurso, formavam parte de uma comissão de obras. O objetivo dessa comissão era “executar o programa traçado pelo Santo Padre [o Papa] para a proteção e guarda do patrimônio¹² da Igreja [grifo nosso].” (*Unitas*, jan./fev./27 p. 25 apud DOBERSTEIN, 2002, p. 217). Segundo Doberstein (2002), ainda, é necessário que as comissões de arte sacra estejam imbuídas,

¹¹ Livros de Tombo são os conjuntos de manuscritos onde os párocos registram regularmente as informações sobre o cotidiano das suas paróquias de atuação. Os tomos analisados nessa dissertação correspondem à igreja São Pedro de Porto Alegre, e encontram-se sob os cuidados desta paróquia.

¹² Aproveitando o exemplo deste trecho, extraído da revista católica *Unitas*, destacamos a frequente utilização da palavra “Patrimônio” como referência às obras sacras, monumentais e pictóricas, sobretudo, em artigos produzidos por teólogos e religiosos. Chamamos atenção para o fato de que a Arte Sacra é considerada, pelo clero e pelos membros paroquiais dedicados à sua supervisão e escolha, como Patrimônio da Igreja. Na sua obra, Arnoldo Doberstein atenta para os documentos papais produzidos ainda na década de 1920, período que antecedeu a profusão de obras artísticas em igrejas de Porto Alegre. Entre estes documentos, está a Carta Circular n 34.215, de 1º de setembro de 1924, cuja primeira parte “era reservada às normas e procedimentos para a conservação, catalogação e inventário de uma extensa lista de objetos imóveis e móveis de interesse artístico pertencentes ao patrimônio eclesiástico.” (*Unitas*, jan./fev./27 p. 27 apud DOBERSTEIN, 2002, p. 217). [Grifo nosso].

de uma exata consciência artística naqueles que, por ofício ou por inclinação, devam ou possam ocupar-se do patrimônio artístico eclesiástico. [Grifo nosso]. Para tal é de grande utilidade o ensino prático ou intuitivo da história da arte ministrada junto aos monumentos e obras artísticas ou pelo confronto de boas produções e por meio de projeções. (Ibidem, p.32 apud DOBERSTEIN, 2002, p. 218).

No caso das primeiras pinturas da Igreja São Pedro, a sua documentação possui dados sobre os integrantes da primeira comissão que foi formada para estes fins. As primeiras ideias a respeito do tema geral que seria desenvolvido, por exemplo, e da atuação do vigário na escolha dos motivos sacros, são descritas por Emilio Lottermann, conforme segue:

De dois dedicados amigos da Igreja surgiu em 1944 a idéia de dar à nossa matriz uma pintura mais condizente com a dignidade de uma casa de Deus. Acolhi a idéia com entusiasmo e continuamos a esboçar motivos adequados. Lembra-nos duas cenas: uma da vida de São Pedro e outra com a representação da conversão de São Paulo. (LOTTERMANN, 1966, p. 18)

Élvio Vargas (2004), autor cuja obra é organizada na forma de um estudo abrangente de diversas igrejas de Porto Alegre, - entre elas, também a Santa Teresinha do Menino Jesus, que apresentaremos na sequência - descreve parte da ornamentação da igreja São Pedro referindo que, “além da elegância e harmonia da arquitetura, a igreja se destaca pelas pinturas internas do teto e pelos vitrais com cenas da vida de Cristo”. (VARGAS, 2004, p. 57). Além dessa informação, o autor também tece algumas considerações sobre as pinturas centrais maiores, dedicadas aos oragos São Pedro e São Paulo, e aos medalhões do teto que comportam representações dos doze apóstolos, na sua maioria, portando signos que simbolizam os seus respectivos martírios. Sobre os elementos contidos nessas imagens, referenciamos obras que tratam acerca dos estudos da simbologia cristã, entre outros trabalhos relacionados à Arte Sacra, como textos contidos na obra organizada por Círio Simon intitulada “História da Arte Sacra” (SIMON, 2008) - um compilado de trabalhos feitos em suas aulas, ministradas em um curso na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) -, e o livro de Cláudio Pastro, “Arte Sacra: o espaço sagrado hoje” (PASTRO, 1993) - cujo objeto central é a função que a imagem exerce quando inserida em espaços de contemplação ao Divino/Sagrado.

No que concerne à igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, esta foi descrita a partir da mesma perspectiva apresentada para a igreja São Pedro, isto é: considerando o seu contexto histórico, analisamos as pinturas produzidas em seu interior, partindo do princípio de que essas servem como modelos de fé para a sua comunidade, bem como se constituem em patrimônios da Igreja e da Cidade. Os artistas responsáveis pelas ambiências pictóricas, como citamos, foram os italianos Emilio Sessa e Aldo Locatelli, companheiros de trabalho cujo contexto da vinda para o Brasil foi marcado por expectativas, tanto por parte deles quanto dos

seus primeiros contratantes – fato esse ao qual dedicamos parte das nossas considerações. A relevância da atuação de pintores italianos em igrejas de Porto Alegre e de outras localidades do Rio Grande do Sul foi tamanha neste período que diversos jornais, não apenas de matriz católica, fazem menção ao legado que eles deixaram nos locais onde trabalharam.

Sobre a trajetória dos irmãos Curci - estes, também de origem italiana, mas cujo talento artístico se desenvolveu, em grande parte, na Argentina -, obtivemos informações através de Paulo Francisco Curci, filho do pintor Pedro Paulo Curci, de que este artista e seu irmão nasceram em uma pequena cidade da Itália localizada às margens do Mediterrâneo e vieram com a sua família, ainda muito jovens, para a América do Sul, em meados da década de 1920. Buscavam, neste continente, melhores condições de vida e de trabalho. O pai deles, Francisco Curci, era artista atuante na Itália e legou aos seus filhos Domingos, Paulo e Atílio as técnicas e o gosto pelas artes. O primeiro lugar onde se estabeleceram após a sua vinda foi a província de Santa Fé (Argentina), onde Domingos, o primogênito, fez fama em meio a exposições e elaborações de quadros para particulares. Quando contava com cerca de vinte e cinco anos de idade, Pedro Paulo veio ao Brasil, local onde se casou e permaneceu trabalhando não apenas com pinturas, mas, também, com outras formas de manifestação artística, como esculturas em isopor, organização de luminosos e fachadas para diversas lojas no centro de Porto Alegre, entre outros. Além das pinturas na igreja São Pedro, são também de sua autoria as ambiências de uma igreja de Santa Catarina e de outra, localizada em Taquari, no Rio Grande do Sul. Em Porto Alegre, o artista teve, ainda, participação na feitura de pequenas partes das ambiências das igrejas Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora dos Navegantes. Atílio, seu irmão mais novo, permaneceu por apenas dois anos no Brasil, residindo em Porto Alegre junto com Paulo. Trabalhou com ele somente na igreja São Pedro, onde realizou algumas intervenções, como o preenchimento das cores em figuras de santos. Estas e outras informações encontram-se detalhadas nas p. 88 a 90 deste trabalho. Destacamos que os irmãos Curci não possuíam formação acadêmica, diferentemente de Aldo Locatelli e Emilio Sessa. Além disso, receberam apenas pequenos destaques na igreja São Pedro – tanto que os seus nomes completos ainda não haviam sido encontrados em qualquer referência – e não gozavam de fama semelhante à dos dois italianos de Bergamo.

Pouco tempo após o término das obras na igreja São Pedro pelos irmãos Curci, Sessa e Locatelli deixaram a Itália ¹³ para viajar ao Brasil. A proposta dessa viagem se deu a convite

¹³ Emilio Sessa e Aldo Locatelli tiveram suas formações artísticas confiadas a renomados professores, entre eles, Fermo Taragni e Francesco Domenighini, em escolas como a “Scola d’ArteApplicata all’Industria Andrea

do então Cardeal Ângelo Roncalli, posteriormente, conhecido como Papa João XXIII, que era um admirador da arte de Emilio Sessa. Prova dessa admiração é o fato de que foi através das suas indicações que diversos trabalhos foram feitos pelo artista, anteriormente, em localidades européias, como Viena e Budapeste. O convite, feito a Sessa, tinha como destino a cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, onde ele seria contratado para conferir à Catedral São Francisco de Paula pinturas dignas de um local sagrado. A seguir, apresentamos uma fotografia bastante difundida em trabalhos que tratam sobre Locatelli e Sessa, onde aparecem os dois pintores junto à equipe do professor Fermo Taragni, em frente ao “Santuario Della Madonna”, em Pompéia (Itália):

Ilustração 3 - Equipe de pintores com o professor Fermo Taragni. Pompéia, década de 1930.



Fonte: Acervo do ICES, Porto Alegre, RS.

Em meados da década de 1940, muitas comunidades brasileiras se organizaram para dar às suas igrejas um aspecto mais acolhedor, condizente com os objetivos difundidos pela Ação Católica, movimento de cunho popular iniciado nos anos 1930 e conduzido pelo clero, que buscava conferir mais poderes à Igreja no Brasil.¹⁴ Sérgio Miceli (1979) tece as seguintes considerações sobre o seu início:

Fantoni”, fundada em 1898, e a “Academia Carrara”, considerada uma das mais importantes da Itália. (LISBOA, s/d).

¹⁴ Com a instauração da República brasileira, no final do século XIX, a Igreja e o Estado foram fortemente impactados em suas relações. Diante disso, os representantes eclesiais viram a necessidade de tomar decisões urgentes e se posicionar, a fim de impedir o desmantelamento dos princípios cristãos. A nova Constituição

Após 1930, o trabalho de mobilização e arregimentação levado a cabo pela Igreja assumiu proporções consideráveis. A nova orientação política do Vaticano vinha insistindo quanto à necessidade de reagrupar as diversas instituições católicas em torno de uma direção central à maneira da Ação Católica, recém implantada em alguns países europeus. (MICELI, 1979, p. 53).

Uma das ações fortemente estimuladas nesse contexto foi a da formação de grupos de oração masculinos e femininos, onde as devoções a santos específicos se tornaram características, em diversos casos, das próprias freguesias onde os encontros aconteciam. Essas devoções, quase sempre, passavam a fazer parte do cotidiano das comunidades através de iniciativas como novenas, festas do dia do orago local, e não raro é constarem as suas representações nos trabalhos artísticos das igrejas, como são os casos da São Pedro e da Santa Teresinha do Menino Jesus. Como exemplo, citamos os grupos conhecidos como “Apostolados da Oração”, cujas participações ativas na igreja São Pedro, desde os seus primeiros anos, provavelmente, levaram à escolha de representações dos apóstolos mártires como a temática central dos medalhões do seu teto.

No que tange, ainda, às devoções, Marta Borin (2010) considera, por exemplo, em sua tese de doutorado, aspectos referentes ao seu início na cidade de Santa Maria, localizada no interior do Rio Grande do Sul. É importante, nesse ponto, mencionarmos que, além dos percalços ocorridos no momento da estruturação da Ação Católica, os avanços tecnológicos e o rápido desenvolvimento das cidades foram, também, agravantes para o momento de fragilidade em que se encontrava a Igreja brasileira, o que resultou em ações que suscitavam a aderência dos seus fiéis ao ato devocional. Segundo Borin (2010), a inserção em Santa Maria da devoção à “Nossa Senhora Medianeira de todas as Graças, somada à devoção à Nossa Senhora Aparecida [em São Paulo] e ao Cristo Redentor [no Rio de Janeiro] completava a ideia de que a Igreja fora consolidando seu prestígio diante do povo e das autoridades civis.” (BORIN, 2010, p. 296). Assim entendemos que, para além dos limites de Santa Maria, essas devoções estabeleceram as suas bases em diversas cidades e estados brasileiros, dando à Igreja visibilidade e afluência de fiéis num momento de grande tensão religiosa.¹⁵

republicana respaldava a questão da liberdade religiosa, separando o Estado da igreja, o que intensificou no Brasil o número de adeptos de religiões e ideias alheias ao Catolicismo, como a Maçonaria, o Protestantismo, o Espiritismo, o Positivismo, entre outros. Na tentativa de combater as possíveis influências externas sobre os fiéis cristãos, a Ação Católica foi instaurada, por iniciativa de D. João Becker, então Arcebispo do Rio Grande do Sul, com o objetivo de mobilizar as comunidades a fomentar atividades e grupos cristãos. (MICELI, 1979). O órgão centralizador da Ação Católica era a antiga Confederação Católica – ou, mais tarde, Confederação das Associações Católicas – que, a partir das suas ações, visava proporcionar uma maior abrangência da Igreja no país e garantir que as suas ações fossem disseminadas por todo o território nacional. Para D. João Becker, a Ação Católica não era “uma novidade, mas uma renovação do método da Igreja adotado nos primeiros séculos, porém acomodado ao mundo de hoje.” (BECKER, 1939, p. 230).

¹⁵ Esta ocorrência é amplamente comprovada em discursos redigidos por clérigos. Sabemos que há diversas fontes pertinentes para tal análise, no entanto, tendo em vista que esta é apenas uma – embora significativa – das

Para aprofundarmos a análise sobre as iniciativas eclesiais inserimos, entre as nossas fontes, trechos de algumas encíclicas papais.¹⁶ Muitas dessas cartas foram emitidas com o intuito de chamar atenção das comunidades católicas para os efeitos negativos que a subordinação ao Estado trazia e ainda poderia trazer para a sociedade. A carta intitulada “*Optatissima Pax*”, por exemplo, escrita em 1947, pelo então Papa Pio XII, é dedicada especialmente a este propósito. São suas as seguintes palavras:

Considerar o Estado como fim a que tudo deve ser endereçado e subordinado, seria o mesmo que prejudicar a verdadeira e duradoura prosperidade das nações. E dá-se isto quando tal domínio ilimitado seja atribuído ao Estado, como mandatário da nação, do povo ou mesmo de uma classe, ou quando o Estado o pretende, como senhor absoluto, independentemente de qualquer mandato.¹⁷

E prossegue, no mesmo documento:

A concepção que atribui ao Estado uma autoridade ilimitada, Veneráveis Irmãos, não é somente um erro pernicioso à vida interna das nações, à sua prosperidade e ao maior incremento do seu bem-estar, mas prejudica também as relações entre os povos, rompendo a unidade da sociedade supranacional, tirando a base e o valor ao direito das gentes, abrindo caminho à violação dos direitos alheios e tornando difícil o acordo para a convivência pacífica.¹⁸

Conforme as palavras do papa Pio XII, a atribuição de uma total autoridade do Estado sobre a sociedade representava um grande risco que, indubitavelmente, acarretaria prejuízos para o progresso nacional. A Igreja, nesse contexto, seguindo os seus propósitos de evangelização e o seu intento de garantir o bem estar social a partir dos ensinamentos cristãos, procurou intervir nas questões referentes à supremacia de poder. Estas questões foram importantes para o desencadeamento de diversas ações, entre as quais destacamos o próprio processo de construção e decoração de igrejas, sobretudo, em meados do século XX.

Além da necessidade a que a Igreja remetia, de fazer uso de diversos meios para destacar a sua importância como articuladora de relações com o povo através da fé cristã, há também o fato de que afluíam cada vez mais nas cidades outros movimentos e religiões. Esse processo, que já se desenrolava desde longa data, juntamente com as razões que impulsionaram a mobilização eclesial em prol de sua autonomia frente ao Estado, era

vertentes sobre as quais aqui discorremos, nos remetemos somente a alguns artigos veiculados por jornais de cunho católico. Sem dúvida, este é um tema amplo, que oferece diversas possibilidades para o desenvolvimento de novos trabalhos com temáticas relacionadas à religiosidade no Rio Grande do Sul e no Brasil.

¹⁶ Encíclicas papais são os documentos nos quais os pontífices, durante seus períodos de atuação frente à Igreja, registram as decisões e os preceitos que devem ser observados para a vivência cristã em todas as comunidades. A observância das decisões que essas cartas comportam é de incumbência dos bispos e arcebispos, que devem garantir que todas as freguesias sob seus cuidados desempenhem o que nelas está exposto, através das iniciativas estimuladas pelos párocos locais. Não raro é encontrarmos, nos Livros de Tombo das igrejas, observações dos bispos dirigidas aos sacerdotes sobre a importância do cumprimento das demandas papais.

¹⁷ A fonte onde é possível consultar essa encíclica é: Documentos pontifícios. Petrópolis: Vozes, 1945-1953. Documento nº 23, artigo 24. p. 20.

¹⁸ *Ibidem*, Documento nº 23, artigo 27. p. 24.

determinante das suas iniciativas. A mídia católica, por sua vez, servia como veículo de denúncia das “seitas” e dos “horrores” dessas novas ideias e religiões. O jornal católico “Estrella do Sul”, circulante em Porto Alegre nesse período, traz esses exemplos sobre o discurso do clero local. Aqui, relacionamos um trecho em um dos seus recorrentes artigos portadores de críticas, intitulado “Para que serve o espiritismo”, que demonstra o então repúdio católico a essa manifestação religiosa, advertindo sobre os “riscos” da sua doutrina:

(...) Aliás, o logro dos bens materiaes não é o peor: muito mais funesto e irremediavel é quanto á parte espirital: os que acreditam nas phantasias espiritas da reincarnação, á hora da morte, quando penetram na eternidade, ver-se-ão deante dum logro horrendo [sic!], ao saberem que se vive uma vez só e se morre uma vez só. E para estes já não haverá remédio: tal qual a alma está, tal sera o seu destino irrevogavel. Do tribunal de Deus não haverá appellação... para as reincarnações de Allan Kardec.¹⁹

Neste contexto de afirmação do Catolicismo como único caminho possível para a salvação, a documentação sobre a inclusão de pinturas sacras nas igrejas nos permite afirmar que, estas, objetivavam servir de estímulo para a afluência e a permanência de fiéis em seu âmbito. E, a atuação de artistas renomados, vindos do exterior, não deixava de ser um chamariz muito pertinente. Para comprovar essa afirmação, é possível observar que nos artigos de jornais, não apenas católicos, do período em que as obras foram feitas no Rio Grande do Sul, assim como nos informativos e boletins que circulavam nas paróquias onde eles atuaram, palavras de enaltecimento como “magníficos” e “belos” designavam seus trabalhos, e os seus nomes denotavam a distinção dos locais que receberam seu legado.²⁰

Para esse fim, então, que demandava a Igreja – propagação da fé e do catolicismo através de pinturas sacras –, o Brasil carecia de profissionais cujas técnicas fossem condizentes com os ideais e os modelos de fé professados, e os poucos artistas sacros que havia eram estrangeiros ou descendentes. Ao longo de todo o século XX, é comum notarmos a presença de um contingente expressivo de imigrantes, sobretudo italianos e alemães, trabalhando nas construções e decorações de igrejas brasileiras. O mesmo ocorria com os projetos para suas feitura que eram, não raras vezes, feitos pelos próprios construtores e decoradores.

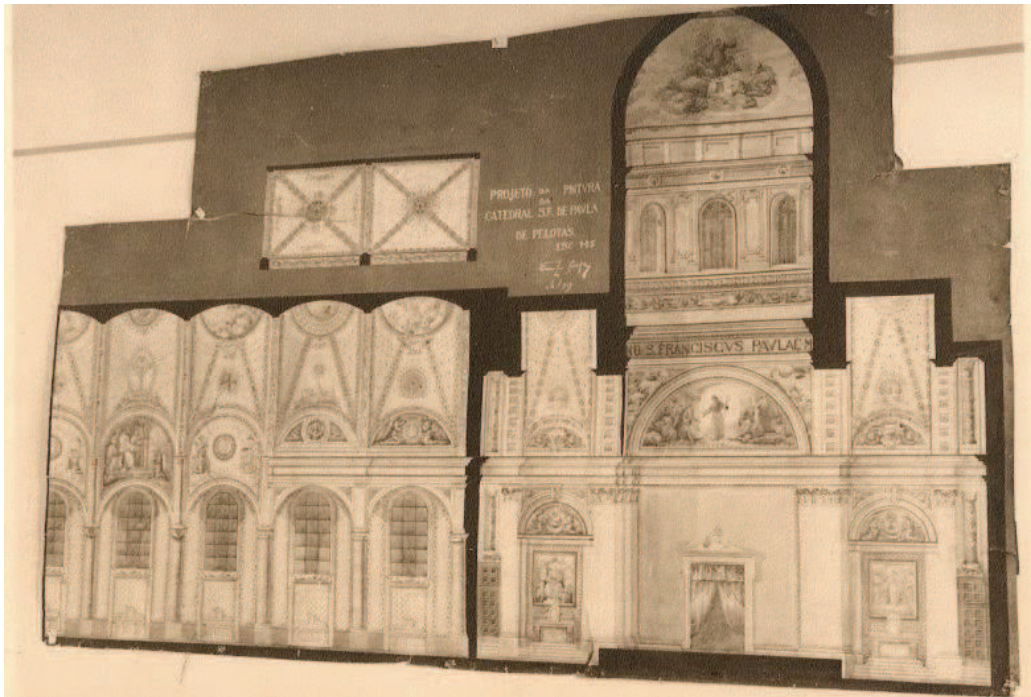
Neste ponto das nossas considerações, destacamos o interesse da Igreja em trazer para o país um decorador de ambiências como Emilio Sessa pois, além de pintor, ele era também projetista. Muitas das suas obras resultaram de projetos decorativos de sua própria autoria,

¹⁹ Fonte: Jornal “Estrella do Sul”, Porto Alegre, 12 de novembro de 1936. p. 3.

²⁰ Os artigos aqui referidos são diversos. Entre eles, temos essas informações extraídas do Jornal “A Razão”, de Santa Maria, do ano de 1954, da revista “Miles Christi”, circulante no âmbito paroquial da mesma cidade, boletins informativos da igreja São Pedro, de Porto Alegre, redigidos na década de 1950, entre outros que, de acordo com a pertinência da sua inclusão, poderão ser relacionados ao longo deste trabalho.

como é o caso da composição utilizada na Catedral São Francisco de Paula, de Pelotas – seu primeiro trabalho –, e no altar da igreja Sagrada Família²¹, de Porto Alegre. Em muitos casos, observamos que o artista fazia os projetos a partir do seu conhecimento prévio dos espaços a serem decorados, e os apresentava aos párocos e representantes das comunidades para as quais se destinavam, para fins de aprovação e contratação. Como exemplo do exposto, segue o projeto original, elaborado por Emilio Sessa para a catedral São Francisco de Paula, de Pelotas, quando este foi informado pelo então Cardeal Ângelo Roncalli sobre a possibilidade de viajar ao Brasil, para atender às necessidades de pinturas nesse local:

Ilustração 4 - Projeto elaborado por Emilio Sessa para execução das pinturas na catedral São Francisco de Paula. Pelotas, RS.



Fonte: Acervo do ICES, Porto Alegre, RS.

A conservação de projetos como este é de suma importância para compreendermos as dimensões dos trabalhos realizados pelos artistas sacros, especialmente, os que se dedicavam à projeção de ambiências. É possível analisar, através da sua observação, as perspectivas dos espaços, inclusive, onde artistas painelistas – como Aldo Locatelli – acrescentariam suas obras.

Embora se dedique especialmente aos aspectos relacionados à arquitetura alemã, Günter Weimer (*In*: SCHILLING, 1992) estabelece as relações entre o período da vinda de Sessa e Locatelli ao Brasil – no fim da década de 1940, quando a Europa se encontrava

²¹ A igreja Sagrada Família possui um importante patrimônio artístico e religioso em seus espaços internos. Por ter sido decorada exclusivamente por Emilio Sessa, citaremos alguns elementos da sua ambiência, porém, não faremos um detalhamento minucioso das suas obras, pois elas não compõem o foco deste estudo.

abalada pelos percalços da II Guerra Mundial –, e as condições para que trabalhadores imigrantes de diversos ofícios, aqui se estabelecessem e tivessem chances de prosperar, dada a singularidade das suas técnicas. Em suas palavras, Weimer expõe que, “após a guerra, foram fundados dois cursos de arquitetura [no Brasil] sob a inspiração do modernismo internacional que serviriam de pedra tumular de nossas vinculações arquitetônicas com a Europa Central.” (WEIMER *In.*: SCHILLING, 1992, p. 65). Sobre as condições favoráveis no Brasil para a chegada dos imigrantes vindos da Europa e, a respeito do contexto da viagem de Sessa e Locatelli, os autores Nilo e Maria Helena Montardo, assim, consideram:

No início da década de 1940, Sessa, com 27 anos, e Locatelli, com 25, chegavam à afirmação profissional. Havia presenciado a Itália penalizada pela guerra e envolvida na luta fratricida entre fascistas e *pargianis*. Enquanto isso, o Brasil do período assistia à fase mais avançada da substituição das importações. [...]

[...]

O período em pauta constituiu-se num marco em termos de transformações políticas, sociais e econômicas. É uma fase em que os processos de industrialização e urbanização têm crescimento significativo. (MONTARDO *In.*: DOBERSTEIN, 2012, 67)

Dada a situação auspiciosa em que se encontrava o Brasil quando de sua chegada, é possível compreender os motivos que levaram Sessa e Locatelli a se estabelecerem neste país por longo período – Locatelli, até a sua morte, em 1960 –, trazendo, posteriormente, as suas famílias e criando vínculos não apenas de trabalho mas, sobretudo, de convivência e amizade. Entre esses vínculos, estão os firmados em Porto Alegre, durante e além do período de execução das suas pinturas na cidade, alguns, que perduram até o momento presente, como é o caso da associação da família Sessa ao Instituto que possui o nome do artista. Esta instituição, desde 2008, se dedica ao estudo e à divulgação da vida e das obras de artistas sacros. O Instituto Cultural Emilio Sessa (ICES)²² originou-se em estudos sobre este pintor italiano, cuja obra aqui enfocada refere-se especialmente à igreja Santa Teresinha do Menino Jesus.

Pesquisando nos arquivos do ICES, verificamos que, no convite recebido pelo Cardeal Roncalli para a realização das obras decorativas da Catedral de Pelotas, Emilio Sessa havia incluído como seus ajudantes dois de seus colegas: Adolfo Gardoni e o conhecido como

²² O Instituto Cultural Emilio Sessa (ICES), instituição sem fins lucrativos, tem seu núcleo fundamentado e atuante em Porto Alegre, desde 2008. Realiza pesquisas sobre a vida e a obra de Emilio Sessa e de outros artistas pouco conhecidos, que deixaram significativo legado no Rio Grande do Sul. Além dos estudos aqui apresentados, como parte dessa dissertação, sobre a arte desse pintor na Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus (juntamente com Locatelli), temos que Sessa também pintou em Porto Alegre a igreja Sagrada Família, já havendo pesquisas sobre este trabalho, assim como sobre a sua atuação na cidade de Santa Maria. Há, ainda, levantamentos realizados por outros pesquisadores do grupo sobre sua passagem por cidades como Pelotas, Santo Ângelo e Caxias do Sul. Para maiores informações sobre o ICES, acessar o site: www.emiliosessa.com.br

“mago das cores”²³, Aldo Locatelli. Esse último, após a conclusão do primeiro trabalho, acompanhou Sessa em diversos outros no Rio Grande do Sul ao longo dos anos 1950, como na igreja São Pelegrino, em Caxias do Sul; na igreja São Luiz Gonzaga, em Novo Hamburgo; na Catedral Diocesana Nossa Senhora da Conceição, em Santa Maria; e na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, em Porto Alegre. Esse pintor é reconhecido, ainda, por trabalhos que executou com exclusividade no Estado, não apenas em painéis e figuras em igrejas, mas, também, em murais de locais públicos – outra de suas especialidades. – Em Porto Alegre, podemos citar, entre outros, dois de seus famosos trabalhos: o mural “A formação histórico-etnográfica do povo Rio-Grandense” (1951-55), pintado em técnica mista no Palácio Piratini, e o painel “A conquista do espaço” (1953), executado no antigo aeroporto Salgado Filho.

É facilmente verificável quão extensa é a bibliografia sobre Locatelli e a profusão de referências sobre a sua vida, os seus trabalhos, as suas técnicas, as suas cores e a “extraordinária emoção que delas emana” (BERND *In*: GOMES; TREVISAN, 1998, p. 12). Igualmente, não faltam fontes documentais sobre ele, como artigos de jornais e relatos, que atestam a permanência do seu legado, o merecido reconhecimento à sua arte e a ativa participação social que teve nas cidades onde trabalhou. Portanto, o enfoque principal aqui relacionado a este artista está, especialmente, nos detalhes das suas pinturas, que se caracterizam pela vivacidade das cores que ele utilizava e pelos traços marcantes das figuras humanas. Em contraste com a fama artística de Aldo Locatelli, os trabalhos dedicados à biografia e às pinturas de Emilio Sessa são bastante restritos e, com poucas exceções, não fazem jus à sua comprovada contribuição para a história da arte sacra rio-grandense. As escassas referências existentes são, quase sempre, breves menções à sua atuação conjunta.²⁴

Na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, Emilio Sessa atuou como decorador e projetista – conforme apresentaremos, em maiores detalhes, no capítulo dedicado a análise dessa igreja – e, segundo considera Vargas, Locatelli, “foi contratado para representar, em

²³ “Mago das cores” é uma das atribuições mais recorrentes à Aldo Locatelli, nas diversas bibliografias que fazem menção à sua arte. Entre essas obras, estão as brasileiras: COELHO, Eva Regina Barbosa. “Uma viagem pelos caminhos de Aldo Locatelli”, Santa Maria: Gráf. Pozzatti, 2003; BRAMBATTI, Luiz Ernesto. “Locatelli no Brasil.” Caxias do Sul: [s. n.], 2008; e a italiana: CORDONI, M. et al. “Aldo Locatelli, Il mestiere di pittore.” Bergamo: Comune di Villa D’Almè, Corponove Editrice, 2002.

²⁴ Acreditamos que Aldo Locatelli teve mais publicações e livros dedicados a ele devido à sua atuação em outros setores sociais que não somente a Igreja. Além do seu reconhecido trabalho como figurista sacro, também pintou painéis com temáticas diversas e retratos, entre outros. Soma-se a isso o fato de esse artista ter sido professor no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e ser conhecido pela ativa vida social que teve nas cidades por onde passou, participando, inclusive, como jurado em concursos locais. [Grifo nosso, com base em pesquisas realizadas pelo ICES]. Entre as obras atuais que tratam mais detalhadamente sobre Emilio Sessa e seu legado no Rio Grande do Sul, destacamos: DOBERSTEIN, Arnoldo W. (Org.). “Emilio Sessa, Pintor: Primeiros Tempos”. Porto Alegre: Gestal & Gestal, 2012; e DOBERSTEIN, Arnoldo W. (Org.). “Emilio Sessa, Pintor: Tempo Intermediários”. Porto Alegre: Gestal & Gestal, 2014.

sete painéis, acontecimentos da vida de Santa Teresinha do Menino Jesus.” (VARGAS, 2004, p. 93). Os trabalhos, iniciados em 1952, tiveram longa continuidade, sendo concluídos apenas em fins de 1957, quando acreditamos que Aldo Locatelli trabalhou praticamente sozinho – e, portanto, os seus painéis intitulados “Teresinha no leito de morte”, “A santidade de Teresinha” e “Teresinha diante do Papa Leão XIII” teriam sido feitos por último, devido ao novo trabalho que Emilio Sessa estava realizando, com exclusividade, nesse mesmo ano: a ambiência da igreja Sagrada Família.

A obra de Sessa na igreja Santa Teresinha compreende desde o projeto de modificação de uma pequena parte da sua estrutura arquitetônica, com a inclusão de um arco na transversal da nave central para a finalidade de ser inserida, nele, uma representação do Espírito Santo. Essa informação consta em registros de relatos orais, cedidos recentemente a membros do ICES pelo cônego Nelson Selbach que era, então, pároco auxiliar nesta igreja²⁵. Foram obras de Sessa, também, os medalhões simbólicos, dispostos nas laterais dessa ambiência, além de todos os seus detalhes decorativos. Segundo Vargas, em 1955, Locatelli inseriu a representação dos quatro evangelistas (São João, São Lucas, São Marcos e São Mateus) no interior da cúpula, complementando as obras iniciadas por Sessa. Comparamos essa representação com a existente na Igreja São Pedro, executada pelos irmãos Curci nos anos 1940, onde os evangelistas também são destacados, porém, dispostos nas naves laterais.

Sob a perspectiva apresentada, comprovamos a amplitude de possibilidades que há para o desenvolvimento da reflexão a que nos propomos, assim como a diversidade de igrejas, em Porto Alegre, que contêm pinturas de relevância inquestionável, sendo muitos os recursos e os objetos possíveis de serem incluídos na sua averiguação histórica. Porém, dados os limites existentes para a elaboração de um trabalho acadêmico dedicado aos fins a que este procede, optamos por analisar somente as ambiências destas comunidades e, a partir das suas pinturas, do contexto em que foram feitas e dos objetivos para os quais foram projetadas, responder aos seguintes questionamentos:

- a) Por que a Igreja Católica introduziu, entre os anos 1940 e 1960, programas pictóricos em igrejas de Porto Alegre?
- b) Quais são os elementos que se destacam nas pinturas sacras desse período?
- c) Que contribuições trouxeram os pintores italianos para o desenvolvimento destes programas?

²⁵ Essa entrevista foi realizada por Arnaldo Doberstein e Maria Regina Lisboa, no dia 24 de outubro de 2010, na igreja Nossa Senhora da Saúde, em Porto Alegre.

d) De que forma as pinturas realizadas nessas igrejas contribuíram e contribuem como modelos de fé para as suas respectivas comunidades?

e) As pinturas sacras das igrejas estudadas podem ser consideradas, hoje, como patrimônios cristãos e patrimônios culturais de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul? Por quê?

Sob o viés da História Cultural a que nos remetemos nesta explanação, ainda, é preciso que atentemos para a observação de como os trabalhos artísticos correspondem às necessidades da Igreja em relação aos seus fiéis e à primazia da doutrina cristã, entre os anos 1940 e 60. Nessa análise, consideramos o contexto histórico e social em que se encontrava a Igreja no período e, através das intervenções eclesiais observadas, buscamos o entendimento acerca da contribuição da Arte Sacra para a manutenção da fé e da vivência cristã.

Nosso tema de pesquisa, que busca os significados intrínsecos às ambiências pictóricas selecionadas, remete ao estudo de imagens que, conforme afirma Pesavento, “sejam gráficas ou pictóricas, são rerepresentações do mundo, elaboradas para serem vistas.” (PESAVENTO, 2008a, p. 85). Ou seja, assim como os textos escritos são elaborados objetivamente, com intenção de comunicar algo a alguém, imagens também o são. A autora acrescenta, ainda, que:

Assim, a imagem tem, para o historiador, sem dúvida, um valor documental (...). O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação. (PESAVENTO, 2008a, p. 88).

Para este estudo, portanto, é necessário que façamos também uso de conceitos como o de iconografia, pelo qual as obras são descritas a partir da observação do seu conjunto e dos signos nele destacados.²⁶ Peter Burke (2005) considera que “imagens literárias e visuais dos santos tornaram-se um importante foco de interesse na história do catolicismo.” Ele complementa este fragmento, na mesma sequência, utilizando-se das palavras de Michael Gilsean²⁷, que vão ao encontro da nossa proposta: “Como observou um dos primeiros estudiosos do assunto, ‘a santidade, talvez mais que qualquer outra coisa na vida social, está

²⁶ Para maiores informações sobre iconografia, ver: MENEZES, Ulpiano Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares.” *In: Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003. p. 11-36; PAIVA, Eduardo França. “História & imagens.” Belo Horizonte: Autêntica, 2002; BURKE, Peter. “Testemunha ocular: história e imagem”. Bauru, SP: Edusc, 2004; PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra: o espaço sagrado hoje*. São Paulo: Loyola, 1993.

²⁷ A obra citada por Peter Burke é: GILSEAN, Michael. “How to be a Counter-Reformation Saint. *In: Historical Anthropology of Early Modern Italy*.” Cambridge, 1987, p. 48-62.

no olhar do observador’.” (GILSENAN apud BURKE, 2005, p. 85). Seguindo nesta mesma perspectiva, Robson Costa (2010), esclarece que “as imagens têm sido sempre objeto de estudo da história, ao longo do tempo formam conjuntos cognitivos/visuais, muitas vezes, ilustrativos de determinado contexto, ancorados nos valores emocionais, e nas formas de visibilidade.” (COSTA, 2010, p. 39). Eduardo França Paiva (PAIVA, 2002), em seu turno, tece considerações sobre a iconografia como uma das principais fontes de propagação da fé ao longo dos séculos, por atingir diretamente o imaginário dos povos cristãos. Tais práticas de leitura imagética vêm sendo incorporadas de geração em geração, nos diversos locais de culto cristãos, em muitos casos, com a fidedignidade das informações transmitidas desde os primeiros desenhos, pinturas, gravuras e esculturas de que podemos ter informações.

Ao refletirmos sobre um estudo que trata de pinturas ou de qualquer outro tipo de artes visuais²⁸, a relação imaginária imediata que fazemos com relação a elas é definida através daquilo que já experienciamos ou visualizamos, afinal, “a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens.” (SONTAG, 2004, p. 169). Tais como as palavras, as imagens podem ser lidas de diversas formas. No caso das imagens sacras, essas leituras são feitas considerando o conjunto pictórico²⁹ do qual fazem parte. Suas interpretações são comparadas, assim, às decorrentes das leituras textuais, apenas possíveis quando conhecemos os conjuntos das obras ou quando estabelecemos relações entre elas.

O caráter doutrinário das imagens produzidas a partir das histórias dos povos cristãos e dos seus respectivos imaginários possibilitou, conforme observado por Paiva (2002), que se instituíssem certas normas de permanência. Para exemplificarmos isto, podemos dizer que ícones conhecidos, como “céu”, “inferno”, “Jesus Cristo”, “Virgem Maria”, “Espírito Santo”, “vida”, “morte” e outros de uso comum ao cristianismo, remetem imaginariamente a símbolos e elementos que, há gerações, fazem parte da doutrina cristã e são referentes, geralmente, a passagens bíblicas. Muitas dessas imagens foram incorporadas ao nosso cotidiano, sendo “reconstruídas, representadas, redefinidas, revalorizadas no decorrer desses dois últimos

²⁸ São consideradas artes visuais aquelas representações que se pautam nos recursos de cor e forma para comunicação com o observador. Entre elas, estão a pintura, o desenho, a gravura, a cerâmica, a escultura, a fotografia, e demais meios de transmissão relacionados ao sentido da visão. Para aprofundar a leitura sobre as artes visuais, recomendamos, entre outras obras: OLIVEIRA, Jô. GARCEZ, Lucília. “Explicando a Arte: uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais”. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002; GOMBRICH, Ernst. “Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.” São Paulo: Martins Fontes, 2007; RUDOLF, Arnheim. “Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora”. São Paulo: Thomsom, 2004.

²⁹ Conjuntos pictóricos são aqui entendidos como agrupamentos de imagens distribuídos em locais específicos (nos casos abordados na presente dissertação, em igrejas) que, quando relacionados ao programa geral [ver nota 3], remetem a um ou mais significados, aos objetivos de quem os executou ou encomendou. Conforme as observações feitas a partir das duas igrejas analisadas neste trabalho (São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus), a profusão de inserções de pinturas em igrejas durante os anos 1940-60 buscava atender aos objetivos do Catolicismo de difusão catequética da fé cristã.

milênios e chegaram até nós, algumas delas de forma quase inalterada” (PAIVA, 2002, p. 36.). Para que estabeleçamos os seus significados, é necessário que observemos, num primeiro momento, quais são os elementos presentes em seu conjunto ou série para, em seguida, traçarmos possíveis relações entre os símbolos que formam os programas gerais, estabelecidos para cada local, conforme explica Menezes:

As séries iconográficas (porque é com séries que se deve procurar trabalhar, ainda que se possam ter imagens singulares que funcionem como pontos de condensação de séries ideias) não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. (MENEZES, 2003, p. 27-28).

Ao analisarmos as imagens nas igrejas de Porto Alegre, o nosso objetivo não se fixa somente na leitura pura e simples dos símbolos que elas comportam. Esses são, aqui, considerados como recursos para a compreensão do contexto histórico ao qual remetem e da forma como, através deles, a Igreja procurou atingir o seu escopo de evangelização na sociedade. Salientamos que, para a concretização do que ora propomos é preciso que procuremos compreender o sentido e o significado dos programas pictóricos escolhidos para cada local, como formas de expressão do Sagrado a serem comunicadas. Em outras palavras, assim expõe Duílio Battistoni Filho (1993), “O importante, ao analisarmos uma obra de arte, é descobrir os motivos que a determinam: o pensamento, a imaginação, o sentimento, as circunstâncias de época, de lugar, de ambiente em que nasceu.” (BATTISTONI FILHO, 1993, p. 9).

Entre diversos exemplos de signos recorrentes na Arte Sacra, dois podem ser trazidos para uma breve exemplificação analítica: os anjos e a pomba – ambos, integrantes de composições artísticas em igrejas, presentes em praticamente todas as que possuem representações iconográficas. – Estes são elementos significativos para os cristãos, mas, também, podem ser historicamente relacionados a diversas culturas de outrora. Sobre os significados atribuídos à pomba, há registros das suas representações desde a mitologia grega, quando era frequentemente vista próxima a divindades femininas. Além do Cristianismo, para onde direcionamos as nossas pesquisas, outras doutrinas também utilizam os mesmos símbolos, mas os significados variam de acordo com os objetivos de cada uma delas. Analisá-los aqui seria, por certo, fazer outro trabalho.

Para dar continuidade às considerações anteriores e adiantar, mesmo brevemente, a metodologia de análise visual empregada no desenvolvimento dos próximos capítulos, verificamos que é possível comparar a descrição simbólica da pomba – citada acima – com as suas representações em igrejas de Porto Alegre, mais especificamente, nas que são parte

integrante do presente estudo. A historiadora da arte Sarah Carr-Gomm, em seu “Dicionário de Símbolos” (CARR-GOMM, 2004), apresenta descrições básicas sobre alguns elementos simbólicos amplamente difundidos no imaginário, não apenas cristão, mas geral. Entre suas considerações, está a de que “No Antigo Testamento, Noé soltou uma pomba para saber se as águas tinham baixado depois do Dilúvio, e ela voltou com um ramo de oliveira no bico, significando uma nova paz entre Deus e o homem.” (CARR-GOMM, 2004, p. 187). É possível comparar a análise da autora com o texto bíblico do Gênesis, referente ao episódio do “fim do Dilúvio”, que diz:

Passados mais de quarenta dias, Noé abriu a janela que tinha feito na arca [...]. Depois soltou uma pomba para ver se as águas já se haviam retirado do solo. Mas a pomba não achou onde pousar e voltou para junto dele na arca. [...] Depois esperou mais sete dias e tornou a soltar a pomba. Pela tardinha, a pomba voltou com uma folha de oliveira recém arrancada no bico. Assim Noé compreendeu que as águas se haviam retirado da terra. (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 21. [Gn. 8, 6-11]).

Na pintura a seguir do brasão referente ao poder pontifical – com a pomba do Espírito Santo, simbolicamente, abençoando as torres do Vaticano -, podemos fazer também outra leitura, onde visualizamos alguns destes elementos entre os quais os mais salientes são a pomba e o ramo de oliveira, que fazem parte do texto bíblico destacado acima. É importante retomarmos o dito sobre a importância de traçarmos relações, tanto entre os signos de uma mesma imagem, quanto com o conjunto das obras do local onde se encontram. A análise do conjunto é mais minuciosa e, apenas ela, já possibilita que tracemos considerações diversas. Como exemplo visual da passagem sobre o fim do Dilúvio, destacamos, então, o medalhão pintado pelos irmãos Curci na igreja São Pedro:

Ilustração 5 – Medalhão pontifical representativo da passagem bíblica do Dilúvio. Igreja São Pedro. (Localização: B1 - ilustração/croqui, p. 110.).



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Para completarmos esta apreciação sobre a imagem da pomba como elemento passível de diferentes representações, a partir do conjunto estabelecido em seu entorno podemos destacá-la, também, como símbolo do Espírito Santo. Nessa representação, ela pode aparecer sozinha, ou então, emanando raios de luz ou pequenas labaredas de fogo – esses, geralmente, em número de três ou sete. Quando em número de três, são alusivos à Santíssima Trindade (Deus Pai, Filho e Espírito Santo) e, em número de sete, aos dons atribuídos ao Espírito Santo que, segundo o Cristianismo, são: Sabedoria, Entendimento, Conselho, Fortaleza, Ciência, Piedade e Temor de Deus. Em diversas igrejas - como, por exemplo, a Santa Teresinha do Menino Jesus -, há representações pictóricas de cada um dos sete dons que, por integrarem conjuntos específicos de imagens, podem ser facilmente reconhecidos. Elementos em número sete, com o mesmo significado, também são vistos em correlação com outros signos (como filetes de água e espadas, por exemplo) ou acompanhando efigies de santos e mártires. As seguintes imagens, presentes nas igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus, comportam esta temática:

Ilustrações 6, 7, 8 e 9 - Representações do Espírito Santo nas igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus.



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Para que possamos nos valer do uso das imagens como fontes, é preciso identificar, primeiramente, quais das suas características servem como suporte para a nossa abordagem. Segundo Eduardo França Paiva (2002), “as imagens respondem as perguntas que a elas são feitas, assim como qualquer outra fonte. É necessário, portanto, saber fazer as indagações e

saber escutar as respostas dadas pelo documento” (PAIVA, 2002, p. 61). Os anjos, por exemplo, estão entre os elementos simbólicos das igrejas que compõem o objeto principal deste trabalho, e a primeira pergunta que pode conduzir, por exemplo, a uma análise sobre a inserção de suas representações, é esta: O que esse símbolo pretende comunicar no lugar onde se encontra? Ou, ainda, relacionando-o mais diretamente com o nosso tema: De que forma as figuras de anjos representam modelos de fé em igrejas católicas? Quais são os elementos que se encontram nas suas representações (cores, formas, traços) que remetem a esse objetivo? A seguir, destacamos pinturas de anjos feitas pelos irmãos Curci, por Aldo Locatelli e Emilio Sessa em igrejas de Porto Alegre:

Ilustrações 10, 11 e 12 - Representações angélicas nas igrejas São Pedro (SP), Santa Teresinha do Menino Jesus (ST) e Sagrada Família (SF).



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Uma vez que intencionamos comparar estas figuras, é preciso que as localizemos nos seus respectivos espaços: a primeira, por exemplo, pintada por Paulo Curci, está sobre o altar da igreja São Pedro, próxima a uma representação da eucaristia. A partir deste dado, podemos questionar: o que, nela, representa a sua ligação com este sacramento? A resposta mais evidente pode ser: a posição das mãos do anjo, em sinal de oração. Se observarmos mais um pouco, há também outros elementos: as cores claras de suas vestes (verde e amarelo), a suavidade do traço utilizado pelo artista e o direcionamento do seu olhar para onde está a referida representação eucarística. É importante observarmos, também, as características técnicas mais marcantes dos trabalhos de cada pintor. Isto, exemplificamos com a segunda imagem, produzida por Locatelli: a figura de um anjo, claramente do sexo feminino, que faz

parte de um painel ³⁰ relativo à vida de Santa Teresinha, representativo da condução das crianças para a catequese. Mas, o que chama atenção nessa figura, é a natureza humana do anjo – pois ele apenas pode ser visto como tal por possuir asas. Não fosse isso, passaria perfeitamente por uma mulher, com vestido de farto tecido e um penteado em forma de coque em seus cabelos. Nesse sentido, Locatelli humaniza a imagem do anjo.

Podemos questionar, afinal: há semelhanças entre essas representações? Quais são elas? É possível notar que os dois anjos mais semelhantes entre si são o primeiro, pintado por Curci, e o terceiro, obra de Emilio Sessa. Há, por certo, várias diferenças entre ambos – sobretudo, no que concerne às marcas no traçado do desenho, que aparecem mais firmes e definidas no anjo de Sessa, conforme é possível perceber no formato das suas asas e nos tons da sua pele. Apesar de apenas o anjo de Sessa ter uma aureola em torno da sua cabeça, também o de Curci é claramente relacionado ao Sagrado. Ambos estão em posição de adoração, com as mãos juntas; ambos possuem vestes mais relacionáveis à sacralidade – mesmo em cores diferentes, mas muito semelhantes, com tons e formas suaves, e com uma fita em torno da cintura, outro signo que caracteriza o Sagrado.

Através dessa breve análise, é nossa intenção mostrar que há diversas e distintas formas possíveis para se ler imagens. No que tange às fontes adquiridas na pesquisa, elas são, assim, de duas ordens: documentais – divididas em imagéticas (as pinturas nas igrejas) e escritas (artigos de jornais, boletins e manuscritos eclesiais) – e bibliográficas. A partir disto, levantamos dados para o desenvolvimento textual em arquivos da Cúria Metropolitana, em jornais disponíveis no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa e em boletins informativos paroquiais. Ampliamos nosso estudo nas duas igrejas, onde fotografamos as pinturas sacras realizadas pelos pintores italianos, entre os anos 1940 e 1960, e buscamos outros dados nos livros de Tombo. Por fim, comparamos as informações obtidas nos documentos pesquisados com os estudos atuais, realizados por diferentes autores que tratam de temas relacionados à história da arte sacra, mais especificamente, à pintura de interiores. Desta forma, organizamos a nossa exposição em cinco partes, assim relacionadas:

A presente introdução, também compreendida como a primeira parte da nossa análise, onde trazemos os principais aspectos suscitados no trabalho e adiantamos, em boa parte, alguns dos termos que utilizaremos nos próximos capítulos. Procuramos destacar aqui, sobretudo, questões relativas às nossas pesquisas e ao embasamento teórico-metodológico sobre o qual apoiaremos as considerações seguintes. Apresentamos, ainda, autores cujas obras

³⁰ A análise desse painel de Aldo Locatelli intitulado “Teresinha entre as crianças” consta nas páginas 152 a 155.

contribuíram significativamente para os esclarecimentos necessários ao andamento deste estudo, à elaboração do texto e à abertura de novas possibilidades de abordagem sobre questões referentes à Arte Sacra, sobretudo, as que tangenciam os temas apresentados nos programas pictóricos das igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus;

O capítulo dois, que trata sobre o desenvolvimento urbano, cultural, artístico e religioso de Porto Alegre, questões estas que consideramos de fundamental importância para o conhecimento do lugar onde os pintores Paulo Curci, Aldo Locatelli e Emilio Sessa realizaram os seus trabalhos em igrejas desta cidade. Entre as principais articulações propostas, está a atuação da Igreja Católica frente às mudanças sociais ocorridas, especialmente, entre os anos 1940 e 1960, período em que se deu o auge da Modernidade – resultante de sucessivos avanços, que Porto Alegre acompanhou *pari passu* com outras capitais – o que desencadeou, também, a construção de espaços de ensino, a formação de grupos dedicados às práticas artísticas, e a produção de grande parte dos registros aos quais, atualmente, temos acesso sobre a crítica da Arte na imprensa. Destacamos, ainda, que esta análise tem como principal objetivo oferecer algumas ferramentas que consideramos fundamentais para a compreensão do contexto, das possibilidades de desenvolvimento do campo artístico e das circunstâncias que permearam a atuação dos pintores sacros nesta cidade;

Os capítulos três e quatro, nos quais enfocamos as histórias das igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus, detendo-nos numa análise específica sobre as obras contidas em cada uma delas, tendo como fundamento a metodologia e os conceitos anteriormente relacionados. Para tanto, optamos por iniciar a nossa leitura a partir da igreja São Pedro, por ser esta a mais antiga das duas construções e, também, a primeira delas que foi decorada, embora já houvesse transcorrido quase sessenta anos desde a sua primeira construção no bairro Floresta. A igreja Santa Teresinha do Menino Jesus é relacionada logo a seguir, de acordo com a ordem cronológica de realização das suas pinturas e, também, com o fato de a sua localização ser próxima à da igreja São Pedro. É importante destacarmos, aqui, que a sua gênese esteve diretamente vinculada a esta paróquia, o que justifica, em parte, o fato de muitas das informações obtidas para este capítulo terem sido levantadas na sua documentação;

As considerações finais, resultantes das observações feitas nas pesquisas que deram suporte à nossa escrita, contendo as conclusões a que chegamos após fazermos a compilação e a análise das fontes selecionadas, e concluirmos este trabalho. Chamamos previamente a atenção para esta parte de encerramento do nosso texto – mas, de forma alguma, do tema! -,

onde objetivamos salientar a importância da preservação das obras artísticas nas igrejas a partir do reconhecimento do seu valor como patrimônios artísticos, culturais, religiosos e históricos. Neste ínterim, salientamos o papel do historiador como um dos profissionais - ao lado de arquitetos, artistas plásticos e outros - que possuem a tarefa de reconhecer o valor destas pinturas para as suas comunidades, para Porto Alegre, para o Rio Grande do Sul e, considerando o contexto em que foram executadas, para o Brasil.

Por conseguinte, queremos destacar a relevância que acreditamos que este estudo tem para a história da Arte Sacra local, sobretudo, no que tange à compreensão da urgência de que as pinturas presentes nos espaços internos das suas igrejas sejam consideradas como patrimônios do Catolicismo e das cidades e, portanto, tomadas as medidas cabíveis para a sua conservação e restauração. Uma vez que comportam parte significativa das histórias de formação e vivência de suas comunidades, a reconstrução desses fatos se revela inerente às diversas histórias individuais e coletivas, vivenciadas em torno aos seus ritos.

A partir destas considerações iniciais, nos remetemos a uma breve incursão nas décadas de 1940-60, a fim de percorrer os caminhos que resultaram nestas páginas. Fixemo-nos, por alguns instantes, nos limites de uma cidade movimentada, cujas ruas e avenidas dão passagem a transeuntes das mais diversas faces: imigrantes, comerciantes, religiosos, escritores, poetas, artistas plásticos... Uma cidade que já denunciava as suas origens católicas no seu próprio nome de batismo “Porto de São Francisco dos Casais”, e que, desde o século XVIII, revela a presença da Igreja através do orago da sua padroeira: “Nossa Senhora da Madre de Deus de Porto Alegre” – mais tarde, apenas, Porto Alegre: a dinâmica capital do Rio Grande do Sul.



Mosaico representativo de Nossa Senhora Mãe de Deus, feito na Academia de Mosaicos do Vaticano. Catedral Metropolitana, Porto Alegre. Fotografia: Arnaldo Doberstein.

2 DESENVOLVIMENTO E MODERNIDADE, ARTE E RELIGIOSIDADE: FACES DA CAPITAL DA PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO DO RIO GRANDE DO SUL

Porto Alegre é a metrópole típica do Brasil contemporâneo. Sofre transformação e renova-se diariamente. Em questão de semanas caem e surgem quarteirões inteiros de casas; em questão de horas derrubam-se casas velhas e constroem-se novas. Nesse sentido, Porto Alegre assemelha-se a todas as outras metrópoles do universo. (HOFFMANN-HARNISCH In: FRANCO, 2004, p. 234).³¹

Na luz do sol se refletem as alvas casas; para o alto, sobressaem as torres de várias igrejas, contrastando com os telhados coloridos, e imponente, se estende a enorme igreja das Dores, como se desejasse, de forma espiritual e expressiva, saudar de longe. E, embaixo, a água, com seu fluxo azulado e brilhante, repleta de elegantes botes e navios cargueiros, tanto veleiros como de propulsão a vapor, que aí chegam ou partem. Um quadro cheio de cor, vida e atividade. (VALLENTIN In: FRANCO, 2004, p. 106).³²

A obra organizada por Sérgio da Costa Franco e Valter Antonio Noal Filho, intitulada “Os viajantes olham Porto Alegre (1890-1941)” (2004), integra uma coletânea de relatos de viajantes que tiveram Porto Alegre como destino e fonte de inspiração. Através deles, é possível acompanhar não somente os trajetos que percorreram nessa cidade, mas – e, sobretudo – a forma como ela era vista por quem a adentrava pela primeira vez. A presente dissertação, conforme apresentamos, tem como um dos seus objetos de análise o ingresso de quatro artistas italianos em Porto Alegre, a saber, Pedro Paulo e Atilio Curci (no final da década de 1930), Aldo Locatelli e Emílio Sessa (em fins dos anos 1940). Todos eles, embora tenham chegado em circunstâncias distintas, viram nestas terras oportunidades de subsistência para si e suas famílias, além de um espaço profícuo para o exercício dos seus ofícios no campo das artes.

Para auxiliar-nos na compreensão sobre o momento em que estes pintores ingressaram no Brasil, é imprescindível que nos valhamos de informações a respeito do desenvolvimento

³¹ Wolfgang Hoffmann-Harnisch (1893-1965) foi um escritor alemão que se destacou pela sua obra sobre o Brasil e o Rio Grande do Sul, tendo viajado por praticamente todo o estado. O trecho selecionado faz parte do seu livro “O Rio Grande do Sul: A Terra e o Homem”. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1941. Destacamos que a renovação diária do cenário urbano à qual o autor se refere corresponde, justamente, a um período de grande efervescência, crescimento populacional e transformação da cidade, procurando acompanhar o desenvolvimento das demais metrópoles brasileiras. Foi nesse mesmo período que o pintor Pedro Paulo Curci chegou a essas terras e iniciou a sua busca por trabalho.

³² O também alemão Wilhelm Vallentin (1862-1913) foi autor de seis livros sobre a América do Sul. Conheceu Porto Alegre entre 1903 e 1904, e o trecho destacado corresponde ao seu livro intitulado *In Brasilien*. Berlin: Hermann Paetel, 1909. (FRANCO, 2004, p. 104). Embora trate de um período anterior ao selecionado para este estudo, é nosso objetivo destacar que o catolicismo esteve presente em Porto Alegre durante toda a sua história pós-colonial. A igreja Nossa Senhora das Dores, à qual o autor faz menção, foi a segunda a ser erguida nesta cidade, simultaneamente à igreja Nossa Senhora do Rosário, no ano de 1832. Outro aspecto deste enunciado que destacamos, é a comparação que Vallentin faz da vista da cidade, relacionando-a a “um quadro cheio de cor, vida e atividade” e, assim, mencionando uma das funções primordiais das imagens: comunicar sobre o mundo visível, tal como as palavras.

artístico e cultural nas cidades, e as possíveis condições nelas oferecidas para o estabelecimento de novos profissionais. Partimos, então, da assertiva de que o ensino das artes e a atuação de artistas locais e estrangeiros já integravam o rol de atividades porto alegrenses nas primeiras décadas do século XX. O elã Modernista europeu é amplamente citado como o aporte que trouxe para este país uma nova estruturação do pensamento e do cotidiano, servindo de base, também, para uma renovação do fazer artístico que, embora ainda fosse vinculado aos modelos e técnicas locais, significou a abertura brasileira à ideia de progresso relacionada aos empreendimentos realizados em outros centros urbanos. O nacionalismo nas artes e no cotidiano das cidades passou, nesse momento, a ser fortemente incentivado em detrimento do regionalismo e da conservação dos saberes e fazeres de matriz colonial. Isso é perceptível, sobretudo, na arquitetura e nas artes. Nas igrejas, por exemplo, estilos como o barroco deram espaço às construções neogóticas (como é o caso da igreja São Pedro de Porto Alegre), românicas e neoclássicas, além de outros modelos, especialmente, oriundos da Europa. Sobre a renovação no campo artístico, Maria Helena Andrés (1966) assim considera:

O desenvolvimento da arte no século XX tem correspondido ao desenvolvimento intelectual, psíquico, científico e técnico do homem. Idéias contraditórias, valores novos, surgem a cada instante. Em busca de novas realidades, as correntes artísticas também nascem, crescem e morrem, deixando nos museus e galerias, nos colecionadores e amantes da arte, a autenticidade daqueles que se empenham no caminho da renovação e do progresso. (ANDRÉS, 1966, p. 55).

A partir da década de 1920, foi iniciada uma fase de intensa busca pela afirmação de uma identidade brasileira através do desenvolvimento urbano e industrial, da arquitetura nas cidades, das artes plásticas, da música e, especialmente, da literatura. Ao caminharmos pelas ruas e bairros de cidades como Porto Alegre é possível, ainda hoje, observarmos esta história nas suas construções, onde os estilos que foram chamados “primitivos”, considerados um retrocesso frente às ideias modernistas, deram espaço à atual configuração urbana de estética eclética, na qual podemos notar a predominância dos modelos neoclássicos.

Nesse contexto, a semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, em 1922, - ano que coincide com as comemorações do centenário da independência do Brasil - é considerada como o marco introdutor do incentivo às práticas artísticas no país, tendo impulsionado a primeira fase do Modernismo (1922-1930) e o refletido para as demais cidades brasileiras. Na ocasião, artistas de diferentes estados como Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, expuseram projetos e trabalhos diversos, dando visibilidade às localidades que representaram. Na década de 1930, contudo, o campo artístico ainda não havia atingido o auge do seu reconhecimento e destaque em Porto Alegre, cidade onde isto se daria com maior força

somente a partir de 1940, com a construção de locais destinados ao estudo e à prática artística, bem como com a formação de grupos dedicados a estes fins. Segundo Carlos Scarinci (1982), “no Rio Grande só havia então a Escola de Artes, mas esta agia no sentido do academismo, limitando a arte à repetição do já feito, do certo e do permanente”. (SCARINCI, 1982, p. 57). Antes, ainda, o autor explica que,

Na verdade, ainda não estava amadurecida para os gaúchos uma concepção clara de arte como forma de participação cultural e social nos destinos da sociedade brasileira, responsabilidade que é, do ponto de vista aqui adotado, correlata a uma consciência de autonomia profissional do artista e a existência de instituições de ensino, órgãos de divulgação e crítica, institutos de legitimação e conservação, como galerias e museus, associações de classe, a clientela artística e até um mercado atuante. (SCARINCI, 1982, p. 53).

Para ampliarmos as nossas considerações sobre os avanços das artes em Porto Alegre, entre os anos 1940 e 1960, faz-se necessário que nos detenhamos por alguns instantes em períodos anteriores, a fim de conhecermos aspectos importantes da história local que os antecederam. Embora relatos de viajantes, como os que protagonizam a abertura deste capítulo, não componham as nossas fontes principais de pesquisa, entendemos que, aqui, são pertinentes para a abordagem sobre a vinda de trabalhadores estrangeiros para o Brasil. Tais relatos eram as informações que se tinha na Europa sobre as cidades brasileiras, na primeira metade do século XX. Este é, por certo, um viés a ser mais aprofundado em estudos posteriores. Neste momento, interessa-nos, sobretudo, verificar qual foi o cenário que os pintores Curci, Locatelli e Sessa encontraram e vivenciaram ao escolher o Brasil como destino. Algumas pistas, para começarmos a responder às nossas questões, aparecem em artigos veiculados por jornais de Porto Alegre, como o *Correio do Povo*, na coluna “Notas de Arte”. Entre as matérias encontradas, há algumas sobre as possibilidades oferecidas na cidade para estudo e trabalho, como esta que acompanhou a nota sobre o falecimento do professor Pierre Charles ³³, ocorrida no ano de 1954, conforme segue:

Germano Novais acaba de nos dar a triste notícia da morte de Pierre Charles. Evocamos todo um ciclo cultural por que passou Porto Alegre. A Associação de Professores Católicos do Rio Grande do Sul nucleava um élan cultural hoje mais polarizado pelas duas universidades porto-alegrenses. Novas faculdades. Institutos.

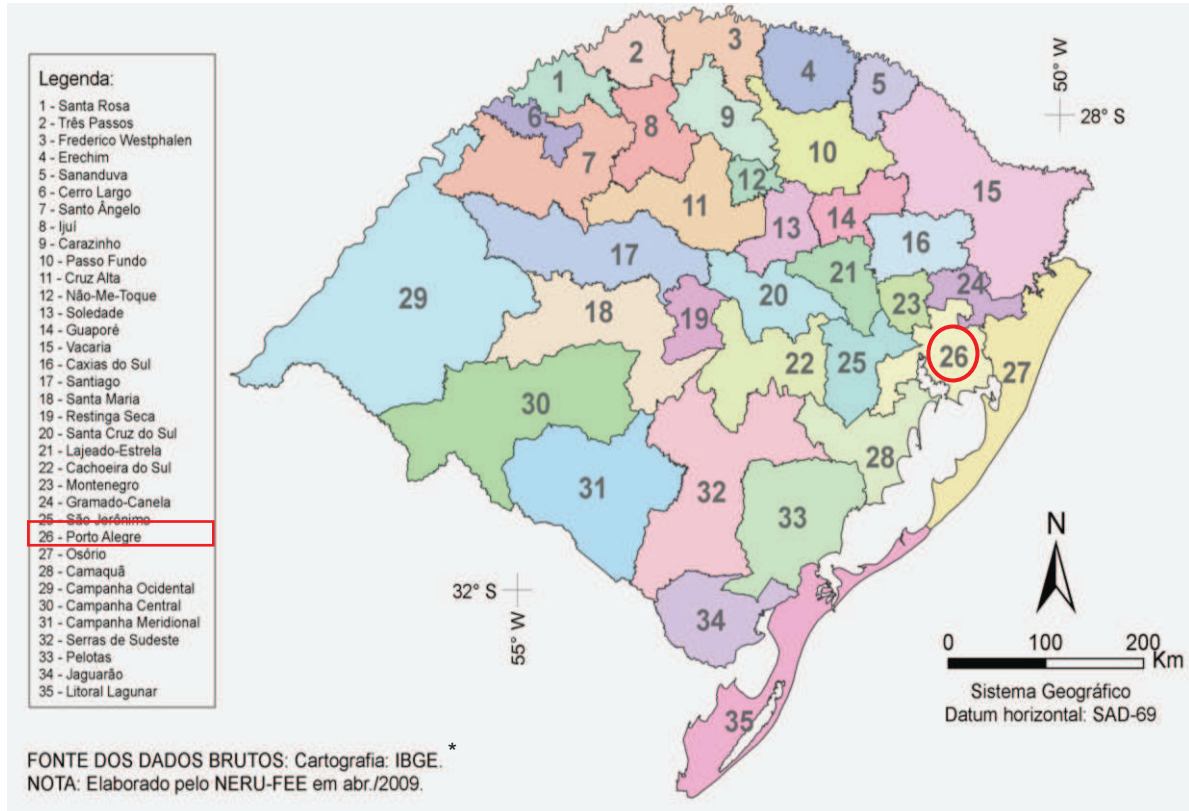
³³ Pierre Charles foi um destacado professor e teólogo belga, atuante em Porto Alegre na década de 1940, após ter sido transferido para a América do Sul por ocasião da invasão da Bélgica. Como ele, muitos outros profissionais provenientes de países em situação bélica e em crise econômica, ingressaram nas cidades brasileiras em busca de condições de sobrevivência e de possibilidades para o desempenho dos seus ofícios. Esse artigo, intitulado “Notas de Arte: Pierre Charles” encontra-se, na íntegra, em: Jornal “Correio do Povo”, 27 de fevereiro de 1954. p. 08. Através do trecho destacado, é possível verificar os avanços que, há mais de uma década, vinham sendo impulsionados em Porto Alegre, incluindo as articulações nos meios acadêmicos e as atividades universitárias.

Auditórios, congressos, cursos e jornadas têm multiplicado as iniciativas culturais entre nós. [Grifo nosso].

Assim como neste trecho, em diversas outras matérias é dado destaque aos avanços culturais então em curso em Porto Alegre. Há, também, uma quantidade significativa de estudos que contêm maiores informações sobre tais progressos, como os de CANEZ (1998), DORNELLES (2004), GOLIN (2002), GOMES (2007) e MONTEIRO (1995), entre outros que descrevem a sua urbanização e modernização na primeira metade do século XX. Tais progressos culminaram na chegada de professores, artistas e profissionais de diversos ofícios ao Rio Grande do Sul.

Ao observarmos a dinâmica de organização dos espaços urbanos brasileiros e sul-riograndenses, entendemos que este pode ser um ponto de partida seguro para a compreensão acerca do desenvolvimento das práticas sociais e religiosas. As construções das duas igrejas, decoradas pelos pintores italianos destacados nesta dissertação, por exemplo, são integrantes das histórias de organização do bairro Floresta, onde elas estão inseridas. É imprescindível para este estudo que entendamos, também, que o Rio Grande do Sul histórico, durante o Império, fora “Província de São Pedro do Rio Grande do Sul” e, durante a Colônia, fora o “Continente de São Pedro do Rio Grande do Sul” - um dos estados centrais na proposta de organização do clero e na história do Catolicismo no Brasil. -. Faz-se necessário mencionar, portanto, que ao orago de São Pedro foram dedicados diversos templos no Estado como, por exemplo, o decorado pelos irmãos Paulo e Atilio Curci no bairro Floresta de Porto Alegre, sobre o qual versaremos no próximo capítulo, cuja temática principal é a execução da sua ambiência. A seguir, destacamos a localização da cidade de Porto Alegre no mapa do Rio Grande do Sul, onde o seu espaço está demarcado com o número 26 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE):

Ilustração 13 - Mapa das microrregiões geográficas (IBGE-2009), Rio Grande do Sul.



* NERU-FEE: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos da Fundação de Economia e Estatística - Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Para maiores informações, acessar:

http://www.observatoriodasmetropoles.net/obs/index.php?option=com_content&view=article&id=196

Tratando, ainda, sobre a devoção a São Pedro em uma das primeiras igrejas porto-alegrenses, cuja construção foi iniciada no final do século XIX (1887), acreditamos que este ato se deveu a uma provável preocupação do clero e dos leigos católicos em ter, especialmente na capital, um templo devotado ao santo que tem o seu nome vinculado à história do Rio Grande do Sul. Mais significativo é, do ponto de vista religioso, o fato de que São Pedro é considerado pelos católicos como o patrono da Igreja romana, pela crença de que ele teria recebido diretamente das mãos de Jesus Cristo a missão de conduzir as bases do Catolicismo. No nosso Estado é importante frisar, ainda, que São Pedro é também o santo padroeiro como homenagem a um dos primeiros navegadores que passaram por aqui - Pedro Lopes de Souza -, tendo naufragado neste território. A primeira igreja do Rio Grande do Sul erguida pelos portugueses foi a de São Pedro, em 1755, na cidade de Rio Grande. Essa escolha também pode significar uma proposta direcionada aos membros da comunidade, em prol do desenvolvimento de uma vida religiosa mais romanizada e sacramental, onde a igreja primitiva deve servir como modelo para sacerdotes e fiéis de todas as paróquias.

No que concerne à história de Porto Alegre, sabemos que as suas origens citadinas são reconhecidas a partir de meados do século XVIII (1772-73), com a organização do “primeiro

povoado de uma dezena de casinhas de barro cobertas de capim, do Pôrto do Viamão e do Dorneles” (SPALDING, 1967, p. 193). Conhecer algumas das circunstâncias que permearam a aurora de um núcleo urbano pode auxiliar no processo de compreensão sobre a organização das suas esferas específicas como, neste caso, o desenvolvimento das artes nas igrejas. Com este objetivo destacamos alguns aspectos que consideramos importantes sobre a gênese de Porto Alegre e as relações que foram estabelecidas entre o Estado e a Igreja Católica.

2.1 O CATOLICISMO NO RIO GRANDE DO SUL: BREVE INCURSÃO

A influência e a constante presença da Igreja no desenvolvimento do Rio Grande do Sul republicano compõem parte da análise incursionada por Artur Cesar Isaia (1998), em sua obra “Catolicismo e Autoritarismo no Rio Grande do Sul”, cujo objeto central versa sobre o posicionamento do arcebispo Dom João Becker frente ao autoritarismo de Getúlio Vargas, nas décadas de 1930 e 40. Este período é indissociável da história do Catolicismo no Estado, e conduz o leitor a uma análise embasada nas articulações entre política e religiosidade. Na introdução do seu estudo, o autor nos apresenta as seguintes considerações sobre a atuação da Igreja no Estado;

O Rio Grande do Sul é o lugar por excelência onde a voz da Igreja adquire uma proeminência invulgar devido a sua extrema penetração na tessitura social. Pela ascendência da figura do padre sobre as populações coloniais pela socialização de seus princípios através do controle de uma rede educacional ímpar no Brasil, pela existência de uma imprensa católica de vulto, a Igreja desfrutava de uma absoluta hegemonia sobre a sociedade civil.” (ISAÍÁ, 1998, p. 18)

O Catolicismo se desenvolveu no Rio Grande do Sul *pari passu* com o processo de formação das suas cidades, sendo que as suas bases foram nelas estabelecidas de forma contínua, a fim de atingir o maior escopo possível das suas populações urbanas e rurais. Conforme consideram estudiosos sobre a temática da história da Igreja no Estado - como ISAÍÁ (1998) - entre as iniciativas mais marcantes está a multiplicidade de construções de igrejas, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX, quando são verificadas profundas tensões no Brasil entre os campos político e religioso. Este processo decorreu da instauração da República brasileira, em 1889, quando a autonomia da Igreja foi fortemente impactada no país, sendo o respaldo dado pela Constituição à liberdade religiosa um estímulo ao desenvolvimento de outras práticas de culto e de ideias não correspondentes à doutrina católica.³⁴ Embora o aprofundamento nessa temática não componha, diretamente, o nosso objeto principal, é preciso dizer que os seus desdobramentos foram o estopim para diversas

³⁴ Vide nota 14, p. 29-30.

ações em prol da busca pela legitimação do Catolicismo nas cidades, como as construções de escolas vinculadas às igrejas, a criação de veículos de comunicação - sobretudo, jornais de ampla circulação e boletins paroquiais, cujos artigos compõem as fontes deste e de outros trabalhos - e, conseqüentemente, as inserções de sucessivas pinturas em templos de diversos estados brasileiros.

Para mencionarmos o exercício do ato devocional em Porto Alegre, faz-se necessário regressarmos a meados do século XVIII, quando o povoado que havia sido batizado pelos colonizadores portugueses como “Porto de São Francisco dos Casais” (pela devoção açoriana a São Francisco de Assis), “já grandote, fora rebatizado de Nossa Senhora Madre de Deus de Pôrto Alegre.” (SPALDING, 1967, p.193). Posteriormente, o seu nome foi reduzido para Porto Alegre, mas a devoção a Nossa Senhora permaneceu através da piedade popular e do fomento eclesial. A influência da Igreja na organização das cidades é um dos temas tratados pela historiadora e antropóloga Léa Perez em seu livro “Festa, religiões e cidade: corpo e alma do Brasil” (2011), onde ela explica que “até mesmo o nascimento de uma cidade, em geral, fazia-se a partir da construção de uma capela e da adoção de um santo padroeiro, de quem geralmente a cidade recebia o nome.” (PEREZ, 2011, p. 142). Podemos entender desta forma, que a correspondência de santos do catolicismo como modelos de fé originou-se na própria fundação das cidades brasileiras e, portanto, a inserção de representações pictóricas nas igrejas procede de um contínuo processo doutrinário.

No que concerne às origens do Catolicismo em Porto Alegre, temos que a sua primeira Matriz foi erguida em 1772, antes mesmo de ser criada a Diocese de São Pedro do Rio Grande do Sul (instituída somente em 1848), permanecendo em atividade até o início dos anos 1920. Pela precariedade dos seus espaços e o tamanho inadequado para atender à grande demanda de fieis, esta igreja foi demolida sob a supervisão do arcebispo Dom João Becker³⁵, para dar lugar à construção atual, apenas concluída no ano de 1986. Conforme explica Élvio Vargas (2004), também foi um fator determinante para o abatimento do primeiro templo, considerando especialmente as proposições do Papa Pio XII para a Arquitetura e a Arte Sacra,

³⁵ Dom João Becker, arcebispo que se encontrava à frente da Arquidiocese de Porto Alegre desde 1912, empreendeu notáveis iniciativas de construção de igrejas nesta cidade. Nas obras que tratam sobre o seu arcebispado - como a de sua própria autoria (1939) e a tese de Artur Cesar Isaia, (1992) -, há informações de que sua administração teve destacada influência no desenvolvimento da convivência comunitária cristã, sendo fundamental para a difusão do Catolicismo no Rio Grande do Sul. O reconhecimento do legado deixado por ele nesse Estado pode ser visualizado nas homenagens que lhe foram prestadas, especialmente, em Porto Alegre, onde os resultados do seu trabalho junto à arquidiocese ainda são contemplados. Exemplificando o exposto, Sérgio da Costa Franco (1988) nos conta que “A cidade o homenageia numa pequena rua do Bairro Azenha e com o Colégio Estadual Dom João Becker, no Bairro São João.” (FRANCO, 1988, p. 66).

o seu estilo barroco que “era considerado como símbolo de um passado colonial, representando o atraso diante da ideia de progresso de uma sociedade industrial.” (VARGAS, 2004, p.70). Sobre o processo de transição da antiga para a nova matriz e a sua localização, Sérgio da Costa Franco (1988) informa que,

A 3 de maio de 1920 foram iniciadas as obras de terraplanagem e a demolição da capela-mor da velha Matriz, para permitir a construção da cripta da nova Catedral. E a 7 de agosto de 1921, lançava-se solenemente a pedra fundamental. A cripta foi inaugurada em 20/03/1929, transferindo-se para ela todos os ofícios religiosos, o que permitiu demolir a centenária Matriz para dar continuidade ao grande templo estilo romano Renascença concebido por Giovenale. A construção arrastou-se por muito tempo, e quase vinte anos transcorreram para que as celebrações religiosas pudessem passar da cripta (com entrada pela rua Espírito Santo), para a própria nave principal, com entrada pela Rua Duque de Caxias. (FRANCO, 1988, p. 107) [grifo nosso].

Giovanni Baptista Giovenale era, nesta época, professor na Academia de Belas Artes São Lucas, de Roma, e um reconhecido arquiteto e restaurador. Fez parte da Comissão de Arte Sacra da Basílica de São Pedro, centro da Igreja, localizada também em Roma. (BALÉM, 1941). A aceitação do seu projeto para a nova catedral de Porto Alegre demonstra as atenções do clero para que as principais igrejas das cidades tivessem seus espaços semelhantes aos das construções europeias – e essa foi, conforme é possível observar, uma das marcantes características do arcebispado de Dom João Becker (1912-1946), sendo mantida, posteriormente, por Dom Vicente Scherer (1947-1981) –. A vinda para o Brasil de arquitetos e artistas provenientes da Europa, sobretudo, da Itália, pode ser entendida, do mesmo modo, como um meio para garantir a similitude dos seus templos com construções feitas em cidades de avançado nível de desenvolvimento, de onde as características da arquitetura e das artes são mundialmente reconhecidas.

É importante observarmos, neste período e nas décadas que se seguiram, as mudanças ocorridas no âmbito eclesial que resultaram do acelerado desenvolvimento das cidades brasileiras. Sobre a forma como os avanços da modernidade eram vistos pela Igreja, o teólogo Victor Codina (1987) assim expressa, em sua obra “Vida religiosa: História e Teologia”:

As diferenças econômicas entre países ricos e pobres crescem desmesuradamente e um materialismo cada vez mais crasso e angustiante parece invadir toda a humanidade. Toda esta estranha amálgama constitui o que se chamou de “modernidade”, uma visão secular e satisfeita do progresso e da técnica. (CODINA, 1987, p. 63).

O posicionamento da Igreja nesse período de desenvolvimento das cidades e de abertura à modernidade pode ser amplamente observado através de livros (sobretudo, escritos por teólogos e historiadores da religião), de jornais (como o “Jornal do Dia”), de revistas e boletins paroquiais. Do mesmo modo, a insatisfação do clero frente às mudanças recentes

ocorridas no país transparece nos seus escritos, como no diário de *Viagens e Estudos* de D. João Becker (1928) onde, ante o seu distanciamento de Porto Alegre entre os anos 1925 e 1926, o Arcebispo assim exprime o seu receio:

A separação diuturna da Archidiocese e do meu Estado, a privação do grato convívio com meu distinto clero e com tantos amigos, o afastamento dos meus trabalhos costumados, a incerteza do futuro e a situação anormal do paiz, tudo isso imprimia ao meu espirito certas apreensões e inspirava ao meu coração sentimentos de nostalgia antecipada. (BECKER, 1928, p. 7).

No que tange à arquitetura das igrejas de Porto Alegre e às modificações sofridas num contexto de abertura à modernidade, Regina Céli Machado (2007), citando escritos do Papa Pio XII em 1947, assim destaca:

Com o avanço do movimento litúrgico e a publicação da encíclica *Mediator Dei* em 1947, Pio XII afirma que: “Não se podem repudiar as formas e as imagens de hoje, mas é necessário deixar campo livre para a arte moderna quando serve, com a devida reverência e a devida honra, aos sagrados edificios e aos ritos sacros”. (MACHADO, 2007, p. 24).

Essa proposta de abertura dos espaços sacros à arte moderna teve continuidade com o sucessor de Pio XII, o papa João XXIII ³⁶, cujo pontificado (1958-1963) também coincidiu com parte da construção da nova catedral porto-alegrense. Fazendo menção à sua atuação inovadora frente à Igreja, Regina Machado assim prossegue suas considerações:

É o papa João XXIII quem abre a igreja à esperança, aceitando o diálogo e a mentalidade experimental do mundo moderno. Ele diz aos arquitetos: “Introduzam nas igrejas a sensibilidade, a serenidade e o calor de vossas casas”. Começa-se então a falar de “Casa da Igreja” – *Domus Ecclesiae* –, como nos primeiros séculos da cristandade. (...) A liturgia é renovada, o que acarreta profundas modificações na organização dos espaços e na forma das igrejas. (Ibidem, p. 25).

Para que possamos observar as diferenças entre os estilos adotados na antiga e na nova Matriz de Porto Alegre, apresentamos uma imagem da primeira construção devotada a Nossa Senhora Madre de Deus, ainda no barroco original, e, logo após, o projeto da nova igreja, com espaços visivelmente ampliados para comportar a crescente população porto-alegrense. Ao

³⁶ É importante lembrar, aqui, que Ângelo Roncalli (o Papa João XXIII), foi o responsável pela vinda de Emilio Sessa e Aldo Locatelli ao Brasil (1948), em período anterior ao seu pontificado (1958-63). Durante os cinco anos em que esteve frente à Igreja, Roncalli conduziu mudanças significativas nas suas bases, introduzindo reformas e iniciativas, como a convocação do CV II (vide nota 5 p. 21). A historiadora Luciana de Oliveira (2011), em sua dissertação de Mestrado referente aos murais pintados por Aldo Locatelli no Palácio Piratini, em Porto Alegre, aponta para o convite feito pelo então Núncio Apostólico aos pintores, conforme segue: “Além de especificar todo o entorno da contratação dos artistas, Dom Antônio [bispo de Pelotas no período da vinda de Sessa e Locatelli] ainda faz referência à participação, nessas tratativas, do Núncio Apostólico. Em suas palavras, foram as recomendações do futuro Papa que endossaram ainda mais o nascente prestígio dos artistas [Sessa e Locatelli]. Segundo as palavras do bispo [em artigo compilado pela autora do jornal “Diário Popular” de Pelotas, de 12 de dezembro de 1948. p. 12], muito criterioso em sua escolha, ‘Naturalmente, antes disso procuramos credenciais que nos garantissem que se tratava de pintores hábeis para um trabalho condigno. E recebemos as melhores recomendações do Exmo. Núncio Apostólico de Paris, D. Ângelo Roncalli e do Exmo. Sr. Bispo de Bérgamo, D. Adriano Bernareggi.’” (OLIVEIRA, 2011, p. 64).

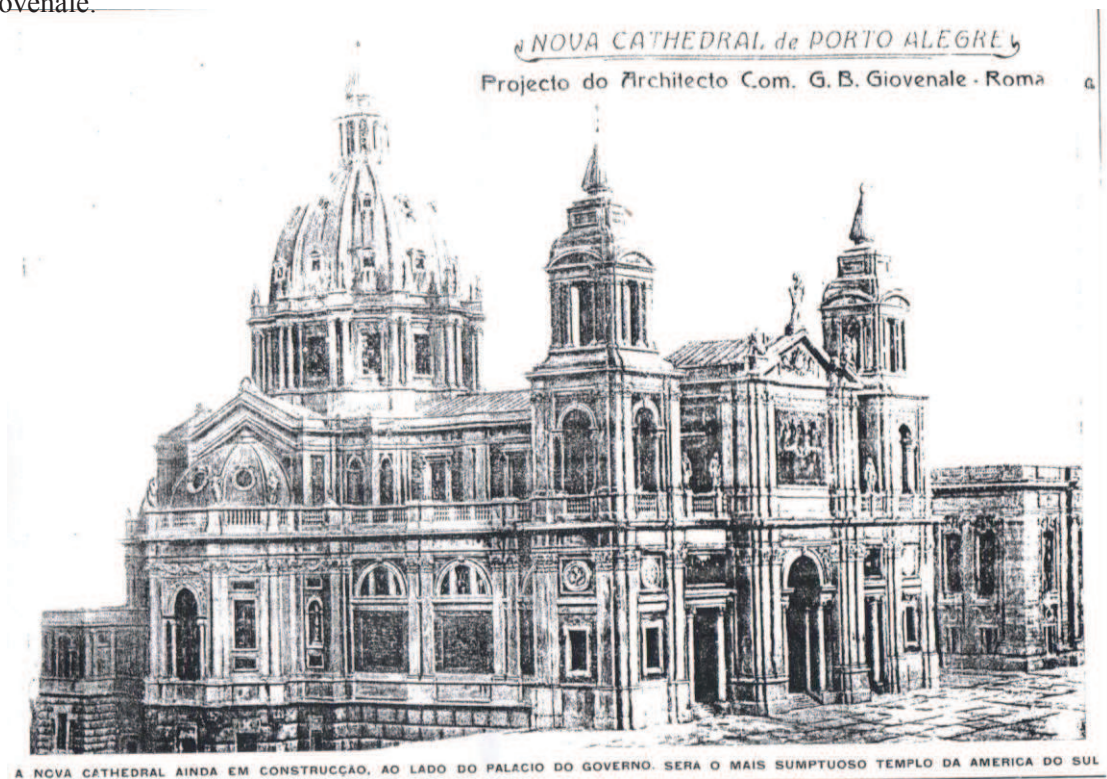
lado da antiga Matriz (ilustração a seguir) está a capela do Divino Espírito Santo, a ela vinculada e, em destaque, uma imagem da padroeira da cidade:

Ilustração 14 - Antiga igreja Nossa Senhora Madre de Deus (em estilo barroco) e capela do Divino Espírito Santo (anexa).



Fonte: Revista “História ilustrada de Porto Alegre”, 1997, p. 34.

Ilustração 15 - Projeto da nova catedral Nossa Senhora Madre de Deus, elaborado por Giovanni Giovenale.



Fonte: Álbum “Recordações de Porto Alegre”, 1935, p. 10.

Sobre as construções de igrejas, é importante mencionarmos, também, que Porto Alegre já contava com outros templos católicos antes de D. João Becker assumir o arcebispado, além da antiga matriz Nossa Senhora Madre de Deus, entre os quais destacamos, com os seus oragos, as igrejas: Nossa Senhora das Dores (1832), Nossa Senhora do Rosário (1832), Nossa Senhora da Conceição (1859), São Rafael (1878), Menino Deus (1884) e São Pedro (1887). Três representantes antecederam o seu ministério e estiveram à frente destas edificações, sendo dois bispos – Dom Feliciano José Rodrigues de Araújo Prates (1853-58) e Dom Sebastião Dias Laranjeira (1861-88) – e um arcebispo – Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão (1890-1912).

Podemos dizer que o processo de demolição da antiga Catedral e de construção da nova foi um marco na transição do arcebispado de Dom Cláudio Ponce de Leão para o de Dom João Becker. No “Jornal do Dia”, impresso católico veiculado a partir de 1947, há uma edição especial que encontramos nos arquivos da igreja São Pedro onde constam menções sobre histórias de formação de diversas paróquias de Porto Alegre (entre elas, a Santa Teresinha do Menino Jesus, sobre a qual versaremos no último capítulo e, também, a nova Catedral).³⁷ Na parte dedicada à igreja Matriz, assim consta:

Os primeiros três bispos D. Feliciano, D. Sebastião e D. Claudio José, não puderam realizar a construção da Catedral, porque outros trabalhos espirituais e materiais tolheram-lhe a possibilidade de fazê-lo, porém a S. Excia. D. João Becker estava reservado ser o iniciador do grande empreendimento, que a fé católica está erigindo na capital do Rio Grande do Sul.

Este reconhecimento à fé católica como meio para a obtenção dos recursos para a construção e a manutenção de igrejas demonstra a importância da participação do clero e dos fieis nestes empreendimentos. No tempo em que transcorreram as obras da nova Catedral Metropolitana, ocorreram sucessivas iniciativas de arrecadação de fundos nas comunidades porto-alegrenses para a sua conclusão, sempre dando destaque para a consideração desta como a “Mãe” de todas as igrejas do Estado. Entre os registros de pesquisas anteriores na igreja Sagrada Família, por exemplo, há uma pauta de reunião realizada em 1956, com a presença do pároco Augusto Petró, de onde selecionamos o seguinte trecho do Livro de Atas do Apostolado da Oração de Senhoras³⁸:

³⁷ Nesse jornal veiculado durante o arcebispado de Dom Vicente Scherer (a partir de 1947, posterior a Becker), a data aparece apenas na capa e na contracapa. O exemplar a que tivemos acesso na igreja São Pedro não possui essas partes, contudo, podemos relacioná-lo ao ano de 1948, pelas notícias destacadas, como o V Congresso Eucarístico Nacional.

³⁸ Esse livro de atas corresponde aos anos de 1949 a 1957 e encontra-se sob a responsabilidade do atual pároco da igreja Sagrada Família, Pe. Egon Binsfeld. Não constam indicações de páginas.

Após as orações iniciais, o Reverendo comentou como é encarada pelo povo a campanha para uma maior colaboração em favor das obras da catedral metropolitana, opinando que todos devem cooperar para a rápida conclusão da mesma, sendo como é a Mãe de todas as igrejas da arquidiocese.

A mobilidade das comunidades católicas de Porto Alegre para a concretização de um objetivo comum, como a construção, a decoração e as reformas de seus templos, é um dos destaques que daremos nos próximos capítulos, antecedendo as descrições das pinturas nas igrejas selecionadas para análise pictórica. Consideramos que esta é uma característica marcante do Catolicismo, sobretudo, após o empreendimento da Ação Católica no Brasil, na década de 1930. É preciso dizer, ainda, que as comunidades que se constituíram entre o final do século XIX e as quatro primeiras décadas do século XX, em sua maioria, tiveram maiores dificuldades para financiar as suas obras, uma vez que não havia para elas o respaldo de outras paróquias próximas – como foi o caso da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, por exemplo, que contou com o auxílio e a acolhida dos fieis da igreja São Pedro, sobretudo, durante os primeiros anos da sua gênese –. Outro aspecto que destacamos é o constante incentivo dado pelo arcebispo D. Vicente Scherer, atuante em Porto Alegre a partir de 1947, para o empreendimento de templos e a contratação de artistas sacros. Sem dúvida, estes fatos estão relacionados aos avanços da Arte Sacra nesta cidade e à contratação de pintores estrangeiros para a decoração de suas igrejas. Seguem as fotografias dos arcebispos que conduziram as obras de construção da Catedral Metropolitana e que atuaram durante o período de realização das pinturas sobre as quais falaremos:

Ilustração 16 - D. João Becker (1912-1946)



Fonte: <http://www.catedralmetropolitana.org.br>

Ilustração 17 - D. Vicente Scherer (1947- 1981)



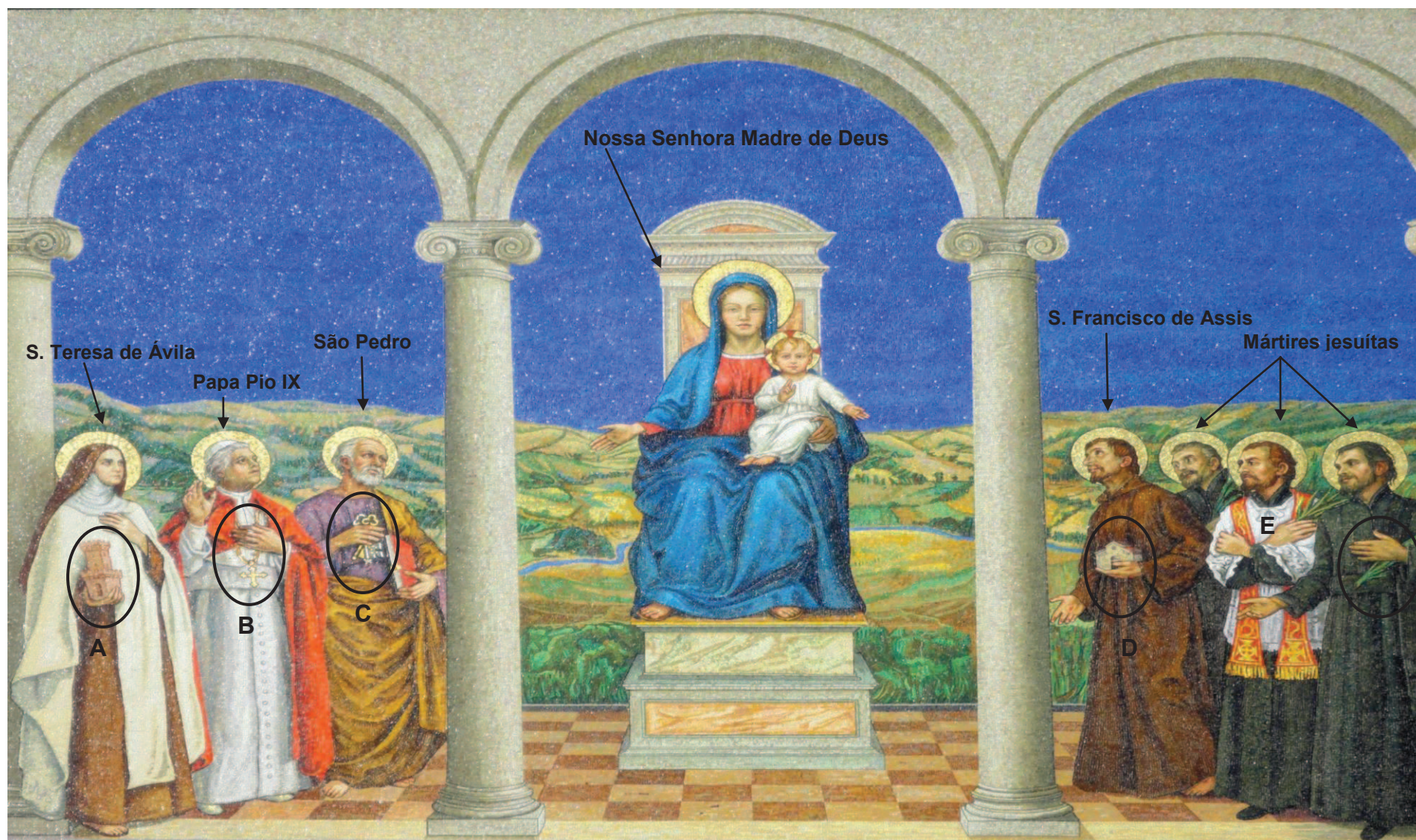
Fonte: MOESCH, 2007, Capa.

O exercício dos ofícios religiosos na nova Catedral, segundo Vargas (2004), ocorreu somente após 1946, quando a nave central foi concluída. Os seus primeiros anos transcorreram sob a supervisão de D. Vicente Scherer que, em 1947, assumiu o arcebispado e deu andamento ao término das torres, da cúpula e dos mosaicos da fachada, esses últimos, executados pela Academia de Mosaicos do Vaticano. Sobre a temática dos mosaicos frontais, Vargas informa que eles,

Sintetizam a história da Igreja no Rio Grande do Sul. No centro a imagem de Nossa Senhora Madre de Deus, protetora de Porto Alegre; à direita, São Francisco de Assis, antigo orago, e os três mártires jesuítas Roque González, Alfonso Rodrigues e Juan del Castilho; à esquerda São Pedro, padroeiro do Rio Grande do Sul; ao seu lado, Papa Pio IX, criador da diocese de São Pedro [e que teve o pontificado mais longo da história], além de Santa Teresa de Ávila, protetora da fortaleza erguida pelos portugueses no extremo Sul [sic!]. (VARGAS, 2004, p. 73). [Grifos nossos].

Considerando que o presente estudo se pauta em análises de imagens como fontes auxiliares à comunicação dos preceitos seguidos por determinados grupos e, sendo os personagens que elas representam dotados de símbolos que caracterizam as mensagens que estes intentam transmitir, destacamos, como exemplo, a imagem do mosaico frontal da Catedral Metropolitana de Porto Alegre e a sua simbologia, conforme segue nas p. 60-61.

Ilustração 18 - Mosaico frontal (central) da Catedral Metropolitana de Porto Alegre, feito na Academia de Mosaicos do Vaticano.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Arnaldo Doberstein.

No quadro abaixo, destacamos os símbolos portados pelos personagens do mosaico frontal da Catedral Metropolitana de Porto Alegre fazendo, também, um exercício de metodologia, que utilizaremos nas leituras dos conjuntos pictóricos apresentados nos próximos capítulos. A análise que aqui fazemos é mais simplificada, tendo somente o objetivo de reforçar a importância de que a temática do local seja identificada, nas representações visuais, a partir dos elementos simbólicos que elas comportam.

Quadro 1 - Símbolos portados pelas imagens no mosaico frontal da Catedral Metropolitana de Porto Alegre (Simplificado).

SANTOS E MÁRTIRES	SÍMBOLOS EM DESTAQUE
A) Santa Teresa de Ávila	De acordo com Vargas (2004), o símbolo que Santa Teresa de Ávila porta é a fortaleza, simbólica da colonização portuguesa no extremo sul do Brasil. Parece-nos, no entanto, que se trata de uma representação da cidade de Ávila, na Espanha, lugar onde teve início o seu culto. Assim, a sua presença no mosaico frontal da Catedral de Porto Alegre poderia se justificar por uma devoção de membro(s) do clero local que a teria(m) encomendado. Esta análise poderá, posteriormente, ser aprofundada.
B) Papa Pio IX	O objeto portado pelo Papa Pio IX, pontífice criador da diocese de São Pedro, é um Terço - alegórico do poder espiritual da Igreja junto ao povo.
C) São Pedro	As chaves, que representam a ligação entre o céu e a terra, aparecem frequentemente destacadas como símbolos de São Pedro. (Ver ilustrações 41, p. 107; e 69, p. 121.).
D) São Francisco de Assis	São Francisco de Assis, de acordo com Vargas (2004), segura uma miniatura de Porto Alegre - anteriormente, conhecida como Porto de São Francisco dos Casais.
E) Mártires Jesuítas	Os ramos de palmeira, neste mosaico, simbolizam o martírio dos personagens em destaque. (Ver este mesmo símbolo nas ilustrações 42 e 44, p. 107). Estes três mártires são destacados na história devocional da ordem Jesuíta no Rio Grande do Sul, o que justifica a sua presença em frente à principal igreja de Porto Alegre.

Fonte: Elaborado pela autora

As representações dos santos padroeiros e dos mártires, portando símbolos que os caracterizam, num mosaico em frente à principal igreja católica de Porto Alegre, demonstram uma das primeiras e mais evidentes iniciativas do clero de garantir que a história do Rio Grande do Sul permaneça sendo contada a partir dos seus vínculos com a Igreja. Nossa Senhora Madre de Deus é destacada ao centro, e podemos entender que a leitura dessa imagem se dá - como, normalmente, ocorre -, da esquerda para a direita, ou seja: O papel do Papa, legitimado entre os santos (Santa Teresa e São Pedro), é entendido como superior ao das congregações que fazem parte da Igreja. Considerando que esta obra foi introduzida

durante o arcebispado de D. Vicente Scherer, podemos relacioná-la, ainda, a outras que enfatizam o poder clerical reconhecido através da sua figura, como na pintura do seu brasão arquiiepiscopal (p. 92) feita pelos irmãos Curci, no mesmo período, na igreja São Pedro. Outro exemplo é o painel onde ele aparece alcançando a Primeira Comunhão à Santa Teresinha (p. 146), produzido por Aldo Locatelli em 1952, na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus – cuja padroeira, cabe aqui citar, fazia parte da ordem do Carmelo de Santa Teresa de Ávila, também integrante deste mosaico. Todos os personagens, situados no primeiro plano, estão em frente a uma construção (entendida como tal pelos arcos sustentados por pilares, e pelo piso, sobre o qual aparecem). Ao fundo, as cores azul, verde e amarela - que compõem a bandeira do Brasil -, com leves pinceladas em tonalidades de marrom, contrastando com o piso, simulam o céu e as terras brasileiras do RS. Nossa Senhora Madre de Deus é a única personagem na cena cujo corpo ocupa os três planos (igreja, terra e céu) podendo, assim, ser entendida como a principal intercessora junto ao menino Jesus, que aparece sentado sobre a sua perna esquerda, e cuja auréola é diferente das dos santos, o que denota a sua distinção. Esta é, sem dúvida, uma obra que merece maiores considerações em estudos vindouros, dada a sua importância, tanto para análises sobre a história de Porto Alegre, quanto da Igreja e das Artes.

Outra obra que possui importante significado, por estar em destaque sobre o altar principal da Catedral Metropolitana, é um mural produzido por Aldo Locatelli em afresco - uma pintura bastante difundida em textos referentes à sua atuação em igrejas -. Pintado em 1957, - mesmo ano da conclusão das obras internas da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus -, há nele a presença de quatro anjos que reverenciam a imagem de Nossa Senhora, disposta ao centro sob a representação de uma estátua. A complementaridade da figura humana dos santos na estatuária sacra e do sublime nas pinturas é uma característica das ambiências de diversos templos católicos. As aparições angélicas nas representações do Sagrado, conforme citamos anteriormente, compõem muitos dos símbolos do Catolicismo e fazem parte dos programas pictóricos desenvolvidos por diversos artistas, entre escultores e pintores. Segue a referida pintura, onde chamamos atenção, especialmente, para as posições das mãos e das cabeças dos quatro anjos, em visível sinal de adoração às figuras de Maria e de Jesus. Remetemos-nos, também, aos tons vibrantes de amarelo, vermelho e verde, utilizados pelo pintor na apresentação das suas vestes; à materialidade proporcionada pelas tintas aos tecidos, conferindo a impressão de peso no seu caimento; e aos efeitos de luz e sombra na tela, que dão destaque aos personagens centrais, sugerindo maior aproximação com o observador. Estas são características marcantes nas pinturas de Locatelli.

Ilustração 19 - Anjos reverenciando Nossa Senhora e o Menino Jesus. Altar da Catedral Metropolitana de Porto Alegre. Mural. Aldo Locatelli.



Fonte: Fotografia da autora

Por conseguinte, é importante considerar que a localização da Catedral Metropolitana, no ponto mais elevado do centro histórico de Porto Alegre, destaca o poder espiritual que ela representa para esta cidade, estando próxima aos espaços que comportam os outros três poderes: o executivo (Palácio Piratini), o legislativo (Assembleia Legislativa), e o judiciário (Tribunal de Justiça). (VARGAS, 2004, p. 73). O processo de desenvolvimento urbano e de abertura da capital do Estado à Modernidade, então, em curso, não se daria sem a permanente influência da Igreja, que implantava as suas bases de forma contínua e visível a quem adentrasse os seus limites.

2.2 O DESENVOLVIMENTO DE PORTO ALEGRE: EXPANSÃO URBANA E AÇÕES DA IGREJA

Com as sucessivas construções nas proximidades da Catedral Metropolitana, e com o crescimento urbano e a conseqüente formação dos bairros, a “freguesia Nossa Senhora Mãe de Deus de Porto Alegre” se apresentava, já nas primeiras décadas do século XX, como uma cidade grande e movimentada, acompanhando o processo de formação de outras capitais brasileiras. Nos seus limites, formaram-se os primeiros núcleos populacionais, onde destacados espaços de convivência social, de residência e de comércio foram estabelecidos. Sobre os aspectos gerais da constituição das cidades, a historiadora Elizabeth Torresini (1998)

considera que a formação de um grande núcleo citadino “depende de uma organização específica, diferente da que existe nas comunidades rurais e nos pequenos aglomerados urbanos ainda distantes da lógica do capitalismo em sua fase mais recente”. (TORRESINI. In: NASCIMENTO, 1998, p. 144).

Para entendermos a dinâmica de desenvolvimento de uma cidade, então, é preciso que identifiquemos as bases que sustentam a sua economia. Antes de tudo, porém, é fundamental traçarmos as relações existentes entre a sua trajetória inicial de formação e as funções desempenhadas nos seus espaços mais abrangentes, aqueles que impulsionam o seu crescimento econômico e populacional. Faz-se necessário, portanto, considerarmos o cotidiano dos seus habitantes, os recursos de subsistência produzidos e consumidos por eles, bem como as suas possibilidades de articulação comercial com outros centros, e as formas de integração social estabelecidas. Maria Stella Bresciani (1992) relaciona o espaço urbano com as memórias que nele coexistem, e que formam a sua identidade e imagem cultural, conforme citado no seguinte trecho do seu artigo “O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania”:

O espaço urbano pode ser suporte de memórias diferentes, cenários contrastados, múltiplos, convergentes. Os discursos, escritos ou falados, envolvem um bairro, uma cidade e lhe conferem identidade, uma imagem cultural em movimento constante feito de pequenas subversões. (BRESCIANI, 1992, p. 165).

Uma das primeiras condições para que possamos falar sobre memórias nas cidades é, certamente, entendermos algumas das histórias que envolvem a conjuntura a ser analisada. No que tange às suas práticas culturais e artísticas, então, retomamos que Porto Alegre teve o seu desenvolvimento diretamente atrelado aos avanços da Modernidade. As décadas de 1940 a 1960 foram marcadas por períodos de grandes avanços técnicos, tecnológicos e industriais nas maiores cidades brasileiras o que, conseqüentemente, gerou grandes demandas de mão de obra, resultando no êxodo rural e na imigração de profissionais estrangeiros para o Brasil. Entre a maioria dos imigrantes que chegaram nesse período, estiveram aqueles que provinham de países afetados pelos percalços das guerras e das crises econômicas que marcaram fortemente a primeira metade do século XX.

Porto Alegre tornou-se, rapidamente, uma referência no Estado como articuladora nacional, contando com destacadas empresas estrangeiras. Um lugar de possibilidades de prosperidade para profissionais de diversas áreas e ofícios. Além disto, o país contava com ações de amparo e de assistência ao imigrante, conduzidas por instituições como a Igreja Católica. Entre os setores eclesiais atuantes neste período esteve a Comissão Católica

Nacional de Imigração, onde o Comitê Intergovernamental para as Migrações Europeias (CIME) destacou-se pelas iniciativas de apoio à reintegração familiar de estrangeiros residentes no Brasil. Consta, a seguir, a correspondência enviada por Helder Câmara, Presidente do CIME no Rio de Janeiro, para as paróquias brasileiras, em 1955 ³⁹:

Prezado e Revmo. Snr, Pároco,
 Tomo a liberdade de apresentar a V.Revma. o programa incluso organizado pelo Comitê Intergovernamental para as Migrações Europeias (CIME).
 Muitos imigrantes vêm para o Brasil sozinhos, deixando na Europa sua família. Espalham-se por todo o território nacional, vivendo na expectativa de poder fazer vir seus parentes próximos. É fácil ver quantos problemas morais e religiosos cria esta situação. A Comissão Nacional Católica de Imigração tem todo o interesse em colaborar no sentido de abreviar o mais possível estes dias de isolamento do Imigrante. Foi por isto que se lembrou de recorrer a V. Revma. Talvez V. Revma. tenha em sua paróquia imigrantes que se encontrem na situação mencionada. Neste caso pediríamos a bondade de entrar em contato com o interessado e alertar-nos imediatamente.
 Contando com sua caridosa colaboração agradece de ante-mão seu interesse,
 o amigo em Jesus Cristo,
 Dom Helder Câmara - Presidente

Não podemos deixar de mencionar, no entanto, nesse processo de desenvolvimento e vistas para o progresso, as tentativas de silenciamento da história colonial nas cidades brasileiras, ao mesmo tempo em que os governos locais procuravam amainar a divulgação das mazelas decorrentes dos seus rápidos crescimentos populacionais, o que resultou em intervenções de setores sociais e religiosos, entre os quais a Igreja Católica também foi um dos mais ativos. Por outro lado, a constante busca por uma identidade cidadina que sobrelevasse a prosperidade local se refletia através da imprensa e das artes, especialmente, na arquitetura, nas esculturas e nas pinturas realizadas em diversas edificações que compõem o cenário urbano porto alegreense, entre elas, as suas igrejas.

O rápido crescimento de Porto Alegre e o respaldo dado pelo Estado à liberdade religiosa deram espaço para que novas crenças e ideias, alheias ao catolicismo, fossem introduzidas nos seus limites - fato este para o qual chamamos atenção, novamente, por ter sido o estopim para muitas das ações católicas em prol da prevalência dos seus preceitos nas

³⁹ Esta carta, endereçada às paróquias brasileiras, foi encontrada entre os documentos da igreja Sagrada Família de Porto Alegre, durante as pesquisas realizadas para outros estudos. É datada de 13 de dezembro de 1955, e na documentação deste mesmo ano da igreja São Pedro, há uma correspondência remetida por Warren Grahman Fuller, então chefe da missão CIME, que contém as proposições do Programa de Reunião de Famílias, conforme segue: “O Programa de Reunião de Famílias consiste em auxiliar os imigrantes, já aqui estabelecidos, a mandar vir os membros de suas famílias, que tenham ficado no país de origem. A assistência do CIME traduz-se no transporte das pessoas chamadas, mediante uma pequena contribuição da parte do chamante, que será de: Cr\$ 1.500,00 para um adulto; Cr\$ 750,00 para uma criança de 5 a 10 anos; Cr\$ 500,00 para uma criança de 1 a 5 anos. Nenhuma contribuição é exigida para as crianças menores de 1 ano. Devemos sublinhar que esta assistência do CIME encontra o maior apoio por parte das autoridades brasileiras de imigração e se aplica aos imigrantes cujas famílias residem na Itália, Grécia, Alemanha, ou Austrália.” (Remetido à igreja São Pedro, em dezembro de 1955).

idades. - A fase de expansão e de modernização dos centros urbanos rio-grandenses, sobretudo, durante e após a Segunda Guerra Mundial (1939-45) é, portanto, a temporalidade em que o nosso estudo se insere, pois foi sob as condições proporcionadas neste momento que passou a se desenvolver o campo artístico e, ao mesmo tempo, a crítica da Arte na cidade. As informações que citamos se pautam nos estudos de autores dedicados à pesquisa sobre a História da Arte no Rio Grande do Sul, entre os quais destacamos a historiadora Maria Lúcia Kern, de quem compartilhamos estas palavras:

À medida que os centros urbanos no RS crescem e se modernizam, com a expansão econômica durante a II Guerra Mundial, a população desfruta de maior acesso à educação e aos meios nacionais e internacionais, e suas modalidades de vida social se modificam. Já no meio rural a situação é diversa, face à crise econômica e a perda de hegemonia de suas elites. Porto Alegre torna-se um polo de atração para a região Sul do país ao oferecer oportunidades profissionais, passando assim por uma fase de crescimento demográfico e de êxodo rural. O campo da arte paulatinamente se consolida, permitindo a implantação de novos estatutos para a arte e o artista. (KERN. In: GOMES, 2007, p. 74).

Entre as novas possibilidades de atuação artística que foram estabelecidas em Porto Alegre, em face de um momento de afirmação do catolicismo no Brasil - sobretudo, entre 1940 e 1960 -, destacamos a preocupação da Igreja com a construção de novos templos nos bairros, contando com a colaboração e o interesse das comunidades locais e com a utilização da Arte Sacra (arquitetônica, escultural e pictórica) como um dos seus recursos principais para a divulgação e o estímulo à vivência da fé cristã. Embora a cidade já contasse com diversas igrejas, que foram construídas entre o final do século XIX e o início do século XX - como a São Pedro (com sua primeira capela datada do ano de 1887) -, a demanda populacional aumentava e os apelos de outras religiões em busca de fieis, também. Essas foram algumas das razões para o incentivo eclesial, inclusive, a novas construções de igrejas católicas onde já havia comunidades atuantes - como é o caso da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, erguida no Bairro Floresta na década de 1940, nas proximidades da igreja São Pedro. - Essas abordagens compõem o pano de fundo das considerações que apresentamos, a seguir, onde procuramos oferecer alguns suportes para uma leitura acerca da elaboração dos programas pictóricos, tematizados nos próximos capítulos.

2.2.1 Entre os Avanços da Modernidade e o Desenvolvimento da Cidade

Nesta abordagem sobre o desenvolvimento de Porto Alegre, é preciso considerar que o crescimento demográfico e econômico desta cidade se deveu, inicialmente, à expansão do comércio colonial e às exportações dos produtos alimentícios e manufaturados para o centro do Brasil. Tendo sido marcada também pela formação de núcleos oriundos das imigrações

alemã e italiana no século XIX, a produção interna do Rio Grande do Sul, desde a sua fase inicial, era comercializada através de interações estabelecidas nos limites do cais de Porto Alegre. Com os excedentes produzidos nas colônias abriam-se possibilidades financeiras para investimentos nas primeiras atividades industriais do Estado, havendo a viabilidade de deslocamento de produtos para outros centros através da bacia fluvial.

Ilustração 20 - Cartão postal de Porto Alegre ilustrativo das atividades comerciais na cidade, no início do século XX.



Fonte: MATTAR, 2010, p. 52.

Em geral, as cidades americanas tiveram a sua expansão fortemente atrelada à imigração. A chegada e o estabelecimento de núcleos imigrantes europeus introduziram nelas uma cultura de produção e de convivência social renovada, e o comércio e a indústria foram estimulados pela interatividade proporcionada pelo contato com técnicas e com modelos de vida diversificados que, gradativamente, se instalavam nos seus limites. Em seu estudo “Os elementos sociais do Urbanismo” (1971), o sociólogo Morris Janowitz assim expõe:

As ondas de imigrantes que alimentaram o crescimento dos centros de comércio e indústria da América contribuíram para um padrão social específico. Os imigrantes estrangeiros encontraram as grandes cidades segregadas em compartimentos culturais e técnicos. Sua chegada contribuiu para o fortalecimento e a expansão desses guetos dentro da metrópole. (JANOWITZ, 1971, p. 21).

Em Porto Alegre, a partir da ampliação do comércio local, notou-se a necessidade de locomoção entre o espaço comercial portuário e as colônias de imigrantes, fator este que impulsionou a construção das suas primeiras ferrovias. Como consequência da facilitação do acesso ao centro, iniciaram-se as migrações do campo para a cidade, ainda formada por uma área diminuta “cortada por becos, ruas e largos”. (CARVALHO, 1994, p. 19). O historiador

Haroldo Carvalho (1994) descreve o aspecto visual de Porto Alegre, mencionando a igreja Nossa Senhora das Dores como ponto de referência visual, no seguinte trecho da sua dissertação:

Vista do alto da Igreja das Dores, por volta de 1917, Porto Alegre era uma cidade praticamente horizontal, não haviam surgido ainda os arranha-céus que, mais tarde, ocultariam do observador a paisagem de uma cidade tranquila, com seus sobrados dispostos lado a lado, com seu Rio fazendo parte da vida da cidade. (CARVALHO, 1994, p. 13).

A partir das descrições suscitadas, podemos entender que as principais ruas e os bairros de Porto Alegre se estruturaram entre os séculos XIX e XX, ancorados no seu crescimento populacional que foi impulsionado, em primeira instância, pelos avanços do comércio e da indústria. Assim como neste trecho do estudo de Haroldo Carvalho (1994), as igrejas aparecem, frequentemente, relacionadas por diversos estudiosos das cidades como referenciais nos cenários urbanos, o que reforça a sua importância enquanto estabelecimentos fundamentais na composição física e estética dos seus espaços. A horizontalidade formada pelas construções dispostas lado a lado, conforme descreve Carvalho, é perceptível em diversas fotografias e em cartões postais, como mostra o exemplo a seguir:

Ilustração 21 - Cartão postal. Aspecto de Porto Alegre entre o final do século XIX e o início do XX.



Fonte: MATTAR, 2010, p. 39.

Aos poucos - sobretudo, a partir da primeira metade do século XX - foram construídos prédios contíguos às edificações existentes, conferindo a Porto Alegre a pluralidade de estilos arquitetônicos que se tornou um dos seus atributos mais destacados. Com a instalação dos

primeiros núcleos residenciais e dos estabelecimentos comerciais que caracterizaram a primeira fase da sua urbanização, ainda no final do século XIX, foram iniciados os empreendimentos de fábricas, marcando definitivamente o ingresso da economia porto-alegrense no sistema capitalista. Sobre o funcionamento destas primeiras fábricas e os produtos por elas comercializados, o artigo intitulado “Porto Alegre cai na gandaia”, escrito pela historiadora Núncia Constantino (1994)⁴⁰, traz a lume a seguinte informação:

Comercialmente movimentada, a cidade começa a apresentar promissor crescimento industrial. Em 1890 funcionam fábricas de velas, sabonetes, tamancos, vidros, fogos de artifício, espartilhos, licores, carros para tração animal, camisas, charutos, chapéus, cadeiras, águas gasosas (...). (CONSTANTINO, 1994 apud CARVALHO, 1994, p. 18).

Doravante estes primeiros avanços comerciais, os espaços destinados também à educação, à religião e ao lazer em Porto Alegre se destacavam, expandindo as possibilidades de subsistência e de mobilidade para a sua população, que crescia progressivamente. O processo de industrialização passou a se desenvolver de forma acelerada, e a vida na cidade tornou-se cada vez mais movimentada, o que logo lhe valeu os desígnios de centro político e principal eixo comercial do Rio Grande do Sul. Se, em 1890, o número de habitantes nos seus limites apontava para cinquenta e dois mil (52.000), em trinta anos, esse contingente praticamente quadruplicou, sendo acentuado o seu crescimento entre 1940 e 1960. Os dados apresentados abaixo foram obtidos no “Guia turístico de Porto Alegre”, organizado por Luiz Rotilli Teixeira (1988), tendo como base os censos de 1890 a 1960, levantados pela Fundação de Economia e Estatística e publicados em 1981:

Quadro 2 - Expansão populacional média de Porto Alegre (1890-1960)

1890	52.000 habitantes
1900	73.300 hab.
1920	195.000 hab.
1940	273.000 hab.
1950	485.000 hab.
1960	600.000 hab.

Fonte: TEIXEIRA, 1988, p. 23

⁴⁰ Este artigo faz parte da pesquisa de Haroldo Carvalho para a sua dissertação de Mestrado, e consta em: *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 08 de janeiro de 1994, p. 08 (Segundo Caderno).

Ao mesmo tempo em que a população de Porto Alegre se expandia, outras grandes cidades brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro, também tinham seus limites ampliados pela diversificação da indústria e do comércio. Podemos dizer, portanto, que o processo de modernização e de expansão, urbana e econômica, foi um fato nacional que transcorreu, sobremaneira, entre a primeira e a segunda metade do século XX. De acordo com a historiadora Elizabeth Torresini (2003),

O processo de crescimento de Porto Alegre não é exclusivo. Coincide com o de outros centros urbanos brasileiros e acompanha o desenvolvimento da indústria e o deslocamento progressivo da população do campo para a cidade, o que aumenta a necessidade de melhoria das condições de vida nos grandes centros. O desenvolvimento da indústria acompanha o crescimento dos centros urbanos. Cresce a acumulação de capital, crescem as cidades. (TORRESINI, 2003, p. 51).

Se, por um lado, o crescimento populacional de cidades como Porto Alegre contribuiu significativamente para a acumulação de capital no Brasil, movimentando a economia e atraindo investidores de diversos países, principalmente, advindos da Europa, por outro, este processo também gerou disputas pelo mercado de trabalho. Os recursos e os meios de produção do Rio Grande do Sul que, até fins do século XIX, eram manipulados majoritariamente pela população oriunda das colônias - composta pelos imigrantes que fixaram residência nas zonas rurais, conforme vimos - passaram a competir com as massivas produções industriais. Nas palavras de Haroldo Carvalho (1994), “a cidade adquiria uma complexidade maior, ou seja, transformava-se em cidade grande, agitada, cosmopolita, no sentido de que sua população já não mantinha uma identidade única, mas era somatório de influências diversas.” (CARVALHO, 1994, p. 33).

A modernização das cidades brasileiras, dessa forma, não legou apenas benesses para as suas populações, e a efervescência de novos meios de sustento capazes de suprimir a exclusividade das técnicas desenvolvidas por determinados grupos resultou, em diversos setores, na desvalorização da mão de obra local. As questões trabalhistas que envolviam as administrações das indústrias e o operariado neste período, são objetos de análise de diversos pesquisadores, entre sociólogos e estudiosos da história social e econômica e, em primeira instância, despertaram a atenção e as ações da Igreja Católica. A publicação que comporta um resumo da encíclica *Mater et Magistra* (1962), escrita pelo papa João XXIII na década de 1960, traz um compilado de escritos anteriores ao seu pontificado, onde os avanços sociais, tecnológicos, científicos e econômicos são abordados em paralelo com os ensinamentos cristãos sobre os usos dos bens materiais, o trabalho e a família. Conforme as proposições do Papa Leão XIII dispostas na encíclica *Rerum Novarum* (1891) sobre as questões trabalhistas,

tratadas por Pio XII em 1941 e trazidas, novamente a lume, nesta publicação, a Igreja instituiu que,

O direito econômico do homem, superior a qualquer outro, mesmo ao de propriedade privada, é o de usar os bens temporais para seu sustento.

O direito de propriedade não pode ser obstáculo a que os bens materiais, criados por Deus para todos os homens, caibam a todos, como exigência da Justiça e da Caridade.

Se o trabalho é direito e dever de todos os homens, compete a estes estabelecer as normas de trabalho. Somente se eles não quizessem ou não pudessem incumbir-se disso, é que caberá ao Estado a repartição equitativa e atribuição do trabalho.

A propriedade privada deve ser considerada como espaço vital da família, proporcionando ao pai de família liberdade no cumprimento de seus deveres, em relação ao bem-estar físico, espiritual e religioso de sua família.

A família também tem direito de emigrar em busca de seu bem-estar, sendo que da concórdia entre as nações, provêm recíprocas vantagens de bem-estar e progresso cultural. (*MATER ET MAGISTRA* (resumo), 1962, p. 8-9).

Estas questões, suscitadas e reafirmadas pelo clero, são pertinentes à análise do cotidiano nas cidades, onde as diferenças nos recursos para acumulação de capital, na participação social e política civil nos novos rumos da sociedade e, sobretudo, as disparidades de direitos e de meios para o sustento familiar passam a ser cada vez mais destoantes entre os grupos sociais, segregando os seus espaços de moradia e de trabalho. Consequentemente, as melhorias que começavam a ser empreendidas, como o acesso à água encanada, à iluminação pública e à energia elétrica domiciliar foram direcionadas, num primeiro momento, aos bairros que comportavam a burguesia industrial, sendo somente depois introduzidas nos lugares onde residia o operariado. Do mesmo modo, a frequência aos novos espaços de sociabilidade que se encontravam em plena atividade na zona central de Porto Alegre, como confeitarias, bares, restaurantes, cinemas, teatros e livrarias era, preferencialmente, destinada aos detentores do capital comercial e industrial, conforme descreve Charles Monteiro, focalizando a monumentalidade observável na nova aparência arquitetônica do centro:

Uma nova arquitetura monumental de influência eclética surge no centro da cidade com a construção de prédios públicos como o dos Correios e Telégrafos, da Alfândega, da Intendência e, posteriormente, o Palácio Piratini e a Catedral Metropolitana, bem como privados, como o de vários bancos estrangeiros, hotéis, cafês, confeitarias e cabarês sofisticados para o desfrute da burguesia comercial e industrial em ascensão. (MONTEIRO *In*: DORNELLES, 2004, p. 53).

Para os viajantes que estavam, então, de passagem e para aqueles que se estabeleciam em Porto Alegre, sobretudo, nesta fase de intensa movimentação no cotidiano urbano, o centro era um lugar que não poderia deixar de ser frequentado ou, pelo menos, visitado. Os profissionais que adentravam esta cidade procuravam na zona central não apenas

entretenimento, mas, especialmente, locais onde houvesse ofertas de trabalho. Este foi o caso do pintor Pedro Paulo Curci, que realizou a decoração interna da igreja São Pedro com o auxílio do seu irmão, Atilio Curci, na década de 1940. Sendo natural da Itália, ele rumou nestes anos da Argentina para o Brasil, escolhendo Porto Alegre para residir.

Apesar de a sua especialidade ser a composição de ambiências pictóricas sacras, Paulo Curci executou diferentes tarefas - o que era bastante comum a estrangeiros que estavam em busca de afirmação profissional e de garantia de sustento. -. Entre as contribuições deste artista, somaram-se a organização de vitrines e a feitura de letreiros luminosos para as fachadas de destacados estabelecimentos comerciais do centro como, por exemplo, as livrarias do Globo e Selbach e a loja Bromberg, esta última, voltada ao comércio de artigos importados. Na fotografia a seguir, cedida por Paulo Francisco Curci (filho do pintor), Pedro Paulo figura caminhando na Rua dos Andradas, a mais antiga rua da cidade, considerada uma das suas principais vias de passagem (também conhecida como Rua da Praia, sua nomenclatura anterior). Segundo Sérgio da Costa Franco (1988), “de modo geral, todos os viajantes que deixaram registros literários sobre a sua passagem por Porto Alegre, elogiaram a Rua da Praia. Sant-Hilaire, em 1820, viu-a como única via comercial, ‘extremamente movimentada’”. (FRANCO, 1988, p. 33).

Ilustração 22 - O pintor Pedro Paulo Curci, caminhando na Rua da Praia, centro de Porto Alegre. s/d.



Fonte: Fotografia cedida por Paulo Francisco Curci.

Neste cenário onde se mesclavam múltiplas faces e onde a efervescência cultural se dinamizava diariamente, características que são marcantes na Porto Alegre do século XX, - e

que podem ser observadas nesta fotografia de Curci entre os passantes no centro -, o destaque dado pela mídia, pelos representantes do Estado e por empreendedores nacionais aos avanços da indústria e do comércio, suscitavam nas memórias locais o ensejo de progresso, ao mesmo tempo em que as mazelas decorrentes deste processo eram paulatinamente silenciadas pelas conveniências do esquecimento.

As cidades, sob tal perspectiva, deveriam ser vistas como lugares de oportunidades múltiplas para trabalhadores e de investimentos prodigiosos para novos empresários e, para tanto, não convinha que os tempos que antecederam a sua modernização fossem rememorados nos aspectos visuais das suas edificações e nas notícias e imagens, então, circulantes através dos jornais. Ao referir-se aos meios de transmissão da memória como instrumentos para a sua permanência, o antropólogo Joël Candau (2011) nos diz que, “transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo.” (CANDAU, 2011, p. 118). Cumprindo com este objetivo de legitimação na memória social, a Igreja Católica não deixou de oferecer amparo às necessidades populares e apoio às causas trabalhistas, sempre em busca da adesão do maior contingente possível de seguidores e da prevalência dos preceitos cristãos.

2.2.2 Múltiplas Faces de Porto Alegre: a Dialética da Memória e do Esquecimento

Na cidade, memória e esquecimento tornam-se materialidade no espaço urbano. Os traçados das ruas são alterados, as construções são substituídas, os itinerários são modificados, as barreiras escondem do olhar. Por outro lado, monumentos são erigidos para valorizar determinadas memórias. Nas dialéticas da conservação e da destruição, tecem-se as tramas entre memória e esquecimento no contexto das cidades. (POSSAMAI, 2010, p. 212).

Nesta breve citação do seu texto “Cidade: escritas da memória, leituras da história”, a historiadora Zita Possamai (2010) promove uma discussão acerca da temática da cidade como lugar onde memórias e esquecimentos são, cotidianamente, suscitados pela organização - e reorganização - das suas esferas. Com o desenvolvimento dos grandes centros e o ingresso do Brasil no elã modernista do início do século XX, conforme vimos, as cidades passaram por rápidas e visíveis transformações na estruturação das suas ruas e dos seus bairros, sendo estes constantemente ampliados para abrigar as populações emergentes do campo e do exterior. Além do alargamento desses espaços pela construção de residências e de estabelecimentos comerciais, a disposição de integrantes das diferentes classes sociais que se formavam em zonas desigualmente favorecidas, e a categorização hierárquica destacada pela localização das suas respectivas moradias, denotam as disparidades já existentes.

Com o deslocamento progressivo dos imigrantes advindos das colônias para tratativas comerciais nas cidades, e com a conseqüente prosperidade alcançada pelos grupos que passavam a deter as técnicas e os meios de produção, as diferenças sociais começaram a ser evidenciadas, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX. A segregação social nos bairros é uma das temáticas abordadas por Erico Verissimo na sua obra “Lembranças de Porto Alegre”, na qual este afamado literato rio-grandense aborda aspectos significativos desta cidade, com o detalhamento característico de um partícipe do espaço e do tempo narrado. Sobre os habitantes dos bairros Floresta e Moinhos de Vento ⁴¹, por exemplo, e os contrastes entre as classes, revelados no cenário urbano, Verissimo assim descreve:

Os descendentes de alemães que enriqueceram e hoje são os pilares do alto comércio e da indústria, elementos integrantes da nossa classe média alta, habitam as residências do bairro chamado Moinhos de Vento, onde, no fundo de jardins em que brincam gnomos de barro pintado, veem-se casarões com torres góticas e telhados de bico, numa espécie de nostalgia das neves germânicas. A classe baixa de origem alemã - pequenos comerciantes, industriais, artesões, funcionários públicos, empregados do comércio - vive lá em baixo, perto do rio, no sopé da colina principal dos Moinhos de Vento, num bairro chamado Floresta. (VERISSIMO, 1960, p. 11).⁴²

Para além do estabelecimento das suas residências em lugares privilegiados, a burguesia e os membros das elites locais, com vistas a ampliar o capital de investimento na cidade, passaram a interferir diretamente nos hábitos e na organização do cotidiano da população atentando, sobretudo, para o isolamento daqueles que pudessem impedir a sua integração à sociedade moderna. Nos jornais e demais veículos de comunicação, é possível perceber diversas tentativas de justificação das mazelas sociais existentes, apontadas como arbitrárias a esta realidade idealizada e, quando possível, ocultadas pelo noticiário de novos investimentos, de construções e empreendimento de lugares voltados à cultura e à ciência,

⁴¹ As localizações dos bairros Floresta e Moinhos de Vento podem ser identificadas no mapa (ilustração 26) impresso na p. 85.

⁴² Abrimos aqui um breve parêntese para explicar que, durante o século XIX, Porto Alegre foi palco de conflitos que integram a história do Rio Grande do Sul, como a Revolução Farroupilha, sendo este fato decisivo para a organização de alguns dos seus bairros, por exemplo, Floresta e Moinhos de Vento. De acordo com Sérgio da Costa Franco (1988), antes da Revolução Farroupilha o bairro Floresta era apenas um descampado, sem nenhum plano de arruamento, onde havia algumas chácaras. Antes do término da guerra, porém, em 1841, planejou-se pela primeira vez um caminho que se estendia da Avenida Cristóvão Colombo (onde, em 1887, iniciaram-se as obras da primeira capela que, em 1919, daria origem à igreja São Pedro) até a Rua Sete de Abril. Posteriormente, este caminho estendeu-se até o Passo da Areia e foi a partir de então que nasceu o seu primeiro núcleo populacional. O Moinhos de Vento apenas foi reconhecido como bairro em 1930, mas já ligava-se ao Floresta através da Rua Ramiro Barcellos (então, chamada “Beco da Marcela”). Em 1904, este local já era favorecido pelo funcionamento de uma hidráulica (a Hidráulica dos Moinhos de Vento), e, em seguida, houve a abertura de várias ruas, como Fernando Gomes, Hilário Ribeiro, Luciana de Abreu, Padre Chagas e Barão de Santo Ângelo, onde estabeleceram-se alguns dos mais ilustres notáveis de Porto Alegre. Com a implantação, em 1959, do Parque Moinhos de Vento - até os dias de hoje, considerado como uma das mais destacadas áreas de lazer da cidade -, o local continuou a atrair a burguesia industrial e componentes da chamada classe média alta. (FRANCO, 1988). Para os trabalhadores que procuravam opções de residência que fossem compatíveis com a sua situação econômica (geralmente, instável), bairros localizados em zonas rebaixadas, como é o caso do bairro Floresta, eram alternativas possíveis.

assim como à articulação com outros centros, então, considerados mais desenvolvidos. Até a década de 1930, no entanto, a imprensa revela o “outro lado” de Porto Alegre, conforme explica a historiadora Margaret Bakos (2013):

No decorrer da República Velha [1889-1930], a imprensa versa frequentemente sobre o “outro lado” de Porto Alegre, onde não há vida elegante, cafés ou cinemas repletos, revelando aspectos da miséria anônima nas ruas e nos “pardieiros urbanos”. Os mendigos aumentam na cidade, tornando-se manchete de jornais. Como se lê: “Andam os infelizes o dia inteiro a mendigar a caridade pública, e quando chega a noite, vão procurar por cama os rígidos e incômodos bancos das praças, tendo por coberta o manto azul do céu.” (BAKOS, 2013, p. 36).

Na nossa pesquisa que integra os anos de 1940-60, o levantamento de artigos de jornais correspondentes à temática e ao contexto ora relacionados, apresenta diversos discursos onde a valorização das relações entre Porto Alegre e as demais cidades rio-grandenses com outros centros urbanos, então, considerados desenvolvidos aparece em destaque, assim como as demais atribuições que eram compatíveis com os ideais de progresso e modernização brasileiros. Entre as notícias encontradas, citamos o seguinte artigo intitulado “O Rio Grande do Sul na Exposição-Feira Internacional do IV Centenário de São Paulo”, publicado no jornal “Correio do Povo” de 20 de janeiro de 1954 (p.7), do qual extraímos este trecho para exemplificação:

Em julho próximo, como parte integrante das festivas comemorações pelo transcurso do seu IV Centenário, inaugurar-se-á, na capital paulista, a “I Exposição-Feira Internacional da cidade de São Paulo”, certamente que vem despertando desusado interesse nos meios agrícolas, industriais e comerciais do país e do exterior que ali far-se-ão representar condignamente de modo a oferecer aos visitantes nacionais e estrangeiros que ocorrerão, sem dúvida, àquela grande capital, uma expressiva mostra do progresso brasileiro nos diversos ramos das suas atividades econômicas. E o Rio Grande do Sul, cujo desenvolvimento agropecuário e industrial o coloca em posição de destaque no concerto da economia nacional, não poderia deixar de se fazer presente naquela Exposição-Feira, através de uma luzida representação que espelhe, realmente, o seu progresso e ateste as suas realizações nos setores das iniciativas públicas e privadas. [Grifos nossos].

Chamamos atenção para as palavras que exaltam São Paulo como modelo de desenvolvimento e de “grande capital” onde são notáveis os “progressos brasileiros”. Em seguida, nos voltamos para o foco direcionado ao Rio Grande do Sul como uma ilustre presença na Exposição-Feira, pela sua “posição de destaque no concerto da economia nacional”, atestando “o seu progresso” e as suas realizações nos setores das iniciativas públicas e privadas. Artigos como este, que objetivam claramente uma exaltação do Rio Grande do Sul frente aos progressos dos grandes Estados, além de ocultarem feitos passados

que foram significativos para a sua história ⁴³, são recorrentes no período pesquisado. Consideramos que este levantamento contribui para o enfoque dado a certos grupos sociais em detrimento de outros menos favorecidos, os quais não faziam parte da conjuntura pró-progresso urbano, mas, ao contrário, revelavam as mazelas presentes na sociedade que congregava, *pari passu* com o seu desenvolvimento, os achaques da pobreza e da miséria. Neste sentido, o historiador Charles Monteiro (1995) discorre sobre as ações da burguesia e da elite dirigente da cidade, apresentando as seguintes considerações em seu estudo:

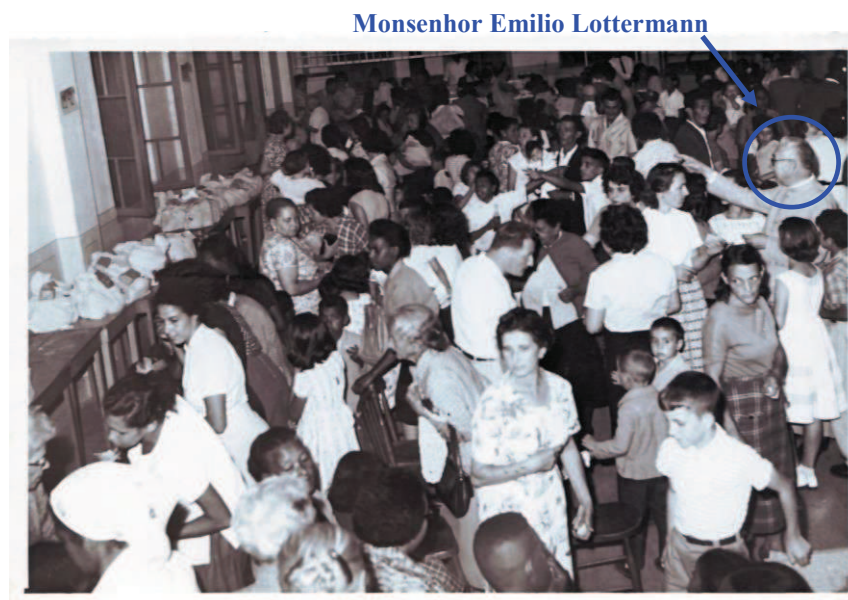
Para legitimar as reformas urbanas que assegurariam a infra-estrutura necessária ao desenvolvimento capitalista de Porto Alegre e o controle político-social do meio urbano, a burguesia e a elite dirigente movem uma cruzada contra a vadiagem, a mendicância, o jogo, a prostituição, o alcoolismo, a infância abandonada e os cortiços. Essa campanha é a parte mais visível de uma pedagogia social totalitária, que pretendia estabelecer novos padrões de vida e os valores da burguesia em ascensão: o trabalho como elemento de grandeza moral, fator de progresso e obrigação social, a operosidade, a higiene pessoal e dos espaços de convívio social, a atividade familiar, a boa aparência, o cultivo de uma moral reta, o conforto material, a previdência, a economia, etc. Combatendo hábitos “populares”, almejava-se criar um “homem novo”, dotado de senso de responsabilidade, de ordem e de trabalho. (MONTEIRO, 1995, p. 81).

Este “homem ideal” projetado pela burguesia deveria se sobrepôr aos grupos populares que passavam a ser afastados do centro da cidade e restritos aos espaços interiores, sendo paulatinamente isolados do convívio e, ao mesmo tempo, da memória social. Neste processo, o acolhimento prestado pela Igreja Católica foi de fundamental importância, oferecendo auxílio às famílias de baixa renda e dedicando-lhes instrução na fé e na moral cristã, condizentes com os considerados bons costumes. Para fins de arrecadação de donativos destinados àqueles que procuravam apoio para o suprimento das suas necessidades nas igrejas dos bairros, eram realizadas, periodicamente, as chamadas “missões populares” contando com contribuições de notáveis que integravam o âmbito paroquial - muitos deles sendo, inclusive, cedentes de grande parte dos recursos para as obras de construção, decoração e manutenção dos templos que frequentavam. - Mais do que somente a prestação de um auxílio financeiro,

⁴³ Outro assunto, também predominante nos artigos pesquisados, tange aos monumentos erguidos no RS. Conforme a citação de Zita Possamai (p. 73 deste trabalho), que introduz estas considerações sobre o fomento a memórias e esquecimentos, os monumentos “são erigidos para valorizar determinadas memórias.” (POSSAMAI, 2010, p.212). De acordo com Tatiane de Lima (2013), em seu texto “Monumentos aos açorianos: quando a cidade vira um museu”, “ao observarmos um monumento talvez não sejamos capazes de perceber em um primeiro momento que na grande maioria das vezes, autoridades dos mais variados âmbitos estão relacionadas a esta edificação, consagrando o passado, mas também legitimando-se através desta ação.” (LIMA. In: BERTOTTO, 2013, p. 112). É importante que, ao nos voltarmos aos estudos de objetos que dependem da receptividade pública, como monumentos, museus e obras de arte, sejam considerados os objetivos de quem os planejou e instituiu e, num segundo momento, a forma como deles se apropriaram os públicos aos quais foram destinados. Este foi um dos objetivos principais que buscamos durante a feitura do presente trabalho: a compreensão do contexto e dos objetivos latentes que resultaram na contratação dos quatro artistas italianos para as pinturas das duas igrejas analisadas, e a forma como estas obras induzem à receptividade dos preceitos que intentam transmitir.

muitos dos doadores viam nestes empreendimentos uma possibilidade de recuperação para os membros das famílias assistidas e, com isto, vislumbravam novas perspectivas rumo ao tão desejado progresso. Além disto, a caridade é considerada pela Igreja um dos meios mais eficazes para a remissão dos pecados. As fotografias dispostas na página seguinte ilustram uma destas missões, que foi realizada na década de 1940, no salão igreja São Pedro. É possível identificar em ambas, à direita, a figura do Monsenhor Emilio Lottermann, seu primeiro vigário, ladeado por algumas das famílias assistidas por esta paróquia:

Ilustrações 23 e 24 - Registros fotográficos de missões realizadas na Igreja São Pedro de Porto Alegre na década de 1940 [s.d.].



Fonte: Acervo documental da Igreja São Pedro de Porto Alegre.

Na documentação das igrejas, além das constantes advertências sobre os riscos do envolvimento dos cristãos em determinadas crenças e nas chamadas “seitas” (palavra esta recorrentemente utilizada pelo clero na mídia católica deste tempo, para se referir às religiões

e associações que congregam práticas e ritos alheios ao Catolicismo, como o Espiritismo, o Protestantismo e a Maçonaria), também constam considerações que revelam as preocupações da Igreja para com as necessidades dos pobres.

Para além do âmbito das igrejas, as ações do Catolicismo em benefício das necessidades vigentes nas cidades se estenderam, também, a setores como o da saúde, o da educação escolar e religiosa e o da instrução superior. Entre os estabelecimentos que permanecem em funcionamento em Porto Alegre, atendendo às demandas da sua população, podemos citar a Santa Casa de Misericórdia (considerada um dos maiores complexos hospitalares da América Latina), as escolas vinculadas às paróquias e às congregações religiosas (entre as quais predominam as de ordem Marista e Jesuíta), e a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), inicialmente, estabelecida nos limites do colégio Marista Nossa Senhora do Rosário, com sua primeira faculdade (Filosofia, Ciências e Letras) instituída em 1940. (MOESCH, 2007). Os avanços educacionais e tecnológicos originados nestes lugares conferiram à Igreja, ao longo dos anos que se seguiram, a valorização da sua memória a partir do sucesso das suas ações na sociedade porto-alegrense. Suscitar a memória de determinados setores sociais, em muitos casos, pode significar também a promoção do esquecimento e do abandono de outros que disputam com eles um mesmo espaço. No que concerne às religiões, as iniciativas empreendidas pela Igreja em favor das classes menos favorecidas não deixam de ser um chamariz bastante eficaz para a primazia da sua doutrina.

Desde as suas primeiras construções em Porto Alegre, a Igreja procurou transmitir os ensinamentos cristãos através de recursos visuais que pudessem perpetuar a memória do Catolicismo, dando destaque aos modelos de fé que os seus personagens e seus respectivos elementos simbólicos representam. Este é o tema central em que esta dissertação se pauta, sendo a pintura sacra considerada um documento histórico que comporta um dos métodos destacados para a expressão e a transmissão do legado religioso. Armindo Trevisan (*In: VARGAS, 2004*) assim se refere sobre as imagens sacras:

Podemos pretender que nossas imagens são obras de arte, ao menos uma parte delas, obras notáveis por alguns aspectos. Além de serem documentos históricos, expressões do sentido religioso de nossos antepassados, tais imagens merecem uma acolhida benevolente. São as bases da nossa emotividade religiosa e, a despeito de suas imperfeições ⁴⁴, fazem parte de nosso patrimônio cultural e artístico. (TREVISAN *In: VARGAS, 2004 p. 13*).

⁴⁴Ao citar estas “imperfeições” na abertura do livro de Elvio Vargas (2004), Trevisan se refere claramente às possíveis comparações da arte sacra brasileira original (barroca) com a arte das igrejas europeias, consideradas superiormente ricas em detalhes simbólicos originais e em recursos para a sua execução, como as tintas

O reconhecimento das obras de arte sacra como patrimônios culturais e artísticos do Rio Grande do Sul e de suas cidades, sobretudo, as que foram concebidas em meados do século XX, se deve, entre outros aspectos, ao fato de que elas foram introduzidas nas igrejas num momento em que o campo das artes, em geral, se legitimava entre os mais destacados meios para o ingresso e a afirmação dos centros urbanos brasileiros na Modernidade. Deste modo, temos que os anos compreendidos entre 1940 e 1960 foram fundamentais para a estruturação do cenário onde foram reconhecidos, concebidos e recebidos renomados artistas em Porto Alegre.

2.2.3 A Arte e os seus Espaços em Porto Alegre (1940-60): Oportunidades e Possibilidades para a Estruturação do Campo Artístico

O desenvolvimento dos principais lugares de expressão e ensino das artes em Porto Alegre coincide com o período suscitado nas obras dos autores que tratam sobre a temática do Modernismo no Rio Grande do Sul, como Carlos Scarinci (1982) e Ana Paula Canez (1998). Conforme consideramos, sobre o viés temporal analisado para este estudo, o campo artístico começou, de fato, a afirmar-se no Estado a partir da década de 1930, legitimando-se somente nos anos quarenta. Já em 1936, as primeiras grandes movimentações aconteciam nesse sentido, sendo a integração do Instituto de Belas Artes (IBA) - já em atividade há dois anos -, à Universidade de Porto Alegre, entendida como uma das mais importantes. Entre o seu corpo docente inicial, sob a direção de Tasso Correa, estiveram artistas renomados, como Ângelo Guido (pintor e crítico da Arte no jornal Diário de Notícias - contratado como professor de História da Arte), João Fahrion (destacado ilustrador da Editora Globo - que recebeu a cátedra de Desenho e Pintura) e Fernando Corona (designado como professor de Escultura, sua especialidade técnica). (SCARINCI, 1982, p. 61-65). Sobre este momento destacado da história da Arte rio-grandense, o historiador da Arte Cirio Simon, cuja tese de doutorado enfoca as origens e as contribuições do IBA para o Estado, assim, explica:

utilizadas pelos seus pintores. Esta é uma das razões para a visibilidade conferida aos artistas estrangeiros ingressantes no Brasil. Aldo Locatelli e Emilio Sessa, por exemplo, importavam da Europa as substâncias para a feitura das tintas a serem utilizadas nas composições das ambiências pictóricas das igrejas brasileiras em que trabalhariam. De acordo com as pesquisas realizadas pelo ICES, no período do pós-guerra - logo após a vinda desses pintores -, eles encontraram dificuldades para efetuar a importação de materiais, o que fez com que precisassem utilizar os produtos locais, que possuíam consistência diferenciada daqueles com os quais estavam acostumados a trabalhar. Uma curiosidade foi encontrada no jornal “Diário Popular” de Pelotas, nas pesquisas realizadas pela historiadora Eliane Silva nessa cidade. Datado de 27 de dezembro de 1950 (p.6 à 8), o artigo referente à inauguração das pinturas de Locatelli e Sessa na catedral desta cidade (primeira obra que realizaram no Rio Grande do Sul) comporta esta informação sobre o processo de pintura de afrescos: “A tinta, que é pura de sais de ferro, crômio, cobalto, etc, é misturada á água, e pintada enquanto a parede ainda está úmida. O artista tem algumas horas de prazo para o término. A tinta penetra na cal, e, ao secar, desafia os séculos! [sic!]. Há ainda os processos á caseína, incáustica, e cera como já usaram os antigos.”.

A partir de 1936, o Curso de Artes Plásticas (CAP) transformou e ocupou o lugar da Escola de Artes (EA) do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA-RS). O IBA-RS fez emergir, por meio do CAP, reforços significativos para o sistema de artes plásticas do Rio Grande do Sul, instalando cursos mais coerentes com o meio local, agregando-lhe outros agentes, novas obras de arte e tendo como resultado um público mais amplo e participativo. (SIMON, 2002, p. 269).

Entre os principais avanços ocorridos neste período de fortalecimento do IBA como um referencial para o ensino e o exercício das artes no Estado, estiveram o fomento aos primeiros salões artísticos de Porto Alegre, o aparecimento neles da gravura como arte autônoma e a participação de artistas de São Paulo em suas exposições. O ano de 1940 foi marcado pelas festividades do bicentenário da fundação de Porto Alegre, evento que foi fundamental para as articulações no campo artístico, oportunizando o seu destaque como vetor de progresso. Incluídos, então na programação desses festejos, os salões de artes foram amplamente noticiados na mídia local e nacional. Todas as atrações foram abertas ao público e realizadas nos armazéns centrais do Cais do Porto, diariamente, durante o mês de novembro. (GOLIN, 2002, p. 52-54).⁴⁵ Nesta ocasião, os profissionais da arquitetura, escultura, gravura, pintura e literatura atuantes no Rio Grande do Sul tiveram a oportunidade de entrar em contato com obras de alguns dos mais importantes nomes das artes de seu tempo, como Oswald de Andrade Filho, Renée Lefèvre, Nelson Nóbrega, Alfredo Volpi e Bruno Giorgi. Sem dúvida, este foi um marco importante para a sucessão de novos avanços e investimentos, ocorridos a partir da valorização do campo artístico no Estado.

É imprescindível que destaquemos, ao falar sobre a ascensão das artes em Porto Alegre, que a direção de Tasso Correa legou ao IBA anos de benefícios ímpares para os seus professores e alunos, com execuções de projetos que visavam a melhoria nas condições para as práticas dos seus ofícios. Uma dessas importantes iniciativas foi a construção, em 1943, de um novo edifício no Instituto, projetado pelo professor e arquiteto Fernando Corona⁴⁶. As novas instalações possibilitaram a inclusão de novos cursos, como o ensino profissionalizante de Arquitetura -, especialidade esta cujo campo era cada vez mais promissor nas cidades brasileiras. - Em fevereiro deste mesmo ano, foi organizada uma “Grande Exposição de Belas

⁴⁵ A obra “Aldo Obino: notas de arte”, organizada por Cida Golin, traz um compilado de notas de jornais referentes ao desenvolvimento do campo artístico no período de atuação de Aldo Obino junto à imprensa porto-alegrense. É considerada uma importante fonte para as pesquisas sobre a crítica e o percurso das artes visuais no Brasil, no século XX. A nota que a autora inseriu nas páginas aqui destacadas (p. 52-54) é componente do jornal “A nação”, datado de 14 de novembro de 1940.

⁴⁶ Sobre a vida e a obra de Fernando Corona, a arquiteta Ana Paula Canez escreveu o livro “Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre”. (1998). Entre as suas considerações estão estas que resumem, em linhas gerais, a atuação de Corona no IBA: “O envolvimento de Corona com o Instituto de Belas Artes foi além do que se pode esperar de um professor, pois ele incentivou a criação do Curso de Arquitetura, projetou o seu novo edifício e em várias ocasiões socorreu o Instituto nas suas relações tumultuadas com o poder público. A sua participação no IBA é parte da história do Instituto e é parte da História de Corona”. (CANEZ, 1998, p. 83).

Artes”, na qual tiveram participação artistas do Rio de Janeiro, de São Paulo, do Paraná e do Rio Grande do Sul, comparecendo Carlos Scliar e Iberê Camargo entre os seus mais ilustres representantes. A inauguração da nova sede do IBA ocorreu no mês de julho, e foi brindada com o III Salão Artístico que, assim como os anteriores, teve grande sucesso de público. (SCARINCI, 1982).

Ao longo de toda a década de 1940, muitas outras mostras artísticas foram organizadas em Porto Alegre e em diversas capitais do Brasil, em consonância com os avanços modernistas. Além de oportunizar o conhecimento de novas técnicas e as trocas de experiências entre os seus participantes, tais eventos foram expressivos para a aproximação entre profissionais dos mais diversos setores, dando visibilidade para os centros urbanos e atraindo a atenção de investidores da indústria e do comércio. Esse foi um dos fatores que desencadearam o crescimento populacional na capital rio-grandense, além, é claro, da II Guerra Mundial (1939-45), que trouxe para o país um grande contingente de imigrantes, predominantemente, europeus. No que tange às artes plásticas e ao seu impulso na perspectiva do pós-guerra, Cida Golin (2002) informa que o auditório do jornal Correio do Povo foi um dos locais que recebeu galerias coletivas e mistas, explicando que,

Na perspectiva do pós-guerra, a evolução das artes plásticas em Porto Alegre tem por ponto definidor o auditório do Correio do Povo, o qual, com critério objetivo, há três anos polariza, com raras exceções, o que há de mais significativo no Rio Grande do Sul, desde a pintura, passando pela escultura e arquitetura até o urbanismo, da arte tradicionalista à modernista. (GOLIN, 2002, p. 72).

Entre os artistas que chegaram ao Rio Grande do Sul no período do pós-guerra estiveram Aldo Locatelli, Emilio Sessa, e os seus companheiros de trabalho, Adolfo Gardoni e Atilio Pisoni. Pouco tempo após a contratação dos três primeiros para a composição da ambiência pictórica da Catedral São Francisco de Paula, em Pelotas (1948), estes pintores foram incumbidos de executar diversos outros trabalhos no Estado, com temáticas nem sempre relacionadas à Arte Sacra - sobretudo, Locatelli, que se dedicou à feitura de pinturas murais em lugares de destaque em Porto Alegre, estes, elaborados em conjunto com outros artistas ou solo. Na fotografia a seguir, figuram Locatelli, Pisoni e Sessa (nesta ordem) em frente a uma das suas mais conhecidas obras: o mural “A conquista do Espaço”, localizado no Aeroporto Salgado Filho, pintado em técnica mista no ano de 1953:

Ilustração 25 - Aldo Locatelli, Atilio Pisoni e Emilio Sessa pintando “A conquista do Espaço”. Aeroporto Salgado Filho, Porto Alegre, 1953.



Fonte: Acervo do ICES, Porto Alegre, RS.

Este trabalho no aeroporto de Porto Alegre, juntamente com outras obras de autoria de Locatelli - embora nem todas ele tenha executado sozinho -, legaram ao pintor grande reconhecimento no Estado. Citamos como execuções de sua autoria, ainda, os painéis dispostos no Palácio Piratini - onde um dos seus murais mais conhecidos é o intitulado “A formação Histórico-Etnográfica do Povo Rio-Grandense” (1951/55), localizado na sala Negrinho do Pastoreio.⁴⁷ A partir da realização destes trabalhos, é possível identificarmos uma sucessão de articulações profissionais deste artista, como a sua integração, em 1955, ao corpo docente do IBA. Scarinci (1982) tece considerações sobre a assimilação do pintor ao Instituto, numa clara crítica à sua arte ao denominá-la como “conservadora” por conter relações com os modelos barroco e renascentista, considerados ultrapassados frente à ideia de progresso a que incita a Arte Moderna:

Em 1955, a escola assimila o muralista italiano Aldo Locatelli (Bérgamo, Itália, 1915 - Porto Alegre, 1964⁴⁸), que viera em 1948 para Pelotas, a convite do bispo

⁴⁷ Sobre a execução das pinturas realizada por Aldo Locatelli no palácio Piratini, há hipóteses de que sejam exemplares de múltipla intervenção (ou seja, obras feitas por mais de um pintor). Este assunto é uma das pautas abordadas por Arnaldo Doberstein no livro “Emilio Sessa, pintor: primeiros tempos”, escrita por membros do ICES sobre o legado deste artista. Segundo o autor, “Um desses casos de múltipla intervenção pode ter ocorrido no Palácio Piratini, onde Locatelli e Sessa estiveram trabalhando em mais de uma ocasião. Na atual antessala do governador, estão dois painéis alegóricos alusivos às Artes Liberais, pintados em 1952, quando os dois artistas iniciavam a decoração do Palácio. Quando se formou a equipe que realizou o inventário Geral de Bens Móveis e Integrados do Palácio do Governo, na época dirigida por Marisa Simon, foi atribuída a autoria dos mesmos a Sessa. Isso fez com que publicações posteriores repetissem tal atribuição de autoria, a qual, a nosso juízo, precisa ser repensada. As características formais e compositivas da obra, força anatômica e teatralidade são flagrantemente de Locatelli. (...) Sessa até pode ter pintado o painel, mas dificilmente teria sido ele o autor dos debuxos ou dos esboços originais.” (DOBERSTEIN, 2012, p. 33).

⁴⁸ A atribuição de 1964 como ano de falecimento de Aldo Locatelli é equivocada. O pintor faleceu, comprovadamente, em 1962 - quando realizava as pinturas de três murais para a igreja Nossa Senhora de

local, para pintar a catedral da cidade. É de presumir-se que sua formação se tenha dado, na terra natal, nos fins da década de 30, nos anos de ascensão do fascismo que, se estimulou manifestações futuristas, apoiou também uma arte de ênfase grandiloquente e monumental, ligada ao passado renascentista e barroco, posta a serviço da afirmação de poder político ou dos valores de uma religiosidade conservadora. Desse gosto retórico, pleonástico, padece toda a pintura “grandiosa” de Locatelli, que veio assim reforçar as tendências conservadoras dentro do IBA. (SCARINCI, 1982, p. 107).

Segundo Círio Simon (2002), a disciplina que Locatelli ministrou no IBA foi, justamente, Arte Decorativa⁴⁹, o que não deixou de servir como um estímulo aos seus alunos para o retorno aos moldes que congregavam técnicas que vinham sendo, paulatinamente, postas em desuso. Sobre a questão de a visibilidade de Locatelli ser, ainda hoje, maior do que a de Emilio Sessa e as de outros artistas com quem executou obras conjuntas, uma das hipóteses mais aceitas é, justamente, a de que ele gozava de maiores oportunidades para o estabelecimento de relações e articulações profissionais no campo das artes, por estar vinculado ao seu ensino no Instituto que foi, reconhecidamente, o mais importante local de difusão das artes no RS. Ou, talvez devamos dizer assim: o primeiro dos mais importantes. Em 1955, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS)⁵⁰ passaria também a compor o elã artístico de Porto Alegre, sendo palco de diversas exposições, cursos e mostras de grande repercussão no Estado.

Nesse contexto, a valorização da Arte Sacra também se destacava, e passava a ser fortemente estimulada através do incentivo do clero católico. De acordo com Maria Helena Andrés (1966), o Papa João XXIII, que assumiu o pontificado no ano de 1958, foi um dos maiores entusiastas da inserção de programas artísticos nas igrejas. O incentivo que já havia dado, dez anos antes, para que Sessa e Locatelli viessem da Itália para decorar a catedral de Pelotas, demonstra o interesse latente de que as igrejas rio-grandenses possuíssem, em seus

Lourdes, no bairro Menino Deus, em Porto Alegre. Além de este fato ser atestado nas obras que contêm a biografia do artista, com a sua morte, um dos murais em execução neste local foi complementado pelo pintor espanhol José Sicart, cuja assinatura é datada de 1962.

⁴⁹ O quadro de disciplinas e docentes do Curso de Artes Plásticas do IBA, organizado por Círio Simon (2002) consta em anexo, na p. 202.

⁵⁰ É preciso, ainda, considerar este outro importante lugar de difusão das artes que foi estabelecido nos limites de Porto Alegre: o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). A homenagem a este decorador e professor, que lecionou pintura no IBA a convite de Ângelo Guido e foi colega e amigo de Emilio Sessa [de acordo com informações cedidas por Franco Sessa, seu filho], se deveu à sua tratativa e à condição imposta para que aceitasse o cargo de Diretor de Artes da Divisão de Cultura, conforme explica Naira Vasconcellos: “Quando Ado Malagoli chegou a Porto Alegre, a convite de Ângelo Guido, para dar aulas no Instituto de Artes e recebeu a proposta de assumir a Diretoria de Artes da recém-criada Divisão de Cultura foi peremptório: aceitaria o cargo se pudesse fundar um museu de arte. Estamos falando do início da década de 1950, quando a cidade tinha aproximadamente 400 mil habitantes e já contava com inúmeros cinemas de primeira linha, com poltronas estofadas, com teatros e galerias.”. (VASCONCELLOS *In*: POSSAMAI, 2010, p. 163).

interiores, pinturas de artistas cujas técnicas foram aprendidas nas renomadas escolas de artes europeias. Segundo a autora, sobre a intervenção papal nas exposições de arte:

Sentindo, também, a necessidade de um entrosamento maior entre os artistas e a igreja, o Papa João XXIII procurou estimular a criação de uma arte sacra, capaz de representar em toda a sua plenitude a época em que vivemos. Instituiu para isso prêmios nas exposições oficiais, visando estimular os artistas a realizarem obras de arte baseadas em temas religiosos. (ANDRÉS, 1966, p. 84).

Esta iniciativa de João XXIII de estimular os artistas, então, voltados às grandes exposições e aprendizados de novas técnicas, à incorporação da Arte Sacra aos seus ofícios, foi fundamental para a composição sucessiva de ambiências tematizadas no Sagrado. O Concílio Vaticano II, convocado por este papa em 1962, reforçaria ainda mais o seu legado. Mas, isto, é assunto para trabalhos vindouros. Nos capítulos seguintes deste estudo, então, apresentamos os interiores das igrejas que selecionamos para análise no contexto tratado em Porto Alegre: a igreja São Pedro e a igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, sobre as quais já tecemos algumas considerações introdutórias. Com o objetivo de auxiliar na sua localização, o mapa disposto na p. 85 contém as indicações dos bairros e ruas de Porto Alegre. As nomenclaturas correspondentes constam no quadro a seguir:

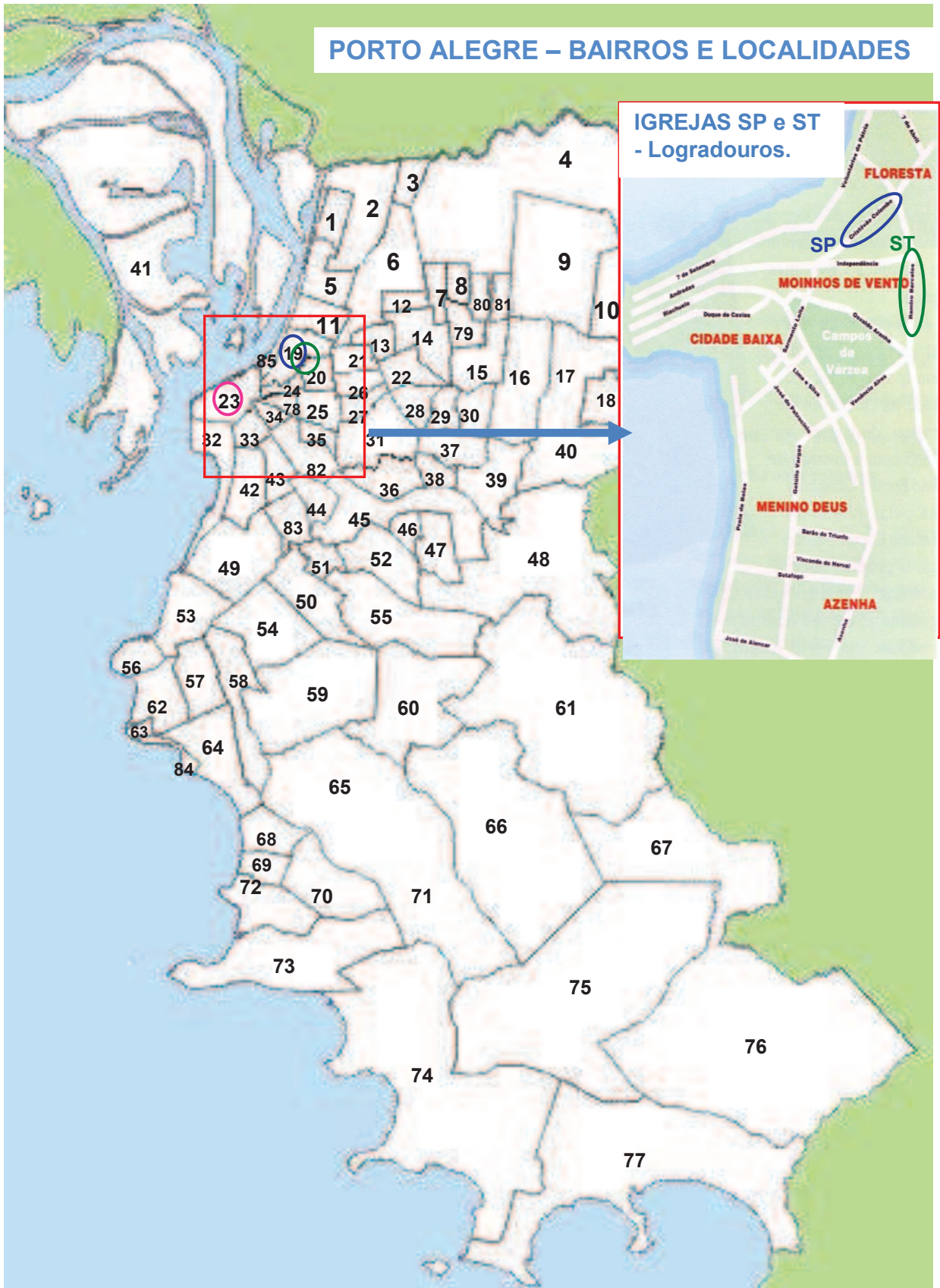
Quadro 3 - Localização dos bairros de Porto Alegre no mapa (p. 85).

1 - Farrapos	18 - Mário Quintana	35 - Sta. Cecília	52 - Cel. Ap. Borges	69 - Guarujá
2 - Humaitá	19 - Floresta (SP, ST)	36 - Jardim Botânico	53 - Cristal	70 - Hípica
3 - Anchieta	20 - Moinhos de Vento	37 - Bom Jesus	54 - Nonoai	71 - Chapéu do Sol
4 - ANC*	21 - Auxiliadora	38 - Jardim do Salso	55 - Cascata	72 - Serraria
5 - Navegantes	22 - Boa Vista	39 - Jardim Carvalho	56 - V. Assunção	73 - Ponta Grossa
6 - São João	23 - Centro (Catedral)	40 - Protásio Alves	57 - Camaquã	74 - Belém Novo
7 - Jardim S. Pedro	24 - Independência	41 - Arquipélago	58 - Cavalhada	75 - Lajeado
8 - Jardim Floresta	25 - Rio Branco	42 - Menino Deus	59 - Vila Nova	76 - ANC*
9 - Sarandi	26 - Mont Serrat	43 - Azenha	60 - Belém Velho	77 - Lami
10 - Rubem Berta	27 - Bela Vista	44 - Santo Antônio	61 - L. do Pinheiro	78 - Bom Fim
11 - São Geraldo	28 - Três Figueiras	45 - Partenon	62 - Tristeza	79 - Cristo Redentor
12 - Sta. Maria Goretti	29 - Chác. das Pedras	46 - Vila João Pessoa	63 - Vila Conceição	80 - Jd. Lindóia
13 - Higienópolis	30 - Vila Jardim	47 - São José	64 - Ipanema	81 - São Sebastião
14 - Passo da Areia	31 - Petrópolis	48 - Agronomia	65 - Aberta Morros	82 - Santana
15 - Vila Ipiranga	32 - Praia de Belas	49 - Santa Teresa	66 - Restinga	83 - Medianeira
16 - Jd. Itu - Sabará	33 - Cidade Baixa)	50 - Teresópolis	67 - ANC*	84 - Pedra Redinda
17 - P. das Pedras	34 - Farroupilha	51 - Glória	68 - Espírito Santo	85 - Marcílio Dias

* ANC - Área não cadastrada

Fonte: Elaborado pela autora.

Ilustração 26 - Mapa dos bairros de Porto Alegre e localização das igrejas SP e ST.



Fonte da matriz:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Mapa_dos_Bairros_de_Porto_Alegre.png

Disposição dos bairros: Elaborado pela autora.



Representação de Santa Cecília sobre o côro da igreja São Pedro.
Porto Alegre. Paulo e Atílio Curci (1944-47). Fotografia: Aldo Toniazzo

3 GÊNESE E CONSOLIDAÇÃO DA IGREJA SÃO PEDRO: MODELOS DE FÉ DO CATOLICISMO REPRESENTADOS EM PINTURAS (1944-47)

E eu te declaro: tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a minha Igreja. (...). Eu te darei as chaves do Reino dos céus: tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus. (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 1222 [Mt. 16:18])⁵¹

A igreja São Pedro começou a ser construída no final do século XIX, consolidando-se em 1919 no bairro Floresta (localizado próximo à região central de Porto Alegre, onde se configurou, a partir da nova matriz, um importante centro de afluência católica.)⁵². Nele, encontra-se também outra igreja que integra a nossa análise: a igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, sobre a qual trataremos no capítulo seguinte. Construídos e decorados em momentos distintos, esses templos possuem características que os aproximam em seus processos históricos, onde se destacam as iniciativas de mobilização das suas comunidades para fomento das obras de construção e decoração dos seus espaços. Outro aspecto que consideramos relevante é que ambas foram pintadas por mais de um artista, sendo portadoras do que aqui chamaremos de “múltiplos legados decorativos” - denominação esta que foi utilizada, com o mesmo significado, por Arnaldo Doberstein (DOBERSTEIN, 2012; 2014). -

Como suporte à compreensão sobre o processo de construção da igreja São Pedro, convém conhecer, mesmo brevemente, a história da vivência do Catolicismo e a fase inicial do desenvolvimento desse bairro, que remonta ao final do século XIX e início do século XX. O embasamento para essa análise contextual é compreendido nas obras pesquisadas referentes à história de Porto Alegre e a formação dos seus bairros⁵³. Nesses estudos, é possível constatar que, concomitantemente à edificação da primeira capela sob o orago de São Pedro apóstolo, em 1887 – essa, na época, vinculada à freguesia de Nossa Senhora do Rosário passando, em seguida, à de Nossa Senhora da Conceição e, por último, ao Curato de São Manoel –, o bairro Floresta teve o auge do seu desenvolvimento, acompanhando o progresso urbano e industrial de Porto Alegre.

⁵¹ Esse versículo bíblico é correspondente ao episódio conhecido como “Primado de Pedro”. Destacamos que São Pedro é o santo reputado como primeiro Papa da Igreja Católica, por ter recebido de Jesus Cristo a missão de conduzi-la, de acordo com as escrituras. Pedro é considerado um importante modelo de fé para os cristãos, especialmente, para o clero. Ainda hoje, quando um novo padre assume uma comunidade sob qualquer orago, recebe simbolicamente uma chave do Arcebispo durante a sua primeira missa no local, tal como Pedro recebeu de Jesus. Isto significa que, a seu exemplo, ele conduzirá a igreja que lhe foi confiada.

⁵² Vide mapa p. 85, espaço número 19.

⁵³ Entre essas obras, destacamos para aprofundamento sobre a história de Porto Alegre: FRANCO, 1988; MACEDO 1993; MONTEIRO, 1995; SPALDING, 1967.

Sérgio da Costa Franco (1988), explica que “a atualmente conhecida [como] Avenida Cristóvão Colombo, onde está localizada a igreja São Pedro, chamava-se “Rua da Floresta” e teve seu nome modificado, em 1892, por ocasião do quarto centenário da descoberta da América.” (FRANCO, 1988, p. 130). Neste mesmo momento, a pequena capela provisória era organizada através de iniciativas comunitárias, ainda sem um pároco exclusivo, sendo inserida na, então, recentemente instituída Diocese de São Pedro do Rio Grande do Sul. Seus anos iniciais transcorreram durante o bispado de Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão (1890-1910), que passou a atuar como arcebispo em 1910, permanecendo neste cargo até 1912. A elevação da capela a Curato (1912) e, posteriormente, à condição de Paróquia (1919), ocorreu durante o arcebispado de Dom João Becker (1912-1946), cuja atuação se caracterizou por incentivos diversos às iniciativas de evangelização em Porto Alegre.

Segundo consta nos registros disponíveis nos livros de Tombo da igreja São Pedro, nas reminiscências do Mons. Emílio Lottermann e nos estudos locais, as suas pinturas internas apenas foram iniciadas em 1944, num momento em que diversas decisões eram tomadas pelo clero, conforme destacamos no capítulo anterior, para fins de fomento à congregação máxima de fieis no âmbito eclesial. Dentro da temática escolhida, podemos referir cenas das vidas de São Pedro e São Paulo – os dois oragos locais – além de representações dos doze apóstolos, dos quatro evangelistas e símbolos representativos de momentos da vida de Jesus Cristo, onde se destaca o seu martírio. Sobre a contratação dos irmãos Pedro Paulo e Atílio Curci para as obras pictóricas, Lottermann (1966) assim relata: “Descobrimos um artista disposto a executar o projeto e tratamos a decoração geral e os painéis por nós escolhidos pela quantia de cem contos de réis. (...). O pintor Paulo Curci, assistido por seu irmão, começou imediatamente o trabalho da decoração.” (LOTTERMANN, 1966, p. 18).

As poucas referências sobre os irmãos Curci – à exceção desta citação de Lottermann, cuja obra é o único lugar em que aparece o nome de Paulo em escritos sobre suas pinturas – foram levantadas, conforme citamos, através de contatos recentes com Paulo Francisco Curci, filho do pintor, e Carla, sua neta. Corroborando com o discurso do pároco, Paulo Francisco informou que Atílio, o irmão que assistira seu pai durante os trabalhos na igreja São Pedro, viveu em Porto Alegre por apenas dois anos e, neste tempo, prestou-lhe auxílio técnico em pequenos detalhes, como no preenchimento de algumas imagens e seus acabamentos. Contando com essa ajuda, foi possível dispensar a contratação de uma equipe técnica que o acompanharia e, assim, oferecer seus serviços a um preço bastante inferior ao que, normalmente, precisaria cobrar. Nas palavras de Paulo Francisco:

O meu pai fazia um trabalho admirável, mas não tinha o menor tino comercial. Era um ótimo artista e um péssimo negociante! Muitas vezes, era a minha mãe que controlava as cobranças dos seus trabalhos, pois, se dependesse dele, os pagamentos poderiam ser feitos a perder de vista. Na igreja São Pedro, recordo que demorou muito tempo para o padre acertar o dinheiro das pinturas, que foram feitas por um valor muito baixo. O pai sabia que eles estavam com dificuldades para pagar, então, esperou por meses. Ele não se preocupava com as datas porque sempre tinha algum trabalho, então, se não recebesse o suficiente em um, recebia em outro. O Atílio o ajudou como retribuição, porque morava com ele, foi seu ajudante por dois anos.⁵⁴

Nesta conversa com Paulo Francisco e Carla, soubemos que Pedro Paulo e Atílio Curci provinham de uma família de artistas italianos cujo pai, Francisco Curci, ensinou aos seus filhos tudo o que conhecia sobre artes plásticas e decoração de interiores – aprendizado este adquirido, unicamente, através da observação e da prática. Pertencentes a uma família de seis irmãos, eles eram os mais novos, sendo Atílio o menor. Tinham um irmão mais velho de nome Domingos que, segundo Paulo Francisco, era o mais habilidoso e fez sucesso com a feitura de belas obras em Mar Del Plata, na Argentina – participando, inclusive, de exposições e de destacadas mostras locais de arte.

Proveniente de um pequeno vilarejo às margens do Mediterrâneo, a família Curci enfrentava dificuldades financeiras em meados da década de 1920, o que a levou a se deslocar para a América do Sul, estabelecendo residência na província de Santa Fé, na Argentina. Quando da sua viagem, este país passava por um momento de intenso crescimento econômico, que perdurou, em média, de 1870 a 1929. (LENZ, 2004, p. 20-21). Transcorridos os primeiros anos desde a sua chegada, contudo, os problemas começaram a serem sentidos, pois “a economia argentina dos séculos XIX e XX não apresentou um crescimento linear [diferentemente do que era esperado], mas períodos de grande crescimento seguidos de outros de quedas e de recuperações usualmente lentas.” (Ibidem, p. 40). Esta situação instável fez com que Pedro Paulo Curci, no início da década de 1940 e contando com cerca de vinte e cinco anos, viajasse para o Brasil em busca de oportunidades profissionais. Conforme vimos, neste país se formava um campo profícuo para as Artes, sobretudo, nas grandes cidades que estavam em pleno processo de modernização, como Porto Alegre. Foi nela que Paulo casou-se, formou família e estabeleceu vínculos profissionais, não apenas em igrejas, mas, também, em diversos outros estabelecimentos.⁵⁵

O único familiar de Pedro Paulo que esteve em Porto Alegre, foi Atílio, que residiu com ele entre 1944 e 1946 e, após, retornou à Argentina. Este foi o período em que trabalharam juntos na igreja São Pedro, sendo que Paulo terminou a sua ambiência sozinho.

⁵⁴ Trecho da entrevista cedida à autora por Paulo Francisco Curci, em 9 de março de 2014.

⁵⁵ Sobre outros trabalhos realizados por Paulo Curci, ver p. 27-28.

Segundo Paulo Francisco e Carla Curci, o artista também pintou uma igreja em Santa Catarina e realizou trabalhos complementares junto a outros pintores no Rio Grande do Sul, como em uma paróquia de Taquari e nas igrejas porto-alegrenses Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora dos Navegantes. A seguir, apresentamos duas fotografias que foram cedidas pela família Curci para este trabalho:

Ilustração 27 - Pedro Paulo Curci durante trabalhos na igreja Nossa Senhora das Dores. (s/d).



Fonte: Fotografia cedida por Paulo Francisco Curci.

Ilustração 28 - Irmãos Curci em Porto Alegre - Momento de descontração. De pé: Pedro Paulo. Sentado: Atílio. (s/d).



Fonte: Fotografia cedida por Paulo Francisco Curci.

No que concerne ao tempo de transcurso das obras na igreja São Pedro, através da sua análise pictórica e do cotejamento com os dados levantados é possível concluir que os seus trabalhos foram feitos em cerca de três anos. Essa afirmação se deve, além dos depoimentos cedidos pela família Curci, à presença, acima da porta lateral direita, de uma pintura do brasão arquiiepiscopal ⁵⁶ de D. Vicente Scherer, que apenas assumiu os encargos de arcebispo no ano de 1947 (MOESCH, 2007), ou seja, não seria possível constar esse símbolo em representações feitas em momento anterior à sua posse. Consideramos que essa imagem remete a um discurso hierárquico da Igreja, onde deve ficar evidenciado – e ao alcance de todos os olhares – que a autoridade eclesial, na cidade, é o Arcebispo. Sendo o seu símbolo inserido em obras e documentos onde consta a sua assinatura e, ainda, no interior de uma igreja que tem como orago o padroeiro do Estado - considerado pelo Catolicismo como o seu primeiro representante terreno -, não há dúvidas sobre o discurso ao qual remete.

Sandra Pesavento, ao traçar as relações entre os usos da imagem e a mensagem discursiva que essa pretende transmitir, explica que: “Toda imagem dá a ver, todo texto dá a ler. Mas todo discurso se reporta a uma imagem mental, assim como toda imagem comporta uma mensagem discursiva.” (PESAVENTO, 2008 p. 86). Os brasões arquiiepiscopais, neste sentido, possuem símbolos diferentes que representam um lema pessoal, definido por cada arcebispo para sua identificação, conforme explicação que nos foi dada pelo Pe. Hugo Büttenbender, atual pároco da igreja São Pedro. Nas bibliografias eclesiais, nas cartas pastorais, nos livros de registro de batismo, crisma, casamento e outros, geralmente, o selo do Arcebispado consta impresso. No levantamento documental feito na igreja São Pedro, foi possível identificar o selo com o brasão de D. João Becker, que apenas aparece nos registros feitos até 1946, seu último ano frente à Arquidiocese de Porto Alegre. A partir de 1947, o símbolo veiculado passou a ser o brasão de D. Vicente Scherer, com o seu lema *EVANGELIZARE MISIT ME*, que significa “Enviou-me para evangelizar”, fazendo referência à missão que lhe era designada diante da Igreja. (SANTOS, 2003).

Sobre a simbologia impressa nos brasões, os signos presentes são o chapéu, de onde pendem cordas de até quatro flancos (nas suas pontas) na cor verde, e uma cruz trevolada, dividida em três partes, com extremidades semelhantes às folhas de um trevo. Ambos são alusivos ao Arcebispo. Embora não seja o nosso objetivo fazer uma análise da simbologia completa dos elementos de cada imagem, é possível mencionarmos alguns dos seus

⁵⁶ Os brasões são imagens que comportam símbolos designativos de profissão, cargo ou função exercida por aquele a quem representam. O clero católico utiliza esse meio de comunicação visual como forma de legitimar a sua presença na sociedade e caracterizar os atributos de seus representantes. O termo “arquiiepiscopal” se refere à função exercida pelos encarregados das arquidioceses, ou seja, os arcebispos. [Nota da autora].

significados que vão ao encontro da temática desenvolvida. Tanto as cores quanto a disposição dos signos – como é o caso da cor verde (designativa do arcebispo), do referido número de flancos (correspondente ao grau hierárquico da função exercida) e da cruz trevolada (designativa de cardeais e arcebispos) – são consideradas importantes, tanto para a análise do discurso da Igreja, quanto para o entendimento da sua integração aos seus locais de culto.⁵⁷

Considerando o fato de que “a memória coletiva de determinado grupo [no caso, das comunidades católicas] é uma memória estruturada, a qual possui hierarquia e classificação (diz o que é comum a um grupo e o que o diferencia)” (TEDESCO, 2004. p. 158), temos aqui um exemplo do modo como a Igreja procurou, através dos recursos a ela tangíveis, legitimar a sua presença e a importância do clero perante as comunidades católicas. As imagens abaixo mostram os dois brasões que mencionamos, sendo a ilustração 29 um exemplo da forma como apareciam impressos em livros e documentos e, a ilustração 30, a referida pintura do brasão de Scherer, na igreja São Pedro:

Ilustração 29 - Brasão arquiépiscopal de D. João Becker (1912-1946), impresso na última página dos livros sacramentais da Igreja São Pedro, até 1946.



Fonte: Documentação da Igreja São Pedro. Fotografia da autora.

Ilustração 30 - Brasão arquiépiscopal de D. Vicente Scherer (1947-1981). Igreja São Pedro. (Localização: B2 – vide croqui p. 110).



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo

A partir dessas considerações sobre os usos da imagem como forma de representação do poder e da ação dos clérigos que estiveram à frente da Arquidiocese de Porto Alegre durante a fase de decoração interna da igreja São Pedro, entendemos que a escolha dos programas pictóricos não se dava exclusivamente pelos artistas contratados e pelas comissões

⁵⁷ As informações sobre os símbolos clericais foram obtidas através do diálogo com padres (especialmente, o Pe. Hugo Büttenbender, pároco da igreja São Pedro) e com o bispo D. Remídio José Bohn, de Cachoeira do Sul, e comprovadas através do estudo sobre os símbolos do Catolicismo.

de obras, que eram designadas para acompanhar o processo de execução dos trabalhos. Embora cada ambiência possa conter elementos selecionados pelos próprios artistas, a partir dos programas já desenvolvidos por eles em outros lugares – razão pela qual pode ser observado que há repetição de determinados conjuntos em mais de uma igreja, com traços e técnicas assemelhados ou, mesmo, iguais ⁵⁸ (uma das principais pistas para relacionarmos os seus autores, caso esses não tenham assinado os trabalhos que fizeram) – a interferência de representantes do clero local nas escolhas dos motivos empregados demonstra a preocupação com a peculiaridade de cada igreja. No entanto, é preciso observar que o período ao qual dedicamos esta análise remete a um momento de cuidados minuciosos, não apenas no que tange à observância dos elementos arquitetônicos e artísticos condizentes com os preceitos cristãos, mas, também, na escolha dos pintores que executariam estes trabalhos.

A condução das obras artísticas na igreja São Pedro esteve permanentemente sob os cuidados e a assistência do seu pároco e dos fieis, sendo esta informação fartamente comprovada nos registros paroquiais. Consideramos importante enfatizar que a contribuição e a participação dos paroquianos na concretização dos trabalhos de construção, de pintura e, também, nos reparos que foram feitos, ao longo dos anos, foram fundamentais. A mobilização dos grupos de oração é um fato de grande importância para a perpetuação do Catolicismo, portanto, consideramos a necessidade de que estes reconheçam e se apropriem do seu patrimônio, reivindicando a conservação da Arquitetura e da Arte Sacra.

3.1 UMA HISTÓRIA DE INICIATIVAS COMUNITÁRIAS: A IGREJA SÃO PEDRO E A MOBILIZAÇÃO DOS FIEIS DO BAIRRO FLORESTA

Para que seja possível contar a história de uma igreja, é preciso descrever o processo de desenvolvimento da sua comunidade, geralmente, antes mesmo de ela ter um espaço físico para se estabelecer. A mobilização dos fieis católicos, aqui, é descrita e analisada a partir dos anos 1940, tendo como base o viés da Ação Católica, dos Congressos Eucarísticos, das atividades de grupos paroquiais e do ministério dos sacramentos, conforme vimos. No final do século XIX, porém, já podemos citar os residentes católicos do bairro Floresta como exemplos de organização comunitária, desde os primeiros registros existentes da doação de um terreno para a construção, nesse local, desta que é a sua primeira igreja. O seu primeiro pároco, Emilio Lottermann, assim registrou em suas reminiscências:

⁵⁸ Isto é amplamente comprovado em ambiências produzidas por Emilio Sessa e Aldo Locatelli. Como exemplo, podemos verificar a repetição de elementos presentes nas ilustrações 101 e 102, p. 141, no capítulo dedicado à análise pictórica da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus.

A origem da capelinha de São Pedro remonta ao ano de 1887, quando o casal Eduardo Azevedo de Souza Filho e esposa fizeram doação de um terreno com 80 palmos de frente e 200 de fundos, para nele ser construída uma capelinha em louvor a São Pedro Apóstolo. O mesmo doador do terreno, Comendador Eduardo de Azevedo, ofereceu também uma imagem do Santo e promoveu a construção da igreja. (LOTTERMANN, 1966, p. 5-6).

Para a divisão das responsabilidades com os cuidados da pequena capela provisória, nos espaços cedidos pelo casal Azevedo, Lottermann explica que os residentes do bairro organizaram uma agremiação. Para o seu funcionamento, ele conta que, “em 21 de abril de 1888 o então bispo de São Pedro do Rio Grande do Sul deu a aprovação eclesiástica à ‘Devoção de São Pedro’” (LOTTERMANN, 1966, p.6).

Ilustração 32 - Fachada da primeira capela dedicada a São Pedro.

Ilustração 31 - Com. Eduardo Azevedo de Souza Filho



Fonte: LOTTERMANN, 1966. p. 6



Fonte: Anexo ao Livro de Tombo da Igreja São Pedro, vol. I (1914-1937).

Instituída, então, a capela de São Pedro em Porto Alegre, era preciso ampliar os seus espaços de culto a fim de atender melhor às necessidades espirituais dos fieis. Para o novo planejamento, foi nomeada uma comissão de obras, tendo como Presidente Henrique Pünder, com o objetivo de administrar os trabalhos na nova matriz, conforme consta na Provisão Eclesiástica redigida pelo cônego João Emílio Berwanger (nesse tempo, secretário de D. João Becker). Essas informações constam na publicação de Lottermann e, com as mesmas palavras, estão no Livro de Tombo da Igreja São Pedro, conforme segue:

(...) Pela presente Nossa Provisão havemos por bem nomear a seguinte Comissão de Obras da Nova Matriz de São Pedro desta Capital.

Presidente: o Senhor Henrique Pünder; thesoureiro: o Senhor José Pereira de Sampaio; secretário: o Senhor Manoel José Silveira; Vogaes: os senhores Jerônimo de Oliveira Reis, Dr. Baldomero Virgili, Fortunato Travi, Hermenegildo Dani, João Caetano Ferreira, Lourenço Mirágliã, e muito esperamos da nobre Comissão que

empregará seus melhores esforços, para em pouco tempo, ver realizado o nobre desideratum, para o que chamamos sôbre a mesma as bênçãos celestias. - Dada e passada em a Nossa Câmara Ecclesiástica sob o nosso Signal e sello de Nossas Armas, a dezesete de janeiro de mil novecentos e dezesete.
E eu conego João Emílio Berwanger, secretário geral do Arcebispado a escrevi.
(ass.) **João**, Arcebispo de Pôrto Alegre ⁵⁹

Sobre o engenheiro Henrique Pünder, nesse tempo, Diretor Geral de Obras da Prefeitura Municipal, Emilio Lottermann considerou que os seus serviços foram de grande ajuda para a concretização dos objetivos de construção e ampliação desta igreja. Ainda, sobre a participação ativa da comunidade local, buscando atender a um número maior de fiéis nos novos espaços, Élvio Vargas (2004) cita a aprovação de um novo projeto pelos leigos e pelos representantes locais, em 1918. De acordo com o autor, os encargos da construção do novo edifício religioso foram entregues ao arquiteto João Hruby que trabalhava com o estilo arquitetônico neogótico. Assim consta: “A comunidade, em 1918, aprovou o projeto de nova igreja, em estilo neogótico, do arquiteto João Hruby, assumindo a construção o mestre de obras Franz Rhoden” (VARGAS, 2004, p. 57). Esta ação nos diz da importância do trabalho dos grupos paroquiais para o alcance dos objetivos evangelizadores da Igreja.

O estilo empregado por Hruby nessa construção tem sua origem na arquitetura medieval européia. A sua difusão no Rio Grande do Sul, segundo o historiador Arnoldo Doberstein, ocorreu a partir de 1920, com a finalidade de dar “um tratamento mais rebuscado no revestimento das fachadas e exteriores” (DOBERSTEIN, 2002, p. 223-224), até então, desprovidas de figuras e ornamentos. Cabe ressaltar que a Igreja São Pedro foi a primeira de Porto Alegre a adotar esse estilo, e que a Igreja Católica constantemente procurou, através das suas representações e das formas de organização dos seus espaços de culto, garantir a conversão religiosa e o contato dos fiéis com os elementos da sua doutrina. Além disso, remeter a arquitetura local a um modelo europeu não deixa de ser uma forma de destacar a sua ligação com Roma, onde se localiza o centro do Catolicismo.

No transcurso das obras de construção da igreja São Pedro, Lottermann registrou a sua preocupação com relação ao custeio para a conclusão dos trabalhos e, também, as contribuições que eram efetuadas pelos fiéis, destinadas à ampliação dos espaços e ao atendimento das necessidades paroquiais. No trecho a seguir, extraído das suas reminiscências (LOTTERMANN, 1966), destaca-se um caso em que é perceptível a importância das doações:

⁵⁹ Transcrição do Livro de Tombo da Igreja de São Pedro: volume I (1914-1937). Porto Alegre. p. 9 (verso) e 10. Também registrado em: LOTTERMANN, 1966, p. 8.

Um domingo, era no ano de 1922, eu estava na sacristia já paramentado para começar a Missa, quando entrou um senhor pedindo delicadamente uma palavra. “Sou devoto do meu santo padroeiro São Pedro e queria deixar esta lembrancinha para sua igreja.” Insisti em saber seu nome: “Pedro Escobar, seu criado”, foi a resposta. “Muitíssimo obrigado”.

Não pude furtar-me à tentação de espiar dentro do envelope: 500\$000 novinhos.

A Missa atrasou-se por uns momentos mas em compensação foi celebrada com euforia e uma devoção toda especial. (LOTTERMANN, 1966, p. 38)

Assim, foi possível dar andamento às obras e garantir uma significativa melhoria nos espaços internos da igreja São Pedro, apesar da precariedade que ainda permanecia na sua aparência exterior. Sobre as condições dessa construção, então, em 1922, Lottermann assim registrou:

Agora nossa matriz apresentava aspecto mais acolhedor e aos poucos foram melhorando os bancos, os confessionários, os altares por fim a antiga via-sacra foi substituída por uma nova. Porém, por fora, parecia ainda um imenso barracão e o todo apresentava um aspecto deprimente para os paroquianos. (LOTTERMANN, 1966, p. 14)

Além da necessidade de melhorar o aspecto externo da igreja, era preciso também dotá-la dos recursos necessários às celebrações das missas, à oração e à comunhão. Para isso, há registros de que os grupos já estabelecidos na paróquia se mobilizaram entre si e promoveram doações, como a quantia necessária para a compra de um altar, em 1925. Essa iniciativa foi do “Apostolado para homens”, e está registrada no seu livro de atas ⁶⁰, conforme segue:

Desejando-se fazer uma doação de 200,000 para o altar do Sagrado Coração de Jesus, desta parochia, e tendo a nossa caixa só um saldo de 193,400, procedeu-se entre os presentes uma colleta que attingiu a somma de 13,000, perfazendo assim a garantia nessesessaria, que hoje mesmo foi entregue ao Rvd. Vigário.

Mais uma vez, salientamos as ações efetivas de cooperação da comunidade católica do bairro Floresta para a edificação da sua igreja. Após a aquisição do referido altar, ainda eram necessários muitos recursos para concluir o seu revestimento externo e, para isto, a comunidade tomou mais uma iniciativa, criando uma campanha de Legionários: contribuintes que somariam doações para a obtenção desses valores. Para tal empreendimento era preciso, ainda, obter a aprovação do Arcebispo D. João Becker, o que logo ocorreu, em 1929. A partir de então, foi contratada a firma de Vitorino Zani para a condução das obras e a inserção dos ornamentos góticos. Sobre as doações dos Legionários para o término dos trabalhos, Lottermann assim registra:

⁶⁰ Esse registro do livro de atas do grupo “Apostolado para homens” foi feito em 26 de outubro de 1925, p. 22.

Obtida em maio de 1929 a licença do sr. Arcebispo de terminar as obras de nossa Matriz, foi lançada uma campanha de Legionários pelo púlpito e pelo boletim paroquial do mês de junho. A contribuição mínima era de 200\$000.

O boletim de julho já dava o seguinte resultado:

6 subscritores de 1000\$0000

8 de 500\$000

56 de 200\$000 ou 300\$000 (LOTTERMANN, 1966, p. 15).

Ao longo dos anos 1930 e 40, a igreja São Pedro realizou outras obras para ampliação e melhoria de seus espaços. A concretização das suas estruturas, tais como se encontram, foi trabalho de vários anos. As ações dos fieis possibilitam a compreensão do objetivo que é atribuído a uma igreja católica pelo seu clero: a congregação e a reunião da sua comunidade, através do trabalho coletivo e da convivência nos grupos que formam a sua unidade. Assim, também as obras de pintura da igreja São Pedro foram iniciadas a partir do planejamento dos seus paroquianos, no ano de 1944. Lottermann destaca que, apesar das dificuldades para efetuar o pagamento dos pintores contratados, ao final, foi possível ainda lhes dar uma gratificação pelas satisfatórias obras que fizeram. Para viabilizar as pinturas, foi organizado um quadro com as cenas da morte de São Pedro e da conversão de São Paulo, que comporiam a temática da sua obra central. Esse quadro era formado por quadrinhos menores, que foram vendidos para cem legionários, conforme consta:

Organizamos um grande quadro encimado com as cenas acima mencionadas [martírio de São Pedro e conversão de São Paulo] e dividimos o painel todo em cem quadrinhos que levariam a assinatura de doadores de um conto de réis. (...) Tudo correu bem. O nosso pintor [Paulo] foi algum tanto moroso, esperando dias de inspiração para trabalhar. [sic]. Como porém era homem de muito boa índole, fomos levando-o com paciência e no final lhe concedemos mais vinte contos, conforme pedia. Os paroquianos satisfeitos com a pintura não regatearam seu apôio, e o quadro foi aumentado de mais vinte quadrinhos. (LOTTERMANN, 1966, p. 18).

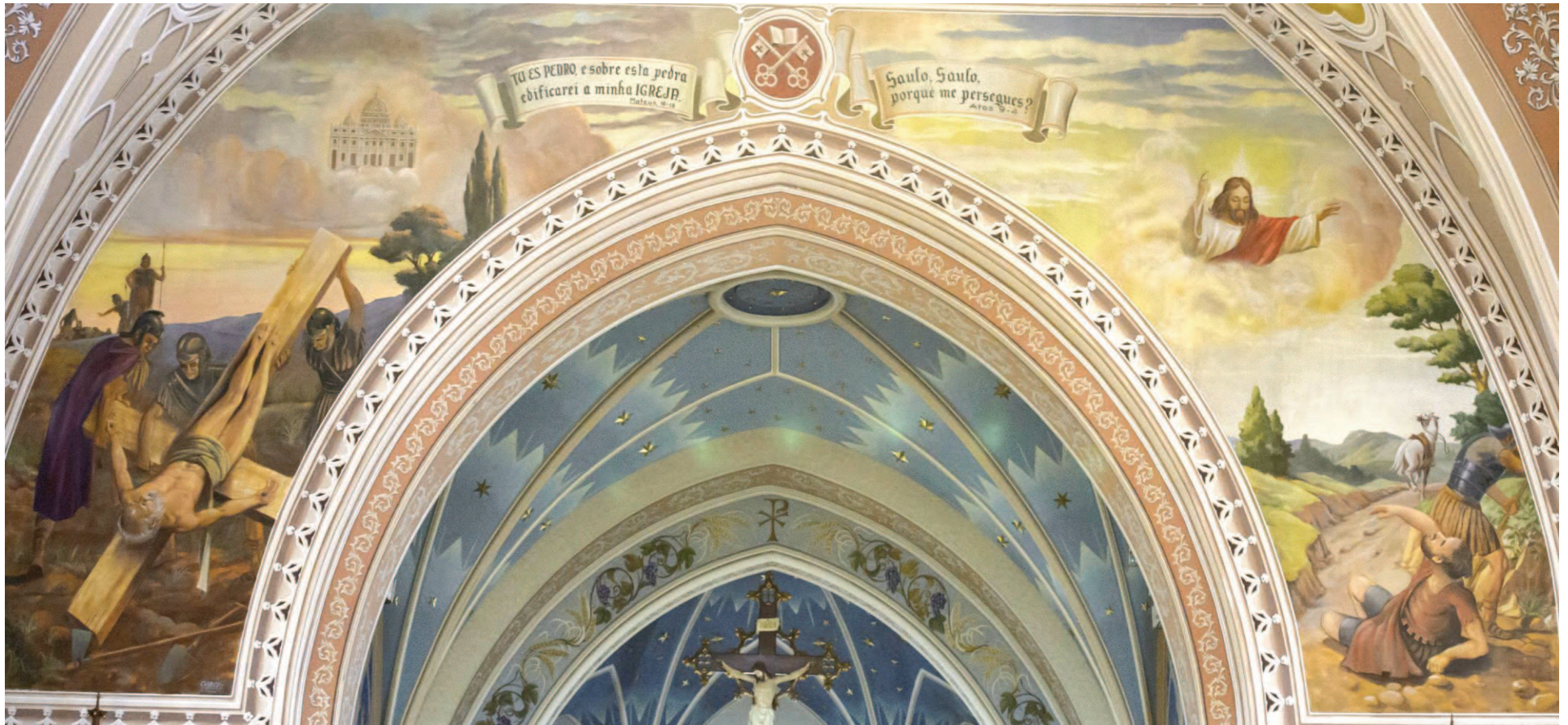
Este painel (disposto na página 99), cuja imagem ilustrou o referido quadro de doações, foi concluído, então, pelos irmãos Curci e é considerado como a representação mais importante, na igreja São Pedro, dos seus padroeiros. Além dele, também há diversos símbolos dispostos por toda a ambiência, assim como vitrais e estátuas, alusivos aos dois santos, conforme mostra a ilustração, a seguir, do vitral correspondente ao episódio bíblico “Primado de Pedro”, destacado no início deste capítulo:

Ilustração 33 - Vitral correspondente ao “Primado de Pedro”.
Altar da Igreja São Pedro.



Fonte: Fotografia da autora.

Ilustração 34 - Painel do arco frontal da igreja São Pedro, com as cenas do martírio de Pedro e da conversão de Paulo.



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Conforme mencionamos anteriormente, foi durante a execução das pinturas da igreja São Pedro, que a igreja Santa Teresinha do Menino Jesus foi construída e estabeleceu a sua comunidade no bairro Floresta, portanto, estas duas paróquias estiveram e estão, permanentemente, vinculadas. Entre as informações encontradas nos documentos da igreja São Pedro, há algumas pistas sobre as articulações dos seus fieis para a concretização, também, das obras do novo espaço católico. A igreja Santa Teresinha conta com materiais de divulgação que, provavelmente, têm como base o seu primeiro livro de Tombo, ao qual não tivemos acesso.⁶¹ Neles, consta que doações de dois altares foram feitas pelos grupos “Pia União das Filhas de Maria” e “Apostolado da Oração”, e inauguradas nestas ocasiões:

15 de Agosto de 1953: Inauguração do altar lateral dedicado a Nossa Senhora, patrocinado pela Pia União das Filhas de Maria.

25 de Junho de 1954: Inauguração do altar lateral dedicado ao Coração de Jesus, patrocinado pelo Apostolado da oração.⁶²

Nos anos 1950, quando a igreja Santa Teresinha do menino Jesus já estava em plena realização de suas obras e os artistas Emilio Sessa e Aldo Locatelli já haviam sido contratados para trabalhar em sua ambiência (1952-57), dividindo os encargos decorativos, a igreja São Pedro tinha nas festas realizadas pela sua comunidade o principal recurso para angariar fundos para a feitura dos seus trabalhos faltantes. A principal delas era – e é, ainda hoje, – a festa de São Pedro, realizada anualmente no mês de junho, cuja programação é divulgada no boletim “O Paroquiano”, distribuído gratuitamente desde a administração de Lottermann. No ano de 1955, assim foi feito o registro da festa do padroeiro e da organização dos festeiros:

Por ocasião da última festa de São Pedro foram escolhidos e empossados no cargo de Festeiros do corrente ano os Srs.: Dr. Américo Cidade Jr. e espôsa Dna. Dirce Mariante Cidade, Dr. Almiro Coimbra e espôsa Dna. Lourdes Martinez Coimbra. Um dos objetivos dos dinâmicos festeiros é dotar nossa querida Igreja São Pedro de um piso novo, de material, de duração ilimitada, porquanto o nosso velho assoalho já passou da casa dos 35 anos e seu estado é bastante precário.⁶³

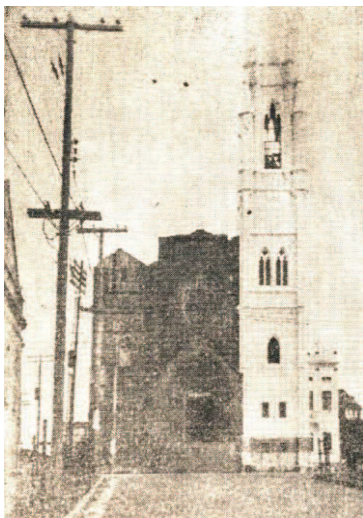
Na edição seguinte, o boletim já apresentava os resultados obtidos: além do custeio do piso, também foram doados mais dois vitrais. Seis meses depois, na mesma publicação, constam as seguintes notícias:

⁶¹ Segundo o atual pároco da igreja Santa Teresinha, Pe. Juliano Kenne Pires, o primeiro livro de Tombo não está sob a sua guarda. Buscamos acessá-lo, ainda, através do Pe. Leandro César Padilha, que atuou no local até o ano de 2011. Ambos afirmam não saber informar sobre a localização desta documentação.

⁶² Essa informação consta no referido encarte (s/d), impresso como material de divulgação da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus.

⁶³ Boletim informativo da igreja São Pedro “O Paroquiano”. Maio de 1955, p.3.

Ilustração 35 - Exterior da Igreja São Pedro, com as torres ainda em construção.



(...) Além dos frutos espirituais podemos registrar um valioso superávit financeiro. Incluindo a subscrição para o novo piso, os festeiros depositaram na caderneta da igreja mais de 300 mil cruzeiros.

Estão em andamento diversos melhoramentos no batistério e no interior das torres da igreja. Em ambas as torres foram removidas as armações e escadas de madeira que estão sendo substituídas por patamares de cimento armado e escadas de piso. As obras estão orçadas em 110 mil cruzeiros.

E o boletim registra, finalmente:

Graças a generosos benfeitores nossa matriz foi enriquecida de quatro artísticos vitrais executados pela Casa Genta. À família João Rizzo, Savério e Mimosa Truda, um Devoto de São Pedro, Importadora Auto Geral Ltda, agradecemos de coração a generosa oferta.

Fonte: LOTTERMANN, 1966, p. 16

Por último, essa publicação traz uma mensagem mais incisiva para os paroquianos da igreja São Pedro, com a pergunta: “A reforma pela qual passa o batistério requer a colocação de quatro vitrais, estando os antigos muito danificados. As janelas são relativamente pequenas e de preço acessível. Não haverá entre nossos leitores mais alguns generosos benfeitores?”⁶⁴

Na edição de maio do ano seguinte (1956), “O Paroquiano” trazia, em sua capa (ilustração 36), um desenho do planejamento final das torres da igreja São Pedro, solicitando também o apoio dos paroquianos para a sua conclusão e demonstrando a expectativa da sua realização:⁶⁵ Elas foram terminadas em pouco tempo, e a igreja São Pedro passou a apresentar o seu aspecto externo igual à ilustração do seu planejamento.

Ilustração 36 - Capa do Boletim “O Paroquiano”.



Ilustração 37 - Fachada da igreja São Pedro, com as torres concluídas.



Fonte: Acervo da Paróquia São Pedro.

⁶⁴ Boletim informativo da igreja São Pedro “O Paroquiano”. Setembro, outubro-novembro de 1955, p.2.

⁶⁵ O texto que acompanha essa imagem [na parte inferior] é o seguinte: “MATRIZ DE SÃO PEDRO, COM O REMATE DAS TORRES: O clichê que acima estampamos mostra-nos o imponente aspecto que terá nossa igreja matriz com o término das duas torres. Apoieemos os esforços de nossos distintos Festeiros Sr. Zulmir Mangoni e esposa, D. Maria B. Mangoni e Sr. Stephanos Stephanou e esposa, d. Geni Záchia Stephanou, e antes do fim do corrente ano teremos a satisfação de ver realizada esta nossa aspiração.”

Assim como as construções e seus modelos arquitetônicos, também as ambiências pictóricas são consideradas de fundamental importância para a difusão do Catolicismo. Através das pinturas, é possível identificar os principais exemplos dos santos e padroeiros, que devem ser observados nas comunidades, de acordo com os preceitos cristãos de fé, devoção e trabalho. É o que veremos, a seguir, na análise pictórica da igreja São Pedro.

3.2 A AMBIÊNCIA PICTÓRICA DA IGREJA SÃO PEDRO

Além dos seus padroeiros, São Pedro e São Paulo, a igreja São Pedro também contemplou, em suas pinturas internas, os dogmas católicos, os quatro evangelistas ⁶⁶ e os doze apóstolos que, segundo a tradição cristã ⁶⁷, foram os seguidores de Jesus. Entre os autores que tratam sobre a temática da organização de ambiências sacras, Peter Burke (2004) e Cláudio Pastro (1993) assim compreendem as representações em igrejas: Imagens de Doutrinação (por exemplo, as representações dos dogmas); Imagens de Culto (como os ícones que são relacionados aos padroeiros São Pedro e São Paulo, e as pinturas dos apóstolos, que estimulam a consciência comunitária e a cultura do cristianismo); e Imagens de Devoção, onde as representações artísticas partem da vivência da fé na própria comunidade). ⁶⁸

Os doze apóstolos são representados em medalhões individuais, sendo cada um destacado empunhando algum objeto relacionado à sua morte, ou seja, a provável arma utilizada ou algum signo relativo à sua santificação. A partir dos seus estudos, Élvio Vargas (2004) assim descreve as características do local:

⁶⁶ Os dogmas católicos são as verdades instituídas pela Igreja, que devem ser observadas pelos seus fieis. Podem se referir à vida de Jesus, de Maria, de seus apóstolos, dos santos ou a seus milagres, aos mandamentos ou a relatos bíblicos. O termo dogma é derivado do grego e significa “decisão”. Segundo consta na “Nova enciclopédia católica” (1969), dogma é a “verdade contida na escritura ou tradição, que a Igreja oferece para nossa crença”. (v.12, p. 1143). Segundo as escrituras e os dogmas cristãos, portanto, os quatro evangelistas foram os responsáveis pela redação dos evangelhos, que contam a vida, as atividades e os milagres de Jesus Cristo.

⁶⁷ De acordo com a descrição presente na “Nova Enciclopédia Católica” (1969), tradição é “a soma de verdades reveladas e conservadas no ensinamento da Igreja. Essas verdades têm sua origem nas Escrituras.” (v. 12, p. 1224). No caso aqui estudado, é preciso considerar que o Catolicismo se insere nessa tradição e, por essa razão, a bíblia é aqui utilizada como instrumento de apoio, pois as imagens nas igrejas católicas remetem, geralmente, a símbolos presentes nela. Sobre os doze apóstolos, esses foram homens que, segundo a tradição cristã, abdicaram de suas famílias e bens materiais para seguir Jesus. Sobre eles, as escrituras bíblicas apresentam o relato de que Jesus “chamou a si os que quis, e dentre eles escolheu doze para estarem com ele e para enviá-los a pregar” (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 1245 [Mc. 3,13-14]).

⁶⁸ Para Cláudio Pastro (1993), a imagem de culto não deve possuir ligação com a psicologia humana, pois parte do transcendental, do Sublime de que fala Louis Marin (2000) ao referir-se à obra de Nicolas Poussin como tentativa de “representar o irrepresentável” (MARIN, 2000, p. 72-76). À imagem de devoção, ao contrário, parte do sentimento e da vivência dos integrantes do local para o qual foi produzida, ou seja, ela “não dá tanta expressão à realidade sagrada, mas à realidade experimentada. (...) enfim, aqui quem fala [mesmo através de representações divinas] é o homem. Certamente o homem crente, arrebatado por Deus, porém o homem. Esta imagem é fruto de um artista, de um titã, de um bom artesão”. (PASTRO, 1993, p. 112).

A nave, com rebaixamento do teto em forma de caixotões, propiciou a decoração com entrelaçamento de nervuras, centralizadas numa cruz com dez pétalas circunscritas numa elipse. Em cada ângulo dos caixotões do teto há medalhões com representações dos apóstolos de Cristo. (VARGAS, 2004, p. 57).

Os evangelistas e os seus respectivos signos, inspirados nas temáticas dos livros que escreveram, estão representados nas laterais superiores dessa igreja, próximos ao teto. Além deles, há também representações dos sete sacramentos (Batismo, Eucaristia, Crisma, Reconciliação, Matrimônio, Ordem e Unção dos Enfermos) e, ainda, símbolos alusivos à Paixão (ou morte) de Jesus, e aos desígnios marianos. Destacamos que uma das principais metodologias utilizadas para a leitura das imagens inseridas nesse estudo é a análise do seu conjunto, portanto, é preciso observar a posição ocupada por cada uma delas nesta ambiência pictórica. A fotografia a seguir, apresenta parcialmente este espaço.

Ilustração 38 - Ambiência pictórica da igreja São Pedro de Porto Alegre

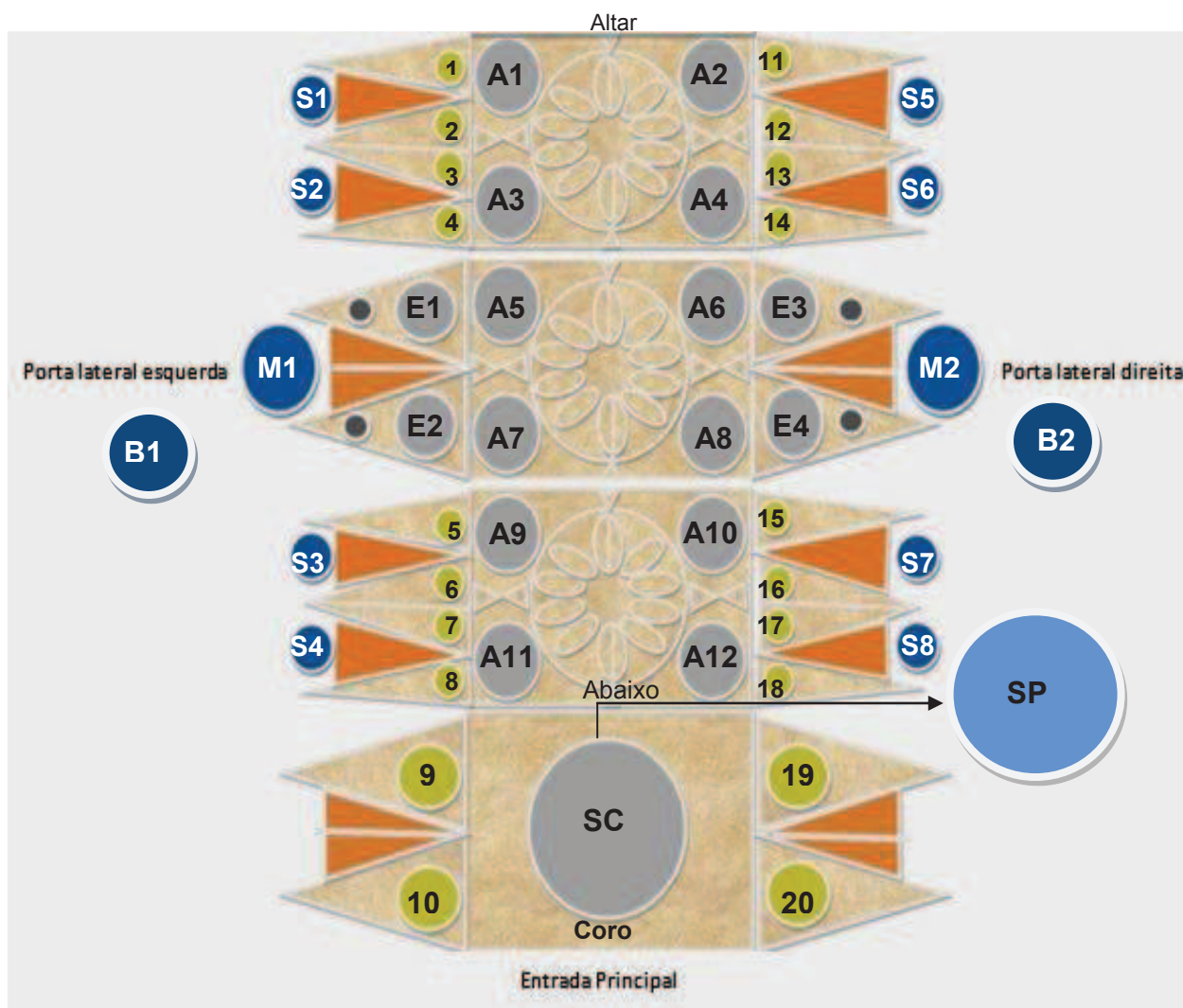


Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Para Peter Burke (2004) as imagens “também são um meio através do qual historiadores podem recuperar experiências religiosas passadas, contanto que eles estejam aptos a interpretar a iconografia.” (BURKE, 2004, p. 58), e é este o nosso desafio, a partir de

então. Considerando a profusão de representações contidas no interior da igreja São Pedro, entendemos que a identificação dos lugares ocupados pelas pinturas, neste espaço, se fazem necessárias para uma leitura a partir da sua disposição. Desta forma, apresentamos, na página seguinte, um croqui ilustrativo do teto e das laterais superiores desta igreja.

Ilustração 39 - Croqui ilustrativo do teto da igreja São Pedro



● Evangelistas, Santos e Apóstolos.

● Símbolos dos quatro Evangelistas

E = Evangelista

A = Apóstolo

SC = Santa Cecília

● SP = São Pedro

● Paixão de Cristo, desígnios marianos e instrumentos musicais de louvor.

B1 = Brasão 1 M = Martírio

● B2 = Brasão 2

S = Sacramentos.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste croqui, destacamos as cores utilizadas na composição dessa ambiência: o cinza, ao fundo dos medalhões dos doze apóstolos e dos quatro evangelistas; o amarelo, nas

representações da Paixão de Cristo, dos desígnios marianos e dos instrumentos musicais de louvor; e o azul, nas indicações pictóricas dos sacramentos cristãos e nos medalhões alusivos ao martírio de São Pedro e São Paulo. Observamos que essas cores seguem sequências, de forma linear, em cada plano onde estão postas as imagens. Damos seguimento a nossa proposta, então, analisando o conjunto pictórico da igreja São Pedro a partir da sua temática central: São Pedro, São Paulo, os apóstolos e os evangelistas.

3.2.1 Sob o Orago de São Pedro e São Paulo, com a Proteção dos Apóstolos e dos Evangelistas

A partir do episódio bíblico, conhecido e rememorado pelos cristãos como “Primado de Pedro” (Mt. 16,18-19), a doutrina católica crê que foi instaurada a primeira Igreja, confiada aos cuidados de São Pedro. Conforme vimos anteriormente, a chave que teria lhe sido entregue nessa ocasião simboliza a “abertura das portas do céu”⁶⁹, e é possível observar a presença desse signo em grande parte das representações deste santo, conforme será possível identificar na análise que aqui fizemos. Além das representações pictóricas, o referido momento é também destacado na igreja São Pedro em um vitral, nas esculturas e nas pinturas dedicadas ao padroeiro, onde ele figura empunhando uma chave. Ainda, constam imagens sobre outros momentos da sua vida, entre os quais destacamos o instante em que Jesus teria lhe feito o primeiro chamado (medalhão indicado com a sigla SP no croqui, p. 104). Sobre esse momento, o teólogo e Papa Bento XVI (atuante entre 2005 e 2013) explica que:



O ponto de partida é o chamado de Jesus. Esse chamado acontece num dia comum, enquanto Pedro realiza as suas tarefas de pescador. Jesus está na orla do lago de Genesaré e multidões se comprimem em torno dele para ouvi-lo. O número dos presentes cria um certo desconforto. O Mestre vê dois barcos ancorados à beira do lago; os pescadores haviam desembarcado e lavavam as suas redes. Ele então sobe num dos barcos, o de Simão, e pede-lhe que se afaste um pouco da terra. Sentando-se, ele começa a ensinar a multidão. (Lc 5, 1-3). Assim o barco de Pedro se torna a cátedra de Jesus. (BENTO XVI, 2008, p. 53).

Ilustração 40 - A barca de São Pedro.

Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Ao lado de Pedro, São Paulo, apóstolo que é considerado um grande exemplo de conversão e de evangelização pelos católicos, também foi escolhido como padroeiro da igreja

⁶⁹ Segundo a crença católica, para perpetuar a aliança humana com Deus, Jesus Cristo fundou a Igreja, local que se destinaria ao culto divino. Para isso, confiou a um de seus apóstolos de nome Simão a regência do primeiro templo. Nessa ocasião, Simão foi batizado por Jesus com o nome de “Pedro” (ou “*Kephas*” = pedra, em aramaico), que simboliza a fortaleza sobre a qual foi construída a Igreja. Por terem sido confiadas, então, a Pedro as “chaves do Reino dos Céus”, ele se tornou para os seguidores do catolicismo o representante terreno de Deus, responsável pela ligação entre a terra e o céu. [nota da autora].

São Pedro de Porto Alegre. A principal passagem bíblica sobre sua vida é o momento da sua conversão, que se encontra descrito no livro dos Atos dos Apóstolos. Segundo a tradição cristã, Paulo foi um mártir que teria acompanhado Pedro na missão de pregar o evangelho. Apesar de as normas para as representações sacras ditarem que apenas um padroeiro pode ser designado para cada paróquia, o fato de a data das suas mortes, registrada no livro de mártires (ou, Martirológio), ser a mesma, possibilitou que a igreja São Pedro fosse contemplada com dois oragos. No Pontifical Romano (1984), é encontrada a seguinte instrução:

Toda igreja a ser dedicada deve ter um titular. Este será a Santíssima Trindade, ou Nosso Senhor Jesus Cristo, sob a invocação de algum mistério de sua vida ou de nome empregado na liturgia; ou o Espírito Santo, ou a Santíssima Virgem Maria, sob algum qualificativo usado na liturgia; ou os Santos Anjos, ou enfim um Santo inscrito no Martirológio Romano [livro de mártires] ou no seu Apêndice devidamente aprovado. (...) Seja um só o titular da igreja, a não ser que se trate de Santos inscritos juntos nos calendários. (PONTIFICAL ROMANO, 1984, cap. II, n. 4).

Além das representações distribuídas em todo o interior da igreja São Pedro, os dois padroeiros são também destacados junto às imagens dos apóstolos ⁷⁰, que foram pintadas pelos irmãos Curci no teto, ocupando as duas primeiras posições, logo acima do altar central (A1 e A2). Diferentemente dos outros dez, eles foram contemplados, cada um, com um medalhão representativo do seu martírio, localizados sobre as portas laterais, esquerda (M1) e direita (M2), conforme as indicações na p. 104. Nos seus respectivos medalhões, são perceptíveis algumas semelhanças e diferenças. Aqui, chamamos atenção, entre outros aspectos, para o fato de que São Pedro (A1) não empunha uma cruz, simbólica da sua morte – seguindo a lógica da leitura dos signos que acompanham Paulo e os demais apóstolos – mas, sim, a “chave da Igreja”. Também é possível observar que as posições em que estão dispostos os seus símbolos se repetem. Há signos em comum, como as escrituras, portadas por ambos, e a palmeira, que remete à morte.

Outro aspecto que salientamos é a posição frontal em que ambas as figuras foram feitas, tais como os outros dez apóstolos. Esse cuidado é frequentemente observável em representações sacras, conforme explica Peter Burke (2004): “a pose de Cristo, da Virgem ou dos santos é geralmente frontal, olhando diretamente para os espectadores e, assim, encorajando-os a tratar o objeto como uma pessoa.” (BURKE, 2004, p. 62). Abaixo, seguem as descrições desses medalhões:

⁷⁰ A bibliografia consultada nesse trabalho para as explanações seguintes sobre os doze apóstolos e os quatro evangelistas é: BENTO XVI, 2008; CONTI, 1984; ZILLES, 1992; PONTIFICAL ROMANO, 1984.

Ilustração 41 - São Pedro.



a) São Pedro (A1) – São Pedro ocupa a primeira posição entre os doze apóstolos, na ambiência desta igreja sob seu orago. É reconhecido, conforme dissemos, como aquele que, simbolicamente, recebeu de Jesus as “chaves” do reino dos céus (Mt. 16,19), tal como aparece na imagem ao lado. De acordo com o Catolicismo, a incumbência de presidir a primeira Igreja foi confiada a ele que, conforme mostram as suas imagens representativas, possuía idade avançada quando morreu, tendo escolhido ser crucificado de cabeça para baixo por não se sentir digno de morrer da mesma forma como Jesus. O símbolo do martírio de Pedro (M1) compreende dois signos: a palmeira, um desígnio da morte muito presente na iconografia cristã, e a cruz invertida, lugar onde se deu o seu óbito;

Ilustração 42 - Martírio



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Ilustração 43 - São Paulo.



b) São Paulo (A2) – Paulo é considerado o fundador da Igreja romana, juntamente com Pedro sendo, por isso, bastante comum a associação entre ambos. Conhecido como o grande teólogo cristão, São Paulo teria deixado quatorze cartas escritas às comunidades. Na sua representação na igreja São Pedro, ele porta as Sagradas Escrituras, assim como Pedro (A1) – são eles os únicos dos doze apóstolos que aparecem ostentando esse signo no local – e uma espada, que teria sido o objeto utilizado no seu martírio por decapitação, durante a perseguição do imperador Nero aos cristãos (64-68 d. C). Na imagem ao lado (M2), os signos presentes são a palmeira, que também consta no medalhão referente ao martírio de Pedro (M1) e a espada, tal como aparece empunhando no medalhão (A2). É possível observar que a fisionomia de Paulo é mais jovem do que a de Pedro na pintura dos irmãos Curci, assim como aparece em outras representações dele nessa igreja;

Ilustração 44 - Martírio.



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Além de Pedro e Paulo, há outros dez apóstolos que também são considerados como modelos de fé para as comunidades cristãs e, por essa razão, recebem destaque nas pinturas de igrejas como a São Pedro. É possível observar que a ordem como aparecem dispostos, geralmente, tem relação com as suas proximidades nas citações dos evangelhos bíblicos,

figurando adjuntos a signos representativos de Cristo e estando frequentemente associados à sua biografia. A exemplo dos apóstolos, os fieis são estimulados à vivência grupal e à evangelização, através de movimentos paroquiais, grupos de oração e confraternizações, conforme destacamos a seguir.

3.2.1.1 Os Doze Apóstolos: Modelos de Fé para as Comunidades Cristãs

Nos anos 1920 e durante as décadas de 1930 e 40, foram iniciados na igreja São Pedro diversos movimentos e atividades integradoras, entre eles, o Apostolado da Oração, o seu grupo mais antigo. Esses movimentos, que tiveram as suas atividades fortemente estimuladas durante a Ação Católica, objetivam o estudo da doutrina cristã e a evangelização servindo, a exemplo dos apóstolos, como modelos de fé para as suas comunidades. Sobre a atuação do primeiro grupo, Lottermann assim escreveu:

Entre todas as associações há uma que acompanha a paróquia desde o ano de sua fundação e por ser antiga não perdeu até hoje sua finalidade e vitalidade. Trabalha esta associação de piedade e apostolado em dois setores paralelos: Apostolado dos Homens e Apostolado da Oração para Senhoras. (LOTTERMANN, 1966, p. 26)

Assim como o Apostolado para Homens e o Apostolado para Senhoras, outros grupos fazem parte da história dessa igreja. Provavelmente, por ser uma comunidade que, desde a sua gênese, se caracteriza pela atuação conjunta em prol dos seus objetivos, a temática escolhida para a sua ambiência, nos anos 1940, é condizente com a busca por uma similitude com os apóstolos⁷¹. A seguir, apresentamos os outros dez apóstolos, no conjunto que comporta os modelos de fé dispostos na igreja São Pedro. As suas indicações (A3 à A12) podem ser localizadas no croqui ilustrativo do teto dessa igreja, destacado na p. 104:

Ilustração 45 - São Tiago.



c) São Tiago (A3) – Tiago Menor é citado nos evangelhos como primo de Jesus. Junto a Pedro, ele era a principal figura na Igreja de Jerusalém. Acredita-se que foi apedrejado e espancado durante a perseguição aos cristãos na Palestina. Na imagem ao lado, ele porta um dos prováveis objetos de seu martírio. Além de Tiago Menor, havia outro apóstolo a quem é atribuído o nome de Tiago “Maior” (ou Jacó (A6)), cujas cores das vestes aparecem iguais, o que parece querer demonstrar que se trata de dois apóstolos próximos (pelo próprio nome). É perceptível a idade avançada de Tiago, pela sua fisionomia;

⁷¹ Os apostolados e demais grupos de oração, instituídos a partir da Ação Católica, estão e estiveram presentes em praticamente todas as igrejas do Brasil.

Ilustração 46 - Santo André.



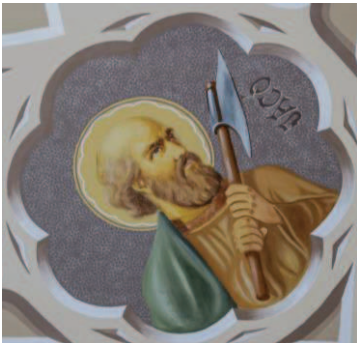
d) Santo André (A4) – André é o primeiro apóstolo citado no Evangelho de João. Apresentou Simão (Pedro (A1)), seu irmão, a Jesus, junto ao qual exercia a atividade da pesca. Nas suas representações na igreja São Pedro, a cor azul é destacada nas vestes de ambos, o que pode denotar a sua aproximação, pelo parentesco e/ou pela profissão. Também, é possível identificar, pela imagem, que André era mais jovem do que o irmão. Acredita-se que ele morreu crucificado, sendo-lhe atribuída a cruz em forma de “X”, conhecida como a “cruz de Santo André”;

Ilustração 47 - S. Bartolomeu.



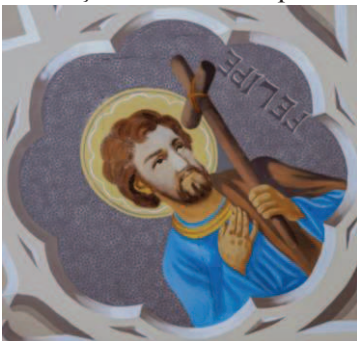
e) São Bartolomeu (A5) – O nome de Bartolomeu não consta nos Evangelhos, contudo, há duas menções a “Natanael”, identificado como ele. Segundo a tradição cristã, foi apresentado a Jesus por Felipe (A7). Sua morte teria se dado por esfolamento, estando ainda vivo, uma prática relacionada à Pérsia. Em suas representações, Bartolomeu aparece segurando a própria pele ou, como na igreja São Pedro, uma faca, um provável objeto do seu martírio. A tonalidade do seu cabelo é semelhante à de Felipe, o que pode indicar a proximidade original com ele, e sua fisionomia indica que possuía idade pouco mais avançada;

Ilustração 48 - São Jacó.



f) São Jacó (A6) – São Jacó é, na tradição cristã, também, conhecido como Tiago Maior. Há outro apóstolo com o mesmo nome (A3), por isso, existem diferentes formas para citá-los. Diferentemente do outro, teve destaque nos evangelhos e teria sido um dos discípulos mais íntimos de Jesus. Era irmão de João (E1), que era bem mais jovem, o que é notável em suas representações. A tonalidade dos seus cabelos é aproximada, o que denota o parentesco. São Jacó foi o primeiro apóstolo a morrer mártir, por decapitação. O machado, utilizado para esse tipo de morte, é destacado nessa representação;

Ilustração 49 - São Felipe.



g) São Felipe (A7) – Felipe teria sido um dos únicos apóstolos convidados individualmente por Jesus para segui-lo. A tradição cristã diz que ele pregou o Evangelho na Ásia Menor, tendo lá morrido mártir. O signo que o acompanha, nas suas representações, é a cruz. Isso demonstra que, provavelmente, essa foi a forma como se deu a sua morte. Em comparação com os medalhões alusivos aos outros onze apóstolos, a fisionomia de Felipe é a mais jovem de todas. Assim como André (A4) e Simão (A12), ele traz sua mão junto ao peito, em um claro gesto de clemência;

Ilustração 50 - São Tadeu.



h) São Tadeu (A8) – São Judas Tadeu é citado com diferentes nomes nos Evangelhos (Judas; Judas, irmão de Jesus; Judas, o Galileu.), para que não seja confundido com Judas Iscariotes, o discípulo traidor. Por essa razão, é representado somente com o nome Tadeu. Geralmente, ele figura ao lado do apóstolo Simão (A12), cuja representação possui semelhanças nos traços físicos. Segundo a tradição cristã, ambos foram assassinados na Pérsia. A morte de São Judas Tadeu teria se dado por pauladas e pedradas, por isso, é representado segurando um bastão;

Ilustração 51 - São Matias.



i) São Matias (A9) – Matias é reconhecido como um apóstolo constante junto a Jesus, embora somente tenha passado a figurar junto aos doze após a traição de Judas Iscariotes (At. 1, 16-22). Sua sorte foi lançada através de um jogo eliminatório, entre ele e outro seguidor de Jesus (Barsabás), conforme o símbolo de número 5 (p.124) localizado na ambiência da igreja São Pedro, na disposição apresentada no croqui da p. 104, exatamente ao lado do seu medalhão. Apesar de haver poucas informações sobre a sua morte, acredita-se que foi decapitado em Jerusalém, por isso, é representado portando um machado;

Ilustração 52 - São Tomé.



j) São Tomé (10) – São Tomé aparece citado nos quatro evangelhos, também, com o nome de Dídimo (que significa gêmeo). É conhecido como o apóstolo do ceticismo, tendo duvidado da ressurreição de Jesus (Jo. 20,25). Segundo a tradição, foi missionário na Índia, onde é considerado o evangelizador dos primeiros cristãos e foi morto pelas lanças de quatro soldados. Um detalhe dessa imagem, que é praticamente imperceptível à distância, é que ele usa uma espécie de touca, com tonalidade pouco mais forte, mas muito aproximada à dos seus cabelos;

Ilustração 53 - São Barnabé.



k) São Barnabé (A11) – O nome desse apóstolo era José, mas teria sido conhecido pelos seus companheiros como Barnabé, “aquele que dá coragem”. Foi enviado pelos apóstolos para fundar a Igreja na Antioquia, onde, pela primeira vez, os seguidores de Jesus receberam o nome de “cristãos”. Segundo a tradição, ele morreu mártir, por apedrejamento. Na sua representação na igreja São Pedro, ele traz junto ao peito (parte do corpo simbólica da coragem) as escrituras, que contêm os ensinamentos de Jesus. Apesar de esse não ser, propriamente, o objeto da sua morte, é considerado como a sua causa;

Ilustração 54 - São Simão.



Fonte: Acervo da autora.
Fotografias: Aldo Toniazzo.

I) São Simão (A12) – Simão aparece relacionado a São Judas Tadeu (A8), nos Evangelhos. É constantemente chamado de “Zelotes”, por ter sido pertencente a um partido com esse nome, conhecido por sua tendência radical entre os nacionalistas judeus. Ao escolher os seus apóstolos, Jesus teria selecionado representantes de partidos opostos para compor o colégio dos doze. Segundo a tradição cristã, Simão foi martirizado na Pérsia, sendo cortado ao meio, por um serrote. É o único apóstolo representado na igreja São Pedro com um capuz, e a sua fisionomia denota idade avançada e expressão de rigidez.

A análise das pinturas representativas dos doze apóstolos, feitas pelos irmãos Curci, nos permite algumas inferências, entre elas, a verificação de que quase todos os apóstolos (exceto São Pedro (A1), o padroeiro dessa igreja) portam os objetos com os quais foram torturados ou mortos. Nesse sentido, nos parece que os pintores buscaram inspiração na Bíblia e na tradição cristã para destacar cada um desses personagens como modelos de fé para a comunidade da igreja São Pedro. No catecismo da Igreja Católica, há menção sobre a finalidade da arte como meio de transmissão para o homem, nestas palavras: “Como qualquer outra atividade humana, a arte não tem um fim absoluto em si mesma, mas é ordenada e enobrecida pelo fim último do homem” (CATECISMO, 2000, n. 2501, p. 644).

Constatamos ainda que, em todos os medalhões, a parte visível nos corpos dos apóstolos é apenas o busto, o que permitiu aos artistas destacar a cabeça e o peito, parte do corpo que comporta o coração, ou seja: a fé, a palavra e o exemplo. Também observamos os traços fisionômicos de cada apóstolo, que demonstram as suas diferenças de idade e, ainda, que eles são originários de localidades distintas.

De acordo com a tradição cristã e com relatos contidos na Bíblia, alguns dos seguidores de Jesus tinham posições políticas diferentes, como é o caso – conforme mencionamos – de Simão (A12), pertencente ao partido dos “Zelotes”, conhecido pela sua tendência radical. A sua fisionomia é destacada com maior rigidez nos traços com relação aos demais, o que também ocorre na representação do evangelista São Mateus (E3) – conforme veremos a seguir –, que era considerado, antes da sua conversão, um pecador público pelo exercício da profissão de coletor de impostos. Além dele, os outros três evangelistas são destacados nas laterais superiores da igreja São Pedro (E1, E2 e E4), conforme prossegue a nossa análise.

3.2.1.2 Os Quatro Evangelistas: A Importância da Bíblia na Vivência do Cristianismo

Na tradição cristã, os evangelistas são conhecidos como os quatro redatores dos evangelhos que relatam a vida terrena de Jesus Cristo e a sua santidade. Nas igrejas onde são representados, eles geralmente portam as escrituras, podendo ser, assim, identificados entre outros apóstolos ou santos. Cada um é, também, relacionado a um símbolo que designa as atribuições do livro que escreveu: João é representado pela águia (simbólica da divindade de Jesus e do extenso alcance das suas palavras); Lucas, pelo touro (relacionado ao sacrifício, narrado logo no começo do seu evangelho); Mateus, por um anjo ou por um homem alado (simbólico da natureza divina e, ao mesmo tempo, humana de Jesus); e Marcos, por um Leão (representativo da realeza, assim como também do deserto, onde transcorrem episódios narrados por ele).

A importância da presença dos quatro evangelistas nas igrejas está, especialmente, no fato de que os seus escritos são considerados os livros mais importantes da Bíblia e, na celebração da Missa católica, a sua leitura é parte integrante, sendo realizada pelo próprio celebrante. Por ser Jesus considerado pelos cristãos o maior exemplo de fé, a observância de sua vida, descrita nos evangelhos, é o principal objetivo do Cristianismo. Essa é a principal razão para que, em grande parte das igrejas católicas, as representações de João, Lucas, Marcos e Mateus estejam em destaque. Para Peter Burke, “uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo, como o da impressão, por exemplo, o que um texto leva muito mais tempo para descrever de forma mais vaga.” (BURKE, 2004, p. 101). Dessa forma, as representações que aqui descrevemos tiveram, como função primordial, servir como estímulo ao conhecimento dos escritos bíblicos e dos preceitos que eles comportam.

Nas igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus, os quatro evangelistas aparecem destacados (na primeira, nas laterais superiores, sobre as portas e, na segunda, em um espaço frontal (p. 135), projetado por Emilio Sessa, especialmente, para comportá-los). Suas respectivas imagens são analisadas a seguir, juntamente com os símbolos que as acompanham:

a) São João (E1)

João é conhecido como o discípulo amado de Jesus e recebe destaque nas obras que tratam sobre os evangelistas, assim como nas pinturas onde é representado. Era o mais novo e, como exemplo da sua descrição nas bibliografias cristãs, podemos citar o seguinte trecho do

estudo de Dom Sevilio Conti (1984) sobre os santos: “Ao lado do berço de Cristo, a liturgia depositou uma rosa e um lírio: a rosa purpúrea do primeiro mártir santo Estevão, e o lírio do apóstolo virgem que Jesus amava com predileção: São João.” (CONTI, 1984, p. 444). Além do quarto evangelho, João também teria escrito o livro do Apocalipse e três epístolas. Nas representações pictóricas, ele aparece simbolizado pela águia, devido à densidade dos seus escritos, que revelam a divindade de Jesus. A linguagem que esse evangelista utiliza é dotada de símbolos que apresentam Jesus como “Luz” (8,12); (9,5), “Ressurreição e Vida” (11,25), “Caminho, Verdade e Vida” (14,6), Pastor (10,11), Porta (10,7; 9), Pão da vida (6,35), Pão vivo (6,51), entre outros. A águia é a ave que lança os mais altos voos, estando relacionado o seu símbolo à transcendência. Ela aparece juntamente com João nas pinturas de Curci e Locatelli, dispostas nas igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus.

A partir dessas imagens, é possível notar as diferentes características das obras nas duas igrejas do bairro Floresta, tanto na utilização das cores, quanto nos seus traços e formas. Na pintura de Curci, a auréola em torno da cabeça do evangelista demonstra a sua santidade, enquanto que, na representação posterior de Locatelli, a figura do apóstolo se aproxima mais da sua condição humana pelos gestos e pela ideia de movimento transmitida, tendo ele a caneta ou a pena em punho para ato da escrita dos Evangelhos, conforme vemos a seguir:

Ilustrações 55 e 56 - Representações de S. João nas igrejas S. Pedro (Curci, esq.) e S. Teresinha do Menino Jesus (Locatelli, dir.).



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

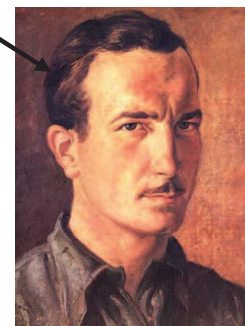
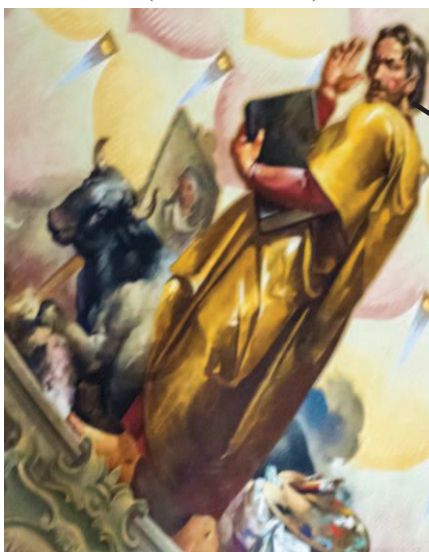
Em ambas as representações, podemos destacar a serenidade na fisionomia de João, assim como o seu aspecto jovem. Na imagem pintada por Curci, ele parece estar estático, com os olhos voltados para o alto, dando a ideia de contemplação ou inspiração, enquanto na pintura de Locatelli, a perspectiva de movimento pode ser observada pela posição da pena,

firmemente segurada em sua mão e pela posição da sua perna direita, que serve de apoio para o livro. Diferentemente da outra imagem, o seu olhar está voltado para as escrituras, remetendo, juntamente com as demais características, à sua condição humana;

b) São Lucas (E2)

Lucas é considerado, entre os quatro evangelistas, o mais culto. Segundo a tradição cristã, ele teria sido médico, além de músico, pintor e grande conhecedor da historiografia de sua época. Seu local de nascimento consta como Antioquia (Síria), onde foi convertido por São Paulo (A2) e tornou-se seu companheiro de apostolado. Entre os cristãos, São Lucas é relacionado ao martírio, tendo passado por muitas privações e perseguições. (CONTI, 1984). Conhecido, entre suas atribuições, como o “historiador teológico”, ele apresenta sua narrativa a partir dos testemunhos antigos situados na “História da Salvação” que narram, cronologicamente, a promessa de Deus de que enviaria o seu filho à Terra, a concretização desse prenúncio e os tempos finais (At. 1, 1-2).

Ilustrações 57 e 58: Representações de S. Lucas nas igrejas S. Pedro (Curci, esq.) e S. Teresinha do Menino Jesus (Locatelli, dir.).



Fonte:
<http://www.museus.art.br/autoretratos/locatelli.htm>

Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Entre as representações pictóricas mais comuns de São Lucas, está o touro. Isso, porque ele inicia o seu texto a partir da oferta de um sacrifício por Zacarias, que havia recorrido a Deus para que sua esposa Isabel, prima de Maria, pudesse conceber um filho. O boi – ou o touro – era o animal ofertado. Nas igrejas São Pedro e Santa Teresinha, Lucas figura juntamente com o seu Evangelho e o símbolo do touro. Na pintura de Locatelli há, ainda, outro elemento: uma aquarela e uma tela, que o distinguem como pintor. Além disso,

conforme pode ser visto acima, há semelhanças entre o rosto do próprio artista, que figura em diversas obras e sites que o retratam, e o de São Lucas, o que demonstra a sua provável identificação pessoal com esse santo quer pelo seu ofício, quer pelo fato de que Locatelli nasceu em um dia 18 (em agosto de 1915), justamente, o dia em que São Lucas é mensalmente lembrado pelos seus devotos (CONTI, 1984, p. 462).

Assim como nas representações dos outros três evangelistas, São Lucas foi ilustrado na igreja São Pedro com uma aureola em torno da cabeça, que remete à sua Santidade. Na primeira imagem, Curci utiliza tons de azul e um cenário com poucos elementos – o evangelista, o evangelho em seu colo, e a caneta em sua mão –, enquanto na segunda, a cor predominante é a amarela e há elementos diversos em um pequeno espaço – o próprio evangelista, o seu evangelho, o símbolo do touro, uma aquarela, uma tela com a imagem de Santa Teresinha e o dégradé colorido feito por Sessa, ao fundo, preenchendo completamente o cenário.

Santa Cecília (SC)

Ilustração 59 – Santa Cecília.



Fonte: Acervo da autora.
Fotografia: Aldo Toniazzo.

Além da representação de São Lucas, também conhecido por suas aptidões musicais, há uma imagem de Santa Cecília localizada acima do coro da igreja São Pedro. Ambos são, frequentemente, inseridos em pinturas e esculturas nos lugares destinados à entoação musical em templos católicos. A santa, porém, é considerada como a padroeira dos músicos, desde a Renascença. (CONTI, 1984, p. 521-522). Assim como os apóstolos, Santa Cecília também foi mártir, o que provavelmente nos dá uma pista sobre o motivo que levou à aproximação entre as suas representações no teto desta igreja.

Sendo as imagens, nesse estudo, consideradas modelos observados pelos fieis católicos, é preciso destacar a importância da música nas celebrações cristãs. Para o exercício musical, a igreja São Pedro possui, desde os seus primeiros anos de atividade, um coral conhecido como “coro de São Pedro”. Formalmente, esse grupo de cantos litúrgicos existe desde 1919, e o seu fundador e primeiro regente foi o Mons. Leopoldo Hoff. Sua atividade na liturgia católica de Porto Alegre é amplamente reconhecida, inclusive, na mídia local. Já no ano da sua fundação, eram anunciadas as suas apresentações, quase sempre, ligadas às festas de São Pedro, realizadas, anualmente, nessa paróquia.

Ilustração 60 - Primeiras integrantes do coro de São Pedro.



Na imagem ao lado, cedida pela paroquiana Lori Torresini, estão as primeiras integrantes do coro de São Pedro, no interior da igreja ainda em construção. Entre elas, se encontra a sua mãe, Luiza Glitzer Spinato (marcada com um “x”). Segundo Lori, essa fotografia foi o prêmio de uma rifa da igreja, tendo sido o valor arrecadado com a festa destinado às suas obras.

Fonte: Fotografia cedida por Lori Torresini.

A presença da pintura de São Lucas evangelista e o enfoque dado à figura de Santa Cecília, em sua representação sobre o coro da igreja São Pedro, ilustram uma das principais atividades ministradas nas igrejas católicas de todo o mundo: o Louvor e a Adoração através da música. Além do órgão, instrumento que aparece tocado pela santa (SC) e que serve como acompanhamento para o canto coral – em posição de destaque nas missas da igreja São Pedro -, também há representações de outros quatro instrumentos nas laterais superiores do coro: A flauta (9), a harpa (10), o címbalo (19) e o saltério (20).

Ilustrações 61, 62, 63 e 64 - Representações de instrumentos musicais na igreja São Pedro (posições 9, 10, 19 e 20, de acordo com a localização no croqui apresentado na p. 104).



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

O livro dos salmos, que comporta um conjunto de cento e cinquenta poesias compostas pelo povo de Israel, sobre o qual o Antigo Testamento discorre, introduziu a música na Igreja. É também chamado de “livro dos hinos”, pois compõe o hinário das liturgias e serve como instrumento de louvor e adoração para as comunidades cristãs. A

palavra “salmo” deriva do grego *psaltérion*, traduzida como saltério (20), instrumento de cordas semelhante à lira, utilizado no acompanhamento dos hinos.⁷²

Os instrumentos pintados nos medalhões da igreja São Pedro são referidos nos salmos de louvor e adoração. Como exemplo, citamos o salmo 150, onde os instrumentos representados nas imagens são assim mencionados:

Louvai a Deus no seu santuário, louvai-o no firmamento do seu poder. (Sl. 150,1) [...] Louvai-o tocando trombetas, louvai-o com harpa [10] e cítara. Louvai-o com tímpanos e danças, louvai-o nas cordas [20] e nas flautas [9]. Louvai-o com címbalos [19] sonoros, louvai-o com címbalos retumbantes. (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 761 [Sl. 150,3-5]).

Nas celebrações litúrgicas, a música é considerada indispensável. Para o Papa Paulo VI, em sua encíclica “*sacrosanctum concilium*”⁷³, “a tradição musical de toda a Igreja é um tesouro de inestimável valor, que se sobressai entre todas as outras expressões de arte” e “constitui parte necessária ou integrante da liturgia solene”. (PAULO VI, 1963, Cap. VI. 112.). Desta forma, podemos afirmar que a iconografia da igreja São Pedro corrobora com os objetivos posteriormente enfatizados pelo Concílio Vaticano II (1962-65);

c) São Mateus (E3)

O primeiro e, de acordo com a tradição cristã, mais completo dos quatro evangelhos, foi escrito por São Mateus. Por sua clareza de conteúdo, é considerado um dos textos mais indicados para a catequese, sendo este o evangelho que melhor representa a vivência comunitária na Igreja. Em seu livro, Mateus aparece pela primeira vez, em Carfanaum, cidade Palestina localizada à beira do lago de Genezaré, onde Jesus teria proferido sermões e realizado diversos milagres. (CONTI, 1984, p. 319).

Mateus era coletor de impostos, quando Jesus o chamou a segui-lo, conforme descrito em Mt. 9, 9. O seu papel perante a Igreja está vinculado ao fato de ele ter sido julgado, segundo a concepção vigente em Israel no seu tempo, como um pecador público, por manusear o dinheiro, que era considerado impuro. Na figura de Mateus, está a crença de que Jesus acolhe os pecadores que decidem segui-lo. (BENTO XVI, 2008). Isso legitima o papel da Igreja como libertadora e meio para a salvação.

Além do Evangelho, presente junto às imagens de todos os evangelistas, também aparece relacionada a Mateus a figura de um anjo ou homem alado. Isso se deve ao fato de

⁷² Essa explicação consta na introdução dos salmos, nas edições recentes da Bíblia. Aqui, utilizamos a tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), 2010.

⁷³ Essa encíclica foi escrita por Paulo VI, em 1963, durante o CV II e encontra-se, na íntegra, no site <http://alexandriacatolica.blogspot.com.br/p/enciclicas-papais.html>.

que seus escritos revelam a natureza divina e humana de Jesus, descrita desde o primeiro capítulo sobre o seu nascimento (Mt. 1, 20-21).

Nas igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus, as representações de Mateus nos mostram, assim como nas imagens correspondentes aos outros evangelistas, algumas características técnicas dos pintores que as produziram. Entre elas, destacamos a suavidade nas cores utilizadas por Curci, e a rigidez no traço, acompanhada da ideia de movimento, comuns nos trabalhos de Locatelli. O segundo artista, parece revelar mais a condição humana do personagem e o exercício da sua profissão (coletor de impostos) ao passo que, o primeiro, o relaciona diretamente à santidade através de signos como a auréola, pintada em torno da sua cabeça, e o momento destacado da atividade de escrita do seu evangelho, conforme é possível identificar nas ilustrações seguintes:

Ilustrações 65 e 66 - Representações de S. Mateus nas igrejas São Pedro (Curci, esq.) e Santa Teresinha do Menino Jesus (Locatelli, dir.).



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Podemos notar que o símbolo de Mateus – o anjo – parece estar mais ligado à divindade na pintura de Curci do que na de Locatelli, onde este figura como um anjo caído, abaixado atrás do evangelista. Há uma diferença visível entre a idade atribuída a ele, na primeira e na segunda imagem: Locatelli o retratou com idade bem menos avançada e, ainda, o contemplou com vestes mais despojadas de rigorismos;

d) São Marcos (E4)

O Evangelho de São Marcos é o mais antigo dos livros canônicos ⁷⁴. Nele, estão reunidos diversos feitos de Jesus, como milagres, exorcismos e parábolas proferidas. A

⁷⁴ Os livros canônicos são os escritos que, oficialmente, fazem parte do Novo Testamento, de acordo com o “cânon” (livro de referências das Escrituras). Essa informação consta na “Bíblia Sagrada, 2010 pela CNBB.

temática principal é revelada no primeiro capítulo: a “boa nova de Jesus Cristo, Filho de Deus” (1,1), como “enviado do Pai” (1,11). O texto pode ser dividido em três partes: a) A atividade de Jesus na Galiléia; b) A atividade de Jesus a caminho para Jerusalém, na Judéia e no templo; c) A paixão, a morte e a ressurreição de Jesus. (ZILLES, 1992, p. 69). De acordo com a tradição cristã, Marcos nunca teve contato com Jesus. As informações que possuía lhe teriam sido transmitidas por Paulo (A2) e Pedro (A1), esse último, de quem tinha predileção filial (1Ped. 5,13). Por isso, o Evangelho de São Marcos é também conhecido como “Memórias de São Pedro”.

Nas representações pictóricas, São Marcos aparece junto a um leão, pois seu Evangelho descreve, logo no início, as provações passadas por Jesus no deserto: “Logo depois, o Espírito o fez sair para o deserto. Lá, durante quarenta dias, foi posto à prova por Satanás. E ele convivia com as feras, e os anjos o serviam” (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 1242 [Mc. 1,12-13]). Além de ser um símbolo de força e bravura, o leão é relacionado ao poder e à realeza, assim como Jesus é reconhecido pelos cristãos.

Ilustrações 67 e 68 - Representações de S. Marcos nas igrejas S. Pedro (Curci, esq.) e S. Teresinha do Menino Jesus (Locatelli, dir.).



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Na pintura da igreja São Pedro, São Marcos parece ser mais jovem do que na imagem a ele relacionada na igreja Santa Teresinha. Assim como nas pinturas dos demais evangelistas – e, também, nas dos apóstolos, feitas pelos irmãos Curci – a ideia de santidade de Marcos é revelada pela auréola em torno da sua cabeça e pela leveza que esses pintores parecem ter atribuído a todas as suas figuras, ao passo que na descrição pictórica de Locatelli, o

personagem possui expressão e gestos mais humanizados, o que é, ainda, reforçado pelas cores vibrantes utilizadas, onde se destacam tons de vermelho e amarelo.

A análise iconográfica das representações dos quatro evangelistas, nas igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus, nos apontam alguns caminhos possíveis para a leitura destas imagens. No quadro a seguir, assinalamos algumas das semelhanças e das diferenças que podem ser observadas nas pinturas de Curci e de Locatelli:

Quadro 4 - Diferenças e semelhanças nas pinturas dos quatro evangelistas

Diferenças	
Igreja São Pedro (irmãos Curci)	Igreja Santa Teresinha (Aldo Locatelli)
Representações que remetem à natureza divina dos personagens.	Representações que remetem à natureza humana dos personagens.
As cores das cenas e das roupas são mais suaves.	As cores das cenas e das roupas são mais vibrantes e diversificadas.
As roupas utilizadas remetem ao seu tempo. Todas as túnicas possuem mangas longas.	As roupas utilizadas são mais modernas e, em algumas, os braços aparecem descobertos.
Todos os evangelistas se encontram de pé na cena, aparecendo o seu corpo inteiro.	Todos os evangelistas se encontram sentados na cena, aparecendo apenas parte do corpo.
Os símbolos que os acompanham situam-se abaixo deles e são pequenos, aparecendo apenas os bustos.	Os símbolos que os acompanham situam-se atrás deles, seus tamanhos são proporcionais às cenas e as imagens aparecem inteiras.
Semelhanças	
Os quatro evangelistas portam o evangelho e empunham uma caneta.	Os quatro evangelistas portam o evangelho e empunham uma caneta ou pena.
Os símbolos dos quatro evangelhos (águia, touro, anjo e leão) estão presentes.	Os símbolos dos quatro evangelhos (águia, touro, anjo e leão) estão presentes.
A disposição dos símbolos representativos é a mesma para os quatro evangelistas (abaixo).	A disposição dos símbolos representativos é a mesma para os quatro evangelistas (atrás).

Fonte: Elaborado pela autora

Certamente, há outras leituras possíveis de serem feitas a partir da análise das imagens dos evangelistas e das cenas em que estão representados. Para este estudo, destacamos como um objetivo a abordagem sobre o modo como os ícones cristãos podem ser compreendidos como modelos para a fé nas comunidades das igrejas São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus. Uma das conclusões a que chegamos é que, na primeira, eles denotam exemplos de santidade e simplicidade, enquanto que na segunda, a condição humana dos personagens os aproxima mais dos seus observadores. Assim, ambas podem ser consideradas como

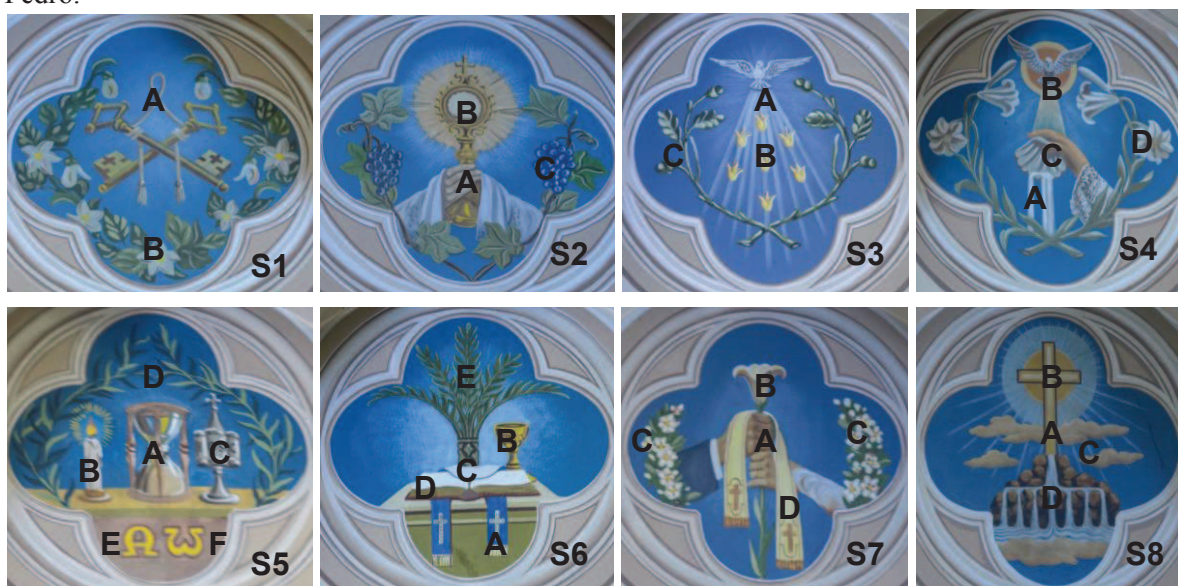
portadoras de modelos de fé: na obra de Curci, pelo exemplo da santidade já alcançada e, na obra de Locatelli, pela busca humana da perfeição santa e a possibilidade de alcançá-la, através da vivência do Cristianismo.

3.2.2 Os Sete Sacramentos como Imagens de Doutrinação

Ao lado das figuras dos santos que ornamentam as igrejas analisadas, encontramos outras representações simbólicas da vivência da fé cristã, relacionadas à sua doutrina. Peter Burke (2004) as compreende como imagens de doutrinação, ou seja, portadoras de preceitos doutrinários da Igreja (BURKE, 2004, p. 58-61). Entre as principais atividades paroquiais, há a instituição de sete sacramentos, que são compreendidos em ritos simbólicos inspirados na Bíblia. Eles garantem a permanência das famílias nas igrejas, pois permeiam as vidas dos seus fiéis desde o nascimento (Batismo), passando pela infância (Eucaristia e Reconciliação), juventude (Crisma), adultez (Matrimônio e Ordem), permanecendo com eles, também, nas enfermidades (Unção dos Enfermos).

Por comporem a liturgia católica, os sacramentos são ministrados em todas as igrejas. Eles possuem objetos simbólicos característicos e são, frequentemente, representados em pinturas. Seu significado religioso está presente nos medalhões pintados pelos irmãos Curci na igreja São Pedro, conforme descrevemos abaixo:

Ilustrações 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75 e 76: Conjunto pictórico dos sete sacramentos, na Igreja São Pedro.



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

a) **Batismo (S4):** É o primeiro sacramento recebido, geralmente, logo após o nascimento. Além da água (A), que representa a vida, há signos representativos da Santíssima Trindade

que aparecem nessa imagem: a pomba (B), desígnio do Espírito Santo, a luz que emana dela na “mão de Deus” (C) e as flores Brancas (D), atribuídas a Jesus;

b) Eucaristia (S2): A Eucaristia é o pão que representa o corpo de Cristo. (Jo. 6,51). Para que o cristão católico receba a eucaristia pela primeira vez, há uma preparação chamada catequese. Seus signos representativos são o ostensório (A), objeto utilizado pelo celebrante para expor a hóstia ou pão (B) e as videiras com cachos de uva (C), com as quais é feito o vinho, símbolo do sangue de Cristo;

c) Crisma (S3): O sacramento do Crisma é a confirmação do Batismo, momento no qual o cristão está consciente de que deseja participar da Igreja, sendo ungido com óleo por um bispo ou padre e, assim, recebendo os “Dons do Espírito Santo”⁷⁵. Na simbologia cristã, a pomba (A) é o animal que o representa. Quando figura junto com sete línguas de fogo (B), essas simbolizam os sete Dons. O óleo com o qual é feita a unção do crismando é proveniente, quase sempre, da oliveira. (C);

d) Reconciliação (S1): A Reconciliação ou Penitência é o sacramento pelo qual os pecados humanos são absolvidos por Deus, através da confissão. Ela deve ser feita por intermédio de um sacerdote e, para ser absolvido, o pecador deve cumprir a penitência solicitada por ele, geralmente, em forma de oração. As chaves unidas por uma corda (A) representam São Pedro como elo de ligação entre o céu e a terra e, as flores brancas (B), são designativas de Jesus;

e) Matrimônio (S7): O sacramento do Matrimônio é o ministério da união entre o homem e a mulher. Essa união é representada no medalhão pelas mãos unidas dos noivos (A), segurando um lírio (B), simbólico da pureza que deve ter a união conjugal, assim como as flores do campo (C), dispostas nas laterais esquerda e direita. A estola que envolve as mãos (D) simboliza a benção de Deus ao enlace, por intercessão do sacerdote;

f) Ordem (S6): O sacramento da Ordem é conferido aos seguidores de São Pedro (A1) que, a seu exemplo, optaram por deixar a sua família e os seus bens materiais para conduzir o povo na fé. A importância do sacerdócio ao longo da história da Igreja é de fundamental importância. Os signos presentes nesse medalhão são: a estola (parte do paramento utilizada nas celebrações litúrgicas) (A); o cibório (B) e a patena (C), respectivamente, utilizados para guardar o pão representativo do corpo de Cristo, para apará-lo e conservá-lo; A Bíblia (D) que deve guiar os atos dos sacerdotes e os ramos de palmeira (E), que lembram o momento da entrada de Jesus em Jerusalém (Mt. 21, 1-21), de quem o modelo de pregação deve ser sempre seguido pelos clérigos;

⁷⁵ Sobre os dons e suas representações, ver p. 164 a 167 (pinturas de Emilio Sessa na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus).

g) Unção dos Enfermos (S5): Também conhecido como “Extrema Unção”, foi o quinto sacramento instituído por Jesus, com a finalidade de confortar os doentes. Apenas os sacerdotes podem ministrá-lo. Seus signos são a ampulheta (A), simbólica do tempo como pertencente a Deus; a vela (B), cuja chama acesa remete à eternidade; o recipiente sacro que comporta o óleo para a unção (C); os ramos de oliveiras (D), relembrando o lugar onde Jesus orou, às vésperas de sua morte - o horto das Oliveiras (Mt. 26,36-46) -; o alfa (E) e o ômega (F), respectivamente, a primeira e a última letras do alfabeto grego, que representam o princípio e o fim;

h) A Vida Eterna (S8): A Vida Eterna é a promessa final, segundo a crença cristã, para aqueles que vivem de acordo com os preceitos bíblicos. Consiste na Ressurreição dos cristãos, à exemplo de Jesus. É simbolizada pela cruz (A), representativa da vitória de Cristo sobre a morte, iluminada pelo sol (B), símbolo da vida; pelas nuvens (C), que representam a separação entre o céu e a terra; e por um monte, de onde vertem sete veios de água (D)⁷⁶, fonte que significa o cumprimento da promessa de Vida Eterna.

A partir destas representações contidas nos sete sacramentos, queremos fazer também uma outra leitura destas imagens, paralela à já significada. Primeiramente, destacamos a sua localização na igreja São Pedro: em ambos os lados, logo abaixo das demais pinturas, em um lugar que privilegia a visão do observador que adentra o local. Seu posicionamento no conjunto pictórico pode dizer da sua importância no contexto da transmissão da fé cristã.

Do ponto de vista do conjunto dos medalhões representativos dos sacramentos, outro detalhe que destacamos é a utilização da cor fria azul, ao fundo das oito imagens. Também se repete a presença das flores brancas (lírios e flores do campo), simbólicas da pureza, do equilíbrio e da ponderação, virtudes estas consideradas essenciais para um cristão, razão pela qual esse signo aparece frequentemente citado em textos bíblicos.

Esse conjunto sugere também, conforme o nosso entendimento, o elo de ligação entre o Homem e Deus, seja porque a Igreja, como instituição, é reconhecida pelos seus fieis como portadora das “chaves do reino dos céus” (medalhão S1), ou porque ela liga os homens a Deus através de elementos simbólicos que considera sagrados, como o pão e a água (medalhões S2, S4 e S8).

⁷⁶ Representação semelhante é encontrada na absida frontal da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus (ilustração 98, p. 138).

3.2.3 A Paixão de Cristo e os Desígnios Marianos

Além das quatorze estações da Via Sacra – dispostas na igreja São Pedro, em capelinhas esculpidas nos entornos laterais das paredes –, há também oito medalhões com representações pictóricas [1-8], feitos por Pedro Paulo e Atilio Curci. Sua localização nesse espaço está condicionada às normas para a arte sacra nas igrejas, conforme nos diz Almir Scomparim (2008): “A imagem histórico-descritiva [como é o caso], por ter função mais catequética e ilustrativa, pode ser admitida na igreja, mas nas paredes laterais”. (SCOMPARIM, 2008, p. 35). A simbologia desses elementos aparece explicitada na Bíblia, onde o momento ao qual se relacionam é contado em maiores detalhes (Mt. 26,47-48, e 27,3). Os apresentamos, a seguir:

Ilustrações 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 e 84 - Representações da Paixão de Cristo na igreja São Pedro (posições 1 a 8 do croqui, na p. 110.).



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Entre os signos representativos do flagelo de Jesus, estão as ilustrações 2, 3, 6 e 7. O açoite e a vara [3] foram utilizados como formas de tortura física no trajeto que o levou até a cruz. (Mc. 15,15). Uma coroa de espinhos [2], foi colocada em sua cabeça como escárnio, por sua fama como “rei dos judeus”. (Mc. 5,17). O martelo, o alicate e os três pregos [7], por sua vez, teriam sido os instrumentos usados para pregá-lo na cruz. O pano com marcas do rosto de Jesus [6], formadas pelo seu suor e sangue, representa o prenúncio da sua morte no monte das Oliveiras (Lc. 22,44) e, posteriormente, ficou conhecido pelos cristãos como Santo Sudário. O primeiro medalhão, que compreende o signo de um coração (de Jesus) envolto por uma coroa de espinhos e encimado por uma cruz ladeada pelo fogo – simbólico de Deus e da

ressurreição –, faz alusão à sua morte. Podemos destacar esse como um dos símbolos mais recorrentes em igrejas católicas.

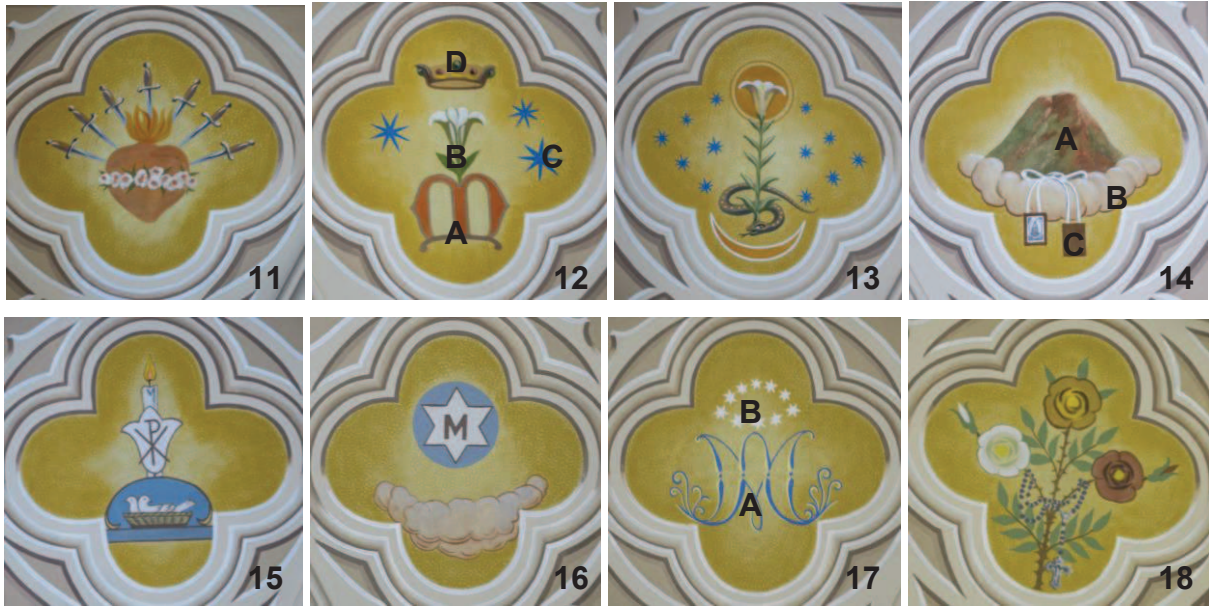
Após a ressurreição de Jesus, conforme os textos bíblicos, os apóstolos teriam se reunido para excluir do grupo Judas, o traidor. Precisavam colocar outro em seu lugar e tiraram a sorte, que caiu em Matias. O copo e os dados [5] simbolizam a sorte lançada como jogo, e é possível observar que o medalhão alusivo a São Matias localiza-se próximo a essa imagem. Este é um exemplo da forma como as imagens podem ser “lidas” quando há conhecimento sobre o conjunto onde estão inseridas, concordando com as considerações de Eduardo França Paiva (2002, p. 35) sobre o enunciado.

Numa análise do conjunto, então, é importante observar que os signos contidos nos oito medalhões se apresentam como portadores de pouca complexidade interpretativa. A cor quente ocre [amarela], sobre a qual foram pintados, dá maior ênfase à intensidade da sua temática. Diferentemente disto, as cores frias (como o azul), produzem efeito tranquilizante, o que pode nos dar uma pista do por quê de os irmãos Curci a terem utilizado na composição dos medalhões alusivos aos sete sacramentos (p. 121), ao invés de pintarem todos com o mesmo fundo. Essa informação sobre as cores nos é transmitida por Battistoni Filho (1993) que, ainda, as considera como “um dos principais meios de que se vale o artista para dar variedade, ênfase e unidade ao seu trabalho, quer para criar efeitos de volume e espaço, quer para exprimir ideias e emoções.” (BATTISTONI FILHO, 1993, p. 11). Os medalhões sobre os quais trataremos a seguir, referentes aos desígnios marianos, possuem a mesma coloração amarelo-forte dos símbolos da Paixão de Cristo, o que, possivelmente, é um recurso visual associativo da proximidade entre Maria e seu filho.

3.2.3.1 Os Desígnios Marianos

A igreja São Pedro possui uma longa tradição de devoção mariana, assim como ocorre em grande parte das igrejas católicas. Entre os seus grupos de oração femininos mais antigos, está a “Pia União das Filhas de Maria”, fundado em 8 de dezembro de 1926, cuja história devocional é, provavelmente, uma das razões para que a adoração a Maria esteja presente nas pinturas que compõem a ambiência local. As imagens foram dispostas em oito medalhões, localizados na lateral superior direita do teto, exatamente à mesma distância em que estão os símbolos da Paixão de Cristo, do lado esquerdo [vide localização no croquis (p. 104)], o que revela a sua relação com a figura de Jesus Cristo. Segue as fotografias destas obras:

Ilustrações 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91 e 92 - Representações dos desígnios marianos na igreja São Pedro (posições 11 a 18, no croqui p. 104.).



¹⁴ Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

A compreensão deste quadro pode ser facilitada quando o relacionamos à ambiência da igreja São Pedro, formada por símbolos devocionais que comportam modelos de fé. Cada um desses desígnios pode ser descrito separadamente, contudo, optamos por voltar a nossa análise para apenas alguns deles, cujas leituras dos seus signos não aparecem suficientemente facilitadas pela lógica da observação. Destacamos que as cores mais utilizadas nas composições destas imagens são o ocre [amarelo], ao fundo - assim como nos símbolos da paixão de de Cristo, com os quais formam um mesmo plano -, o azul, nas representações celestes - sobretudo, onde há estrelas (medalhões 12, 13 e 16) -, e o branco, simbolizando a pureza - utilizado, por exemplo, nas figuras de flores (medalhões 11, 12, 13 e 18). Em escala reduzida, tons alaranjados e vermelhos também fazem parte da composição deste conjunto, predominantemente formado por cores quentes.

De acordo com a numeração informada nos cantos inferiores direitos de cada medalhão, os desígnios marianos estão dispostos da seguinte forma: Sagrado Coração de Maria (11); Maria, Mãe do Salvador (12) - nesse medalhão, por exemplo, a santidade mariana é revelada através de signos que contam, segundo a tradição cristã, sobre o momento em que, tendo aceitado ser a mãe do filho de Deus, Maria passou a ser venerada: A letra “M” sobre uma base (representativa da Terra) (A) a simboliza; o lírio sobre ela (B) é alusivo a Jesus; as três estrelas (C), simbolizam a Santíssima Trindade e, por fim, a coroa (D) representa o reconhecimento da sua santidade e valorização como “Mãe do Salvador”. Na sequência das imagens temos, também, os desígnios de Maria como Rainha concebida sem pecado original

(13); Virgem Poderosa (14) - Os símbolos dispostos nesse medalhão, entre diversos existentes, são relacionados ao poder mariano: O vulcão (A), representa a força e o poder; a nuvem (B), simboliza o céu como revelação de santidade; e o escapulário (C), ornamento utilizado pelos cristãos formado por um cordão com duas medalhas, uma com imagem de Jesus, outra, de Maria. A medalha mariana é, nesta pintura, a que aparece virada para a frente. - Mãe da Igreja (15); Estrela da Manhã (16); e Santa Maria (17) são, também desígnios seus. No medalhão 17, a letra M em forma de coroa (A) a distingue como rainha e, as estrelas sobre ela (B), a significam como Rainha do Céu. Esse também é o emblema da congregação Marista que tem, em Maria, a sua padroeira. A igreja São Pedro é ligada a essa congregação, assim como também o é o colégio Marista São Pedro, originado nesta paróquia. O último medalhão, localizado próximo ao coro, apresenta Maria, também, como Rainha do Sacratíssimo Rosário (18).

A partir desta análise das pinturas dos irmãos Pedro Paulo e Atilio Curci, realizadas na igreja São Pedro, é possível destacar a importância de que os exemplos de Jesus, de seus apóstolos e de sua mãe, Maria, sejam visualizados através das representações sacras e seguidos por sacerdotes e fieis, pois este é, em última instância, o discurso ao qual remete a Igreja. Na delimitação temporal estabelecida para esse trabalho (1940-60), conforme destacamos, foi escolhida mais uma igreja para análise: a paróquia Santa Teresinha do Menino Jesus, também localizada no bairro Floresta. Ela é portadora de outro importante acervo visual em seu interior, que congrega as pinturas de Aldo Locatelli e Emilio Sessa. À semelhança dos trabalhos dos irmãos Curci, estas obras conferem, em seu discurso de fé, mais um inquestionável patrimônio cristão e artístico.



Cena do painel "Teresinha entre as crianças". Aldo Locatelli. Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus:
Porto Alegre, 1955. Fotografia: Aldo Toniazzo

4 DAS TINTAS DE ALDO LOCATELLI E EMILIO SESSA, NASCE UMA NOVA AMBIÊNCIA CATÓLICA NO BAIRRO FLORESTA: IGREJA SANTA TERESINHA DO MENINO JESUS (1952-57)

Ao mesmo tempo em que os trabalhos de pintura da igreja São Pedro transcorriam, uma nova igreja era construída no bairro Floresta, localizada na Rua Ramiro Barcelos (vide mapa p. 85). Diferentemente de São Pedro e São Paulo, já reconhecidos como apóstolos mártires pela Igreja desde a sua concepção, a padroeira da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus foi beatificada⁷⁷ apenas no século XX, no ano de 1923. Pouco tempo depois, passou a ser proclamada, também, como padroeira das Missões (1927), sendo estabelecida a devoção ao seu orago em diversas freguesias do Brasil. (VARGAS, 2004).

Enquanto a Igreja se mobilizava paulatinamente pelo fomento ao Catolicismo em todos os lugares onde as suas bases pudessem alcançar, através dos desígnios de D. João Becker e, *a posteriori*, de D. Vicente Scherer, a inclusão de matrizes cristãs que introduzissem os santos do Catolicismo no rol devocional de Porto Alegre, sobretudo, aqueles cujos oragos já estavam estabelecidos noutras localidades, era uma forma de instruir sobre a prática da religião e aproximar os fiéis da Igreja, através dos seus exemplos de santidade. No caso de Santa Teresinha, destacamos o fato de que ela foi congregada ao Carmelo que tem em Santa Teresa de Ávila o seu modelo de fé e devoção. Sendo essa santa considerada a protetora dos primeiros portugueses que se instalaram no extremo sul do Brasil, há representações suas em lugares de destaque, como no mosaico frontal da Catedral Nossa Senhora Madre de Deus⁷⁸, cujo período de construção do novo templo coincide com a data de beatificação de Santa Teresinha. Com base nessas e noutras constatações apresentadas ao longo deste trabalho, é possível afirmar que os anos 1920 marcaram o início de um processo de mobilização católica que teve nos anos 1940 a 1960 o seu auge.

Sobre os limites da cidade, temos que o aumento substancial da população, entre os anos 1940 e 1960, fez com que fossem empreendidos os prolongamentos de diversas ruas, como foi o caso da Rua Ramiro Barcelos, cuja extensão estabelecida entre a Avenida Protásio Alves em direção ao arroio Dilúvio começou a ser feita no final da década de quarenta

⁷⁷ A beatificação de um fiel cristão se dá a partir de uma declaração papal de “bem-aventurança”, ou seja, de vida exemplar no exercício da fé. No site “Catolicismo Romano”, que conta com a colaboração de padres e bispos atuantes em igrejas e santuários ligados à Santa Sé, há a informação de que: “Quando o Papa declara alguém Beato isso é considerado um ensinamento oficial da Igreja a respeito dessa pessoa. O que isso quer dizer? Que ela viveu as virtudes cristãs de forma heroica, ou então, se é o caso de um mártir, que ela recebeu um martírio verdadeiro (chama-se declaração de magistério ordinário).” A Igreja, deste modo, reconhece a bem-aventurança de Santa Teresinha ao beatificá-la, declarando-a como modelo de fé para os cristãos. Para maiores informações, acessar: <http://www.catolicismoromano.com.br/content/view/215/29/>

⁷⁸ Sobre esse mosaico, vide p. 59-62.

(FRANCO, 1988, p. 343), havendo a necessidade de instauração de um novo templo para congregar os fieis do bairro Floresta e arredores. Embora não haja muitas obras que contem a história da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus – a que possui uma descrição mais completa é a de Élvio Vargas (2004), contendo breves considerações sobre a sua gênese e consolidação –, é possível ampliar as informações existentes a partir da documentação local, como os jornais circulantes no período analisado. Conforme a descrição de Vargas foram, assim, decorridos os primeiros anos da sua construção:

A primeira reunião para criação da paróquia de Santa Teresinha realizou-se em 5 de abril de 1942, sob a coordenação do padre Atílio Fontana. Já a construção foi iniciada em 1946. Apesar de faltarem os vitrais, piso, forro e revestimento interno das paredes, o templo foi consagrado, iniciando as funções religiosas em 1949. (VARGAS, 2004, p. 91)

Essas informações convergem com os dados existentes nos materiais informativos atuais dessa paróquia. Contudo, as pesquisas documentais, onde destacamos o católico “Jornal do Dia”, trazem notas que, embora aproximadas a essas, possuem algumas diferenças. A data do início da construção, por exemplo, é citada com a margem de um ano: Vargas, 1946 e, “Jornal do Dia”, 1947. Esse fato não prejudica a reconstrução histórica necessária para este estudo, porém, é um indicativo de que ainda há dados que precisam ser levantados para o conhecimento, sobretudo, da própria comunidade. Segue trecho de um artigo constante no “Jornal do Dia”, de 1948 ⁷⁹, sobre a nova igreja:

A paróquia de Santa Teresinha foi desmembrada das de São Pedro e Nossa Senhora da Conceição. Mais tarde, em 1944 e 1945, o Pe. Atílio Fontana adquiriu três terrenos, medindo 24 por 100 metros, na mesma rua e ao lado da Capela existente, com o que despendeu 250 mil cruzeiros. Ainda em construção, a Matriz de Santa Teresinha tornar-se-á um magnífico templo, o primeiro em cimento armado a ser levantado em Pôrto Alegre. Seu estilo basilical, de linhas harmoniosas modernas, oferece aspecto bellissimo. As obras, já bastante adiantadas, foram iniciadas em junho de 47, estando previsto o seu término no próximo ano de 1949. A pedra angular da nova igreja Matriz foi lançada a 17 de julho deste ano, em cerimônia a que esteve presente S. Excia. Revma. D. Vicente Scherer, Arcebispo Metropolitano.

A partir das informações compiladas desse artigo, sabemos que essa paróquia foi, inicialmente, vinculada às igrejas Nossa Senhora da Conceição e São Pedro. Para a sua instauração e condução inicial, o Mons. Atílio Fontana, então responsável pela administração

⁷⁹ Havendo sido essa uma edição especial deste jornal, em que constam partes das histórias de algumas igrejas de Porto Alegre, também a utilizamos como fonte para outras partes deste trabalho. Destacamos que o ano de 1948 corresponde a um momento de diversas ações no âmbito eclesial, sobretudo, organizadas pelo clero. Entre elas, o V Congresso Eucarístico Nacional foi um acontecimento de grandes proporções, amplamente divulgado pela imprensa católica e que buscou contar com a colaboração da comunidade católica porto-alegrense. Já mencionado anteriormente, este evento marcou o centenário da criação da Diocese de São Pedro do Rio Grande do Sul, instituída em 07 de maio de 1848, contemplando um acontecimento de grande repercussão na cidade. [nota da autora].

geral da comunidade, teve no pároco da igreja São Pedro um importante aliado que, além de acompanhar os progressos da constituição da nova comunidade, passou a dividir com ele não apenas os limites do bairro, mas, também, responsabilidades para a concretização de um objetivo em comum: evangelizar e garantir o fomento ao Catolicismo local. Prova disto é que, após o falecimento de Lottermann na década de 1960, Fontana assumiu os seus encargos. Da convivência entre eles, há registros documentais escritos e fotográficos, como a imagem a seguir, onde ambos estão retratados, lado a lado, em frente à igreja São Pedro.

Ilustração 93 - Mons. Emílio Lottermann (à esquerda) e Mons. Atílio Fontana (à direita.).⁸⁰



Fonte: Acervo fotográfico da Igreja São Pedro. [s.d]

As articulações com Lottermann e, sobretudo, o trabalho contínuo de Fontana à frente da igreja Santa Teresinha, foram ações que desencadearam sucessivos avanços, não apenas nas obras de construção, mas, principalmente, no desenvolvimento de uma vivência da fé nessa nova matriz. Sobre a atuação do Mons. Fontana, há menção, também, no referido artigo do “Jornal do Dia” sobre os primeiros anos de existência dessa matriz e das suas atividades, ligadas à Ação Católica, conforme segue:

⁸⁰ Mons. Emílio Lottermann e Mons. Atílio Fontana foram, respectivamente, os primeiros párocos das igrejas São Pedro e Santa Teresinha, sendo que Fontana foi auxiliar de Lottermann durante os seus primeiros anos de atuação. O local desta fotografia é a escadaria frontal da igreja São Pedro. É recorrente que paróquias próximas tenham as suas atividades vinculadas umas às outras, uma vez que as igrejas de Porto Alegre são divididas em áreas/vicariatos. As paróquias São Pedro e Santa Teresinha do Menino Jesus fazem parte da área Navegantes, que congrega as igrejas dos bairros próximos, entre eles, o Floresta.

A vida religiosa paroquial é intensa, destacando-se as atividades valiosíssimas da Ação Católica e demais associações organizadas da paróquia onde também está em franco desenvolvimento um núcleo do Circulo Operário Porto Alegrense, organizações tôdas assistidas de perto pelo Revdo. Pe. Atilio Fontana, sacerdote zeloso, sempre à frente das boas causas.

Conforme podemos observar, antes mesmo de a construção da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus ser concluída, a sua comunidade já se encontrava em plena atividade. Mais tarde, concomitantemente às obras e ao planejamento arquitetônico dos espaços, Mons. Atilio Fontana conduziu também as primeiras iniciativas para a realização da ambiência pictórica dessa igreja, juntamente com o seu auxiliar, Pe. Nelson Selbach e a comunidade local.

Ao saber, no início dos anos cinquenta, da necessidade de decoração da nova igreja, há informações de que o pintor italiano Emilio Sessa, então residente no Brasil e envolvido em diversos outros trabalhos pictóricos no Rio Grande do Sul – entre os quais destacamos as ambiências feitas em Pelotas (1949-50), Santa Maria (1954), Itajaí (1955) e Caxias do Sul (1956) –, teria apresentado um projeto decorativo aos párocos responsáveis. Nesse projeto, constava uma proposta de ambiência na qual se incluíam, além da ornamentação geral, as pinturas murais que deveriam ser realizadas pelo seu companheiro, o figurista Aldo Locatelli.⁸¹

É importante destacar, neste ponto, a articulação inicial feita por Sessa e, posteriormente, por Locatelli com a comunidade, pois esse planejamento conjunto corresponde às normas da arte sacra, instituídas e rigorosamente observadas pelos representantes das igrejas, sobretudo, num momento que foi de grande mobilização do Catolicismo. Sobre a condução dos trabalhos sacros, Clarice Jaeger (2010) explica: “O artista que inicia uma obra sacra, deve, também, ser orientado para o objetivo de seu trabalho; deve discutir e apresentar um projeto claro do que tenciona fazer; trocar idéias com o sacerdote responsável e, também, com membros da comunidade para a qual realizará a obra.” (JAEGER, 2010, p. 93). Esta citação pode ser complementada, ainda, pelas seguintes palavras apresentadas por Maria Helena Andrés (1966), escritas logo em seguida da realização do Concílio Vaticano II (1962-65):

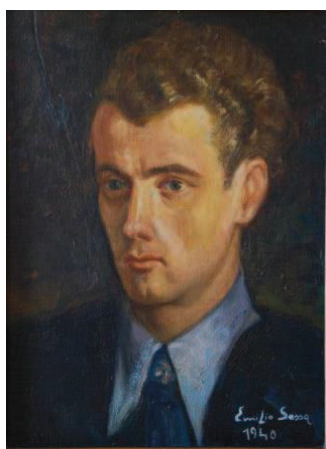
Para que os bispos e padres possam consultar peritos sobre arte sacra e mesmo venham a dispor destas obras, faz-se mister que procurem interessar-se pelos artistas, por si ou por sacerdotes idôneos, dotados de competência e amor à arte. A aproximação entre clero e artistas é imprescindível. (...) A Igreja reconhece a necessidade imperiosa de o clero interessar-se pela arte sacra. Felizmente, tudo foi lembrado nos estudos do Concílio. (ANDRÉS, 1966, p. 88- 89).

⁸¹ Esse projeto não foi encontrado na pesquisa documental referente à igreja Santa Teresinha. Soubemos da sua existência através da entrevista cedida a membros do ICES pelo Pe. Nelson Selbach, em 24 de outubro de 2010.

Conforme citamos anteriormente, Emilio Sessa e Aldo Locatelli viajaram juntos ao Brasil, em 1948, com o propósito de empreender as obras pictóricas da Catedral São Francisco de Paula, em Pelotas, onde estiveram em contato constante com o seu pároco. Seus destacados trabalhos realizados na Europa levaram o Cardeal Ângelo Roncalli a recomendar os seus serviços a Dom Antônio Záttera, então, bispo dessa cidade. (SILVA *IN*: DOBERSTEIN, 2012, p. 77). Havendo condições favoráveis para a sua permanência no Brasil, eles trouxeram as suas famílias da Itália e aqui estabeleceram residência, sempre em busca de novos expedientes. Além de colegas de estudos e de trabalho, os dois pintores eram também compadres, sendo Aldo Locatelli convidado para padrinho de Fábio, filho mais novo de Sessa, que nasceu no Brasil. As obras conjuntamente realizadas iam legando, também aos seus filhos, laços de amizade que perduraram ao longo dos anos.

Sobre a parceria de Sessa e Locatelli, Franco Sessa, filho de Emilio, assim relata sobre uma visita que fez a seu pai, durante a execução das obras na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus: “Lembro-me de tê-lo visto sobre os andaimes, pintando o painel central da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, na companhia de Aldo Locatelli, onde conversavam e riam animadamente sobre os mais variados assuntos.” (SESSA *In*: DOBERSTEIN, 2012, p. 18). Mesmo trabalhando com técnicas distintas em igrejas, onde o responsável pelas composições de figuras humanas era, geralmente, Aldo Locatelli – e, é preciso dizer, ele o fazia com maestria! - ambos os pintores contavam, entre seus trabalhos, com retratos produzidos em óleo sobre tela. Exemplos disto são os seus autorretratos feitos, ainda, na Itália.

Ilustração 94 - Emilio Sessa.
Autorretrato com 27 anos.
Óleo sobre tela, 1940.



Fonte: Coleção particular, Bergamo, Itália. Arquivos do ICES.

Ilustração 95 - Aldo Locatelli.
Autorretrato com 18 anos. Óleo
sobre tela, 1933.



Fonte: CORDONI, 2002, p. 47

Na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, os trabalhos de pintura empreendidos por Sessa e Locatelli foram realizados *pari passu* com a construção das estruturas arquitetônicas,

diferentemente do ocorrido na igreja São Pedro, onde a decoração interna foi iniciada somente após quase meio século da sua gênese. Esta diferença de tempo para a conclusão das obras nas duas paróquias se deveu, em grande parte, ao fato de que a igreja Santa Teresinha contou com o auxílio dos grupos de oração e do pároco da igreja São Pedro, que haviam terminado recentemente a organização do seu próprio espaço físico. Assim, quando Sessa se apresentou para decorar a nova igreja, ainda seria possível realizar intervenções nessa construção. Ele, então, sugeriu a inclusão de uma nova estrutura, para fins de adequar o programa pictórico que já havia projetado. Segundo o Pe. Nelson Selbach,

Foi igualmente dele [Sessa], como pintor projetista, a ideia de se modificar a estrutura arquitetônica da igreja para incluir, na transversal da nave central, uma espécie de arco-cruzeiro para cuja abóboda Sessa projetou a pintura da iluminância do Espírito Santo (representado pela pomba, no centro da abóboda) projetando-se como uma fonte de luz inspiradora sobre os quatro evangelistas, reservados para serem executados pelo amigo e compadre Aldo Locatelli, que também executou os demais painéis retratando episódios da vida da Santa padroeira.

Apesar de não dispormos do referido projeto, é possível comprovar a veracidade dessa informação através da comparação com outras pesquisas sobre os procedimentos do artista, como é o caso da igreja Sagrada Família, onde Sessa não apenas pintou sozinho como, também, organizou o projeto pictórico que executaria. Aqui, destacamos que a representação dos quatro evangelistas⁸² no teto da igreja Santa Teresinha introduziu os trabalhos de Aldo Locatelli no local, sendo a sua contribuição para a harmonia dessa ambiência fartamente comprovada. Entre os trabalhos de Emilio Sessa, consta o preenchimento dos espaços com suas técnicas características, entre as quais destacamos o degradê – que sugere profundidade através da mescla de tons aproximados de cores –, e a técnica *Trompe d’Oeil*, que simula relevo, utilizada, por exemplo, nas bases que comportam os evangelistas. Segue, na página seguinte, a ilustração do espaço projetado e executado por Sessa. Logo após, apresentamos um croqui ilustrativo do teto e dos entornos decorativos da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, com as respectivas localizações destas e das demais imagens que compõem a ambiência apresentada neste capítulo.

⁸² Maiores considerações sobre as figuras dos quatro evangelistas da igreja Santa Teresinha se encontram na seção 3 desta dissertação, dedicada à igreja São Pedro, onde as comparamos com as representações pintadas por Pedro Paulo e Atilio Curci naquele local. Vide p. 118 a 127.

Ilustração 96 - Representações dos quatro Evangelistas (Aldo Locatelli) na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus (1957), com entornos, bases em *Trompe d'oeil* e o símbolo do Espírito Santo, ao centro, pintado por Emilio Sessa.



Degradê

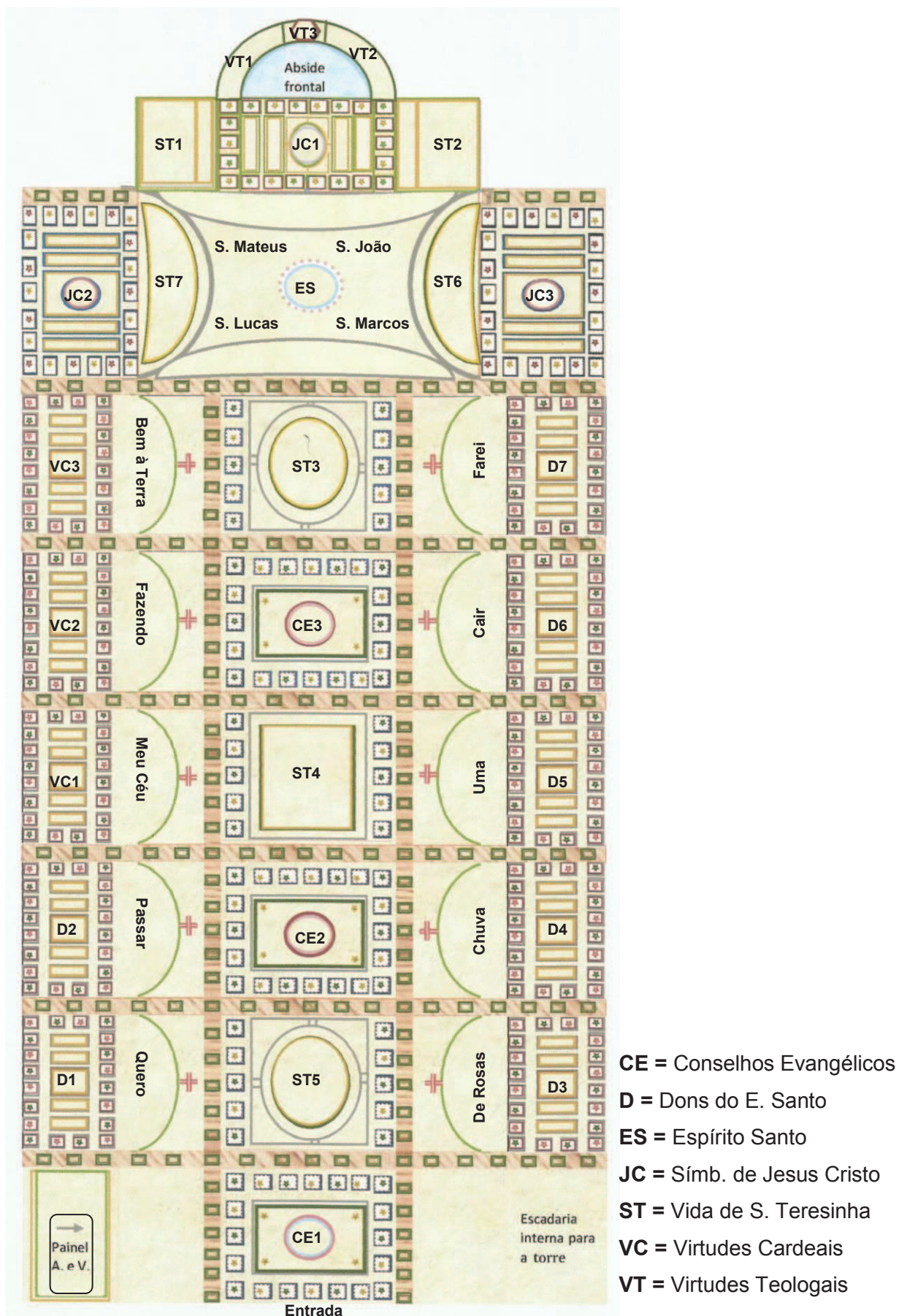


Representação do Espírito Santo



Técnica Trompe d'Oeil

Ilustração 97 - Croqui ilustrativo do teto da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus



Fonte: Elaborado pela autora.

Há registros bibliográficos e em materiais cedidos pela igreja Santa Teresinha do Menino Jesus ⁸³ onde constam informações sobre o processo de execução das suas pinturas, especialmente, dos sete painéis centrais pintados por Aldo Locatelli. Sobre as absides e os símbolos inseridos por Sessa na composição dessa ambiência, foram feitas apenas breves menções. Pela observação dos programas organizados por ele em outras igrejas e, considerando a temática de cada conjunto, contudo, é possível identificar os seus significados, de acordo com os preceitos cristãos aos quais remetem.

As primeiras pinturas murais dessa igreja foram os dois painéis de Aldo Locatelli correspondentes à infância de Santa Teresinha (**ST1 e ST2**), intitulados “Teresinha apontando seu nome inscrito no céu” (144) e “Primeira comunhão de Santa Teresinha” (146), ambos, executados em 1952 e, no mesmo ano, o painel central da abside, pintado por Emilio Sessa (p.138). Em 1955, ao mesmo tempo em que eram concluídos o revestimento interno, o forro, o piso e o reboco, Locatelli também pintava mais dois painéis (**ST6 e ST7**): “Teresinha entre as crianças” (153) e “Teresinha, Padroeira das Missões” (156). Sessa prosseguia com seu trabalho decorativo nas naves laterais e nos intervalos dos painéis, executados por seu companheiro. As obras de construção e ornamentação local seguiram até 1957 e os últimos três afrescos de Locatelli (**ST3, ST4 e ST5**), localizados na parte central do teto, foram, por fim, inseridos nesse ano. São eles: “Teresinha diante do Papa Leão XIII” (p.148), “A santidade de Teresinha” (p. 150) e “Teresinha no leito de morte” (p.151). Emilio Sessa, por certo, já havia concluído a sua parte decorativa, pois, nesse período, estava trabalhando na ambiência pictórica da igreja Sagrada Família.

A imagem, na página seguinte, compreende a abside frontal que foi pintada exclusivamente por Sessa, em 1952 ⁸⁴. É alusiva à Eucaristia ⁸⁵, e contém elementos representativos da Santíssima Trindade, compostos por símbolos que reportam a esse significado. Descrevemos esses símbolos, logo após, tendo como orientação as letras marcadas, de A à H, de acordo com a disposição destacada no conjunto.

⁸³ Como exemplo, citamos o encarte intitulado “Paróquia Santa Teresinha do Menino Jesus - Porto Alegre, RS - Brasil” (s/d).

⁸⁴ Apesar de não haver obras que destaquem os trabalhos de Sessa nessa igreja, há a assinatura na sua pintura localizada na abside, no canto inferior direito, contendo o ano de execução.

⁸⁵ A Eucaristia é o momento mais importante celebrado nas missas católicas. Ela reporta à morte e ressurreição de Jesus e, quando representada em pinturas, geralmente, contém elementos designativos das três pessoas da Santíssima Trindade.

Ilustração 98 - Abside frontal da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Emilio Sessa (1952).



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Ilustração 99 - Detalhe dos lírios, contendo a assinatura de Emilio Sessa e o ano de execução do painel da abside.



Os símbolos que destacamos na abside frontal da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus estão, assim, dispostos: (A) a pomba designativa do Espírito Santo; (B) a cruz iluminada, dando a entender que Jesus está no centro, por nela constar a imagem dos três pregos usados na sua crucificação ⁸⁶, muito recorrente nas representações de sua paixão; (C) pequenos lírios, também simbólicos de Jesus; (D) as palmeiras, simbólicas da vida; (E) sob a cruz, um monte com sete veios de água vertente, que representam os sete dons do Espírito Santo como fontes de vida e santidade; (F) O envoltório da cruz, formado pelas cores representativas dos sete dons do Espírito Santo ⁸⁷; (G) as ovelhas que, bebendo da água que verte do monte, são relacionadas aos homens e à sua santificação pela Trindade; (H) um par de anjos – uma das imagens mais utilizada por Sessa em suas ambiências, com nuvens abaixo de seus pés. ⁸⁸

Nesse painel, destacamos a principal diferença que pode ser observada entre a pintura de Aldo Locatelli e a de Emilio Sessa: as formas e a utilização das tintas. Enquanto Locatelli dota os seus painéis de cores mais fortes, assim como de objetos, muitas vezes, com poucas relações aparentes entre si e formas mais substanciais, a suavidade dos traços da obra de Sessa, suas cores e signos, são claramente mais próximos dos princípios da Arte Sacra, no que concerne ao seu caráter sagrado. A cor azul, predominante, é mesclada com tons de branco e com outras cores sem, no entanto, se destacarem sobressaliências de tons. Outro aspecto que consideramos importante destacar é a presença da assinatura de Emilio Sessa, pois esse artista raramente assinava os trabalhos que fazia nas igrejas, o que acabou sendo a causa para que muitas das suas pinturas fossem atribuídas a outros pintores, como o próprio Aldo Locatelli. Por ter, esse último, o hábito de assinar todos os trabalhos que fazia, é comum acontecer de serem-lhe dados os créditos por ambiências inteiras, mesmo quando não trabalhou nelas sozinho. Por esta razão, é importante relacionarmos, ao menos, as características principais das obras de cada um.

As obras de um artista, quando não contêm assinatura, podem ser identificadas através da comparação técnica com outros trabalhos de sua autoria. Citamos, como exemplo, que painéis semelhantes a esse também foram pintados por Sessa em outros lugares, como a igreja

⁸⁶ Os três pregos ao centro da cruz são praticamente imperceptíveis a olho nu, podendo ser captados através de recursos fotográficos de aproximação. Eles aparecem, em tons muito suaves, inseridos no círculo branco destacado pela letra “B”. Esse símbolo também pode ser visto no medalhão nº 7, componente da ambiência pictórica da igreja São Pedro (p. 124).

⁸⁷ Sobre as cores representativas dos sete dons do Espírito Santo (azul claro, azul escuro, vermelho, vinho, amarelo, verde e cinza), há descrição nas p. 163-164, onde também aparecem na composição do medalhão simbólico do Cordeiro de Deus (como é denominado Jesus Cristo em alguns escritos bíblicos).

⁸⁸ Esse tipo de nuvem é característico da arte de Emilio Sessa. Há diversas representações suas de anjos sobre este signo em igrejas pintadas por ele na Europa e no Brasil.

São Miguel Arcanjo, em Valnegrá (Itália), onde trabalhou em 1942, poucos anos antes de vir para o Brasil. (DOBERSTEIN, 2012, p. 53). É preciso referir que um aspecto fundamental da arte de Sessa em igrejas é a sua intencionalidade visível de aproximar o seu trabalho, o máximo possível, das referências longevas da Arte Sacra. Esse painel da abside pintado por ele em, pelo menos, três igrejas, é claramente inspirado em um mosaico do século V, inserido na antiga Basílica de Nola, através do qual São Felix de Nola, contemporâneo de Santo Agostinho, estabeleceu as bases da simbologia e iconografia do cristianismo primitivo. Nas palavras de Juan Plazaola (1996), esse santo,

na nova basílica em honra de São Felix, por volta do ano 400, decidiu decorar as naves e as absides. Tanto na basílica principal de Nola como na Igreja de Fundí, preferiu símbolos da Santíssima Trindade, apresentando Cristo na figura de Cordeiro com a Cruz e os Apóstolos em forma de ovelhas. (PLAZAOLA, 1996, p. 55).

Os símbolos referidos na descrição de Plazaola, conforme vimos, constam também na abside da igreja Santa Teresinha. Segue, abaixo, a reconstrução do mosaico de Nola, apresentada pelo mesmo autor:

Ilustração 100 - Reconstrução do mosaico da abside da Basílica de Nola

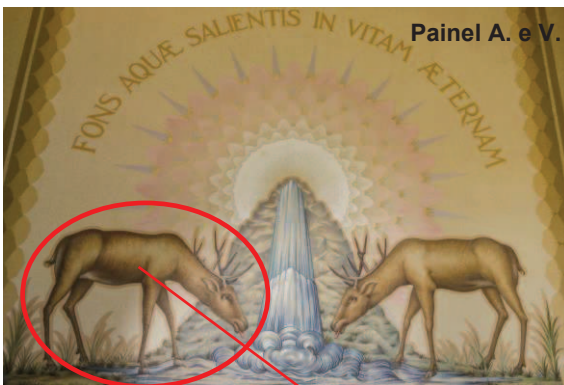


Fonte: PLAZAOLA, 1996, p. 55.

Para complementar o sentido da Eucaristia e da Santíssima Trindade, presentes nas imagens da abside, também há na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus outra representação pintada por Emilio Sessa: O Mistério Eucarístico como “Fonte de água santa e Vida Eterna”. Essa, diferentemente das demais, não se localiza no altar, mas no outro extremo do templo, próximo à porta principal – o que reforça o objetivo de comunicação visual da doutrina católica pela repetição de elementos semelhantes. Nessa obra, dois cervos que representam os homens (assim como as ovelhas, na imagem da abside) bebem a água que jorra da “Fonte”

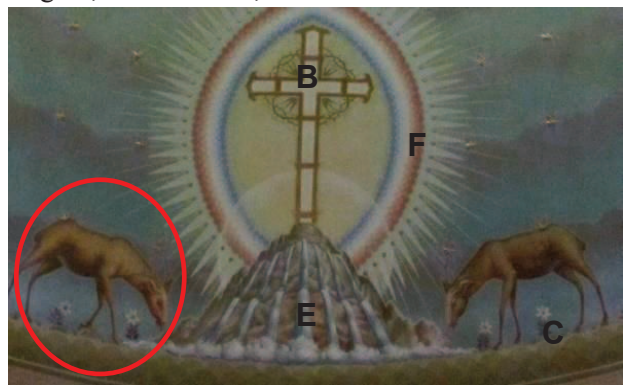
iluminada, como mensagem de que a Vida Eterna vem de Deus ⁸⁹. Como as demais pinturas, essa também faz parte de um conjunto inserido em outras igrejas onde Sessa atuou, entre as quais citamos a italiana de São Miguel Arcanjo, em Valnegrá (1942) e a capela do Colégio Teresa Verzeri, em Santo Ângelo (RS), decorada por ele em 1953 – essa última, contendo elementos dos dois painéis aqui referidos, conforme podemos identificar nas fotografias a seguir ⁹⁰:

Ilustração 101 – “Fonte de água santa e Vida Eterna”. Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. E. Sessa (década de 1950)



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Ilustração 102 – “Fonte de água santa e Vida Eterna”. Capela do colégio Teresa Verzeri. Santo Ângelo, RS. E. Sessa, 1953.



Fonte: Acervo do Ices. Fotografia: Arnaldo Doberstein.



Os recursos imagéticos, conforme destacamos na terceira seção deste trabalho, são auxiliares para a transmissão visual dos exemplos de Jesus e de seus seguidores: seus apóstolos, santos e mártires. Assim, também, os medalhões de Emilio Sessa remetem a elementos da doutrina católica (como os Sacramentos, as Virtudes e os dons do Espírito Santo), e às vidas dos padroeiros, que são considerados exemplares no exercício da fé cristã. Isso será reforçado ainda mais durante o Concílio Vaticano II, conforme consta no Catecismo

⁸⁹ Sobre a vida eterna como objetivo final, ver a descrição da ilustração 76, na p. 123 (o símbolo está indicado como S8, no croqui da igreja SP, p. 104.).

⁹⁰ As letras B, C, E e F são relacionadas aos mesmos elementos encontrados na absida frontal da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus descritos, anteriormente, na p. 138.

da Igreja Católica (2000): “Todos os sinais da celebração litúrgica são relativos a Cristo: são- no também as imagens sacras da santa mãe de Deus e dos santos. Significam o Cristo que é glorificado neles”. (CATECISMO, 2000, n. 1161, p. 326).

4.1 OS SETE PAINÉIS DE LOCATELLI: VIDA E FÉ DE SANTA TERESINHA

Assim como na igreja São Pedro há uma representação de momentos exemplares das vidas dos seus padroeiros, São Pedro e São Paulo, em um painel destacado ⁹¹, também na igreja Santa Teresinha a sua padroeira é homenageada através dos pincéis de um painelista: Aldo Locatelli. Famoso, especialmente, por seus trabalhos como figurista, o artista legou uma importante contribuição para a História da Arte Sacra rio-grandense, sendo essa a igreja que recebeu a maior quantidade de pinturas suas em Porto Alegre.⁹² Segundo Élvio Vargas (2004), “em seus painéis, Locatelli revela a compreensão das leis da perspectiva e o conhecimento da anatomia humana”. (VARGAS, 2004, p. 93).

Os relatos sobre momentos significativos da vida de Santa Teresinha do Menino Jesus podem ser lidos através das imagens que a representam. Aldo Locatelli, segundo informa o material de divulgação mais recente dessa igreja ⁹³, “dizia que o homem não deveria se contentar em simplesmente olhar as coisas e, sim procurar descobrir e compreender o que há nas mesmas.” Ao que observamos, através da documentação eclesial pesquisada até então, este era um objetivo claro da Igreja Católica: incutir nos seus fiéis a curiosidade sobre as coisas sagradas, a tal ponto de que a comunicação visual através de símbolos e cenas de vida de seus padroeiros servisse como um estímulo para a sua permanência nas igrejas. Para isto, no entanto, o papel do pároco na difusão do significado das obras seria fundamental. Segundo Gruzinski (2006), “em geral, a exposição à imagem ocorre num quadro litúrgico ou catequético. As pessoas seguem as imagens que o padre comenta ou rezam diante delas. A imagem serve como suporte ao ensino oral.” (GRUZINSKI, 2006, p. 112). No caso dos painéis que contam a história de vida, fé, morte e santidade de Santa Teresinha do Menino Jesus, no teto e nas laterais frontais superiores desta igreja, é possível observar que, na ordem como foram organizados, podem ser utilizados como valiosos recursos visuais para catequese.

A breve história de Teresinha de Jesus, nascida em 1873 na cidade de Alençon, na França, e falecida com apenas 24 anos de idade (CONTI, 1984), passou a ser divulgada pela

⁹¹ Ilustração 34. p. 99.

⁹² Dado obtido através das pesquisas sobre a obra de Aldo Locatelli em Porto Alegre.

⁹³ Esse material, já citado, foi adquirido na própria paróquia e é utilizado como meio de divulgação dessa comunidade. Não há indicações de data e/ou autoria.

Igreja a partir de 1925, quando o Papa Pio XI a canonizou.⁹⁴ A obra pictórica de Locatelli conta, a seguir, parte substancial da sua biografia:

a) Primeiro momento: Teresinha apontando seu nome inscrito no céu (ST1)

Desde pequena, Teresinha sempre gostou de olhar para o céu e de sonhar com ele. (CAVALCANTE, 1997, p. 108). Segundo Cavalcante (1997), nas memórias pessoais de Santa Teresinha consta que a primeira palavra que ela falou foi “céu”, provavelmente, devido ao falecimento da sua mãe, ocorrido quando ela tinha apenas quatro anos de idade. Por acreditar que era no céu que ela se encontrava, a menina idealizava, um dia, poder estar nele, enquanto frequentava com a sua família as missas na cidade francesa de Alençon, onde morava com o pai. Desde muito tenra idade, sua biografia demonstra que ela esteve em contato com os ensinamentos cristãos.

Em uma noite de inverno, conforme apresenta a pintura a seguir, ao sair da missa com a família, ela apontou para o céu, onde avistou a letra “T”, inicial do seu nome, formada por um conjunto de estrelas (A). Esse foi considerado pelos familiares da menina como o seu primeiro sinal de santidade. Santa Teresinha pertencia a uma família burguesa, o que é representado por Locatelli através das roupas que vestia (B) (BRAMBATTI, 2008, p. 115). Na mesma imagem, há dois mendigos, um no canto direito (C) e, outro, ao fundo à esquerda (D), demonstrando as diferenças sociais desse tempo. Além disto, o momento da saída da missa, o cachorro (E) e as casas ao fundo apresentam um cenário do cotidiano das cidades.

⁹⁴ A canonização é o ato, conduzido pelo Papa, de santificação de fiéis que se tornaram modelos de fé absoluta – ou seja, que já foram beatificados [sobre beatificação, vide nota 77] – pessoas a quem são atribuídos milagres. Após a beatificação, é necessário que sejam comprovados um número mínimo de três milagres para que o beato seja santificado ou canonizado. Segundo consta no site “Catolicismo Romano”, “quando alguém é declarado santo, é diferente [da beatificação, que pode ser conduzida por um padre]: isso é feito de forma solene, com uma declaração infalível, que só o Papa ou os bispos todos do mundo inteiro unidos em Concílio podem fazer (Essa declaração é chamada declaração de magistério infalível, ou seja, é um dogma, é uma verdade irrevogável e definitiva)”. A canonização é um ato universal, por isto, quando é anunciado um novo santo, inicia-se o seu devocional.

Ilustração 103 - Painel ST1 “Teresinha apontando seu nome inscrito no céu”. Aldo Locatelli (1952)



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Nesse painel, onde é notável a condição humana de Santa Teresinha, é importante destacar o distanciamento das figuras de significações divinas e das características do Sagrado, ao qual são atribuídos, geralmente, a suavidade e a simplicidade de traços e cores. Se compararmos ao painel executado por Emilio Sessa na abside dessa mesma igreja (ilustração 98, p. 138), por exemplo, as diferenças entre esses aspectos são facilmente identificáveis. Locatelli utiliza com maestria os recursos de luz e sombra – como na claridade que emana de dentro da igreja, que só é reconhecida como tal pelos detalhes da sua janela e a representação sobre a porta de entrada. De todos os medalhões aqui apresentados, este é o que mais se distancia das atribuições de como uma obra sacra deve ser. De acordo com Cláudio Pastro (1993), a arte sacra é “aquela que se preocupa com a “imagem de culto”, ultrapassa o pensamento do artista, seus sentimentos e fantasias e é a tradução de uma realidade que vai além dos limites da individualidade humana.”. (PASTRO, 1993, p. 117).

b) Segundo momento: Primeira Comunhão de Santa Teresinha (ST2)

As obras que relatam a vida de Teresinha nos contam que o dia da sua Primeira Comunhão ⁹⁵ foi ansiosamente aguardado por ela. A celebração ocorreu na Abadia Nossa Senhora do Prado, administrada pelas monjas beneditinas, em oito de maio de 1884, quando a menina já tinha onze anos completos. (CAVALCANTE, 1997, p. 116). Sobre o significado desse momento na sua vida, Cavalcante (1997) transcreve o seguinte relato, que teria sido extraído do seu diário:

“Foi um beijo de amor, eu me sentia amada, e dizia assim: ‘Eu vos amo, eu me dou a vós para sempre.’ Não houve pedidos, lutas, sacrifícios, desde muito Jesus e a pobre Teresinha se tinham entreolhado e se tinham compreendido... Naquele dia não era mais um olhar, mas uma fusão, eles não eram mais dois, Teresa tinha desaparecido, como a gota d’água que se perde no seio do oceano, Jesus ficara só, ele era o Mestre, o Rei.” (Diário de Santa Teresinha. In: CAVALCANTE, 1997, p. 116).

Ao serem considerados este trecho escrito em seu diário e a respectiva pintura na igreja de Porto Alegre, Teresinha é destacada como modelo de fé e devoção cristã para os seus devotos. A cena pintada por Aldo Locatelli é relativa ao instante do recebimento da Primeira Comunhão, como momento de conversão e entrega pessoal.

⁹⁵ Sobre o sacramento da Comunhão, ou Eucaristia, ver a descrição da ilustração 70 na p. 121.

Ilustração 104 - Painel ST2 "Primeira Comunhão de Santa Teresinha". Aldo Locatelli (1952)



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Um fato que pode ser destacado nessa imagem é que Teresinha recebe a eucaristia pelas mãos do sacerdote (A), cujos traços faciais são semelhantes aos do arcebispo de Porto Alegre no período de execução das pinturas, D. Vicente Scherer⁹⁶. Pela identificação de uma figura conhecida entre os católicos rio-grandenses, essa obra parece – como a anterior – mais aproximada do plano humano do que do sagrado, embora haja nela elementos sacros. Os anjos (B) podem representar uma manifestação de santidade ou, sob outra perspectiva, a importância dada pela menina a esse sacramento, podendo ser atribuídos à sua imaginação. As rosas que eles carregam e as caídas ao chão (C) são consideradas o prenúncio de uma de suas futuras promessas (p. 166-168). As velas portadas pelos acólitos (D) simbolizam o sacramento ministrado e a sua origem divina. Segundo a historiadora da arte Sarah Carr-Gomm (2004), “no cristianismo, as velas da eucaristia representam a presença de Cristo na santa comunhão.” (CARR-GOMM, 2004, p. 217).

No que concerne à técnica, além do forte colorido da cena, é perceptível também a ideia de movimento expressa em elementos como as asas do anjo situado na extremidade direita, no plano mais próximo ao observador, e as posições em que estão dispostas as demais figuras angélicas, como a que está destacada com a letra “B”, que aparece com a cabeça ligeiramente apoiada sobre o seu ombro esquerdo. Assim como na imagem anterior, a utilização de técnicas de luz e sombra produz o efeito de iluminação, dando ênfase para os personagens principais (Teresinha, os padres e o anjo à sua frente), como se estivessem, em destaque, num palco teatral.

c) Terceiro momento: Teresinha diante do Papa Leão XIII (ST3)

A cena representada nesse painel remonta ao dia 20 de novembro de 1887 quando, aos 15 anos de idade, Teresa de Jesus viajou a Roma com as irmãs do Carmelo, ordem religiosa para a qual pretendia pedir permissão ao Papa para ingressar. Ela tinha grande admiração pela figura do Papa Leão XIII, por isto, esse momento é considerado um dos mais significativos da sua vida. Em suas orações ela sempre o incluía, sendo esta uma das razões pelas quais é reconhecida como modelo de fé. Sob seu orago, foram erguidas diversas igrejas. São-lhe atribuídas as seguintes palavras: “Enfim, quero ser filha da Igreja como o era nossa Madre Santa Teresa [referindo-se a Santa Teresa de Ávila] e rezar nas intenções do nosso Santo Padre, o Papa, sabendo que suas intenções abraçam o universo”. (Diário de Santa Teresinha. *In*: CAVALCANTE, 1997, p. 406).

⁹⁶ Vide o retrato de Dom Vicente Scherer pintado, também, por Aldo Locatelli, em 1953. Anexos, (p. 194).

Segundo Brambatti (2008), a indumentária (A) vestida por Teresinha nesta imagem fazia parte das formalidades cerimoniais no Vaticano: “Vestido preto, com uma mantilha de renda na cabeça e com uma grande medalha de Leão XIII amarrada com uma fita azul e branca. Cada romeiro se aproximava do Papa (B), beijando-lhe os pés e as mãos (C).” (SANTA TERESINHA DE LISIEUX [França] apud. BRAMBATTI, 2008, p. 120). Este ato destaca a autoridade papal, estando ele de pé enquanto quem se encontra na sua presença permanece genuflexo. Ao fundo do painel, está representada a irmã mais velha de Teresinha, Celina (D), que era congregada ao Carmelo e a teria acompanhado nessa ocasião. É possível observar que esse painel se encontra bastante danificado (E), assim como diversas outras obras de Locatelli e de Sessa na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, por decorrência de infiltrações. Em seu material atual de divulgação, é mencionada a necessidade de restauro, contudo, observamos que se essa providência não for tomada o quanto antes, e confiada aos cuidados de uma equipe profissional verdadeiramente habilitada para este trabalho, há grande risco de perda total de painéis e medalhões.

Ilustração 105 - Painel ST3 “Teresinha diante do Papa Leão XIII”. Aldo Locatelli (1957)



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Nesta cena, mais uma vez, é possível observar a natureza humana das figuras pintadas por Aldo Locatelli, assim como as cores fortes e os traços bastante marcados nas expressões corporais da mulher jovem, que está ajoelhada aos pés do Papa Leão XIII – cuja fisionomia facial é facilmente identificável – e dos dois padres, que estão na mesma posição de prostração que Teresinha, no canto inferior esquerdo. Os recursos de luz e sombra são perceptíveis, sobretudo, pela sombra do busto de Teresa na veste alva do Papa. Este é um recurso de imagem que Locatelli utiliza em igrejas não somente porque domina a sua técnica: também o faz porque, através dela, é possível distinguir hierarquias e contrapontos. Para Carlo Ginzburg (1989), “a espécie humana tende a representar a realidade em termos de opostos. O fluxo das percepções, em outras palavras, é decomposto na base de categorias nitidamente contrapostas: luz e sombra, calor e frio, alto e baixo.” (GINZBURG, 1989, p. 97). O caráter doutrinário das pinturas sacras é enfatizado, também, através da técnica que, neste caso, demonstra a superioridade hierárquica de Leão XIII em relação aos demais personagens da cena.

d) Quarto momento: A santidade de Teresinha (ST4)

Segundo o teólogo Cavalcante (1997), para Teresinha, a santidade não era um objetivo a ser alcançado após a morte, mas sim, durante a vida. (CAVALCANTE, 1997, p. 483). Neste sentido, a busca constante por Deus e o devotamento à Igreja fizeram dela um modelo de fé e de simplicidade, características de congregações como o Carmelo, da qual fez parte. Para Urbano Zilles (2001), “imagens são sinais que impressionam a sensibilidade da mesma forma como os sons, estimulando o espírito a aderir mais plenamente ao Deus invisível.” (ZILLES, 2001, p. 104). É possível observar, então, que o painel que apresenta Teresinha como modelo de santidade para os católicos aparece em lugar destacado e de fácil visualização, na parte central do teto dessa igreja.

Esse momento pode ser também denominado “Assunção de Santa Teresinha” (A), pois ela aparece sendo elevada ao céu acompanhada por anjos, segurando uma pequena cruz (B) representativa de Jesus. Outro elemento também presente é as rosas (C), um dos signos que simbolizam a sua trajetória de fé. Os anjos, destacados em primeiro plano (D), dispostos com vestes de cores vibrantes (vermelho e verde) contrastam com a capa da santa (amarela) e são alusivos a sua santidade, enquanto os dois dispostos ao fundo (E), representados com tonalidades suaves em suas roupas (azul claro e branco), revelam o momento da morte – assim como o anjo mais ao fundo (F) que, por haver sido pintado com técnica que dá ideia de

transparência, denota distanciamento dos demais. – Observamos que esse é um recurso amplamente utilizado por Locatelli em várias de suas pinturas.

Ilustração 106 - Painel ST4 “A santidade de Teresinha”. Aldo Locatelli (1957)



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Destacamos, ainda, a dramaticidade desta cena, onde é possível identificar os gestos dos braços – como o do anjo mais à frente, com o seu corpo esticado e o tronco elevado –; das mãos – como a do querubim, à direita (G), que segura flores; e das cabeças – como a da própria Santa Teresinha (ligeiramente inclinada para frente), do anjo com a roupa em tonalidade verde (que está inclinada para baixo) e dos anjos destacados com a letra “E” (apoiados um no outro). Todos os símbolos mencionados (as flores, os anjos, a cruz) parecem acompanhar Santa Teresinha no momento da sua ascensão, como se a conduzissem ao céu.

e) Quinto momento: Teresinha no leito de morte (ST5)

A morte aparece nos diários de Santa Teresinha como um dos seus grandes desejos, pois ela acreditava que, por seu intermédio, encontrar-se-ia com Deus. Tanto o é, que suas principais referências em vida aparecem também no seu leito de morte. Cavalcante (1997) transcreve, assim, as suas palavras sobre o fim da vida terrena: “Não é a morte que virá me buscar, será o bom Deus. A morte não é um fantasma, um espectro horrível como a

representam nas imagens. Está escrito no catecismo que ‘a morte é a separação da alma e do corpo.’ Só é isso!” (Diário de Santa Teresinha. In: CAVALCANTE, 1997, p. 376). No catecismo redigido após o Concílio Vaticano II, constam estas palavras: “O cristão que une sua própria morte à de Jesus, vê a morte como um caminhar ao seu encontro e uma entrada na Vida Eterna.” (CATECISMO, 2000, n. 1020, p. 287). A presença de um painel que destaca o momento da morte da padroeira de uma igreja pode ser entendida, então, como um consolo para os cristãos diante da inevitabilidade do término da vida terrena.

No painel de Locatelli, o momento da morte de Santa Teresinha aparece acompanhado pelo sacerdote (A), que ministra a Extrema-Unção; de Jesus Cristo crucificado (B), símbolo da morte e da ressurreição em que Teresinha tanto acreditava; dos anjos (C), que representam a salvação das almas; e das rosas (D), que compõem um dos principais signos referentes a essa santa. As flores, que mencionamos em diversas outras análises, podem ser atribuídas à figuração da beleza e dos espinhos (enquanto dificuldades terrenas), que parecem ter permeado a vida de Santa Teresinha. Segundo consta em informativo recente, veiculado pela igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, a sua última frase teria sido esta: “Não morro, entro na vida”.

Ilustração 107 - Painel **ST5** “Teresinha no leito de morte”. Aldo Locatelli (1957)



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

De todos os sete painéis pintados por Aldo Locatelli nesta igreja, esse é o que nos parece estar mais próximo ao ato devocional e ao Sagrado. Assim como em todos os outros, a técnica de luz e sombra põe em destaque as personagens principais: Santa Teresinha (deitada), sua irmã (ajoelhada à beira do leito, cuja sombra aparece no lençol branco, à sua frente) e o sacerdote, em pé e com as mãos juntas, num claro ato de oração, à direita. Mas o enfoque maior é voltado à figura de Jesus crucificado, cujos pés e cabeça aparecem envoltos por luz. A figura, em sofrimento extremo, conforta e conforma Teresinha em seu sofrimento. Na coloração amena e nos anjos suavemente dispostos ao fundo, também é salientada a sacralidade do momento. Além disso, a não ser pela parte vermelha da veste do acólito (à direita), esse é o único dos sete painéis que é dotado de coloração sóbria, o que destaca ainda mais a sua temática lúgubre.

f) Sexto Momento: “Teresinha entre as crianças” (ST6)

A doutrina de Santa Teresinha tem na simplicidade das crianças uma de suas principais inspirações. Entre as citações bíblicas presentes em seus diários, segundo Cavalcante (1997), consta o seguinte trecho do livro de Isaías, onde diz que Deus, “qual pastor que cuida com carinho do rebanho, nos braços apanha os cordeirinhos, para levá-los ao colo, e à mãe ovelha vai tangendo com cuidado”. (Is. 40,11). Assim era o trabalho que Teresa realizava para com as crianças que catequizava, e é essa a representação que aparece no painel intitulado “Teresinha entre as crianças”.

Os estudos das funções das imagens são enfocados por historiadores contemporâneos como Patricia Fogelman, que tem se dedicado, especialmente, às pesquisas concernentes ao culto mariano. No seu artigo intitulado “Simulacros de la Virgen y refracciones del culto mariano en el Río de la Plata colonial” (2006), a autora observa que, “com a contemplação de certas imagens se pode buscar, segundo cada caso, uma relação espelhada entre a representação e o sujeito. Isso é, se pode encontrar indícios de uma identificação modelar de suas virtudes ou poderes com as virtudes que se espera desenvolver no sujeito.”.⁹⁷ (FOGELMAN, 2006, p. 17). A partir deste fragmento e da cena apresentada a seguir, podemos entender que a imagem de Santa Teresinha serve, com esta representação, como exemplo para os catequistas.

⁹⁷ Fragmento traduzido do original: “Con la contemplación de ciertas imágenes se puede buscar, según los casos, una relación especular entre la representación y el sujeto. Es decir, se pueden encontrar indicios de una identificación modélica de sus virtudes o poderes con las virtudes que se espera desarrollar en el sujeto”. (FOGELMAN, 2006, p. 17). [Tradução livre].

Ilustração 108 - Painel ST6 “Teresinha entre as crianças”. Aldo Locatelli (1955)



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

Analisando a pintura, percebemos que Santa Teresinha (A) aponta às crianças o caminho da catequese eucarística (B) – ou, preparação para a comunhão –, o que confere a ela o desígnio de modelo de evangelização. A presença do anjo (C) conduzindo a fila e auxiliando a santa pode ser interpretada como uma representação da salvação daqueles que seguem os caminhos de Jesus que, para os católicos, está presente na eucaristia, recebida após a conclusão da catequese. As rosas, à esquerda (D), são consideradas símbolos milagrosos de Santa Teresinha, conforme vimos. As figuras das duas crianças representadas no canto inferior direito (E) e do menino que aparece em primeiro plano (F), são entendidas como exemplos daqueles que não estão salvos porque ainda não participam dos sacramentos, o que é sugerido pela zona escura em que se encontram, e pelas suas expressões faciais e posições corpóreas, facilmente relacionadas ao distanciamento de Deus (simbolizado como luz). Os catequizandos, ao contrário, aparecem todos em uma zona iluminada pela cruz (G), o que nos permite entender que esta pintura significa a catequese como meio para a condução dos neófitos pelo caminho que leva das trevas para a luz, isto é, para Jesus. Ampliamos o espaço da direita, onde também há a presença de um cachorro preto⁹⁸ deitado, com suas formas distorcidas, podendo ser visto também como um brinquedo, apesar da vivacidade de seus olhos. Segundo Brambatti (2008, p. 122), os rostos dos filhos de Locatelli, Roberto e Cristiana, são os modelos para as fisionomias dessas duas crianças. Comprovamos isto através da análise das suas feições na pintura e nas suas fotografias de infância:

Ilustração 109 - Detalhe do Painel “Teresinha entre as crianças”. Aldo Locatelli (1955)



Cristiana Locatelli (acima);
Roberto Locatelli (abaixo).

Fonte: Fotografias cedidas
por Roberto Locatelli.

Fonte: Acervo da autora. Fotografia da pintura: Aldo Toniazzo.

⁹⁸ O canto em que aparece este cachorro preto não consta na ilustração 108, devido a um corte sofrido durante a sua captura fotográfica. A fotografia da pintura que utilizamos na ilustração 109 não é um recorte, foi feita exclusivamente desta parte da cena, pelo fotógrafo Aldo Toniazzo.

De fato, sabemos que era um costume de Aldo Locatelli incluir as feições dos seus filhos, de sua esposa e de outros conhecidos em suas obras, tendo isto ocorrido, por exemplo, na igreja São Pelegrino (Caxias do Sul, RS) – cujas pinturas poderiam ser comparadas, ainda, com as da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, por conterem figuras destoantes do conjunto geral como o demônio, no teto, e um grande sapato solto no ar, na representação da via sacra [vide anexos, p. 195], entre outros elementos semelhantemente impactantes em se tratando de pinturas em igrejas.

g) Sétimo momento: Teresinha, Padroeira das Missões (ST7)

O último painel de Aldo Locatelli relativo à temática de “vida e fé de Santa Teresinha”, a destaca como padroeira das Missões – desígnio que lhe foi atribuído pelo Papa Pio XI, em 14 de dezembro de 1927, mesmo dia em que foi beatificado o missionário jesuíta Francisco Xavier (CAVALCANTE, 1997, p. 372). Embora tenha desejado trabalhar nas missões religiosas pelo mundo, Teresa nunca o fez, pois o Carmelo de Lisieux (França), ao qual era congregada, não realizava essa atividade.

Nesta pintura, Locatelli representa Santa Teresinha (A) ao centro da cena, com as mãos elevadas em sinal de adoração. Ao fundo, quase imperceptíveis pelas tonalidades muito claras das tintas, estão representados os missionários Jesuítas, seguindo Francisco Xavier (B), e as irmãs Carmelitas, acompanhando Teresa D’Ávila (C), que foi uma das precursoras da ordem à qual Teresinha pertenceu.

O painel é bastante expressivo nessa representação porque destaca um momento importante da história da Igreja Católica que foi o da evangelização de todos os povos – uma afirmação da sua universalidade como instituição. Para o teólogo Leonardo Boff (2004), “a catolicidade implica que a Igreja possa encarnar nas várias culturas e aí configurar distintamente a mesma fé cristã.” (BOFF, 2004, p. 38). Neste sentido, Santa Teresinha aparece como um símbolo – pelo lugar centralizado que ocupa na pintura – da expansão da palavra de Deus e da fé, disseminada por outros exemplos de cristãos do passado que fizeram pregações em todos os continentes, como foi o caso dos membros da congregação dos Jesuítas. Os grupos de homens e mulheres, oriundos de diferentes etnias, que aparecem à esquerda e à direita, representam os continentes asiático (D) e africano (E) (à direita), e americano (F) (à esquerda). Abandonando suas crenças primitivas, eles encontraram na Igreja Católica e em seus santos um novo caminho a ser seguido.

Ilustração 110 - Painel ST7 “Teresinha, Padroeira das Missões”. Aldo Locatelli (1955)



Fonte: Acervo da autora. Fotografia: Aldo Toniazzo.

A centralização deste painel em Santa Teresinha amparada, ao fundo, por membros de duas congregações religiosas sugere o papel evangelizador da Igreja e o legado que os seus fieis devem transmitir, segundo os preceitos que a regem, a todos os povos. No período de execução desta obra, conforme temos visto, o catolicismo empreendeu diversas iniciativas em prol da conversão popular pela evangelização. A Ação Católica brasileira, desde os anos 1930, incentivou a participação conjunta dos fieis, clérigos e leigos, em prol da manutenção da sua unidade nas cidades. Nesse mesmo momento, firmavam-se as bases que reuniriam, poucos anos depois, o Concílio Vaticano II (1962-65), cujos propósitos de mobilização da Igreja Católica já eram anunciados pelo Papa João XXIII, em 25 de janeiro de 1959. (ALBERIGO, 2006). Segundo Leonardo Boff (2004),

O Vaticano II recuperou o sentido globalizador da Igreja, aquém das diferenciações internas, quando tratou da Igreja-toda-Povo de Deus, superando assim o clericalismo [intervenção absoluta do clero na vida da Igreja]. Ademais, o sentido abrangente de povo possui um alto significado político na elaboração do Estado moderno. As constituições democráticas afirmam que todo o poder emana do povo e em seu nome deve ser exercido. (BOFF, 2004, p. 39).

Compreendemos, assim, que uma nova evangelização dos povos tornou-se uma incumbência atribuída tanto ao clero quanto aos leigos, que empreenderiam sucessivas missões populares. A catequização, promovida pelos primeiros missionários jesuítas na América, serviu e ainda serve como modelo para as comunidades atuantes em todo o mundo.

Ilustração 111 - Detalhe da lateral esquerda do Painel “Teresinha, Padroeira das Missões”. - povos americanos.

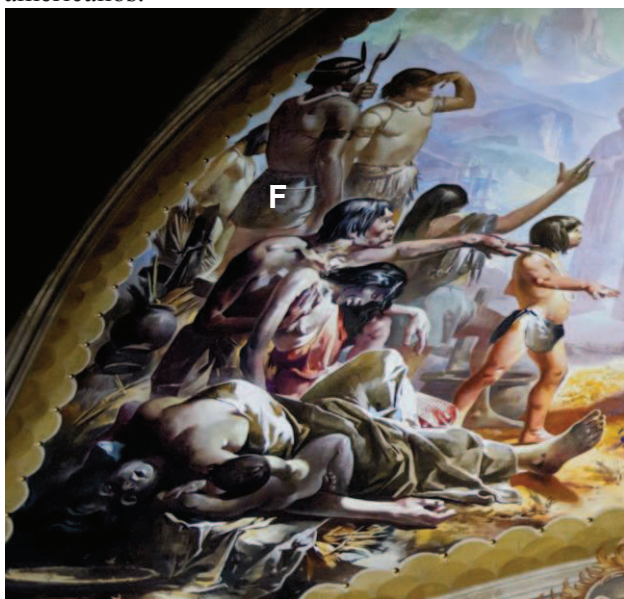


Ilustração 112 - Detalhe da lateral direita do Painel “Teresinha, Padroeira das Missões”. - povos asiáticos e africanos.



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Na imagem de grandes proporções (p. 163), é possível ler, também, a mensagem subliminar que as cores utilizadas por Locatelli produzem: os representantes dos diferentes povos estão na sombra e se dirigem num gesto de apelo, como “vozes que clamam no deserto”⁹⁹ para alguém que está na luz, na claridade: Santa Teresinha, cujas vestes destacadas na cor roxa ou púrpura – utilizada nos paramentos religiosos, por exemplo, em tempos de advento – podem ser interpretadas como uma forma de conduzir o olhar do observador para o sentido da purificação através da catequese. O destaque dado à Santa Teresinha, à frente de pregadores como os missionários jesuítas, representados ao fundo, dá a ideia de distanciamento temporal: ela foi designada como padroeira das Missões apenas no século XX, enquanto o grupo de Francisco Xavier foi pioneiro entre os séculos XVI e XVIII.

Por fim, relacionamos uma característica que é apontada na maioria das obras que tratam sobre a pintura de Locatelli: a monumentalidade das suas figuras, como a representação de Santa Teresinha, cuja posição do corpo e a elevação dos braços parecem abranger toda a cena, que é apresentada em um amplo espaço nesta ambiência. Segundo Paulo Gomes (1998), no que concerne à obra desse artista, “suas figuras exigem espaços que respirem. Daí o gosto do pintor por superfícies amplas.” (GOMES; TREVISAN, 1998, p. 66).

As imagens dispostas nos medalhões pintados por Emilio Sessa, sobre as quais trataremos a seguir, possuem características diferentes das apresentadas nas pinturas de Aldo Locatelli. Estando presentes em quantidade significativamente maior, embora em tamanhos diminutos em relação aos destes sete painéis, a presença de medalhões e signos decorativos totalmente voltados para os aspectos sagrados ou doutrinários se aproxima de um dos principais objetivos das obras sacras, conforme viemos tratando até agora: serem representações que remetem a modelos de fé para os cristãos.

4.2 EMILIO SESSA, DECORADOR: UMA INTERAÇÃO TEMÁTICA

Emilio Sessa revela uma profunda influência clássica compondo cenários decorativos arquitetônicos com riqueza de colorido e nítida influência bizantina. A pintura acadêmica de Sessa se traduz numa plástica tranqüila e esquemática, fundindo a cor na espiritualidade do gótico medieval. A plástica das figuras foge ao excesso de ornamento. (SANTOS, 1991, p. 10).

⁹⁹ À direita, no entorno do painel de Locatelli, há um medalhão pintado na técnica *Trompe d’Oeil* por Emilio Sessa que contém a inscrição latina “*VOX CLAMANTIS IN DESERTO*” - traduzida como “voz que clama no deserto”, uma vulgata do Evangelho de São Mateus (3,1) que remete às palavras do profeta Isaías (Is. 40,3). As “vozes que clamam” são aqui entendidas como os povos que ainda não estavam sob a proteção de Deus e, por isso, clamavam por essa graça, direcionando-se à Santa Teresinha, uma representante da Igreja. Assim como neste caso, há também, nos entornos de outros painéis, inscrições que complementam o seu sentido. O que é importante destacar a partir disto é a complementaridade existente entre os painéis e os seus entornos, conferindo a harmonia temática dos espaços dessa igreja.

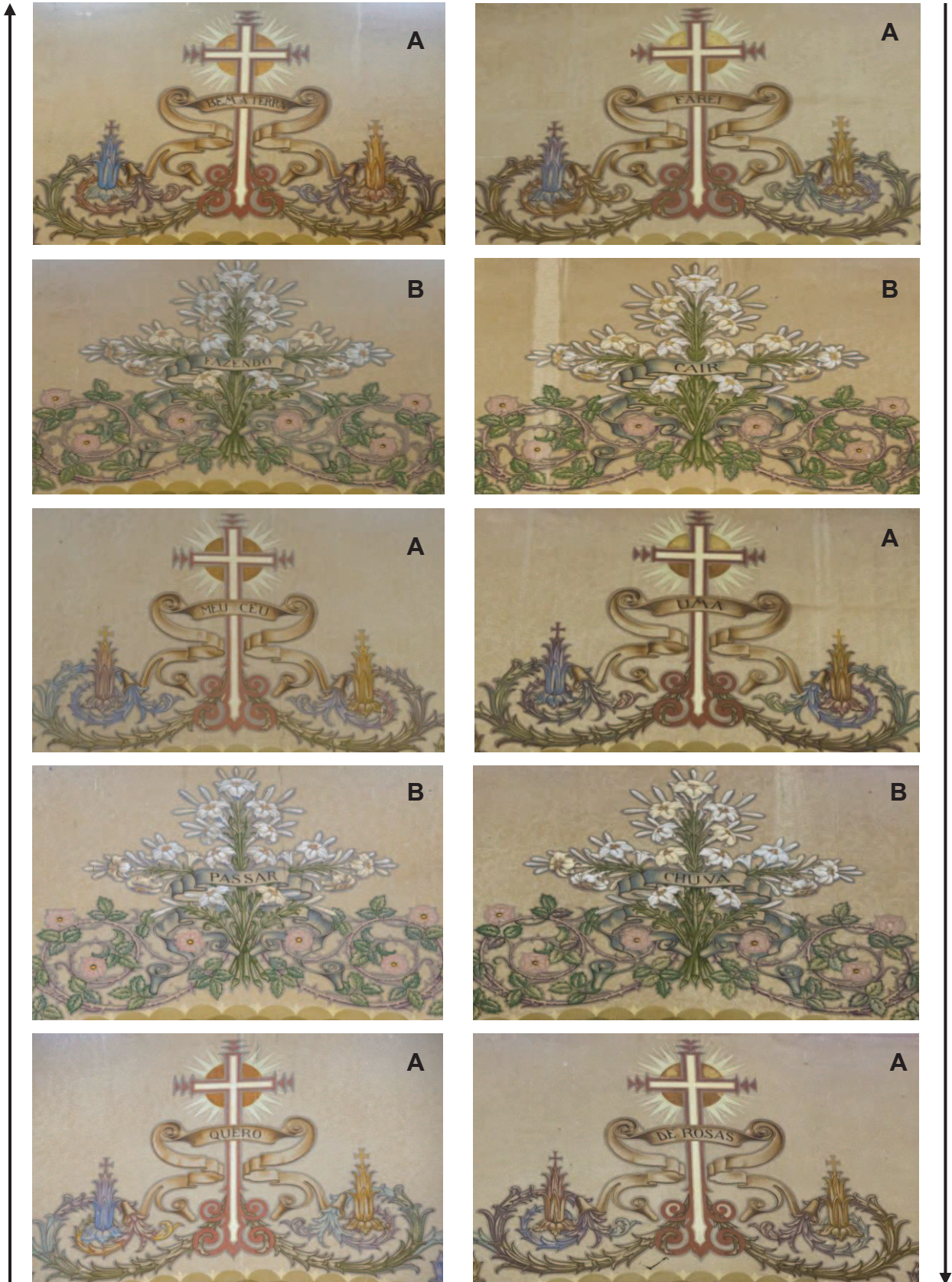
Neste breve trecho do artigo de Mariza Simon dos Santos (1991) intitulado “As obras de Locatelli e Sessa”, é possível identificar as características técnicas que Emilio Sessa empregou nos trabalhos realizados nas igrejas por ele decoradas. A partir deste ponto da nossa análise, portanto, as nossas considerações se voltam quase que exclusivamente para o conhecimento do seu legado artístico-patrimonial, tendo como base as pinturas empreendidas na paróquia Santa Teresinha do Menino Jesus.

Para darmos início a esta proposta, partimos da observação dos elementos decorativos presentes nos arcos que ladeiam o interior desta igreja, e constatamos que eles formam frases que fazem parte da história de vida e fé da sua padroeira (vide croqui ilustrativo, p. 136). São, ao todo, dez pinturas, divididas em dois conjuntos – os cinco arcos dispostos em cada lateral dessa igreja – que destacam a sua padroeira como intercessora dos cristãos. Os signos em torno das palavras neles inseridas são característicos da obra de Sessa, podendo ser identificados também noutras igrejas decoradas por ele.

A primeira frase, formada na lateral esquerda, compreende o seguinte dizer atribuído à Santa Teresinha “Quero passar meu céu fazendo bem à Terra”. Se trata de palavras muito significativas para os seus devotos porque dão a entender que o céu era um objetivo seu e, tendo-o alcançado, ela teria se tornado uma intercessora junto a Deus, de acordo com a tradição cristã. (CAVALCANTE, 1997). As palavras destacadas aparecem em tamanhos diminutos, dentro de pequenas faixas centralizadas que compõem dois tipos de pinturas intercaladas, repetidas nos dois lados da igreja: A) Uma cruz, iluminada (simbólica da Santíssima Trindade), em tonalidade vermelha e branca, localizada entre dois pequenos signos destacados nas cores amarela, vermelha e azul; e B) Flores representadas nas cores rosa e branca, em pinturas que enfatizam outra característica atribuída a essa santa: a pureza. Esses conjuntos são apresentados, com as suas respectivas marcações (A e B), na página seguinte.

Ilustrações 113 a 117 - Frase de Santa Teresinha (1). Lateral esquerda.

Ilustrações 118 a 122 - Frase de Santa Teresinha (2). Lateral direita.



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

A disposição das duas frases na ambiência desta igreja permite ao observador acompanhá-las, quer esteja próximo à porta de entrada, quer se localize mais à frente, próximo ao altar. Isso é possível graças aos arranjos onde foram inseridas, devendo ser a primeira (“Quero passar meu céu fazendo bem à Terra”) lida na direção entrada-altar e, a segunda (“Farei cair uma chuva de rosas), no sentido inverso. Esta consideração é importante, pois compreende a forma como Emilio Sessa organizava a distribuição dos espaços, sendo ele próprio o projetista das ambiências que pintava.

Nas imagens que marcamos com a letra “A”, a harmonização entre as tonalidades de vermelho, amarelo, azul e verde pode ser identificada como uma das características fundamentais da arte decorativa de Emilio Sessa: a utilização de técnicas de luz e sombra, formadoras de pinturas fingidas conhecidas como *Trompe D’Oeil*, ou seja, de relevos aparentes mas inexistentes, a não ser, pelas mesclas de tonalidades aproximadas de cores. (DOBERSTEIN, 2012, p. 48-49). Isso é recorrente em todas as fitas, tanto nas pinturas marcadas com a letra “A”, quanto nas marcadas com a letra “B”.

A segunda frase “farei cair uma chuva de rosas”, formada sobre os arcos laterais direitos, relaciona Teresinha de Jesus a um dos elementos mais frequentes nas suas representações: as flores. Nos painéis de Aldo Locatelli “Primeira comunhão de Santa Teresinha” (p. 146), “A santidade de Teresinha” (p. 150), “Teresinha no seu leito de morte” (p. 151), e “Teresinha entre as crianças” (p. 153), esse signo também aparece. As flores, conforme apresentam os estudos sobre a vida dessa santa¹⁰⁰, fazem parte da linguagem que ela utilizava ao referir-se, a si mesma e aos santos, como simples flores em relação a Jesus.

Destacamos que uma “chuva de rosas” é a promessa que teria sido feita por Santa Teresinha, momentos antes da sua morte. Segundo consta nas publicações católicas sobre esse momento, a frase completa seria “Depois da minha morte, farei cair uma chuva de rosas”, referindo-se às graças que alcançaria, junto a Deus, em benefício de quem necessitasse da sua intercessão. (CAVALCANTE, 1997, p. 110).

Por conseguinte, esse é apenas um dos possíveis exemplos da interação temática e da complementaridade visual entre os trabalhos de Aldo Locatelli e Emilio Sessa, sobretudo, no que tange aos signos empregados em painéis, medalhões e em toda a ambiência alusiva à santa padroeira. A divisão do espaço a ser pintado, entre dois ou mais artistas, é um costume bastante frequente em igrejas, conforme observamos nas nossas pesquisas. Também é possível que mais de um pintor participe da feitura de uma mesma obra, como foi o caso do

¹⁰⁰ Entre os estudos sobre Santa Teresinha, citamos: CAVACALTE (1997), CONTI (1984), GAMBI (1997) e, também, seus manuscritos autobiográficos: TERESA DO MENINO JESUS (1986).

arco-cruzeiro projetado por Sessa (ilustração 96 p. 142), onde ele inseriu uma representação do Espírito Santo, fez o degradé do plano de fundo, e compôs as bases em Tormpe d’Oil, que comportam os evangelistas pintados por Locatelli. Essa prática pode ser chamada de “múltipla intervenção” que, segundo Doberstein (2012), é “entendida como aquela situação em que, na execução de uma pintura, participava mais de um artista” (DOBERSTEIN, 2012, p. 32). Dessa forma, embora cada pintor seja conhecido pelas suas especialidades principais – Emilio Sessa, projetista e decorador, e Aldo Locatelli, painelista e figurista –, as obras desempenhadas por ambos denotam harmonia e sentido ao conjunto produzido.

4.2.1 Intervenções Simbólicas: os Medalhões de Emilio Sessa

Conforme observamos até aqui, a temática local foi cuidadosamente representada na construção do espaço pictórico da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Consideramos que essa é uma característica, também, das pinturas de diversas outras paróquias, entre as quais destacamos a igreja São Pedro. O resultado final dos trabalhos nas ambiências é consequência tanto da mão de obra técnica dos artistas designados para organizar a sua composição, quanto das comissões de Arte Sacra responsáveis pela observância das representações introduzidas nas igrejas. Conforme destaca Maria Helena Andrés (1966),

Ninguém tem, como o artista, a capacidade de captar quase inconscientemente, mas com rara sensibilidade, as orientações, direções, atitudes e aspirações de um meio e de um momento, para fazer-se intérprete das mesmas. (...) Os artistas empenham-se em realizar uma obra cuja finalidade é expressar uma idéia espiritual e tanto o arquiteto quanto o muralista ou o escultor têm de obedecer a certos cânones litúrgicos indispensáveis. (ANDRÉS, 1966, p. 89).

Para que os cânones litúrgicos e a simbologia empregada nos templos sejam condizentes com as normas para a arte sacra ¹⁰¹, o envolvimento dos sacerdotes na escolha tanto do tema quanto dos elementos a serem inseridos é imprescindível, ao passo que “a Igreja reconhece a necessidade imperiosa de o clero estudar e interessar-se pela Arte Sacra, freqüentando cursos de Arte e abrindo *ateliers*. Felizmente, tudo foi lembrado nos estudos do Concílio.” (Ibidem, p. 89-90). É importante observar que o ano de publicação deste livro de Maria Helena Andrés foi 1966, ou seja, havia transcorrido apenas um ano do encerramento do Concílio Vaticano II e, aproximadamente, uma década da conclusão das obras na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Por esta razão, as ideias latentes em suas palavras podem ser perfeitamente observadas nas pinturas desse templo.

¹⁰¹ Vide como exemplo o regimento atual da comissão de Arte Sacra, em anexo, p. 203-207.

Segundo observa a arquiteta e artista plástica Clarice Jaeger (2010), “Através dos símbolos, o artista sacro poderá pintar as verdades da fé e, com isso, atingir o coração dos crentes, auxiliando os sacerdotes na evangelização do povo de Deus” (JAEGER, 2010, p. 132). Considerando o período aproximado em que foram realizadas as pinturas das igrejas destacadas neste trabalho, podemos observar que diversas comunidades empregaram programas semelhantes em suas ambiências, em consonância com a tradição cristã e com a necessidade de atrair a atenção dos fiéis para os preceitos básicos da fé cristã.

Em sua maioria, os signos empregados na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus correspondem à vida e à santidade da sua padroeira, mas há também a presença de outros elementos simbólicos comuns em pinturas nas igrejas católicas. Como exemplo, destacamos o símbolo do “Cordeiro de Deus” ou “Agnus Dei”, presente em diversas representações pintadas por Sessa e por outros artistas sacros, como os irmãos Curci. As imagens selecionadas, na página seguinte, encontram-se sobre os altares das igrejas aqui analisadas e de diversas outras, pois o Cordeiro de Deus é um dos desígnios de Jesus e, o altar, considerado como local de sacrifício e oferenda, é destinado à representação do seu corpo pela eucaristia. Nos escritos bíblicos, o cordeiro é descrito como um animal destinado a ser imolado e oferecido a Deus, da mesma forma como o Cristianismo prega que Jesus ofereceu a sua vida para a salvação do mundo.

Ilustração 123 - Representação do Cordeiro de Deus. Altar da Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. (Sessa).

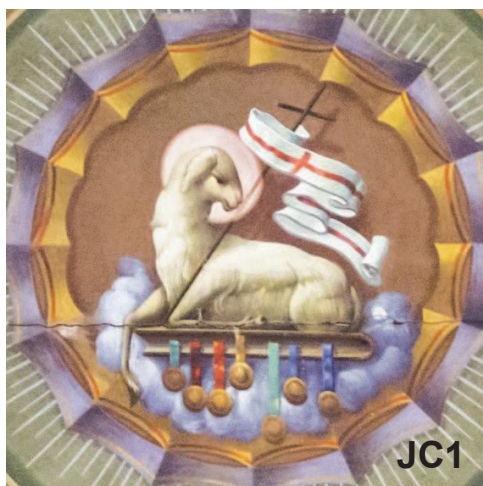


Ilustração 124 - Representação do Cordeiro de Deus. Altar da Igreja São Pedro. (Curci).



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Nas pinturas acima, observamos que o cordeiro encontra-se prostrado sobre um livro – provavelmente, a Bíblia, considerada pelos cristãos como a palavra de Deus –, em sinal de obediência. Embora este símbolo seja sempre a figura central nessa representação, outras

imagens são também recorrentes, como a cruz e a bandeira, simbólicas da paz de Cristo; e as sete medalhas, representativas dos sete dons do Espírito Santo. É possível observar que, embora nas duas imagens essas medalhas tenham sido pintadas na cor dourada, as correspondentes à igreja Santa Teresinha do Menino Jesus pendem de fitas coloridas, cada uma, indicativa de um dos dons, conforme a seguinte descrição: Sabedoria: azul claro; Temor de Deus: roxo ou vinho; Fortaleza: vermelho; Ciência: amarelo; Conselho: verde; Entendimento: cinza ou prata; Piedade: azul escuro. (HEINZ-MOHR, 1994). A ordem como estas cores aparecem dispostas, contudo, não necessita ser a mesma para todas as representações. No medalhão da igreja São Pedro, ao invés das cores, Curci optou por dotar cada medalha de um símbolo, quase imperceptível a olho nu.

Sendo diversos os signos atribuídos aos sete dons do Espírito Santo na iconografia católica, optamos por apresentar alguns deles, presentes nos medalhões pintados por Emilio Sessa na igreja Santa Teresinha. Outras representações de Jesus também compõem o seu conjunto (localizadas como **JC2** e **JC3** no croqui impresso na p. 136).

4.2.1.1 Os Sete Dons do Espírito Santo

As temáticas dos sete dons do Espírito Santo e dos sacramentos, entre outras, fazem parte de ambiências pictóricas diversas. A intenção dos representantes eclesiais e dos decoradores para a escolha desses conjuntos não parece ser objetivar a exclusividade das figuras mas, sim, demonstrar a mensagem que elas portam como modelos para o exercício da fé, especialmente, quando estão relacionadas aos padroeiros das igrejas. Daí, a importância de entendermos as representações dos sete dons do Espírito Santo como imagens de doutrinação, que fazem parte da Tradição da Igreja, conforme as seguintes palavras expressas no catecismo que, segundo consta, são embasadas nas considerações levantadas durante o II Concílio de Niceia¹⁰²:

Para proferir sucintamente nossa profissão de fé, conservamos todas as tradições da Igreja, escritas e não escritas, que nos têm sido transmitidas sem alteração. Uma delas é a representação pictórica das imagens, que concorda com a pregação da história evangélica, crendo que, de verdade e não na aparência, o Verbo de Deus se fez homem, o que é também útil e proveitoso, pois as coisas que se iluminam mutuamente têm sem dúvida um significado recíproco. (CATECISMO, 2000, n; 1160, p. 326)

¹⁰² O II Concílio de Niceia foi o sétimo Concílio ecumênico do Cristianismo, ocorrido em 787 em Niceia. Muitas das suas proposições são, ainda hoje, observadas pela Igreja. [Nota da autora].

As representações dos dons do Espírito Santo, assim como dos demais conjuntos pictóricos, contêm elementos que fazem parte da história da iconografia cristã, perpassada por sucessivas gerações, sendo a pesquisa sobre os seus significados possibilitada pelo método da comparação entre registros escritos e imagéticos. Apresentamos, na página seguinte, os medalhões alusivos a essa temática e, após, fazemos breves considerações sobre eles.

Ilustrações 125 a 131 - Medalhões representativos dos sete dons do Espírito Santo. Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Emilio Sessa.





Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

É possível notar algumas semelhanças entre todas essas imagens: a tonalidade arenosa, de cor clara, ao fundo; a luz, que emana dos objetos em destaque como característica do Sagrado; a nuvem, debaixo deles, representando o céu – signo esse muito utilizado nas pinturas de Emilio Sessa –; as fitas, que comportam as palavras – tais como aparecem, também, nos entornos das frases proferidas por Santa Teresinha, que foram pintadas pelo mesmo artista (p. 160) e, por fim, o fogo – cuja presença somente não se encontra no medalhão correspondente ao dom do Conselho (**D1**) (acreditamos, por esse relacionar-se mais diretamente à própria natureza humana, sobretudo, aos representantes clericais.). Tecemos, a seguir, breves considerações sobre os dons e as suas representações na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus:

a) Conselho (D1): O Conselho é também conhecido como o “dom da razão” humana guiada pela ação do Espírito Santo. Nas representações cristãs, o barco posto ao mar é alusivo aos homens, que devem confiar na providência de Deus para a condução ao seu destino. O farol, se relaciona à Igreja e à sua missão terrena como guia. Aqui, está evidenciado o discurso da Igreja como um porto seguro e único caminho para a salvação;

b) Temor de Deus (D2): Esse dom relaciona-se à submissão humana aos preceitos divinos. Na pintura, o signo central é a tábua dos dez mandamentos, onde estão inseridos os fundamentos da vida cristã.

c) Fortaleza (D3): Os signos referentes ao dom da Fortaleza na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus são o escudo, com uma labareda de fogo ao centro, simbólico da proteção pelo Espírito Santo e dois ramos de acácia, planta que é citada no Antigo Testamento como “sarça ardente”, em uma passagem sobre a uma aparição de Deus a Moisés (Ex. 3,1-6). O escudo fortalece os cristãos contra os inimigos da fé e de Deus;

d) Ciência (D4): O dom da ciência é relacionado ao conhecimento e é aqui representado pelo globo, pelos livros e pelo pergaminho, símbolos da difusão do conhecimento por todo o mundo pela intervenção do Espírito Santo, a chama que ilumina.

e) Entendimento (D5): Nas palavras do padre Luciano do Amaral (2000), “o dom do entendimento é um dom de santificação que nos dá uma compreensão profunda das verdades reveladas, sem contudo nos revelar o seu mistério”. (AMARAL, 2000, p. 61). Pode ser representado, como na imagem pintada por Sessa, por uma lamparina virada de frente, de forma que não seja visível a fonte que alimenta a chama. Em torno dessa lamparina, há também uma fita com as pontas voltadas para o alto, simbólica de que o entendimento é guiado por Deus, que está acima dos homens;

f) Sabedoria (D6): Esse é o dom que aproxima o entendimento humano, considerado limitado, do conhecimento total atribuído a Deus. Por esta razão, diferentemente do signo anterior (D5), a lamparina que acompanha a sua representação está virada de lado, de forma a ser vista em sua totalidade. Atrás dela, está a Bíblia, como representação da palavra de Deus através da qual a verdade divina é revelada;

g) Piedade (D7): O dom da piedade é alusivo à oração e ao devotamento filial dos homens para com Deus, e relaciona-se às virtudes teologais Fé, Esperança e Caridade (p. 170). Na pintura de Emilio Sessa, o signo destacado é a cruz com uma labareda de fogo (representativa do Espírito Santo), ao centro, simbolizando a salvação através de Jesus. No entorno da cruz, está um signo bastante recorrente na iconografia cristã ¹⁰³: o caminho de espinhos, que representa as dificuldades humanas.

Além dos sete dons do Espírito Santo, há também na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus outras imagens doutrinárias. As Virtudes Sobrenaturais foram concebidas, igualmente, em número de sete, dividindo-se em dois grupos: a) Virtudes Cardeais (ou Morais) (VC1, 2, 3 e 4): Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança; b) Virtudes Teologais (VT1, 2 e 3) (relacionadas à comunhão humana com Deus): Fé, Esperança e Caridade.

Diferentemente das imagens descritivas das Virtudes Teologais, os quatro medalhões alusivos às Virtudes Cardeais possuem os mesmos entornos decorativos utilizados por Sessa nas representações dos sete dons. Um deles, o relativo à Fortaleza (D3) é considerado pela doutrina cristã tanto um dom quanto uma virtude, portanto, há uma só representação para

¹⁰³ O caminho de espinhos é ainda mais destacado nos entornos dos medalhões pintados pelos irmãos Curci, no teto da igreja São Pedro. Lá, ele simboliza o martírio dos apóstolos e de Jesus. No medalhão alusivo ao dom da Piedade, essa representação também está relacionada ao sofrimento de Jesus, mas se aproxima mais das mazelas da própria vivência humana.

ambos. Em todos os medalhões do conjunto seguinte, assim como nos do anterior, há o efeito de luz envolvendo os objetos centrais e alguns signos se repetem, como a nuvem (céu) e as fitas descritivas.

A virtude da Justiça (**VC1**) consiste na capacidade de dar a cada um aquilo que lhe cabe, segundo as suas obras. A balança é um signo muito utilizado nessa representação, tanto pela Igreja como, em outras instâncias, pelo Direito, em que é considerada como o seu símbolo principal. A virtude da Prudência (**VC2**) é pautada na cautela e na ponderação, adquiridas através da ação do Espírito Santo, representado pelo fogo. A Fortaleza (**D3**) enquanto virtude consiste, conforme explica Luciano Amaral (2000), em “suportar e empreender coisas árduas” (AMARAL, 2000, p. 12).

Ilustrações 132 a 135 - Medalhões representativos das quatro Virtudes Cardeais. Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Emilio Sessa.



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

A virtude da Temperança (**VC3**), por fim, é relacionada à moderação. Nela, são incluídos os três Conselhos Evangélicos, que também estão representados na igreja Santa Teresinha: a pobreza (**CE1**), a castidade (**CE2**) e a obediência (ou humildade) (**CE3**).

Conforme explica Heinz-Mohr (1994), um dos signos mais comuns em representações dessa virtude é a aproximação de dois jarros, misturando água ao vinho, como forma de temperá-lo. Essa imagem lembra, também, o episódio bíblico conhecido como “bodas de Caná” (Jo. 2,1-11). Segue, na próxima página, as representações dos três Conselhos Evangélicos

Ilustrações 136 a 138 - Medalhões representativos dos três Conselhos Evangélicos, relacionados à virtude da Temperança. Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Emilio Sessa.



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Destacamos que os Conselhos Evangélicos também são conhecidos como virtudes religiosas ou votos, portanto, são atributos das congregações cristãs. Sendo Santa Teresinha congregada ao Carmelo de Lisieux, eles fizeram parte da sua vida religiosa, razão esta pela qual estes medalhões se localizam entre os painéis centrais, relativos à sua trajetória terrena. São assim compreendidos:

a) CE1 – a Pobreza: Relacionado à padroeira local, o medalhão correspondente a essa virtude comporta signos do brasão a ela atribuído pela ordem carmelita: ramos secos (A), representativos da possibilidade de se viver com simplicidade, sem riquezas materiais; um caniço (ao centro) (B), simbolizando a sua fragilidade humana (TERESA DO MENINO JESUS, 1986, p.189 a 190); e, por último, um signo muito comum em representações da pobreza enquanto precariedade de bens: uma haste com uma pequena trouxa na ponta (C). Nesse medalhão, a trouxa é substituída por um coração, passando a mensagem de que esse é o único bem necessário para a aproximação com Deus. Infelizmente, já há partes dessa pintura que não são mais visíveis – assim como ocorre com outras, como por exemplo, alguns dos painéis de Aldo Locatelli –, devido a infiltrações na paróquia que as abriga;

b) CE2 – a Castidade: Este conselho é compreendido, na doutrina cristã, como a virgindade. Também é um atributo de Santa Teresinha, relacionado à virtude da temperança para a contenção dos desejos humanos. A ela, é atribuída a pureza, simbolizada no medalhão de Sessa por lírios brancos (A), circundados por uma capa transparente (B), representativa da

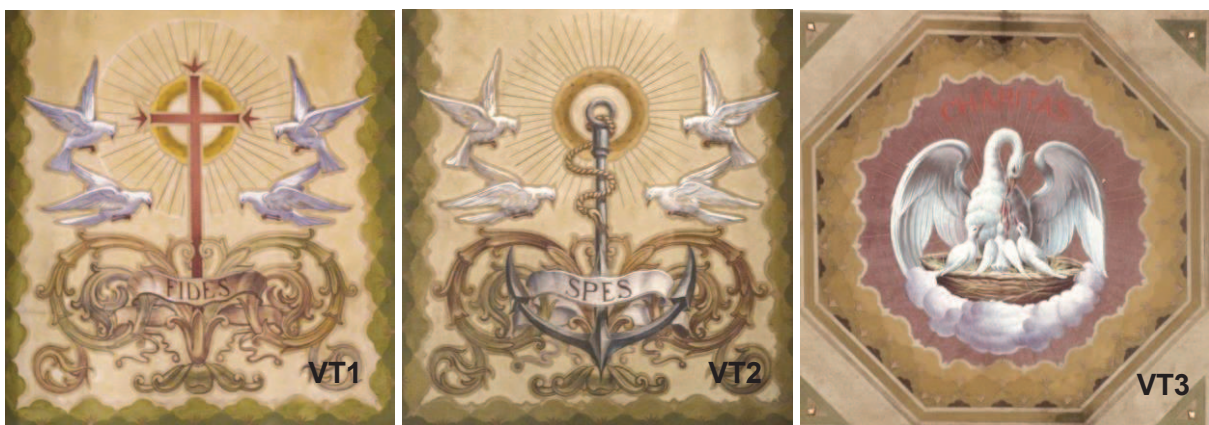
ação de Deus no combate às tentações mundanas. A capa é uma peça do paramento clerical, e a sua presença tanto pode significar a própria Igreja como lugar para a busca da proteção divina, quanto a castidade como voto sacerdotal. Assim como nas imagens alusivas aos sete dons e às quatro virtudes cardeais, a fita com a inscrição (C) também faz parte desse conjunto;

c) CE3 – a Obediência: Sobre a relação dessa virtude com Santa Teresinha, Philipon (1958) considera que “seu espírito de fé lhe descobria, na prática da obediência, o meio infalível de realizar a vontade divina e de agradar a Deus, em todas as coisas.” (PHILIPON, 1958, p. 151). Os signos inseridos nessa representação são: a nuvem (A), simbólica do céu - também presente nos medalhões que comportam os sete dons e as quatro virtudes cardeais -; encimada por um livro identificado como a Bíblia (B), cuja capa contém as palavras latinas *SANCTAE REGULAE* (Regulamento Santo), que a destacam como portadora das regras para a santidade.

4.2.1.2 As Três Virtudes Teologais

Segundo a doutrina transmitida no Catecismo da Igreja Católica (2000), “as virtudes humanas se fundam nas Virtudes Teologais que adaptam a faculdade do homem para que possa participar da natureza divina.” (CATECISMO, 1998, n. 1812 p. 488). As Virtudes Teologais são, assim, compreendidas: A Fé (**VT1**) - que consiste no ato de crer -, a Esperança (**VT2**) - a espera confiante pelo alcance das graças pedidas a Deus -, e a Caridade (**VT3**) - ação dos cristãos, conforme pregam os ensinamentos bíblicos, em favor do próximo. Abaixo, constam as pinturas das três virtudes teologais, realizadas por Emilio Sessa na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus:

Ilustrações 139 a 141 - Imagens representativas das três virtudes teologais. Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Emilio Sessa.



Fonte: Acervo da autora. Fotografias: Aldo Toniazzo.

Notamos que a leitura dos significados simbólicos de algumas dessas imagens - como a **VT1** e a **VT2**, referentes à Fé e à Esperança -, assim como ocorre em outros conjuntos

dispostos nessa e em outras igrejas, é de difícil compreensão imediata para quem desconhece a doutrina católica, embora haja a presença visível de elementos presentes no imaginário cristão, como a pomba e a cruz. Conforme explica Peter Burke (2004) nas suas considerações sobre as imagens de doutrinação, “a ideia de que pinturas eram a Bíblia dos analfabetos tem sido criticada com base na consideração de que muitas imagens nas paredes de igrejas eram excessivamente complexas para serem compreendidas por pessoas comuns”. No entanto, ele complementa, em seguida: “tanto a iconografia quanto as doutrinas que ela ilustrava poderiam ter sido explicadas oralmente pelo clero, a imagem em si agindo como um lembrete e um reforço da linguagem falada, em vez de se constituir em uma única fonte de informação.” (BURKE, 2004, p. 60). Para que as imagens sacras possam comunicar as mensagens que nelas estão contidas, é preciso que as suas leituras sejam fundamentadas nos ensinamentos orais, promovidos pelos sacerdotes nas igrejas.

Nas três representações, há a referência de cada virtude em latim - é comum que imagens de doutrinação apareçam dessa forma -. No que concerne aos seus entornos, os dois primeiros conjuntos não são emoldurados como medalhões, mas possuem o degradê característico da obra de Sessa. Ambos compreendem quatro pombas brancas e fitas, nas quais constam os seus desígnios. A Fé - ou “FIDES” - (**VT1**) é representada pela cruz vermelha iluminada (ao centro), semelhante a outras dispostas nessa igreja. A base da cruz, unida a um círculo dourado que circunda a sua parte superior e a representações de raios solares, forma o desenho de um ostensório, objeto onde é depositada a eucaristia, símbolo principal do corpo de Cristo. Os mesmos signos aparecem no conjunto representativo da Esperança - ou “SPES” (**VT2**) -, tendo como base, no lugar da cruz, uma âncora. Esse signo é bastante conhecido e pode significar, neste conjunto, que a esperança deve ser ancorada em Cristo (também identificado no símbolo eucarístico do ostensório).

A “CHARITAS” - ou Caridade -, é comumente representada por um pelicano alimentando os seus filhotes com o próprio sangue. Segundo Jaeger (2010), “existe a lenda de que essa ave [o pelicano], ao encontrar seus filhotes mortos no ninho, por uma cobra, chora por três dias. Depois de rasgar o próprio peito e derramar o seu sangue sobre eles restitui aos filhotes vida nova. Consequentemente, tornou-se símbolo muito difundido da morte sacrificial de Jesus. (JAEGER, 2010, p. 123). Abaixo, selecionamos outros dois medalhões semelhantes, também pintados por Emilio Sessa, que se encontram, respectivamente, na igreja de São Gotardo, em Buegio, Itália (1943) e na Catedral São Francisco de Paula, em Pelotas, RS, Brasil (1948):

Ilustração 142 - *Caritas*. Igreja de São Gotardo, em Buegio (Itália). E. Sessa (1943).



Fonte: Acervo do ICES. Fotografia: Arnoldo Doberstein.

Ilustração 143 - *Caritas*. Catedral São Francisco de Paula, Pelotas - RS (Brasil). E. Sessa (1948).



Fonte: Acervo particular. Fotografia: Eliane Silva.

A análise da ambiência pictórica da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus nos permitiu observar, com profusão de detalhes, que embora Aldo Locatelli e Emilio Sessa tenham trabalhado juntos na composição deste e de outros tantos lugares sacros, suas artes se complementam, sobretudo, no desenvolvimento da temática local, porém, se distanciam nas suas diferentes formas de representação simbólica e técnica. Por esta razão, optamos por fazer a exposição tal como foi mostrada neste capítulo, de uma igreja que possui dois diferentes, mas complementares, legados artísticos. Considerar algumas das semelhanças e das diferenças entre os trabalhos realizados nas duas paróquias ora analisadas, é importante para o desenvolvimento de outros estudos sobre pinturas sacras possibilitando, assim, que entendamos os espaços das igrejas não somente como patrimônios religiosos e culturais mas, também, artísticos de Porto Alegre.



Alfa e Ômega, princípio e fim. Emilio Sessa. Púlpito da Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus: Porto Alegre, s/d.

Fotografia: Aldo Toniazzo

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As últimas palavras de um trabalho devem proporcionar a quem as lê uma compreensão mais ampla do objeto que foi apresentado, e o desfecho da proposta sob a qual a sua escrita foi conduzida. Ocorre, com tudo, que o tema sob o qual nos debruçamos possui muitos capítulos mais a serem escritos, quer na intenção de ampliarmos o leque de ambiências a serem analisadas, quer no afã de alcançarmos o nosso objetivo maior: o cuidado e a preservação das obras sacras nas igrejas católicas, não somente de Porto Alegre, mas do Rio Grande do Sul. No desenvolvimento da presente dissertação, procuramos compreender os principais aspectos da Pintura Sacra que a caracterizam como patrimônio cristão e as mensagens que determinados conjuntos – ou ambiências pictóricas – comportam em suas representações da santíssima trindade, dos santos, dos anjos e demais modelos de fé do Catolicismo. Buscamos respostas às questões norteadoras da nossa pesquisa, tendo como pano de fundo um contexto de ampla mobilização do clero e dos leigos católicos no Brasil e definindo os limites desta análise entre os anos 1940 e 1960 – um período de renovação e desenvolvimento no campo das Artes. Na cidade de Porto Alegre identificamos, também, pistas possíveis para acompanharmos a constante movimentação católica e consideramos, inicialmente, o fato de que esta cidade esteve inserida num crescente processo de desenvolvimento urbano e de abertura à modernidade. Conforme vimos, a Igreja vinculou-se permanentemente aos avanços das cidades procurando, nas suas diversas formas de expressão, garantir a comunicação e a proximidade com a população para fins de legitimação da sua autoridade entre e sobre outras instituições.

As pinturas internas de duas igrejas católicas de Porto Alegre foram os objetos selecionados para a análise apresentada. São elas, a saber, a igreja São Pedro (pintada entre 1944 e 1947) e a Santa Teresinha do Menino Jesus (1952-57) – ambas, localizadas no bairro Floresta, um lugar que teve um rápido crescimento populacional, acompanhando o desenvolvimento da cidade. Estes espaços tiveram como decoradores os artistas italianos Pedro Paulo e Atilio Curci, Aldo Locatelli e Emilio Sessa, sendo os dois primeiros, há até pouco tempo, apenas conhecidos nas escassas fontes onde são referenciados como “os irmãos Curci” (LOTTERMANN, 1966; VARGAS, 2004; MOREIRA, 2006). A escolha destas igrejas como exemplares para a análise que fizemos se deu, entre as demais razões apresentadas, pelo fato de que elas foram construídas em um bairro que possui grande afluência de fieis católicos, sendo facilmente identificável a ação das suas comunidades em prol da construção, do desenvolvimento e da ornamentação dos referidos locais de culto, a fim

de tornarem cada um deles em “uma assembleia visível e uma comunidade espiritual” (HASTENTEUFEL, 2002, p. 47).

A destacada participação destes grupos paroquiais, por exemplo, na obtenção de recursos para a feitura das pinturas internas de suas igrejas, demonstra a importância que estes espaços possuem para os moradores dos bairros e das cidades onde se localizam, fazendo parte da sua memória coletiva de relações sociais e familiares. De acordo com João Carlos Tedesco (2004), “a memória coletiva é importante para manter a integridade e a sobrevivência do grupo no tempo.” (TEDESCO, 2004, p. 166). A necessidade de manter viva a memória paroquial é comprovada através das suas diversas formas de expressão da fé (como procissões, novenas em louvor aos oragos locais [santos considerados pela Igreja como modelos de fé] e os ritos do próprio culto católico – as celebrações das missas e dos sacramentos –), além dos estímulos à convivência e ao trabalho grupal (como em comemorações dos dias dos santos padroeiros, ou nas festas para fins de reunir os grupos paroquiais ou para arrecadar fundos para as necessidades vigentes).

Sobre a importância das igrejas nos bairros cabe destacar, então, as seguintes palavras de Dom Dadeus Grings, teólogo que se dedica aos estudos sobre a evangelização na Cidade: “a evangelização que leva à criação das comunidades católicas é essencial para o bairro.” (GRINGS, 2004, p. 22). Entendemos, a partir de discursos registrados por membros do clero como Grings e das observações feitas em torno das comprovadas influências que a Igreja Católica exerceu no período destacado neste estudo – e para além deste –, que há importante ligação entre as aspirações e ações eclesiais, destacadamente, a partir das mobilizações empreendidas pela Ação Católica no Brasil após 1930, e o processo de desenvolvimento dos bairros.

As igrejas são, por assim dizer, locais que reúnem um grande contingente populacional em seus espaços e, de acordo com o exposto no capítulo sobre a história de Porto Alegre, os avanços nessa cidade ocorreram em conformidade com o seu desenvolvimento “a portas abertas” para a modernidade. Sobre este último fato, os anos transcorridos entre 1940 e 1960 integram um momento em que os olhares citadinos se voltam para as Artes Plásticas e para o seu fomento, através da criação de locais destinados ao seu ensino e conhecimento. Essas circunstâncias podem ser consideradas como os principais estopins para a chegada de artistas sacros ao Rio Grande do Sul e, também, para a atuação daqueles que já se encontravam nas suas cidades em busca de trabalho.

Ao reunirmos as informações sobre a vinda dos irmãos Pedro Paulo e Atilio Curci, de Emilio Sessa e de Aldo Locatelli para o Brasil, entendemos que seria preciso atentar, mesmo

brevemente, para as razões que os levaram a proceder a esse destino. No caso dos irmãos Curci, a mudança de continente – Europa (Itália)–América do Sul (Argentina) –, se deu ainda na infância, transcorrida entre as décadas de 1910 e 1920. O mesmo não sucedeu aos seus contemporâneos Emilio Sessa e Aldo Locatelli, que cresceram e tiveram toda a sua formação em renomadas escolas de Arte na Itália e vieram ao Rio Grande do Sul apenas em 1948, a convite do então Cardeal Ângelo Roncalli – dez anos depois, designado como Papa João XXIII (1958-63) –, estando já destinados a compor a ambiência pictórica da Catedral São Francisco de Paula, na cidade de Pelotas. Este, também, foi um fato que diferenciou a trajetória destes pintores da empreendida pelos irmãos Curci: Enquanto Sessa e Locatelli já eram reconhecidos pelos seus trabalhos em localidades europeias, como Viena e Budapeste, contando com a admiração e o incentivo da Igreja, Pedro Paulo e Atílio Curci eram provenientes de uma família de artistas plásticos e aprenderam o seu ofício com o pai e o irmão Domingos, não eram conhecidos quando chegaram a Porto Alegre, e não possuíam contatos prévios entre os membros do clero.

De acordo com as informações registradas nas “Reminiscências do Monsenhor Emilio Lottermann” (1966), que foram apresentadas ao longo deste trabalho e confirmadas por Paulo Francisco Curci (filho de Pedro Paulo Curci), após alguns anos residindo nessa cidade, Pedro Paulo apresentou-se na igreja São Pedro quando soube que, lá, havia procura por mão de obra para a realização de pinturas internas. Este foi o maior trabalho artístico produzido por ele, contando com o auxílio do seu irmão Atílio. E, é importante destacar, eles aceitaram como pagamento uma quantia inferior à que normalmente cobriam, pois necessitavam deste serviço – o que, certamente, não ocorreu com Sessa e Locatelli, pelo menos, nos trâmites para o seu primeiro expediente em terras brasileiras¹⁰⁴.

Embora os irmãos Curci tenham chegado cerca de uma década antes dos outros dois pintores, as circunstâncias e o propósito que os trouxeram foram semelhantes: todos eles enfrentavam dificuldades nos países de onde vieram. Os primeiros residiam com seus familiares, em uma Argentina que recebera um grande contingente de imigrantes, sobretudo, italianos, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX e que, nos anos que antecederam a sua viagem ao Brasil, enfrentava um forte declínio na sua economia. (LENZ, 2004). Sessa e Locatelli, por sua vez, eram oriundos de uma Itália que, em 1948, seguia

¹⁰⁴ Sabemos que, em grande parte dos trabalhos empreendidos por esses artistas após a conclusão das obras pictóricas na igreja São Francisco de Paula, eles mesmos se apresentaram nas igrejas ao tomar conhecimento de que, nelas, havia procura por pintores (como foi o caso na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus). A diferença que destacamos é a de que eles chegaram ao Brasil já possuindo um projeto aprovado (feito por Emilio Sessa – vide. p. 33), enquanto Paulo Curci encaminhou-se para estas terras sem qualquer perspectiva concreta de serviço.

abalada pelos percalços da recente Segunda Guerra Mundial (1939-45). O que por aqui buscavam era, portanto, melhores condições de vida e de trabalho – algo que a modernização das cidades lhes possibilitou –.

Compreender as diferenças e as semelhanças que permearam a chegada dos quatro pintores sacros aqui apresentados e o momento em que se encontrava a cidade de Porto Alegre foi fundamental para que pudéssemos esclarecer a seguinte questão, cuja resposta, embora não componha diretamente as perguntas centrais deste estudo, nos ofereceu pistas importantes para respondê-las: Por que a Igreja incentivou a vinda ao Brasil de Emilio Sessa, de Aldo Locatelli e de outros artistas sacros estrangeiros, se já havia neste país pintores cujos trabalhos atendiam aos preceitos e às necessidades vigentes do Catolicismo? Concluímos, ao relacionarmos a contratação destes pintores, que dada a importância que a Arte Sacra possui como meio para a evangelização, o objetivo das comunidades e do clero ao contratá-los era dotar os seus templos de características que os aproximassem, o máximo que fosse possível, das que possuem os locais de culto italianos, onde se encontra o centro da Igreja Católica. Isto pode ser amplamente comprovado nas fontes escritas e pictóricas utilizadas na seção 3, em suas partes destinadas à análise das imagens da igreja São Pedro e, também, na ambiência da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus: ambas dotadas de diversos símbolos do Catolicismo, revelando que os seus artistas eram profundos conhecedores da doutrina e das técnicas de apresentação das “coisas do alto” – as quais Ginzburg (1989), em seu livro “Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História”, explica que não deveriam ser totalmente dadas a conhecer aos leigos. Nesse ínterim, podemos destacar o papel fundamental do pároco na instrução dos fiéis e na revelação daquilo que não está evidenciado pela lógica do olhar.

Sobre as condições e que se encontravam os pintores, por exemplo, considerando a escassez de obras que contêm informações mínimas sobre os irmãos Curci e a inexistência, ainda persistente, de trabalhos sobre a sua vida, sua obra e, até mesmo, sobre seu próprio nome, não é difícil entendermos que estes e, certamente, outros tantos artistas, permanecem em uma situação de quase anonimato em cidades como Porto Alegre, desde o seu período de atuação. Apresentar estes artistas e entender os objetivos dos seus trabalhos para as igrejas é de fundamental importância para o seu devido reconhecimento e para a valorização do legado que deixaram nas cidades por onde passaram. E é esta uma das tarefas da História: dar visibilidade, rostos e vozes para os seus condutores que, com o passar dos anos, possam ter caído no esquecimento. E não permitir que isto aconteça.

As contribuições atuais de pesquisadores, entre historiadores e representantes de diferentes áreas como Arquitetura e Artes Plásticas, que compõem, por exemplo, o Instituto

Cultural Emilio Sessa, assim como o engajamento de outros grupos que objetivam reconstituir as trajetórias de importantes expoentes da Arte Sacra rio-grandense – entre pintores, arquitetos e projetistas de ambiências pictóricas –, têm sido fundamentais para o reconhecimento das obras destes artistas e da importância dos seus legados para as comunidades onde trabalharam. Através dos acervos reunidos por estes grupos, torna-se possível obtermos dados já levantados em pesquisas realizadas em documentações eclesiais, em jornais e, até mesmo, em materiais cedidos pelos familiares dos artistas – como foi o caso, aqui, de fotografias e relatos das famílias Curci, Sessa e Locatelli.

Chamamos atenção, nestas considerações, para a importância das funções atribuídas às comissões de Arte Sacra nas paróquias e para a incumbência que cabe aos seus membros que, “por ofício ou por inclinação, devam ou possam ocupar-se do patrimônio artístico eclesial” (DOBERTEIN, 2002, p. 217). Para tanto, o atual regimento da CAAS (Comissão de Arte Sacra da Arquidiocese de Porto Alegre), anexo entre as páginas 203 e 207 dos anexos desta dissertação, apresenta as suas normas e os deveres de cada membro que a compõe. Estão entre estas normas, o acompanhamento de pinturas e de restauros e o zelo pelo patrimônio – como, felizmente, estes trabalhos já são reconhecidos pela Arquidiocese de Porto Alegre e pelos membros da CAAS -.

A apropriação das obras sacras por parte dos sacerdotes e, sobretudo, dos fieis que frequentam as igrejas é o primeiro passo para a sua preservação e para o reconhecimento do seu valor patrimonial, uma vez que é desta forma que elas desempenham o seu papel¹⁰⁵ como instrumentos de evangelização. Há, neste sentido, um crescente engajamento de sacerdotes, catequistas, professores – inclusive, em escolas que não professam a fé católica – para apresentar as ambiências das igrejas a crianças e adultos, a fim de despertar o seu interesse e o reconhecimento do seu valor não apenas religioso, mas, também, histórico. Estas ações têm sido desenvolvidas paralelamente à atuação dos pesquisadores da Arte Sacra, embora ainda não sejam incursionadas em todas as paróquias.

O descaso com a conservação das pinturas, infelizmente, ainda é visto em algumas igrejas que contêm obras de comprovado valor artístico, histórico e patrimonial e, nestas, elas tendem a se perder pelos desgastes naturais do tempo, infiltrações e outros fatores que causam a sua degradação. Voltar o olhar para estes trabalhos não é apenas um estímulo à sensibilidade visual: é, mormente, a forma mais eficaz para despertar o interesse em conservá-las.

¹⁰⁵ A importância do reconhecimento do patrimônio pela comunidade onde está inserido, conforme consta na introdução deste trabalho, é destacada por Hugues de Varine (2012, p. 39), entre outros autores citados.

Os estudos sobre a Arte Sacra, sobretudo, no que concerne às pinturas de interiores, conforme vimos até aqui, têm sido objetos de investigação de pesquisadores atuantes em diferentes campos, como a Arte, a Teologia e a História. A articulação entre os distintos vieses de entendimento acerca da inserção de programas pictóricos em igrejas ainda é, contudo, um desafio em fase embrionária – mas que já apresenta, aqui, os seus primeiros resultados –, constituindo-se em um objetivo fundamental para a organização do trabalho ora desenvolvido. É preciso destacar que estudos como este, que partem de uma perspectiva interdisciplinar são, hoje, possíveis graças aos avanços da ciência histórica transcorridos, principalmente, a partir da década de 1970, sob a égide da História Cultural. Conforme apresentam os autores que tratam sobre esta temática, referenciados nas considerações iniciais desta dissertação (FALCON, 2002; PESAVENTO, 2008b; BURKE, 2008, entre outros). Neste sentido, destaca-se o papel do historiador, sobretudo, no que tange ao desenvolvimento da História Cultural, o que possibilitou a ampliação do seu campo de estudos. Versar sobre questões relativas ao patrimônio e à memória, individual ou coletiva, é um dos objetivos sobre os quais temos nos debruçado nas últimas décadas.

Entender o processo de organização e o funcionamento de uma cidade a partir de suas diversas facetas é, portanto, uma das tarefas que compete à ciência histórica, assim que vincular os nossos interesses de pesquisa aos de outros estudiosos tem se mostrado cada vez mais necessário. O propósito principal do desenvolvimento de projetos como este, acreditamos, é produzir conhecimentos úteis à população e/ou aos núcleos a que estes se destinam, possibilitando que a valorização e a conservação do patrimônio sacro se estendam para além da Academia. Para compreendermos os motivos que levaram a Igreja a introduzir, no contexto abordado, programas pictóricos em diversos locais de culto de Porto Alegre, partimos de uma perspectiva de múltiplas possibilidades e concluímos que isso ocorreu por decorrência de uma sucessão de fatores convergentes nas esferas da Sociedade, da Religião e da Arte, entre os quais, destacamos:

a) o estímulo produzido pelas movimentações incursionadas pela Ação Católica, em prol da evangelização em todos os lugares possíveis;

b) o desenvolvimento da cidade e a sua inserção em um acelerado processo de modernização, preconizado por outras capitais brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo – e, conseqüentemente, a criação de espaços que oportunizaram o ensino e a exposição no campo das Artes –;

c) a dinamização dos espaços paroquiais acompanhando o progresso das esferas cidadinas e, com isto, congregando um número máximo possível de fiéis;

d) a possibilidade de inculcar no âmbito paroquial modelos de fé e elementos fundamentais da doutrina católica, como a Santíssima Trindade, os santos, os anjos, os dez mandamentos, os sacramentos e as virtudes – todos esses, observados como temas predominantes nas igrejas apresentadas.

As atuações dos artistas italianos Curci, Sessa e Locatelli em Porto Alegre, assim como de tantos outros (sobre os quais não nos é possível estender maiores considerações, dados os limites desta dissertação), nos trazem significativas contribuições, não apenas para o desenvolvimento dos programas propostos nas igrejas como, também, representam um grande avanço para a Arte rio-grandense. Embora os irmãos Curci não tenham frequentado as Academias de Artes italianas – tradicionalmente, reconhecidas pelo ensino de técnicas diferenciadas de efeito, cores e proporções, onde lecionavam famosos professores como Fermo Taragni e Francesco Domenighini (que legaram ensinamentos a Locatelli e Sessa) – eles trouxeram consigo os saberes aprendidos com seu pai que, através da observação e do exercício das suas próprias habilidades, teve os seus primeiros contatos com a Arte no seu país de origem. Notamos que há algumas semelhanças entre as obras de Curci e do decorador Emilio Sessa¹⁰⁶, embora as ambiências produzidas por eles sejam bastante diferentes, o que reforça o argumento de que, além do reconhecido prestígio que Locatelli e Sessa tinham antes de vir para o Brasil, eles foram contratados no Rio Grande do Sul porque a demanda de trabalhos em igrejas era maior do que a mão de obra disponível para decorá-las.

Conforme vimos, entre as contribuições que estes artistas trouxeram para Porto Alegre e a sua inserção no processo de modernização da cidade, além dos trabalhos sacros, estão também as diversas organizações de vitrines, letreiros para lojas e estandes para exposições empreendidas pelos irmãos Curci, sobretudo, após as pinturas da igreja São Pedro; as aulas ministradas por Aldo Locatelli no IBA – onde o seu legado permanece – e os murais produzidos por ele (por exemplo, no Palácio Piratini [1951-55] e no Aeroporto Salgado Filho [1953], entre outras). Conservar as ambiências das igrejas é, portanto, uma forma de, também, demonstrar a importância que os pintores atuantes no período estudado tiveram para o desenvolvimento de Porto Alegre.

Por conseguinte, a principal observação que fazemos, ao concluirmos esta dissertação, se pauta nas múltiplas possibilidades existentes para o desenvolvimento da sua temática. A metodologia de análise que aqui empregamos na leitura das fontes documentais (escritas e iconográficas) corresponde somente a um dos pontos de partida possíveis para suscitar a

¹⁰⁶ Vide análise dos anjos compositivos das ambiências pictóricas das igrejas São Pedro, Santa Teresinha do Menino Jesus e Sagrada Família como exemplo. (p. 42).

compreensão sobre a importância – e, mesmo, a urgência – de ações para a valorização das obras sacras enquanto patrimônios da Igreja e da Cidade. Embora haja um crescente empenho nas comunidades eclesiais e por parte de estudiosos da Arte Sacra, a fim de que seja destacado o valor patrimonial das obras, ainda há muito por ser feito. E, infelizmente, diversos trabalhos produzidos por importantes artistas tendem a se perder, quer pelas ações do tempo, quer pela negligência nos seus cuidados (como no caso de restaurações mal ou não feitas). Este é, portanto, um trabalho que permanece em aberto para futuras complementações e cotejamento com ideias suscitadas por estudos desenvolvidos nos campos da História, da Arte, da Teologia e demais que possam corroborar nossas conclusões. Enfatizamos, contudo, que há certa pressa de que estes sejam produzidos e cheguem até as comunidades e grupos responsáveis pela conservação do patrimônio cultural e artístico de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. Para um primeiro momento, acreditamos que conseguimos alcançar o objetivo central da nossa proposta: entender e expressar a importância da pintura sacra como patrimônio cristão, que congrega em si legados artísticos de valores inestimáveis para uma compreensão da história das ações empreendidas por estas comunidades, possibilitando a elas, também, a retomada da possibilidade de evangelização e estudos através dos modelos de fé representados pelos seus símbolos e personagens.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas:

ABREU, Regina. CHAGAS, Mário. (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ALBERIGO, Giuseppe. **Breve história do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Santuário, 2006.

AMARAL, Luciano. **Os dons de santificação do Espírito**. São Paulo: Loyola, 2000.

ANDRÉS, Maria Helena. **Vivência e Arte**. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

BAKOS, Margaret M. **Porto Alegre e seus eternos intendentess**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

BALÉM, Mons. D. João Maria. **A primeira paróquia de Porto Alegre: Nossa Senhora Madre de Deus (1772-1940)**. Porto Alegre: Tipografia do Centro S. A., 1941.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena História da arte**. São Paulo: Papyrus, 1993.

BECKER, D. João. **Viagens e estudos**. (Diário impresso). Porto Alegre: Centro da Boa Imprensa, 1928.

_____. **A religião e a Pátria em face das ideologias modernas**. Porto Alegre: Tipographia do Centro S.A., 1939.

BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999.

BECKHÄUSER, Alberto, Frei. **Símbolos litúrgicos em forma popular**. Petrópolis: Vozes, 1976.

BENTO XVI. Papa. **Os apóstolos: uma introdução às origens da fé cristã**. São Paulo: Pensamento, 2008.

BERTOTTO, Márcia. PEREIRA, Walmir. **I Salão Científico Cultural MARS Santander Cultural: patrimônio cultural e museus**. Porto Alegre: Museu da UFRGS/PROREEXT, 2013.

BETTO, Frei. **Catecismo popular**. São Paulo: Ática, 1992.

BÍBLIA SAGRADA. Brasília: CNBB. Tradução de 2010.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BOFF, Leonardo. **Novas fronteiras da Igreja: o futuro de um povo a caminho**. Campinas, SP: Versus Editora, 2004.

BRAMBATTI, Luiz Ernesto. **Locatelli no Brasil**. Caxias do Sul: Belas letras, 2008.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

- _____. **Testemunha ocular: história e imagem.** Bauru, SP: Edusc, 2004.
- CAHILL, Thomas. **Papa João XXIII.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.
- CANEZ, Anna Paula. **Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre.** Porto Alegre: Faculdades integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1998.
- CARR-GOMM. **Dicionário de Símbolos na arte:** Guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Loyola, 2000.
- CAVALCANTE, Pedro Teixeira. **Dicionário de Santa Teresinha.** São Paulo: Paulus, 1997.
- CHARTIER, Roger. **História Cultural: Entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- Código de Direito Canônico.** São Paulo: Loyola, 1998.
- CODINA, Victor. ZEVALLOS, Noé. **Vida religiosa: História e Teologia.** Petrópolis: Vozes, 1987.
- COELHO, Eva Regina Barbosa. **Uma viagem pelos caminhos de Aldo Locatelli.** Santa Maria: Gráf. Pozzatti, 2003.
- CONTI, Dom Servilio. **O santo do dia.** Santa Maria: Pallotti, 1984.
- CORDONI, Margherita. et al. **Aldo Locatelli, Il mestiere di pittore.** Bergamo: Comune di Villa D'Almè, Corponove Editrice, 2002.
- DALE, Romeu. Org. **A Ação Católica Brasileira.** São Paulo: Loyola, 1985.
- DOBERSTEIN, Arnaldo W. **Estatuários, catolicismo e gauchismo.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- _____. (Org.). **Emilio Sessa, Pintor: Primeiros Tempos.** Porto Alegre: Gastal&Gastal, 2012.
- _____. (Org.). **Emilio Sesa, Pintor: Tempos intermediários.** Porto Alegre: Gastal&Gastal, 2014.
- DORNELLES, Beatriz. **Porto Alegre em destaque: história e cultura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- ETZEL, Eduardo. **Arte sacra: Berço da arte brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1984.

FALCON, Francisco José Calazans. **História cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura.** Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FLORES, Hilda A. Hübner (Org.). **Porto Alegre: História e Cultura.** Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre: guia histórico.** Porto Alegre: Ud. Universidade/UFRGS, 1988.

_____. NOAL FILHO, Valter Antônio (Org.). **Os viajantes olham Porto Alegre: 1890-1941.** Santa Maria: Anatterra, 2004.

_____. **Memórias de um escritor de província.** Porto Alegre: Evangraf Ltda., 2008.

_____. GALVÃO, Carmen S. Machado. **Os vitrais da igreja Santo Antônio do Partenon.** Porto Alegre: s/ed, 2000.

GAMBI, Orlando. **Vida de Santa Teresinha.** São Paulo: Santuário, 1997.

GASPAROTTO, Alessandra. FRAGA, Hilda Jaqueline de. BERGAMASCHI, Maria Aparecida. (Org.). **Ensino de História no Cone Sul: Patrimônio Cultural, Territórios e Fronteiras.** Porto Alegre: Evangraf, Jaguarão: UNIPAMPA, 2013.

GEBRAN, Philomena. (Org.). **História Cultural: várias interpretações.** Goiânia: Editora Vieira, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLIN, Cida (Org.). **Aldo Obino: Notas de arte.** Porto Alegre: MARGS, Nova Prova; Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual.** Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMES, Paulo. TREVISAN, Armindo. **Aldo Locatelli: O mago das cores.** Porto Alegre: Marprom – Assessoria de Marketing, Relações Públicas e Promoções / Companhia Estadual de Energia Elétrica, 1998.

GOMES, Paulo (Org.). **Artes Plásticas do Rio Grande do Sul: uma panorâmica.** Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

GRINGS, Dom Dadeus. **A evangelização da cidade: o apostolado urbano.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019).** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HASTENTEUFEL, D. Zeno. **O catecismo ao alcance de todos: uma síntese do catecismo da Igreja Católica.** Porto Alegre; EDIPUCRS, 2002.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário de símbolos: Imagens e sinais da arte cristã.** São Paulo: Paulus, 1994.

ISAIA, Artur Cesar. **Catolicismo e autoritarismo no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

JAEGER, Clarice. **Arte sacra: reflexões e imagens.** Porto Alegre: Padre Reus, 2010.

JANOWITZ, Morris. **Os elementos sociais do urbanismo.** Rio de Janeiro: Forum, 1971.

LENZ, Maria Heloisa. **Crescimento econômico e crise na Argentina de 1870 a 1930: A belle époque.** Porto Alegre: UFRGS, 2004.

LOTTERMANN, Emílio. **Reminiscências da Paróquia São Pedro.** Porto Alegre, 1966.

LOWERY, Daniel L. **Dicionário Católico Básico.** São Paulo: Santuário, 1999.

LURKER, Manfred. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos.** São Paulo: Paulus, 1993.

MACEDO, Francisco Riopardense. **História de Porto Alegre.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

_____. **Porto Alegre: origem e crescimento.** Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1999.

MACHADO, Regina Céli de Albuquerque. **O local de celebração: arquitetura e liturgia.** São Paulo: Paulinas, 2007.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945).** São Paulo: DIFEL, 1979..

MOESCH, Eduardo Pretto. **Dom Vicente Scherer: a voz de um pastor.** Porto Alegre: Padre Reus, 2007.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre, Urbanização e Modernidade: a construção social do espaço urbano.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

NASCIMENTO, Mara Regina do. TORRESINI, Elizabeth W. R. **Modernidade e Urbanização no Brasil.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

NOVA ENCICLOPÉDIA CATÓLICA. Rio de Janeiro: Renes, v. 12, 1969.

OLIVEIRA, Jô. GARCEZ, Lucília. **Explicando a Arte: uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais,** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002

- PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PARANHOS, Kátia R. LEHMKUHL, Luciene. PARANHOS, Adalberto. (Org.). **História e Imagens: textos visuais e práticas de leitura**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- PASTRO, Cláudio. **Arte Sacra: o espaço sagrado hoje**. São Paulo: Loyola, 1993.
- PEREZ, Léa Freitas. **Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil**. Porto Alegre: Medianiz, 2011.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O cotidiano da república: elites e povo na virada do século**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1990.
- _____. **História Cultural: experiência de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- _____. **Fronteiras do mundo ibérico: patrimônio, território e memória das Missões**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- _____. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008a.
- _____. (Org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008b.
- PHILIPON, M. M. **Santa Teresinha de Lisieux: um caminho todo novo**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1958.
- PINHEIRO, Áurea da Paz. PELEGRINI, Sandra C. A. **Tempo, memória e Patrimônio Cultural**. Piauí: EDUFPI, 2010.
- PLAZAOLA, Juan. **Historia y sentido del arte cristiano**. Madrid: BAC, 1996.
- PONTIFICAL ROMANO. **Ritual da dedicação de Igreja e Altar**. São Paulo: Paulinas, 1984.
- POSSAMAI, Zita Rosane (Org.). **Leituras da cidade**. Porto Alegre: Evangraf, 2010.
- POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- POZENATO, José Clemente. **Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural**. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.
- RAMOS, Alcides Freire. PATRIOTA, Rosangela. PESAVENTO, Sandra J. (Org.). **Imagens na História**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- REIS, José Carlos. **Tempo, História e Evasão**. Campinas: Papirus Editora, 1994.

ROSA, Renato. PRESSER, Decio. **Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1997.

RUDOLF, Arnheim. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Thomsom, 2004.

SANTOS, Manoel Augusto. (Org.). **Enviou-me para evangelizar: Celebrando o centenário do Cardeal Dom Alfredo Vicente Scherer (1903-2003)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SCHILLING, Voltaire. **Culturas em movimento: A presença alemã no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Riocell, Timm & Timm, 1992.

SCHUBERT, Mons. Guilherme. **Arte para a fé**. São Paulo: Loyola, 1987.

SCOMPARIM, Almir Flávio. **A iconografia na Igreja Católica**. São Paulo: Paulus, 2008.

SCOUARNEC, Michel. **Símbolos cristãos: os sacramentos como gestos humanos**. São Paulo: Paulinas, 2001.

SIMON, Círio. **História da Arte Sacra**. Porto Alegre: PUCRS, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPALDING, Walter. **Pequena história de Pôrto Alegre**. Porto Alegre: Sulina, 1967.

TEDESCO, João Carlos. **Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração**. Passo Fundo: UPF; Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

TEIXEIRA, Faustino. **Sociologia da Religião: enfoques teóricos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

TEIXEIRA, Luiz Rotilli. **Por que Porto Alegre é Alegre, Tchê?** Porto Alegre: s/ed., 1988.

TELLES, Leandro. **Crônicas das Ruas de Pôrto Alegre**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971.

TERESA DO MENINO JESUS, Santa. **História de uma alma: manuscritos autobiográficos**. São Paulo: Paulus, 1986.

TORRESINI, Elizabeth Rochadel. **História de um sucesso literário: Olhai os lírios do campo**, de Erico Verissimo. Porto Alegre: Literalis, 2003.

VARGAS, Élvio. **Torres da Província: História e Iconografia das Igrejas de Porto Alegre**. Porto Alegre: Palotti, 2004.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

VAZ, Paulo Bernardo. CASA NOVA, Vera. **Estação imagem: desafios**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

VERISSIMO, Erico. **Lembranças de Porto Alegre**. Porto Alegre: Globo, 1960.

ZANON, Darlei. **Para ler o Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2012

ZILLES, Urbano. **Profetas, apóstolos e evangelistas**. Porto Alegre: Edipucrs, 1992.

_____. **Significação dos símbolos cristãos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. **Os Sacramentos da Igreja Católica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

Teses e dissertações:

BORIN, Marta Rosa. **Por um Brasil católico: Tensões e conflitos no campo religioso da República**. Tese de Doutorado em História. São Leopoldo: UNISINOS, 2010.

CARVALHO, Haroldo Z. **A modernização em Porto Alegre e a modernidade do Majestic Hotel**. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre: PUCRS, 1994.

ISAIA, Artur Cesar. **O cajado da ordem: catolicismo e projeto político no Rio Grande do Sul**. D. João Becker e o autoritarismo. Tese de Doutorado em História. São Paulo: USP, 1992.

MATTAR, Leila Nesralla. **A modernidade de Porto Alegre: arquitetura e espaços urbanos plurifuncionais em área do 4º distrito**. Tese de Doutorado em História. Porto Alegre: PUCRS, 2010..

MOREIRA, Altamir. **A morte e o além: iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX)**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

OLIVEIRA, Luciana da Costa de. **O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: Arte, historiografia e memória regional nos murais do Palácio Piratini**. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre: PUCRS, 2011.

SIMON, Círio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS: Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul**. Tese de Doutorado em História. Porto Alegre: PUCRS, 2002.

Artigos:

BRESCIANI, Maria Stella. **Cidades: Espaço e Memória**. In: SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992. p. 161-166.

COSTA, Robson Xavier. **Imagens na História: Imaginação histórica e História Visual**. In: Revista European Review of Artistic Studies. Portugal: Universidade de Trás-os-Montes e

Alto Douro (UTAD), v.1, n.2, 2010, p. 34-47. Domínio:
http://www.eras.utad.pt/docs/historia_visual.pdf

FLORES, Moacyr. **Auto Religioso nas missões jesuíticas**. Estudos ibero-americanos, Porto Alegre, v.26, n. 2, 2000, p. 169-174.

FOGELMAN, Patricia. **Simulacros de la Virgen y refracciones del culto mariano en el Río de la Plata colonial**. Revista FAROL - n. 7. Vitória-ES, 2006, p. 56-67.

LISBOA, Maria Regina de Souza. **Emilio Sessa: Uma biografia sumária**. (s/d). Domínio:
http://www.emiliosessa.com.br/biografia_completa.pdf

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares**. *In*: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003. p. 11-36

SANTOS, Mariza Simon. **As obras de Locatelli e Sessa**. O Continente, ano II, jan 1991. p. 10.

SAUTHIER, Agostinho. **A ação evangelizadora da Igreja Católica no Brasil**. Mundo Jovem: um jornal de ideias. Porto Alegre, v.43, n. 357, p. 17, 2005.

Fontes de registros iconográficos:

Ambiência pictórica da catedral Metropolitana de Porto Alegre, RS.

Ambiência pictórica da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Porto Alegre, RS.

Ambiência pictórica da igreja São Pedro. Porto Alegre, RS.

Registros fotográficos:

Aldo Toniazzo.

Anna Paula Boneberg N. dos Santos.

Arnoldo Walter Doberstein.

Eliane Silva.

Referências documentais escritas:

Boletim informativo da igreja São Pedro **O Paroquiano**. Maio de 1955.

_____. Setembro, outubro e novembro de 1955.

_____. Abril de 1960.

CAMARA, Helder. Carta remetida às Paróquias brasileiras. Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1955.

Documentos pontifícios. Petrópolis: Vozes, 1945-1953. Documento nº 23, artigo 24.

Documentos pontifícios. Petrópolis: Vozes, 1945-1953. Documento nº 23, artigo 27.

FULLER, Warren Grahan. Carta remetida à igreja São Pedro. Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1955.

Jornal: **Correio do Povo**. Porto Alegre, 20 de janeiro de 1954.

_____. Porto Alegre, 27 de fevereiro de 1954.

Jornal: **Diário Popular**. Pelotas, 27 de dezembro e 1950. Pesquisa de Eliane Silva (ICES).

Jornal: **Estrella do Sul**. Porto Alegre, 12 de novembro de 1936.

_____. Porto Alegre, 31 de dezembro de 1936.

Jornal: **Jornal do Dia**. Porto Alegre (s/d). 1948.

Livro de Atas do grupo Apostolado da Oração para Homens da igreja São Pedro de Porto Alegre, vol. 1.

Livro de Atas do grupo Apostolado da Oração de Senhoras da igreja Sagrada Família (1949-1957).

Livro de Tombo da Igreja São Pedro de Porto Alegre: volume I (1914-1937).

Livro de Tombo da igreja São Pedro de Porto Alegre: volume II (1938-1951).

Resumo da Encíclica *MATER ET MAGISTRA*. Porto Alegre: SESI, 1962.

Acervos e locais de pesquisa:

Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.

Biblioteca da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, RS.

Cúria Metropolitana de Porto Alegre, RS.

Igreja Sagrada Família. Porto Alegre, RS.

Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Porto Alegre, RS.

Igreja São Pedro. Porto Alegre, RS.

Instituto Cultural Emilio Sessa. Porto Alegre, RS.

Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. Porto Alegre, RS.

Sites:

<http://www.museus.art.br/autoretratos/locatelli.htm> (Autorretrato de Aldo Locatelli)

<http://www.alexandriacatolica.blogspot.com.br/p/enciclicas-papais.html> (Encíclicas papais)

<http://www.catedralmetropolitana.org.br> (Catedral Metropolitana de Porto Alegre)

<http://www.catolicismoromano.com.br> (Catolicismo Romano).

<http://www.comissaoartesacla.org.br> (Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra de Porto Alegre)

<http://www.profciriosimon.blogspot.com.br> (História da Arte - Prof. Círio Simon)

<http://www.emiliosessa.com.br> (Instituto Cultural Emilio Sessa)

http://www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Mapa_dos_Bairros_de_Porto_Alegre.png (Matriz do mapa de Porto Alegre p. 85)

http://www.observatoriodasmetrololes.net/obs/index.php?option=com_content&view=article&id=196 (Observatório das Metrôloles)

<http://www.pcf.va/> (Vaticano)

Outras fontes:

Álbum **Recordações de Porto Alegre**: 1º Centenário da epopéia Farroupilha (1835-1945). Oferecido por A. J. Renner e Cia. Porto Alegre, 1935.

BOHN, D. Remídio José. Informações cedidas em relatos orais, durante a pesquisa.

BÜTTENBENDER, Pe. Hugo. Informações cedidas em relatos orais, durante a pesquisa.

CURCI, Paulo Francisco. Entrevista e fotografias cedidas à autora em 9 de março de 2014.

Encarte de divulgação da Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Porto Alegre, (s/d).

Revista: **História ilustrada de Porto Alegre**. Patrocinado pela Companhia Estadual de Energia Elétrica (CEEE). Porto Alegre, 1997.

SANTOS, Anna Paula Boneberg Nascimento dos. **A Igreja São Pedro de Porto Alegre**: Gênese e consolidação (1887-1950). Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2010.

SELBACH, Pe. Nelson. Entrevista cedida a Arnaldo Doberstein e Maria Regina de Souza Lisboa, em 24 de outubro de 2010.

TORRESINI, Lori. Entrevista e fotografia cedidas à autora, em 28 de setembro de 2010.

Ilustração da capa:

Registro fotográfico: Aldo Toniazzo (2013). Parte central da abside da igreja Santa Teresinha do Menino Jesus. Porto Alegre, RS. Pintura: Emilio Sessa (1952).

A decorative mural featuring a complex arrangement of grapevines and wheat stalks. The grapevines are rendered in various shades of green and brown, with clusters of purple grapes and golden grapes. The wheat stalks are shown in shades of yellow and gold. The background is a light blue and pinkish-white, with a blue banner or cloth draped across the scene. The overall style is reminiscent of mid-20th-century religious art.

ANEXOS

Decoração complementar, alusiva à comunhão. Trigo (pão) e uvas (vinho), corpo e sangue de Cristo.

Emilio Sessa. Igreja Sagrada Família: Porto Alegre, 1957. Fotografia: Aldo Toniazzo

ANEXO A - OUTRAS OBRAS DE ALDO LOCATELLI, EMILIO SESSA E PAULO CURCI NO RS

Quadro pintado por Aldo Locatelli (1954) - Retrato de Dom Vicente Scherer feito por Aldo Locatelli, em 1954. Esta obra encontra-se, atualmente, na sala do arcebispado na Cúria Metropolitana de Porto Alegre, e seu acesso para este trabalho foi possibilitado pelo Cônego Irineu Brand. Notamos que a figura de Dom Vicente e alguns símbolos alusivos a ele estão presentes em ambiências de igrejas porto-alegrenses, decoradas durante o seu arcebispado, como a igreja São Pedro (vide brasão arquiépiscopal, p. 92) e a igreja Santa Teresinha do Menino Jesus (onde, também, figura no painel “Primeira Comunhão de Santa Teresinha”, p. 146).



Fonte: Fotografia da autora.

Estação da Via Crucis produzida por Aldo Locatelli, em 1959 - Esta estação compõe o conjunto da Via Crucis pintada por Locatelli, entre os anos de 1958 e 1960, para a igreja São Pelegrino, em Caxias do Sul. Nela, estão presentes elementos modernistas e algumas curiosidades, como a presença de um sapato, que parece destoar da temática da cena. Além das fortes tonalidades das tintas, com destaque para a cor vermelha, e das expressões marcantes das figuras centrais (neste caso, o Cristo), é uma característica de algumas obras deste artista a presença de elementos, à primeira vista do espectador, alheios ao contexto apresentado. Podemos ver um exemplo disto, também, na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, no painel intitulado “Teresinha entre as crianças” (vide detalhe da obra, p. 154), onde há a imagem de um cachorro preto, no seu canto inferior direito.



Fonte: BRAMBATTI, 2008, p. 176 e 177

Uma curiosidade desta pintura é a sua matriz - fotografia do próprio artista - (imagem à direita). Servir-se como modelo para a elaboração das obras é um método utilizado por diversos pintores e o identificamos, frequentemente, em trabalhos de Locatelli (não apenas nas figuras produzidas para igrejas). O seu rosto, assim como as faces e expressões de familiares e de outras pessoas do seu convívio, aparecem em muitas das suas composições, como na representação de São Lucas, na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus (vide ilustração 58, p. 114).

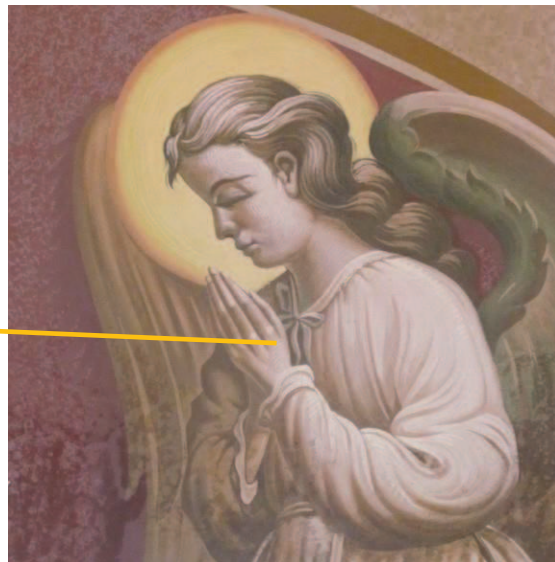
Anjos em posição de oração, pintados por Emilio Sessa - A figura do primeiro anjo foi produzida por Emilio Sessa na capela do colégio Teresa Verzeri, em Santo Ângelo, RS (1953). Em técnica mista, ele apresenta características próprias da obra deste pintor, como a suavidade dos tons e a ideia de relevo e sombra, perceptíveis, sobretudo, nos cabelos e nas vestes. Outro detalhe para o qual chamamos atenção é o formato das mãos, desproporcionais segundo a anatomia humana (uma das características que diferenciam os anjos de Sessa dos produzidos por Locatelli). Este último detalhe pode ser visto, também, nas imagens angélicas da ambiência da igreja Sagrada Família de Porto Alegre, RS (segunda imagem), onde o atribuímos à aproximação dos anjos - pautando-nos nas suas atribuições, segundo a doutrina cristã - com o Sagrado, distanciando-se da condição humana.

Anjo de Emilio Sessa na igreja Santo Ângelo (1953):

Na figura deste anjo, notamos o seu distanciamento da anatomia humana, sobretudo, na pintura das suas mãos.

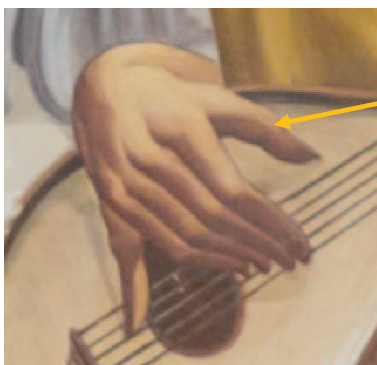


Fotografia: de Arnaldo Doberstein.



Anjo de Emilio Sessa na igreja Sagrada Família (1957):

Além da deformidade anatômica das mãos, neste anjo, percebemos a presença de seis dedos.



Fotografia: Aldo Toniazzo.



Medalhão em técnica Trompe d’Oeil, pintado por Emilio Sessa (1954) - Este medalhão é integrante da ambiência pictórica produzida por Sessa e Locatelli, na Catedral Diocesana Nossa Senhora da Conceição de Santa Maria, RS, em 1954. A técnica Trompe d’Oeil, que remete à ideia de relevo através da alternância de tons e efeitos de luz e sombra, era amplamente utilizada nos trabalhos de Emilio Sessa, conforme pode ser visto, entre outras obras, nos entornos das representações dos quatro evangelistas, na igreja Santa Teresinha do Menino Jesus de Porto Alegre (p. 135). Os irmãos Curci também utilizaram esta técnica, nos anos 1940, na pintura da igreja São Pedro (vide ilustração 5, p. 40).



Fonte: Fotografia de Renato Seerig. Acervo da Catedral Diocesana Nossa Senhora da Conceição. Santa Maria, RS.

Brasão pintado em ouro no vidro, produzido por Paulo Curci - Este brasão representativo da “República Rio Grandense” foi um dos trabalhos feitos por Pedro Paulo Curci (s/d) no RS. Pertence à família do artista, a sua inclusão neste estudo foi possibilitada por Paulo Francisco Curci, filho do pintor, através de quem obtivemos praticamente todas as informações sobre ele e seu irmão, Atilio. A técnica Trompe d’Oeil, utilizada nesta obra, foi também uma especialidade de Emilio Sessa, e a feitura de brasões era um dos trabalhos que Curci desempenhava com maestria (como podemos notar nas ilustrações 5 [p.40] e 30 [p. 92]). Trata-se, de fato, de uma pintura em vidro, sem qualquer relevo tátil. Abaixo dela, consta a assinatura do artista “P. Curci”, e um endereço “Riachuelo, 160”, localizado no centro de Porto Alegre - este, provavelmente, o local para onde a obra foi produzida. - A imagem nos foi enviada por Paulo Francisco em duas fotografias, conforme montagem abaixo:



Brasão pintado por Paulo Curci em vidro.

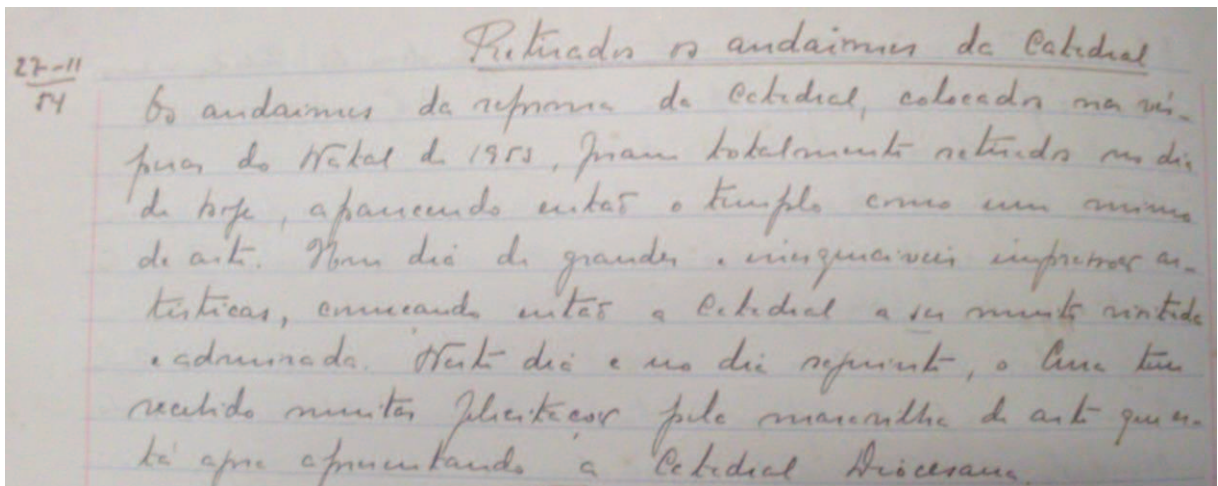


Brasão pintado por Paulo Curci na igreja São Pedro

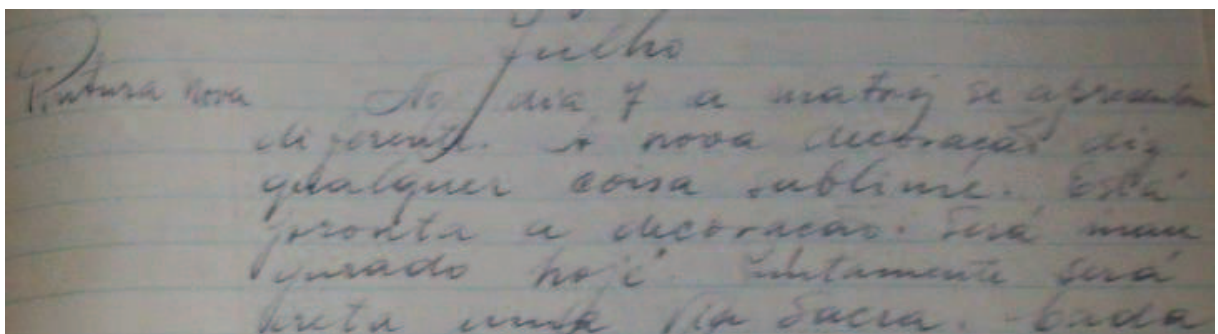
Fonte: Acervo particular da família Curci.

ANEXO B - DOCUMENTOS E MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO SOBRE A PINTURA SACRA EM PORTO ALEGRE E NO RS

Livros de Tombo (RS, década de 1950): Além de conterem dados sobre o diário das paróquias, é possível identificar nos livros de tomo a receptividade dos seus membros quanto às ambiências pictóricas produzidas. Isto demonstra a sua importância para as histórias das comunidades que as abrigam. No caso da Pintura Sacra no RS - sobre a qual dispomos de maiores referências das obras de Emilio Sessa e Aldo Locatelli, vinculando-nos às pesquisas do ICES -, comentários elogiosos feitos pelos vigários das igrejas decoradas constam, frequentemente, nas páginas referentes à conclusão dos trabalhos. Como exemplo, seguem dois trechos destes livros, respectivamente, pertencentes à Catedral Diocesana Nossa Senhora da Conceição (Santa Maria) e à igreja Sagrada Família (Porto Alegre).



Retirada dos andaimes da Catedral - “Os andaimes da reforma da Catedral, colocados nas vésperas do Natal de 1953, foram totalmente retirados no dia de hoje, aparecendo então o templo como um mimo de arte. Um dia de grandes e inesquecíveis impressões artísticas, começando então a Catedral a ser muito visitada e admirada. Neste dia e no dia seguinte, o Cura tem recebido muitas felicitações pela maravilha de arte que está agora apresentando a Catedral Diocesana.” (Livro de tomo da Catedral Diocesana Nossa Senhora da Conceição, Santa Maria, RS – 27 de novembro de 1954.).



Pintura nova - “No dia 7 a matriz se apresentou diferente. A nova decoração diz qualquer coisa sublime. Está pronta a decoração. Será inaugurado hoje, juntamente será aberta uma Via Sacra.” (Livro de tomo da igreja Sagrada Família, Porto Alegre, RS - julho de 1957.).

Contratação de Emilio Sessa na igreja Sagrada Família - Conforme consta no segundo livro de tomo da igreja Sagrada Família, as suas obras de pintura foram realizadas em duas etapas, ao longo do ano de 1957. No primeiro momento, Sessa foi contratado para a decoração de parte da capela do altar maior, da abóboda central, da capela, do coro e de parte da entrada, pelo valor total de Cr\$ 720.000,00. Esta informação é pautada no contrato a seguir, cedido pelo ICES:

CONTRATO DE OBRA DE PINTURA
JGREGIA S. FAMILIA =
 IMPLEITADA

CONTRATO QUE FAZEM: como contratante o Rev. Padre Augusto Petrò e o sr. Emilio Sessa, para decoração da referida Igreja, de conformidade com as clausulas e condições abaixo enumeradas: . . .

1

Os trabalhos de decoração da Igreja S. familia serao executados conform desenho apresentados pelo decorador, sr. Emilio Sessa e artisticamente aprovado pelo Rev. Padre Augusto Petrò;

2

Os materiais de pintura e de ouro estarão a cargo do sr. Emilio Sessa, com exeção da cal neçessaria para preparação do fundo nas paredes.

3

Os conserto necessario nas paredes, para deixa-las em condições para a execução das obras de decoração, como tambem a construção doa andaimes, ficam a cargo dos contratantes e feitas em tempo oportuno para o bon andamento dos serviços.

4

Para os serviço a serem feitos extra o desenho apresentado, serão cobrados a parte de comun acordo.

5

PREÇO. O preço è convençionado: Para esecução da pintura parte Capela Altar maior em Cr.\$I20.000.00 a bobada central, capele, cantoria e parte entrada em Cr.\$600.000.00

6

CONDIÇÃO DE PAGAMENTO. O Rev. Padre Augusto Petrò, dara acontos durante a esecução da obras conforme as possibilidade, stabilindo que o saldo total sera pago para o fin do anno de 1957.

7

A falta de cumprimento de qualquer uma das clausas do presente contrato sujetera a parte infratora a multa de 10% sôbre o custo total dos serviços ora contratados.

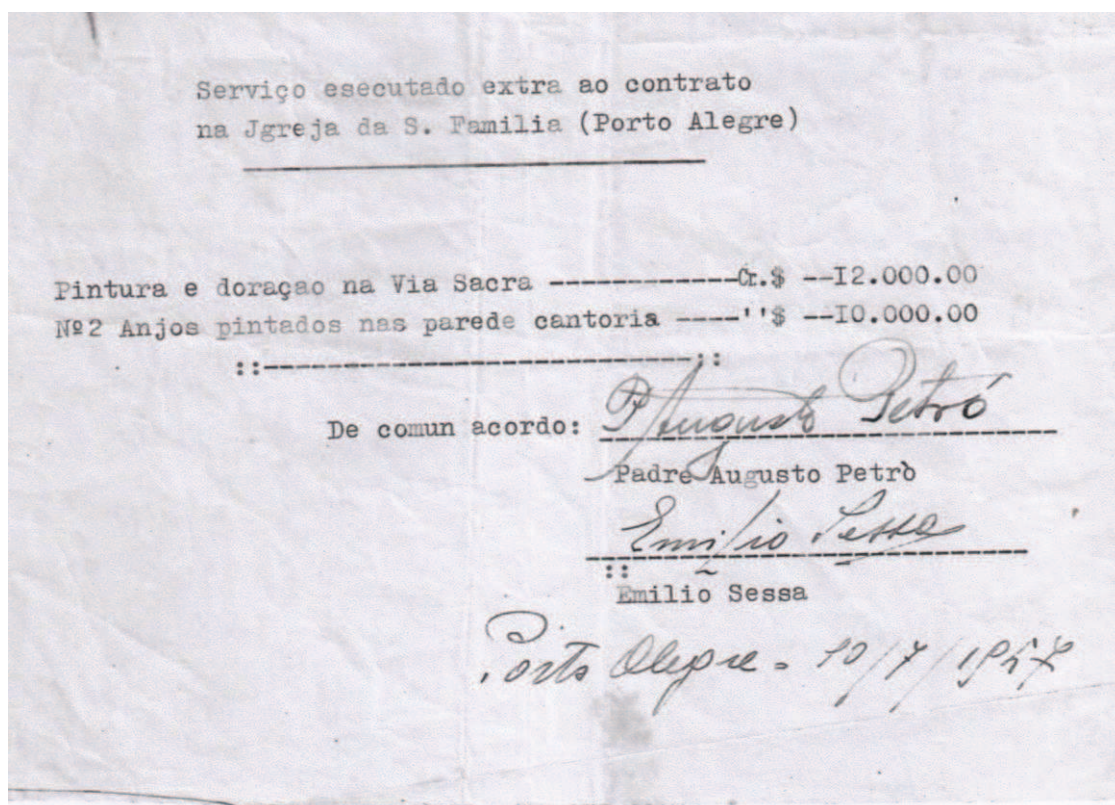
Porto Alegre, 16-10-1956
 Porto Alegre

Emilio Sessa
 Contratado: Emilio Sessa

Pe Augusto Petrò
 Contratante: Padre Augusto Petrò

Identificarmos os valores de contratação dos pintores para as obras pictóricas é um método para que possamos argumentar sobre a importância que estas obras tinham quando foram executadas. Em comparações de preços relativos, pesquisados pelo ICES em jornais do período, constatamos que, com a quantia paga pelas igrejas aos artistas, era possível adquirir bens como imóveis, automóveis de grande porte, oficinas e, mesmo, pequenos edifícios. Portanto, além dos valores histórico, artístico e patrimonial destas pinturas para o Rio Grande do Sul e para Porto Alegre, os valores despendidos para a sua concretização foram altos, e obtidos à custa de doações e de trabalho dos vigários e dos paroquianos.

Na segunda etapa da decoração da igreja Sagrada Família, Petrò anexou um novo item ao contrato feito com Sessa: a pintura e a decoração na Via Sacra, e mais dois anjos junto ao coro, acrescentando mais Cr\$ 22.000,00 aos honorários do artista:



Fonte: Acervo do ICES. Porto Alegre, RS.

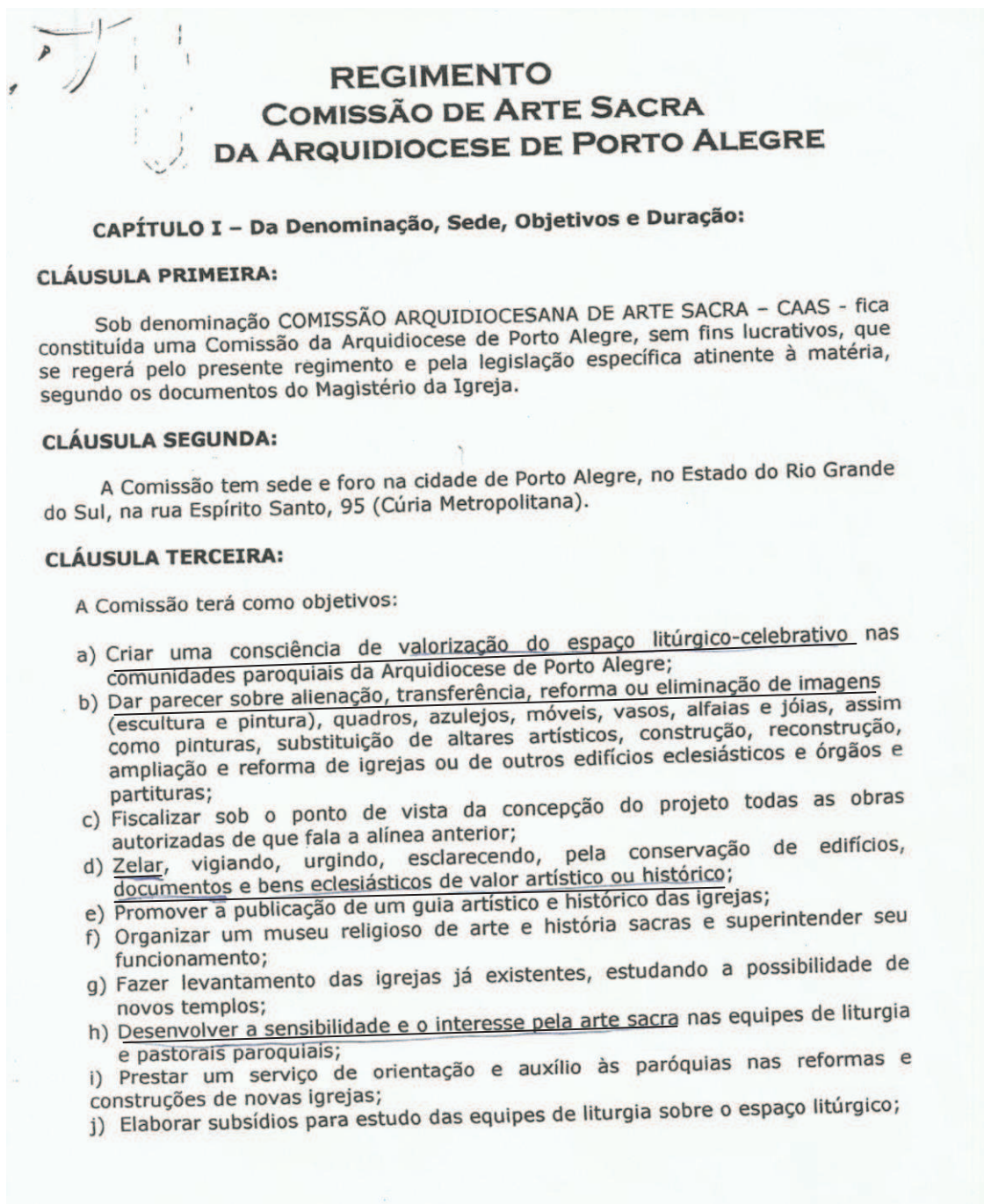
Quadro de docentes do IBA - O quadro de docentes do Instituto de Belas Artes, organizado por Círio Simon em sua tese de Doutorado (SIMON, 2002), apresenta alguns dos artistas que lecionavam nesta que era considerada como a mais reconhecida instituição de Artes do RS, no período em que as igrejas apresentadas neste estudo foram decoradas. Aldo Locatelli fez parte do corpo docente do IBA, juntamente com José Lutzenberger, Alice Soares, Fernando Corona, Ado Malagoli (então, seu diretor), Ângelo Guido e outros importantes nomes da pintura, da arquitetura, da escultura, e demais categorias artísticas que recebiam destaque no Estado. As disciplinas ministradas no curso e os seus respectivos professores, assim constam no quadro de Simon:

Ano	Disciplina	Docentes
1º	1- Geometria Descritiva 2- Arquitetura analítica (1ª parte) 3- Anatomia (1ª parte) 4- Desenho do modelo-vivo 5- Desenho 6- Modelagem	José Lutzenberger. Ney Chrysóstomo. da Costa Ernani Dias Corrêa Maristany Trias (1880-1964) . Tasso Daut Corrêa Benito Mazon Castañeda ³² . Alice Soares ³³ Benito Mazon Castañeda. Cristina Balbão ³⁴ Fernando Corona
2º	1- Perspectiva e sombras 2- Arquitetura analítica 3- Anatomia (2ª parte) 4- Desenho de Modelo Vivo 5- Modelagem (2ª parte) 6- Pintura ou Escultura ou Gravura (conforme a seção)	José Lutzenberger ³⁵ .. Luis Fernando Corona Ernani Dias Corrêa Maristany Trias, Dr. Tasso Corrêa (filho) ...Alice Soares Fernando Corona Castañeda. Aldo Malagoli ³⁶ . Fernando Corona
3º	1- História da Arte (1ª parte) 2- Arte Decorativa (1ª parte) 3- Desenho de Modelo Vivo 4- Pintura ou Escultura ou Gravura (conforme a seção)	Ângelo Guido, Carlos Antônio Mancuso ...José Lutzenberger, Aldo Locatelli ³⁷ João Fahrion, Alice Soares ...Ado Malagoli, Fernando Corona,
4º	1- História da Arte (2ª parte) 2- Arte decorativa (2ª parte) 3- Desenho do Modelo vivo 4- Pintura ou Escultura ou Gravura (conforme a seção)	Ângelo Guido, Carlos Antônio Mancuso José Lutzenberger, Aldo Locatelli João Fahrion ...Ado Malagoli, Fernando Corona,

Fonte: SIMON, 2002, p. 269.

Regimento atual da Comissão de Arte Sacra da Arquidiocese de Porto Alegre (CAAS) -

No regimento atual da CAAS, podemos verificar as iniciativas eclesiais em prol da valorização, da conservação e do incentivo ao conhecimento das obras sacras como bens culturais da Igreja e da cidade. Sublinhamos, nele, algumas partes referentes às pinturas, à sua valorização e aos cuidados necessários para a sua conservação. Contudo, este regimento deve ser observado na íntegra pelos vigários e demais responsáveis paroquiais.





REGIMENTO COMISSÃO DE ARTE SACRA DA ARQUIDIOCESE DE PORTO ALEGRE

- k) Fomentar a criação da pastoral dos arquitetos e engenheiros católicos;
- l) Analisar projetos apresentados por arquitetos e engenheiros para obras novas e reformas;
- m) Visitar as paróquias que solicitam, a fim de analisar os espaços;
- n) Divulgar o seu trabalho junto às comunidades e párocos;
- o) Estudar temas de arte sacra;
- p) Congregar profissionais e entidades relacionadas com projetos e execução de Arquitetura e arte sacra;
- q) Promover relacionamento entre seus membros, visando troca de experiências e aprimoramento profissional;
- r) Realizar e apoiar eventos, promovendo a análise e debate de assuntos que se relacionem com o tema e incentivar, com publicações e conferências, a sensibilidade para a cultura artístico-sacra;
- s) Estabelecer normas e orientações, buscando uniformizar os aspectos principais do trabalho dos profissionais que atuam na área, através de um guia de orientação aos arquitetos, construtores e demais artífices.

CLÁUSULA QUARTA:

São deveres dos membros da CAAS:

- a) Observar os preceitos do Código de Ética e Normas de Trabalho, aprovadas.
- b) Acatar as deliberações emanadas dos órgãos competentes da Arquidiocese, prestigiando suas iniciativas.
- c) Comparecer e participar ativamente das reuniões.
- d) Oferecer sugestões à Coordenação.
- e) Participar de atividades realizadas pela Comissão.

CAPÍTULO II – Da Administração

CLÁUSULA PRIMEIRA:

A CAAS será dirigida por uma Coordenação, constituída de Coordenador, Secretário e Tesoureiro e membros efetivos da comissão, nomeados por um período de dois anos, podendo ser reconduzidos pelo Arcebispo Metropolitano.

Parágrafo Primeiro:

- Além da Coordenação, a CAAS será constituída por:
- Subcomissão de Arquitetura;
 - Subcomissão de Bens Culturais;
 - Subcomissão de Comunicação;
 - Subcomissão de Liturgia e Música Sacra.



REGIMENTO COMISSÃO DE ARTE SACRA DA ARQUIDIOCESE DE PORTO ALEGRE

CLÁUSULA SEGUNDA:

São atribuições do **Coordenador**:

- a) Convocar as reuniões;
- b) Representar a CAAS, ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;
- c) Gerenciar os trabalhos da Comissão.

• **Secretário:**

- a) Substituir o coordenador nos eventuais impedimentos, exercendo de pleno suas atribuições;
- b) Desenvolver os trabalhos de secretaria geral e serviços gerais;
- c) Administrar pessoal contratado pela CAAS;
- d) Zelar pelo patrimônio da CAAS;
- e) Supervisionar as atas regulamentares, marcar reuniões e convocar os membros da Comissão;
- f) Divulgar as decisões da CAAS.

• **Tesoureiro:**

- a) Planejar metas de captação de recursos;
- b) Administrar financeiramente, efetuando recebimentos e pagamentos;
- c) Elaborar o orçamento e o balanço financeiro anual, bem como planificar as necessidades financeiras segundo as metas propostas pela CAAS;
- d) Movimentar as contas bancárias.

• **Subcomissão de Arquitetura:**

- a) Analisar, aprovar e fiscalizar projetos arquitetônicos e complementares do ponto de vista da concepção;
- b) Orientar profissionais autores dos mesmos.

• **Subcomissão de Bens Culturais:**

- a) Propor, organizar e coordenar a realização de exposições, palestras, congressos, publicações ou qualquer outra atividade que vise o aprimoramento profissional e divulgação das atividades;
- b) Fazer inventário dos bens culturais da Arquidiocese de Porto Alegre.
- c) Acompanhar as intervenções.

• **Subcomissão de Comunicação:**

Divulgar na mídia as atividades organizadas pela Comissão.

• **Subcomissão de Liturgia e Música Sacra:**

Propor, organizar e coordenar a realização de palestras, congressos, publicações ou qualquer outra atividade que vise a formação permanente das equipes de pastoral litúrgica, do clero e dos seminaristas.



REGIMENTO COMISSÃO DE ARTE SACRA DA ARQUIDIOCESE DE PORTO ALEGRE

Parágrafo Primeiro:

Em caso de vacância do cargo de coordenador, será ele substituído pelo secretário até final de mandato.

Parágrafo Segundo:

Fica vedada a remuneração, por qualquer forma, dos cargos da CAAS, bem como a distribuição de lucros, bonificações ou vantagens, a dirigentes ou membros, sob qualquer forma de pretexto.

Parágrafo Terceiro:

O mandato da CAAS se inicia em 06 de Agosto, Festa da Transfiguração do Senhor, a cada dois anos.

CAPÍTULO III – Da Liquidação

CLÁUSULA PRIMEIRA:

A CAAS poderá ser extinta por deliberação do Arcebispo Metropolitano, em qualquer tempo.

CAPÍTULO IV – Dos Núcleos

CLÁUSULA PRIMEIRA:

- Fica prevista a criação de Núcleos por Vicariato, segundo as normas que seguem:
- a) Os Núcleos serão organizados por profissionais engenheiros/arquitetos, artistas plásticos e padres (de preferência com formação na área), cujo campo de atuação se encontre fora do município de Porto Alegre.
 - b) A criação dos Núcleos deverá respeitar o conteúdo dos capítulos I, II, e III deste regimento.

CLÁUSULA SEGUNDA:

- Serão direitos dos membros destes Núcleos:
- a) Participar de todas as finalidades previstas na cláusula terceira, do Capítulo I, deste Regimento;
 - b) Representar a CAAS, em suas áreas de atuação, quando delegados.



**REGIMENTO
COMISSÃO DE ARTE SACRA
DA ARQUIDIOCESE DE PORTO ALEGRE**

CAPÍTULO V – Das Disposições Finais e Transitórias

CLÁUSULA PRIMEIRA:

A CAAS não poderá tomar parte ou opinar em questões político-partidárias.

CLÁUSULA SEGUNDA:

Somente por decisão do Arcebispo Metropolitano, a CAAS poderá filiar-se a entidades ou associações congêneres da Igreja Católica.

CLÁUSULA TERCEIRA:

Os casos omissos serão resolvidos e deliberados pela maioria simples, metade mais um dos membros, reunidos em Reunião Geral Extraordinária.

E, por estarem devidamente acordados em relação a presente proposição de consolidação regimental, devidamente acolhida e aprovada em 6 de outubro de 2003, em consonância com a Ata de Reunião, ora anexada, assina o coordenador em exercício.

Porto Alegre, 12 de janeiro de 2004

Arcebispo Metropolitano

Coordenador

Fonte: Cedido pelo Pe. Luciano da Costa Massullo, coordenador da CAAS e atual vigário da igreja São Pedro de Porto Alegre, RS.

Na página seguinte, inserimos o folder atual de divulgação da CAAS, contendo o seu contato, os seus objetivos e as atividades desempenhadas. O informativo também foi cedido para este trabalho pelo Pe. Luciano Massullo.

Folder de divulgação da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra de Porto Alegre (CAAS)



CAAS

A CAAS, criada em 2001, tem função de auxiliar a Arquidiocese de Porto Alegre em matéria de arte e arquitetura sacra. Composta por presbíteros e leigos com formação em arte, arquitetura e música sacras, desempenha função consultiva junto às autoridades eclesiais e párocos locais.

A CAAS realiza periodicamente cursos e encontros com a finalidade de ampliar a participação da comunidade religiosa de sacerdotes e fiéis nos assuntos da liturgia atual aplicada ao espaço celebrativo.



Objetivos

- * Criar uma consciência de valorização do espaço litúrgico-celebrativo em nossas comunidades paroquiais;
- * Desenvolver o gosto e o interesse pela arte sacra nas equipes de liturgia e pastorais paroquiais;
- * Prestar um serviço de orientação e auxílio às paróquias nas reformas e construções de novas igrejas;
- * Elaborar subsídios para estudo das equipes de liturgia sobre o espaço litúrgico;
- * Fomentar a criação da pastoral dos arquitetos e engenheiros católicos.

Atividades

- * Análise e aprovação de projetos de igrejas e espaços litúrgicos apresentados por arquitetos e engenheiros para obras novas e reformas;
- * Divulgação da CAAS junto às comunidades e párocos;
- * Encontros com arquitetos, engenheiros e artistas plásticos;
- * Estudos de aprofundamento em arte sacra.

**COMISSÃO
ARQUIDIOCESANA
DE ARTE SACRA DE
PORTO ALEGRE - CAAS**
* VICARIATO DA CULTURA *

NOVO! Lançado pela CAAS o
“Guia de Informações para
projeto e execução de Igrejas”
Disponível pelo e-mail:
catedralmetropolitana@via-rs.net



Outras formas de divulgação da Arte: Banner em frente à igreja Santa Teresinha do Menino Jesus - A divulgação das obras pictóricas nas igrejas de Porto Alegre incentiva o seu acesso, por seus residentes e visitantes. A recente colocação de um banner em frente à igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, chama-nos atenção para a importância da Arte contida em seu interior - obra de Emilio Sessa e Aldo Locatelli - tornando o local uma referência, também, para batizados, comunhões e casamentos. É preciso, então, atentarmos para a urgência de uma restauração destas obras, para que elas continuem servindo como incentivo à visitação e à utilização deste espaço sacro, que corresponde a um importante patrimônio artístico e histórico de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul.



Banner em frente à igreja Santa Teresinha. Registro feito pela autora.



Painel “Teresinha diante do Papa Leão XIII”. Aldo Locatelli. Danificado devido a infiltrações.



Medalhão referente ao conselho da Pobreza. Emilio Sessa. Com partes já em estado de difícil recuperação, pelas ações do tempo e por infiltrações.

Fotografias: Aldo Toniazzo.

ANEXO C - REGISTROS FOTOGRÁFICOS: A ARTE SACRA COMO FONTE PARA UMA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

Considerando que a Arte Sacra é patrimônio da Igreja, da cidade e do Estado e, como tal, deve ser reconhecida e divulgada, faz-se necessário a promoção de uma educação patrimonial que a inclua como objeto de observação e de estudos. Ações neste sentido, portanto, podem ser promovidas conforme os exemplos fotográficos a seguir,

a) Pelas igrejas: Na fotografia abaixo, o Pe. Luciano da Costa Massullo, atual vigário da igreja São Pedro (2014) e coordenador da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra - CAAS -, apresenta a ambiência pictórica da sua paróquia para as crianças da catequese (com idades entre nove e onze anos). A ação dos párocos como intermediários entre os fieis e as pinturas sacras, conforme referimos nesta dissertação, é essencial para que as suas figuras e os seus símbolos sejam conhecidos e compreendidos como modelos de fé do Catolicismo, servindo a sua leitura como recurso auxiliar para a evangelização.



Fotografia cedida pelo Pe. Luciano da Costa Massullo.

b) Pelas instituições de ensino: As fotografias abaixo foram feitas durante uma visitação à igreja São Pelegrino de Caxias do Sul (2013), com turmas do ensino fundamental do colégio luterano Pastor Dohms - ligado à Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) - e a sua inserção neste trabalho foi autorizada pela professora Milene Maricato de Mello, responsável pelos alunos durante a excursão. A ambiência pictórica, apresentada às crianças pela professora, é de autoria de Emilio Sessa e Aldo Locatelli (década de 1950) e compõe o acervo de obras conjuntas realizadas por estes pintores no Rio Grande do Sul. As iniciativas de visitação e de apresentação das pinturas sacras, promovidas por escolas ligadas a diferentes profissões religiosas ou, mesmo, sem cunho religioso, demonstra uma valorização destas obras como patrimônios históricos, artísticos e culturais das cidades onde foram produzidas e do Estado.



Fotografias cedidas pela professora Milene Maricato de Mello.

c) Pelas instituições de pesquisa em Arte e História: Os dois primeiros registros fotográficos a seguir (à esquerda) correspondem a um bate-papo, introduzido pelo professor Arnaldo Doberstein (coordenador de pesquisas do ICES) em 2009, com crianças da escolinha de arte Garatuja, administrada por Tânia Couto em Porto Alegre, RS. Já a fotografia à direita, é de uma breve introdução à exposição “Emilio Sessa em Fotos”, realizada no Palacinho e Gabinete da Primeira Dama Santo Meneghetti, em 2011, na mesma cidade. Ambos os momentos demonstram que, além da exposição visual de imagens, está entre as funções das instituições de pesquisa em Arte e História a promoção de momentos que objetivem auxiliar os olhares de crianças, jovens e adultos acerca da importância e dos significados das obras, aproximando-os do patrimônio artístico e histórico da sua cidade.



Fotografias cedidas por Arnaldo Doberstein.



Fotografia do acervo do ICES.