

A GLÓRIA DE SÃO JOSÉ PELAS MÃOS DE PIETRO GENTILI¹

Fabiano Milione Honório*

Resumo: O presente artigo tem como proposta analisar a obra sacra de Pietro Gentili e seu irmão Ulderico Gentili, dois artistas italianos que se estabeleceram no Brasil a partir de 1927. A obra desses irmãos se estende por várias cidades do estado de São Paulo e Minas Gerais. Dentre as várias construções religiosas que receberam a decoração interna pelas mãos dos Gentili, este artigo destacará a pintura feita no teto da Capela do Seminário Maior São José, na cidade mineira de Mariana, em 1937. Essa pintura retrata a glorificação de São José e a corte do papa Pio IX que proclamou o grandioso patriarca como patrono universal da Igreja. Ao analisar a vida desses irmãos e algumas de suas obras, em especial a descrição iconográfica da pintura no teto da referida capela, esse trabalho busca realçar os elementos que a contextualizam no cenário artístico dessa região.

Palavras-chave: Iconografia; São José. Pintura; Pietro; Ulderico Gentili.

Riassunto: Questo articolo vuole analizzare l'opera sacra di Pietro Gentili e del suo fratello Ulderico Gentili, due artisti italiani che si fissarono in Brasile dal 1927. L'opera di questi fratelli si estende per varie città dello stato di São Paulo e dello stato di Minas Gerais. Fra le diverse edificazioni religiose che hanno ricevuto la decorazione interna dalle mani dei Gentili, questo articolo metterà in evidenza la pittura fatta nel soffitto della cappella del Seminario Maggiore San Giuseppe, nella città di Mariana, nel 1937. Questa pittura ci presenta l'glorificazione di San Giuseppe in cielo e la corte del papa Pio IX che ha proclamato, l'eminente patriarca, patrono universale della Chiesa. Nel fare la ricerca sulla vita di questi fratelli e su alcune delle loro opere, in particolare, la descrizione iconografica della pittura nel soffitto della supracitata cappella, questo lavoro cerca di mettere a luce gli elementi che la situano nel contesto artistico di questa zona.

Parole chiave: Iconografia; San Giuseppe; Pittura; Pietro; Ulderico Gentili.

O testemunho histórico apresenta a Itália como mãe de uma vasta cultura geradora de grandes nomes para o campo das artes. Os grandes mestres italianos como Michelangelo, Da Vinci e Rafael tornaram-se o paradigma artístico para os que os sucederam, de forma especial, no campo da escultura e da pintura. A genialidade destes mestres atravessou os séculos e, mesmo em período atual, pode-se encontrar artistas que beberam nessa fecunda fonte. Esse é o caso do pintor italiano Pietro Gentili, a quem este artigo é dedicado, que partilha do mesmo talento de seus compatriotas.

¹ Artigo apresentado ao curso de pós-graduação em História da Arte Sacra da Faculdade Dom Luciano Mendes (FDLM) em 2017, como requisito parcial para obtenção do título de pós-graduação em História da Arte Sacra. Orientado por Aziz José de Oliveira Pedrosa e co-orientado por Alex Fernandes Boher.

* Bacharel em Filosofia e Pós-graduado em História da Arte Sacra pela FDLM.

1 PIETRO GENTILI: VIDA E OBRA

1.1 Biografia de Pietro Gentili

Antes de apresentar a riqueza de suas obras, é pertinente desvendar um pouco da história desse artista que muito contribuiu para a arte sacra em nosso país. Como já foi apontado, Pietro Gentili é de origem italiana, de uma região chamada Monte Compatri, próximo a Roma. Ele nasceu em 1º de outubro de 1903, filho de Alessandro Gentili e Piacentina Mastrofili. A família era formada por mais três irmãos, dentre os quais ganha destaque Ulderico Gentili, irmão mais novo que se tornará aprendiz e parceiro de trabalho de Pietro. (SANTOS, 2010, p. 114).

Pietro passou os seus primeiros anos na própria região onde nascera e aos dezessete anos ingressou no Colégio Artigianelli, em Turim. Nesse colégio, além da formação acadêmica básica, eram oferecidos vários cursos para que os jovens da época pudessem se especializar em algum ofício. Pietro escolheu, por dom natural, cursar artes plásticas onde se especializou em pintura na Escola de Arte Reffo². Neste mesmo curso, ele também estudou pintura clássica e alguns elementos de arquitetura que foram essenciais para a execução de algumas de suas obras (MINOTTI, 2013). Sua formação durou cerca de três anos, pois ingressou nesse colégio no dia 10 de agosto de 1920 e se formou no dia 22 de agosto de 1923. Foi aluno muito dedicado e exemplar, já se mostrando, mesmo ainda jovem, um pintor de grande talento. Isso é ressaltado em seu diploma pela expressão assim colocada: “Foi matriculado e frequentou assiduamente a Escola de Arte Reffo (...) dedicando-se à pintura decorativa. Estudou, também, os primeiros elementos de arquitetura. Comportou-se sempre de modo exemplar, dedicando-se à Arte e ao estudo com diligência e proveito.”³

² Trata-se de uma escola fundada por Enrico Reffo (1831-1917), pintor italiano nascido em Turim que dedicou toda sua vida à arte sacra. Ele era irmão de Dom Eugenio Reffo (1843-1925) e se tornou uma grande colaborador da nascente Congregação de São José. Esta escola de arte funcionava dentro do Colégio Artigianelli, obra dessa congregação, também chamado de Colégio dos Trabalhadores, como um dos vários cursos como ferreiro, carpinteiro, encadernador, etc., que propiciava as crianças de origem humilde, e muitas delas abandonadas, uma formação profissional. Disponível em: <https://translate.googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=pt-BR&prev=search&rurl=translate.google.com.br&sl=it&sp=nmt4&u=https://it.wikipedia.org/wiki/Enrico_Reffo&usg=ALkJrhjL5h3DFuqZ7S8x-S2uBylcP5dQ>.

³ Trata-se da tradução do diploma emitido pelo Colégio Artigianelli cuja cópia chegou até nós por meio de um sobrinho, Daniel Gentili, que nos cedeu a cópia de alguns documentos e fotografias. Outra fonte onde encontramos material parecido é o livro *Pietro e Ulderico Gentili pittori* de Tarquinio Minotti editado na

Poucos anos depois, em 1927, Pietro deixou a terra natal. Ainda muito jovem, com 25 anos, ele imigrou para as Américas “como tantos italianos, nos inícios do século passado, à procura de boas oportunidades para melhorar uma vida naqueles anos não certamente fáceis.” (MINOTTI, 2013, tradução nossa). Ele chegou ao Brasil desembarcando no porto de Santos, mas pretendia prosseguir viagem até à Argentina onde tinha planos de morar e trabalhar. Porém, as belezas naturais brasileiras encantaram os olhos do artista que mudou seus planos, encerrando a viagem nessas terras. Desse modo, Pietro aqui se instalou com o firme propósito de desenvolver seu trabalho como artista. “Com a decisão de alcançar a sua meta de progredir na arte, começou a sua peregrinação por todos os pontos onde sua arte seria necessária, estudando e apresentando projetos de ornamentação artística para igrejas, conventos e prédios públicos em geral.” (SANTOS, 2010, p. 114).

Ao longo dos primeiros anos, aqui, no Brasil, Pietro trabalhou na decoração interna de algumas igrejas e capelas, contando com o auxílio de outros pintores, também de origem italiana. Alguns artigos de jornais apresentam os nomes de Agostino Transerici e Pietro Panbianco que foram seus companheiros de trabalho por mais de sete anos no período em que decoraram a Igreja de Imaculada Conceição, em São Paulo. Um artigo de jornal da época, depois de grande elogio a esse trabalho, encerra com a seguinte saudação aos artistas: “Vão aqui as nossas mais vivas e sinceras congratulações a dois bravos artistas romanos: o Sr. [Agostino] Transerici e [Pietro] Gentili e ao seu ajudante Pietro Panbianco, augurando-lhes novos triunfos na arte sacra.” (La Squilla, 1928, tradução nossa)⁴.

Nos anos seguintes, Pietro realizou mais algumas obras sozinho. E depois de dez anos de sua chegada ao Brasil, ele ganha um companheiro de trabalho muito especial: o irmão mais novo, Ulderico Gentili que chegou ao Brasil em 10 de outubro 1937 e, desde então, começaram a realizar os trabalhos sempre juntos. Ulderico Gentili também nasceu em Monte Compatri, em 10 de Janeiro de 1911. Antes de vir para o Brasil, Ulderico havia participado da Guerra de Abssínia (atual Etiópia), na África. (O liberal, 1993). Ele se fez presente no conflito historicamente chamado de Segunda Guerra Ítalo-Etíope, ocorrido em 1935-1936, quando a Itália fascista de Benito Mussolini invadiu a Abissínia⁵.

Itália, em 2015, cujo escopo em PDF, foi-nos gentilmente cedido pelo Sr. Daniel Gentili, sobrinho do pintor Pietro Gentili.

⁴ *Vadano le nostre più vive e sincere congratulazioni ai due bravi artisti romani: -Sigg. Transerici e Gentili e al loro aiutante Pietro Panbianco augurando loro nuovi trinfì nell-arte sacra.*

⁵ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Segunda_Guerra_%C3%8Dtalo-Et%C3%ADope>.

Ao contrário do irmão, ele não havia estudado artes na Itália, porém demonstrava o mesmo gosto e dom artístico e já havia realizado alguns trabalhos desenhando cartazes e letreiros para cinema. (XAVIER, 2002, p. 37). Como autodidata, logo desenvolveu o talento para a pintura e escultura, sendo muitas vezes instruído por Pietro, que no princípio o tinha como aprendiz. “Suas filhas, Dalva e Maria Diva, que guardam com muito carinho alguns quadros do pai, dizem que, no início, Ulderico fazia somente os barrados das pinturas, mas, com o tempo, foi assumindo os mais diferentes trabalhos.” (XAVIER, 2002, p. 37/38).

A morte de Pietro se deu em 8 de Agosto de 1968, aparentemente, por causa dos vernizes e outros produtos que usava nas pinturas e acabaram por envenená-lo. “Pietro Gentili se descuidava da saúde, já que não se alimentava e nem dormia nas horas certas. Quando iniciava um trabalho, se empolgava e queria vê-lo concretizado, o que fazia esquecer-se das horas das refeições ou do sono.” (SANTOS, 2010, p. 115). Seu irmão Ulderico faleceu em junho de 1984. (MINOTTI, 2013).

1.2 Características das pinturas de Pietro

É interessante aqui ressaltar alguns aspectos da personalidade artística de Pietro que, com muita certeza, também foram compartilhados por seu irmão Ulderico. Um primeiro ponto a se destacar é o contínuo aperfeiçoamento desses artistas, pois sempre buscavam uma formação artística continuada. Essa formação se dava através de leituras e pesquisas sobre a arte da pintura e se complementava com a participação em eventos sobre arte e visitas a exposições. “[Pietro] visitava exposições de arte, colecionava livros dos pintores renascentistas, os quais pesquisava muito.” (XAVIER, 2002, p. 38).

Ao contemplar as obras de arte desses irmãos, percebe-se logo o gosto renascentista e clássico que influenciou o estilo de pintar. Em vários artigos, aparecem impressões semelhantes que ressaltam marcas do renascimento italiano em suas pinturas. Em um desses artigos, que trata da decoração da Igreja da Imaculada Conceição, em São Paulo, aparece a seguinte apreciação:

Digamos logo que se a Igreja da Imaculada Conceição não tem nada de “nosso” na linha arquitetônica, todavia é agradabilíssima e muito nossa no interno. Os grandes afrescos executados por Transerici e Gentili- dois puros artistas romanos- que associaram ao trabalho deles um outro artista italiano, desde muito tempo residente no Brasil: Pietro Panbianco- tem um sabor distintamente renascentista e uma riqueza sinfônica de cores inequivocavelmente italianas. (...) As várias figuras e representações são

harmonizadas com traços renascentistas. Além de tudo, a bela e grande obra realizada pelos jovens artistas italianos é claramente inspirada por sugestões de arte italianíssima, para o fervor de artistas e fiéis. (Il Piccolo, 1928, tradução nossa)⁶.

Pietro tinha grande interesse pela pintura renascentista e escolheu como fonte de inspiração a arte do mestre Rafael Sâncio que influenciou diretamente sobre sua arte. O filho de Pietro, Cláudio Gentili depõe um belo relato sobre seu pai:

Pietro Gentili era um pintor oriundo do Collegio Artigianelli, de Torino, onde estudou com afinco a pintura clássica. Rafael era o seu modelo ideal de pintor. Viveu para a pintura. Quando não estava trabalhando em uma igreja, pintava quadros para decorar colégios, conventos e seminários. O seu lazer era a pintura, bem como seu ganha-pão. (...) Passava dias dentro da Igreja e só nos finais de semana ficava com a família. (XAVIER, 2002, p. 37).

Há de se destacar também um aspecto que aparece como fundamental em suas obras, principalmente as obras de caráter sacro, que é profundo conhecimento que os irmãos Gentili tinham das Sagradas Escrituras. Este conhecimento se dava pelo costume que tinham da leitura assídua da Bíblia. Liam-na como fonte de espiritualidade, mas também como fonte de inspiração. (XAVIER, 2002, p. 38). A intimidade que eles tinham com a Sagrada Escritura proporcionou às obras uma grande riqueza espiritual com um profundo sentido catequético, pois transmitiam, plasticamente, com pincéis e tintas, o conteúdo da mensagem divina. Esse é um grande valor para suas obras sacras, pois levam os fiéis e observadores a uma experiência com o belo e o sagrado. A Tradição da Igreja Católica, desde muito tempo, viu a arte sacra como um importante instrumento de evangelização, pois os fiéis, na sua maioria iletrados, rezavam e aprendiam sobre a fé, ou seja, eram catequizados pelas obras sacras. A arte sacra era a Bíblia dos pobres. Essa característica se encaixa perfeitamente na pintura desses dois irmãos que evangelizavam muitos humildes com as representações da Escritura, da vida dos Santos e dos Sacramentos.

Além das referências que nortearam a produção de Pietro, é interessante destacar os materiais por ele escolhido para a elaboração de suas obras como crayon, aquarela e

⁶*Diciamo subito che se la chiesa della Immacolata Concezione non ha nulla di “nostro” nella linea architettonica tuttavia piacevolissima, è, per contro, squisitamente nostra nell’interno. I grandi affreschi eseguiti dal Transerici e dal Gentili - due schietti artisti romani - che hanno associato alla loro fatica un altro artista italiano da lungo tempo residente in Brasile: Pietro Panbianco – hanno un sapore spiccatamente rinascimentale ed una ricchezza sinfonica di colore inequivocabilmente italiana. (...) Le varie figure figurazioni armonizzate da fregi rinascimentali. Oltre tutto la bella e grande opera compiuta dai giovanissimi artisti italiani è chiaramente ispirata a suggestioni di arte italianissima, a fervore di artisti e di credenti.*

guache. Com esse material, realizou muitas obras “profanas”, pintando e comercializando vários quadros que evocavam referências clássicas que ainda pontuavam sua produção (SANTOS, 2010, p. 115). As obras, feitas nas paredes e tetos das Igrejas, eram pintadas à têmpera, mostrando assim, sua genialidade e versatilidade de técnicas e materiais. Muitas das vezes, ele mesmo preparava os pigmentos que utilizava. “Passava horas preparando as tintas e fazia a combinação das tonalidades de modo a dar vida às suas criações.” (XAVIER, 2002, p. 38). Muitas vezes, ele elaborava pequenos croquis, inspirados por gravuras que transpunha para os tetos e paredes; mas, a maioria das vezes, as pinturas eram realizadas diretamente, sem que ele tivesse pela frente quaisquer gravuras como inspiração, nem mesmo um esboço preexistente. (Jornal de São Caetano, 1948, p. 2).

1.3 Locais por onde passou e obras realizadas

Como já foi mencionado anteriormente, a arte dos Gentili está presente em inúmeras Igrejas e outras construções afins. Por isso, achou-se por bem, apresentar de modo bem sintético, alguns trabalhos realizados por esses irmãos, sem a pretensão de esgotar a riqueza e a grande quantidade de obras.

Logo após a chegada de Pietro Gentili ao Brasil, ele foi convidado a decorar, junto com os companheiros Agostino Transerici e Pietro Panbianco, a Igreja da Imaculada Conceição. Essa Igreja se encontra na cidade de São Paulo e, desde a construção, está sob a responsabilidade dos padres capuchinhos. Os artistas italianos trabalharam nessa igreja por cerca de sete anos, do ano de 1928 a 1935. “Foram chamados pela confiança dos padres capuchinhos da Igreja da Imaculada Conceição (...) e, particularmente, pela confiança do padre guardião Rev. Luigi Santanna para decorar totalmente a luminosa igreja.” (Il Piccolo, 1928, tradução nossa)⁷. Vários artigos da época tecem elogios a essa grandiosa obra, principalmente pela harmonia das cores e a disposição dos elementos. (La Squilla, 1928 e Il Piccolo, 1928). São executados alguns painéis representando cenas de Evangelho e da vida de São Francisco, alguns medalhões com os Evangelistas. A obra principal dessa igreja, infelizmente não existe mais, trata-se de uma extensa pintura que

⁷ Sono stati chiamati dalla finducia dei padri Cappuccini della Chiesa della Immacolata Concezione (...) e particolarmente dalla finducia del padre guardino rev. Luigi Santanna ad affrescare totalmente la luminosa chiesa di quella signorile arteria.

cobria todo o teto da nave, ruído na década de 50, perdendo toda a pintura (MINOTTI, 2015, p. 20). Tratava-se de uma bela cena que um dos artigos descreve como:

O grande afresco central representa o triunfo da Imaculada Conceição e da Ordem Franciscana, que, durante seis séculos, defenderam esta prerrogativa de Maria contra os teólogos dominicanos até a proclamação do dogma, ocorrido em 1854. Nesse, a Imaculada aparece numa visão- em um céu claro e transparente, sobre um harmonioso voo de anjos- e o Eterno Pai acena para ela como esperança para os nossos primeiros pais depois do pecado. Adão e Eva estão sob um céu ameaçador e escuro, diante de um terrível Anjo com uma espada de fogo, saem para sempre do Paraíso terrestre. Da outra parte- e aqui, o céu é sereno e sorridente- aparece o santuário de Assis como uma aspiração e uma elevação. No primeiro plano do afresco grandioso, o Irmãozinho de Assis, transfigurado e reconhecível pelos estigmas acena aos seus irmãos, extasiados com a visão da Imaculada Conceição. (Il Piccolo, 1928, tradução nossa)⁸.

Em 1936, Pietro parte para a cidade de Santos, que fora a porta de entrada ao país, para decorar a suntuosa Basílica de Santo Antônio do Embaré. Nesse ano, ele trabalha vigorosamente pintando o teto do presbitério. (SANTOS, 2010, p. 114). Esta igreja conta ainda com o trabalho de Pietro no ano de 1945, em companhia do irmão Ulderico, e realizam outras belíssimas pinturas com painéis da vida de Santo Antônio, vários santos ligados à Ordem Franciscana e inúmeros anjos como alegorias de virtudes dentre muitas outras obras que cobrem boa parte das paredes e teto da Basílica.

Segundo Minotti (2015, p. 66-77), em 1937, Pietro migra para o estado de Minas Gerais para realizar a decoração interna do prédio construído para abrigar o Seminário Maior São José, da Arquidiocese de Mariana. No final desse mesmo ano, Pietro realizou um trabalho na Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, da cidade de Botucatu, no estado de São Paulo. Em 1939, Pietro desenvolve o trabalho em outra Igreja dedicada à Nossa Senhora de Lourdes, agora na Igreja Matriz localizada na cidade de Maria de Fé, no sul do Estado de Minas Gerais. Parece que já nessa Igreja, Pietro conta com o auxílio de seu irmão Ulderico Gentili, recém-chegado ao país. Nesse local, o trabalho se estende até o ano de 1940. Esta Matriz se apresenta como uma imponente Igreja, cujo interior foi ricamente

⁸ *Il grande affresco centrale rappresenta il trionfo dell'Immacolata Concezione e dell'Ordine Franciscano, che, durante 6 secoli difese questa prerogativa di maria contro i teologi domenicani sino alla proclamazione del Dogma, avvenuto nel 1854. In esso l'Immacolata appare in visione - in un cielo terzo e trasparente, su un armonioso volo di angeli - e l'Eterno Padre l'addita come speranza ai nostri primi progenitori dopo il peccato. Adamo ed Eva, sotto un cielo minaccioso e tetro, di fronte ad un terribile angelo dalla spada di fuoco, escono per sempre dal Paradiso terrestre. Dall'altra parte - e qui il cielo è sereno e sorridente - appare il santuario di Assisi come una aspirazione ed una elevazione. In primo piano dell'affresco grandioso, il fraticello d'Assisi, trasfigurato e riconoscibile dalle stigmate addita ai suoi fratelli estatici la visione della Immacolata Concezione.*

decorado pelos irmãos Gentili. As pinturas do artista ocupam o teto, onde são retratados os evangelistas; as paredes, que formam grandes painéis sobre a vida de Cristo e uma série de medalhões onde são retratadas algumas mulheres de importante testemunho de fé, como algumas figuras da Bíblia e outras santas mulheres que consagraram sua vida a Cristo. Dois painéis ganham destaque, o primeiro se refere a Aparição de Lourdes em que Maria se revela à jovem Bernadete como a Imaculada Conceição; o segundo, está intimamente ligado ao primeiro, pois representa a proclamação do Dogma da Imaculada Conceição de Maria, em 1854. (MINOTTI, 2015, p. 107).

Minotti (2013) narra que o trabalho desses irmãos seguiu-se ininterrupto e já em 1942, os irmãos partem para a cidade de Botucatu, no estado de São Paulo, onde trabalham na Capela do Colégio de Santa Marcelina, em alguns lugares apresentada como o Colégio os Anjos, referência aos inúmeros seres angelicais que ornaram o teto, infelizmente, ruído décadas atrás. Por algumas fotografias, vê-se o trabalho dos irmãos decorando o teto em caixotões com a representação central de Santa Marcelina envolta por várias pinturas de Anjos (MINOTTI, 2015, p. 79). No ano seguinte, 1943, eles retornam a Minas Gerais, agora na cidade de Cássia, onde trabalham na Igreja Matriz de Santa Rita de Cássia. Nessa Igreja decoram o teto e as paredes com pinturas referentes à vida de Santa Rita, além de medalhões com alguns apóstolos e profetas.

No final do ano de 1943, eles são chamados para pintar a nova Igreja Matriz da Sagrada Família, na cidade de São Caetano do Sul, em São Paulo, onde dedicam grande tempo à decoração. Neste mesmo ano, iniciam-se as pinturas da Via-Sacra em 14 grandes painéis que ornaram as naves laterais do templo. (CARVALHO, 2009, p. 9). A segunda etapa de trabalhos, nessa Matriz aconteceu em 1947 quando o “Professor Pedro Gentili que já embelezou essa Matriz com uma monumental via-sacra mural” (CARVALHO, 2009, p. 12), é chamado para pintar a Capela-mor dessa Matriz, concluída a tempo para as festas Antonianas, despertando grande admiração e satisfação dos fiéis que contemplaram a pintura de Cristo Rei. (CARVALHO, 2009, p. 12). O trabalho segue até o ano seguinte onde se inicia a pintura da Santa Ceia no Arco Triunfal. Esta obra se destaca pela qualidade e tamanho com que foi feita, pois cobre toda a parte superior do Arco triunfal, num total de 45m², considerada na época como uma das maiores obras sacras do mundo. (Jornal de São Caetano, 1948, p. 2). Em 1949, os irmãos Gentili decoraram vários altares laterais e iniciaram a pintura de vários painéis representando os sacramentos e alguns dos profetas que se seguiram até 1952 quando todo o trabalho foi finalizado.

Na ocasião da festa solene de Santo Antonio foi entregue a[o] Povo Católico de São Caetano a nova Pintura da parede in corum Evangeli da Matriz Nova. Completam-se assim as duas paredes laterais da Matriz com estas maravilhosas decorações didáticas sobre os Sacramentos que o Prof. Pedro Gentili coadjuvado pelo irmão Ulderico Gentili, com paixão e competência de Mestre realizou. (CARVALHO, 2009, p. 17).

Em 1946, os irmãos retornam, pela última vez, às terras mineiras para o trabalho na Igreja de São Sebastião do Paraíso. A partir de 1950, os irmãos Gentili se dedicam ao trabalho de várias igrejas e capelas paulistas, das quais não temos muitas informações para esta pesquisa. A lista de trabalhos começa com a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, na cidade de São Paulo, em 1950; Igreja dos Franciscanos, na cidade de Piracicaba, em 1951; Igreja Matriz de São Roque, na cidade de São Roque, em 1952; Igreja Santa Teresinha, na cidade de São Paulo, em 1953; Igreja Nossa Senhora Aquirópita, na cidade de São Paulo, em 1955 e Capela do Calvário, também em São Paulo, no ano de 1958. (MINOTTI, 2013).

O último trabalho realizado pelos dois irmãos em conjunto foi na cidade paulista de Americana. A nova Igreja Matriz de Santo Antônio foi pintada pelos Gentili do ano de 1961 até 1968, uma grande obra que necessitou de muito tempo. Esta pode ser considerada a maior Igreja pintada por esses irmãos. A Igreja, que tem aspectos neoclássicos, tem o teto e as paredes pintadas por mãos de artistas maduros, cuja maestria se percebe facilmente. O teto é composto por vários painéis que narram plasticamente as histórias do Antigo Testamento, desde a Criação até cenas da vida de Cristo do Novo Testamento. Vários outros temas ligados à vida de Cristo e dos santos compõem os painéis das paredes laterais e do presbitério. Dentre todas essas pinturas, há uma que chama a atenção, pois é a última obra de Pietro Gentili. Trata-se de uma pintura parietal que retrata a morte de São José, esta obra não foi concluída por Pietro que adoeceu e faleceu durante sua execução. Ainda permanece incompleta como uma homenagem ao artista. As outras obras da Igreja foram prosseguidas por seu irmão Ulderico que seguiu sozinho o projeto das pinturas idealizado por eles e a concluiu em 1972.

2 DESCRIÇÃO ICONOGRÁFICA

2.1 Breve história do seminário

Antes da análise da pintura de Pietro Gentili no Seminário Maior de Mariana, é pertinente fazer um voo rápido sobre a quase tricentenária história desta instituição, pois, como será visto posteriormente, essa pintura traz consigo alguns traços históricos importantes para esse Seminário.

Conforme Mons. Flávio Rodrigues (2006, p. 52) o Seminário de Mariana foi fundado no dia 20 de dezembro de 1750 como fruto do desejo e empenho do primeiro bispo Dom Frei Manuel da Cruz, que colocou a formação do clero como prioridade na recém-criada diocese de Mariana. Formação esta que não beneficiou somente aqueles que seguiram a vida sacerdotal, mas todos os alunos que por ali passaram vindos de diversas partes do país.

O Seminário de Mariana é o estabelecimento de instrução e educação mais antigo e de melhores créditos no Estado de Minas, e foi num período de mais de meio século o único a beneficiá-lo com a instrução de seus filhos. Ainda quando, posteriormente, outros estabelecimentos surgiram e vieram com êle cooperar para o grau de civilização a que ascendemos, pode afirmar-se, sem pretender deprimir nenhum dêles, que outro não houve, que o excedesse, sequer que se lhe pusesse a par, em serviços de benemerência para com a causa da instrução pública em nossa terra. (TRINDADE, 1953, p. 5).

O historiador Cônego Raymundo Trindade (1953, p. 8-48) recorda que o seminário foi erguido sob a proteção de Nossa Senhora da Boa Morte em terreno próximo ao Palácio Episcopal. No início, a formação foi entregue aos padres jesuítas que permaneceram até a expulsão extinção da Companhia. Os bispos que sucederam a Dom Frei Manuel da Cruz também se dedicaram ao seminário, contribuindo com somas em dinheiro para a melhoria das instalações e buscando bons mestres para ali lecionarem, mas a saída dos jesuítas e os longos períodos de vacância prejudicaram o bom funcionamento do seminário que declinou em seu esplendor.

Mas a providência não falhou com esta instituição que recebeu novo vigor com a chegada de Dom Antônio Ferreira Viçoso em 1844. O zelo com o seminário foi redobrado sob seu episcopado e, em 1853 chamou seus confrades lazaristas, especialistas na formação do

clero, para estarem à frente do seminário. Os padres da Congregação da Missão dirigiram o seminário até o ano de 1966. (TRINDADE, 1953, p. 50-51).

Segundo Trindade (1953, p. 65), em 1934, sob o governo zeloso de Dom Helvécio Gomes de Oliveira que assumira o episcopado em 1922, as duas instituições Seminário Menor Nossa Senhora da Assunção e o Seminário Maior São José, que conviviam na mesma casa desde tempos antigos, foram direcionadas a prédios separados. O Seminário Menor permaneceu na mesma casa que foi destinada exclusivamente para esse fim. O Seminário Maior foi transferido para uma casa recém construída, “o suntuoso *Seminário São José*, que o zelo de Dom Helvécio levantou e que é já e há de ser no perpassar dos evos, o monumento que manterá vivo, na lembrança agradecida do mineiro, o BISPO DAS VOCAÇÕES SACERDOTAIS.” (TRINDADE, 1953, p. 65-66).

2.2 Descrição iconográfica

Foi com a finalidade de decorar a Capela desse novo prédio do Seminário Maior que Dom Helvécio contratou os serviços de Pietro Gentili. Como foi recordado no capítulo anterior, essa pintura do Seminário é a terceira grande obra do artista em terras brasileiras⁹. Como seu irmão Ulderido só chegou ao Brasil no final do ano de 1937, essa obra foi executada e assinada apenas por Pietro que a terminou no dia 10 de março desse mesmo ano. Trata-se de uma pintura de grandes dimensões e ocupa todo o teto desta distinta capela. Além dessa pintura, há outros painéis pintados nas paredes como a representação de Davi e Santa Cecília próximos ao coro, do Cordeiro imolado e do Pelicano ao fundo, o presbitério ladeado por dois medalhões com a figura de Pedro e Paulo e outro acima com a cena da Queda de Cristo a caminho do Calvário, além de outros elementos decorativos. Esse trabalho se dedicará apenas à pintura realizada no teto do seminário que, recorda o Boletim Eclesiástico, “Tão primorosas e bem acabadas ficaram essas pinturas, que nada deixam a desejar ao mais exigente gosto artístico e mestre na matéria.” (Boletim Eclesiástico da Archidiocese de Mariana, 1938, p. 50).

O teto dessa capela é em forma de abóboda de berço e, por isso, exigiu maestria da parte de Pietro para que as figuras mantivessem as proporções e não ficassem deformadas ao olhar dos admiradores. Como já foi recordado, essa pintura, como muitas outras

⁹ Como consta na seção dedicada à biografia dos artistas, a primeira obra realizada por Pietro nas terras brasileiras é a decoração da Igreja da Imaculada Conceição, em São Paulo (1928) e a segunda foi a Basílica de Santo Antônio, em Santos (1936).

realizadas em Igrejas, não é um afresco, mas uma pintura realizada à têmpera em que Pietro utilizou óleo de linhaça como emulsificante.

Essa descrição iconográfica se realizará na seguinte proposta: primeiro, a análise percorrerá a parte da frente do teto, onde é representado a glorificação de São José. Em seguida, será analisada a parte posterior onde se encontra pintado a representação da hierarquia da Igreja. Por fim, a obra será vista em seu conjunto, para que sejam explicitadas algumas relações internas e externas. Desse modo, o caminho aqui proposto se aproxima do pensamento de Panofsky (1979. p. 50-52) que busca distinguir a análise de uma obra em três níveis. Mesmo que a descrição iconográfica desse trabalho não venha a ser elaborada exatamente sobre essa estrutura tripartida, é interessante apresentar o pensamento do autor que será o pano de fundo dessa exposição. Para ele, o primeiro nível para uma análise de obra de arte figurativa é a descrição pré-iconográfica em que é percebido, factualmente, formas e objetos previamente conhecidos. Depois de identificados, essas formas e objetos produzirão alguma reação no observador e ganham um significado expressional.

Tema *primário* ou *natural*, subdividido em *fatual* e *expressional*. É apreendido pela identificação das formas puras, (...) pela identificação de suas relações mútuas (...) e pela percepção de algumas qualidades expressionalis (...). O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte. (PANOFSKY, 1979. p. 50).

O segundo nível de análise é apresentado por esse autor como análise iconográfica que busca tratar a mensagem ou o tema de determinada obra de arte. Esse nível dá um passo além do anterior por sua qualidade de inteligível, pois na descrição iconográfica as formas primárias são interpretadas e ganham significados que podem ser conceitualizados. A iconografia é, assim, a ação de descrever e classificar as representações contidas em uma obra de arte.

Tema *secundário* ou *convencional*: é apreendido pela percepção de que (...) um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia (...). Assim fazendo, ligamos os motivos e as combinações de motivos artísticos composições com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens (...) nós costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias. A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por "iconografia". (PANOFSKY, 1979. p. 50-51).

Por fim, Panofsky apresenta o terceiro nível na análise de uma obra de arte, a iconologia, ou significado intrínseco. Esse significado intrínseco se volta para os elementos culturais, sociais e históricos que perpassam a obra. Ele “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.” (PANOFSKY, 1979. p. 52). Por buscar tais significados, um “algo a mais” que pode aqui ser chamado de símbolos, dá-se um salto da iconografia para a iconologia. Essa ciência se apresenta como um labor mais interpretativo e busca uma visão mais integral da obra de arte, trata-se, assim, de uma atividade de síntese.

Depois dessa explanação e sustentado pelo pensamento de Panofsky, pode-se seguir com a descrição iconográfica da pintura do teto da Capela do Seminário. Como já foi mencionado, essa análise será iniciada pela parte frontal da pintura que está mais próxima ao presbitério. Já na época de sua conclusão, essa representação de São José chamou a atenção dos olhares de seminaristas, padres e tantos outros que elevavam as fronteiras para contemplar a glorificação de São José. Acerca dessa pintura, pode-se ler uma empolgante e flamejada descrição em uma notícia no Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana:

A figura predominante e mais impolante de toda pintura é a glorificação do grande Patriarcha S. José, no céu exalçado ao throno que lhe foi destinado por suas virtudes singulares e unicas, especialmente, pelo mais elevado cargo que um mortal podia occupar na terra: pae nutricao de Jesus, esposo virgem de sua Mãe Santissima e chefe da Sagrada Familia- *qui custos domini glorificabitur*, - não lhe tendo faltado na tela o cortejo e homenagens que, na celeste mansão, lhe prestam os que, na terra, o symbolisaram e serviram, tomando parte com elle na economia da redempção, como os Patriarchas, Prophetas e côros angelicos. Finalmente, de modo providencial, escolhido para orago e anjo tutelar desse educandario e de todos os seus componentes. (Boletim eclesiastico da Archidiocese de Mariana, 1938, p. 50).

Nesta parte da pintura vê-se a figura de São José e o Menino Jesus que, abraçando-lhe, se assenta sobre uma esfera azul sustentada por pequenas figuras angelicais. Logo abaixo se encontra uma revoada de outros Anjos que parecem descortinar a celeste visão. O conjunto parece formar um grandioso pedestal para José e Jesus Menino.

Nessa representação merecem destaque alguns pontos curiosos. O primeiro é o fato de São José ser representado em sua glorificação. Trata-se de uma representação pouco comum desse santo e, pode-se dizer aqui, fruto tardio de uma evolução em sua

iconografia. A inspiração primeira para os artistas está contida nos Evangelhos canônicos de Lucas e de Mateus que, por narrarem a infância de Jesus, apresentam a figura de José como aquele que desposou Maria e assumiu a paternidade legítima de Jesus, o Filho de Deus. Nos dois primeiros capítulos de ambos os Evangelhos, vê-se o desenrolar dessa história que assumem acentuações diferentes. O Evangelho de Mateus, com uma matriz mais judaica e paternalista, apresenta a figura de José com mais destaque para realçar a descendência davídica de Jesus. No Evangelho de Lucas, esse destaque se volta para Maria, pois quer realçar a concepção divina de Jesus. Em todos os momentos, José aparece de modo muito discreto e silencioso, destacando-se mais pelo testemunho de confiança e obediência a Deus que pelas próprias palavras. Há também outras fontes como os Evangelhos Apócrifos, a Tradição Patrística, Sermões, e escritos hagiográficos que muito contribuíram para sua iconografia. (CANTERO, 2013, p. 64-66).

Nos primórdios da arte sacra cristã, a figura de São José foi quase totalmente desprezada, salvo raríssimas exceções no mundo bizantino. Nos séculos que se seguiram com a Idade Média, sua representação permaneceu discreta e “a única forma em que se evocava a São José era dentro de algum episódio referente à vida de Cristo e da Virgem” (CANTERO, 2013, p. 60, tradução nossa)¹⁰, de modo especial nas cenas da infância de Jesus. Sua iconografia o representava como um ancião calvo, ou com cabelos e barba grisalhos para mostrar sua maturidade e bom juízo e geralmente trajado como um judeu com túnica longa e gorro (CANTERO, 2013, p. 57). Essa representação se justificava por alguns motivos, o primeiro era o perigo de representar um José jovem e viril, pondo em xeque o dogma da Virgindade de Maria e sua concepção divina. O segundo motivo era o fato de que a figura de José estava ligada ao judaísmo e o forte antisemitismo da época provocou algumas consequências trágicas em sua representação e devoção (CANTERO, 2013, p. 58).

Pode deduzir-se que durante a Idade Média, a presença de São José nas obras artísticas não foi relevante, e assim não encontramos imagens suas de caráter individual (...). A verdade é que, com o ponto de vista de nossa época, poderia parecer-nos que a representação de São José poderia perturbar o conceito da virgindade de Maria, pelo que parecia mais oportuno mostrá-lo muito velho, o qual se seguia o relato dos evangelhos apócrifos, mas também, e alheio a estas fontes literárias, com aspecto desalinado e desajeitado. (MONTENEGRO, 2014, p. 43, tradução nossa)¹¹.

¹⁰ *La única forma en que se evocaba a San José era dentro de algún episodio referente a la vida de Cristo o la Virgen.*

¹¹ *Puede deducirse que durante la Edad Media la presencia de San José en las obras artísticas no fue relevante, y así no encontramos imágenes suyas de carácter individual (...). La verdad es que con el punto*

Somente com o século XVI a figura de São José começou a ganhar destaque. Sua representação começa a se tornar independente das cenas ligadas à Virgem e à infância de Jesus. Nesse período floresce o movimento espiritual chamado *Devotio moderna*, que buscava trazer os ideais de santidade para mais próximo do ser humano, ajudada por uma busca de maior autenticidade histórica da parte dos artistas, ajudou a difundir a figura de um São José mais jovem e belo se afastando cada vez mais da “lendária” imagem de José que imperara no medievo. (MONTENEGRO, 2014, p. 44).

Os primeiros sinais de recuperação começam (...) graças ao conceito de *devotio moderna* que, em sua busca de uma religiosidade mais ‘humanizada’, se fixará nos anos ocultos da infância de Cristo. (...) Assim pois, o final da Idade Média trará consigo um processo de mudança radical, começando-se a defender a juventude de José ‘por razões de conveniência’. Paralela a esta hipótese ocorrerá a ideia de São José como um homem fisicamente belo, fundamentada também na literatura mística e devocional. Tudo isso provocará que, a partir de Trento, se assegure esse novo tipo iconográfico desenvolvido. (CANTERO, 2013, p. 68, tradução nossa)¹².

Assim, na idade moderna, aparece um grande desenvolvimento na representação iconográfica de São José. “[Ela]será testemunha do auge do culto a São José materializado na aparição de pinturas, esculturas e até retábulos inteiros (...) dedicados a ele, a criação de novas devoções (...), de novas iconografias ou a aquisição de um total protagonismo em cenas onde nunca ele teve.” (CANTERO, 2013, p. 68)¹³. É nesse período que surgem as representações da Sagrada Família, José com o Menino Jesus aos braços, a morte de São José e a sua Glorificação, como está representado no teto da Capela do Seminário. Esta última representação iconográfica se deve ao fato de que toda a vida de José, aqui na terra, em que ele dedicou a ser o zelador da Sagrada Família, cuidando de Maria e Jesus, teve uma grande recompensa e reconhecimento no céu. “Assim se introduziu o tema de sua Coroação [Glorificação] como imagem de seu triunfo em sua

de vista de nuestra época, pudiera parecernos que la representación de San José (...) podría enturbiar el concepto de la virginidad de María, por lo que parecía más oportuno mostrarlo muy anciano, lo cual sí seguía el relato de los evangelios apócrifos, pero además, y ajeno a estas fuentes literarias, con aspecto desaliñado y torpe.

¹² *Los primeros signos de recuperación comienzan (...) gracias al concepto de devotio moderna que, en su búsqueda de una religiosidad más “humanizada”, se fijará en los años ocultos de la infancia de Cristo. (...) Así pues, el final de la Edad Media traerá consigo un proceso de cambio radical, comenzándose a defender la juventud de José “por razones de conveniencia”. Paralela a esta hipótesis correrá la idea de San José como hombre físicamente bello, fundamentada también en la literatura mística y devocional. Todo ello provocará que a partir de Trento se afiance este nuevo tipo iconográfico desarrollado.*

¹³ *La Edad Moderna será testigo del auge del culto a San José materializado en la aparición de pinturas, esculturas y hasta retablos enteros íntegramente dedicados a él, la creación de nuevas devociones origen, a su vez, de nuevas iconografías o la adquisición de un total protagonismo en escenas donde nunca lo tuvo.*

passagem pela Terra, podendo encontrar nesta representação duas variantes.” (MONTENEGRO, 2014, p. 89, tradução nossa)¹⁴. Uma, com a figura de José sendo coroado por Jesus em idade adulta portando a Cruz como se o agradecesse pelas virtudes de sua vida e pelo seu papel de “quase corredentor”. Na outra representação, José é coroado por Jesus Menino em que é ressaltada sua paternidade e está mais próxima às outras representações iconográficas deste santo. Na pintura analisada, o tema remete a essa segunda forma de representar sua glorificação/coroação, mas nesse caso, em que o Menino Jesus está abraçado a ele e sob o globo, a coroa chega ao santo sendo conduzida por dois Anjos. A palma da vitória, destina aos justos que alcançaram a vida plena em Cristo, e a cruz, símbolo da paixão do Senhor, são também conduzidas por um grupo de três Anjos.

A figura de São José se eleva majestosa sob a revoada de Anjos e junto com o Menino Jesus parecem acenar para o povo cristão que o contempla. Ele traja, não mais as roupas de um humilde carpinteiro, mas uma túnica azul com fechamento em broche, faixa branca com franjas lhe cingindo os rins e manto dourado, um conjunto que lhe confere dignidade e honra. O Menino Jesus traja apenas um perizônio. José, aqui, não é representado como um ancião, mas como um homem jovem com barba e cabelos compridos. O halo ou nimbo, atributo aplicado aos santos, é pintado, aqui, como uma única esfera de luz, como se a santidade de Jesus fosse compartilhada com José.

Os atributos que acompanharam a iconografia de São José são representados, nesta pintura, não junto a ele, mas conduzidos por outras figuras de Anjos. Seu atributo mais excelso, o lírio, é apresentado por um Anjo pintado abaixo à figura do santo. Esse símbolo está ligado a São José desde o início de sua representação e, com o desenrolar dos séculos, passou por grande desenvolvimento e ressignificação. Nas primeiras representações, o ramo de lírio era mais entendido como uma vara que lhe simbolizava a velhice e também o modo como Deus o escolheu para ser esposo de Maria, quando, por milagre, o bastão que ele trazia, como os de outros pretendentes, floresceu. Só com o passar do tempo, quando a virtude da castidade de José foi exaltada, o ramo florido foi representado como um lírio, ligado a ideia da virgindade.

O melhor exemplo é a vara ou báculo de São José, cuja presença está ligado à iconografia josefina de maneira constante. Durante a época medieval, foi sinal

¹⁴Así se introdujo el tema de su Coronación como imagen de su triunfo en su paso por la Tierra, pudiendo encontrar en esta representación dos variantes.

da velhice de José, mas, ao mesmo tempo, se explicava, por uma base apócrifa, segundo a qual constituiu o meio pelo qual Deus o escolheu para ser esposo da Virgem. (...) a respeito ao que foi que brotou da vara, não parece distinguir-se nenhum tipo concreto de flor, mas conforme se vai aceitando a castidade de José, escolheram certas flores brancas secularmente ligadas à ideia de virgindade, especialmente o lírio. (CANTERO, 2013, p. 5, tradução nossa)¹⁵.

Outro atributo ligado à figura de São José é o cestinho com duas pombinhas. Nessa pintura, ele é transportado por um Anjo com semblante pueril localizado à direita e um pouco abaixo. Esse atributo está ligado ao episódio na infância de Jesus em que é narrada a Apresentação do Menino Jesus no Templo, no segundo capítulo do Evangelho de Lucas¹⁶. Como previsto na Lei mosaica, o filho primogênito era consagrado a Deus no Templo de Jerusalém onde também eram sacrificados dois pombinhos ou rolinhas, o mais humilde dos sacrifícios, oferecido por quem não tinha condições de adquirir um cordeiro ou outra oferenda maior¹⁷.

Abaixo de São José, ainda é representado um Anjo trazendo consigo um escudo dourado com monograma formado pelas letras S J meio aparentes. Essas letras apenas são identificáveis por que esse mesmo motivo repete em série ao longo de todas as paredes da Capela. Dentro dessa pintura, por corolário, essas iniciais se ligam à invocação do nome de São José. Ainda nesse conjunto é interessante perceber que os muitos Anjos, que formam este celeste pedestal para São José, trazem ramalhetes de rosas.

Acima da figura de São José, Pietro pintou a representação de Deus Pai como um triângulo luminoso e dentro desse triângulo a escrita de algumas letras em hebraico. Essa figura se encontra exatamente no centro e é para onde todos os elementos convergem e de onde toda a pintura é iluminada por raios. Trata-se, aqui, de uma representação típica de Deus-Pai como uma triângulo equilátero, porém com a especificidade de ter no centro as letras hebraicas no lugar do olho, como é comumente representado. A figuração do triângulo equilátero para representar Deus está ligado, para o Cristianismo, ao fato de que

¹⁵ *El mejor ejemplo sea la vara o báculo de San José, cuya presencia ha estado ligada a la iconografía josefina de manera constante. Durante la época medieval fue síntoma de la vejez de José, pero al mismo tiempo se explicaba por una base apócrifa según la cual constituyó el medio por el que Dios lo escoge para ser esposo de la Virgen. (...) Respecto a qué fue lo que brotó de la vara, no parece distinguirse ningún tipo concreto de flor, pero conforme se vaya aceptando la castidad de José, se escogerán ciertas flores blancas secularmente ligadas a la idea de virginidad, especialmente el lirio.*

¹⁶ Lc 2,22-24

¹⁷ Lv 12,6-8

a Trindade é um Deus em três pessoas (BECKER, 1999, p. 281)¹⁸. As letras grafadas no centro desse triângulo é a representação do tetragrama hwhy (YHWH¹⁹), as quatro letras que formam o nome impronunciável de Deus como ele mesmo se revelou ao Moisés no livro do Êxodo²⁰. Ao fundo desta parte da pintura se destacam a silhueta de algumas figuras parecendo ser os bem-aventurados e santos.

No outro extremo da pintura é retratada uma espécie de cortejo litúrgico, cujo destaque é dado para a figura papal de Pio IX. Se ao lado de São José aparece o cortejo dos Anjos, Pietro representou aqui Pio IX ladeado pela corte da hierarquia terrestre compostas pelas figuras de Cardeais, Bispos, presbíteros. A representação de alguns seminaristas também se faz presente, auxiliando o Sumo Pontífice. Pio IX não foi representado aqui, aleatoriamente, pois ele merecia destaque nesta pintura com temática Josefina, já que, em 1870, ele proclamou São José como Patrono da Igreja Universal²¹. Esse ponto é muito bem ilustrado pelo testemunho do Boletim Ecclesiastico na época da inauguração da pintura.

Pio IX, o grande Papa da Immaculada e também podemos chamar-de São José, porque soube, divinamente inspirado, compreender a aspiração da Igreja, proclamando-o Padroeiro Universal e chefe da família mystica de Nosso Senhor Jesus Christo,- ahi teve o seu destaque merecido, cercado do esplendente cortejo papal nas grandes manifestações do poder das chaves, quando o augusto Chefe da Igreja se mostra ao mundo como Vigário de Christo e legitimo successor de Pedro. (Boletim ecclesiastico da Archidiocese de Mariana, 1938, p. 50).

O papa Pio IX é representado com toda a pompa comum a um ato solene de um pontífice. Ele se encontra de pé, saudando os fiéis que o contemplam na pintura. Ele traça sob a batina branca, distintivo dos papas, alva rendada, também branca, com cingulo atando-lhe a cintura. A estola dourada que lhe pende ao pescoço ressalta seu poder sacerdotal e

¹⁸ O triângulo na sua forma equilátera é, com muita frequência, usado como um símbolo que remete a Deus, no cristianismo tem a especificidade de simbolizar a Trindade. Essa representação ganha destaque a partir do século XVII e muitas vezes aparece interligado com uma mão, cabeça, olho ou o nome de Deus em hebraico. (BECKER, 1999, 281)

¹⁹ YHWH é a forma como se expressa o nome próprio de Deus no Antigo Testamento. Do texto hebraico da Bíblia não se pode concluir nada acerca da questão de como os israelitas pronunciavam o nome de YHWH, pois em tempos antigos não se subscreviam as vogais, e quando essas começaram a ser escritas não se pronunciava mais o nome de Deus. Seu nome sagrado foi deixando de ser pronunciado para evitar profanação quando o povo hebreu começou a ser dominado por vários povos. O tetragrama representa um estado conjugado do verbo semita *hwy* cuja raiz pode significar soprar, falar, existir, ser, criar... Usada como nome divino, essa forma verbal foi substantivada e assume como sentido mais próximo a expressão “Eu sou aquele que sou”. (BORN, A. Van Den, 1985, p. 756).

²⁰ Ex 3,14

²¹ Decreto *Quemadmodum Deus* de 8 de Dezembro de 1870.

o pluvial, também dourado em pano brocado, ressalta a solenidade do cerimonial²². O papa traz à cabeça a tiara papal, insígnia pontifícia com uso abandonado desde o papa João Paulo I. “A tiara é um chapéu extra litúrgico próprio do papa, o qual fazia uso em ocasiões de grandes solenidades e um tempo durante as procissões e desfiles.” (HEIN, 2000, p. 50, tradução nossa)²³. Essa insígnia passou por grandes evoluções. Os historiadores não são concordes sobre sua origem, mas especulam remeter ao início da idade média proveniente de um barrete. Esse barrete tomou forma de ogival e passou a ser acrescido de uma coroa em sua base quando o poder temporal da Igreja foi ganhando força e o papa se assemelhou aos reis. Com o passar dos anos, as outras duas coroas foram acrescentadas juntamente com a esfera encimada pela cruz que arremata a parte superior da tiara, assumindo a forma que se tem dos dias atuais. São várias as explicações para o fato das três coroas, mas o mais provável é o simbolismo da função tríplice de governar, ensinar e santificar o povo da Igreja a ele confiada (HEIN, 2000, p. 50-54).

Há, ainda, nessa pintura duas outras insígnias intimamente ligadas ao papado que são as chaves e a cruz pontifícia, ambas são conduzidas por Anjos localizados abaixo do cortejo papal. A representação das chaves está ligado à figura de São Pedro e dos papas, seus sucessores. A primeira referência que se tem das chaves é o episódio narrado no Evangelho de Mateus²⁴ em que Jesus concede a Pedro o primado da Igreja e a ele confia as chaves do reino dos céus. Desse modo, as chaves fazem parte dos atributos de São Pedro, como é representado em uma painel dessa mesma capela, e também está vinculada à figura do papa, presente em brasões, selos e outras ilustrações.

A origem e o simbolismo dessas chaves remetem ao próprio Fundador da Igreja. As chaves indicam o poder sobrenatural de ligar e de desligar conferido pelo Salvador a Pedro e aos seus sucessores. Essas são a expressão metafórica da autoridade absoluta de Cristo, transmitida a Pedro, seu vigário sobre a terra, que tem poder sobre toda a Igreja. (HEIN, 2000, p. 54, tradução nossa)²⁵.

²² Alva é veste sagrada comum a todos os ministros e se trata de uma variação da túnica, veste antiga, com o corte mais simples e não tão justo ao corpo. Com o passar dos anos essa alva foi enriquecida com rendas, pregas.

A estola é uma fita de pano que se coloca sobre os ombros encima da alva. No início era de feitiço simples, mas com o tempo ganhou adereços e ornamentação. O pluvial é uma longa capa de uso litúrgico que derivou de uma veste profana que protegia contra a chuva. Com o tempo essa veste foi adquirindo espaço na liturgia e se modificou ganhando presilhas, bordados, franjas e perdendo o capuz por falta de utilidade. (PLAZAOLA, 2006, p. 401-404).

²³ *La tiara è un copricapo extra-liturgico proprio del papa, il quale ne faceva uso in occasione di grande solennità e un tempo durante processioni e sfilate.*

²⁴ Mt 16,13-19

²⁵ *L'origine e il simbolismo di questi chiavi risalgono al Fondatore stesso della Chiesa. Le chiavi indicano il potere soprannaturale di legare e di sciogliere conferito dal Salvatore a Pietro e ai suoi successori. Esse*

A Cruz pontifícia, que é representada contendo três braços transversais, também está ligada à figura dos papas. Sua origem não é certa, provavelmente foi uma evolução da férula, uma espécie de báculo usado somente pelos pontífices. O mais comum que se tem hoje é essa cruz, com apenas uma haste; mas se tem indício de que em determinado período, ela fosse composta de três braços como significado semelhante ao das três coroas da tiara papal. “A cruz com três braços transversais apareceu algumas vezes como emblema papal, mas unicamente como efeito da ignorância dos artistas, uma vez que nunca foi nem insígnia nem emblema papal.” (HEIN, 2000, p. 75, tradução nossa)²⁶. Nessa pintura, ainda é retratado aos pés de Pio IX o seu brasão pontifício que está segurado pelas mãos de um anjinho²⁷.

Outra figura que se destaca nessa parte posterior da pintura, deslocada um pouco para a lateral, é a de Dom Helvécio Gomes de Oliveira. Sobre sua figura, também há uma narração enérgica no artigo do Boletim Eclesiástico da Archidiocese de Mariana que noticia a inauguração dessa capela.

Não podia faltar, depois de tudo isto, a justissima homenagem a quem fora o creador, alma e corporisador desse magestoso edificio- *aere perennius*, que hade attestar aos vindoiros não haver se extinguido os genios de antanho, que nos legaram na immortalidade de nossos templos, conventos e construções similares, esses grandes emprehendimentosque idealizaram e effectivaram para nosso gozo e magnificancia do culto christão. Assim surge, como por encanto, do fundo da tela, em seus grandes pontificaes, cercado de seu episcopio, a figura mascula, empolgante e sempre sympathica desse grande Arcebispo que creou e hade sempre marcar a edade de oiro de seu Arcebispado- o Snr. D. Helvecio Gomes de Oliveira, que lhe deixa uma das melhores de suas obras- o Seminário Maior São José. (Boletim eclesiastico da Archidiocese de Mariana, 1938, p. 51).

Nesta pintura, Dom Helvécio é retratado também em meio a uma corte, semelhante ao papa Pio IX. Ele também traja as mesmas vestes cerimoniais, com a diferença que traz à cabeça uma mitra muito bem ornamentada e sua mão esquerda segura um báculo, ambas insígnias episcopais²⁸. A imponente figura episcopal está sentado e com a mão direita

sono l'espressione metaforica dell'autorità assoluta di Cristo, che viene trasmessa a Pietro, suo vicario sulla terra, che ha potere sopra tutta la Chiesa.

²⁶ La croce con tre braccia transversali à apparsa talvolta come emblema papale, ma unicamente come effetto dell'igniranza degli artisti, dal momento che essa non è mai stata né insegna né emblema papale.

²⁷ Pietro confundiú as cores do brasão trocando o fundo azul por amarelo e a cor do leão de amarelo para branco.

²⁸ A mitra é uma insígnia utilizada por bispos e aos que eles se comparam e é o símbolo por excelência da dignidade episcopal. Trata-se de um chapéu de uso litúrgico que sofreu muitas transformações ao longo

concede a bênção aos fiéis. Aparece, ao fundo, muitas outras figuras como a de um cardeal, padres e seminaristas. A mesma movimentação sugerida pela revoada dos Anjos próximos à figura de São José. É essa parte da pintura ocasionada pelos gestos, acenos e olhares dos personagens retratados nos cortejos litúrgicos.

Nesta pintura existem também alguns elementos secundários que passam despercebidos a um olhar rápido e desatento. Em todos os dois lados da obra, encontram-se alguns personagens e símbolos que têm um belo sentido em todo o conjunto. Na lateral do lado da epístola, encontram-se duas figuras angélicas com semblante sorridente. O que aparenta mais jovialidade, porta um brasão emoldurado que pertence ao Arcebispo Dom Helvécio que foi representado próximo a ele. Esse escudo está apoiado sobre um ramo de videira com frutos. Com esses frutos, produz-se o vinho para ser consagrado no cálice que vem à mão do outro Anjo. Um pouco mais à frente aparecem, discretamente, os rostos de quatro figuras de difícil reconhecimento. Parece ser a representação de três mulheres e um jovem. Quando se compara essa pintura com outra representando a subida para o Calvário, se percebe que dois rostos parecem repetir, são os de Maria e João.

Exatamente do lado oposto da pintura, aparecem também as figuras de dois Anjos assentados. Nesse caso, o maior segura o brasão do papa Pio XI, em cujo pontificado se ergueu este seminário. O brasão aparece aqui apoiado em um feixe de trigo, matéria-prima para o pão a ser consagrado e guardado na âmbula trazida pelo outro Anjo. Um pouco mais à frente aparecem dois Anjos, um portando pena e folhas e outro, que acena, parece ditar o conteúdo da escrita. Ao fundo se encontra outra representação enigmática, trata-se de um rosto de uma jovem menina que é presenteada com um lírio por um anjinho.

Por fim, há de se destacar nessa pintura o pano de fundo para toda a cena, trata-se de uma belíssima pintura de falsa arquitetura. Toda a pintura é emoldurada por uma balaustrada perfeitamente pintada. A técnica e o aprimoramento se apresentam impecáveis, inclusive nos detalhes, como o fato de serem pintados os mesmos balaústres que compõe fisicamente o coro. Ganham destaque as duas abóbodas semicirculares que fazem fundo para as representações dos cortejos de São José e do papa Pio IX. Também são muito bem trabalhados os dois pórticos pintados nas laterais da pintura, um com o monograma Mariano e outro com o monograma cristológico. Todo o conjunto é composto de forma

dos séculos até chegar a forma atual. O báculo, outra insígnia episcopal é o emblema da dignidade jurídica do bispo ligado a função de Bom Pastor, por isso sua forma se assemelha a de um cajado pastoril. (HEIN, 2000, p. 59-71)

muito harmoniosa e demonstra grande habilidade por parte de Pietro que também havia estudado um pouco de Arquitetura na Itália. Essa habilidade se mostra evidente quando se percebe essa pintura de falsa arquitetura, excedendo o teto da capela até as paredes em que se misturam aos verdadeiros elementos arquitetônicos pintados.

Quando vemos a pintura nesse belíssimo teto é quase automático relacioná-lo com outras grandiosíssimas obras de feitura similar. Dentre elas, a que mais parece ter relação com o teto do seminário é a pintura da “Glória de Santo Inácio” na Igreja Il Gesù, em Roma. Essa pintura foi realizada pelas mãos do padre jesuíta Andrea Pozzo. Este padre se destacou por suas pinturas de falsa arquitetura que encantaram os olhares de muitos admiradores e isso exigiu dele a publicação de uma importantíssima obra, os dois volumes do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, que tiveram uma grande circulação pelo mundo. (SILVA, 2012, p. 21-23). Não é impossível que o pintor romano Pietro Gentili tivesse algum contato com essa obra, mesmo no século XX, pelo fato de ter estudado alguns elementos de arquitetura em Roma. Ou que ele tivesse visitado ou estudado as próprias pinturas de padre Pozzo, pois como já foi salientado, ele tinha grande dedicação e interesse no estudo da arte. Por mais que pareça forçado, é inegável perceber semelhanças entre esses dois tetos, tanto na distribuição das formas como na própria arquitetura fingida. Pode-se imaginar que Pietro, ao visitar as igrejas da região de Mariana tenha se encantado com as pinturas nos forros das Igrejas e buscou reproduzir na pintura do Seminário muito daquilo que ele mesmo viu nessas igrejas, principalmente no que se refere à falsa arquitetura.

2.3 Alguns temas para aprofundamento

Como arremate nessa descrição iconográfica, seria pertinente apresentar alguns pontos particulares dessa pintura. O primeiro deles é a unidade que forma toda a pintura, pois apesar de parecer ser pintada em dois blocos, um referente a glória de São José e o outro remetendo ao cortejo papa Pio IX, ela forma uma grande unidade temática. Essa unidade é garantida por dois pequenos painéis que trazem escritos os dois primeiros versos de um antigo hino a São José. O primeiro painel exclama *Te, Ioseph, celebrent agmina caelitum*, “Celebre a José a corte celeste”, e está colocado justamente abaixo do cortejo angelical do glorioso patriarca José. O segundo painel se encontra no extremo oposto da pintura trazendo escrito *Te cuncti resonent Christiadum chori*²⁹, “Prossiga o louvor o povo

²⁹ Hino das I vésperas da Festa de São José.

cristão”, que se encontra logo abaixo da corte hierárquica de Pio IX. Assim, a obra se compõe como um grande louvor à figura de São José. Tanto a Igreja Triunfante, representada pelos Anjos e Bem-aventurados, como a Igreja Militante, representada pela hierarquia eclesial, unem suas vozes para exaltar as virtudes deste santo. Essa “divisão” de igreja celeste, padecente e triunfante é próprio da teologia eclesial clássica muito difundida no passado.

Essa obra convida cada um dos fiéis cristãos a voltarem os olhares para o céu e perceberem a glória esperada aos santos no céu quando esses têm uma boa vivência na Igreja. É muito propício essa pintura ser feita na Capela do Seminário de Mariana: primeiro por ser São José, o santo padroeiro dessa construção; segundo, pelo fato de que a vida dele é um grande testemunho de humildade, obediência e castidade; virtudes indispensáveis na vida daqueles que almejam a vida sacerdotal. O modo como esta pintura foi estruturada e seus elementos representados revela que a mente que estava por traz tinha um certo conhecimento de Bíblia e teologia. Assim, esse pintor, mesmo não sendo um clérigo ou teólogo, desenvolveu grande conhecimento nessa área da religião por estudos pessoal, quando se relembra que ele dedicava grande tempo à leitura da Bíblia e outros livros religiosos como fonte de inspiração. Ou ainda que ele tivesse o auxílio de alguns padres por onde passou, ou mesmo pelo próprio bispo Dom Helvécio no caso dessa pintura.

2.4 Algumas intuições

Observando alguns elementos dessa pintura, pode-se especular que Pietro tenha sido influenciado pela pintura barroca dos séculos XVII e XVIII para desenvolver esta obra. Nesse caso, como ele nasceu nos arredores de Roma e iniciou sua vida acadêmica nesse ambiente artístico, não é de se estranhar que algumas obras importantes desse estilo tenham influenciado esta sua obra. Como já foi citado em momentos anteriores, há pontos semelhantes entre esse teto e a obra “A glória de Santo Inácio” pintada pelo padre Andrea Pozzo na Igreja Il Gesù, de Roma e também a obra “O culto do Santo nome de Jesus” de Giovanni Battista Gaulli na mesma igreja. Em comparação com outras obras do artista espalhadas pelas igrejas de Minas e São Paulo, não se vê um trabalho com a riqueza de elementos artísticos.

Seguindo alguns passos dos mestres citados a pouco, Pietro incorpora certas características belíssimas em seu trabalho como a impressão de movimentação das

figuras. A única figura que aparece imóvel é a representação de Deus Pai como Triângulo ao centro. Os outros elementos e representações ao redor aparecem todas do modo dinâmico. Percebe-se uma grande movimentação nos olhares das personagens que se cruzam e que cruzam com os dos observadores, e nos gestos que indicam direcionamento e acenos. Olhando de baixo, essa pintura cria uma bela ilusão de euforia e entusiasmo no céu com a glorificação de São José.

Essa obra também se apresenta com grande unidade pelos vários elementos interligados uns aos outros. Assim, cada personagem e símbolo só é plenamente compreendido se unido à obra toda. Essa unidade e entrelaçamento interno da obra também é uma marca dos trabalhos realizados por alguns pintores importantes como o padre Pozzo e Gaudi, já lembrados. Todas as figurativas da pintura no teto da capela do seminário são feitas buscando o realismo na representação³⁰. Esses elementos acenam para o caráter retórico da obra que é ainda mais reforçado pela presença de falsa arquitetura. Pietro buscou, de modo maestral, conjugar elementos do gosto particular, com algumas características de artistas de outros estilos que tinham ressonância na região mineira e com isso criou esta belíssima obra a ser contemplada por aqueles que visitam o seminário de Mariana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

JAVÉ, In: BORN, A. Van Den. *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. Trad. Frederico Stein. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

CANTERO, Sandra de Arriba. San José. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, v. 5, n. 10, p. 57-76, 2013. Disponível em: < <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-10> > Acesso em: 5 jun. 2017.

CARVALHO, Cristina Toledo de. A arte sacra na antiga paróquia de São Caetano: fragmentos de uma história. *Raízes*, São Caetano do Sul, n. 40, p. 7-21, dez. 2009. Disponível em: < http://www.fpm.org.br/admin/imagens/raizes/raizes_040.pdf >. Acesso em: 1 jun. 2017.

HEIN, Bruno Bernard. *L'araldica nella chiesa cattolica: origini, usi, legislazione*. Vaticano: Libreria e editrice Vaticana, 2000.

MINOTTI, Tarquinio. *Pietro e Ulderico Gentili pittori*. Edizioni Controluce, 2015.

³⁰ Nesse caso o realismo é uma característica da obra que busca uma representação mais que seja mais próxima do real. Não se trata no movimento realista do século XIX.

_____. Pietro e Ulderico Gentili, due concittadini da ricordare. *Notizie*, Controluce, março 2013.

MONTENEGRO, Jesús Cantera. La figura de San José en el arte. *Mirabilia Arts 1*, s. 1., p. 35-94. jun./dez. 2014. Disponível em:
<http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/01-03ars_0.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2017

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte da Renascença. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 47 a 65.

PLAZAOLA, Juan. *Arte sacro actual*. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.

RODRIGUES, Mons. Flávio Carneiro et al. *Igreja de Mariana: 261 anos de história, 100 anos como arquidiocese 1906-2006*. Mariana: Dom Viçoso, 2006.

SANTOS, Danilo Brás dos. *Basílica Menor de Santo Antônio do Embaré: História e arte nas praias de Santos*. Santos: Paróquia do Embaré, 2010.

SILVA, Mateus Alves. *O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*. 2012. 164 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

Disponível em:

<https://www.academia.edu/8675534/O_tratado_de_Andrea_Pozzo_e_a_pintura_de_perspectiva_em_Minas_Gerais_disserta%C3%A7%C3%A3o_de_Mestrado_?auto=download>. Acesso em: 29 mar. 2017.

S. N. Capella do Seminário Maior São José. *Boletim eclesiástico da Archidiocese de Mariana*. fev/mar 1938. p. 50-52.

S. N. Una bella chiesa affrescata da italiani. *Il Piccolo*, São Paulo, 20 abril 1928.

S. N. Le nuove pitture della chiesa della Immacolata Concezione. *La squilla*, São Paulo, 2 maio 1928.

S.N. Há 25 anos morria Gentili, o artista da Igreja Matriz. *O liberal*, São Caetano do Sul, 8 agosto 1993.

S. N. A Santa Ceia da nossa Matriz: uma das maiores obras sacras do mundo. *Jornal de São Caetano*. São Caetano do Sul, 12 dezembro 1948.

TRINDADE, Côn. Raymundo. *Breve notícia dos Seminários de Mariana*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1953.

XAVIER, Sônia Maria Franco. A Matriz Sagrada Família na arte dos Gentili. *Raízes*, São Caetano do Sul, n. 26, p. 36-38, dez. 2002. Disponível em:<http://www.fpm.org.br/admin/imagens/raizes/raizes_026.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2017.



Figura 1: Pietro Gentili
Fonte: Tarquinio Minotti



Figura 2: Ulderico Gentili
Fonte: Tarquinio Minotti

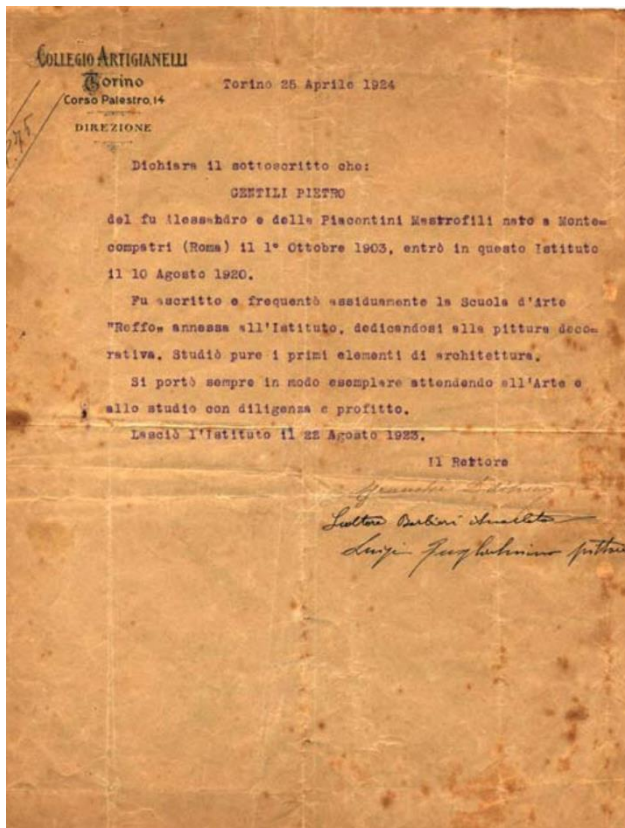


Figura 3: Diploma de Pietro Gentili, Colégio Artigianelli, 1924.
Fonte: Tarquinio Minotti

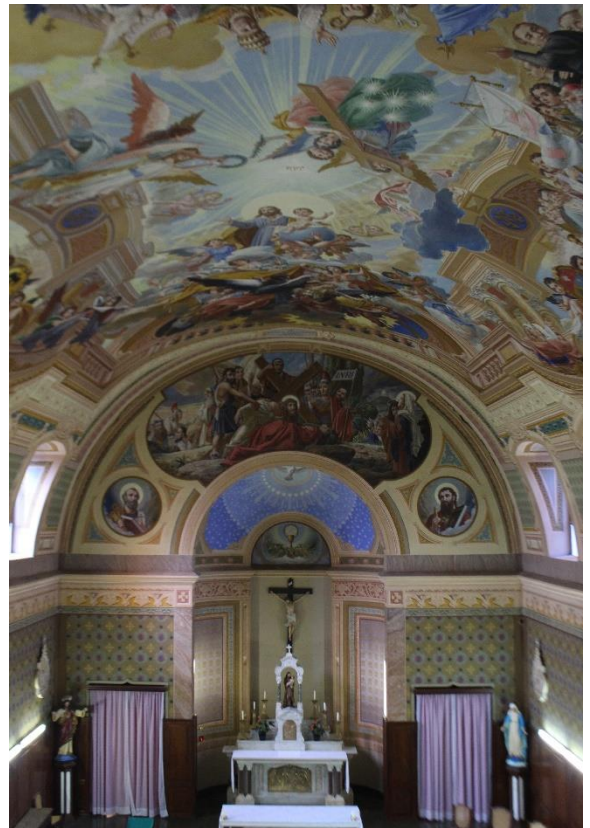


Figura 4: Interior da Capela do Seminário São José
Fonte: Willian Coutinho



Figura 5: Teto da Capela do Seminário Maior São José, 1937.
Fonte: Enzo dos Santos