



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LUCIANA DE FÁTIMA MARINHO EVANGELISTA

**O ARTISTA E A CIDADE:  
EUGÊNIO DE PROENÇA SIGAUD EM JACAREZINHO (1954-  
1957)**

---

Londrina  
2012

LUCIANA DE FÁTIMA MARINHO EVANGELISTA

**O ARTISTA E A CIDADE:  
EUGÊNIO DE PROENÇA SIGAUD EM JACAREZINHO (1954-  
1957)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Londrina, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História – Área de Concentração em História Social – Linha Território de Cultura, Representação e Religiosidades.

Orientadora: Dra. Zueleide Casagrande De Paula.

Londrina  
2012

LUCIANA DE FÁTIMA MARINHO EVANGELISTA

**O ARTISTA E A CIDADE:**

**EUGÊNIO DE PROENÇA SIGAUD EM JACAREZINHO (1954-1957)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Londrina, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História – Área de Concentração em História Social – Linha Território de Cultura, Representação e Religiosidades.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Zueleide Casagrande de Paula  
UEL – Londrina – PR

---

Profa. Dra. Solange Ramos de Andrade  
UEM – Maringá – PR

---

Prof. Dr. Rogério Ivano  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 06 de Junho de 2012.

À Margarida de Moraes Marinho (*in  
memoria*)

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de prestar meus agradecimentos à CAPES/DS pela concessão de bolsa de pesquisa no Mestrado. Assim como ao Programa de Pós-Graduação em História Social da UEL (PPGHS), por ter viabilizado, através das disciplinas ofertadas, de seu corpo docente e funcionários, bem como dos eventos que organizou ou apoiou que me proporcionaram o meu crescimento ao longo desses dois anos. Aos componentes da banca de entrevista no Processo Seletivo do Mestrado, Silvia Cristina Martins de Souza, Rogério Ivano e Marco Antônio Neves Soares. À minha orientadora, Zueleide Casagrande de Paula, à você não só meus agradecimentos, mas também toda a minha admiração. À todos os funcionários da Universidade Estadual de Londrina, que pelos seus serviços prestados, proporcionaram o desenvolvimento deste trabalho. Aos membros da Secretaria Estadual de Cultura do Paraná que me forneceram o Processo de Tombamento das Pinturas Murais de Eugênio Sigaud.

Ao Danilo Junior de Oliveira, ex-secretário municipal da Cultura, que me disponibilizou o Projeto de Solicitação de Restauro direcionada à Lei Rouanet de fundamental importância para o desenvolvimento da pesquisa. Aos funcionários de diversos setores da Prefeitura Municipal de Jacarezinho e Câmara Municipal de Jacarezinho pelos esclarecimentos e documentos concedidos. Ao atual bispo da Diocese Jacarezinhense, Dom Antônio Braz Benevente, e os funcionários da Cúria que me permitiram acesso a documentos eclesiais. Ao pároco e funcionários da Catedral Diocesana de Jacarezinho que variadas vezes me atenderam, compartilharam documentos e permitiram o registro fotográfico do templo. Agradeço também ao senhor Antônio Celso Rossi pelas fotografias e periódicos e experiências divididas. Ao senhor Américo Felício de Assis e Arthur Luís Pascoal pelas memórias compartilhadas que tanto me inspiraram e fundamentaram o andamento da pesquisa.

À minha família, meu porto seguro, pela qual nutro recíproco amor incondicional. Nomeadamente, agradeço minha mãe que sempre foi um exemplo de força e superação.

Minhas gratas considerações àqueles que um dia me orientaram oficialmente e que hoje se mantem próximos pelo maior e melhor vínculo que se pode existir: o da amizade. Obrigada Marcus e Jean pelos ensinamentos e

companheirismo. Ao professor Pedro Bonoto e Janete pelas leituras indicadas e conversas enriquecedoras. A todos aqueles que um dia foram meus professores, principalmente à Marisa Noda, um dos mais belos exemplos de docente que eu já conheci. Eleandro e a Olinda companheiros de trabalho do Colégio Agrícola e verdadeiros heróis da educação, a vocês as minhas mais gratas considerações.

Ao meu querido e sempre dedicado amigo Élmes, que apesar das dificuldades, sempre se desdobra para atender aos apelos desta amiga. Agradeço também a contribuição e companheirismo de Tiago Loures. Amigos, obrigada por toda ajuda prestada. Aos fiéis amigos – Paula, Josiane, Cely, Leni, Cyntia, Gisele, Deived, - a vocês também sou grata por fazerem do de vocês o meu sonho de ser mestre em História. Por último, porém não menos importantes, agradeço aos companheiros de mestrado pelas conversas construtivas, pelos debates intrigantes e dilemas partilhados. Em especial à Kátia e Alexandra. Caras, nossa amizade apenas começou!

EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho. **O artista e a cidade:** Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho-PR (1954-1957). 2012. 203 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

## RESUMO

Pensar historicamente o urbano através da arte na Catedral Diocesana de Jacarezinho-PR é em que consiste esta dissertação, afinal, entendemos que a arte pode dizer sobre si, mas também sobre as culturas, sociabilidades e costumes do período no qual foi produzida. Nesse sentido, a grandiosidade arquitetônica desse templo é a manifestação material do poder religioso (católico) e econômico (cafeicultura) na localidade, e as pinturas murais de autoria de Eugênio de Proença Sigaud, são um valioso registro sobre o olhar do artista para essa cidade nos anos de 1950, pois seu trabalho guarda a particularidade de trazer os próprios cidadãos para representar as personagens bíblicas, por exemplo, identificamos coroinhas, prefeito, pedreiros, freiras e centenas de outros nelas representados junto a famosas e polêmicas personalidades como Marx, Lênin e o Papa Pio XII. Para isso, confrontamos fontes visuais com periódicos, e memórias – escrita, oral –, e fontes oficiais e, dessa maneira, construímos uma narrativa histórica sobre o intrigante processo de embelezamento da Catedral Diocesana de Jacarezinho por esse pintor moderno, comunista e ateu a convite de seu irmão o bispo, Dom Geraldo de Proença Sigaud, nacionalmente conhecido por suas posturas ultraconservadoras e anticomunistas.

**Palavras-Chave:** Eugênio de Proença Sigaud. Catedral jacarezinhense. História urbana. Pinturas murais.

EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho. **The artist and the city: Eugênio de Proença Sigaud in Jacarezinho-PR (1954-1957)**. 2012. 203 f. Dissertation (Social History Masters Degree) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

### **ABSTRACT**

Think historically the urban through the art of the Diocesan Cathedral from Jacarezinho – PR, it is what this dissertation is based on, after all, we realize the art can say by itself, but also about the cultures, sociabilities and customs from the period that it was produced. In this sense, the architectural grandeur of this temple is the material manifestation of religious power (catholic) and economical (coffee crops sector) at the town, and the wall pictures of Eugênio de Proença Sigaud authorship, are a valuable register about the artist view to this city in the 1950s, Since his work keeps the particularity to bring townspeople to represent biblical characters, for example, we identified altar boys, mayor, bricklayers, nuns and other hundreds represented on it, herein the polemic and famous personalities like Marx, Lênin and the Pope Pius XII. For this purpose, we face visuals sources with journals, and memories – handwriting, oral, and official sources and, that way, we built a historical narrative about the intriguing process of the Diocesan Cathedral embellishment from Jacarezinho by this modern, communist, and atheist painter that received an invitation from his brother, the bishop Dom Geraldo de Proença Sigaud, nationally renowned for his ultra-conservative and anticommunist posture.

**Keywords:** Eugênio de Proença Sigaud. Cathedral from Jacarezinho. Urban history. Wall pictures.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – A arte de Sigaud em capa de livro.....	30
<b>Figura 2</b> – Acidente de trabalho (1944). Revista Rumores .....	31
<b>Figura 3</b> – Mapa dos municípios do Estado do Paraná com destaque ao município de Jacarezinho. FUNDEPECPR .....	50
<b>Figura 4</b> – Planta Baixa da Igreja e Pinturas de Eugênio P. Sigaud.....	52
<b>Figura 5</b> – Vista aérea da Catedral. Catedral e Prédio do Antigo Cristo Rei Ginásio Cristo Rei em 1935.....	53
<b>Figura 6</b> – Jacarezinho, vista aérea ano de 1946.....	62
<b>Figura 7</b> – Jacarezinho, vista aérea, anos 60 .....	62
<b>Figura 8</b> – Três perspectivas do interior do templo.....	71
<b>Figura 9</b> – Vitrais em mosaico .....	72
<b>Figura 10</b> – Destaque ao Vitral com a Cruz em seu centro.....	73
<b>Figura 11</b> – Túmulo Capela de São Sebastião .....	73
<b>Figura 12</b> – Túmulo Capela de São Sebastião .....	74
<b>Figura 13</b> – Fachada projetada por Benedito Calixto Netto .....	75
<b>Figura 14</b> – Fachada com as alterações de Eugênio de Proença Sigaud .....	75
<b>Figura 15</b> – Brasão de Geraldo Proença Sigaud .....	76
<b>Figura 16</b> – Vista interna do templo sem alteração do tom verde inicial .....	80
<b>Figura 17</b> – Batistério e destaque à possível representação do Morro Cruzeiro .....	89
<b>Figura 18</b> – Profecia 1.....	92
<b>Figura 19</b> – Profecia 2.....	95
<b>Figura 20</b> – Profecia 3.....	96
<b>Figura 21</b> – Profecia 4.....	97
<b>Figura 22</b> – Profecia 5.....	98
<b>Figura 23</b> – Profecia 6.....	99
<b>Figura 24</b> – Profecia 7.....	100
<b>Figura 25</b> – Profecia 8.....	101
<b>Figura 26</b> – Profecia 9.....	103
<b>Figura 27</b> – Profecia 10.....	103
<b>Figura 28</b> – Profecia 11.....	104
<b>Figura 29</b> – Profecia 12.....	105

<b>Figura 30</b> – Tubris Elburnes.....	106
<b>Figura 31</b> – Trabis Daudica .....	106
<b>Figura 32</b> – Domas Auban .....	107
<b>Figura 33</b> – Taroa Doeli .....	107
<b>Figura 34</b> – Isaías e Jeremias.....	109
<b>Figura 35</b> – Esequiel e Daniel.....	109
<b>Figura 36</b> – Habacuc e Ageo .....	110
<b>Figura 37</b> – Micheas e Jonas .....	110
<b>Figura 38</b> – Nahum e Joel.....	111
<b>Figura 39</b> – Oséias e Amós.....	112
<b>Figura 40</b> – Malachias e Zacarias .....	113
<b>Figura 41</b> – Sophonias e Abidias .....	113
<b>Figura 42</b> – Santo Sudário .....	115
<b>Figura 43</b> – Lança e Cravos.....	115
<b>Figura 44</b> – Cruz .....	116
<b>Figura 45</b> – Coroa de Espinhos .....	116
<b>Figura 46</b> – Evangelistas Marcos e Mateus .....	118
<b>Figura 47</b> – Evangelistas Lucas e João .....	119
<b>Figura 48</b> – O Povo de Jacarezinho e seu Clero na Promulgação do Último Dogma do Pio XII.....	124
<b>Figura 49</b> – O Sermão da Montanha e o Tributo do Povo do Norte do Paraná a São Sebastião .....	138
<b>Figura 50</b> – Entrada Capela de São Sebastião.....	139
<b>Figura 51</b> – Entrada Capela do Santíssimo .....	139
<b>Figura 52</b> – Arabesco com destaque à representação do Morro do Cruzeiro .....	142
<b>Figura 53</b> – Arabesco com destaque à representação do Morro do Cruzeiro .....	142
<b>Figura 54</b> – Arabescos na lateral esquerda do interior da Capela do Santíssimo .....	143
<b>Figura 55</b> – Brasão do Município de Jacarezinho. Prefeitura Mun. Jacarezinho.....	143
<b>Figura 56</b> – Pavão.....	144
<b>Figura 57</b> – Palmeira.....	144

<b>Figura 58</b>	– IHS.....	146
<b>Figura 59</b>	– Peixe, Alfa e ômega.....	146
<b>Figura 60</b>	– Pomba e Estrela de Davi .....	147
<b>Figura 61</b>	– Barca e Cruz.....	147
<b>Figura 62</b>	– Sete estrelas de Davi.....	148
<b>Figura 63</b>	– Tamareira .....	148
<b>Figura 64</b>	– Não identificada .....	149
<b>Figura 65</b>	– Menorah.....	149
<b>Figura 66</b>	– Leão de Judá .....	150
<b>Figura 67</b>	– Estrela de Davi e Água .....	150
<b>Figura 68</b>	– Anjos sobre Arca da Aliança.....	150
<b>Figura 69</b>	– Âncora .....	151
<b>Figura 70</b>	– Cruz Flutuante e Barca .....	151
<b>Figura 71</b>	– Não identificada .....	152
<b>Figura 72</b>	– Unicórnio.....	153
<b>Figura 73</b>	– Águia.....	153
<b>Figura 74</b>	– Cavalo Alado.....	154
<b>Figura 75</b>	– Acácia .....	154
<b>Figura 76</b>	– Templo de Salomão.....	155
<b>Figura 77</b>	– Pavão.....	155
<b>Figura 78</b>	– Chaves.....	156
<b>Figura 79</b>	– Candelabro de três pontas.....	157
<b>Figura 80</b>	– Abelha.....	157
<b>Figura 81</b>	– Pilar.....	158
<b>Figura 82</b>	– Trigo Vinho e Uva .....	158
<b>Figura 83</b>	– Coroa, Alfa e Omega .....	159
<b>Figura 84</b>	– Cordeiro .....	159
<b>Figura 85</b>	– Ânfora .....	160
<b>Figura 86</b>	– Fonte.....	160
<b>Figura 87</b>	– Pinturas na lateral da nave .....	162
<b>Figura 88</b>	– Pinturas na lateral da nave, parte superior das colunas .....	162
<b>Figura 89</b>	– Pinturas no teto de Entrada .....	163
<b>Figura 90</b>	– Enfoques nos detalhes em torno das lâmpadas .....	164
<b>Figura 91</b>	– Os signos do zodíacos.....	164

<b>Figura 92</b> – Entrada do templo.....	164
<b>Figura 93</b> – Adão e Eva expulsos do paraíso .....	167
<b>Figura 94</b> – O nascimento de Cristo .....	167
<b>Figura 95</b> – Calvário.....	168
<b>Figura 96</b> – Painel em branco .....	169
<b>Figura 97</b> – O Martírio de São Sebastião.....	171
<b>Figura 98</b> – Providência .....	173
<b>Figura 99</b> – Fortaleza.....	174
<b>Figura 100</b> – Possível autorretrato .....	185
<b>Figura 101</b> – Autorretrato, encáustica Greco Romana de 2-7-1957.....	186
<b>Figura 102</b> – Autorretrato 1963 .....	186
<b>Figura 103</b> – Autorretrato 1975 .....	187
<b>Figura 104</b> – A Justiça.....	189
<b>Figura 105</b> – A Temperança.....	190
<b>Figura 106</b> – O Encontro de Cristo com o Espírito Santo.....	191

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 UM PINTOR, UM BISPO E UMA CIDADE: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO E EMBELEZAMENTO DA CATEDRAL JACAREZINHENSE</b> .....	20
2.1 UMA ILUSÃO BIOGRÁFICA DE EUGÊNIO DE PROENÇA SIGAUD .....	24
2.2 O PINTOR E SEU ESTILO .....	33
2.3 ERA UMA VEZ UM BISPO .....	41
2.4 O PALCO PARA O TRABALHO DE EUGÊNIO SIGAUD: OS ANOS CINQUENTA E CIDADE DE JACAREZINHO .....	47
2.5 A GRANDE MOLDURA DAS PINTURAS DE SIGAUD: A MATERIALIDADE DA CATEDRAL DE JACAREZINHO E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE.....	51
<b>3 MARIA, CLERO, CELESTIAIS, PROFETAS E ANÔNIMOS: OLHARES POSSÍVEIS SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE EUGÊNIO PROENÇA SIGAUD</b> .....	83
3.1 O BATISTÉRIO.....	88
3.2 AS DOZE PROFECIAS DA VINDA DO MESSIAS.....	91
3.3 LADAINHAS DE NOSSA SENHORA.....	106
3.4 OS PROFETAS .....	108
3.5 AS PINTURAS DO ALTAR-MOR.....	114
3.6 COM ASAS PARA O CÉU: A ASSUNÇÃO DE MARIA.....	120
<b>4 MARXISMO E O REGIONALISMO NA PERSPECTIVA DE EUGÊNIO SIGAUD: AS PINTURAS EM ARABESCOS E AS CAPELAS DO SANTÍSSIMO E SÃO SEBASTIÃO</b> .....	136
4.1 ARABESCO .....	141
4.2 DE ADÃO E EVA À (QUASE) RESSURREIÇÃO DE CRISTO .....	166
4.3 O PRÓXIMO PASSO: A CAPELA DE SÃO SEBASTIÃO.....	170
4.4 O FIM DO PERCURSO: A CAPELA DO SANTÍSSIMO .....	177

**5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....193**

**REFERÊNCIAS.....197**

## 1 INTRODUÇÃO

Dom Geraldo costumada passear na Catedral, pois a Catedral é enorme né! Ele rezava o terço e eu como coroinha acompanhava ele, pra lá e pra cá, e quando ele tava pintando esse quadro ele tinha uma andaime enorme aqui, e La em cima o Dr. Eugênio tava começando a pintura, e numa dessas caminhadas de indas e vindas, eu não sei o que o Dom Geraldo sussurrou pro irmão dele, e que o irmão dele não gostou, chutou a lata de 20 litros daquela altura, a lata veio que veio com tudo, quase caiu na cabeça do Dom Geraldo e na minha, mas devido a providência eu acho que protegeu, mas espalhou tinta, mais levamos um susto, mas um susto! Você imagina uma lata de 20 “metros” caindo dessa altura, o estrondo que não faz quando cai! (Entrevista de senhor Américo concedida à autora em 23/09/2011).

Swoosh! Fuiim! Vuum! Zum!

Crash! PRAAAAAAAA!

Eis o estrondo de uma lata de tinta que, em um ato de fúria de um pintor, diante das ingerências do “alto clero<sup>1</sup>”, arremessada de cima de um andaime corta o ar e, bruscamente, cai sobre o chão da Igreja. “Que cena é esta?” poderíamos perguntar e ainda supor: “mais uma daquelas brigas entre Michelangelo e o papa Julio II?”.

Não, essa história se passa em Jacarezinho, Norte do Paraná, nos anos cinqüenta do século XX. E a cena descrita acima, refere-se ao que seria o último painel a ser pintado por Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979) na Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição – Catedral de Jacarezinho-PR. Naquele momento, a Diocese de Jacarezinho tinha como bispo seu irmão Geraldo de Proença Sigaud (1909-1999). O coadjuvante dessa cena – o coroinha que acompanhava o bispo – nos narrou em entrevista, sobre a qual trataremos mais adiante neste trabalho. Cabe agora apresentar os atores principais dessa cena.

Filho de Paulo de Nóbrega Sigaud e Maria de Proença. Eugênio Sigaud era pintor, arquiteto, comunista e se dizia ateu convicto. E suas concepções político-filosóficas causaram grande estranhamento à conservadora população jacarezinhense, quando, nesta, ele chegou para pintar a catedral da cidade, uma encomenda religiosa que recebeu de seu irmão, o bispo Dom Geraldo de Proença Sigaud. Este, em sua atuação eclesiástica, confundiu no Brasil, com Plínio Correa, a

---

<sup>1</sup> O clero subdivide-se em: Alto Clero, Baixo Clero, Clero Regular e Clero Secular. Sendo os primeiros àqueles que têm alta posição hierárquica no conjunto eclesiástico, ou seja, papa bispos e cônegos.

TFP (Tradição Família e Propriedade), foi membro da ala conservadora do Clero e era um ferrenho anticomunista.

A obra artística, tanto arquitetônica quanto as artes plásticas, na Catedral Diocesana de Jacarezinho foi escolhida para este estudo em razão de os temas, as escolhas cromáticas, formas e personagens representados nas paredes do templo, se constituir na base para construirmos uma interpretação histórica do contexto. Sobretudo, por considerá-la uma preciosa manifestação material de sociabilidade, de culturas e de costumes do período e do local no qual foi produzida e representa em suas paredes. Portanto, justificamos assim, a escolha de nosso objeto de pesquisa.

Além do mais, o trabalho se destaca porque as pinturas são tombadas, todavia o nosso objeto não é o estudo do processo de patrimonialização em si, na medida em que chamamos o processo<sup>2</sup> apenas para entender como as pinturas-murais se constituíram historicamente enquanto Patrimônio Artístico do Paraná. Logo, podemos refletir sobre a importância dessa arte, dos agentes sociais que a “fabricaram” e nelas foram “fabricados” (representados nas pinturas) tendo como palco a cidade de Jacarezinho. Cabe dizer, ainda, que as pinturas murais realizadas no templo, exigiriam um trabalho de investigação mais aprimorado do aquele que o leitor encontrará no âmbito desta pesquisa. Entretanto, demandaria recorrer, não só no Paraná, a outros arquivos, a localização de pessoas e de integrantes do clero católico, e a consulta a uma vasta documentação que essa pesquisa sinalizou existir, mas que uma dissertação de mestrado não comporta. Por conseguinte, esse texto procurará apresentar uma compreensão da totalidade da obra do pintor Sigaud e da relação dos dois irmãos com Jacarezinho, mas alertamos que muitas perguntas ainda estão por ser respondidas.

Desse modo, várias seriam as possibilidades para conduzir este “passeio” pelo templo: talvez simular os passos de um visitante. Como? Tantas são

---

<sup>2</sup> Esclarecemos que o nosso acesso não foi direto ao Processo de Tombamento nº 16/90, inscrição nº 08 e sim as cópias dos documentos originais, fornecido pela Secretaria Estadual de Cultura do Paraná. O material reúne uma série de ofícios e circulares que retratam as discussões acerca do tombamento das pinturas que foram iniciadas pelo então diretor do Museu de Arte do Paraná, Ennio Marques Ferreira, e travadas com a equipe técnica da Secretaria de Cultura do Paraná, a Prefeitura Municipal de Jacarezinho e a Mitra Diocesana de Jacarezinho. Além disso, constam textos sem autoria com informações sobre A Catedral de Jacarezinho e seu pintor, um documento intitulado “Uma grande obra de um grande artista na catedral de Jacarezinho” sob autoria de Maria Cecília Araújo de Noronha, então diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e o relatório e parecer técnico da senhora Ana Cleide Chiarotti Cesário, Conselheira Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, num total de 21 páginas.

as leituras e trajetos possíveis... A Catedral possui várias entradas: uma principal, duas laterais – destas somente uma, sem acesso direto pela rua – e uma entrada aos fundos, onde funciona a secretaria. O visitante poderia escolher qualquer uma delas para iniciar sua interpretação da obra e, independente do ponto de partida, poderia dar as mais inusitadas seqüências de observações: em ziguezague, por exemplo.

Pois escolhemos a mais convencional delas: o texto é norteado pela disposição física das pinturas, como se fosse um convite ao leitor, para nas próximas páginas, conhecer esse templo seguindo da entrada principal ao altar-mor e depois se direcionar as capelas laterais que são: a Capela de São Sebastião e a Capela do Santíssimo.

Antes de trabalharmos com as pinturas propriamente, no primeiro capítulo, serão feitas duas breves “ilusões biográficas”, como prefere denominar Bourdieu. A primeira sobre o pintor, fundamentada na Biografia “Sigaud o pintor dos operários”, de teor memorialístico, escrita por Luis Felipe Gonçalves, como também nas obras de análises de cunho artístico de Aracy Amaral e de Frederico de Moraes. A outra, sobre seu irmão bispo, Geraldo Sigaud, a partir de fontes eclesiásticas e o trabalho memorialista de Tomaz Aimone; e o historiográfico, de Alfredo Moreira da Silva Júnior. Para finalmente, apontarmos ao leitor, a materialidade do templo como manifestação do poder econômico e religioso na localidade da época.

Para essa demonstração, utilizamos principalmente fontes eclesiásticas (Livro Tombo Episcopal e Anuário Eclesiástico Diocesano de 1943); fotografias antigas, estas disponibilizadas pelo memorialista senhor Celso Antônio Rossi, e fotografias atuais, cedidas pela Prefeitura Municipal de Jacarezinho ou tiradas pela própria autora. Enquanto o debate historiográfico se concentrou nas discussões de Carlo Argan, Maria Stella Brescianni, Sandra Jatahy Pesavento e Ruy Wachowicz, entre outros.

É no segundo capítulos, entretanto, que nossa narrativa histórica se sustenta nas pinturas do interior do templo. As quais são: o “Batistério”; “As doze profecias da vinda do Messias”; os trechos da Ladainha de Nossa Senhora em Latim<sup>3</sup> “Trabis Daudica”, “Domus Auban”, “Tubris Elburnes”, “Taroa Doeli”; Os Profetas Maiores “Isaias e Jeremias” e “Esequiel e Daniel”; Os Profetas Menores

---

<sup>3</sup> No respectivo capítulo o leitor identificará que essas nomenclaturas estão incorretas, mas que foram mantidas pelo critério de uniformidade, justificado pela autora no capítulo em questão.

“Nahum e Joel”, “Sophonias e Abdias”, “Hebacuc e Ageo”, “Micheas e Jonas”, “Oséias e Amós”, “Michaias e Zacarias”; as pinturas do altar-mor “Lança e Cravos”, “Cruz e Malta”, “Coroa”, “Santo Sudário”, “O Povo de Jacarezinho e o seu Clero na Promulgação do Último Dogma de Pio XII”; e, por fim, os Evangelistas “Lucas e João”, “Mateus e Marcos”. Nesse percurso procurou-se estabelecer diálogos com autores como Campofiorito, Baxandall, Bourdieu, Portelli (história oral), de Burke (história e imagem) e de Silva Júnior, que travam debates metodológicos e possibilitaram melhor compreensão do estudo sobre o objeto proposto.

O terceiro capítulo, por sua vez, consiste na narrativa sobre os painéis presentes na Capela de São Sebastião, que são: “O Martírio de São Sebastião”, “a Prudência”, “Tributo do Povo do Paraná a São Sebastião”, “A fortaleza”. Os presentes na Capela do Santíssimo, que são: “A Justiça”, “A temperança”, “O Sermão da Montanha”, “Jesus Cristo e o Espírito Santo”. E, ainda, os painéis que antecedem a entrada dessas capelas: “Adão e Eva expulsos do Paraíso”, “Calvário”, “Nascimento de Jesus” e o Painel não concluído, ou seja, com Espaço Livre. Os autores com os quais dialogamos nesse capítulo foram os que pesquisam sobre o marxismo como Napolitano, Rubim, Santana e Costa, ou os que trabalham com história regional como Cancian.

As fontes visuais foram confrontadas no segundo e terceiro capítulo com a memória oral e escrita; com publicações em periódicos, edições da Gazeta do Povo e uma edição de 1960 da Revista Panorama; com a Bíblia, com os Dicionários de Símbolos; com o Processo de Tombamento das pinturas e com as obras mencionadas anteriormente que levam a reflexões teórico-metodológicas para a construção do nosso discurso histórico.

Todo esse material foi de suma importância para identificarmos e criarmos sentido nas temáticas representadas por E. P. Sigaud no interior dessa catedral. Até porque há nessa igreja a particularidade dos próprios cidadãos figurarem personagens bíblicos, como estão presentes nessas paredes, também as pinturas de símbolos, como os zodíacos, que causam grande estranhamento naqueles que lançam olhar curioso e atento para essa arte mural.

Dessa forma, nossa metodologia vale-se do uso de imagens para a interpretação dessas pinturas e da produção de sentido que oferecem com base no referencial teórico de Bourdieu, o qual faz uso do pensar relacional, isto é, do ato de estabelecer uma ligação entre a obra e espaço social de seus produtores; ou o que

Baxandall classifica como trajetória de pensamento. Esses autores nos acompanham no desenvolvimento do texto na medida em que estabelecemos relações entre o que vemos nas pinturas de E. P. Sigaud e o mundo social do artista. Assim, procuramos construir, ao longo do trabalho, uma narrativa histórica sobre o urbano, através da arte, sem perdermos de vista que tal operação historiográfica é convencionalizada a partir de critérios estabelecidos por nós, e que jamais alcançarão as reais intenções do pintor.

Em suma, a nossa pesquisa é um estudo que trata a respeito dos irmãos Sigaud e da cidade de Jacarezinho, relação essa expressa nas pinturas de Eugênio. Contudo, por considerar nuances do universo social do pintor, se faz necessário dizer que acabamos por estabelecer diálogos com diversas áreas de conhecimentos.

*Nossa opinião é de que convém ao homem supor que há algo de incognoscível, mas ele não deve colocar limite a sua busca. (Goethe)*

## 2 UM PINTOR, UM BISPO E UMA CIDADE: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO E EMBELEZAMENTO DA CATEDRAL JACAREZINHENSE

Sempre fui hostil à Igreja Católica como a qualquer tipo de religião. Quanto às questões teocráticas, sou contra, crítica e filosoficamente (Eugênio de Proença Sigaud).

Sabemos que Eugênio de Proença Sigaud esteve na cidade de Jacarezinho para realizar sua obra artística, as pinturas murais da Catedral Imaculada Conceição e São Sebastião, iniciada em 1954, e sua permanência perdurou até, pelo menos, 1957, quando quase finalizou as pinturas.

Por outro lado, o trabalho de embelezamento da Igreja não se restringiu às pinturas murais, pois competiu a ele também traçar modificações no estilo arquitetônico da edificação. Nesse sentido, voltaremos a tratar da sua atuação na arquitetura do templo, sem, evidentemente, desconsiderar o projeto inicial e seu outro arquiteto, Benedito de Calixto Neto.

Antes, no entanto, consideramos necessário apresentar uma pequena biografia, principalmente porque, quando de sua vinda à cidade paranaense, Sigaud já havia criado várias obras conhecidas e havia concluído seu curso livre de arte, oferecido pela Escola Nacional de Belas Artes – ENB, bem como havia participado do Núcleo Bernadelli e do Grupo Portinari. As atividades desempenhadas em Jacarezinho correspondem a uma fase “madura” do artista — que tinha 55 anos quando pintou o primeiro painel da Igreja —, até porque

[...] sua obra, [foi] aproximadamente estimada em cerca de quatro mil trabalhos entre ilustrações, quadros (executados em diversas técnicas) miniaturas, estudos para vitrais e murais, sem contarmos, é claro, com os projetos de Arquitetura e Decoração, e os feitos em séries, tais como Pontas Secas, Litografias, Serigrafias e Múltiplos. (GONÇALVES, 1981, p. 77)

Como é possível constatar, a carreira do pintor foi rica em obras. Sobre as pinturas na catedral de Jacarezinho, questionamo-nos: até onde os murais possibilitam decifrar as intenções do pintor, suas inquietudes, seus paradoxos, suas

intenções<sup>4</sup>, sejam em suas pinceladas em cada pintura mural, sejam em suas projeções arquitetônicas?

Não contamos com a possibilidade de decifrar todos os códigos culturais presentes no templo. Por nos deparamos com os limites impostos pelo tempo e pelos enigmas da natureza humana. É pela complexidade que tal resposta apresenta as inquietações da pesquisadora diante das fontes. Para analisar a obra de Sigaud em conformidade com o historiador Michael Baxandall<sup>5</sup>, a nossa explicação é baseada em informações sobre o mundo do artista e suas relações histórico-culturais. Essa opção de narrativa se pauta em Baxandall, como já foi dito, mais especificamente em uma citação sua a respeito da obra “Batismo de Cristo”, do pintor Piero della Francesca, quando diz:

esse conhecimento não se dá num vazio; sua referência permanente é o quadro de Piero, *Batismo de Cristo*. Foi dele que eu parti; o sentido e a exatidão do que dizemos numa crítica inferencial dependem da reciprocidade entre as palavras que usamos e a obra de arte que observamos. (BAXANDALL, 2006, p. 164)

Consideramos que se pode explicar uma pintura a partir do trato com as informações externas ao universo mental, psicológico, do artista, ou seja, a própria pintura pode dizer sobre si, mas também dizem sobre ela o período em que foi produzida, a cultura e a sociabilidade da época, seus costumes, hábitos alimentares etc. E, ainda, a partir da nossa percepção dos vestígios, os fragmentos da realidade, os relatos dos ou sobre os irmãos Sigaud, estudos históricos ou artísticos e a produção artística de Eugênio nos murais da catedral propriamente. Essa opção parte de que, para trabalhar com uma imagem, de acordo com Baxandall, é necessário e fundamental considerar os condicionantes culturais envolvidos no processo de elaboração de uma obra, não se trata de uma retomada da teoria da *tabula rasa*, de modo algum, e sim de que, para o referido autor:

---

<sup>4</sup> Um dos autores que nos oferecem fundamentação teórica, Michael Baxandall, ao se referir às intenções, ele não quer remeter a estados psicológicos reais ou particulares do artista, mas ao exercício de relacionar a obra em si e suas circunstâncias. O historiador parte do princípio que todo ator social ou objeto histórico tem uma inclinação para o futuro, um propósito, uma intencionalidade. Nesse sentido, constrói uma narrativa a partir de um diálogo entre as evidências presentes na obra artística e o universo social do seu autor.

<sup>5</sup> Em seu estudo sobre o retábulo *O batismo de Cristo de Piero della Francesca*, pintado por volta de 1450.

As culturas não impõem aos indivíduos uma bagagem cognitiva ou reflexiva uniforme. Entre outras coisas, as pessoas têm experiências profissionais diversas. Assim, um médico não percebe o corpo humano da mesma maneira que nós. Ele aprendeu a observar atentamente e a discernir determinadas coisas, bem como a usar certos termos e categorias que o auxiliam nessa tarefa. [...] Em todas as épocas, os pintores desenvolveram capacidades e aptidões visuais específicas da profissão e, naturalmente, esses modos particulares de ver têm grande influência na pintura que produzem. (BAXANDALL, 2006, p. 159)

As capacidades e aptidões profissionais de Sigaud, dessa forma, não se restringem ao que é inato ao pintor, e sim a uma amálgama entre sua potencialidade cognitiva e suas interações culturais específicas.

Primeiramente, para estabelecermos uma trajetória de pensamento do pintor, como propõe Baxandall, é preciso considerar a biografia do artista. Porém, qualquer relato coerente, lógico sobre a trajetória de vida de qualquer indivíduo, seria apenas uma criação artificial de sentido, ou uma “ilusão biográfica”, como consideraria Pierre Bourdieu, já que poderia se resumir em uma descrição cronológica ordenada, dando a entender que uma personalidade humana pode ser coerente e estável, com ações inertes e decisões sem interesse.

Dessa maneira, o termo “ilusão biográfica” foi acertadamente escolhido por Bourdieu, pois é imperativo “reconstruir” o contexto, a “superfície social” em que age o indivíduo, numa multiplicidade de campos a cada instante, para poder compreendê-lo minimamente. Isto é:

Não podemos compreender uma trajetória [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de superfície social, como descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio<sup>6</sup>, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos. (BOURDIEU, 1996a, p. 190)

---

<sup>6</sup> Para Bourdieu, “o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda”. (p. 187)

Em outras palavras, para Bourdieu, o conceito “campo” refere-se aos diferentes domínios da realidade social (religioso, escolar, artístico, científico, econômico, familiar, cultural etc.) que, relativamente autônomos, compõem uma dada sociedade. Cada um desses domínios seria espaço de jogo, com regras e interesses específicos e agentes que ocupam e constroem socialmente esse campo a partir de luta e da força, assim como da compreensão, da aceitação ou não desse funcionamento. Bourdieu entende que cada indivíduo é construído socialmente (a começar pelo nome próprio que recebe) numa interação de sua individualidade biológica com essa multiplicidade de campos pelos quais circula e constrói o seu *habitus*.

Já o *habitus*, que está para além do hábito, é uma série de competências, atitudes, tendências e maneiras de pensar, agir e sentir que foram adquiridas e encarnadas, historicamente, pelo agente social através de sua experiência de vida, ou, nas palavras do autor:

Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de di-visão de gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996b, p. 22)

Dessa forma, o fator distinção está relacionado à posição que o sujeito ocupa no campo e, assim, campo e *habitus* são conceitos a serem utilizados indissociavelmente, pois as práticas do agente constituem o campo, enquanto as regras de funcionamento do campo coagem, dirigem, condicionam a constituição do *habitus*.

Nesse sentido, assumimos nosso objeto de pesquisa — as pinturas murais na catedral jacarezinhense — como um resultado dos campos pelos quais Sigaud transitou, das relações pessoais que estabeleceu e, conseqüentemente, do *habitus* e das suas intenções que constituem e interferem em cada pincelada que decidiu dar em suas pinturas.

Criaremos um sentido para sua história de vida e estabeleceremos, na medida do possível, uma coerência nos relatos de vida, conscientes de que a realidade humana constitui-se de uma dimensão empírica/determinada e de outra simbólica e imaginária, que, em conjunto, constituem o que chamamos de fato ou evento (Albuquerque, 2006) e que, por isso, através da narrativa histórica, estabelecemos uma lógica a esses diversos fatos e eventos ocorridos na vida humana, mas que não é a existência em si, apenas uma narração confeccionada pela operação historiográfica.

Dessa forma, é importante considerar que, do nascimento do artista a sua chegada a Jacarezinho – PR, uma série de aspectos biográficos (pessoal e profissional) deve ser relevada, a fim de uma compreensão plausível de sua produção artística na catedral diocesana jacarezinhense. Antes, contudo, de analisarmos propriamente as pinturas, traçaremos um percurso biográfico do pintor.

## 2.1 UMA ILUSÃO BIOGRÁFICA DE EUGÊNIO DE PROENÇA SIGAUD

Para elaborarmos um traçado biográfico de Eugênio Sigaud, utilizaremos como fonte fragmentos de entrevistas dadas pelo pintor e informações presentes em pesquisas biográficas e artísticas sobre ele, conscientes, principalmente a partir das análises mencionadas, de que não esgotaremos uma vivência de oitenta anos, e nem mesmo o trabalho de três anos do artista realizado em Jacarezinho, nesta dissertação, mas faremos um relato que respeita as regras instituídas pelo saber histórico, que, conforme Durval Muniz de Albuquerque Júnior, também é historicamente construída, afinal

cada sociedade institui uma política da verdade, uma economia da verdade, como também uma polícia da verdade. Cada época aceita apenas determinadas verdades e outras a rejeita ou nem possibilita serem formuladas [...] Não se é possível dizer qualquer coisa como verdade, porque existem regras sociais, normas, instituições que regulam a produção do verdadeiro em cada sociedade [...] É impossível pensar uma verdade para cada indivíduo, pois quem define o que é verdadeiro não é o indivíduo, mas as comunidades de fala a que ele pertence. Existe uma ordem dos discursos que rege o que pode ser dito e o que pode ser visto como verdadeiro em cada momento. [...] O campo historiográfico, como qualquer campo científico, é regido por regras que são definidas pelo conjunto das instituições e dos profissionais da área. [...] O saber histórico não é relativista, ele é relativo às suas regras de

produção. O saber histórico não é arbitrário, é arbitrado pelos pares, como diz Michel de Certeau. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 204)

Em outras palavras, o conhecimento aqui sistematizado é inacabado e dialógico com as regras do campo historiográfico atual. A partir disso, daremos continuidade ao traçado biográfico. Nascido no Distrito de Santo Antônio de Carangola, município de Itaperuna – RJ, o pintor era o terceiro filho dos nove que tiveram Paulo da Nóbrega Sigaud e Maria da Proença Sigaud, batizado com o nome de Eugênio de Proença Sigaud. Era, segundo Gonçalves<sup>7</sup> (1981), de uma família tradicionalmente católica e descendente de nobres franceses (seus avós paternos eram o médico Joseph François Xavier Sigaud e Eugénie Jeanne Geneviève Fargés Sigaud).

A infância de Eugênio foi na fazenda, época em que, “pouco afeito aos estudos, e já dado a experiência com pinturas, EUGÊNIO, até os nove anos de idade, recusava-se terminantemente a ler ou escrever” (GONÇALVES, 1981, p. 17), demonstrando ter, assim, uma personalidade temperamental, tanto que aos 12 anos, estudou em regime de internato no Colégio Salesiano em Niterói, cujo “[...] ambiente excessivamente religioso e rígido em sua proposta de estudo e disciplina não atrai ao jovenzinho que não hesita em fugir uma noite, retornando a Minas” (GONÇALVES, 1981, p. 18). Enquanto sua juventude foi vivida em Belo Horizonte, localidade na qual se diplomou como engenheiro-agrimensor, mas posteriormente

retornou ao Rio em 1921, matriculando-se na Escola Nacional, onde freqüentou o Curso Livre, tendo como professor Modesto Brocos, diplomando-se porém como engenheiro-arquiteto. (MORAIS, 1981, p. 88)

O que na infância poderia se manifestar como rebeldia, na atividade artística foi classificado como autodidatismo. Ao menos é o que ponderado no seguinte relato:

seus estudos acadêmicos restringiram-se sempre às disciplinas de Arquitetura. Fez-se pintor, rigorosamente, por esforço pessoal.

---

<sup>7</sup> A biografia utilizada nessa pesquisa foi escrita por Luiz Felipe Fernandes Gonçalves, escritor e amigo de Eugênio Sigaud desde 1974. A biografia data de dois anos após a morte do pintor.

Mesmo nas aulas de desenho do mestre Brocos, não se aplicava aos métodos escolares e procurava seguir exclusivamente as diretrizes de sua sensibilidade, o que era visto com condescendência por tratar-se de futuro arquiteto. (CAMPOFIORITO, 1981, p. 115)

Durante o processo de sua formação, de acordo com Gonçalves (1981), Sigaud não teve muitos recursos financeiros para bancar um nível de conforto razoável, tendo tido que morar em repúblicas de estudantes. Sobre suas atuações na década de 1920 e 1930, encontramos o relato do crítico de arte Frederico:

Em 1923 participou do Salão da Primavera e, desde 1924, de forma intermitente, do Salão Nacional, onde obteve medalha de bronze em 1936 e de prata, em 1942. Recusado várias vezes no Salão, Sigaud apontava como possíveis razões seus temas de natureza social e sua técnica pictórica. Em mostra realizada no **Riverse Museum** de Nova Iorque, em 1939, Sigaud recebe menção honrosa. Participou da I Bienal de São Paulo. O líder sindicalista mexicano Lombardo Toledano, quando esteve no Brasil, visitou seu ateliê, adquirindo uma pintura e uma gravura para o acervo da **Universidad Obrera** do México, fato que sempre destacou em seu currículo. (MORAIS, 1982, p. 88)

Eugênio foi um pintor de Arte Moderna e enquadra-se na geração de pintores dos anos trinta, independente de, assim como Volpi, Reboló, Graciano, Guinard, Campifiorito, estar vivo e ter pintado nos anos anteriores, Sigaud e os demais artistas fazem parte da Segunda Geração de pintores de Arte Moderna. O critério para essa classificação, segundo a pesquisadora brasileira sobre História da Arte Aracy Amaral, foi o seguinte: “não fizeram parte do grupo revolucionário que lutava contra os princípios acadêmicos, lutando por uma renovação formal radical” (AMARAL, 2006, p. 137).

A especificidade dessa geração moderna é a de que, tendo como pano de fundo o fim da República Velha e a crise de 1929, o contexto histórico que tais artistas vivenciaram foi um período de preocupações sociais e econômicas em todo o mundo. Isso repercutiu na arte. A autora mencionada acima ainda esclarece que, ao contrário dos modernistas dos anos 20 do século passado — e seus salões com tertúlias de literatos e artistas viajantes,

não há mais, nos anos 30, a preocupação com a ruptura, com a academia ou com a linguagem formal renovada. Voltam-se todos para a problemática das massas. A pintura social está por toda a parte: no Brasil, na Argentina, nos Estados Unidos e no México, de onde vem o impulso maior de inspiração para toda a América; na Europa, com o fascismo, pintura social-nazista; ou na URSS, stalinista. (AMARAL, 2006, p.126, p. 135)

A principal característica artística desse período concentrava-se na preocupação com o ser humano e com o contexto social dos anos 1930 no Brasil. Sigaud não ficou imune a esse movimento e sua pintura expressa essa percepção. Tanto que, com a crise de 1929 e a subida de Vargas ao poder, houve a desarticulação de

fortunas familiares locais consideradas estáveis, mas não se produziu a renovação social esperada. Em compensação, sobreveio um paternalismo por parte do Estado, evidente na relação com as classes trabalhadoras, às quais se outorgou direitos merecidos, até então postergados. (AMARAL, 2006, p. 125)

Tendo esse cenário como contexto histórico, Sigaud, juntamente com os jovens artistas Ado Malogoli, Edson Mota, José Pancetti, Milton Dacosta, Martinho de Haro e Joaquim Tenreiro, entre outros, formou o Salão Revolucionário<sup>8</sup>, no Rio de Janeiro, em 1931, no meio da crise econômica, com o objetivo de permitir a exibição da obra de todos os inscritos. A intenção desses artistas era refratar as ideias da Escola Nacional de Belas Artes a partir do conhecimento e da prática de novas tendências artísticas. Conforme Amaral aponta, nesse salão, ao longo da década de 1930, “este grupo realizou, em convívio com trabalhos sem mestres, uma pintura de *métier* (ofício), sem nenhuma preocupação vanguardista” (AMARAL, 2006, p. 126).

Paralelo a esse Salão, no mesmo ano de 1931, Sigaud formou, ao lado de Quirino Campofiorito, Milton Dacosta, Joaquim Tenreiro e José Pancetti, o Núcleo Bernardelli, que, segundo Morais (1982), surgiu com a finalidade de democratizar e renovar o ensino de arte. A formação desse Núcleo repercutiu nas atividades do Salão Revolucionário, de tal forma que introduziu modificações em seu funcionamento, possibilitando a abertura de novos espaços para os artistas

---

<sup>8</sup> Nos primeiros tempos, dizia-se “ateliê”, situado, de modo paradoxal, no edifício da mesma Escola Nacional de Belas Artes.

que estavam aparecendo. Ou seja, era um movimento de oposição ao conservadorismo reinante na Enba – Escola Nacional de Belas Artes, o grupo Bernardelli propunha, entre outras iniciativas, a democratização do ensino técnico e o acesso livre aos salões de arte. Em 1935, o grupo foi expulso dos porões da Enba por pressão dos acadêmicos, mas continuou unido até o início da década seguinte.

Ainda nos anos 30 do século XX a personalidade de Candido Portinari ganhou dimensão na capital federal, o mesmo recebera, em 1929, o prêmio acadêmico de viagem ao exterior e, no seu regresso da Europa, em 1931, aderiu às ideias dos artistas modernos (AMARAL, 2006, p. 126) e formou seu grupo. Em 1935, Sigaud, com a expulsão do Núcleo Bernadelli da ENBA, ingressou, então, no Grupo Portinari, cuja característica era marcada pela informalidade que se reunia em torno de Candido Portinari. Esse grupo, diferentemente do grupo anterior, tinha como uma de suas principais linhas de atuação a pintura mural. Uma das exposições que marcaram o grupo foi a “Exposição Artistas Plásticos ao Partido Comunista”, que se deu em outubro de 1945, na Casa do Estudante do Brasil e difundia a luta eleitoral a favor de Prestes<sup>9</sup>, um dos candidatos.

Conforme consta em Gonçalves (1981), foram muitas as premiações recebidas por Sigaud ao longo de sua vida:

- Medalha de Bronze: Valiosos serviços prestados ao Governo Federal, em 1920; Salão Nacional, em 1936; Salão B, Artes no Rio Grande do Sul, em 1940;
- Medalha de Prata: Salão Nacional, em 1942;
- Outras premiações: Diploma de Alto Mérito no II Salão Municipal de Belas Artes; Diploma de Alto Mérito no V Salão Municipal de Belas Artes; Menção Honrosa do Riverside Museum (N. York), em 1939; como também foi laureado pelo Núcleo Bernadelli, em 1935.

Além dessas premiações, ainda consoante Gonçalves (1981), o artista teve uma série de obras expostas nos seguintes eventos:

- Exposições no Rio de Janeiro: Núcleo Bernadelli, dos anos de 1935 a 1938; Salão Nacional de Belas artes dos anos de 1924 a 1956;

---

<sup>9</sup> Luís Carlos Prestes, nesse período, concorre e é eleito senador depois que, com o fim do Estado Novo, é anistiado e, portanto, liberto da prisão.

Exposição da Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1923/26/38/39/48/62; Salão Nacional de Arte Moderna, de 1952 a 1967; Salão Municipal de Belas Artes, 1949/50/53; Salão Fluminense de Belas Artes, em Niterói, 1948;

- Exposições em outros Estados: Exposição Paulista de Belas Artes, de 1937 a 1939; Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1938/40, em Porto Alegre; Salão Mineiro de Belas Artes, em Belo Horizonte, 1938; I Bienal de Arte Moderna de São Paulo;

- Exposições no estrangeiro: Salão de Buenos Aires, em 1939; Feira Mundial de New York, em 1939.

Sigaud teve ainda algumas de suas obras publicadas em mídias de circulação nacional, assim como em obras literárias, sendo elas, com base em Gonçalves (1981): ilustrações nas revistas *Avante* (de 1929 a 1930); *Brasilidade* (1940); *Revista ESSO* (1947); *Passarola e Arquitetura*; assim como no *Jornal do Comercio* e *O Jornal*, ao longo dos anos de 1956 a 1966; por fim, o autor revela a atuação do pintor em capas de livros:

Realizou capas para os livros de Caio de Freitas (*FESTA VERDE* – 1928) e de Vinicius de Moraes (*OPERÁRIOS EM CONTRUÇÃO* – 1976) em 1966 *CONTOS DE JACK LONDON*, editados pela Cultrix, em 1975 o Catálogo da Galeria Sagitarius e em 1979 o Calendário para 1980 do Banco Bozzano Simonsen. (GONÇALVES, 1981, p. 88)

Destacamos sobre as pontuações anteriores a produção para a capa das várias edições do livro de Vinicius de Moraes, *O operário em construção e outros poemas*

**Figura 1** – A arte de Sigaud em capa de livro — fotografia da capa da 2ª edição (1980)<sup>10</sup>. (acervo da autora).



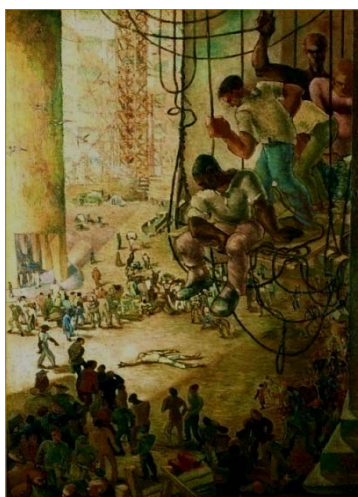
Como é possível ver (figura 1), os elementos de composição da imagem são constituídos de guindastes, materiais para construção — as madeiras e balde, por exemplo — e os corpos dos operários a manuseá-los. Nota-se que o ato operacional dos materiais é uma mensagem gritante na imagem, já que eles, os materiais, ganham destaque na pintura ao serem, sobretudo, carregados por alguns corpos, ou apenas braços e pernas, musculosos.

Foram pinturas como essa que conferiram a Eugênio de Proença Sigaud a alcunha de pintor dos operários, visto que essa foi a temática à qual o pintor se dedicou ao longo de toda a sua carreira. Essa mesma percepção é confirmada pelo já mencionado trabalho biográfico de Luiz Felipe Fernandes Gonçalves, de 1981, e nos trabalhos de Frederico Moraes, titulado “Núcleo Bernardelli: Arte Brasileira nos anos 30 e 40”, de 1982, e Aracy Amaral, denominado “Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar”, de 2006. Neles os quadros pelo quais Sigaud é mais referenciado remetem à da temática do operário, em especial esse que retrata a construção. Isso é tão evidente que há casos em que a obra *Acidente de Trabalho* (figura 2) se aproxima com a composição de Chico

<sup>10</sup> A obra foi editada pela Editora Nova Fronteira, sua primeira edição é datada de 1979, várias foram as publicações por essa editora, com essa mesma capa.

Buarque da canção *Construção*<sup>11</sup> (1971). Na obra de Sigaud, é retratado um operário estirado no chão, como se tivesse caído do alto de um andaime, enquanto a letra de Chico Buarque narra o cotidiano de um operário e retrata o corpo de um trabalhador da construção civil que é projetado do alto dos andaimes para o chão, que o compositor poetiza dizendo: “E tropeçou no céu como se fosse um bêbado / E flutuou no ar como se fosse um pássaro / E se acabou no chão feito um pacote flácido / Agonizou no meio do passeio público / Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”.

**Figura 2** — Acidente de trabalho (1944), encáustica sobre tela, 132 x 95 cm<sup>12</sup>. Revista Rumores, p. 221.



No quadro de Sigaud (figura 2), a cena, acidente de trabalho numa construção, é visualizada pelo observador a partir da visão de cima, isto é, como se fôssemos, nós que observamos, também um operário em construção do alto de um andaime, que vê um corpo estirado no chão, este, inclusive, recebe destaque pela iluminação da tela. A data da obra é de 1944. Esse quadro é uma boa amostra das preferências artísticas de Eugênio e de suas escolhas temáticas.

Sobre suas escolhas temáticas, Gonçalves consulta **Walmir Ayalla**, que aponta:

<sup>11</sup> Exemplo disso é a publicação do artigo: DELORENZI, L. B. O. *A Voz do sujeito marginal nas obras “Acidente de trabalho”, de Eugênio de Proença Sigaud, e “Construção”, de Chico Buarque*. Rumores (USP), v. 1, p. 220-233, 2010. Neste, a autora discute, por meio de conceitos bakhtinianos, o sujeito e a luta de classes através da canção de Chico Buarque e da pintura de Eugênio Sigaud.

<sup>12</sup> A obra hoje se encontra no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Sigaud partiu sempre de um motivo cotidiano e imediato. Paralelamente, curtiu a fantasia das mitologias. Mas está na realidade o seu forte, uma realidade densa de drama e respeito material porque o seu mundo visual está povoado do suor dos simples, do desgaste dos músculos proletários, dos guindastes e dos andaimes, dos baldes de cimento e dos tijolos. Disso tudo ele extraiu uma rude poesia, uma canção enrouquecida pelo grito de protesto, um horizonte triste e ferido de desprendida energia, a energia dos humildes e esquecidos. Sigaud dá uma demonstração perfeita do grande domínio do desenho, alta experiência a ser analisada detidamente em sua obra artística. Em tempos de descalabro social, ele foi o celebrador do operário, o apologista do construtor anônimo dos nossos espaços. Ao contrário dos anúncios com mulheres bonitas, carrões e dândis, ele nos dava a atmosfera despojada dos esqueletos dos espigões, a parafernália dos cais, iluminando o estivador e o pedreiro de uma dimensão mágica e grega. Como pessoa, como presença, desperta e pulsante, ele deixou-nos uma advertência oportuna. (AYALLA IN: GONÇALVES, 1981, p. 90)

No caso da obra em Jacarezinho, não são precisamente o operário em andaimes, guindastes, baldes de cimentos ou tijolos que aparecem e sim há o convite a observar o “suor do simples”, a expressão sisuda e rude no trabalhador rural das fazendas de café, nos motoristas, nos descendentes de escravos. Enfim, é o mundo do trabalho no cotidiano de uma pequena cidade interiorana. Ou seja, o pintor incluiu na pintura de sua obra nos murais da catedral as relações sociais percebidas e representadas por sujeitos sociais de Jacarezinho.

O referido município recebeu Eugênio de Proença Sigaud em 1954. Esse pintor veio para decorar a catedral, ou Igreja Nossa Senhora da Imaculada Conceição e São Sebastião, que teve sua construção iniciada pelo bispo Dom Ernesto de Paula, em 1943, e foi entregue à comunidade em 1949, pelo irmão de Eugênio, o bispo Geraldo de Proença Sigaud.

A vida do pintor, retratada em biografia, nos ajudou a constatar que Eugênio possuía um vasto capital simbólico, este era relevante e compreendido, o que, para Bourdieu,

é uma propriedade qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção são tais que eles podem entendê-las (percebê-las) e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor. [...] é a forma que todo tipo de capital assume quando é percebido através das categorias de percepção, produtos da incorporação das divisões ou das oposições inscritas na estrutura da distribuição desse tipo de capital (como forte/fraco, grande/pequeno, rico/pobre, culto/inculto etc.). (BOURDIEU, 1996b, p. 107)

Portanto, estava munido de um conteúdo de poder nas relações de forças no interior do campo artístico, que o permitia se movimentar e participar de disputas geradas nesse espaço social específico. Outro fator que contribuía para a construção desse capital simbólico refere-se ao fato de pertencer a uma família socialmente reconhecida como nobre, ter recebido formação em escola de renome, como a Escola Nacional de Belas Artes, e ter pertencido ao Movimento Modernista. Tudo isso não lhe garantiu, todavia, retorno financeiro ao longo de toda a sua vida profissional, pois, de acordo com Gonçalves (1981), o valor econômico atribuído ao seu trabalho passou a ser considerável apenas nos anos setenta. E esse capital simbólico, inerente ao *habitus* e suas predisposições artísticas inatas, permitiu-lhe agir no interior da estrutura objetiva do campo (que envolve hierarquia, tradições, instituições) da Arte.

Por isso, ao chegar a Jacarezinho, Sigaud já era um artista renomado, mesmo não sendo rico, posto que já havia participado de uma série de eventos, até mesmo internacionais, e recebido algumas premiações; encontrava-se na fase adulta de sua atuação artística, além, é claro, de possuir relações familiares com o alto clero, responsável pela finalização da catedral diocesana na cidade.

O trabalho de embelezamento da Igreja contemplou a modificação arquitetônica do templo e resultou em 600 m<sup>2</sup> de murais estendidos por suas paredes. O projeto inicial, de autoria do arquiteto Benedito Calixto Neto, sofreu modificações significativas.

## 2.2 O PINTOR E SEU ESTILO

De acordo com os críticos de arte e conforme é observável em sua obra, Sigaud era adepto do Expressionismo, um movimento artístico de origem europeia e, segundo Carlo Argan, com dois centros distintos:

o movimento francês dos *fauves* (“feras”) e o movimento alemão *Die Brücke* (“a ponte”). Os dois movimentos se formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocam respectivamente no *Cubismo* na França (1908) e na corrente *Der blaue Reiter* (“o cavaleiro azul”) na Alemanha (1911). A origem comum é a tendência antiimpressionista que se gera no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor. (ARGAN, 1992, p. 227)

Trata-se de um movimento que nasceu no interior do Modernismo, que pensava a arte como expressão, a partir de uma atitude volitiva ou mesmo agressiva em oposição à atitude *sensitiva* dos impressionistas, conforme elucida Argan. Um ponto convergente entre impressionistas e expressionistas se deu no Realismo, ambos exigiam um comprometimento do artista com a realidade, o primeiro em termos de conhecimento, o segundo em termos de ação.

Ernst Gombrich, por sua vez, no tocante ao Expressionismo, esclarece que a nomenclatura escolhida talvez não tenha sido a mais apropriada, já que “expressar-se” independente da maneira, é algo inerente ao homem no seu fazer ou não fazer. Além disso, evidencia a aproximação, feita por Van Gogh, entre o Expressionismo e a caricatura. Para esse historiador da arte, “a caricatura sempre foi ‘expressionista’, pois o caricaturista joga com as parecenças de sua vítima e as distorce para expressar justamente o que se sente a respeito dela” (GOMBRICH, 2009, p. 564), a distinção sobre tal método estaria em expressar outros sentimentos, como o amor, a admiração, o desespero etc., através de combinações de cores e distorções “exageradas”.

Identificamos em Eugênio, dessa forma, a influência do Expressionismo principalmente nos seus homens de mãos e pés grandes que remetem e expressam a possibilidade do homem de caminhar por seus próprios pés e de transformar sua realidade através do trabalho, de suas mãos. Conseguimos, além do mais, fazer um levantamento de alguns artistas que influenciaram, inspiraram e até mesmo dialogavam com Sigaud. Entre eles, destacamos o contato com Modesto Brosco, seu professor na ENBA, que o qual compartilhava a ênfase ao Nacionalismo. Outros artistas que influenciaram o estilo de Sigaud, citados por Morais (1982), Siqueiros e Orozco, no uso dos primeiros planos, ênfase nos músculos, nas torções anatômicas. Aliás, conforme aponta Gonçalves (1981), em 01 de maio de 1978, o próprio Sigaud datilografou uma lista de artistas que o influenciaram e intitulou o documento de “Os meus artistas preferidos e alguns comentários sem ordem<sup>13</sup>”, em que elencou:

---

<sup>13</sup> Uma alternativa de organização dessa lista seria dividir os membros entre: RENASCENTISMO NÓRDICO: Albrecht Dürer (1472-1528); ROMANTISMO HISTÓRICO: o italiano Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Os IMPRESSIONISTAS: o francês Auguste Renoir (1841-1919), o simbolista francês Henri Rousseau (1844-1910), o belga James Ensor (1860-1949), o suíço Ferdinand Hodler (1853-1918), o francês Maurice Denis (1870-1945); EXPRESSIONISTAS: Edward Munch (1860-1944), Eduardo Borkievecz, Oscar Kokoschka (1886-1980); FUNCIONALISTAS: o espanhol Pablo Picasso (1881-1973), Chagall; Giorgio de Chirico; OS

- Henry Moore;
- Di Cavalcanti;
- Santa Rosa;
- Renoir;
- Maurice Denis;
- James Ensor;
- Eliseu Visconti;
- Chagall;
- Quinquella Martin;
- Chlau Deveza;
- A. Durer;
- Borges da Costa;
- Volpi;
- Romeu de Paoli;
- O. Goeldi (genial);
- Ingres;
- Thomas Benton;
- Ferdinand Hodler;
- Siqueiros;
- Diego Rivera;
- Orozco;
- Posada;
- Carlos Oswald;

---

ESCULTORES: Henry Moore (1898 – 1986), Alberto Giacometti, os quais foram escultores que revolucionaram a arte do tridimensional, a escultura tátil, o brasileiro Aleijadinho. Os PORTUGUÊSES: Amadeo de Souza Cardoso, cubista, e José Malhã, impressionista. O pintor NORTE AMERICANO: Thomas Benton. Os MODERNISTAS LATINO-AMERICANOS: os MURALISTAS mexicanos Siqueiros, Diego Rivera, Rafael Garrido e José Camacho; o cartunista e gravurista mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913). O ARGENTINO Quinquella Martin; Os muralistas BRASILEIROS Cândido Portinari, Santa Rosa, Frank Schaeffer, o romeno, que residiu por anos no Brasil, Emeric Marcier (1916-1990). Integrantes do NÚCLEO BERNARDELLI: José Pancetti, Bustamante Sá, Hélio Seelinger, Yoshia Takaoka. Integrantes do GRUPO SANTA HELENA: o espanhol Alfredo Volpi. Demais artistas MODERNOS NO BRASIL: o professor de Eugênio, Modesto Brocos, notadamente conhecido pelo uso da temática afrodescendente em seus trabalhos; Emiliano Di Cavalcanti; os “ARTISTAS DE TRANSIÇÃO”, para Aracy Amaral (2006), Eliseu Visconti; Oswaldo Goeldi, um dos pioneiros em arte expressionista no Brasil; Chlau Deveza, Roberto Magalhães, Armando Vianna, Darwin e o engenheiro Romeu de Paoli.

- Rafael Garrido e José Camacho (novos muralistas mexicanos);
- O. Kokoschka;
- O Aleijadinho;
- Modesto Brocos;
- Marcier;
- José Malhòa;
- Amadeo de Souza Cardoso (Notável cubista Português);
- Portinari e seu muralismo;
- Roberto Magalhães – como ele, surge um em cada século;
- Takaoka – Magnífico, sobretudo na Aquarela;
- De Chirico e sua obra evolucionária (sic);
- Frank Schaeffer com seu muralismo;
- Hélios Seelinger – ele apareceu no momento exato;
- Edward Munch – *O Grito* é um de seus melhores trabalhos;
- Alberto Giacometti – Tenho forte impressão de suas obras;
- H. Rousseau – Muito bom e polêmico;
- Darwin – Com seus *palhaços* maravilhosos;
- Armando Vianna – um dos nossos melhores artistas;
- Bustamante Sá – genial paisagista;
- Pancetti – Marinhistas de grande forma;
- Eduardo (Bortk) Borkievicz – expressionista de audaz temática;
- Picasso – Sem comentários: Um mestre.

Existem outros que muito admiro aqui e no estrangeiro incluindo, é claro, todos os meus colegas do Núcleo Bernadelli que não foram citados em sua totalidade. (Rio, 1978, 1º de maio) (p. 85)<sup>14</sup>.

Embora esse documento nos apresente diversas lacunas, pois poucos são os comentários traçados sobre cada um desses artistas prediletos, a partir dessa sistematização, Eugênio nos permite apreender o seu conhecimento

---

<sup>14</sup> Por se tratar de uma sequência estipulada pelo próprio pintor, consideramos por bem mantê-la nessa ordem.

sobre a arte de diversas nacionalidades, do mesmo modo que consente o apreço que detinha pelas personalidades artísticas do seu tempo, pois, dentre os artistas mencionados, apenas Aleijadinho, Albrecht Durer e Ingres seriam interlocuções atemporais. Destacamos, por outro lado, que nomes ausentes, como o de Michelangelo, são citados em outras fontes produzidas por Sigaud, nas quais o pintor amplia nossa compreensão sobre seu universo artístico e preferências, como o leitor constatará ao longo dessa dissertação. Há, contudo, nesse e em outros documentos, uma carência de menções ao feminino como fonte inspiração, no entanto, a mulher não foi figura negligenciada em sua obra, pelo contrário.

Quanto ao estilo de Eugênio Sigaud, o amigo do pintor e crítico de arte, Frederico Morais, para além das pinturas da catedral diocesana, classifica como sendo

Viril, algo rude e tosco na energia dos volumes, na ousadia das cores — vermelhos metálicos que queimam como o fogo dos altos-fornos e dos maçaricos — na largueza de um desenho trepidante e nervoso, na opção pelos primeiros planos que dinamizam e dramatizam a composição. (MORAIS, 1982, p. 89)

Tais características (sobretudo a questão dos primeiros planos, a ênfase nos músculos e a pintura em murais) podem ser identificadas nas Doze Profecias da Vinda do Messias, a obra disposta ao longo da Nave Principal da catedral (localidade onde os fiéis podem se sentar). Talvez a “ousadia das cores”, como define Morais (1982), não seja mais tão evidente, tendo em vista o desgaste que as pinturas sofreram pela ação do tempo.

Para apresentarmos, ao leitor, as obras de Sigaud em Jacarezinho, adotaremos, para tanto, o referencial teórico bourdiano, no qual o autor utiliza o conceito de *espaço de possíveis*, ou seja, que o produtor de uma obra, no nosso caso Sigaud, é orientado por um universo de problemas, regras, referências e marcas intelectuais próprios de um Campo Cultural. E através desse curso que é possível relacionar, uns em relação aos outros, ou, nas palavras de Bourdieu:

Esse espaço de possíveis, que transcende os agentes singulares, funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados em relação aos outros. (BOURDIEU, 1996b, p. 54)

Nesse sentido, Bourdieu, na obra “Razões Práticas”, retoma o estruturalismo simbólico expresso por Foucault para pontuar que nenhuma obra existe por si mesma, é preciso, pois, situá-la no seu microcosmo social (que para a nossa análise é o campo artístico em que Sigaud se inseria e sua construção social enquanto indivíduo - formação familiar, escolar, política - e compreender o efeito de *refração* exercido pelo campo, que agiria como um prisma.

Dessa forma, não acreditamos no determinismo social, porém assumimos a postura de Bourdieu do modo de pensar relacional entre obra e espaço social de seus produtores. Ter-se-á, portanto, esse pensar relacional como orientação na medida em que as obras forem sendo discutidas e suas ligações com o mundo social de Sigaud forem apresentadas.

Começemos por sua técnica: a técnica utilizada para a realização do trabalho foi a pintura mural e diversas foram as declarações de Eugênio Sigaud a favor dela. Em Morais encontramos:

Sigaud realizou várias obras murais, fazendo a defesa do muralismo em textos para o mensário **Bellas Artes**. “A nova arquitetura” diz Sigaud no n.6 de Bellas Artes (julho de 1935) — “criou com o concreto armado grandes planos internos e externos que, necessariamente, obrigam o arquiteto a aproveitá-los para os complementos dos edifícios. Porém, já tarda, e entre nós ainda não influíram os grandes movimentos que se efetuam quer na Europa quer na América. O México de hoje nos oferece este quadro radiante de elevação cultural...”. No número seguinte, de agosto do mesmo ano, Sigaud volta a defender o que denomina “**decoração mural**”. “Não é perdoável” — diz — “que nossos pintores deixem ir protelando um movimento educativo dos artistas e do povo neste sentido pois é necessário realizar esta campanha para que o público se eduque e compreenda que a beleza não é tão onerosa como julgam. A pintura mural é econômica, tornando-se por isto uma fonte de trabalho constante. Numa escola, num templo, seja onde for, pelas artes plásticas podemos confessar o ceticismo do amor ao estudo e ao trabalho com muito mais amplitude na mentalidade. Como poderíamos conhecer o esplendor de outras eras, as lutas pelo sonho social e o místico, sem as artes?”, pergunta Sigaud. (MORAIS, 1982, p.)

Dessa maneira, as palavras do pintor são incisivamente favorável à combinação baixo custo e valor educativo do trabalho dos mexicanos, além do mais, a conotação política desse movimento americano somava ao interesse pela popularização da arte. Tanto que nos deparamos com outra defesa por esta técnica

em uma carta do próprio Eugênio, em fevereiro de 1956, dirigida a Quirino Campofiorito, na qual diz:

Será a decoração mural, a única possibilidade do artista ter a sua obra vista e admirada por multidões, as quais, com muito maior curiosidade, indaguem e façam conjecturas sobre o conteúdo do que presenciam pintando nas paredes.

Isto não acontece com as nossas telas, que vão para os Museus e para as Galerias particulares, onde poucos as vêem e raramente. (Sigaud apud GONÇALVES, 1981, 1956).

O ano em que foi escrita a carta é o mesmo em que o pintor se encontrava em Jacarezinho, apesar de no trecho transcrito não haver alusão à catedral, sabemos que, provavelmente, é dela que ele fala. Encontramos nela, portanto, a justificativa para que Sigaud aceitasse o convite de seu irmão apesar das suas convicções políticas e filosóficas declaradas acerca da instituição religiosa: seu trabalho configurar-se-ia como uma arte acessível, postura coerente com sua trajetória artística, como, por exemplo, a sua atuação no Núcleo Bernadelli. Já sobre a pintura mural, Campofiorito pontua:

Sigaud animou-se a dar à pintura mural sua preferência, porém careceu de oportunidades e viu-se obrigado a restringir-se ao quadro de cavalete, conquanto empregando técnicas diversificadas. Fora de algum raro painel que destinou a residências particulares, como *Os Negros na Formação da Lavoura* num palacete do bairro da Tijuca, medindo 2 metros e 20 cm de altura por 4 metros de largura. Só a decoração da Catedral de Jacarezinho, (na década de cinqüenta) lhe permitiu a satisfação ambicionada. Lamentavelmente faltou a Sigaud essa oportunidade razão porque será certo perceber nos quadros do nosso pintor, um dimensionamento que extravasa os limites do cavalete. Diríamos que seus quadros, sejam a óleo, tempero ou encáustica, sobre suportes como tela, madeira ou encatex, podem também ser vistos como projetos de murais. (CAMPOFIORITO IN: GONÇALVES, 1981, p. 116)

Identificamos, com as citações anteriores, o apreço do pintor pela técnica mural, e o fato de ter aceitado a encomenda religiosa de pintar uma catedral pode ter sido entendido como uma oportunidade interessante de execução de um trabalho de grandes dimensões, através do muralismo, pelo baixo custo econômico, pela democratização do acesso à arte e pela dimensão espacial disponível no interior do templo para abrigar seus traçados. Sigaud, aliás, expressa também uma

admiração pelo trabalho de Michelangelo na Capela Sistina, o que teria animado-o a aceitar a execução dessa encomenda religiosa.

Nossas fontes documentais anunciam, para além de Michelangelo, o já mencionado movimento mexicano como fonte de inspiração para que Sigaud pintasse a catedral. Para melhor abordarmos essa interlocução, faremos, então, uma historicização, em linhas gerais, dessa produção artística que influenciou a América Latina de modo geral.

A revolução mexicana de 1910 foi um movimento popular e nacional. Os grandes latifundiários eram os herdeiros dos dominadores espanhóis; os trabalhadores explorados eram os nativos, os descendentes dos astecas e maias. À heróica revolta dos camponeses sem terra logo se uniu o movimento progressista dos intelectuais e artistas; queriam reviver a antiga civilização brutalmente arrasada e, ao mesmo tempo, fazer do México uma nação moderna. Após a vitória revolucionária procuraram a colaboração dos artistas para a formação cultural do povo e a reforma do ensino; pela primeira vez, um movimento artístico avançado, com uma clara orientação ideológica, desenvolve-se com o apoio de forças progressistas no poder. (ARGAN, 1992, p. 491)

Diante da veemente participação revolucionária, os artistas modernos, com o intuito de reacender a antiga e dita espontânea cultura mexicana, escolheram os murais e as estampas populares como meios de produção artística acessíveis, sobretudo, às massas. Consoante Argan, os murais possuíam teor decorativo e comemorativo, enquanto as estampas seriam narrativas folclóricas, o que os aproxima mais da arte do período colonial (arte popular e folclore) e não do pré-colombiano, como se pretendia. Tais artistas estabeleceram relações, ao se desvincularem do academicismo tradicional, com as correntes modernas europeias, mais especificamente com o Expressionismo alemão e as primeiras tendências modernistas e vanguardistas russas.

Dentre esses artistas, destacaremos alguns. O primeiro, Orozco, um dos pioneiros da nova escola mexicana, com seus vários murais, ao lado de Rivera e do próprio Siqueiros. Para Argan o referido pintor “é um narrador impetuoso, com uma oratória própria de tribuno, que vai do patético ao trágico, do realismo ao simbolismo” (ARGAN, 1992, p. 492). Diego Rivera, por sua vez, dedicou-se ao uso e abuso da linguagem figurativa moderna em seus trabalhos, tanto que os conteúdos lendários da épica popular mexicana ganham abordagens mais atuais, ainda de

acordo com o historiador da arte, o qual tece as seguintes considerações acerca de Siqueiras:

[foi] o maior expoente da segunda geração; para ele, a revolução nacional-popular mexicana é apenas o primeiro ato de uma revolução mundial. A experiência determinante é ao Surrealismo, entendido como extrema esquerda revolucionária, ou seja, no sentido político de Breton, Aragon, Éluard e, naturalmente, Picasso queriam atribuir ao movimento. O grandes *murais* de Siqueiros, novos também pela técnica e pela integração de elementos plásticos à pintura, refletem uma concepção grandiosa e dramática do mundo. A luta dos instintos vitais do povo contra a monstruosa libido repressora do poder. Trágico e sublime são os dois pólos de sua poética: explicam o interesse que pôde sentir em Pollock, isto é, pelo artista norte-americano mais cômico da inevitável divergência e do decorrente empenho combativo dos intelectuais contra o sistema. (ARGAN, 1992, p. 492)

Esses destaques da pintura muralista mexicana: Orozco, Rivera e Siqueiros, contribuem para estabelecer a relação de produção da arte mural de Sigaud com suas circunstâncias. Em outras palavras, o pintor brasileiro tinha em seu universo de inspiração artística também as figuras dos muralistas mexicanos, bem mais próximos dele que o mestre Michelângelo, além, é claro, daqueles também pintores engajados politicamente como era Eugênio.

### 2.3 ERA UMA VEZ UM BISPO...

Sobre Dom Geraldo de Proença Sigaud encontramos, no livro intitulado “Jubileu de ouro da diocese de Jacarezinho — 1926–1976”, que Dom Geraldo de Proença Sigaud nasceu em Belo Horizonte, aos 26 de setembro de 1909. Seus progenitores foram Paulo da Nóbrega Sigaud e Dona Maria Proença Sigaud. (JUBILEU DE OURO DIOCESE DE JACAREZINHO, 1976, p. 14). Sobre seus estudos a fonte descreve: fez seus estudos primários na sua cidade natal. Entrou na Congregação do Verbo Divino, em cujo instituto fez o curso secundário e filosófico. Dado o seu talento brilhante foi enviado para a Universidade Gregoriana onde cursou Teologia, doutorando-se em 1932

Depois disso é ordenado sacerdote em Jerusalém e seguiu para Steyl, onde lecionou por algum tempo. Quando de volta ao Brasil ocupou vários cargos na Congregação como o de professor de Teologia em Santo Amaro, São

Paulo. E depois de um tempo é nomeado Bispo de Jacarezinho e, em 4 de maio, tomou posse da Diocese de Jacarezinho tida então como uma das maiores dioceses do Brasil, somando mais de 2.000.000 de habitantes (SILVA JÚNIOR, 2006, p. ). Durante o bispado de Dom Geraldo a área diocesana é desmembrada, em 1956, com a criação das Dioceses de Maringá e Londrina, ambas, posteriormente, elevadas a Arquidiocese. Sobre o trabalho do bispo Sigaud a fonte aponta

Intenso tem sido o trabalho desenvolvido por Sua Excelência à frente da Diocese. Desmembrada a Diocese, em 1956, com a criação da de Londrina e Maringá, pode encontrar-se finalmente Dom Geraldo em atividade mais estrita e não menos intensa na formação do clero e dos fiéis. É conhecida a sua atividade no setor mariano, a ponto de sua diocese contar com o maior número de Congregados entre as dioceses do Brasil. Justificou plenamente o seu lema: Da per Matrem. Nas realizações materiais destacam-se a compra de terras para o Seminário de 120 alqueires aproximadamente, com benfeitorias, duas olarias, a organização moderna da fazenda do Seminário, com aquisição de todo material necessário para a lavoura. A construção do Seminário (quarta parte da alvenaria completamente pronta, e o prédio de madeira arranjado com fino gosto) (LIVRO TOMBO DA CÚRIA I, 1957, s/p)

Podemos definir, dessa maneira, Dom Geraldo como um erudito. Um bispo conservador que realizou várias obras em Jacarezinho, as quais tiveram alcance regional, tendo em vista que muitos vieram de outras localidades para estudar nas instituições, faculdade e Seminário, que ele fundou Durante o seu episcopado, temos a conclusão da catedral, a criação do Seminário Menor, o desmembramento da Diocese (Londrina e Maringá) e a criação de uma Faculdade, sobre isso Silva Júnior (2006) discorre:

‘defensores do bem’ e da Igreja (como a ala conservadora se intitulava) contra a proliferação das idéias comunistas, associadas freqüentemente às “legiões satânicas” (comunistas, socialistas e modernistas), funda-se uma Instituição de Ensino Superior com o objetivo de formar professores para as escolas da região... (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 51)

Tal bispo era expressivamente avaliado como ultraconservador e visava “conquistar mentes” através de sua atuação. Observamos que ele se deparou com uma comunidade bem receptiva às suas ideias no tocante às questões políticas

e sociais, inclusive foi cofundador nacional, ao lado de Plínio Correa de Oliveira, da TFP — Sociedade da Defesa da Tradição, Família e Propriedade — que era

[...] uma organização civil anticomunista que tinha como objetivo primordial combater a vaga do socialismo e do comunismo e ressaltar, a partir da filosofia de Santo Tomás de Aquino e das Encíclicas, os valores positivos da ordem natural, particularmente, a tradição, a família e a propriedade. (BELOCH; ABREU apud SILVA JÚNIOR, 2006, p. 50)

Da sua ligação com Plínio Correa e outros intelectuais, derivou “o livro ‘Reforma Agrária Questão de Consciência’, onde se condena energicamente a reforma agrária pregada pela esquerda, e onde se analisa a questão fundiária sob o ponto de vista integrista<sup>15</sup>” (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 50). Em outras palavras, D. Geraldo assumia uma postura de resistência às transformações socioculturais, de repúdio à modernidade e em “defesa da tradição conservadora através do engajamento leigo consubstanciado nas Congregações Marianas, o anti-comunismo e a preocupação em ampliar a rede educacional católica” (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 83-84).

Além do mais, Dom Geraldo, elabora uma espécie de cartilha sob o título “Catecismo Anticomunismo”, cujo conteúdo consiste em 15 perguntas e respostas. Das quais destacamos ao leitor:

1. Que é o comunismo?

O comunismo é uma seita internacional, que segue a doutrina de Karl Marx, e trabalha para destruir a Sociedade humana baseada na lei de Deus e no Evangelho, bem como para instaurar o reino de Satanás neste mundo, implantando um Estado ímpio e revolucionário, e organizando a vida dos homens de sorte que se esqueçam de Deus e da eternidade. (SIGAUD, 1963<sup>16</sup>, s/p)

Com essa passagem, compreendemos que as divergências político-filosóficas entre os irmãos Sigaud eram ululantes. Diríamos até que seriam inegociáveis, caso não conhecêssemos a Catedral Diocesana de Jacarezinho. Eugênio era filosoficamente avesso as questões tecnocráticas da Igreja, enquanto, para Dom Geraldo, o comunismo não passava de uma “seita do satã”. Outro

<sup>15</sup> O que se traduz em “atitudes conservadoras a respeito de sua religião, contendo uma postura da radicalização de uma ideologia político-religiosa contra qualquer transformação que entre em choque com seus princípios. (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 31)

<sup>16</sup> Em 1963 é o ano da publicação da terceira edição da obra “Catecismo Anticomunista”.

“esclarecimento” impactante que a autoridade religiosa traz aos seus fiéis em seus escritos é:

15. A justiça social manda que todos sejam iguais em fortuna e posição social?

Não. Que todos os indivíduos e famílias fossem iguais seria uma injustiça social, porque importaria na destruição da liberdade, da iniciativa privada e do direito dos filhos a herdar dos pais.

A boa sociedade católica e humana é desigual, hierarquizada. (SIGAUD, 1963, s/p).

É com esse norteamento que Dom Geraldo finaliza sua obra “Catecismo Anticomunista”. Posicionamento que nos reafirma a designação de ultraconservador dada a ele, bem como vai de encontro com suas ações de fundação da TFP, por exemplo, de modo a ressaltar as disparidades ideológicas dos irmãos Sigaud. Como dissemos anteriormente, a população jacarezinhense se pôs receptiva a essas ideias, inclusive é o que identificamos na descrição apresentada pelo senhor Arthur Luís Pascoal. Sobre a relação do bispo com a população, ele diz:

Dom Geraldo era uma pessoa imponente pelo seu porte físico, mas muito mais pela sua postura firme de pastor que tinha sob seu comando uma população distribuída por uma região geográfica de proporções gigantescas, atingindo até as barrancas do Rio Paraná. Dotado de cultura ímpar, Dom Sigaud, nem por isso, deixou de ser pessoa extremamente acolhedora. Todos tinham um grande respeito e admiração por ele. Tive o privilégio de conviver em sua casa, de conhecer três pilares de sua vida doméstica: Lilico, o mordomo, José Marjor, o motorista, e dona Benedita, a cozinheira. Pessoas extraordinárias, dedicadas, responsáveis e amigas. Naquela época, moravam em Jacarezinho os descendentes da família Real: Dom Pedro Henrique de Orleans e Bragança com toda a sua família e também a família de seus tios, Dom Gabriel de Bourbon e familiares. Moravam ali na esquina da praça São Benedito, hoje residência do Dirceu Rosa. Eram pessoas comuns, proprietários de terras em nossa cidade. Dom Pedro era frequentador da oficina mecânica de propriedade do meu pai, Genésio. Tinha, portanto, amizade com seus filhos, Dom Luís, Dom Bertrand, Pedrinho, brincávamos juntos na praça. Todos eles eram amigos e se aconselhavam constantemente com Dom Geraldo, que os recebia como recebia qualquer um de nós, com muito carinho e atenção. As celebrações de Dom Geraldo eram muito bonitas e marcantes. Sua voz genuína, imitada muito bem pelo Estácio, enlevava a todos os que o escutavam (PASCOAL, 20 de setembro de 2011).

Assim, o bispo é descrito como um homem venerado pela população jacarezinhense, não por sua simplicidade ou humildade, mas por sua opulência e

por sua oratória envolvente. Senhor Américo, por sua vez, descreve-o desta maneira:

Ele era carismático! Tinha o dom da palavra. O Dom Geraldo era pomposo, pra sair do palácio episcopal pra vir pra catedral tinha que bater o sino! Na saída dele tinha um padre que comunicava, “olha o Dom Geraldo ‘tá saindo do palácio, tinha que tocar o sino e imagina pra quem que sobrava tocar o sino? Eu tinha que bater o sino. E quando ele chegava aqui na catedral cheia de gente, ele chegava na porta, todo mundo tinha que se levantar, ele sempre andava rigorosamente trajado. Trajado como bispo mesmo. Hoje você não consegue distinguir um bispo de um padre! Ah, ele tinha... a roupa... ele entrava abençoando o povo todo mundo tinha que se levantar! Ah, lá! Aquele trono lá, filha, acho que dá pra você ver ali. Lá atrás, ele ficava ali! [...] Depois da missa, quando ele vinha, o pessoal tinha que beijar o anel dele! (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

Mais uma vez o poder da oratória, que reforça o seu poder simbólico, do bispo é destacada, como também essa relação acessível, mas não de igualdade, para com seus fiéis. Já na obra *Minha Estória* (s/d), de outro memorialista de Jacarezinho, Tomás Aimone, há um trecho específico sobre Geraldo Sigaud, no qual se confirma a mesma receptividade em relação ao bispo, segue na íntegra:

Meses depois foi Dom Ernesto transferido para Campinas e em seu lugar veio o terceiro Bispo de Jacarezinho, Dom Geraldo Proença Sigaud. Este completou a obra iniciada pelo seu antecessor, a catedral metropolitana, obra gigantesca, orgulho de Jacarezinho. Dom Geraldo Sigaud foi um grande labutador e orador. Fundou o Seminário da Assunção, onde vários moços estudaram e tornaram-se padres. Dentre esses conta-se Tita, jovem de cor, cujo nome é Nelson Luiz de Souza. Já está dirigindo uma das igrejas da Mitra Diocesana. Dom Geraldo muito se esforçou junto às autoridades do Estado e do País, conseguindo fundar em Jacarezinho a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da qual foi o primeiro diretor. Foi promovido a Arcebispo e designado para a cidade de Diamantina, em Minas Gerais. (AIMONE, s/d, p. 27).

Essas descrições revelam o quanto as obras de Dom Geraldo - a construção da Catedral, a fundação do Seminário e da Faculdade – tiveram repercussões positivas entre os Jacarezinhense. Mas a fundação de uma faculdade no interior durante os anos cinqüenta e a construção de uma Igreja tão grandiosa somadas ao “dom da palavra” desse bispo não poderiam ter resultado diferente.

Diferentemente do que encontramos nas fontes eclesiais e memorialistas, consta nesse livro, *Minha Estória*, que o bispo contou com ajuda

governamental. Outro elemento destacável nessas descrições é o poder de persuasão e carisma do bispo, tratava-se realmente de alguém convicto e rígido de suas concepções religiosas, que, porventura, tinha um irmão com ideais completamente opostos aos seus.

A exaltação a figura de Dom Geraldo ainda causa empolgação na fala do senhor Américo, tanto que este atribuiu a esse bispo a fundação da Faculdade de Direito, que foi criada em Jacarezinho anos depois: são arapucas que a memória transmitida na forma oral proporciona. Por outro lado, quando indagados sobre o Sigaud pintor, este é definido como um homem de expressões fechadas, sisudo. Tanto que, nas palavras de Arthur:

Dr Eugênio Sigaud, totalmente diferente do irmão Bispo, era pessoa extremamente recatada. Sisudo, às vezes carrancudo, tinha muito pouco contato com as pessoas. Não me lembro de ter “conversado” com ele nenhuma vez. Nunca o encontrei na casa do Bispo.

[...]

[acerca da relação dos irmão] Em face dessa “ausência” diante do povo, pouco posso falar, praticamente, nada, a este respeito. Suponho e acredito que era uma relação de amizade, mas, sobretudo, de reconhecimento por parte do Bispo das qualidades artísticas do irmão. Por isso, fez questão de deixar gravadas na nossa Catedral as maravilhas criadas pelo irmão. (PASCOAL, 20 de setembro de 2011).

Nesse mesmo viés, questionamos ao senhor Américo sobre o pintor.

E o entrevistado pontua:

Único hábito dele era ir num cafezinho que tinha na rua Paraná, cafezinho Assis, no qual eu lavava xícara. E ele ia tomar café lá, bravo que uma coisa! E fumava que era uma coisa, era um cigarro atrás do outro! E homem de pouca conversa também o Dr. Eugênio. (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

Para melhor discutirmos esses posicionamentos, consideramos apresentar de antemão as pontuações do historiador especialista em História Oral, Alessandro Portelli:

Ainda que esta [a memória] seja sempre moldada de diversas formas pelo meio social, em última análise, o ato e a arte de lembrar jamais deixam de ser profundamente pessoais. A memória pode existir em elaborações socialmente estruturadas, mas apenas os seres humanos são capazes de guardar lembranças. Se considerarmos a

memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando materializada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. (PORTELLI, 1997, p. 16)

Sendo assim, queremos esclarecer que as memórias anteriormente sistematizadas revelam o olhar que alguns indivíduos tinham do Sigaud bispo e do pintor, mas que o nosso propósito não é julgá-los. Simplesmente constatamos com esses relatos que a recepção do bispo pelos habitantes foi positiva no sentido de que não acarretou um choque cultural diferentemente do que ocorreu com o do pintor, este era um “recatado”, um “sisudo”, “bravo”, um ateu, um comunista, e quem sabe nos silêncios desses relatos não estaria a desconfiança de que Eugênio poderia ser um “satânico” sob os cuidados do irmão bispo? Afinal, para Dom Geraldo, o Comunismo não passou de uma “seita satânica”.

Pontuamos, por outro lado, que os relatos acerca do pintor são indícios selecionados que não são perspectivas que favoreceriam um estudo acerca do artista, afinal, trata-se de um boêmio, que frequentava bares e prostíbulos — conta-se que o pintor realizou uma obra em um já extinto prostíbulo da cidade, cujas modificações nos edifícios acarretaram no apagamento da pintura — e nenhum boêmio da época foi aqui entrevistado, a única menção positiva que encontramos sobre Sigaud foi de Waldetaro, no Jornal Gazeta do Povo (2000), no qual diz: “Ele foi meu mestre. Comigo, não era uma pessoa fechada. Fazia piadas e tínhamos um bom relacionamento”. (WALDETARO apud NICOLATO, 2000, s/p). E completa que sempre trabalhou com carteira assinada, porque Sigaud fazia questão, recebia aulas aos sábados e também era modelo vivo do pintor. Waldetaro relata que “ficava de short na igreja, imóvel, durante muito tempo, numa posição que chamava a atenção das beatas”. (WALDETARO apud NICOLATO, 2000, s/p).

#### 2.4 O PALCO PARA O TRABALHO DE EUGÊNIO SIGAUD: OS ANOS CINQUENTA E CIDADE DE JACAREZINHO

Em análise do que convencionou chamar de “Arte Engajada” no Brasil, dos anos 50 e 60 do século XX, Marcos Napolitano retoma o contexto histórico do período e sintetiza:

O Brasil da década de 1950 experimentava um período democrático, com crescimento da participação da sociedade civil na cena política, não apenas sob a égide da política de massas conduzidas pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), mas também sob o signo da lutas operárias e camponesas, com forte presença do então Partido Comunista (PCB). Culturalmente, aquela década pode ser vista como uma conjuntura de encontro de várias temporalidades históricas, na qual um Brasil arcaico, provinciano e tradicional era confrontado pelo impacto da modernização capitalista, trazendo um novo ciclo de industrialização e urbanização, sobretudo após 1956, com a posse de JK. (NAPOLITANO, 2007, p. 587-588)

Esse período democrático experimentado no Brasil, ao qual se refere Napolitano, era consequência do colapso da Era Vargas<sup>17</sup>, iniciada em 1945. E, precisamente no ano em que Eugênio Sigaud chegou a Jacarezinho para fazer as pinturas murais, 1954, essa democracia enfrentava uma nova crise: Getúlio, que havia sido eleito presidente da República pela esgelha democrática em 1950, saía da vida para entrar na história<sup>18</sup>.

Num outro enfoque, vemos que o Pós-Guerra se apresentou como um período repleto de novos significados, em especial para os Socialistas brasileiros e membros da esquerda, de modo geral, pois anunciava um momento de originalidade na conquista dos direitos sociais pelas faixas mais amplas da população. Observamos, com base em Alexandre Hecker (2007), que a luta antifascista desencadeou a disseminação do ideal pela liberdade, a solidariedade e de fortalecimento ao nacionalismo, pois o chavão “abolição da exploração do homem pelo homem” aliava-se à luta pela autonomia nacional e pela implantação do socialismo.

---

<sup>17</sup> Conforme demonstra Skidmore (1975), a participação do exército brasileiro na Segunda Guerra Mundial a favor da democracia no exterior, juntamente com o 5º exército americano, fez, com o tempo, que os oficiais se dessem conta da anomalia em persistir uma ditadura em seu próprio país, além disso, outras iniciativas começaram a permear a cortina de censura varguista.

<sup>18</sup> As alterações na distribuição de renda geradas pelos altos níveis da inflação — que vitimava, sobremaneira, a classe operária urbana; o boicote do mercado norte-americano ao café brasileiro comercializado com alto preço estipulado pelo governo e a consequente diminuição das receitas em dólar no país; a imprensa antigetulista acirrada; o apoio da classe média aos coronéis e aos integrantes da UDN na desaprovação ao governo em atuação; o assassinato do Major Rubem Vaz no atentado contra Carlos Lacerda (principal figura no jornalismo de ataque a Vargas); o rompimento do vice-presidente, Café Filho, com a presidência; e, possivelmente, o peso dos seus 72 anos foram alguns de uma série de fatores que compuseram a crise no último governo Vargas, segundo Skidmore (1975), crise esta que teve, como ato final, o seu suicídio, acompanhado de uma carta-testamento com um apelo nacionalista, que denunciava uma campanha subterrânea de aliança de grupos internacionais a grupos nacionais para rechaçar as medidas governamentais de proteção ao trabalho e valorização dos produtos nacionais, como o café e o petróleo.

Na prática, constatamos que, nesse cenário de novos significados, o Partido Comunista Brasileiro, por exemplo, estava inserido na organização dos trabalhadores, como nunca antes fora visto na história. Conforme Marcos Napolitano, Marco Aurélio Santana e Fernando Teixeira da Silva explicam, a atuação comunista no meio sindical era visível na consolidação de organismos de base, na criação de comissões<sup>19</sup> e em atuações grevistas.

Em contrapartida, se em termos práticos a atuação do partido era positiva junto ao movimento operário, não era dos melhores o panorama político do Partido Comunista, afinal, ainda de acordo com Santana e Silva, desde 1947 estava na ilegalidade<sup>20</sup>, e a reação popular frente ao suicídio de Vargas resultou em animosidades para com os partidários dessa legenda, como os ataques às sedes de publicações comunistas em Porto Alegre e Belo Horizonte por aqueles que discordavam do partido, mesmo que este tenha se posicionado contra o dito golpe em marcha, ou deposição de Getúlio.

Em outras palavras, o suicídio de Vargas o transformou em uma vítima da história, o que levou um determinado grupo a buscar a vingança, por anos a fio, por aquilo que ficou disseminado pelo imaginário como ataques indiscriminados do PC ao governo de Getúlio.

Traçado o pano de fundo político, voltemos a Jacarezinho. O município localiza-se no nordeste do Estado do Paraná, sul do Brasil, região também denominada de Norte Pioneiro ou Norte Velho (termos utilizados por Wachowicz, por exemplo), isso em razão da expansão da cafeicultura, que teve seu primeiro lócus de cultivo nessa região e seguiu sua frente pioneira rumo ao que hoje se denomina Norte Novo e Norte Novíssimo, ou Centro-Norte e Noroeste, respectivamente, do Paraná.

Segundo dados do IBGE, Jacarezinho está disposta, majoritariamente, sobre o Argilossolo Vermelho e o Neossolo Litólico, ou, respectivamente, a conhecida Terra Roxa e a Areia Branca, sendo que cerca de 70% do município estão no 2º Planalto (rochas sedimentares de Idade Paleozóica),

---

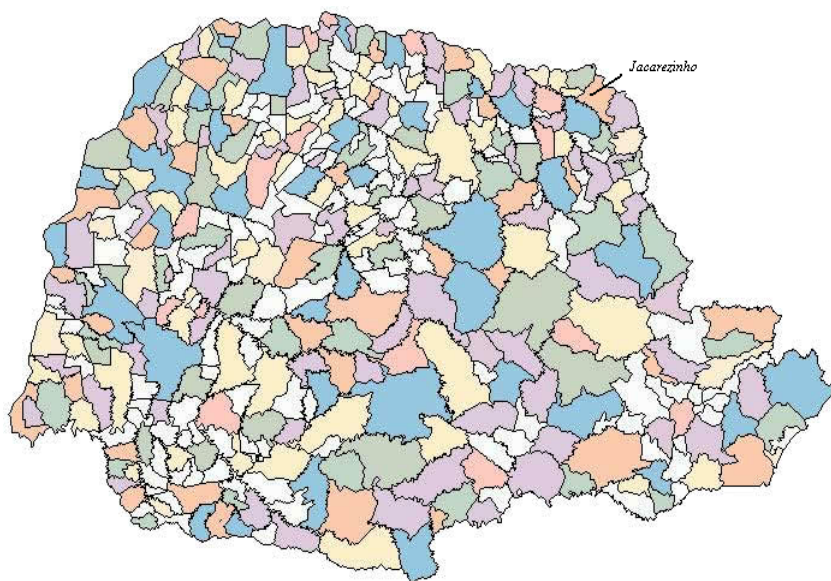
<sup>19</sup> Santana; Silva (2007) descreve como exemplo dessa atuação a criação, paulistana, da Comissão Intersindical contra a Assiduidade Integral (Ciscai), em 1952, em oposição à aplicação do regulamento que estabelecia que o valor do salário esta subordinado à assiduidade do trabalho.

<sup>20</sup> O governo Dutra teria somado o agravamento da hostilidade política entre Estados Unidos e União Soviética a uma declaração de Prestes traduzida como uma afronta antipatriótica. Nessa declaração, ele teria respondido que seu posicionamento diante de uma suposta guerra entre Brasil e União Soviética seria pela transformação da guerra imperialista em guerra pela libertação nacional. (Santana; Silva, 2007)

com a presença de madeiras de Lei: peroba, canela, cedro, gurucaia, canjarana, figueira branca, pau d'algo, palmito, etc., que foram sendo acentuadamente explorados ao longo dos últimos dois séculos.

Aparentemente, tal dado seria meramente ilustrativo e informativo, contudo, procuramos mostrar como essa posição geográfica compõe a identidade do templo e, sobremaneira, é verificável em suas pinturas. Pontuamos de antemão que foram as combinações entre clima, fertilidade do solo, as divisas e ações políticas do contexto histórico da época, que, com movimentos migratórios, propiciaram o cultivo do café na localidade e, assim, a constituição cultural, religiosa, social e econômica da cidade.

**Figura 3** – Mapa dos municípios do Estado do Paraná com destaque ao município de Jacarezinho. FUNDEPECPR. Disponível em: [http://www.fundepecpr.org.br/conteudo/principal/mapa\\_parana/mapa.php](http://www.fundepecpr.org.br/conteudo/principal/mapa_parana/mapa.php)



As divisas atuais estabelecidas pelo município são, ao norte, o Estado de São Paulo, com a cidade de Ourinhos, e os municípios de Cambará (emancipado de Jacarezinho em 1923) e Andirá (emancipado de Cambará em 1943); a oeste, Bandeirantes; ao sul, Santo Antônio da Platina; a leste, Ribeirão Claro.

Feitas essas considerações, trataremos agora sobre a materialidade do templo. Como já foi exposto no início, este texto tem como

metodologia trazer uma narrativa de acordo com a disposição das pinturas no próprio templo, em Jacarezinho. Esse caminho escolhido foi se definindo à medida que as muitas horas de observação dos murais dentro do templo exigiam que as perguntas que surgiram fossem respondidas.

## 2.5 A GRANDE MOLDURA DAS PINTURAS DE SIGAUD: A MATERIALIDADE DA CATEDRAL DE JACAREZINHO E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE

Um dos principais conceitos da teologia cristã é o de que cada cristão é o próprio templo vivo de Deus, assim, a materialização de templos seria consequência dessa visão. Para Pasto, há a necessidade de um espaço para o rito do culto cristão, ou seja, o templo cultural cristão é como uma morada física que se constrói para os “templos vivos de Deus”, que é cada cristão, portanto a edificação de um templo representa o receptáculo do Corpo Místico do Cristo (2010, p. 259).



**Figura 5 –** Vista aérea da Catedral. Catedral e Prédio do Antigo Cristo Rei Ginásio Cristo Rei em 1935

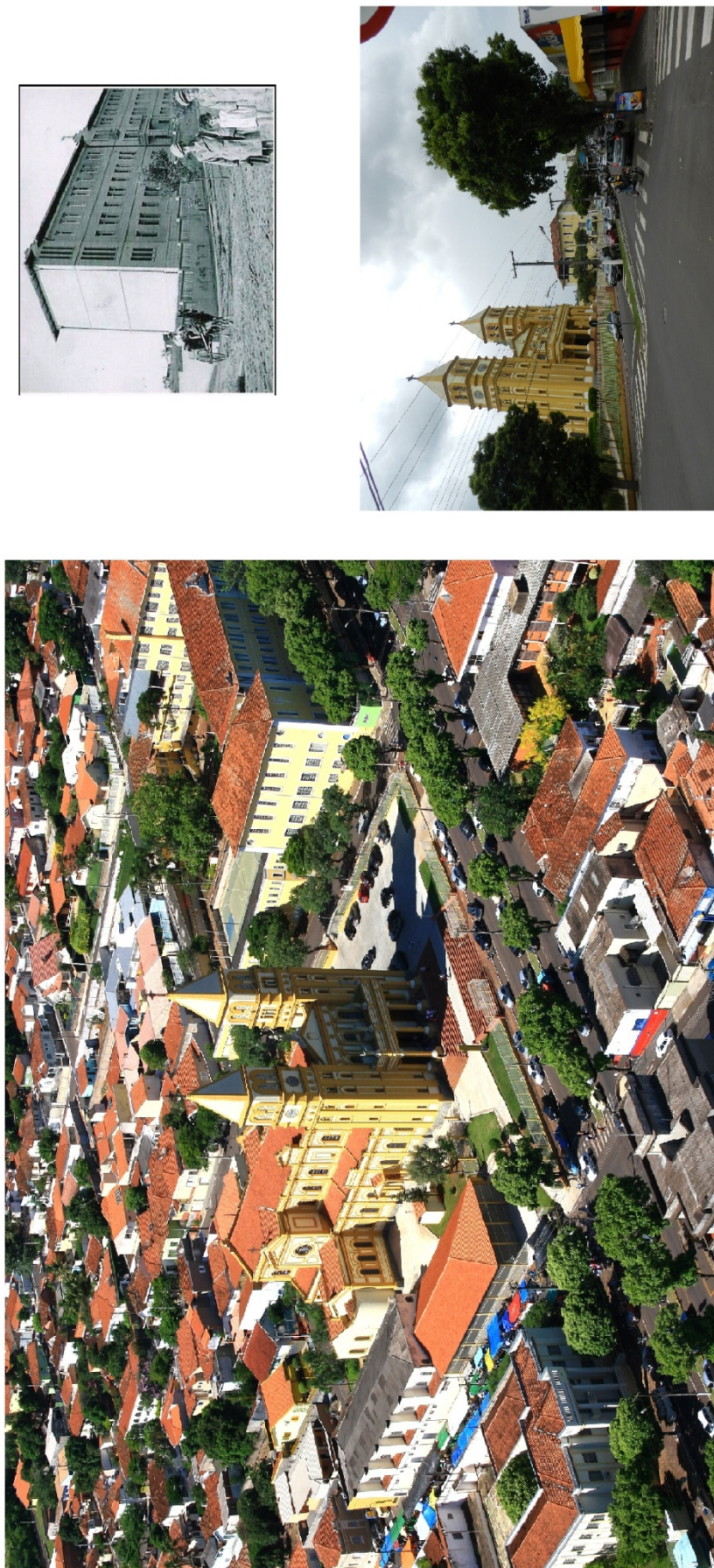


FIGURA 5. Vista áera da Catedral. Acervo Alfredo Jorge. Catedral e Predio do Antigo Cristo Rei. Acervo fotográfico da autora. Ginásio Cristo Rei em 1935. Acervo Pessoal Celso Rossi.

Para melhor visualizarmos externamente esse formato de cruz e as dimensões da Igreja na figura 5, fizemos uma montagem com uma fotografia aérea, disponibilizada pela Prefeitura Municipal de Jacarezinho, de autoria do fotógrafo Alfredo Jorge — contratado pela mesma — e outras três tiradas pela autora, que nos proporciona uma visão aérea do templo.

De acordo com Ana Maria Mauad, toda fotografia<sup>21</sup> usada como fonte histórica deve ser entendida como uma mensagem elaborada através do tempo e que, por isso, informa e conforma através de uma multiplicidade de códigos sociais entrelaçados e registrados nesse suporte; pela construção de sentido carregado de informações sobre as formas de ser e agir do contexto no qual está inserida e é produzida como mensagem não verbal; e por fim, deve também identificar o processo do investimento de sentido entre o sujeito que olha e a imagem elaborada.

Além disso, a autora coloca que é preciso entender a confecção de uma imagem fotográfica como resultado de uma escolha de registro de um fragmento, bidimensional, de *tempoespaço*<sup>22</sup>, entre outras tantas escolhas possíveis e renunciadas, como também é preciso entender que, para analisá-la, é preciso conceber seu plano de conteúdo e plano de expressão, o primeiro remete à relação dos elementos contidos no suporte e sua relação com o contexto histórico enquanto o segundo averigua as opções técnicas e estéticas.

Por essas considerações, ressaltamos que a fotografia é um testemunho e não a realidade em si, um testemunho que pode ser percebido de incontáveis formas, visto que

entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia — para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *análogon* da realidade — é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou, ainda, uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica. (MAUAD, 1996, p. 76)

Sendo assim, é importante considerar que a imagem da figura 5 foi produzida pela Prefeitura Municipal, já que a edificação religiosa é um dos cartões

---

<sup>21</sup> A fotografia foi criada, nos anos trinta do século XIX, pela união da técnica de Niépee e as inspirações ilusionistas de Daguerre.

<sup>22</sup> Assim grafado por entendermos que tempo e espaço são categorias indissociáveis.

postais da cidade. O seu aspecto monumental se destaca pela verticalidade, posto que, numa cidade interiorana como Jacarezinho, nem mesmo houve uma expressiva expansão horizontal em razão do êxodo rural<sup>23</sup>. Ainda hoje, mesmo tendo ao lado da catedral, o Ginásio Cristo Rei, construído na década 1930, cuja arquitetura é majestosa, este não oferece sombra à singularidade que continua a ter o templo religioso

O posicionamento que assume um templo católico como referência de uma localidade é significativo, representa a influência que a instituição exerce, afinal arquitetura alguma de outra religião assume posição semelhante.

Segundo consta no livro *A igreja que nasceu da mata*, escrito pelo Padre O. Robles (2007), o Colégio Cristo Rei teve sua fundação e funcionamento sob responsabilidade dos padres Palotinos a convite de Dom Fernando Taddei, então bispo da diocese de Jacarezinho. Destaca-se uma curiosidade acerca desses dois prédios: reza lenda local que haveria uma passagem secreta ligando, subterraneamente, a Igreja ao Colégio. Como a catedral diocesana foi projetada durante a Segunda Guerra e sua construção concretizada em 1949, seria possível que, sendo os padres Palotinos alemães, em consequência do clima de tensão e medo próprios da guerra e que persistiram no pós-guerra, tenham tido o cuidado de pedir que fosse arquitetado um túnel para, numa situação de perigo, poderem se refugiar.

Declaramos, todavia, que já circulamos por todo o templo inúmeras vezes, até mesmo em seu subsolo, na cripta, e não encontramos vestígio algum de que houvesse de fato uma ligação entre os prédios, desse modo, não foi possível confirmar se essa passagem existiu, pois pode ser que tenha sido fechada.

Para ressaltar sua beleza, o fotógrafo, sendo profissional, domina a técnica dos melhores enquadramentos, dessa forma, com base em Oscar Handlin, “quanto mais perito o fotógrafo, tanto maior a probabilidade de ele se intrometer entre o objeto e o observador” (HANDLIN, 1982, p. 209). Nesse sentido, como se pode observar, a perspectiva favorece o lado em que a luz do sol ilumina o templo, a fotografia foi realizada às 9h21min do dia 14 de dezembro de 2010, ou seja, numa manhã ensolarada de verão, por uma Canon EOS 30D, configurando, por isso, uma

---

<sup>23</sup> Sobre o assunto, Tânia Maria Fresca (2004) diz que Jacarezinho consistiu-se em uma cidade de Perda do Excedente Social, após a década de 1960.

soma de fatores que colaboram para o efeito positivo na recepção da imagem, sobretudo na privilegiada área de entorno.

Há em Jacarezinho um memorialista, Antônio Celso Rossi, que possui uma infinidade de documentos — jornais, revistas, livros, fotografias, vídeos — que nos foram cedidos. Ainda que boa parte dessa documentação esteja disponível na internet, em um blog denominado “Jacarezinho com amor”, foi importante ter acesso aos documentos originais, pois permitiram constatar a temporalidade de tais documentos. O blog do senhor Rossi está ativo desde 2005, os documentos e informações que o alimentam são também cedidos por amigos. Esse endereço na internet é um verdadeiro e rico acervo histórico-memorialístico sobre a cidade de Jacarezinho<sup>24</sup>. Dentre essas documentações, encontramos a antiga fotografia do Ginásio Cristo Rei em 1935 (figura 5). Pelo ano da inauguração do Colégio Cristo Rei (1935) e principalmente por sua dimensão estabelecer uma comparação com o edifício atual, as imagens das figuras 5 e 6 permitem ver que, nos seus primeiros anos, o prédio possuía apenas o bloco da frente, ou seja, não havia ainda a quadra poliesportiva e os dois blocos de salas de aula na lateral, que ocupam praticamente todo um quarteirão da cidade atualmente.

A respeito do edifício hoje, podemos dizer que possui uma arquitetura monumental, com seus amplos corredores. As inúmeras janelas enfileiradas chamam atenção do transeunte ou visitante, assim como suas portas. Se comparada essa edificação às demais na cidade, ela se destaca por seu volume arquitetônico que se sobrepõem aos demais.

A essa fotografia da figura 5 nos faz lembrar de um tempo em que o meio de transporte mais convencional era a carroça, as ruas eram de chão batido, quando ainda não reinavam as práticas atuais, em que “o automóvel excluiu o cavalo; a máquina sufocou a vida” (HANDLIN, 1982, p. 222). Naquela época, os alunos (somente os meninos podiam estudar nesse colégio) trajavam uniformes compostos de uma boina, casacos e calças sociais, e a matrícula não estava disponível a todos os moradores da cidade, apenas àqueles que podiam pagar. Finalmente, a imagem remete a um período em que os postes e fios condutores de energia elétrica não compunham o cenário urbano, já que a iluminação assumia as formas trêmulas das lamparinas movidas a gás, por exemplo.

---

<sup>24</sup> O endereço do blog é: <http://jacarezinho.nafoto.net/index.html>

Essas edificações e seus delineamentos arquitetônicos correspondem a uma concentração artística que construiu a paisagem urbana do período. A cidade, com seu invólucro de produtos artísticos, era, para Argan (2005), a arte em si mesma. Esse autor, historiador da arte, acrescenta a isso a ideia de que o conceito de obra de arte pela superação da estética idealista está para além de uma expressão única e bem definida de personalidades artísticas ou de uma época. Da mesma forma, ao entender uma cidade como obra de arte, o autor faz uma ressalva: “sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos” (ARGAN, 2005, p. 73).

Quando pensamos sobre Jacarezinho, somamos a esse posicionamento o proposto por Sandra J. Pesavento sobre a materialidade de cidades:

[...] reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a mostrar que o urbano é a obra máxima do homem, obra esta que ele não cessa de reconstruir, pelo pensamento e pela ação, criando outras tantas cidades, no pensamento e na ação, ao longo dos séculos. (PESAVENTO, 2006, p. 11)

Em síntese, queremos dizer com tais pontuações que o nosso objeto de estudo, a catedral jacarezinhense, é um produto artístico que, juntamente com outros tipos de manifestações artísticas — visuais ou não, populares ou não —, forma um sistema de modo que todas juntas constituem a cidade, tudo isso imaginado e projetado pelo homem, mas que se concretiza de uma vontade, de uma intenção expressa na vontade que se materializa na obra, como já alertou Baxandall, o que também pode remeter ao processo de criação do arquiteto. Esse processo criativo, no entanto, é, para Ana Fani Alessandri Carlos, pautado sim na vivência humana, mas é resultante de ações passadas de memórias e fazeres cotidianos:

Expressão e significação da vida humana, a cidade a revela ao longo da história, como obra e produto que se efetiva como realidade espacial concreta em um movimento cumulativo, incorporando ações passadas ao mesmo tempo em que aponta as possibilidades futuras que se tecem no presente da vida cotidiana. (CARLOS, 2007, p. 20)

A materialização de uma cidade, para esse autor, ocorre dessa forma, pela produção/apropriação/reprodução dos agentes e suas relações sociais,

processo tal que estão inseridos nas indissociáveis categorias *espaçotempo*, ou seja, a materialidade urbana é constituída de uma sociabilidade. Contudo, nós não nos preocuparemos com a sociabilidade em si, mas com sua manifestação na materialidade urbana. Sendo assim, traremos, na sequência, imagens que nos auxiliam a pensar historicamente a organização espacial da cidade de Jacarezinho e sua relação com a arte na catedral, sobre isso cabem ressaltar que partimos da arte para entendermos a cidade.

A gênese do núcleo urbano jacarezinhense se deu através de prática antiga. Segundo Tania Maria Fresca, a distribuição de terras ocorria por meio de doação de terra por um fazendeiro à Igreja sob a designação de um santo que seria o Padroeiro da cidade que, no caso de Jacarezinho, seriam São Sebastião e a Imaculada Conceição. Com base na autora, “erguia-se uma cruz ou capela e, após a realização do primeiro serviço religioso, estava criado o núcleo urbano do qual o doador das terras era considerado o fundador” (FRESCA, 2004, p. 90). Sobre essas práticas, encontramos no cartório de registro de imóveis da cidade, o Registro da Fábrica, isto é, do patrimônio religioso que originou o núcleo urbano jacarezinhense<sup>25</sup>.

Segundo Nilson Ghirardello, os patrimônios foram comumente utilizados até meados do século XX para nomear povoados oriundos de terras aforadas, em sua maioria, pela Igreja Católica. O pesquisador também esclarece que o termo “patrimônio” tornou-se sinônimo de pequeno povoado ou vila, até que este fosse elevado a sede de município, quando recebe a denominação “cidade”.

Esse tipo de “patrimônio” era administrado pela Fábrica, que, de acordo com o autor já mencionado, era uma

corporação formada por clérigos e leigos que administravam os bens da paróquia, disporia da terra doada em datas urbanas, cedidas por aforamento aos interessados em viver no patrimônio. A corporação era composta de pessoas da comunidade e quase sempre presidida por pároco indicado pelo bispo. O nome fábrica vem do fabrico da Igreja, de sua construção, aformoseamento e compra da alfaias que era para onde deveriam, em tese, se dirigir os recursos do aforamento das terras urbanas. (GHIRARDELLO, 2010, p. 75)

---

<sup>25</sup> Não reproduzimos na dissertação a imagem do Registro da Fabrica Matriz de Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião, elaborada em 10/08/1964, por uma questão estética e porque poucas informações trariam ao leitor com a redução do seu tamanho original, somada à ação do tempo sobre o documento original.

As datas, que hoje nominamos lotes ou terrenos, mediam, em sua maioria, 22 m por 44 m e era cedido o seu “domínio útil”, ou seja, o interessado em viver no patrimônio pagaria à Mitra Diocesana pelo aforamento anualmente, sem que tivesse propriedade plena do bem.

Esse processo, em Jacarezinho, ocorreu com algumas particularidades, pois, por volta de 1884, o mineiro Severo Baptista, de Alfenas (MG), que residia no interior de São Paulo, passou a ser latifundiário no atual Norte do Paraná, região essa que ficou conhecida porque, com base em Ruy Wachowicz, em seu livro *História do Paraná*, desde os anos 40 do século XIX, muitos proprietários de terra de Minas Gerais encontravam-se em decadência. E, por esse motivo, o autor demonstra que esses proprietários

para tentar manter seus ganhos, passaram a dedicar-se à condução de tropas do Rio Grande do Sul. Obrigatoriamente tinham que passar pelo registro do Itararé, localizado onde é hoje a divisa entre Paraná com São Paulo. Tomaram então conhecimento de que, pouco mais ao norte, havia vastas extensões de terras férteis e devolutas. Mas foi sobretudo após o fracasso da revolução liberal de 1842, que essas terras começaram a ser consideradas. Muitos desses fazendeiros e/ou tropeiros começaram a migrar. (WACHOWICZ, 1988, p. 245)

Foi provavelmente esse fluxo migratório que proporcionou que Severo Baptista, em 30 de março 1885, adquirisse as terras que abrangiam, inclusive, a atual cidade de Jacarezinho, por título de legitimação do Governo do Estado, outorgado pelo então Presidente da Província do Paraná, Alfredo Escagnolli Taunay, transcrito no Livro B nº1, fls 144-145, nº 175, do Cartório de Registro de Imóveis, de Títulos e Documentos de Jacarezinho. Nesse mesmo cartório, Livro 3B, folha 05, nº 423, consta a ratificação da Escritura Pública de 1º de fevereiro de 1899 e registrada sua aquisição em 07 de dezembro de 1909, pela transcrição nesse documento, ocorreu a formação do núcleo urbano de Jacarezinho através da doação de 50 alqueires norte ao Patrimônio de Ourinho, distrito de Jacarezinho, pelo Major Joaquim Severo Baptista, sob a designação de Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião. Essa ratificação se faz necessária porque consta no Tabelionato Rocha, em Jacarezinho, no Livro 3, folhas 51-52 e verso, que Joaquim Graciano e sua mulher D. Maria Sabina de Jesus, por escritura pública lavrada em 9 de março de 1896, fizeram a doação à Paróquia de Nossa Senhora da

Conceição e São Sebastião de 50 alqueires de 100 x 50 braças, no valor de duzentos e cinquenta mil réis, tendo comparecido Antônio de Fonseca Alcântara como outorgado, procurador dos Padroeiros Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião, para isso o senhor Alcântara apresentou uma provisão enviada por Dom José de Camargo Barros, Bispo Diocesano, datada de 1895. Se a doação de Joaquim Graciano data de 1896 e já em 1885 tinha Severo Baptista a propriedade das terras, tal documentação denota os conflitos pelas disputas de terras na região e que, provavelmente, a Igreja solicitou a ratificação da escritura da doação para assegurar seu direito de propriedade do bem.

Posteriormente, em 02 de abril de 1900, de acordo com Marcus J. T. Selonk, Jacarezinho foi emancipada do município de Tomazina, “recebendo o nome de Nova Alcântara (Lei Estadual 522). Mais tarde, em 09 de março de 1904, recebe o nome de Jacarezinho<sup>26</sup>” (SELONK, 2001, p. 03). O nome Nova Alcântara advinha do sobrenome da família Alcântara Fonseca Guimarães, detentora de terras em Minas Gerais, fornecedora de produtos às tropas brasileiras durante a Guerra do Paraguai, entre outras posses, e que se instalou definitivamente na cidade em 1888 (WACHOWICZ, 1987).

Feitos tais esclarecimentos, voltemos a discussão acerca da planta urbana jacarezinhense. Conforme o Mapa da Fábrica, elaborado em 1964, ela apresenta a forma de um tabuleiro de xadrez. Sobre a sua ocupação, é demonstrado que:

foi orientada pela declividade do sítio urbano, que é bastante acentuada pelo fato de estar localizada sobre a escarpa arenito-basáltica. Ao mesmo tempo, permite entender que a partir de 1889, quando houve a instalação definitiva do núcleo urbano, este fora orientado por uma ocupação regular, seguindo a forma principal de quadrícula. (FRESCA, 2010, p. 90)

Temos, com essas informações, a perspectiva geográfica da constituição do espaço urbano jacarezinhense — aliás, quem caminha por suas ruas

---

26Já sobre o porquê de Jacarezinho ter recebido esse nome, lembro-me desde a infância de várias histórias contadas a esse respeito, como, por exemplo, a que diz que a cidade, vista ao longe, por conta de sua iluminação, formava a imagem de um jacaré. É claro que esta informação não procede, já que a iluminação elétrica, no ano de 1904, não poderia ser tão evidente. O fato é que, segundo a Lei n.º 471, de 03 de abril de 1903, o município recebe esse nome em referência ao Rio Jacarezinho, que banha o território municipal, possivelmente pela presença do réptil no rio em questão.

bem sabe o que significa essa declividade do sítio urbano, com ruas íngremes que ligam o centro da cidade aos demais bairros. Para melhor explorarmos a problemática que levantamos acerca da imagem urbana, chamamos para o debate os esclarecimentos de Maria Stella Brescianni:

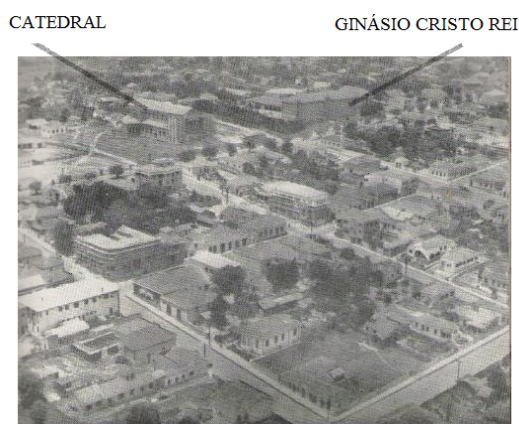
As cidades são antes de tudo uma experiência visual. Traçado de ruas, essas vias de circulação ladeadas de construções, os vazios das praças cercadas por igrejas e edifícios públicos, o movimento de pessoas e a agitação das atividades concentradas num mesmo espaço. E mais, um lugar saturado de significações acumuladas através do tempo, uma produção social sempre referida a alguma de suas formas de inserção topográfica ou particularidades arquitetônicas. (BRESCIANNI, 2007, p. 237)

Essa experiência visual, por outro lado, é construída pelos condicionantes geográficos, pelas decisões e ações de grupos específicos — os ditos desbravadores que se apropriaram e doaram a terra, projetaram o traçado urbano, as construções institucionais, a infraestrutura — assim como pelas ações e decisões em escala micro — na arquitetura e no colorido das residências e prédios comerciais. A cidade é uma obra artística, como já foi dito, constituída histórica e coletivamente. Ressalvamos, no entanto, segundo Freire (1997), que

[...] a relação entre a cidade e o imaginário social envolve outras categorias além do racionalismo que torna a imagem da cidade uma série de traçados objetivos. Como terreno de fantasias, projeções inconscientes e lembranças, a cidade abriga monumentos, que são visíveis ou invisíveis e que se situam além do dado empírico. Podem articular o mundo interior ao exterior, as memórias individuais à memória coletiva, o sonho à vigília. (p. 58)

Em outras palavras, os agentes sociais constroem a cidade e fazem leituras dessa construção de acordo com suas subjetividades. Há intenções de manifestar o poder através da materialidade, mas, não necessariamente todos compartilham dessa experiência uniformemente. Postas tais considerações, para ficar clara a questão de construção social da experiência visual de uma cidade e da intenção de quem projetou sua obra, trazemos duas fotografias aéreas da cidade:

**Figura 6** – Jacarezinho, vista aérea ano de 1946. Acervo Celso Rossi.



**Figura 7** – Jacarezinho, vista aérea, anos 60. Acervo Celso Rossi.



Antes de analisarmos tais fotografias, é preciso atentarmo-nos aos norteamentos de Burke (2004), quando diz que “imagens não foram criadas, pelo menos em sua grande maioria, tendo em mente futuros historiadores” (p. 43) e que elas “dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim visões contemporâneas daquele mundo” (p. 236) e, finalmente,

“o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os pequenos detalhes mais significativos — incluindo ausências significativas — usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam consciente de possuir”. (p. 238)

Não concebemos, portanto, que aquele que fotografa tenha um olhar inócuo, inclusive, pressupomos que lidamos com uma fotografia tirada por profissional no intuito de divulgar o crescimento urbano da cidade, pois além de portar uma câmera fotográfica, os fotógrafos partiram de ângulos aéreos, práticas nada populares para o contexto histórico da confecção dessas evidências históricas.

Tanto que isso nos remete ao sonho dos medievalistas ou renascentistas, citados por Michel de Certeau, que “inventavam ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste” (CERTEAU, 1994, p. 170), uma sensação experimentada apenas por quem contempla do alto, a qual foi assim descrita pelo autor sobre quem admira a cidade de Nova Iorque do alto do *World Trade Center*:

Apreciando-o violentamente, pergunto-me onde se origina o prazer de ‘ver o conjunto’, de superar, de totalizar o mais desmesurado dos textos humanos. Subir até o alto do World Trade Center é o mesmo que ser arrebatado até o domínio da cidade. O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si esma toda identidade de autores ou espectadores. (CERTEAU, 1994, 171)

Não estamos no alto do que era o símbolo do poder econômico norte-americano, mas como já explanamos, a experiência visual que as imagens das figuras 6 e 7 nos proporcionam é semelhante à sensação de poder e prazer ao ver o todo e superá-lo, com exceção, certamente, da liberdade de escolher o ângulo a ser mirado — dependemos da escolha feita outrora pelo fotógrafo. Quanto ao possível objetivo das imagens de divulgar o crescimento urbano, analisemos cada uma delas e seus detalhes para constataremos o porquê desse pressuposto. Na figura 6, tirada em 1946, por conta da tecnologia do suporte da época e pela deterioração causada pelo tempo no registro, não temos uma imagem muito nítida, independente disso é possível ver o prédio da catedral inacabado, suas torres não estavam erguidas, o Colégio Cristo Rei está à esquerda e na Rua Paraná, paralela à Avenida Getúlio, onde se situam os dois últimos prédios mencionados, vemos na primeira esquina, dá esquerda para a direita, o prédio do Banestado (atual Itaú) e na segunda esquina o antigo Banco do Brasil (hoje Bradesco), ambos em construção e com suas fachadas

voltadas para o observador da imagem. Indiscutivelmente, nessa imagem, entretanto, os prédios mais destacáveis são a catedral e o colégio. Notamos, igualmente, como o arvoredo distribuído pela cidade, que na figura 6 apresentava menor dimensão, na figura 7 já ganhara a notoriedade que possui atualmente, pelas sombras que proporcionam. Há algumas árvores dividindo espaço com prédios em boa parte dos quarteirões — talvez por serem quintais arborizados ou propriedades desocupadas, pois é possível ver ainda alguns terrenos vazios. A figura 7, por sua vez, vista aérea nos anos 60<sup>27</sup> demonstra a preocupação do fotógrafo em enquadrar, na parte inferior do retrato, o Colégio Imaculada Conceição à direita, a Capela de São Benedito à esquerda, ficando o Colégio Cristo Rei e a catedral à direita superior. Somam-se à paisagem prédios residenciais, comerciais e públicos que dividem o espaço, em maior ou menor grau, com algumas árvores. A nosso ver, houve a preocupação de capturar os prédios religiosos por nós citados no parágrafo anterior. Nesse sentido, apresentaremos um breve histórico daqueles ainda não discutidos nesta dissertação: a Igreja São Benedito e o Colégio Imaculada Conceição.

Em seu livro *Meu Ginásio Rui Barbosa*, Tomaz Aimone<sup>28</sup> (1988) relata que a Igreja São Benedito foi construída e reconstruída algumas vezes. A primeira foi edificada por seus próprios usuários com tijolos queimados em “caieiras”, com recursos obtidos pela venda de quitutes das esposas desses trabalhadores, sob liderança do ex-escravo Euzébio, já que ele e seus companheiros negros não poderiam entrar na “Igreja dos brancos”, mesmo com o fim da escravidão.

O Colégio Imaculada Conceição, assim como o Cristo Rei, foi fundado durante o bispado de Dom Fernando Taddey. Todavia, com base no Anuário Eclesiástico da Diocese de Jacarezinho, esse colégio era voltado para a educação feminina e, para este fim, o bispo convidou “as Irmãs de Caridade, entregando-lhes um prédio, que adquirira para nele instalarem um colégio. (...) Por esse mesmo tempo, as Irmãs de Caridade tomaram sobre si os trabalhos da Santa Casa de Jacarézinho”. (ANUÁRIO ECLESIASTICO DA DIOCESE DE JACAREZINHO, 1943, p. 12).

---

<sup>27</sup> Escolhida por ser o documento visual panorâmico mais próximo encontrado, com a data mais próxima ao período por nós pesquisado.

<sup>28</sup> Thomaz Aimone foi um educador, com destaque para sua atuação como diretor do Colégio Rui Barbosa, também fundado na década de 30, em Jacarezinho; tornou-se um apaixonado pela cidade, tanto que escreveu vários livros que perpassam ou falam sobre a cidade, e criou um museu particular com documentos sobre o município.

A Santa Casa pode ser visualizada com olhar atento, na figura 7, ela é o último prédio visível na Avenida Getúlio Vargas, a mesma da catedral e do Colégio Cristo Rei.

Sobre a presença dos colégios na cidade, Silva Júnior destaca que “os dois colégios contavam com alunos das mais diversas procedências tanto do sul de São Paulo quanto de todo o Norte do Paraná” (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 50), fato este que, ainda segundo o autor, repercutia no imaginário da população, o qual tinha a cidade como referência cultural, até porque, além dos colégios católicos, havia outras instituições de ensino como, por exemplo, o Colégio Rui Barbosa<sup>29</sup>. Realçamos que, em âmbito nacional, na década de 30 foi estabelecida, conforme demonstra Oscar F. Lustosa, uma aliança implícita entre Estado e Igreja,

na qual os termos e o alcance do relacionamento mútuo não são discutidos, mas as duas instituições sabem exatamente o que desejam e o que pretendem. E mais ainda: uma e outra têm consciência de que são necessárias negociações e concessões recíprocas na tentativa de conseguir os seus objetivos (LUSTOSA, 1991, p. 49-50).

Exemplos desse consenso e que repercutiu no caso da diocese de Jacarezinho foram a concessão de cargos a membros do eclesiástico e a promulgação do decreto nº 19.941, no qual se estabeleceu como facultativo o ensino religioso nas escolas oficiais depois do horário escolar — “um triunfo parcial, pois o intento da estratégia era tornar o ensino religioso uma disciplina comum dentro do programa regular, destinada aos católicos” (LUSTOSA, 1991, p. 51). Advertimos também que nos referimos a uma década, a de 1930, de efervescência do movimento em prol da educação no país, haja vista a publicação, por exemplo, do Manifesto dos pioneiros da Educação Nova, a favor de uma escola laica, mista, gratuita e obrigatória em combate à alta taxa de analfabetismo no Brasil, que atingia 80% da população, o que, em um estudo mais aprofundado, poderia demonstrar o quanto as bases educacionais difundidas por D. Fernando Taddei foram ou não afetadas por esse contexto. Sem perder de vista que comumente se associa “o

---

<sup>29</sup> Para dimensionarmos a importância desses colégios, trazemos os dados contidos no Anuário Eclesiástico da Diocese de Jacarezinho (1942-1943), em toda a Diocese havia 9 Colégios que atenderiam 1.365 alunos ao todo, Jacarezinho era a única cidade com duas instituições de ensino, que atenderiam 365 alunas no Colégio Imaculado Conceição e 235 alunos no Ginásio Cristo Rei, este o terceiro maior em número de alunos, já que o Colégio Mãe de Deus de Londrina possuía 238 alunos de ambos os sexos. (p. 10-11)

escolanovismo aos educadores liberais no Brasil, no entanto, vários educadores católicos professaram ideais da Escola Nova, como por exemplo, Everardo Backheuser” (VIDAL; FARIA FILHO, 2005, p. 92).

Além disso, os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE/Agência em Jacarezinho nos auxiliam na apreciação de que o objetivo da imagem seria demonstrar o crescimento urbano: em 1940, o município era habitado por 24.528 pessoas, sendo 5.135 na área urbana e 19.393 na área rural; em 1950, a população total era de 34.405 habitantes, sendo 8.131 na área urbana e 26.274 na área rural; enfim, em 1960, Jacarezinho contava com o total de 42.863 habitantes, sendo 15.054 na área urbana e 27.809 na área rural.

Temos, em termos de porcentagem, aproximadamente, um aumento de 40% da população total dos anos 40 aos 50 e de 24% dos anos 50 a 60, ao passo que a população rural aumentou 35% até a década de 50 e, dessa data aos anos 60, teve 6% de crescimento, enquanto a população urbana cresceu 60% na primeira década e 85% na segunda, ou seja, apesar da população total ser majoritariamente rural nesse período, o processo de urbanização é significativo.

Em contrapartida, a figura 7 oferece, sobremaneira, indícios quando olhamos as partes superiores da fotografia, que denunciam a existência de espaços desabitados, mas que aparecem apenas em parte, por conta dos enquadramentos que visavam a captar a imagem da Igreja e do Colégio Cristo Rei, na figura 6, ou, na figura 7, da catedral, do Colégio Cristo Rei e do Colégio Imaculada, por exemplo.

Esse postulado nos remete à discussão sobre imagens na cidade estabelecida por Kevin Lynch. O autor desenvolve os conceitos, entre outros, de imaginabilidade, que seria a qualidade física própria de cada objeto que garantiria grandes probabilidades de evocar uma imagem pujante que depende da aptidão perceptiva dos agentes sociais de decodificar os valores culturais inerentes à realidade apresentada.

No tocante à imaginabilidade, observamos que ela ocorre na catedral quanto a sua localização e dimensão arquitetônica, elementos que não são aleatórios, pois pesaram nas discussões que levaram à projeção do templo, conforme verificamos na passagem contida no Anuário Eclesiástico da Diocese de Jacarezinho 1942-1943, transcrita a seguir: “[...] A atual matriz, deixa tudo a desejar. Situada em lugar impróprio, isto é fora da cidade, a catedral provisória, não passa de um simples salão, construído apenas para servir de matriz provisória, sem o menor

aparelhamento para as funções pontificais” (ANUÁRIO ECLESIAÍSTICO DA DIOCESE DE JACAREZINHO, 1943, p. 3-4).

Na cidade de Jacarezinho foram, construídas, segundo o mesmo documento, três templos destinados a abrigar a catedral. A primeira Matriz que serviu como catedral foi construída em 1926, data de criação da Diocese, e demolida em 1940; a segunda, descrita na citação do anuário, e a terceira por nós estudada. Esta última, conforme vemos nas marcações na figura 7, possui uma localização privilegiada, já que situada numa das principais avenidas da cidade. Sobre esse processo de construção da Igreja, encontramos no livro *Tombo da Cúria Diocesana* o seguinte texto:

Eleição de D. Geraldo de Proença Sigaud, terceiro bispo diocesano de Jacarezinho. V. Excia foi nomeado bispo de Jacarezinho pela Bula respectiva, de 26 de Outubro de 1946, publicada em Roma no dia 9 de novembro, e no dia seguinte conhecida no Brasil. Foi recebido no cais de Rio de Janeiro, pelo R. Mons. Vigário Capitular<sup>30</sup> Mons. João Belchior, que em nome da Diocese lhe deu as boas-vindas. Prestando sumárias contas do estado da diocese, V. Revma Ponde comunicar ao nosso prelado que todos as dividas da Catedral estavam pagas, e que havia comprado uma casa paroquial fronteira a catedral nova, tudo no montante de 336.520,00 Cr\$ pela catedral, e Cr\$ 51.000,00 pela casa paroquial: total Cr\$ 387.520,00. Assim encontrei a Diocese sem dinheiro em caixa, mas também sem divida. (LIVRO DO TOMBO da Cúria Diocesana de Jacarezinho. p. 102)

Verificamos, assim, que a chegada de Dom Geraldo de Proença Sigaud, irmão do pintor, não possuía dívidas, mas que as reformulações arquitetônicas da catedral, projetadas e concretizadas, no seu bispado necessitaram de muitas outras arrecadações.

Com base no IPC/FIPE (Índice de Preços ao Consumidor/Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas-USP) disponível no portal do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada<sup>31</sup>), convertemos as quantias acima por um índice de preços apropriado para que a paridade do poder de compra da moeda seja mantida, e chegamos aos seguintes resultados: o montante investido na construção da Igreja

---

<sup>30</sup> Denominação do Código de Direito Canônico de 1917, que corresponde atualmente à posição de Administrador diocesano.

<sup>31</sup> O endereço do portal governamental é: <http://www.ipea.gov.br/portal/>

equivaleria a R\$ 94.453,32 e a compra da casa, R\$ 14.314,51, valores correspondente à moeda brasileira em dezembro de 2011<sup>32</sup>.

No mencionado livro de tombo, encontramos, após constar alguns dados sobre a diocese (fundação de paróquias, construção de seminário), que:

A diocese cresceu magnificamente no ano de 1952. As lavouras prosperaram, as paróquias se multiplicaram, o número de padres cresceu, as associações se desenvolveram. As obras da catedral estão adiantadas. O culto divino já se realiza no presbitério. Ela passará provisoriamente para a catedral velha, enquanto se faz o piso de pastilhas de cerâmica. (LIVRO DO TOMBO da Cúria Diocesana de Jacarezinho. Volume I, p. 115).

E, sob a datação de junho de 1954, ainda a fonte traz prestações de contas sobre algumas festas realizadas pela Catedral:

[...] Durante o mês de maio realizou-se a festa da Catedral. O resultado não foi grande devido às chuvas rotineiras que caíram durante o mês e devido à crise financeira causada pelo fracasso das lavouras.

O mês de Maria: esmolos: 72.813,60.

Visita de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Rocio: 2.317,00. (LIVRO DO TOMBO da Cúria Diocesana de Jacarezinho. Volume I, p. 122).

Esses relatos contribuem para que compreendamos a importância da economia agrícola para a concretização da edificação religiosa, economia esta que implicitamente está impregnada nos tijolos dessa catedral, como retratada nas pinturas do seu interior, visto que a prática de doação perduraria durante a década de 1950. A contribuição da agricultura foi mencionada. De outra maneira, identificamos nos relatos de Pe. Carlos Probst, o seguinte:

A construção da Catedral exigiu somas enormes, sendo grande o projeto elaborado pelo arquiteto Calixto em estilo moderadamente moderno. Para obter o cabedal necessário D. Ernesto organizou uma “festa grandiosa” de barracas que se estendeu de 18 de agosto até 24 de setembro de 1944. A renda de Cr.\$: 114.825,00 entusiasmou a cura da Catedral.

[...]

Amante do estilo colonial puro D. Geraldo alterou o estilo da Catedral quanto ainda era possível, e confiou a orientação do acabamento ao

<sup>32</sup> Os créditos dessa conversão são do economista Tiago Loures. A base para o cálculo foram as variações anuais da inflação brasileira, desde o ano de 1940 até o ano 2011, coletadas no IPC/FIPE.

arquiteto e pintor Dr. Eugênio Sigaud, seu irmão. Para custear a obra, bem mais dispendiosa que antes, organizou uma festa brilhante no dia 15 de agosto, festa de Assunção. [...] A festa se prolongou até o dia 7 de setembro<sup>33</sup> e a renda de Cr\$: 200.400,00 fez o bispo profetizar que a festa de 1948 se realizaria já na nova Catedral. A profecia porém não se realizou, a festa de 1948 trouxe grande decepção chovera muito naquele ano e houve muito **café chuvado e broca**. O povo da cidade também recuou diante dos preparativos dispendiosos e o cortejo. (PROBST, 1975, p. 20-21)

Também com fundamentação no IPC/FIPE, averiguamos que os Cr\$: 114.825,00 arrecadados por D. Ernesto seriam o mesmo que R\$ 32.228,70, ao passo que os Cr\$: 200.400,00 angariados por Dom Geraldo representariam R\$ 56.247,61, valores equivalentes em real, moeda de dezembro de 2011.

Confrontando as fontes (livro de tombo com as palavras de Pe. Probst), identificamos que não consta no livro de tombo toda a arrecadação da Igreja, e que as somas constatadas não era, suficientes para a construção desse templo grandioso em sua dimensão arquitetônica, mesmo que representando quantias consideráveis, sobretudo nos valores coletados pelas festas.

Aliás, os fatores dimensão arquitetônica e localização fazem, a nosso ver, com que a catedral se configure como um marco na cidade, um tipo de referência, para Lynch, e que em uma parcela

são distantes, tipicamente vistos de muitos ângulos e distâncias, acima do ponto mais alto mais alto de elementos menores e usados como referências radiais. Podem estar dentro da cidade ou a uma distância tal que, para todos os fins práticos, simbolizam uma direção constante. (LYNCH, 1999, p. 53)

Seriam, portanto, “chaves de identidade” na construção psíquica do formato urbano, que definiriam a orientação e a interpretação da organização espacial que, por fim, estão também relacionados a uma “didática” religiosa de exaltar o templo como referencia de grandiosidade. Essa mesma referência é enfatizada pelos memorialistas da cidade, que retratam e fazem perpetuar fotografias da Igreja.

Consta no Anuário Eclesiástico da Diocese de Jacarezinho 1942-1943 que sua planta foi elaborada pelo arquiteto paulista Benedito Calixto de Jesus

---

<sup>33</sup> A festa ocorreu no ano de 1947, ano de chegada do bispo à cidade.

Netto e a construção esteve a cargo da empresa Luiz Piazza, construtora situada em Jacarezinho, durante o episcopado de Dom Ernesto de Paula<sup>34</sup>.

Sobre Benedito Calixto de Jesus Netto<sup>35</sup>, sabemos que se formou em arquitetura pela Academia de Belas Artes de São Paulo, o seu projeto arquitetônico mais famoso foi da Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida, situada em Aparecida do Norte – SP, no qual trabalhou de novembro de 1946 até o início de 1951. Esse arquiteto é caracterizado como tradicionalista, seguindo seus projetos de catedrais e Igrejas matrizes os modelos:

planta de três naves, com a nave principal precedida de um pórtico e do nartex, com coro, presbitério, santuário, cripta, e laterais que dão a volta toda na nave principal, constituindo o deambulatório ao fundo. Contam também com anexos para o pároco e a torre dos sinos. (ARRUDA, 2003, p. 5)

Não se sabe, ao certo, até onde essas eram as mesmas características de seu projeto em Jacarezinho, por acreditarmos que a planta baixa presente nesta dissertação tenha sido elaborada a partir da observação do templo já concluído e não com base no desenho original. No entanto, observamos algumas similaridades na obra construída que denotariam ser de sua autoria.

Seu estilo é ainda basilical que, segundo Proença, é também uma herança de estilo predominante no medievo, momento em que as Igrejas eram receptoras de peregrinos, que poderiam circular no templo sem incomodar os fiéis que assistiam ao culto religioso. Por isso, essas Igrejas possuíam um projeto arquitetônico composto, em torno da nave central, de

corredores contínuos que também contorna, num segmento curvo chamado *deambulatório*, o altar-mor. Esse corredor lateral e o deambulatório davam acesso às capelas onde ficavam expostos os objetos sagrados e relíquias que os peregrinos tanto apreciavam, enquanto a nave central era ocupada pelas pessoas que desejavam apenas assistir às cerimônias religiosas. (PROENÇA, 1994, p. 58-59).

---

<sup>34</sup> Durante este bispado, foi projetado ainda o Palácio Episcopal, ou Cúria Diocesana, também projetado por Benedito Calixto de Jesus Netto e executado pela Empresa Luiz Piazza.

<sup>35</sup> Neto do célebre pintor religioso paulista, Benedito Calixto de Jesus, que, inclusive, recebeu a homenagem de uma famosa praça de São Paulo receber o seu nome.

Conforme referido anteriormente, essa lógica é resguardada na catedral jacarezinhense, com exceção do deambulatório, a imagem na figura 8 apresenta três perspectivas do interior da Igreja, partindo das naves, que, no tocante à arquitetura, demonstra a presença do tanto do estilo Românico, com os arcos — que causariam naquele que por eles passasse ou visualizasse, a sensação de integração ou repouso (PASTRO, 2010, p. 45) —, no seu interior, quanto pelo clássico, porque os arcos são sustentados não pelas grossas paredes de pedras românicas e sim por pilares, comuns nas Igrejas góticas, sobre as pilastras com capitéis jônicos — sem fuste estriado.

Com tudo isso, observa-se uma combinação de vários estilos arquitetônicos tradicionais, configurando uma obra eclética.

**Figura 8** – Três perspectivas do interior do templo. Acervo fotográfico da autora



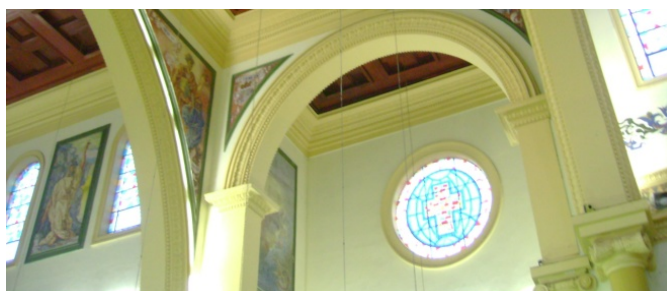
Pode-se perceber que a figura 8 é composta de três fotografias captadas em horários diferentes, as fotografias superiores foram tiradas no período noturno, já acessas as luzes no interior da Igreja, diferentemente da que está na parte inferior, que recebe iluminação natural que atravessa os vitrais e as portas de entrada, seu interior, por conta disso e de suas paredes grossas e alto teto, é possível usufruir de um ambiente fresco, arejado e suavemente sombreado. Essa Igreja é grandiosa. Diminuídos. É assim que nos sentimos quando transitamos por essa Igreja. Seu teto é alto, o pilares são grossos. Ela está repleta de detalhes, pequenas pinturas, desenhos enigmáticos.

Aliás, um olhar mais atento permite apurar que o avivar das pinturas de Eugênio de Proença Sigaud divide espaço com os 41 vitrais coloridos dispostos ao longo de todo o templo. Todos os vitrais são constituídos de vidros coloridos em mosaico, com a distinção no formato de suas extremidades, pois quatro deles possuem um contorno circular — dois com diâmetros menores e os outros, maiores.

**Figura 9** – Vitrais em mosaico. Acervo fotográfico da autora.



**Figura 10** – Destaque ao Vitral com a Cruz em seu centro. Acervo fotográfico da autora



Além dos mosaicos, os vitrais têm em seu centro o desenho de uma cruz (figura 10) — característica muito própria do estilo gótico -, esses vitrais arredondados estão situados sobre a entrada da Capela de São Sebastião e sobre Capela do Santíssimo, ao passo que o restante deles obedece ao formato retangular. Estes recebem as formas arredondadas apenas na extremidade superior, conforme se pode visualizar na figura 9.

Diante do exposto, encontramos em comum o estilo de Calixto Netto, anteriormente descrito, e a obra concluída: as três naves, o pórtico (ou alpendre envolto de pilares), nártex<sup>36</sup> (zona de entrada do templo, já no seu interior, estreito e transversal à nave), a cripta, os anexos para os sinos e párcos, o presbitério, não tendo sido mantidos apenas os deambulatórios.

**Figura 11** – Túmulo Capela de São Sebastião. Acervo Fotográfico da autora.



<sup>36</sup> Geralmente, os pórticos e os nártex possuem abóbadas, o que não ocorre em Jacarezinho, ao menos não na concretização do projeto.

**Figura 12** – Túmulo Capela de São Sebastião. Acervo Fotográfico da autora



Aliás, cabe evidenciar a presença de túmulos no interior da Igreja. Eles estão situados no interior da Capela do Santíssimo e da Capela de São Sebastião (figura 11 e 12). Logo na entrada desta última, o visitante se depara com um túmulo no chão. Este túmulo é do bispo Dom Pedro Filipak (1962-1991), quarto bispo de Jacarezinho, que assumiu logo após a transferência de Sigaud para Adamantina. Além deste, também está enterrado na catedral o bispo Dom Fernando Taddei (1867-1940), na Capela do Santíssimo.

Para Arruda (2003), ainda sobre Calixto Netto, o seu estilo era o mais aceito pelo clero. Provavelmente por seu trabalho assumir atributos típicos de plantas projetadas no período colonial brasileiro — nave retangular e capela-mor separadas pelo arco do cruzeiro e com seus corredores laterais (ou naves secundárias) independentes da nave (principal), distinto do pioneirismo moderno de Oscar Niemeyer nos contornos da Igreja São Francisco de Assis, ou Igrejinha da Pampulha (MG), na década de 1940, quando Juscelino Kubitschek era prefeito de Belo Horizonte.

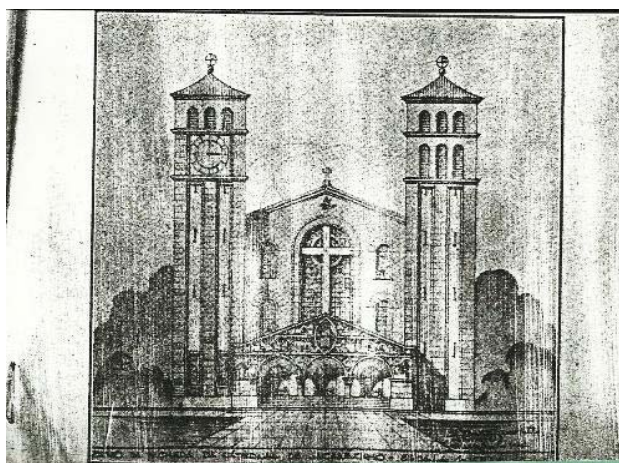
Aliás foi o movimento moderno e neocolonial que proporcionou novas linguagens na arquitetura brasileira, afinal até o final do século XIX,

Arquitetos vindos da Europa ou, em sua minoria, formados pela Escola Nacional de Belas Artes, dedicavam-se a construir prédios públicos e casas para as camadas dominantes em estilo “ecletico” — referido aos mais variados estilos pretéritos: neogrego, neoromano, neobarroco, alusões ao renascimento italiano, ao segundo império francês e assim por diante. (CAVALCANTI, 2006, p. 20)

É esse ecletismo tradicional que visualizamos no edifício aqui em estudo.

Felizmente, a seleção das sociedades anteriores perpetuou a imagem do projeto de autoria de Calixto do que seria a sua fachada, o que nos permite comparar como mais fidedignidade a diferença de estilo entre esse arquiteto e E. P. Sigaud.

**Figura 13** – Fachada projetada por Benedito Calixto Netto. Acervo Celso Rossi



**Figura 14** – Fachada com as alterações de Eugênio de Proença Sigaud. Acervo fotográfico da autora



Comparando as duas imagens, percebemos pequenas alterações que, em conjunto, mudam consideravelmente a fachada do templo. Primeiramente, observemos o que se mantém: o relógio, as duas torres, o telhado triangular e duas pequenas janelas abaixo do nível do relógio na torre esquerda. A presença de duas

torres, sendo a da esquerda uma torre sineira, configura-se como um aspecto bastante comum na arquitetura religiosa colonial.

Já as alterações são: duas janelas na parte superior ao nível do relógio, em vez de três, a ausência da grande cruz na nave central, o formato das portas, retangular e não mais circular — essa estrutura compositiva de frontão é frequentemente verificada tanto na arquitetura brasileira quanto na européia — e, sobre as portas de entrada, o que seria talvez um telhado triangular ou apenas um detalhe na fachada, nessa forma geométrica, temos uma espécie de sacada, acessível próxima aos sinos da Igreja, quem chega a essa sacada tem uma visão privilegiada da cidade, considerando, principalmente, sua localização central e em um dos pontos íngremes dessa cidade de relevo acidentado. Nessa mesma fachada há quatro esculturas de santos, não podemos, contudo, afirmar que no projeto de Eugênio P. Sigaud eram previstos tais esculturas, pois não tivemos acesso ao seu original.

O estilo gótico se faz presente na fachada da Igreja, pois, de acordo com Proença, “a primeira diferença que notamos entre uma igreja gótica e uma românica é a fachada. Enquanto, de modo geral, a igreja românica apresenta um único portal, a igreja gótica [...] tem três portais” (PROENÇA, 1994, p. 64).

Notamos que, em razão do terreno em aclave, o edificado é nivelado por escadarias que precedem desde a porta de entrada até o altar (que diminuem seus desníveis gradativamente), tornando o edifício, desse modo, ainda mais imponente.

**Figura 15** – Brasão de Geraldo Proença Sigaud. Acervo Fotográfico da autora



Por fim, um elemento visível nas alterações dadas é a presença, no centro do frontão, do brasão de Dom Geraldo Sigaud (figura 15). Nesse símbolo, encontramos o chapéu prelatício com seus cordões terminados, em cada flanco, de seis borlas, abaixo uma cruz e no centro um livro aberto, provavelmente a Bíblia, e, ao seu lado, com duas vezes lírios em aspas e a águia bicéfala

Sobre seu brasão, Geraldo Sigaud explicou, em sua carta Pastoral de 1947, os elementos que o compõe:

A águia bicéfala e os lírios em aspas são o escudo de Nossa família, o velho tronco português dos Proenças, radicado no Brasil há quatro séculos. Seus símbolos representam no Nosso *brasão* a Ordem Católica, evocada felizmente pelas armas das duas grandes monarquias, os Habsburgos e os Bourbons, o Sacro Império e a França –, cuja grandeza foi a grandeza da Cristandade e cuja ruína é o início da destruição do Reino de Deus na terra. (SIGAUD, 1947, p. 61)

Com essa explicação vinda do próprio Sigaud bispo, fica patente a necessidade da manifestação de seu poder nessa materialidade (seu brasão). Inclusive, de acordo com Silva Júnior, “a questão do poder sempre esteve relacionada à Igreja Católica, desde sua sistematização enquanto organismo político religioso a partir da admissão do Catolicismo como religião oficial do Império Romano [...]” (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 13).

Sabemos que a fé, a eucaristia, os ritos católicos são repletos de simbolismos e abstrações e, para que eles não caíssem na efemeridade, Halbwachs argumenta que

A sociedade religiosa quer se persuadir de que não mudou, ainda que tudo se transforme em torno dela. Consegue isto somente com a condição de recordar os lugares, ou reconstituir em torno dela uma imagem ao menos simbólica dos lugares nos quais ela se organizou de início. Porque os lugares participam da estabilidade das coisas materiais e é baseando-se neles, encerrando-se em seus limites e sujeitando nossa atitude à sua disposição, que o pensamento coletivo do grupo dos crentes tem maior oportunidade de se eternizar e de durar: esta é realmente a condição da memória. (HALBWACHS, 1990, p. 166)

Essa necessidade de reafirmação dos lugares de organização e fundação da Igreja, para Sigaud bispo, parece confundir-se com a nobreza de sua própria condição. Acreditamos, desse modo, que há manifestações ao coletivo que

são interpretadas de acordo com a subjetividade de cada um e que a localização, a grandiosidade, as pequenas e grandes delineações da materialidade e a divulgação da imagem da Igreja fomentaram a sua idealização e sustentaram o interesse de manifestar o poder da instituição religiosa de modo a impor um sentido e um consenso na construção mental do transeunte, com estatura tão inferior, que no seu cotidiano circula próximo ao templo — aliás, ao contrário das figuras 5, 6 e 7, a imagem 14 proporciona justamente o ângulo do caminhante.

Em outras palavras, a sensação de inferioridade causada no transeunte diante desse grandioso templo é resultado de um poder simbólico, “poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário” (BOURDIEU, 2000, p. 14). Dessa forma, surge como todo poder que consegue impor significações, e impô-las como legítimas. Os símbolos afirmam-se, assim, como os instrumentos por excelência de integração social, tornando possível a reprodução da ordem estabelecida.

Um dado poder, todavia, não é necessariamente apropriado uniformemente e constantemente com a mesma intensidade que fora imposto, afinal as imagens atuais da Igreja nos revelam um enfraquecimento desse poder devido à presença de grades ao seu redor, que denotariam um movimento de dessacralização na cidade, pois em 2006, tais grades foram necessárias para impedir atitudes profanas (namoros, uso de bebidas e cigarros) que outrora eram contidas pelo simples respeito àquele espaço.

Outro exemplo disso é quando comparamos pontos de vista acerca do valor artístico versus o valor arquitetônico.

A pintura do interior, realizada pelo arquiteto Dr. Eugênio Sigaud, foi loucada e criticada conforme a cultura dos visitantes. É moderníssima, existencialista, de cores vivas e bem executadas. Mas, além do valor artístico, pode ser considerada imprópria para um templo de tão venerável estilo como o é o colonial. Um crítico resumiu seu juízo sobre ela nas seguintes palavras: “a pintura é uma negação da imagem de Deus no homem”. Realmente, os membros do corpo parecem ser trazidos dos quatro ventos e casualmente ajuntados, revelando o desespero existencialista. (PROBST, 1975, p. 24)

Por outro lado, a Inscrição nº 08 do Processo 16/90, de 14 de dezembro de 1990, enfatiza apenas as pinturas murais de Eugênio de Proença

Sigaud, somente elas são consideradas Patrimônio Artístico do Estado do Paraná. No Processo é feita a seguinte observação:

Como o valor artístico dos murais é superior ao valor arquitetônico do templo, o edificado torna-se objeto de preservação por conter as obras de arte podendo, contudo, receber alterações desde que as paredes onde estão gravados os murais não venham a ser atingidas. (PROCESSO DE TOMBAMENTO ° 16/90, 1990, s/p)

Tal direcionamento, de que o valor artístico seria superior ao arquitetônico, esteve presente tanto nesse documento assinado pela curadora do Patrimônio Histórico e Artístico, como nas documentações que o precederam: desde a proposta do então Diretor do Museu de Arte do Paraná, Ennio Marques Pereira, em 10 de maio 1988. Essa ênfase é ressaltada em ofício, de 07 de novembro de 1990, pela própria senhora Parchen, da Secretaria do Conselho Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico – CEPHA, encaminhado à Conselheira e depois à relatora do processo, senhora Ana Cleide Chiarotti Cesário, nessas palavras:

Este processo reveste-se de uma característica muito especial tendo em vista o valor artístico da pintura mural, superior ao valor arquitetônico e ou histórico do edifício que o abriga. Portanto deverá ficar muito claro que ao se tombar o edificado, o mesmo poderá receber alterações desde que as paredes que suportam as obras não venham a ser atingidas. Recomendar também que a inscrição desse tombamento deverá se dar no livro do tombo artístico. (PROCESSO DE TOMBAMENTO ° 16/90, 1990, s/p)

Em síntese, houve todo um engajamento para fazer da catedral diocesana de Jacarezinho uma Igreja monumental e que condissesse com a expansão econômica que a cidade vivia no período, e as divisas geradas pelo “ouro rubro”, a vastidão e o poder da diocese naquele período, mais de 2 milhões de habitantes, tanto que, para o clérigo Probst (1975), as pinceladas de Sigaud revelariam um desespero existencialista do pintor e não seria digno de estar no venerável edifício, justamente o oposto do que encontramos no processo de tombamento.

Provavelmente as considerações dos conselheiros do CEPHA são justificáveis pelas características arquitetônicas obedecerem ao estilo tradicional eclético, conforme já discutimos ao longo deste capítulo, e que concomitantemente nos levam à consideração proposta por Argan:

[...] Para efetuar uma proteção orgânica do patrimônio cultural, é indispensável dispor de uma catalogação dos bens efetuada com base numa noção, juridicamente definida, de bem cultural. Julgo indispensável uma catalogação científica e sua contínua atualização, mas julgo extremamente perigosa a definição *a priori* de listas de coisas a serem protegidas, com implícita admissão de que tudo o que não está nessas listas não mereça de modo algum ser protegido. (ARGAN, 2005, p. 83)

**Figura 16** – Vista interna do templo sem alteração do tom verde inicial. Acervo Celso Rossi.



Quando nos voltamos a esse alerta de Argan e às decisões do processo de tombamento nº 16/90, consideramos que ele abre brechas para modificações como a que visualizamos na figura 16, qual seja, a alteração da tonalidade na parede do templo, já que a original era no tom verde no ano de 2007 e agora está mais para um tom pastel

Consideramos que a mensagem proposta pelo artista em suas pinturas não está desvinculada do edifício e as alterações permitidas pelas lacunas nas definições destacadas no processo de patrimonialização refletem-se na preservação da imagem propriamente tombada, como já ocorreu no exemplo acima: sabemos que a seleção das cores é uma etapa importante da composição de Sigaud e que as cores ao redor da produção, no caso o tom esverdeado alterado para o tom pastel, afetam a recepção e a harmonia propostas pelo artista.

Aliás, nesse sentido, existem estudos sobre a retenção do olho na imagem, como “O Cartaz”, de Moles<sup>37</sup>, que chama a atenção para o choque cromático e o choque emocional ou sensual. Isto é, as formas e a combinação de cores de uma imagem, em contraste com o seu ambiente, têm um tom de efeitos psicofisiológicos, que, conforme explica Moles, podem ser “tranquilizantes e repousantes” — o verde, que foi alterado para um tom pastel, que pode ter efeito “tônico e luminoso” (MOLES, 1974, p. 95), o que compromete a pintura dos murais.

Além disso, é precisamente na justaposição da arquitetura tradicional e das pinturas modernas que encontramos a identidade dessa obra, tanto que se, num exemplo fictício, transferíssemos as pinturas de Sigaud para a Igrejinha da Pampulha, projetada por Niemeyer, teríamos uma combinação artística que esvaziaria o sentido de uma série de elementos próprios das pinturas que estão intimamente ligados ao templo, assim como a Igrejinha perderia seu sentido, afinal a arquitetura do templo revela o conservadorismo católico predominante na região, ao passo que o caso mineiro é resultado de um projeto moderno e de certa forma transgressor, o contrário das pinturas dos murais que são intensamente ligadas à cidade, já que, como veremos nos próximos capítulos, a obra artística de Sigaud é um interessante registro dos cidadãos, naquela época, sob a ótica do pintor.

Quais os elementos que compõem e tornam tais pinturas murais tão importantes? E, especificamente, quais relações as pinturas estabelecem com o edifício? Seriam pinturas heréticas? Revelariam um desespero existencialista do pintor, como disse o padre Probst? Ou seria uma forma comunista de integrar a comunidade? Essas e outras indagações nos acompanharão e nortearão, na medida do possível, os próximos capítulos.

---

<sup>37</sup> O livro de Abraham Moles reúne discussões que perpassam pela psicologia, sociologia, economia, estética, comunicação, entre outras áreas para pensar o cartaz na formação do espaço urbano.

O que nós vemos das cousas são as cousas.  
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?  
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos  
Se ver e ouvir são ver e ouvir?  
O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.  
Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),  
Isso exige um estudo profundo,  
Uma aprendizagem de desaprender  
E uma seqüestração na liberdade daquele convento  
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas  
E as flores as penitentes convictas de um só dia,  
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas  
Nem as flores senão flores.  
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.  
(Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa)

### 3 MARIA, CLERO, CELESTIAIS, PROFETAS E ANÔNIMOS: OLHARES POSSÍVEIS SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE EUGÊNIO PROENÇA SIGAUD

[...] vem aqui coroinha, pensei até que ele ia me bater porque eu era muito amigo do Dom Geraldo e ele era muito genioso, “ota homem bravo viu”! Daí eu pensei “vai bater ni mim”! — Você quer se retratado na pintura? Ai eu disse: Eu quero! — então venha aqui... fica em pé ai e não se mexa, hein! [...] (Entrevista de senhor Américo concedida à autora em 23/09/2011)

Para a Igreja Católica, o uso de pinturas no interior dos templos, para além do seu embelezamento, exerce a função de transmitir, aos fiéis, mensagens da Bíblia através desse código cultural. Mas, segundo Peter Burke, em “Testemunha Ocular: história e imagem”, as pinturas têm sido alvo de crítica por alguns estudiosos, que consideram que “muitas imagens nas paredes de igrejas eram excessivamente complexas para serem compreendidas por pessoas comuns” (2004, p. 60). Carlo Ginzburg, por sua vez, constata que a própria retórico-poética das passagens bíblicas do Novo Testamento, pautada nas premissas dos textos proféticos judaicos, seria o germe das imagens mais disseminadas pelo culto cristão<sup>38</sup>, como a Virgem Maria. O historiador italiano, entre outras discussões, demonstra que os livros da Escritura reforçam uma fé calcada na palavra, bem como remetem, a partir daquilo que o autor chama de dimensão ostensiva, as imagens sagradas, o que denotaria um retorno ao costume greco-romano da imagem cultural<sup>39</sup>.

Essa prática tão recorrente fez do espaço religioso um abrigo para incontáveis obras artísticas, umas muito famosas, como os trabalhos de Michelangelo, Rafael, Botticelli, Aleijadinho, Giotto di Bondone, entre muitos outros.

<sup>38</sup> Por exemplo, Mateus 1:21-23, Lucas 2:26-32 e João 19:26-27.

<sup>39</sup> A preocupação de que o culto cristão não fosse confundido com o culto politeísta dos greco-romanos só foi amenizada com a oficialização do Catolicismo pelo Imperador Constantino. Sabemos, a partir do capítulo do livro *Ecce*, de Ginzburg (2001), que isso ocorreu sem ressalva na História Eclesiástica. Pois, no início do século IV, Eusébio de Cesário aceitava a *interpretatio christiana*, posto que ele não perseguiu o grupo da cidade de Pâneas, que possuía estatuas de bronze que figuravam Jesus no ato de cura a mulher hemorrágica, tal configuração não sustenta a afirmação de que a existência de imagens cristãs não o incomodava, pelo contrário, afinal houve o episódio em que o mesmo Eusébio de Cesário atribuiu “a uma iniciativa pagã, além do presumível grupo que figurava Jesus e a hemorrágica, algumas imagens pintadas de Pedro, Paulo e Jesus” (p. 117).

Trataremos a partir deste capítulo de pinturas com temas religiosos não tão conhecidas como a Capela Sistina, o Conjunto de esculturas do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, a Capella degli Scrovegni, em Pádua. Arriscaríamos concordar com Mariângela Guimarães que há uma “jóia esquecida<sup>40</sup>” no interior do norte paranaense, por conta das minúcias que envolvem sua constituição.

Nessa “visita” ao templo contaremos como a “companhia” de memórias sobre os irmãos Sigaud e de fontes orais de moradores da cidade, para melhor compreendermos essa(s) história(s). O primeiro a “oferecer os braços” e nos acompanhar no nosso trajeto de análise do templo - a de adentrar o espaço da catedral e observar as pinturas da entrada principal em direção ao altar-mor, contornando-as até finalizar pelas capelas laterais - é o senhor Américo Felício de Assis. O coroinha de Dom Geraldo Sigaud, testemunha do processo de embelezamento da igreja, hoje com 74 anos, conta-nos:

[...] Então, Geraldo de Proença Sigaud foi nomeado bispo de Jacarezinho e na década de 70 ele veio e tomou posse. E aí, moço, recém-formado e recém-nomeado bispo, ele tinha muitos ideais e entre seus ideais estava a construção da catedral diocesana de Jacarezinho. Ele surpreendeu e trabalhou e conseguiu a construção. Uma vez construída a catedral, ele pensou muito alto e queria dar uma pintura que marcasse a catedral. E ele tinha um irmão que se chamava [pausa]... ele era artista plástico... (ASSIS, 23 de setembro de 2012)

Como é possível perceber na fala do nosso entrevistado, as datas nunca foram boas “parceiras” da memória, já que as informações que ele nos traz não correspondem às datas que apresentamos, por meio de fontes escritas, no capítulo anterior, além do próprio nome do pintor ter lhe faltado à memória. Diante desse lapso, fizemos uma intervenção e informamos o nome do pintor

Isso! Eugênio! Eugênio de Proença Sigaud! Já tinha fama, já era artista de fama mundial, e Dom Geraldo convidou seu irmão pra fazer a pintura. Esse Dr. Eugênio tinha um gênio muito forte demais! E eles não se davam, eu não sei por que razão, por que eles dois irmãos na verdade que não se davam. E o Dr. Eugênio era ateu, que por ironia do destino um ateu e outro bispo! Mas a vida tem dessas coisas... (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

---

<sup>40</sup> Esse é o título de uma reportagem de Mariângela Guimarães que discutiremos nas próximas páginas do texto.

Já a partir da ênfase dada pela nossa testemunha, constatamos que essa “discordância” entre os irmãos foi marcante, e marcou as suas memórias, visto que mesmo depois desses cinquenta anos passados, o coroinha não esqueceu o conflito que marcou a relação dos dois irmãos. Até mesmo a diferença ideológica não passou despercebida, pois nas lembranças do senhor Américo está vivido o fato de um ser ateu e o outro bispo. Também podemos inferir que parece estranho a esse depoente que fossem eles irmãos e com essa perspectiva ou modo de olhar o mundo tão diferente.

Os suspiros, as pausas, o brilhar dos olhos, o riso ou a lágrima, enfim, as emoções geradas nesse processo de fazer lembrar fazem que nosso depoente apresentou ao ser deparado com as lembranças que lhe traz as pinturas na igreja. Fez-nos chamar a atenção para a da experiência com a oralidade um formidável encontro com o passado, principalmente porque “um contador de histórias criativo ou um brilhante artista da palavra constituem fonte de conhecimento tão rica quanto qualquer conjunto de estatística” (PORTELL, 1997a, p. 17) como chama a atenção o historiador italiano, Alessandro Portelli, para a relevância da oralidade, por conta desses limites que apresenta. Mas destaca que, sobretudo, quando imperava a escola metódica dita positivista, o uso da história oral não era um recurso admissível no campo historiográfico, justamente porque, conforme esclarece o especialista

Aos poucos, entretanto, estamos questionando o próprio significado da objetividade e da verdade, e transformando a pretensa interferência de um corpo estranho na identidade de nosso trabalho. A História Oral não mais trata de fatos que transcendem a interferência da subjetividade; a História Oral *trata* da subjetividade, memória, discurso e diálogo. (PORTELLI, 1997a, p. 26)

Qualquer que sejam os limites dessa metodologia, hoje reconhecemos que se, por um lado, a fonte oral possui suas limitações em razão do esquecimento, do não-dito e de distorções, por outro, possui também vantagens se comparadas às fontes escritas:

[...] a gravação é um registro muito mais fidedigno e preciso [...] todas as palavras empregadas estão ali exatamente como foram faladas; e a elas se somam pistas sociais, as nuances das incertezas, do humor, ou do fingimento, bem como a textura do dialeto [...] Por continuar sempre o mesmo, um texto não pode ser refutado [...] Um falante,

porém, pode ser imediatamente contestado. (THOMPSON, 1992, p. 146-147)

Encontramos um desses “artistas da palavra” que ainda testemunhou cenas decisivas para a compreensão da obra de Eugênio Sigaud. Se o senhor Américo se confunde com as datas e nomes, por outro lado testemunhou diversos momentos de (des)encontro de Dom Geraldo com o irmão pintor. E, assim, com o uso da história oral poderemos estabelecer uma operação historiográfica plural ao possibilitar que novos agentes sociais contribuam com novas versões da história.

Além de democrático, tal método permite que, neste trabalho, leiamos, olhemos e ouçamos representações do passado. Segundo Handlin:

O som não é pedra, e se esvai com o vento. O historiador não pode captar as vozes que ecoaram no passado. Mesmo assim não pode se esquecer de que não há língua escrita idêntica à sua contrapartida falada. O uso das palavras e estruturas de orações, isto sem mencionarmos a cadência, o timbre e o sotaque, significativamente afetam o significado do transmitido. (HANDLIN, 1982, p. 207).

Dessa maneira, somos prudentes em reconhecer que não ouvimos a voz de nenhum dos irmãos Sigaud, não presenciamos suas expressões faciais e corporais, contudo, contamos com os vestígios escritos, visuais e com a lembrança, com o filtro da subjetividade daqueles que os conheceram. Dessa maneira, contam essa história a seu modo; o senhor Américo, por exemplo, tem a característica de, em seus relatos, enfatizar o seu lugar na história.

Essas reflexões são possíveis graças ao avanço da tecnologia, que hoje permite materializar a memória em uma gravação e ouvir quantas vezes forem necessárias um relato para, mais e mais, o entrevistador ouvir a narração e com sua sensibilidade captar informações fazer suas análises. No entanto, parte das vantagens da oralidade se perde na confecção dessa fonte, como, por exemplo, a possibilidade de contestação ou questionamento de determinado assunto do depoente na elaboração da História Oral.

Independente disso, a gravação ainda se configura como “[...] um registro muito melhor e mais completo do que jamais se encontrará nas anotações rascunhadas ou formulário preenchido pelo mais honesto historiador” (THOMPSON, 1992, p. 147).

Por fim, devemos ressaltar que, no tocante ao historiador oral, o trabalho não se restringe apenas a nos preocuparmos em trazer diversos olhares para o campo historiográfico e sermos cautelosos na transcrição dessas informações orais, é preciso respeitá-las eticamente sem que nos anulemos diante dessas evidências. Concordamos tanto com Portelli, quando este diz que “aquilo que criamos é um texto dialógico de múltiplas vozes e múltiplas interpretações: as muitas interpretações dos entrevistados, nossas interpretações e as interpretações dos leitores” (PORTELLI, 1997b, p. 27), quanto com Thompson, que define a história oral como “[...] a interpretação da história e das mutáveis sociedades e culturas através da escuta das pessoas e do registro de suas lembranças e experiências” (THOMPSON, 2002, p. 09). E é importante destacar que a prática da história oral não está desvinculada da interpretação e da ciência de que tratamos de uma versão do passado a partir da memória.

Feitas essas considerações, ressaltamos uma característica apresentada pelo nosso entrevistado e que consideramos pertinente a ser trazida ao leitor: de tanto contar essa história, nossa testemunha já tem todo o enredo articulado e pronto para seus ouvintes, pois, sendo um dos poucos que participou dessa história de forma tão próxima e que ainda está vivo ou que reside em Jacarezinho, já a relatou incontáveis vezes para crianças, padres, jornalistas, historiadores... Sempre que se quer saber sobre as pinturas da catedral, basta ir, ao fim da tarde, à igreja, que encontraremos esse professor universitário aposentado cumprindo a promessa de não perder um dia sequer da missa. E, em nosso encontro, revelou “eu tinha muita vontade que a Faculdade de Filosofia, através do curso de História uma vez retratasse a História, porque daqui a pouco não vai ter mais quem contar a História. Já morreram quase todos! Aí, não tem mais quem contar, pois morto não fala” (ASSIS, 23 de setembro de 2011).

O professor se sente lisonjeado em ter sua figura que compõe retratada nas pinturas e desabafa sua angústia de assistir à morte daqueles que foram retratados nos painéis assim como ele, mas que estão morrendo e levando consigo as memórias sobre as pinturas. É possível que o nosso depoente, com seus 74 anos e com o corpo já debilitado, sinta sua própria morte chegando e, com ela, o desaparecimento de sua memória, tantas vezes transformada em palavras e contada àqueles que tivessem ouvidos ora distraídos ora atentos, que satisfizeram ânsia desse senhor em fazer conhecer ao outro um pouco do seu passado.

O senhor Américo demonstra, no seu relato, a importância que tais pinturas têm para si e o quanto se sente insatisfeito com a ausência de iniciativas acadêmicas para registrar essa história que tanto admira, sobretudo com o curso de História que existe na cidade desde a década de 1960. Por outro lado, chama atenção o tom e a expressão facial exclamativa ao falar da personalidade de Eugênio — apesar da dificuldade de se lembrar do nome do artista —, com considerável ênfase no fato dele ser ateu, visto que Eugênio Sigaud dizia-se ateu convicto, em 1978 afirmou: “sempre fui hostil à Igreja Católica como a qualquer tipo de religião. Quanto às questões teocráticas, sou contra, crítica e filosoficamente” (SIGAUD apud MORAIS, 1982, p. 89).

Eugênio se assume publicamente sua hostilidade à Igreja Católica e, apesar da declaração mencionada acima ser de data posterior ao trabalho em Jacarezinho, identificamos que, pela fala do nosso entrevistado, essas convicções filosóficas e políticas do artista não eram desconhecidas nem mesmo desconsideradas pela população jacarezinhense. Ou seja, causavam grande estranhamento aos cidadãos.

É possível identificar, ao longo de nossa narrativa, minúcias intrigantes praticadas pelo artista na execução da encomenda artístico-religiosa na cidade de Jacarezinho. Afinal, nossas fontes visuais são a expressão material do encontro (e dos desencontros) desses irmãos com ideais tão opostas, que se manifestam nas escolhas temáticas, cromáticas e nas formas artísticas.

### 3.1 O BATISTÉRIO

No início de nossa caminhada pelo templo, é a representação do batistério<sup>41</sup> que logo nos deparamos. Antes de descrevê-la, cabe fazer algumas pontuações acerca do conceito de representação.

Para Roger Chartier, as transformações pelas quais a disciplina historiográfica passou ao longo da segunda metade do século XX, propiciaram a emergência do conceito de “representação”. Tal instrumentação conceitual, o termo

---

<sup>41</sup> Todas as titulações dos murais seguem a nomenclatura presente no Projeto de Solicitação de Restauro direcionada à Lei Rouanet, sendo assim, por escassez de informação, não sabemos assegurar exatamente quem fez essas atribuições de nomes e nem em que se fundamentou. Contudo, ao confrontarmos as denominações com os murais, consideramos pertinente segui-las. O documento foi fornecido pelo ex-secretário municipal de Cultura Danilo Junior de Oliveira

representação, seria a relação entre uma imagem presente com um objeto ausente, a qual as variabilidades de compreensões (ou incompreensões) estão subjacentes ao grau de convenções partilhadas. A saber, a inteligibilidade das representações fabricadas por Eugênio Sigaud, tanto no painel “O Batistério” quanto nos demais, está condicionada a quantidade de conhecimentos sobre o contexto em que o artista estava inserido, constatação que nos aproximou do “pensar relacional” de Bourdieu.

Acerca das representações do mundo social, o historiador francês explica: “à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”. (CHARTIER, 1990, p. 19). Esse direcionamento contribui duplamente a nossa pesquisa. Primeiro porque nos auxilia a ponderar que as pinturas-murais na Catedral Diocesana de Jacarezinho são uma representação do modo como Eugênio percebia a sociabilidade jacarezinhense na época, ou como gostaria que fosse e, em segundo lugar, principalmente pelos nossos desconhecimentos da realidade pretérita, esta dissertação também é uma representação da obra do pintor ateu-comunista em Jacarezinho – aquilo que percebemos sobre seu trabalho, bem como projeções do que gostaríamos que fosse o trabalho do artista. Trata-se de uma produção de sentido, que Baxandall denominou de “trajetória de pensamento”.

Feita essas considerações, olhemos atentamente ao painel “O Batistério”, situado logo na entrada da Catedral.

**Figura 17** – Batistério e destaque à possível representação do Morro Cruzeiro. Acervo da Autora. Edição Cely Kaori Hirata



Na figura 17, temos, ao centro, a presença das letras gregas Alfa e Ômega em um livro. Nele, os contornos das folhas causam a leve impressão de que temos abaixo da letra Alfa uma serpente. Divide destaque na pintura, ainda, duas gazelas, ambas sobre um livro.

Já os pequenos detalhes seriam: uma desconhecida planta, nas extremidades do mural; uma pia batismal que jorra água e sustenta o livro central; na frente dessa pia, há um objeto que sustenta uma vela e, logo ao lado, um objeto verde que parece ser a representação do Morro do Cruzeiro. O relevo acidentado proporciona belas vistas no horizonte do município de Jacarezinho, se tal fenômeno causa encantamento em muitos mesmo hoje, na década de 1950 o encantamento deveria ser ainda maior, a repetição dessa paisagem natural nas paredes da catedral da cidade, dessa forma, denuncia um encantamento de Eugênio Sigaud por esse aspecto do lugar.

A biografia elaborada por Gonçalves (1981) vem acompanhada de uma análise que Quirino Campofiorito faz sobre a obra artística de E. P. Sigaud. Nela, o colega integrante do Grupo Bernadelli aponta:

O emprego das cores ditas *terrosas* (óxido de ferro) para obter os amarelos, vermelhos e castanhos (um muralista tende a preferi-los) ou o preto facilitar contornos e escurecimentos de tons, serão causadores da tonalização baixa e carentes de mudanças luminosas na generalidade da obra de Eugênio Sigaud e principalmente, antes das duas décadas finais. (CAMPOFIORITO, 1981, p. 112)

Nessas considerações, há o esclarecimento quanto à escolha da tonalização. Ela está relacionada ao suporte adotado, ou seja, os murais, visto que, pelas imperfeições da superfície e sua absorção das cores, pedem matizes ditas *terrosas*, tais apontamentos podem justificar a predominância do vermelho na representação do sacramento do batismo, em vez do recorrente branco para indicar o ato de purificação.

Campofiorito ponderou também que “a Moderação cromática evita o ofuscamento da intensidade comunicativa do tema pelos efeitos mutáveis e excessivamente atraentes da cor” (CAMPOFIORITO IN: GONÇALVES, 1981, p. 111). Isto é, o pintor tem o cuidado de não sobrepujar a temática com o colorido de sua obra, pelo contrário, é precisamente na cor que o artista expressa a sua temática.

Especificamente no “Batistério” (figura 17), tomamos a escolha da predominância do vermelho não só pelos limites impostos pelo mural, mas também por se tratar de uma cor usualmente é utilizada para representar sangue/morte, pecado/inferno. Dessa maneira, a disposição da pia batismal jorrando água no centro, sob o livro com a inscrição das letras Alfa e Ômega, de acordo com o *Dicionário de Símbolos: Imagens e sinais da arte cristã*, de Gerd Heinz Mohr (1994), refere-se a Cristo como o princípio e o fim de todas as coisas, da mesma forma que a vela representaria Jesus Cristo como a “luz do mundo”. Um Cristo em meio a um cenário pecaminoso, ressaltado pelas folhas que variam das tonalidades laranja, vermelha, até a azul escura, e que denotam um ambiente tenso e negativo.

Já as gazelas, para John L. Mckenzie (1983), na sua obra *Dicionário Bíblico*, significariam ligeireza e pureza. Notemos que a agilidade é enfatizada pelo cuidado do pintor em delinear a estrutura óssea e pela pose galopante desse animal de caça, muito comum na região da Palestina, colocando-as como mensageiras ágeis e puras, que levariam ao perdão dos pecados.

### 3.2 AS DOZE PROFECIAS DA VINDA DO MESSIAS<sup>42</sup>:

Seguindo a apresentação das pinturas que compõem o interior da catedral, passaremos a narrar os painéis correspondentes às “Doze Profecias da Vinda do Messias”.

O grande obstáculo para o cumprimento dessa tarefa consiste na ausência, ao menos nas fontes por nós consultadas — revistas, jornais, oralidade, processo de tombamento, projeto de solicitação de restauro —, de informações sobre essas imagens, que fossem além da própria titulação (as profecias), ou, por exemplo, de que habitantes da cidade foram ali retratados. Independente desse limite, ressaltamos que todos esses painéis retratam figuras humanas conhecidas pela comunidade da época, sendo elas fiéis católicos ou não, pelo teor das informações que recolhemos nesta pesquisa.

Aliás, são tais barreiras que nos forçaram a fazer uso, como expresso no capítulo anterior, da metodologia de Bourdieu (“pensar relacional”) e de Baxandall (“inferência crítica”) na elaboração da nossa narrativa. E,

---

<sup>42</sup>Para identificação dessas passagens bíblicas contamos com a colaboração dos teólogos e historiadores Pedro Bonoto e Élmes Xisto Meira.

especificamente para o estudo desses doze painéis, consideramos também as ponderações de McKenzie (2001), quando este chama a atenção para a prefiguração, representação do que está por vir, ou como os teólogos chamam: midraxe. Esta seria o uso da poética bíblica, em vez da exegese bíblica — ou seja, da sua interpretação literal —, como lição, com a preocupação, contudo, de não recair num discurso meramente fantasioso.

Algumas passagens, nesse sentido, podem ser consideradas proféticas não por literalmente apresentarem profecias, mas por se constituírem de características que denotariam a vinda do Messias ou por possuírem símbolos que remetem a Jesus Cristo.

Dispostas ao longo das paredes da nave central, em altura considerável, pouco são aqueles que param para observá-las atentamente. Afinal, durante a cerimônia religiosa, momento de maior concentração de fiéis na igreja, para observá-las seria preciso elevar o olhar para as pinturas e, assim, desviar atenção do rito religioso. No entanto, algumas imagens são notáveis quando o fiel ou visitante entra pela porta lateral do templo (figuras 20 e 21), ou quando vai ao segundo piso, onde se localiza o já em desuso órgão (instrumento musical). A visão proporcionada das profecias por esse ângulo é privilegiada.

**Figura 18** – Profecia 1. Acervo fotográfico da autora



Acreditamos que a primeira profecia apresentada nesta dissertação (figura 18) seria o retrato de Josué, uma narração do Livro Bíblico sob o mesmo título, no capítulo 10, em que é relatado o enfrentamento dessa personagem bíblica com os reis amorrous. Na época, a qual se refere o capítulo, esses reis governavam os reinos de Jerusalém, Hebron, Jarmut, Laquis e Eglon, e estavam temerosos por Josué ter tomado a cidade de Hai, assim como Jericó, como também estabelecido aliança entre o povo de Gabaon

Os contornos musculosos do personagem representado indicam ser um homem de força e que a usa para lutar, além da tonalidade das vestes: não é o branco, que remete a paz. Não há menção, nesse quadro, a outros possíveis combatentes, apenas é retratada a figura de uma mulher que se apresenta de cabeça baixa, com expressão de sofrimento, diante de um céu que mescla tons escuros de cinza com azul, amarelo e vermelho — inclusive, na parte superior central, uma mão se forma no tom vermelho — e, dessa maneira, cria-se uma atmosfera de batalha e a impressão de que Josué recebe dos céus forças para enfrentar os palestinos que se pusessem contra os judeus

Outra informação no painel é a de que em seu canto inferior direito vemos a inscrição: À cidade de Jacarezinho – E. P. Sigaud, 1957. Menção que remete a afirmação que consta no periódico mensal Panorama – A revista do Paraná de abril de 1960, elaborada por Sérgio Matulevicius:

Construindo a sua rica catedral, D. Geraldo convidou o irmão artista moderno, que reside em São Paulo, para executar os murais e painéis com motivos bíblicos, que decorariam o interior do templo. Sigaud Aceitou: decidiu trabalhar grátis, oferecendo sua pintura ao povo de Jacarezinho e à sua fé religiosa. (MATULEVICIUS, 1960, p. 35)

Esta é a fonte impressa mais antiga que temos sobre o trabalho artístico de E. P. Sigaud, o que não nos garante ser a mais fidedigna. Identificamos nela a construção de um discurso que exalta mais o aspecto religioso. É D. Geraldo que constrói uma “rica catedral”, não há referência aos donativos da comunidade, nem ao bispo anterior, que idealizou e iniciou a construção do templo.

Aliás, em outro trecho da reportagem, o jornalista relata que a Catedral ficou fechada enquanto o pintor realizava seu trabalho e, ao tornar-se público o acesso as pinturas, houve grande polêmica entre a população. O periódico

expõe que “a primeira reação do bispo D. Geraldo foi de indignação. Mais tarde porém, S. Excla Revma. tranqüilizou. Afinal, a fé tem muitos olhos e todos sendo autênticos e sinceros levam igualmente ao ambicionado caminho da salvação” (NICOLATO, 1960, p. 35).

De acordo com a memória daqueles que nos prestaram relatos e da descrição de Waldetaro, o assistente de Eugênio, no jornal Gazeta do Povo, na reportagem de Roberto Nicolato intitulada “Por quem os sinos dobram”, o bispo e os demais habitantes da localidade circulavam no interior templo durante as atividades do artista. Desse modo, pensamos que o teor da publicação na Revista Panorama, de 1960, é de justificativa, provavelmente em respostas aos questionamentos sobre a permissão do bispo quanto ao trabalho de seu irmão ateu e comunista.

Além do mais, desconfiamos da gratuidade do trabalho de Eugênio quando confrontamos essa fonte confeccionada na década de 1960, período em que D. Geraldo era ainda bispo em Jacarezinho, com o relato de Waldetaro, assistente de Sigaud. Na reportagem já mencionada a Roberto Nicolato, o auxiliar do pintor informa que o Sigaud tinha registro em carteira. Será que o pintor trabalhou voluntariamente exigindo que apenas seu assistente recebesse? O trabalho voluntário era comum entre comunistas, porém o bispo era conservador e avesso ao comunismo do irmão, então nos perguntamos a respeito dessa possibilidade do trabalho voluntário e acreditamos que não era.

Já o personagem da figura 19, para nós, seria Moisés no Monte de Deus, em Horeb. Já que, de acordo com o texto bíblico, Êxodo 3, Moisés se encontra com Deus. Nesse encontro, o anjo do senhor apareceu para Moisés numa labareda em meio a uma sarça. Vemos aqui um personagem descalço, como narrado no texto bíblico, o jovem é forte, com alimentos sob seus pés. Ao lado direito do homem está representada uma fogueira com imagem humana. Inferimos que a figura humana que se forma na fogueira seria a manifestação do divino, porque, dentro da tradição cristã, o homem é a imagem e semelhança de Deus. A exploração das cores é percebida em um céu que varia do azul ao branco, com morros ao fundo em tons claros, o que transmite um clima de paz e tranquilidade.

**Figura 19** – Profecia 2. Acervo fotográfico da autora



Por outro lado, o mesmo não se repete no espaço do cenário em que o pintor retratou a terra santa. Notamos que o aspecto desse ambiente é modificado através das cores, a predominância dos tons claros do plano de fundo varia para o chão, no qual Moisés pisa. Este chão tende para o vermelho terroso, e para a fogueira, em que pintor faz uso de mais variadas cores. Dessa forma, a terra sagrada representaria a severidade do Deus do Antigo Testamento, pela predominância do vermelho no solo, no corpo musculoso e jovem de Moisés e na fogueira.

A imagem seguinte, figura 20, por sua vez, seria uma representação de Rute. Ela seria uma mulher virtuosa, com base nas concepções da época transcritas na escrituras. Uma moabita que entra no povo eleito e se torna bisavó de David e, por isso, faz parte da genealogia de Jesus Cristo. Especificamente nessa cena, entendemos que seja o capítulo 2, no qual Rute é representada colhendo no campo de Booz, com quem se casaria mais tarde. Rute é um livro messiânico para cristãos e judeus, afinal o messias é da descendência de David, tanto que Booz e

Rute são citados no capítulo 1 do evangelho de Mateus, quando este faz referência à genealogia de Cristo.

Outra alegoria ao messianismo que observamos na pintura é a colheita do trigo, cereal que produz o pão, e, uma das formas com que os cristãos se referem a Jesus está representada na expressão: “Pão da Vida”. E. P. Sigaud procura reproduzir uma postura arcada de Rute, que reforça a mensagem de serva do senhor; as vestes brancas representam a paz. A cor dos seus pés destoa do restante do corpo, são pés negros e braços mais claros, possivelmente para demonstrar a miscigenação dos moabitas com os hebreus . Essa mesma miscigenação é também encontrada na população de Jacarezinho, pois como já dito, é uma região cujo início de ocupação sustentou-se sobre a escravidão. Ao andar pelas ruas da cidade, ainda hoje, é possível ver retratada como no resto do País, a constituição miscigenada dos habitantes.

**Figura 20** – Profecia 3. Acervo fotográfico da autora



**Figura 21** – Profecia 4. Acervo fotográfico da autora



Já a mulher da figura 21, de roupa suntuosa e encostada em um poço, inferimos que seja a juíza Débora, Livro dos Juízes 4, que diz no versículo 4: “Naquela época, a profetisa Débora, mulher de Lapidot, exercia as funções de juiz em Israel. Sentava-se para julgar sob a bandeira de Débora, entre Ramá e Betel, na montanha de Efraim, e os israelitas iam ter com ela para lhe fazer justiça”. Ademais, no texto bíblico está dito que ela vivia à sombra da palmeira, que está ao fundo direito do painel.

Nessa composição, E. P. Sigaud abusa do tom amarelo, que nos remete ao ouro, ou seja, a riqueza, como também o azul, que denotaria tranquilidade. Chama a atenção a postura dessa profetisa, afinal ela está com pernas e braços abertos, que causam a sensação de acessibilidade, ao passo que sua expressão facial demonstra segurança e superioridade. A combinação dos tons no céu, que variam de azul para amarelo, rosa e branco, reforçam o clima e atmosfera pacífica.

É notório que na imagem dessa figura (22) o pintor representou um membro da elite, denunciado pelos seus trajés volumosos e bem acabados. Temos

ainda um cenário, sobretudo pelos tons rosa e branco, que transmite tranquilidade. Aqui, propomos que seja Ezequias, do Segundo Livro de Reis, capítulo de 19, versículo 14: “Ezequias recebeu a carta das mãos do mensageiro, leu-a, depois foi a o templo e estendeu-se diante do senhor”. Dessa forma, acreditamos que a pintura seria de Ezequias, sob posse de sua carta na mão esquerda.

**Figura 22** – Profecia 5. Acervo fotográfico da autora.



**Figura 23** – Profecia 6. Acervo fotográfico da autora



Na sequência, a figura 23, acreditamos que a representação seja o rei de Salém, Melquisedec, abençoando e oferecendo pão e vinho a Abraão, que regressava vitorioso de Kedor-laomer, passagem narrada no livro bíblico de Gênesis 14, 17-20. Podemos, dessa maneira, fazer uma midraxa nessa passagem, com a constatação de que o pão e o vinho seriam uma prefiguração do corpo e do sangue de Cristo. As variações de cores nos tecidos representados no mural geram um clima de alegria e leveza que são ressaltados pelas nuvens e tonalidade do céu. Seria um rei se curvando ao senhor, com os pilares ao fundo indicando o templo. O detalhe é que aqui, a figura aparece descalço, possivelmente para denotar a humildade e a simplicidade de sua personalidade. Esse foi o último rei, que agrada ao senhor e liberta seu povo, sendo da linhagem de David, portanto, descendente de Jesus. Além disso, a predominância do tom verde na representação do chão nos remete à esperança. Percebemos, nessa representação, uma postura de um rei forte, já que seu glúteo e a musculatura das pernas sobressaem sob as suas vestes. O rei tem sua oferta direcionada aos céus e sua expressão facial é de segurança e

seus braços alcançam quase o topo do painel, o que remete a uma proximidade entre esse rei e a divindade.

Enquanto no painel da figura 24, propomos que seja a representação de Estér. De acordo com as escrituras do livro que recebe esse mesmo nome, Ester, assim como Judite, essa mulher livrou Israel dos seus inimigos. Especificamente nessa pintura, acreditamos que seja o capítulo 5, 1, aqui retratado, pois nele consta: “No terceiro dia, Ester vestiu-se com seus trajes reais e apresentou-se no átrio interior do palácio, diante do aposento real”. No cenário da obra, temos pilares ao fundo e a mulher retratada tem suas vestes tão vistosas e é caracterizada como alguém com status social. Atentamos, na referida passagem, para o uso da expressão “no terceiro dia”, número significativo para o cristianismo: “ressuscitou no terceiro dia”. Ester é representada com uma silhueta demarcada e usa sapatos, algo incomum nas pinturas de Sigaud.

**Figura 24** – Profecia 7. Acervo fotográfico da autora



**Figura 25** – Profecia 8. Acervo fotográfico da autora



Na imagem da figura 25, de acordo com nossos pressupostos, encontramos Judite: viúva que traça o plano de levar sitiados israelitas a se rebelarem diante dos abusos de Holofernes e assírios que sitiavam a cidade de Betúlia. No livro de Judite, consta que em oração fora designada pelo senhor a ir até o encontro do Príncipe Holofernes para defender o “povo de Deus”. No seu capítulo 10, temos a seguinte descrição: “Lavou-se, ungi-se com um unguento precioso, arranhou o cabelo e pôs um diadema. Vestiu-se com seus vestidos de gala, calçou as sandálias, pôs os braceletes, o colar e os brincos, os anéis e todos os seus enfeites”.

Além disso, é relatado que sua beleza e formosura são realçadas pelo senhor por conta de suas virtudes. Identificamos neste painel uma dedicação do pintor nos contornos da personagem, apesar de não terem sido representados os brincos, braceletes e colares. Contudo, as figuras femininas retratadas nas pinturas de Sigaud, na Catedral, tenham todas suas siluetas muito bem delineadas. Esta não foge ao seu princípio nesses murais, mas, nesse caso, os contornos ficaram disfarçados pelos mantos que a envolvem, mesmo que seu corpo ainda seja delineado, perde-se entre eles. Ao fundo, temos um céu de cores fortes e traços,

principalmente no caimento do vestido, que denotam uma forte ventania, possivelmente em alusão a fúria de Deus, que usa seus servos para ferir “os inimigos”. Importante enfatizar que, mais uma vez, o artista retrata o morro do Cruzeiro.

No entanto, é no capítulo 13 do livro de Judite que encontramos a fundamentação para nossa assertiva: nele é descrito o regresso triunfante de Judite à cidade, tendo consigo a cabeça de Holofernes, e diz, no versículo 19 do mencionado capítulo:

Tirando então do seu saco a cabeça de Holofernes, mostra-lha, dizendo: “Eis a cabeça de Holofernes, general do exército dos assírios; este é o cortinado do docel onde se achava deitado, grandemente embriagado, quando o senhor, nosso Deus, o feriu pela mão de uma mulher. (BÍBLIA, Judite 13, 19)

Holofernes, apaixonado, havia oferecido um banquete a Judite, depois disso adormecera e Judite aproveitou para decapitá-lo.

O mural da figura 26, para nós, seria Ezequias, filho de Davi. Como é possível verificar, todos eles estão relacionados com a representação de Davi, o que permite dizermos que por meio do Livro das Profecias estabelece-se uma genealogia de Cristo. Ezequias fazia o que era bom aos olhos do senhor, segundo a passagem bíblica (Números, 21). Aparece nesta imagem a serpente de bronze, conforme relatamos, que não necessariamente representa o mal, pois para os ensinamentos bíblicos, o mal é antídoto do mal – concepção muito própria do Antigo Testamento, cujo Deus seria um ser severo e até mesmo vingativo.

Assim, a serpente enrolada na cruz representa a vitória do bem. A predominância do branco indica o clima de paz, mesmo que nos céus haja resquícios, pelas pinceladas um pouco mais escuras, de tormenta. Em outras palavras, seria uma cena com os vestígios do “inimigo” vencido pelo bem. Na indumentária de Ezequias, apesar de se sobressair o branco, há algumas pinceladas vermelhas que podem indicar o vermelho do sangue do vencido.

**Figura 26** – Profecia 9. Acervo fotográfico da autora



**Figura 27** – Profecia 10. Acervo fotográfico da autora



Já nesta obra da figura 27, pressupomos que seja a representação da narração bíblica de Êxodo 12, o episódio do ritual em que o sangue do cordeiro sacrificado na Páscoa é passado na verga da porta para que o senhor os distinga dos egípcios. Nesta pintura, não vários homens que representam os filhos de Israel, mas apenas um, trajado de roupas claras e calçados escuros. Os contornos musculosos e fortes são mais evidentes da cintura para cima, com destaque a mão que pinta a porta. Apesar da data festiva, o colorido do mural não é tão alegre quanto o do painel da oferta do pão e vinho (figura 23).

Na figura 28, identificamos Êxodo 17, episódio em que o senhor aparece a Moisés e o aconselha a dar de beber a seu povo, pois ao tocar o rochedo a água jorrará. Consistiria em midraxa bíblica também, já que o rochedo, que jorra água e dará de beber aos que têm sede, pode ser uma alusão a Cristo. Ao contrário da representação anterior (figura 19), este Moisés já não é jovem, sua postura é altiva, o que representa a arrogância humana.

Afinal, nessa passagem, Moisés toca duas vezes o rochedo e não uma como havia recomendado o senhor e, este, desaprova tal atitude humana. No entanto, a cena provavelmente remonta aos precedentes dessa desaprovação, haja vista que o céu é composto predominantemente pela cor amarela e não por negras nuvens de tempestade ou coisa do gênero.

**Figura 28** – Profecia 11. Acervo fotográfico da autora



**Figura 29** – Profecia 12. Acervo fotográfico da autora



Por fim, a passagem da figura 29 seria o Livro Jonas, 4, o profeta é pintado testemunhando a destruição de Nínive, uma catástrofe esta que era um castigo divino em consequência da anulação de Jonas diante das incumbências que Deus lhe havia atribuído. Inclusive, os pontos negros da tela seriam os vermes vindos do céu, o que acarretaria na destruição da plantação, representada na pintura, pela planta em azul à direita do painel.

Na narração bíblica, durante o ataque divino, Jonas é engolido por um peixe, o que lhe possibilita retomar de sua missão divina e salvar Nínive. Este é um livro universalista, que não restringe a salvação aos judeus e sim à humanidade, sendo assim, apresenta uma midrax de Jesus enquanto salvador também da humanidade.

Como a representação antecede a retomada de Jonas, as cores escuras de suas vestes denotariam as falhas de caráter humano. Mais uma vez, E. G. Sigaud mistura as tonalidades cinza com o azul e o branco para compor o céu e, através dele, demonstrar a fúria divina.

Em suma, se não podemos tratar de uma forma mais apurada as trajetórias de pensamento estabelecidas pelo artista, ou seja, a relação entre os

agentes sociais da cidade e aspectos de sua personalidade com o tema representado pelo pintor, ao menos podemos ratificar que concordamos com Campofiorito quando este diz que a escolha cromática está relacionada com mensagem do tema no trabalho de Sigaud. Para esse outro pintor e analista da obra de Sigaud esta relação aparece de uma forma muito íntima, sobretudo nos matizes utilizados para compor as vestimentas, além de enunciar sentimento e comunicação com o divino através das cores no céu.

### 3.3 LADAINHAS DE NOSSA SENHORA

As próximas imagens (figuras 30, 31, 32 e 33) são as menores pinturas, emolduradas e situadas em locais menos visíveis. Estão nas paredes superiores e laterais do transepto, no ponto em que a estrutura física do templo sofre o cruzamento que dá o formato de cruz à Igreja. São representações de trechos da Ladainha de Nossa Senhora, ou seja, são títulos da mãe de Deus em Latim.

**Figura 30** – Tubris Elburnes. Acervo fotográfico da autora



**Figura 31** – Trabis Daudica. Acervo fotográfico da autora



**Figura 32** – Domus Auban. Acervo fotográfico da autora



**Figura 33** – Taroa Doeli. Acervo fotográfico da autora



Pelo critério de uniformidade, como já informado, resolvemos manter nas legendas das fotografias as mesmas denominações para os painéis presentes no projeto de solicitação de restauro direcionado à Lei Rouanet. Todavia, descobrimos que as legendas apresentam erros de grafia, pois, na verdade, o correto seria: para figura 30 *Turrus Eburnea* (Torre de Marfim) e não *Tubris Elburnes*; para a figura 31 *Turrus Davidica* (Torre de Davi) e não *Trabis Daudica*; para a figura 32 *Domus Aurea* (Casa de Ouro) e não *Domus Auban*; para a figura 33 *Janua Coelli* (Porta do Céu) e não *Taroa Doeli*<sup>43</sup>.

Esses erros são indícios de que há brechas nas denominações atribuídas às pinturas pela comissão do referido projeto. Certamente, o ato de nomear ocorreu com ajuda da população local e pela observação das pinturas,

<sup>43</sup> Para a constatação desses erros de grafias contamos com o teólogo e historiador Pedro Bonoto que possui proficiência em Latim.

dessa maneira, que não há como assegurar que estão corretas<sup>44</sup>, pois não existem registros do bispo ou do pintor.

Quanto às representações dessas titulações de Maria, observamos uma simplicidade nos contornos que formam cada uma delas (Casa de Ouro, Torre de Marfim, Porta do Céu e Torre de Davi) e nas nuvens que as sustentam, os referidos ícones ocupam pequenos espaços e o pintor concentra-se no laços que os envolve, a cor branca se sobressai ao vermelho das extremidades, criando uma atmosfera de delicadeza e pureza.

### 3.4 OS PROFETAS

No encadeamento de nossa narrativa, apresentaremos as figuras dos profetas maiores: Isaías e Jeremias, Ezequiel e Daniel, como também os profetas menores: Hebacuc e Ageu, Micheas e Jonas, Oséias e Amós, Michaias e Zacarias, Nahum e Joel, Sophonias e Abdias, todos representados nessa série de pequenos painéis.

A explicação para a denominação “profetas maiores” se dá pela extensão dos seus escritos bíblicos deixados à humanidade. Coerentemente, as representações desses agentes históricos possuem tamanho maior e posição privilegiada — o altar-mor —, em comparação aos profetas menores.

Na capela-mor, em frente à Cúpula e, portanto, de costas para os fiéis que se sentam para assistir à missa, estão retratados Isaías e Jeremias (figura 34), que aparecem segurando pergaminhos. Possuem vestes suntuosas, com cores exuberantes, ao ponto dos característicos pés grandes, que E. P. Sigaud tanto retratou, serem encobertos pela roupa

Outro ponto que chama atenção é a acentuada troca de olhares entre os pares (figuras 34 e 35) reproduzidos por Sigaud.

---

<sup>44</sup> O acesso a um registro elaborado pelo bispo ou pelo pintor não garantiria, todavia, que algumas informações fossem omitidas, mas dariam maior fundamentação ao ato de classificação.

**Figura 34** – Isaías e Jeremias. Acervo fotográfico da autora



**Figura 35** – Ezequiel e Daniel. Acervo fotográfico da autora



As pinturas desses profetas nos possibilitaram considerar que o pintor representou as leis dos tempos do Velho e do Novo Testamento, ou ainda, não perdeu de vista a temporalidade histórica representada pelos pergaminhos. Assim, coube a Daniel (figura 35) a representação do conhecimento contemporâneo expresso, na pintura, em uma pilha de textos que lembram livros, ou seja, Sigaud representou o conhecimento no passado e no presente do pintor.

Em Ezequiel e Daniel, há a permanência da troca de olhares, mas os braços erguidos dos profetas demonstram uma relação mais direta com o divino do que os pergaminhos, como vemos na figura 33

**Figura 36** – Habacuc e Ageo. Acervo fotográfico da autora



**Figura 37** – Micheas e Jonas. Acervo fotográfico da autor



Na narrativa dos profetas menores, por sua vez, recorremos a Mckenzie (1983), que diz ser o significado e a etimologia de Habacuc, ou Hebacuc (figura 36) são incertos, talvez seja uma derivação do acádico, *habbaququ*, que seria traduzido como planta ou árvore frutífera (p. 399). Segundo as Escrituras, é contemporâneo de Jeremias e posterior a Nahum, provavelmente seu livro tenha sido escrito, ainda conforme a Bíblia (p. 945), entre a batalha de Karkémish, em 605, e o primeiro cerco de Jerusalém (597). Já o livro de Ageo (figura 36) consiste em quatro pequenos discursos favoráveis à reconstrução do Templo de Salomão, suas exortações são dos meses de 520. Apesar de não estarem no mesmo painel, com base nas informações do livro que recebe seu nome, esse profeta foi

contemporâneo de Zacarias. Apesar de ocuparem o mesmo painel, Ageo e Habacuc não foram representados de forma interativa, cada um deles apresenta uma postura direcionada para horizontes diferentes.

Micheas, o sexto livro dos profetas menores, profetizou durante o mando dos reis de Judá Joatão, Acaz e Ezequias (750-687 a.C.), foi, por sua vez, contemporâneo de Isaías e das invasões assírias sobre Samaria e Judá. Outro profeta presente nos painéis é Jonas, seu breve texto bíblico narra, em resumo, a sua missão de pregar aos assírios de Ninive, em nome de Deus, durante o reinado de Jeroboão

É a segunda representação de Jonas nas paredes da Catedral em Jacarezinho. A primeira delas é em um dos painéis das “Doze Profecias da Vinda do Messias”. Retomemos à história de Jonas agora com outros detalhamentos. O profeta desobedece ao senhor e foge para Tárzis, não tem sucesso em sua fuga, pois cai da embarcação em alto mar, devido a uma forte tempestade. Sobrevive graças a um peixe que o engole. Depois de três dias, o peixe vomita-o em uma praia. Jonas aceita as ordens divinas e prega em Ninive, o que resulta na conversão do povo dessa localidade.

**Figura 38** – Nahum e Joel. Acervo fotográfico da autora



**Figura 39** – Oséias e Amós. Acervo fotográfico da autora



Em Nahum, encontramos principalmente a ideia de justiça divina, inclusive esse profeta se concentra no episódio de Niníve para demonstrar a justiça de Javé sobre os povos inimigos, enquanto Joel consiste em ser um poema com tom apocalíptico e homilético: prega a conversão e o arrependimento, pois Deus, cheio de misericórdia, além de perdoar, enche de graças os resignados. Para embasar seu discurso, parte da trágica vida palestina (narrativa sobre a praga de gafanhotos).

Além do mais, Joel é o único profeta que aparece com vestes brancas, e o clima de harmonia e tranquilidade é ressaltado pela luminosidade do pano de fundo — este é um dos painéis mais claros entre os profetas. Mesmo Nahum tendo suas vestimentas na cor marrom, este marrom é claro e luminoso.

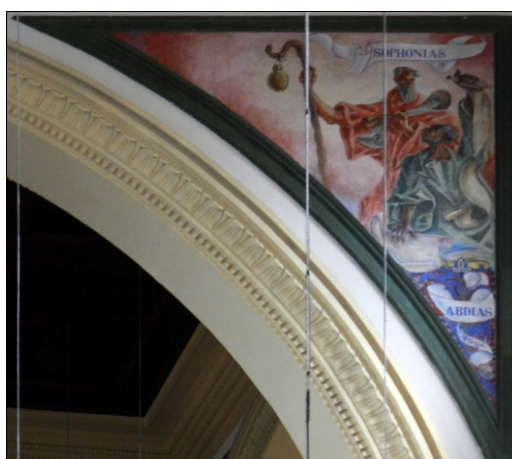
Entre os primeiros escritos dos profetas menores está Oséias, sua pregação era afetiva, partia da analogia do amor entre um homem e uma mulher para falar do amor entre Javé e seu povo. Sua época de profecia se deu no Reino do Norte e Israel, após o reinado de Jeroboão. Profeta socialista, eis a apresentação de Amós na introdução bíblica do seu livro, o qual é praticamente todo em poesia. Foi ao Reino do Norte ou Israel pregar durante o reinado de Jeroboão II.

Na figura 39, Oséias é pintado com trajes nos tons rosa e azulado, enquanto Amós varia do azul claro ao amarelo. Apesar dessas tonalidades, o efeito cromático no pano de fundo não é de paz e harmonia e sim de turbulência, pela exploração das escalas de cinza

**Figura 40** – Malachias e Zacarias. Acervo fotográfico da autora



**Figura 41** – Sophonias e Abdias. Acervo fotográfico da autora



O último dos profetas menores é Malachias. Não se sabe ao certo se o título do livro se refere a um nome próprio ou ao significado “meu mensageiro”. Em linhas gerais, encontramos no texto a preparação para a vinda do senhor através de um mensageiro, e a condenação do divórcio e do casamento com mulheres estrangeiras. Há também protestos contra os sacerdotes corruptos...

Zacarias, por sua vez, é o 11º dos profetas menores. Seu livro pode ser dividido em duas partes: a primeira delas fala principalmente de oito visões noturnas; a segunda, para Mckenzie (1983), não pode ser atribuída autoria ao próprio Zacarias. Na Bíblia, é dito que o autor é anônimo e trabalha com ideias de Messianismo, luta escatológica e culto. Ambos aparecem em posturas

individualizantes e posturas corporais contidas (figura 41). De acordo com os textos litúrgicos, Sophonias retoma a mensagem de alguns profetas (Amós, Isaías e Jeremias), talvez por isso, Mckenzie assim o defina: “é fiel à tradição profética na sua concepção de pecado e do julgamento; mas ele é um dos menos originais entre os profetas” (MCKENZIE, 1983, p. 896). Podemos subdividir o texto em quatro partes que tratam do Dia do Senhor em Judá, ameaça contra as nações; contra Jerusalém, e as promessas a Israel. Por fim, o livro de Abadias é um poema de 21 versículos. Em seu comentário introdutório, é apresentado como “um grito de vingança contra os edomitas, que se aliaram aos perseguidores do Povo de Deus por ocasião da queda de Jerusalém” (MCKENZIE, 1983,p. 931).

Ambos os profetas (figura 41) estabelecem uma comunicação corporal e suas poses são mais arrojadas, enquanto um (Sophonias) segura o cajado, o outro profeta aponta para o céu. Feitas essas pontuações específicas sobre cada uma das passagens, apontamos as análises dessas pinturas em seus pontos em comuns.

Notamos o cuidado de Sigaud em conferir atributos de simplicidade, humildade e pobreza aos seus retratados, percebe-se pelos pés, pois os primeiros, geralmente são apresentados descalços, outra diferenciação também acentuada no social aparece através da indumentária: aqueles representados com maior poder aquisitivo, conseqüentemente, possuem roupas mais compridas volumosas, mais bem acabada, os demais apresentam vestes simples e com pouca terminações visíveis.

### 3.5 AS PINTURAS DO ALTAR-MOR

Para finalizarmos nossa narrativa deste capítulo, trabalhamos com os painéis localizados no quadrante do altar-mor, com exceção dos profetas maiores, Isaías e Jeremias e Ezequiel e Daniel, que, por coerência temática, foram trabalhados anteriormente, quando tratamos sobre os profetas no subtítulo 3.4.

As primeiras pinturas narradas recebem a titulação de Lança e Cravos, Cruz, “Coroa” e Santo Sudário. Chamamos a atenção para a localização de baixa visibilidade dessas pinturas específicas, pois ficam na lateral do altar, onde somente que se encontra no próprio altar poderia melhor percebê-las, desde que se preocupassem a voltarem olhares atentos para essas pinturas.

Nelas, Sigaud faz uso de corpos femininos para retratar a Via Crucis e privilegia os tons vermelhos, que nos induzem a pensar em sangue e no sofrimento de Cristo, mas também na paixão e na pureza. Ressaltamos o quão significativo é o uso da representação feminina em pinturas com essas cenas. Afinal, sabemos que a Igreja Católica ora exalta personagens femininas, tendo Maria como seu exemplo máximo de pureza e santificação, ora condena, como nos episódios de Maria Madalena, Eva no Paraíso ou ainda em perseguições, como na caça às bruxas, no medievo<sup>45</sup>.

**Figura 42** – Santo Sudário. Acervo foto-gráfico da autora



**Figura 43** – Lança e Cravos. Acervo foto-gráfico da autora



---

<sup>45</sup> Para saber mais, uma fonte primária que trabalha a misoginia é o considerado por alguns “manual dos inquisidores”, que descreve e condena às bruxas, denominado *Malleus Maleficarum* – O Martelo das Feiticeiras, escrito pelos monges dominicanos Kramer e Sprenger, em latim, no século XV.

**Figura 44** – Cruz. Acervo fotográfico da autora



**Figura 45** – Coroa de Espinhos. Acervo foto-gráfico da autora



A pintura retratada na figura 42, pressupomos, traria a presença de uma Verônica, representada com ombros largos e silhueta pouco marcada, trazendo o Santo Sudário, cujo desenho do rosto de Jesus contrasta com suas vestes. Ao fundo, sobre uma coluna um pouco acima da cabeça da Verônica, está um galo de penas escuras. Na tradição cristã, a representação dessa ave remete à narrativa bíblica em que Pedro nega Cristo três vezes. (Mt 26,30; Mc 14,26). No conjunto da obra, ha vasos coloridos que, ao contrário da ave, tem cores que transmitem tranquilidade e alegria, pressupomos que sejam incipientes de água, indicando frescor e purificação. Ou seja, Jesus morreu para salvar a humanidade. Esses vasos, dessa maneira, podem representar a purificação dos pecados humanos a partir do sacrifício de Cristo. Aqui também a mulher está descalça.

Na imagem da figura 43, por sua vez, estão em primeiro plano a lança e os cravos. Os traços femininos não são muito demarcados (seios e cintura pouco delineados), a personagem tem um manto vermelho sobre suas vestes brancas. Essa, possivelmente, seja uma alusão ao vestuário dos soldados romanos, já que o relato exibido em Jô 19, 33-34 diz que “Ao chegarem a Jesus, vendo-o já morto, não lhe quebraram as pernas, mas um dos soldados perfurou-lhe o lado com uma lança e logo saiu sangue e água” (BÍBLIA, Jô 19, 33-34). Mas também pode ser o vermelho da volúpia e o branco da pureza, ou ainda as cores de ambos. Ou para Sigaud, o branco simbolizando a igreja e o vermelho, o marxismo. Nesta imagem, encontramos os cravos, indicando a Paixão de Cristo, pois para Heinz-Mohr (1994), “na folha e no fruto do cravo se viam os pregos da crucificação de Jesus” (p. 115).

Já na terceira imagem (figura 44), vemos uma cruz, a qual poderia ser uma representação da crucificação em si. É importante destacar a firmeza com que essa mulher segura a cruz, como se fosse esse objeto (“de salvação”) que lhe desse sustentação. Há nessa imagem um pedaço de pano que cai sobre

Por fim, E. P. Sigaud representa a coroa de espinhos que Jesus recebe durante o calvário (BÍBLIA, Mt 27, 27; Mc15, 17 e Jo 19,2). Esta figura 45 é a que possui uma composição com a dessas quatro, pois apresenta traços femininos mais acentuados. Tanto facial, olhos e boca menores, como corporal expresso na cintura mais demarcada e nos trajés. Este é o vestido que mais apresenta detalhamentos e contornos delicados. A suavidade se confirma, ainda, pela predominância da cor branco no plano de fundo da pintura, posto que na figura 42 e 43 o azul e o vermelho se equilibram

Dessa forma, é importante notar que temos no conjunto dessas quatro imagens o sofrimento de Cristo representado não por ele, como de costume, mas por mulheres, o que denota um caráter inovador e até mesmo rebelde ao pintor, posto que essas representações femininas possuem grandes pés descalços, que avigoram a idéia de força, simplicidade e severidade. São mulheres ativas que expressam momentos de dor e de aconchego durante o transcorrer do martírio de Cristo nas representações de Sigaud.

Para finalizarmos nossa narrativa acerca “Via Crucis Feminina” chamamos atenção do leitor é para a seleção cromática do fundo do painel. Nele Eugênio respeita a sequência vermelho, branco e azul, a mesma da bandeira francesa, poderia, desse modo, transmitir um culto a República (que tem como a

mulher o seu símbolo). Por outro viés, poderíamos pensar que o uso do azul na base da pintura se fundamenta na concepção político-filosófica do pintor, o comunismo, em que entende que o “paraíso” deve ser vivido na terra, ou seja, a humanidade deve reivindicar seus direitos por melhores condições de vida.

Continuando nossa “visitação” ao templo, no deparamos no altar com a representação dos Evangelistas Marcos, Mateus, Lucas e João presentes ao lado da cúpula do altar-mor.

**Figura 46** – Evangelistas Marcos e Mateus. Acervo fotográfico da autora.



Os evangelistas aqui representados descem uma escadaria vermelha com suas túnicas volumosas e coloridas.

**Figura 47** – Evangelistas Lucas e João. Acervo fotográfico da autora.



Cada um deles é seguido de seu respectivo símbolo: Marcos e o leão, Mateus e o homem, Lucas e o touro, João e a águia.

O porquê desse simbolismo é explicado pelo Pe. José Carlos Fonsatti:

Os quatro evangelhos e evangelistas são representados por quatro animais tirados de Ez 1,5-14. A simbologia é baseada no início de cada um dos evangelhos: Mateus é representado por um homem (às vezes um anjo) porque indica seu livro com a genealogia davídica de Jesus; Marcos é simbolizado por um leão, pois apresenta João Batista como a voz que ruge no deserto; Lucas, por iniciar narrando o sacrifício no templo, foi representado por um touro; João é a águia, por começar seu evangelho falando da divindade eterna do Verbo que se fez carne. (FONSANTTI, 2004, p. 9)

Ao fundo desses painéis aparece um céu, o que nos parece transmitir a ideia de evangelistas escolhidos por Deus para anunciar a palavra de Salvação (vinda das alturas) aos terrenos.

O prezado leitor deve ter notado que os painéis trabalhados até o presente momento foram descritivamente narrados. Inclusive, pouco se aproximam da nossa proposta de pensar a cidade de Jacarezinho nos anos cinqüenta e sua sociabilidade manifestada nas pinturas de Eugênio negociadas com Dom Geraldo.

Todavia, justificamos a inclusão dessa narrativa por considerarmos, conforme já fizemos referência no capítulo anterior, a Catedral como a grande moldura da obra de E. P. Sigaud. Dessa forma, entendemos que a ênfase dada à temática regional apenas seria mais bem compreendida, caso a situássemos em todo o conjunto da obra.

Em contrapartida, nas próximas páginas seremos guiados de forma mais contundente, agora com a memória do senhor Américo direcionando nosso olhar para as pinceladas desse intrigante artista que esteve em Jacarezinho nos anos 1950.

### 3.6 COM ASAS PARA O CÉU: A ASSUNÇÃO DE MARIA

Finalmente, traçaremos uma narrativa sobre a pintura de destaque desta igreja, a julgar pelas dimensões, pela riqueza de detalhes e pelo lugar em que está situada. A representação do tema “O Povo de Jacarezinho e o seu Clero na Promulgação do Último Dogma de Pio XII”, o painel tem 11 metros de diâmetro por 3 metros de altura, está localizado na cúpula do altar-mor do templo. O suporte adotado é um teto com forma côncava e, por essa razão, a pintura toma dimensões mais arrojadas, pois possibilita ao pintor explorar o sentido de profundidade. Para isso, o artista diversifica nas dimensões de cada uma dos indivíduos retratados, exigindo uma agilidade técnica avançada para a execução e comunicação da obra.

Por sua localização e suas dimensões privilegiadas, nesse mural (figura 47), o artista concentrou o maior número de cidadãos representados e por nós identificados, que inclusive é a fonte visual do qual mais coletamos informações. Muitos dos cidadãos com sua imagem retratada nesse mural são conhecidos e reconhecidos por alguns moradores, ou ex-moradores, da cidade de Jacarezinho ainda hoje. O que denuncia uma minuciosa seleção do pintor dos agentes que deveriam compor essa pintura. Para melhor nos apropriarmos da sociabilidade da época, tomamos por empréstimo o olhar do artista para, através do manifestação visual, compreender sua impressão sobre a cidade de Jacarezinho e o culto religioso, pois, segundo Handlin:

Dominando uma habilidade que está fora do ordinário, não estão [os artistas] atados pela cultura e pela sociedade como estão outras

peças — como está mesmo o talento manipulador de palavras. Sem as inibições dos requisitos da tradução, os artistas põem suas observações diretamente em forma visual, de tal maneira que o historiador que saiba olhar o produto por eles criado possa ver o que eles viram. É difícil manusear este material, e os resultados de interpretá-los são necessariamente tênues — embora gratificantes quando se obtém êxito. (HANDLIN, 1982, p. 219)

Ou seja, o artista nos deixou, enquanto sujeito dotado de sensibilidade e aptidões incomuns, um testemunho de Jacarezinho nos anos 50. Em contrapartida, conforme aborda Bourdieu,

Se existe uma verdade, é que a verdade é um lugar de lutas. Essa afirmativa é particularmente válida para os universos sociais, relativamente autônomos que chamo de campos, nos quais profissionais da produção simbólica enfrentam-se em lutas que têm como alvo a imposição de princípios legítimos de visão e de di-visão do mundo natural e do mundo social. (BOURDIEU, 1996C, p. 83)

Em concomitância com Bourdieu, apontamos que nossa fonte visual é uma encomenda artística de teor religioso numa cidade interiorana da década de 50, que só poderá ser compreendida caso remontemos a intersecção e, conseqüentemente, embates dos campos que condicionaram a sua fabricação: a formação e o estilo do artista, o interesse do encomendador — no caso, o Bispo Geraldo Sigaud, mais uma vez cabe salientar: era irmão do pintor, e os agentes sociais representados etc. Para isso, com base em Bourdieu,

[...] o analista deve introduzir em sua teoria da percepção da obra de arte uma teoria da percepção primeira como prática, sem teoria nem conceito, da qual dá a si mesmo um substituto pelo trabalho que visa construir uma chave de interpretação, um modelo capaz de explicar as práticas e as obras. O que não significa de maneira nenhuma que se esforce por *imitar* ou reproduzir praticamente (na lógica, cara a Michelet e a tantos outros, da 'ressurreição do passado') a experiência prática da compreensão. (BOURDIEU, 1996C, p. 349-350)

Em outras palavras, esta dissertação se fundamenta em operações cognitivas, uso variado de fontes confrontadas com a fonte visual, que não se restringem a uma forma de conhecimento conceitual e teórico e muito menos se configura como um modo de participação inexprimível no objeto estudado, posto que a nossa proposta vem procurando mostrar que

consiste em uma compreensão histórica da obra e da relação do pintor com a cidade e com seu irmão, através dos vestígios do passado, mas que não exprimem a experiência visual vivenciada pelos membros do clero, da comunidade local e do próprio artista, e sim a nossa compreensão nos tempos atuais.

Um dos aspectos para o qual gostaríamos de chamar a atenção neste painel refere-se ao cromático. Para nos auxiliar nessa empreitada, recorreremos a Quirino Campofiorito, cuja contribuição abrange toda a obra de Sigaud — não especificamente sobre a obra tratada aqui, seus estudos são voltados para toda a produção de Sigaud. Apesar da extensão, pela pertinência do conteúdo, transcreveremos toda a passagem que revela sobre o mundo pictórico de Sigaud:

No curso de sua obra, portanto, cresce o domínio do que o desenho pode dar a síntese formal, isto é, ao significado da linha e dos ritmos a ela subordinados, junto ao apelo intensificado – na produção final – pela atratividade da cor, através da luminosidade e dos contrastes cromáticos.

Daí a procura de formas mais depuradas para os corpos representados (imagens humanas ou outras) e uma certa imponência colorística.

Sombras mais iluminadas e luzes mais nítidas, destacando-se as tonalidades claro escuro a modelar os corpos e a caracterizar ambientes. . (CAMPOFIORITO In: GONÇALVES, 1981, p. 111)

A abordagem feita pelo colega integrante do Grupo Portinari demonstra que há uma uniformidade em toda a obra do pintor acerca do trato com as cores, sem desconsiderar, contudo, o aperfeiçoamento técnico proporcionado pela experiência no domínio do traçado, na combinação de cores e no uso do contraste claro/escuro. O mesmo autor completa:

Suas cores, a principio são ternas, decorrendo isto, sem dúvida, das acentuações formais oriundas do desenho, que tendem a valorizar o poder comovente do claro-escuro, assegurando a desejada gravidade pela opacidade das formas pintadas. Respeito pela sobriedade cromática de pintor muralista. O colorista que Eugênio Sigaud se vai demonstrando em sua segunda época e que se acentua no final, resulta de uma libertação do rigor a que o subordinava a estrutura cromática. (CAMPOFIORITO IN: GONÇALVES, 1981, p. 111)

Dessa maneira, o autor elucida o crescimento no domínio cromático que a experiência traz ao pintor, mas completa que, no trabalho de Sigaud, é marcadamente destacado que a pintura se expressa pela cor e pelo uso variado de matizes, as quais, no entanto, mesmo atraentes se mantinham secundárias aos temas das obras, ou seja, a temática retratada, no nosso caso, a Assunção de Maria, sobressai ao colorido da obra.

Nela o pintor faz uso das cores para atribuir sentido aos componentes da obra, tanto que o jogo de luz/sombra, claro/escuro e variação de cores são explorados para identificar os componentes do painel. No clero, sobressai o branco; nos celestes, os tons claros e a luminosidade; na população, as tonalidades escuras são predominantes. A concentração de tonalidades escuras na pele dos cidadãos nos leva a pensar que, provavelmente, trata-se, mais uma vez, da exaltação da miscigenação com os afrodescendentes. O colorido nos trajes permite a distinção dos membros representados — como o prefeito, as irmãs de caridade, os quais iremos melhor apresentar na sequência do texto —, sem que os corpos falem menos que esses efeitos atraentes da moderação cromática.

**Figura 48** – O Povo de Jacarezinho e seu Clero na Promulgação do Último Dogma do Pio XII

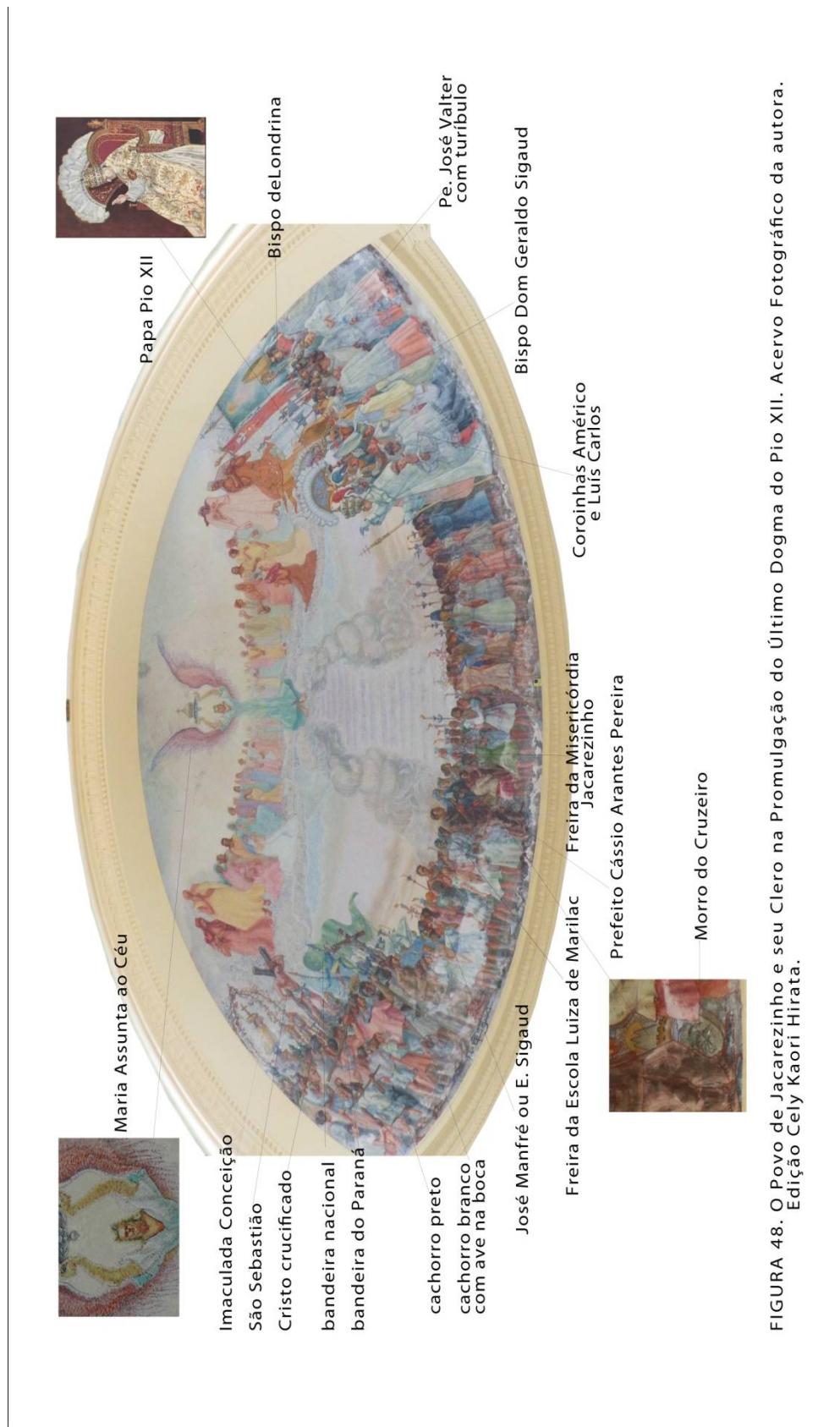


FIGURA 48. O Povo de Jacarezinho e seu Clero na Promulgação do Último Dogma do Pio XII. Acervo Fotográfico da autora. Edição Cely Kaori Hirata.

Feitas essas pontuações sobre as cores, recorremos ao relato oral do senhor Américo para melhor compreendermos sobre a pintura:

[...] Então, Dr. Eugênio procurou, em uma homenagem ao seu irmão, ele quis fazer uma homenagem pintando o aprisco central da catedral retratando a chegada do bispo. Então, aquela pintura ali representa a chegada de Dom Geraldo a Jacarezinho. Ele tinha um particular, ele retratava as figuras da época. Os personagens, ele pegava tudo da época. Haja vista que naquele aprisco, aquele senhor de terno marrom era o prefeito municipal da época, o Dr. Cássio Arantes Pereira. Tá ali, ele tá retratado ali, está com a chave na mão, simbolizando a chave da cidade pra entregar pro irmão. Aquele bispo que tá com a tiara ali atrás é o Dom Geraldo. E aquele coroinha que tá do lado dele, de cabecinha vermelha, sou eu! [risos]. Atrás, logo atrás, ali está o bispo Dom Geraldo Magela<sup>46</sup>, que na época era bispo de Londrina, hoje ele é arcebispo. E tem figuras, aquele padre que tá logo atrás, que tá com turíbulo na mão, aquele que faz incenso, ele era o padre José Valter e, na época, era reitor do Colégio Cristo Rei. Aquele coroinha que tá ao meu lado ali é o Luiz Carlos Pereira, que hoje é médico em Ribeirão Preto. Tá vendo aqueles dois coroinhas ali? Um sou eu e o outro é o Luis Carlos. E aqui no aprisco tem aquele senhor alto, que ele se sobressai sobre os demais, que mais ou menos atrás do (Dr. Cássio) é o José Manfré, ele era sacristão da capela de São Benedito. Esse pessoal já é tudo falecido! Tanto o José Manfré como o doutor Cássio Arantes. Aquela freirazinha ali era do Colégio Marilac. Aonde funcionava o Colégio Imaculada Conceição que depois, antes se chamava escola Marilac. Aquela irmãzinha era do Marilac. E essas crianças eram as crianças da época, chamada de Cruzada Eucarística. Então o Dr. Eugênio aí retratou esse povo aí, né, como a comunidade de Jacarezinho na recepção ao bispo Dom Geraldo de Proença Sigaud, que posteriormente... ele disse que o homem vale pelo que ele deixa ao longo de sua caminhada, então Dom Geraldo deixou a marca, ao longo de sua caminhada, na Catedral Diocesana, que ela é conhecida quase que nacionalmente, e deixou a construção do Seminário Menor também, e depois foi nomeado bispo de Diamantina e foi pra Diamantina e pouco tempo depois veio a falecer. Mas deixou em Jacarezinho sua marca! (sic) (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

Nesse trecho da entrevista, já no início, o nosso entrevistado demonstra uma relação harmoniosa entre os irmãos, o pintor faz uma homenagem ao bispo, portanto contradiz a ideia de conflito entre eles. O destaque central dessa pintura não é Maria, no centro do painel, que é assunta ao céu, nem mesmo o papa da época. É Dom Geraldo, o primeiro indivíduo que é relatado pelo senhor Américo.

<sup>46</sup> Há aqui uma confusão de nomes por parte do nosso depoente quanto ao bispo de Maringá.

Quando observamos atentamente a posição de Dom Geraldo no painel, de fato, apesar de não estar numa posição central ou com formas destacadas, sua postura apresenta uma expressão fácil, “simpática”, algo incomum na arte de E. P. Sigaud, suas personagens em maioria são sisudas. E, ainda, há uma interação e uma postura de idolatria dos cidadãos para com o bispo. Nenhum outro agente social recebe essa conotação nas representações de Sigaud, nem o papa, nem Maria, nem Jesus Cristo. Somente Dom Geraldo Sigaud.

Como exploramos no capítulo anterior, o conservadorismo de D. Geraldo Sigaud foi aclamado, sustentado e reproduzido por boa parte da população de Jacarezinho. E, dessa maneira, tal representação pode ter conotação crítica ou mesmo uma atitude do pintor de inflamar o ego do Dom Sigaud.

Voltando ao depoimento do senhor Américo, é imprescindível considerar a existência da lacuna entre a temporalidade decorrida do momento ou fato evocado e o trabalho de evocar, isto é, entre a vivência e o ato de lembrar e contar, pois aquele que rememora se transforma ao longo desse espaço de tempo e, com isso,

re-elabora o que viveu a partir do tempo transcorrido, no qual absorveu as decorrências da situação outrora experimentada. Aquele que lembra não é mais o que viveu. No seu relato já há reflexão, julgamento, resignificação do fato rememorado. Ele incorpora não só o relembrado no plano da memória pessoal, mas também o que foi preservado ao nível de uma memória social, partilhada, resignificada, fruto de uma sanção e de um trabalho coletivo. (PESAVENTO, 2008, p. 95)

É justamente nesse processo de resignificação, de sanção e de trabalho coletivo, ainda conforme Pesavento, que a memória individual se miscigena e entrecruza com a memória social, até porque o ato de lembrar não se desvincula de um dado contexto, de uma determinada época e sociedade. Desse modo, o senhor Américo se nos apresentou como uma testemunha que congrega esse individual e social ao relembrar que pode ser problematizado, principalmente quando confrontamos suas lembranças com as informações apresentadas por Gonçalves, que o trabalho com a memória pode ser problematizado:

Sigaud ali executou uma estranha procissão, na qual, com vestes bíblicas e eclesiásticas, notavam-se rostos conhecidos na localidade, como as Filhas de Maria, Os Congregados Marianos, os Coroinhas,

o Sacristão, o Prefeito da Cidade, e até o motorista do Bispo, entre pessoas humildes do povo, tipos bizarros da cidade e o próprio Papa, num total de 100 figuras visíveis! (GONÇALVES, 1981, p. 66)

Gonçalves apresenta um juízo de valor ao chamar de bizarros alguns habitantes retratados pelo pintor, contudo temos nesta citação a contribuição de ser registrada a presença de figuras elucidadas por Américo, e muitas outras que ele não contou. É provável que tenha sido criado um silêncio na localidade sobre a identificação de boa parte dessas pessoas (“tipos bizarros”), pois não ocupavam cargos de poder na década de 1950, quem sabe até de prostitutas, visto que ficou nos contos de “causos” sobre o pintor, que este era exímio boêmio e freqüentador de prostíbulos. Pode ser que aqui esteja a explicação de não termos tido acesso a todos os arquivos da Diocese como também um dos porquês de as pinturas não terem tido a aprovação do bispado de Jacarezinho para a seu tombamento, posicionamento expresso em documentos enviados a Secretaria de Estado da Cultura durante o processo de tombamento, ao qual já nos referimos nesse trabalho.

Desse modo, a partir das fontes consultadas, reconhecemos no painel a presença do prefeito da cidade, de vestimenta marrom, talvez para indicar corrupção política, e com uma chave na mão; há ainda a diretora do Colégio Imaculada Conceição, da ordem da Santa Luisa de Marillac; bem ao lado do prefeito, logo na sequência, foi representada também uma freira, possivelmente, pela vestimenta, uma irmã de caridade que prestava serviços de saúde na Santa Casa de Jacarezinho. Bem à esquerda do painel, outras freiras foram representadas. Notamos que, diferentemente dos bispos, do papa e dos coroinhas e outros, as freiras se misturam aos habitantes da cidade.

Por outro viés, poderíamos dividir essa imagem em quatro partes: o clero, os celestes, a população em geral e Maria. Considerando que Maria é figura central, destacamos que o pintor não explicita uma relação de adoração, de contemplação por parte dos “terrenos”, não identificamos aqui nenhuma figura que claramente se direciona a ela, possivelmente as crianças, ao centro inferior a ela, se dirigem com o olhar. Possivelmente, esse comportamento denota o fato de todos os representados se conhecerem, como aponta o senhor Américo e Gonçalves. Contudo, não podemos afirmar que seja essa explicação para o fato de os olhares não terem o quadro de Maria como foco. Por outro lado, essa pouca interação pode ser resultado dos limites da base da pintura e o teto ser côncavo.

É relevante destacar também as características do vestido da Santa, pois delinea suas curvas e explora seu corpo de mulher. Maria possui um corpo sensual: cintura bem delineada, grande quadril e busto avantajado, há até um leve decote em seus trajes. E o caimento do vestido marca suas pernas. Mesmo causando espanto e polêmica, esse teor sensual no interior de uma Igreja é bom para lembrar que, mesmo na Bíblia, a sensualidade feminina está presente e não só em forma de repúdio, um exemplo disso é o livro dos Cânticos, por alguns teólogos classificado como um poema erótico de amor entre Deus e a humanidade.

No entanto, o que nos chamou atenção na imagem é seu rosto: num primeiro momento aparenta ser um rosto com barba ou sinais de infiltração nas paredes do templo. Porém, com observação e ampliação da imagem no computador, vemos um rosto com formas assexuadas, talvez para atribuir uma conotação de pureza angélica a Maria. Talvez.

Concentrando-nos nos celestes pintados à esquerda do painel, a “indiferença” para com Maria é mantida. Apenas um deles claramente se direciona a ela, os demais olham em direção oposta e alguns deles, não a maioria, observam a procissão que se dá no plano terrestre.

Os celestiais estão representados à direita. Contudo, dos dezoito celestes, oito possuem um postura receptiva: um se ajoelha diante de Maria, outra põe as mãos juntas em sinal de respeito a ela, outras duas aparecem ou com a cabeça voltada para baixo, no entanto as duas maiores figuras a extrema direita da obra estão claramente numa postura resistente ao acontecimento: expressão facial fechada, braços cruzados... No meio dessa cena em destaque. Há também um sujeito que desvia o rosto para o sentido oposto e logo depois (precisamente duas pessoas depois) há vestido de amarelo um elemento que olha com desconfiança para a imagem.

A representação do clero, que não se mistura com a população em geral, é a que recebe maior pompa no painel. Em seu entorno há a proteção de soldados devidamente fardados e portando machados — arma branca, bandeiras e objetos aparatosos com os símbolos do Vaticano — chave de Pedro —, e uma espécie de estandarte com o Pão, o vinho da Eucaristia e uma pomba, representada de ponta cabeça; as vestes são também ricas em detalhe e volume, que destoam até mesmo das vestes dos membros celestiais.

A presença do Papa Pio XII se sustenta por ter sido durante seu papado a anunciação do quarto dogma mariano. No ano de 1950, no dia 1º de novembro, em Roma, o Papa Pio XII constitui a *Munificentissimus Deus* que seria a Definição do Dogma da Assunção de Nossa Senhora em corpo e alma ao céu e declara:

Pelo que, depois de termos dirigido a Deus repetidas súplicas, e de termos invocado a paz do Espírito Santo de verdade, pela glória de Deus onipotente que à virgem Maria concedeu a sua especial benevolência, para honra do seu Filho, Rei imortal dos séculos e triunfador do pecado da morte, para aumento da glória da sua augusta mãe, e para gozo e júbilo de toda a Igreja, com a autoridade de nosso Senhor Jesus Cristo, dos bem-aventurados apóstolos s. Pedro e s. Paulo e com a nossa, pronunciamos, declaramos e definimos ser dogma divinamente revelado que: a imaculada Mãe de Deus, a sempre virgem Maria, terminado o curso da vida terrestre, foi assunta em corpo e alma à glória celestial. (PIO XII, 1950, s/p)

Comparando a passagem com a pintura, percebemos uma discrepância entre aquilo que propõe o dogma e essa representação na catedral jacarezinhense. Essa percepção resulta das muitas observações a respeito da passagem materializada na pintura de Sigaud. A arquitetura do desenho põe o conjunto em disposição diferente da narrada. Desse modo, cabe dizer que, na imagem da figura 48, a disposição entre os grupos representados não oferece a comunicação esperada, por exemplo, ela não aparece entre o clero e o celestial, nem mesmo o celestial demonstra-se favorável a ela. E com total indiferença à Assunção de Maria está o povo, de costas a ela, voltado inteiramente a recepção do grupo eclesiástico. A imagem mais discordante nessa pintura refere-se ao grupo de celestiais, cuja composição, inclusive de Maria, esta toda voltada para o grupo prelatício.

Outra abordagem possível é a estabelecida pela narração do senhor Américo, esse religioso, conhecido por alguns como “o papa nazista”, estaria à frente desse cortejo para expandir e disseminar o poderio religioso entre os leigos. Por esse viés, Maria não é a temática central do painel, esta é equiparada à difusão do catolicismo, destacado pela dimensão das formas do papa (principalmente, pelo tamanho de seus ornamentos, que seriam uma manifestação material do poder e riqueza da Igreja Católica. Assim, a postura desse grupo, embora esteja num nível inferior a da Assunção de Maria, parece competir com esta na imponência da sua

condição. Podemos constatar tal expressividade do grupo nos símbolos religiosos representados pela figura papal e seus adereços.

Sendo assim, determinamos que, mais do que a Assunção de Maria, a temática do painel consiste em homenagear Dom Geraldo Sigaud. Em outras palavras, se por um lado o bispo reconhece o seu irmão pintor como profissional competente e capaz de embelezar a sua catedral, por outro, o pintor também reconhece o trabalho do seu irmão, ao materializar nesse painel o poder de atuação do bispo junto à comunidade católica. Ousamos ainda afirmar que, através da lógica estabelecida pela disposição dos corpos, até mesmo os celestiais comemoram a chegada de um representante de Deus na cidade de Jacarezinho.

Há um distanciamento entre o clero e o celestial, pois o primeiro está voltado para a recepção da figura do bispo Sigaud. À frente do grupo, voltada para a população, está a figura do Papa Pio XII, atrás dele está a figura do bispo Sigaud, cercado por clérigos e coroinhas. Ao final do grupo, está a figura do bispo da cidade de Londrina, Dom Geraldo Fernandes Bijos, que havia assumido a recém-criada arquidiocese. Sobre essa criação, encontramos no Livro Tombo da Cúria Diocesana um relato sobre a criação do bispado de Londrina:

Junho de 1954 O Exmo Sr. Núncio Apostólico<sup>47</sup> autorizou-me a tratar com o governador do Estado e com o governador do Estado e com o Prefeito Municipal de Londrina da Criação do Bispado de Londrina, e insiste na criação do Bispado de Maringá. (LIVRO TOMBO DA CÚRIA DIOCESANA, 1954, p. 122)

Tal passagem ajuda-nos a refletir sobre a narrativa estabelecida por E. P. Sigaud para representar o clero, que seria a propagação do catolicismo, afinal, a procissão é liderada pelo Papa Pio XII, seguida por Dom Geraldo Sigaud, aclamado pelos seus fiéis, e finalizada com o bispo de Londrina. Essa lógica de disposição revela a geopolítica regional da década de 1950, uma vez que este era um momento áureo de poder econômico e político na cidade de Jacarezinho, sustentada principalmente pela cafeicultura, mas essa hegemonia político-econômica com o tempo é deslocada para a cidade de Londrina.

Para melhor compreendermos a representação proposta por Sigaud, convém retomarmos alguns acontecimentos da história religiosa em Jacarezinho.

---

<sup>47</sup> Representante diplomático permanente da Santa Sé.

Segundo o historiador das religiosidades, Silva Júnior, a população jacarezinhense se constituiu expressivamente pela vinda de mineiros e paulistas para a localidade, que, nas suas palavras se tratava de “descendentes dos coronéis da república velha” (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 42) e, como não poderia deixar de ser, herdaram destes o patriarcalismo, práticas escravistas e latifundiárias, como também características marcadamente conservadoras e de fervorosa religiosidade. Tanto que a questão religiosa se fez presente desde os primórdios do processo de (re)ocupação da região, pois, em 1888, já constava no “Anuário Eclesiástico da Diocese de Jacarezinho” que

D. Lino Deodato Rodrigues de Carvalho, Bispo de São Paulo, fez passar provisão para que Antonio d' Alcântara Fonseca Guimarães da freguesia de S. Sebastião do Tijuco Preto, 'em sua fazenda a margem do ribeirão Prata, naquela paróquia, tenha oratório publico, e neste possa o Reverendo Pároco respectivo, ou outro sacerdote aprovado no Bispado, e que esteja no gozo efetivo de suas ordens, efetuar a celebração do Santo Sacrifício da Missa... .' (ANUÁRIO ECLESIAÍSTICO DA DIOCESE DE JACAREZINHO, 1943, p. 23)

Paróquia esta que, em 1895, foi desmembrada de Tijuco Preto/SP, já que, em 1894, foram encontrados documentos que mostram que a mesma ultrapassava a jurisdição de São Paulo, o que proporcionou que fosse elevada à categoria de Curato<sup>48</sup>, com sede onde hoje é a Praça Rui Barbosa, no município de Jacarezinho, sendo Nossa Senhora da Conceição sua Padroeira (Revista dos 50 anos, 1976, p. 20). A paróquia teve como primeiro vigário o P. Joaquim Inácio de Mello e Souza, que a dirigiu no período de 1895 até 1914 (Anuário Eclesiástico da Diocese de Jacarezinho, 1943, p. 24).

Posteriormente, em 10 de maio de 1926, foi criada a diocese de Jacarezinho<sup>49</sup> pelo Papa Pio XII, o qual também preconiza como bispo da mesma o padre italiano Fernando Taddei, fato que consta na Revista dos 50 anos e indica que o ato foi “promulgado no Consistório do dia 2 de junho do mesmo ano” (Revista dos 50 anos 1976, p. 30). Isso pode ser aproximado ao tripé café-imigrante-ferrovia:

---

<sup>48</sup> Termo religioso usado para designar aldeias e povoados com as condições necessárias para se tornar uma freguesia, tornar-se o distrito um município.

<sup>49</sup> Fundada com a “da Bula papal *Quun in dies numerus* (Visto crescer o números de fiéis) que constituía a Província Eclesiástica do Paraná, sendo elevada ao arcebispado a diocese de Curitiba com as Sufragâneas de Ponta Grossa, Jacarezinho e a prelazia de Foz do Iguaçu” (MEIRA, 2007, p. 44).

O tripé “Café, imigrante e ferrovia” garantiu, a partir dos primórdios da República, o processo de urbanização progressiva do Estado de São Paulo. Todas as novas dioceses tinham suas sedes em localidades estratégicas para o desenvolvimento socioeconômico da região... Botucatu, a cidade era servida pela Companhia Sorocabana. Todas as dioceses, portanto, estavam ligadas à sede metropolitana por estradas de ferro. Ao criá-las em áreas de expansão do café, a Cúria Romana esperava não incorrer nas dificuldades econômicas das primeiras dioceses da etapa republicana, algumas das quais tiveram de tecer numerosas estratégias para sobreviver. (AZZI apud SANTOS, 2010, p. 36)

Santos (2010) afirma que o mesmo ocorreu com a diocese de Jacarezinho, afinal, como já foi dito anteriormente, a produção de café nesse período era considerável e, em 1925, Jacarezinho recebeu um ferrovia, como consta na Revista comemorativa do centenário da cidade: “o surgimento da ferrovia deu-se em função da necessidade do escoamento das grandes safras cafeeiras produzidas na região. A inauguração do trecho até Jacarezinho aconteceu por volta de 1925” (Revista Comemorativa, 2000, p. 41).

Se numa análise regional observamos um momento propício para a expansão do culto católico, em contrapartida esse contexto favorável não se mantém em termos nacionais, afinal há uma ascensão e crise da ordem liberal (1870, com a Guerra do Paraguai, a 1930, com Getúlio Vargas no poder)<sup>50</sup>.

Diante desse contexto, houve a reação católica, que se convencionou chamar Neocristandade, em âmbito nacional, ou a intenção católica em retomar e fortalecer seu poder perante o Estado Brasileiro, e seu período de apogeu foi

na primeira Era Vargas, ou seja, o período que se estende de 1930 a 1945 quando D. Leme consegue uma clara aproximação com o Estado conquistando algumas ‘vantagens’ para a Igreja Católica, até então oficialmente inéditas desde a Proclamação da República. No entanto, após a morte de D. Leme, poucos bispos continuaram a empreitada por ele proposta. A partir do final dos anos 50 e principalmente, durante a década de 60, após o Concílio Vaticano II, a recém criada Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, vai cada vez mais orientar os bispos para “novas diretrizes pastorais”. Estas serão mais de acordo com a realidade da Igreja Latino-americana, a

---

<sup>50</sup> Desse modo, podemos identificar que a Proclamação da República gerou um estado de tensão e enfrentamento entre Estado e Igreja, na passagem do século XIX para o XX e, quando voltamos nosso olhar para Jacarezinho, considerando a tendência ao catolicismo averiguada desde os primórdios da sua formação, observamos um fenômeno caracterizado por Silva Júnior (2006) como Neocristandade tardia.

esta tendência cristaliza-se mais tarde em Medellín e Puebla. Alguns bispos porém, insistiram na visão tomista proposta pela neocristandade a respeito da missão da Igreja, como foi o caso de D. Geraldo Sigaud. Embora o mesmo não tenha insistido em lutar até as últimas conseqüências contra as decisões do Concílio, como fez seu amigo e colaborador o tradicionalista bispo de Campos D. Antônio de Castro Mayer, enquanto intelectual fez suas interpretação das decisões do Concílio e opôs-se à noção de ecumenismo que, segundo ele, seria o primeiro passo para a adesão de muitos católicos às idéias comunistas (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 40-41)

Dessa forma, há uma reaproximação entre Estado e Igreja durante o Estado Novo, pois ambos compartilhavam da luta contra o comunismo. O fenômeno da neocristandade foi apresentado na proposta do nosso primeiro capítulo sobre as edificações católicas, com ênfase às instituições de ensino. Em contrapartida, foi na década de 50 que vimos o seu apogeu na cidade, personificado na figura de Dom Geraldo de Proença Sigaud, por isso a escolha do termo neocristandade tardia.

Nesse sentido, podemos entender a narrativa do painel (figura 47) como a neocristandade em Jacarezinho, com ideologia de reaproximando Estado e Igreja, afinal constatamos a presença de elementos republicanos: as bandeiras do Estado do Paraná e do Brasil. Essas bandeiras ficam juntas aos religiosos leigos. Por outro lado, seria uma representação de que os ideais republicanos estariam do lado do Povo? Considerando que boa parte dos comunistas brasileiros eram nacionalistas, podemos dizer que sim.

Notamos que, na parte inferior esquerda da pintura, há dois cães representados na imagem e o mais enfático é que um deles carrega uma ave na boca, seria uma pomba? O símbolo da paz morto na boca de um cão? Ou simplesmente uma cena do cotidiano, um vira-lata popular na cidade que transitava pelas procissões? Uma imagem provocante. Importante notar que o animal não tem uma aparência raivosa, simplesmente um cão que transita em meio à multidão de fiéis. Talvez a intenção do pintor tenha sido justamente essa: provocar inquietação naqueles que notassem esse detalhe.

Além disso, ressaltamos que, mais uma vez, o pintor se preocupa em retratar o Morro do Cruzeiro, numa discreta aparição próxima aos pés do prefeito.

Ademais, é possível que algum membro da família Real esteja representado nas pinturas de Sigaud, os quais não foram por nós identificados. Inclusive, muitos são os que não conseguimos identificar nas pinturas. Todavia, pela

riqueza de detalhes conseguimos imaginar o quanto devem ter se envaidecido os jacarezinhenses que se viram representados nas paredes desse grandioso templo.

Múltiplas devem ter sido as recepções dessa obra. Como teria reagido a mulher de perfil representada no canto inferior esquerdo do painel (figura 47) e que se reconheceu pelos óculos e cabelos presos? Como teriam reagido aqueles que foram pintados ao lado do prefeito, bispo, papa ou tipo dos “tipos bizarros”, como classifica Gonçalves? Será que o pintor tentou provocar ao retratar lado a lado indivíduos com algum tipo de desavença?

Muitas dessas informações não são respondidas nesta dissertação, mas transcrevemos aqui a narração do senhor Américo sobre a ocasião em que serviu de modelo vivo:

[...] vem aqui coroinha, pensei até que ele ia me bater porque eu era muito amigo do Dom Geraldo e ele era muito genioso, “ota homem bravo viu”! Daí eu pensei “vai bater ni mim”! — Você quer se retratado na pintura? Ai eu disse: Eu quero! — então venha aqui... fica em pé ai e não se mexa, hein! Ele me deu uma cadeira pra mim apoiar, como se fosse o Dom Geraldo, né, ele retratou o Dom Geraldo primeiro. (sic) (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

Nesse sentido, apesar da personalidade do artista causar estranhamento nos moradores da cidade de modo geral, a sensação de se observar nas paredes fez com que pessoas como o senhor Américo tivessem grande apreço pelas pinturas, sentimento este que foi intensificado com o tombamento, ou seja, a consagração atribuída por uma equipe técnica faz com se aumente a estima pela pintura e, no caso do nosso depoente, há a necessidade de compartilhar as lembranças em torno dessas pinturas.

Queremos expor, ainda, a capacidade do pintor de transmitir em sua pintura a impressão de movimento. Os corpos imóveis representados no painel, através de suas posturas e expressões, representam a Assunção de Maria como se este tivesse sido um evento que causou rebuliço e murmúrio tanto no céu como na terra, não temos aqui testemunhas da Assunção de Maria que estivessem pasmadas ou abismadas.

Daremos, nas páginas seguintes, os próximos passos nessa visita ao templo guiada pelo senhor Américo.

*Minha pintura nunca foi um ato gratuito, nem mesmo minha arquitetura. É, antes de tudo, uma atitude consciente e firme, uma finalidade com objetivos artísticos, políticos e sociais. Celebro com ela, especialmente, a magnitude e a grandeza do trabalho humilde do operário, este trabalhador anônimo em todos os setores da grandeza da Pátria ( Eugênio de Proença Sigaud).*

#### **4 O MARXISMO E O REGIONALISMO NA PERSPECTIVA DE EUGÊNIO SIGAUD: AS PINTURAS EM ARABESCOS E AS CAPELAS DO SANTÍSSIMO E DE SÃO SEBASTIÃO**

Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. A meu ver, toda arte serve aos interesses políticos. A liberdade de criação, porém, é fundamental (Eugênio de Proença Sigaud).

As próximas “caminhadas” consistem na observação dos painéis: O martírio de São Sebastião, A Prudência, O Tributo do Povo do Paraná a São Sebastião, A Justiça, A Temperança, O Sermão da Montanha, Jesus Cristo e o Espírito Santo. Narraremos também o seu entorno, ou seja, a arte disposta em todo o templo, mas que não recebem datação ou moldura como o leitor poderá visualizar na parte inferior de toda a parede, outras na parte intermediária e superior das paredes em torno dos painéis emoldurados da próxima fotografia.

O leitor encontrará uma dobradura (figura 49), na qual a fotografia central apresenta a imagem captada realizada no interior da catedral no entardecer, ela permite visualizar o templo pela perspectiva do altar. Embora a imagem fotográfica não apresente com clareza, as de pintura dos murais estão distribuídas ao longo das paredes com cuidado e delicadeza. Formatos de cruz com contornos ricos em detalhes, pinturas que discretamente formam serpentes, plantas, raízes, peixes é o que um atento observador pode encontrar nessas paredes. Alguns artistas não gostam de espaços vazios, Michelangelo, por exemplo, e, por isso preenchem toda a parede com pinturas, não é o caso de Sigaud nessa igreja, aqui vemos que o pincelado do artista está presente em detalhes entres os arcos do templo, em uma espécie de faixa que separa o primeiro do segundo piso, sob as portas.

Há, ainda, na dobradura, uma fotografia que denuncia a visão privilegiada e o controle, daquele que celebra a missa sobre seus fiéis, sua disposição/circulação pelo interior do templo. Nela, a verticalidade do templo também chama a atenção. Sua dimensão é propícia para causar nos atores sociais a sensação de inferioridade diante da grandiosidade da “Morada do Pai”. No segundo piso, visível ao fundo da foto, há o órgão da catedral. Este instrumento já não mais funciona. Sobre suas peculiares, encontramos no processo de solicitação de restauração das pinturas que esse órgão de tubos foi adquirido em 1961, diretamente da fábrica Salvatore Lanzilotta de Santo Amaro-

SP. Consta, ainda, que ocorreu uma campanha para arrecadação de fundos na própria cidade e endossado, na época, pelo bispo Dom Geraldo Sigaud, o Prefeito Municipal Benedito Moreira e o Padre e Maestro do Coral da Catedral Bruno Welter iniciada em 1959. Infelizmente as condições atuais do instrumento não apresentam chances de voltar a funcionar, nem mesmo se for restaurado.

**Figura 49 –** O Sermão da Montanha e o Tributo do Povo do Norte do Paraná a São Sebastião



**FIGURA 49.** O Sermão da Montanha e O Tributo do Povo do Norte do Paraná à São Sebastião. Acervo Fotográfico da autora. Revista Panorama, p. 38. Edição Cely Kaori Hirata.

Voltemos nosso olhar, então, às pinturas na Capela de São Sebastião e na Capela do Santíssimo, cujas respectivas localizações podem ser observadas pelo leitor na figura 49. Como já dito essas capelas fazem parte de um conjunto de quatro capelas no interior da Catedral.

**Figura 50** – Entrada Capela de São Sebastião. Acervo fotográfico da autora



**Figura 51** – Entrada Capela do Santíssimo. Acervo fotográfico da autora



Chamamos atenção para os imponentes arcos que servem de entrada essas capelas laterais. O primeiro ponto que destacamos é que Sigaud optou por representar, em vez das usuais oliveiras, os recursos econômicos de natureza agrícola da época: café, algodão – capela do Santíssimo (figura 50), cana de açúcar e o Pinheiro do Paraná – Capela de São Sebastião (figura 51). É esse o conjunto e as “intenções que faz com que o pintor retrate o que estava ao seu redor, afinal, na época, conforme IBGE/ Agência de Jacarezinho, a cidade era habitada por 34.405 habitantes, sendo 8.131 na área urbana e 26.274 na área rural.

Além disso, até aquele momento o cultivo de café era predominante na região. Sobre ele, temos no Jornal Tribuna do Norte, nº 379, a reprodução das palavras de Astolfo Severo Batista, no livro *A História de Jacarezinho*, escrito em 1950 em comemoração aos 50 anos da cidade, que diz:

“O café foi o criador das freguesias, das cidades, o criador dos bispados. O café levantou teatros, igrejas, escolas: abriu sertões, avenidas; arrastou estradas de ferro – criou enfim, o café, a nossa grande riqueza coletiva” (BATISTA IN: JORNAL TRIBUNA DO NORTE, 26/08/1967, p.10 ).

Em se tratando da cidade de Jacarezinho, a implantação da cafeicultura impulsionou o fluxo migratório para a cidade<sup>51</sup>. Aqueles que para região migraram foram favorecidos, de acordo com Cancian, pelos programas de defesa do café, a proibição de plantação de pés de cafés novos no estado de São Paulo. A combinação do clima e do solo e a característica itinerante do cultivo de café permitiram.

Dessa forma, o momento em que Sigaud chega a Jacarezinho, o município é majoritariamente rural, que vive o momento áureo da cafeicultura, o qual nas próximas décadas perde fôlego para as novas frentes pioneiras<sup>52</sup> – o pólos que se formam em Londrina e Maringá supera Jacarezinho que entra em declínio até o café ser dizimados, sobretudo com as geadas da década de 70<sup>53</sup>, ao passo que a

---

<sup>51</sup> A historiografia, ainda consoante a Nadir Cancian, em sua obra clássica “Cafeicultura Paranaense (1900-1970)”, o cultivo da rubiácea passou por três conjunturas que podem ser sistematizadas, resumidamente, desta maneira: incentivadas entre 1903 e 1929, retraídas na segunda conjuntura que seria durante a Depressão Mundial e a Segunda Guerra (1930-1944); e, na terceira conjuntura, é dinamizada em consequência dos preços mais altos de toda a sua história, mas perder de novo impulso por conta da superprodução até que são iniciados programas de erradicação cujo objetivo era racionalizar a cafeicultura (1944-1970)

<sup>52</sup> Vale ressaltar que, até a década de 50 do século passado, a liderança na produção do café no Paraná era do Norte Pioneiro que, declinara, no entanto, “desde 1940 e embora se refizesse consideravelmente pouco depois, não chegou mais a tingir o nível daquele ano, nem acompanhou o dinamismo de outras regiões” (CANCIAN, 1981, p. 92). Mas ainda era a cultura agrícola dominante na região que ditava a orientação econômica, portanto, a vida cultural, religiosa, política ainda tinha o café como seu símbolo de sustentação

<sup>53</sup> Especificamente na microrregião 279 – Norte Velho de Jacarezinho, a itinerância do café ocorreu muito cedo, desviando-se o café das áreas mais antigas para as de ocupação mais recente. Em Jacarezinho as atividades produtivas estavam distribuídas “em 52,5% de café, 27,2% de pastagem e 20,3% de lavouras temporárias”, apesar de ser o maior produtor paranaense poucos anos antes, “possuía forte tendência para as pastagens” (CANCIAN, 1981, p. 100). As mais importantes maneiras de combinações, em 1950, de utilização de terra era o cultivo permanente, temporário e de pastagens que agrupavam os municípios de Abatia, Andirá, Bandeirantes, Cambará, Cornélio Procópio, Jacarezinho e Santa Mariana. Esse era um dos meios com os quais “assumiu a monocultura, atenuada por lavouras temporárias e pastagens concomitantemente. O gado que

cana-de-açúcar, paulatinamente, ganha o predomínio no cultivo e na paisagem do município.

#### 4.1 ARABESCO

A arte não emoldurada que E. P. Sigaud retratou ao longo das paredes do templo é denominada arabesco, que seriam o entrelaçamento de figuras geométricas, folhas, plantas, homens e animais, feito à maneira árabe. O seu uso foi difundido pelos islamitas, pois segundo Gombrich (2009), a religião do Oriente Médio não permitia a representação de humanos em imagens e, por isso, “deixaram sua imaginação jogar com padrões e formas. Eles criaram as ornamentações mais rendilhadas e sutis, conhecidas como arabescos” (p. 143).

Eles estão presentes ao longo de toda a igreja e também a combinação de elementos naturais, o Morro do Cruzeiro, um dos cartões postais da cidade; o café e a cana de açúcar<sup>54</sup>. Esses são traçados que remetem ao brasão da cidade e se destacam pela simetria e repetição, dentre eles destacamos a imagem da figura 52, presente sobre todas as entradas da igreja seja as entradas da parte exterior para o interior do templo, como também nas interiores do templo (Capela do Santíssimo, Capela de São Sebastião).

Retomamos Handlin quando este diz que “[...] olhar não é a mesma coisa que ver, e ouvir não é a mesma coisa que escutar” (HANDLIN, 1982, p. 207); selecionamos imagens e as enfocamos para lhes interpretar com o uso da fonte oral que também deve ser atenciosamente observada. Para que essas fontes nos forneçam o máximo de informação possível precisam ser olhadas e ouvidas e não apenas vistas e escutadas como que por um caminhante distraído pelo interior do

---

ocupava anteriormente o fundo dos vales apenas se encaminhava rumo à sua segunda etapa – a da invernação” (CANCIAN, 1981, p. 104).

<sup>54</sup> Com a queda dos preços do café, devido à superprodução, entre o final da década de 1950 e início de 1960, a tendência à diversificação foi acentuada. Inclusive, temos a implantação da Cia. Agrícola Usina Jacarezinho, em 1947, para a produção de cana-de-açúcar, sob propriedade de Gastão Vidigal, Gastão Mesquita Filho, Silvio Marcondes, João Batista Lima de Figueiredo e Zoroastro Arantes, sendo os dois primeiros os principais donos da Cia. Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP), que no final da década de 1940 “estava atuando na porção oeste do norte do Paraná com os loteamentos urbanos e rurais. Estava em marcha a ocupação das terras que futuramente pertenceriam aos municípios de Maringá, Cianorte e Umuarama” (FRESCA, 2004, p. 98)

templo que passa os olhos pelas pinturas e escuta ao longe os comentários de um senhor que se senta em um dos bancos da igreja e conta suas memórias.

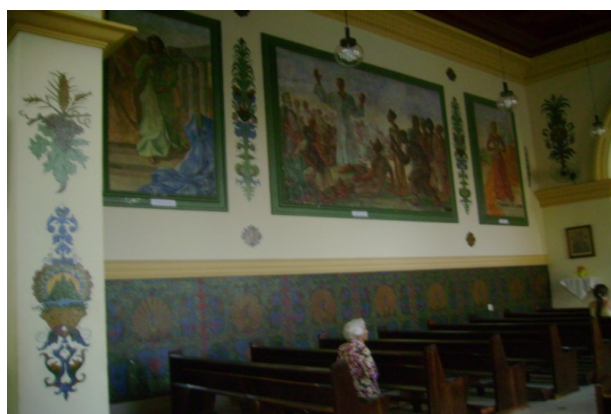
**Figura 52** – Arabesco com destaque à representação do Morro do Cruzeiro



Destacamos dessa maneira, a figura 52, apresenta uma pintura disposta ao longo de toda a catedral, em variações das cores vermelho, azul, verde, cinza e mostrada. Seus contornos simétricos são intrigantes e lembram a uma planta. No seu centro está a representação do Morro do Cruzeiro finalizado com uma cruz.

As extremidades da imagem apresentam tons verdes e finalizações que chegam a lembrar o formato de um dragão. Os desenhos sob o morro, lembram uma caveira. Outra leitura pode ser a de que o Morro do Cruzeiro figuraria a mitra, ou chapéu de bispo. Assim essa paisagem natural, poderia representar o povo de jacarezinho assentado, acomodado sobre o pensamento conservador do bispo Sigaud, com seu poder intelectual de manipular e induzir através da retórica.

**Figura 53** – Arabesco com destaque à representação do Morro do Cruzeiro  
Acervo fotográfico da autora



Já na figura 53, temos uma visão parcial da Capela do Santíssimo. À esquerda superior da fotografia vemos a representação do pão e do vinho, símbolos que foram tradicionalmente difundidos pelo Cristianismo com a finalidade de representar o Sangue e Corpo de Cristo

**Figura 54** – Arabescos na lateral esquerda do interior da Capela do Santíssimo



**Figura 55** – Brasão do Município de Jacarezinho. Prefeitura Municipal de Jacarezinho



Demos destaque na figura 54 a pintura também identificada na figura 53. Vemos nesta pintura uma análoga ao brasão da cidade (figura 55), pois neste existe um ramo de café assim como se faz referência a cana-de-açúcar. O Jacaré retratado na figura 54 é azul, uma possível, alusão, dessa forma aos três rios que banham a cidade – Jacarezinho, Paranapanema e o rio Prata. No brasão oficial há ainda os dizeres: *Ibit in saecula* (Passará para a posteridade). Nesse sentido, identificamos em E. P. Sigaud uma postura de valorização das peculiaridades da localidade, sendo o seu trabalho um importante e pouco explorado registro artístico sobre a cultura, economia, política e religião da cidade de Jacarezinho nos anos de 1950.

**Figura 56** – Pavão. Acervo fotográfico da autora



**Figura 57** – Palmeira. Acervo fotográfico da autora



Já a figura 56, temos o pavão que também pode ser visualizado na figura 53, essa ave é representada, simetricamente, na parte inferior da parede da Capela do Santíssimo. O artista abusa dos tons azuis e vermelhos fazendo desses barrados pinturas altamente chamativas. O pavão, segundo Pastro para “[...] maioria dos povos da Antiguidade, é um pássaro solar. No Cristianismo, dá-se o mesmo com o símbolo da imortalidade e da alegria de viver no além. Pela beleza e esplendor, está ligado à verdade e à justiça, assim como à ressurreição” (PASTRO, 2010, p. 57), com isso verificamos que sua presença se justifica pela temática dessa capela: O Santíssimo Sacramento (Eucaristia) que tem a função de lembrar e celebrar a ressurreição de Cristo.

A figura 57, por sua vez, que também pode ser vista no canto superior direito da imagem 53, lembrou-nos uma palmeira, pelo formato de suas folhas, raízes, frutos e flores. Ela, para Heinz-Mohr, “remonta ao Oriente, o habitat original da vigorosa e esguia palmeira com sua ramagem basta, a antiga simbologia da palma, que se refere a vitória, a ascensão, renascimento e imortalidade” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 271) e, dessa forma, assim como o pavão tem a sua presença justificada pela temática da capela.

As cores utilizadas pelo pintor nessas pinturas são os tons fortes do azul, os tons fortes do vermelho e o verde. Possivelmente essas duas últimas cores selecionadas sejam uma alusão ao café – o ouro rubro, para alguns memorialistas – o verde que representariam as matas e os recursos naturais – café, cana, e as próprias paisagens, que conforme a constante retratação do morro do cruzeiro no interior do templo ou, então, simplesmente tons que agradavam ao artista e talvez seu irmão o bispo.

Partiremos para a discussão dos símbolos inerentes ao longo de toda a parte inferior das paredes do altar em tons verde, azul e vermelho se sobressaem<sup>55</sup>. Cada um desses símbolos serão aqui narrados na seqüência em que se encontram dispostos, partindo-se da esquerda para a direita<sup>56</sup>.

Com base nas informações presentes no Dicionário de Símbolos – Imagens e Sinais da arte cristã, elaborado por Heinz-Mohr (1994), a figura 58 faz referência às letras I H S – Iesus Homo Sanctus- Jesus Homem Santo. Uma das

---

<sup>55</sup> Para a identificação desses símbolos contamos com a contribuição do historiador e teólogo Pedro Bonoto e do historiador das religiões Dr. Marco Antônio Neves Soares.

<sup>56</sup> Fotografia e montagem da própria autora.

primeiras manifestações da simbologia cristã, ainda no tempo das catacumbas romanas. O símbolo seguinte (figura 59), segundo o historiador de arte cristã Claudio Pastro, o peixe é: elemento vital associado à água e, para muitos povos, simboliza, ao mesmo tempo, a fertilidade e a morte, assim como vida e fecundidade.

**Figura 58** – IHS Acervo fotográfico da autora

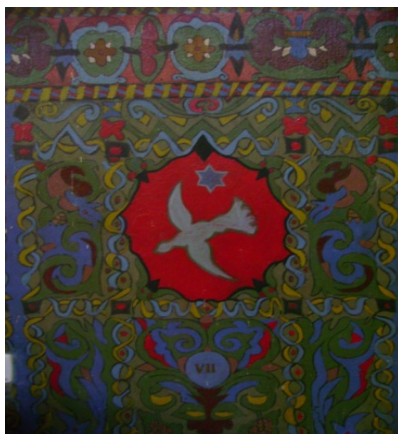


**Figura 59** – Peixe, Alfa e ômega. Acervo Fotográfico da autora.

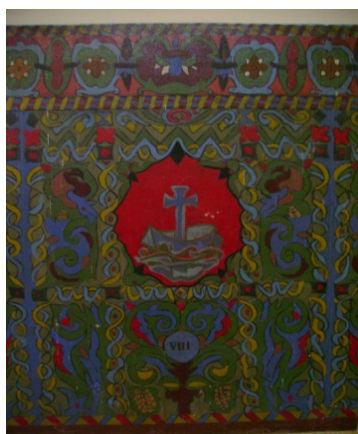


O peixe é um dos mais antigos símbolos secretos do Cristo, a princípio relacionado, sobretudo, com a água e o batismo; mais tarde a palavra grega **ichthys = peixe**, foi interpretada a partir das iniciais como “Jesus Cristo, Filho de Deus, o Salvador”. Os cristãos batizados também eram comparados a peixes renascidos por meio da água do batismo. O peixe, com o pão da Eucaristia simboliza o alimento espiritual e, com o favo de mel, simboliza a comida do ano judaico, da vida nova. É alimento constante do Cristo em suas aparições depois de ressuscitado. Além do peixe é representado também as letras Alfa e Omega, que de acordo com Heinz-Mohr (1994), refere-se a Cristo como o princípio e o fim de todas as coisas.

**Figura 60** – Pomba e Estrela de Davi. Acervo Fotográfico da autora



**Figura 61** – Barca e Cruz. Acervo Fotográfico da autora



Na imagem da figura 60, vemos a Pomba e a Estrela de Davi que com base em Pastro, podemos dizer que “após o dilúvio, com um ramo de oliveira, tornou-se signo da conciliação de Deus e símbolo da paz. Com o batismo de Cristo, tornou-se símbolo do Espírito Santo”. (PASTRO, 2010, p. 56-57). Além desta, faz-se presente a Estrela de Davi, “ou selo de Salomão, ou hexagrama – estrela de seis pontas formadas por dois triângulos entrelaçados opostamente -, corresponde ao mundo visível e invisível; é a união dos contrários, triângulos para cima é fogo; triangulo cortado é ar; triangulo para baixo é água; triangulo cortado é terra” (PASTRO, 2010, p. 50). Já a figura 61, acreditamos que a representação seja uma barca que sustenta uma cruz. Provavelmente represente a Igreja que carrega Jesus.

**Figura 62** – Sete estrelas de Davi. Acervo Fotográfico da autora



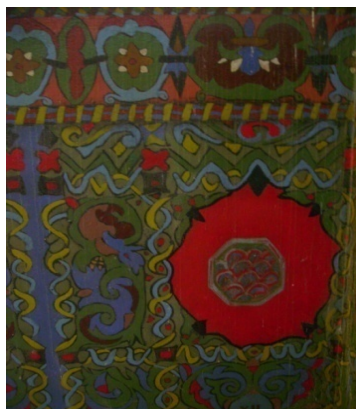
**Figura 63** – Tamareira. Acervo fotográfico da autora



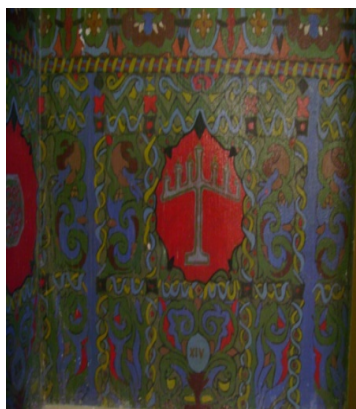
Na figura 62, por sua vez, temos representadas Sete Estrelas de Davi, o número 7, conforme Mckenzie na bíblia é de “totalidade, plenitude, completção”. (MCKENZIE, 1983, p. 873); combinando com a definição acima, sobre a Estrela de Davi, podemos inferir que a figura representa a soma dos contrários que se completam.

Enquanto na figura 63, identificamos uma Tamareira: “A Palmeira que dá tâmaras era a árvore sagrada dos assírios e babilônicos. Na Bíblia é um símbolo do justo, rico em bênçãos divinas: *que o Justo floresça como a palmeira*. No Egito serve de modelo às colunas que evocam a árvore da vida e o suporte do mundo” (CHEVALIER, 2001, p. 860).

**Figura 64** – Não identificada. Acervo fotográfico da autora



**Figura 65** – Menorah. Acervo fotográfico da autora



Na pintura representada na figura 64, E. P. Sigaud faz um estranho octógono com formas circulares, em seu interior, sobre as quais não conseguimos atribuir qualquer significado. A figura 65 é a Menorah: (Candelabro). Símbolo da luz espiritual e da salvação. O candelabro hebraico, feito de sete braços de ouro puro, corresponde à árvore babilônica da luz; relaciona-se também com o simbolismo cósmico dos sete elementos da criação. Na iconografia cristã, corresponde ao Espírito Santo (PASTRO, 2010, p. 49). Na sequência temos o Leão de Judá (figura 66), como Jesus é chamado no Livro do Apocalipse como também poderá ser uma referência ao Evangelista Marcos, já que seu símbolo é o leão, conforme já explanamos.

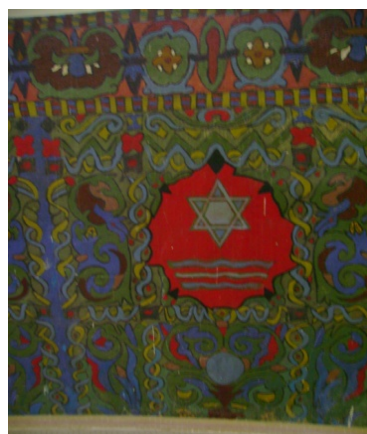
A Estrela de Davi e a água são o símbolo que inferimos serem representados nesta pintura (figura 67). Sobre a água, Pastro afirmará ser a “força regeneradora, a purificação física, psíquica e espiritual (banho, ablução, batismo)”.

(PASTRO, 2010, p. 51). Somando isso ao possível significado da estrela de Davi, esta pode ser uma referência à purificação da união dos contrários.

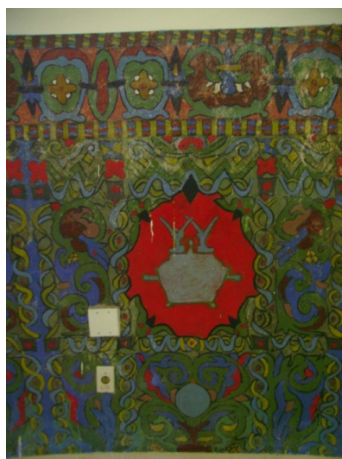
**Figura 66** – Leão de Judá. Acervo fotográfico da autora



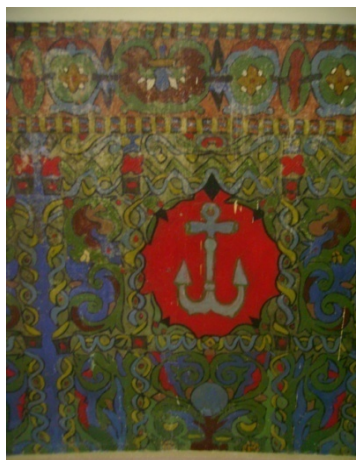
**Figura 67** – Estrela de Davi e Água. Acervo fotográfico da autora



**Figura 68** – Anjos sobre Arca da Aliança. Acervo Fotográfico da autora



**Figura 69** – Âncora. Acervo Fotográfico da autora



Identificamos na figura 68 uma Arca da aliança, sobre sua tampa dois anjos de frente um para o outro, afinal, segundo Mckenzie “sobre a arca havia ainda dois querubins, um diante do outro, construído de modo que suas asas estendessem sobre a *kapporet*. É esse o lugar no qual lahweh encontra Israel e revela as ordens”. (MCKENZIE, 1983, p. 69) *Kapporet* com base no mesmo autor era o lugar de misericórdia. Esta pintura para nós é a representação de uma Âncora, que, conforme Pastro, no início do Cristianismo, em Roma e nas Ilhas Mediterrâneas, passa a ter o mesmo sentido hebraico do Amém (PASTRO, 2010, p. 62).

**Figura 70** – Cruz Flutuante e Barca. Acervo fotográfico da autora



**Figura 71 – Não identificada**

Novamente visualizamos na representação da figura 70, uma Cruz e uma Barca, no entanto, a Cruz não se apóia sobre a barca, “símbolo de travessia, viagem e, portanto, da viagem da vida” (PASTRO, 2010, p. 60). Aproximando da passagem bíblica em que Jesus vai ao mar com seus discípulos pescar, pode-se inferir que, esta imagem, representa a proteção de Cristo na “viagem da vida”, provavelmente seja uma alusão a Igreja que transita sem a presença de Cristo homem, e sim um Cristo Ressuscitado que não a abandona ou deixa de orientar. Na figura 71, as pinceladas de Eugênio criaram três estranhos objetos semelhantes, é uma pintura com estranhos contornos e aspecto, talvez se trate da representação do fogo<sup>57</sup>, símbolo do Espírito Santo. Tivemos grande estranhamento, por desconhecimento nosso, ao nos depararmos pela primeira vez com esse unicórnio (figura 72) no interior do templo. No entanto, existe uma fundamentação bíblica para sua presença, pode referir-se a Virgem Maria, com base em Heinz-Mohr (1994), o unicórnio representa a pureza ou o próprio Cristo, o puro dos puros.

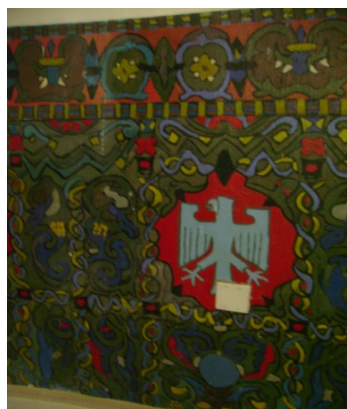
---

<sup>57</sup> Os créditos dessa identificação são da historiadora das religiões Profa. Dra. Solange Ramos de Andrade.

**Figura 72** – Unicórnio. Acervo fotográfico da autora



**Figura 73** – Águia. Acervo fotográfico da autora



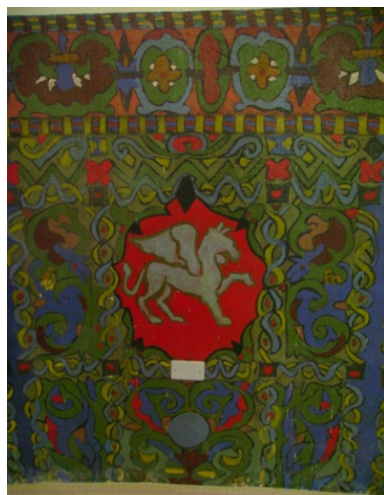
De qualquer forma, existe um respaldo nas Escrituras para a representação deste animal. Heinz-Mohr apresenta-a como:

Rainha dos ares, a águia era, conforme imaginário universal, o mais forte de todos os pássaros, voava mais alto e possuía o olhar mais aguçado. Os raios do sol não logravam ofuscá-la. Manifestava-se, assim, aos diversos povos (como, por exemplo, assírios, babilônicos, persas) como símbolo da altitude espiritual e portadora da majestade divina. Aparece muito cedo como símbolo da vitória. [...] A linguagem simbólica da Bíblia fala com freqüência da águia como símbolo da velocidade, força e renovação (Sl 103,5; Is 40,31; Pr 23,5). A simbologia geral da arte cristã-primitiva não irá muito além. Sempre que se pode reconhecer a águia como tal em afrescos das catacumbas e mosaicos, servem apenas a fins decorativos. Em selos, sinetes, anéis e quejandos, simboliza Roma, o centro do poder (HEINZ-MOHR, 1994, p. 11-12)

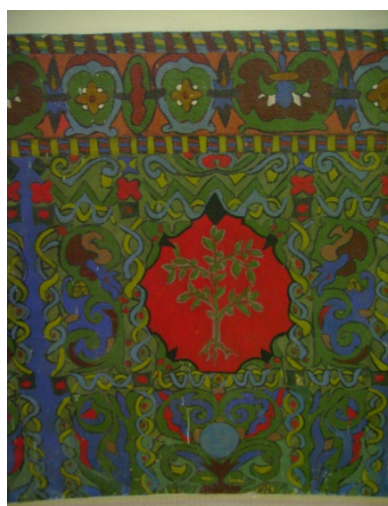
Ou seja, acreditamos que o pintor tenha utilizado dessa “licença teológica” para fazer uma representação com duplo sentido. O primeiro, sob a ótica

do significado de símbolos cristão, garante a presença da águia nessas paredes, mas não descartamos a possibilidade de que ao Nazismo como crítica à Pio XII.

**Figura 74** – Cavalo Alado. Acervo fotográfico da autora



**Figura 75** – Acácia. Acervo fotográfico da autora



Dando continuidade a nossa narrativa, na figura 74, identificamos facilmente como um cavalo alado. No entanto, em texto algum conseguimos encontrar um significado para tal retratação. A figura 75, por sua vez, pressupomos que seja uma Acácia. Árvore significativa para a tradição cristã, pois foi de sua madeira que Noé construiu a arca da aliança, conforme Chevalier (2001).

**Figura 76** – Templo de Salomão. Acervo fotográfico da autora



**Figura 77** – Pavão. Acervo fotográfico da autora



Na sequência, na figura 76, identificamos como o Templo de Salomão e a lua, estão representados: “deusa e ponto de referência na cronometria, sobretudo para povos do Oriente. Desempenhava um papel mais significativo do que o Sol. Por ‘minguar’ e ‘crescer’, e por suas influências sobre a Terra, sobre o organismo feminino. Associa-se à fertilidade feminina, à chuva, à umidade, à plantação, ao corte de cabelo e a tudo o que é transitório e perecível” (PASTRO, 2010, p. 50).

Mais uma vez o pavão é representado (figura 77). Segundo Pastro “na maioria dos povos da Antiguidade, é um pássaro solar. No Cristianismo, dá-se o

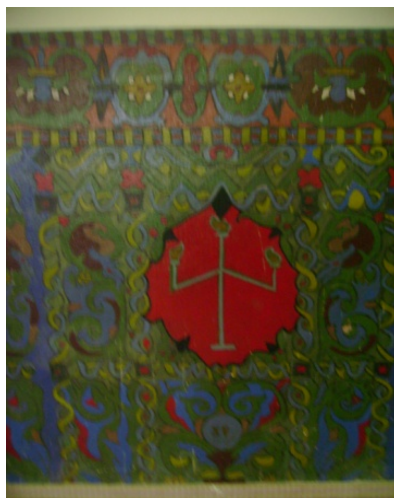
mesmo com o símbolo da imortalidade e da alegria de viver no além. Pela beleza e esplendor, está ligado à verdade e à justiça, assim como à ressurreição” (PASTRO, 2010, p. 57).

Duas chaves é o que percebemos no barrado da figura 78. Elas estão sobrepostas em cruzamento. Estas, para Heinz-Mohr (1994) refere-se ao poder do Papa, “atribuído” por Cristo, o qual está representado pela Cruz entre as chaves. O Cristo, por sua vez, disse a Pedro: Tudo que ligares na Terra será ligado no céu, tudo que desligardes na Terra será desligado no céu. Portanto, a reprodução imagética de Pedro como representante de Deus na terra, está simbolizada pela chave da igreja católica que foi-lhe entregue para que pudesse ligar o céu à terra. Em Heinz-Mohr (1994) também encontramos um sentido para a pintura da figura 79. Nessa imagem aparece um Candelabro de três pontas, que representa, no campo religioso, a luz espiritual, a vida e a salvação.

**Figura 78** – Chaves. Acervo fotográfico da autora



**Figura 79** – Candelabro de três pontas. Acervo fotográfico da autora

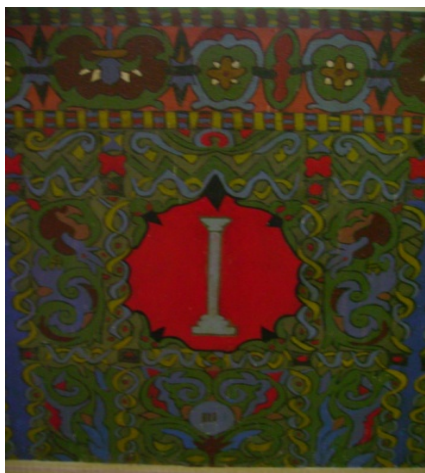


Concebemos ser na figura 80, a representação de uma abelha. Esta, para Chevalier, são “incontáveis, organizadas, laboriosas, disciplinadas, infatigáveis” (CHEVALIER, 2001, p. 3), são ainda as operárias da colméia, remetendo-se ao trabalho e também a ressurreição, o autor ainda completa que a relação entre o mel e o ferrão foi outro motivo para fazer da abelha o símbolo do Cristo. O mel representa a doçura e a misericórdia de Cristo, e o ferrão representa o próprio Cristo, Juiz do mundo. Verificamos nesta figura 81 um pilar que pode representar a instituição igreja como pilar da terra. Na figura 82 o Cálice representado na pintura comumente apresenta, razão de sua forma, um simbolismo associado ao significado cósmico do crânio e da abóbada celeste. (PASTRO, 2010, p. 62). O Trigo e o Vinho, por sua vez, são referências no rito católico, ao corpo e sangue de Jesus Cristo.

**Figura 80** – Abelha. Acervo fotográfico da autora



**Figura 81** – Pilar. Acervo fotográfico da autora



**Figura 82** – Trigo Vinho e Uva. Acervo fotográfico da autora



**Figura 83** – Coroa, Alfa e Omega. Acervo fotográfico da autora



Por outro lado, a Uva é “o Símbolo do Mistério, por produzir o Vinho que inebria o homem” [...] “já o trigo, representa “os cereais, pela sementeira, crescimento e colheita, é considerado símbolo do nascimento e da morte ou renascimento”. (PASTRO, 2010, p. 55). Encontramos também as Letras Alfa e Omega que conforme já mencionamos, refere-se a Cristo como o princípio e o fim de todas as coisas. Com a representação da coroa na figura 83, podemos dizer que além de princípio e fim de todas as coisas, Cristo reina.

**Figura 84** – Cordeiro. Acervo fotográfico da autora



**Figura 85** – Ânfora. Acervo fotográfico da autora



Nesta pintura da figura 84, vemos um cordeiro com uma cruz atravessada em suas costas. De acordo com Pastro, esse animal “é a vítima preferida nos sacrifícios da Antiguidade. Figura constante, do Gênesis ao Apocalipse, símbolo máximo da Páscoa judaica e cristã, portanto do próprio Cristo Imolado e Ressuscitado. É o “Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”. (PASTRO, 2010, p. 56). Nesse sentido, a cruz figura o cordeiro como o próprio Cristo, aquele que se sacrificou por amor à humanidade. A ânfora (figura 85) é a última pintura que encontramos neste barrado. Provavelmente esta relacionada ao batismo pela água que por ela é despejada.

**Figura 86** – Fonte. Acervo da autora



Concluímos nossa narrativa sobre os barrados do altar-mor com a figura figura 86. Nela, Eugênio teria representado uma fonte, como alusão ao Cristo como fonte da vida que jorra água da vida eterna. Ao longo da narrativa sobre essas dezenas de símbolos, constatamos que provavelmente todos eles possuem uma fundamentação teológica para lá estarem retratados. Como moradora da cidade por muitos anos, diversas histórias já ouvi sobre as pinturas de Sigaud, muitas, inclusive, “equivocadas”.

Essas imagens remontam a simbologia cristã primitiva, talvez esse seja o motivo desses equívocos ou estranhamentos: em razão do desconhecimento dos olhares contemporâneos são julgadas como uma galeria de pinturas pagãs. Por outro lado, como Dom Geraldo disseminou que o Comunismo, ao qual Eugênio era adepto, era uma “seita satânica”, há no imaginário local, dessa maneira, a desconfiança de que na Igreja poderia haver pinturas satânicas no templo. No entanto, é pouco provável que o olhar vigilante de um bispo tão conservador como D. Geraldo permitiria tal ousadia. Em contrapartida, entre as preocupações de Eugênio deveria estar a de criar estratégias para que sua arte não fosse apagada. Afinal, apenas na década de 90 do século passado, que as pinturas murais foram reconhecidas como de relevância histórica e então foram tombadas.

Dentro do quadro de arabescos, temos a destacar ainda, a faixa na parede lateral da igreja. Esse painel apresenta uma mistura de tons de deferentes azuis que vão do forte ao azul celeste. Nesta imagem o leitor também pode observar as pastilhas que compõem o chão do templo e que foram mencionadas no primeiro capítulo. O azul é a cor que se sobressai e que com o verde e vermelho formam imagens com contornos intrigantes marcados pela simetria e repetição. Além do azul o verde e o vermelho apresentam variações de tons. Esses arabescos dividem espaço com os vitrais, intercalando nas paredes as pinturas e os vitrais.

**Figura 87** – Pinturas na lateral da nave. Acervo da autora



Os desenhos estão dispostos em ao longo de todo o barrado da igreja, com exceção dos barrados do altar-mor e das capelas do Santíssimo e São Sebastião. Se por um lado há a frequência desse desenho retratado nas pinturas, por outro, há um variação de tonalidades. Na parede de entrada os tons de azul claro são substituídos pelo tom esverdeado enquanto no outro extremo da igreja, nas paredes próximas ao altar mor, é o vermelho que substituí esse mesmo azul claro. Outros pequenos detalhes, observáveis apenas pelos olhares mais atentos e minuciosos, estão nas pinturas da figura 88.

**Figura 88** – Pinturas na lateral da nave, parte superior das colunas. Acervo da autora



Parece, inclusive, que (figura 88) o pintor retratou a cabeça e pescoço de um pavão, ou da ave grou-azul, que é considerado símbolo africano. Bem como traz a representação de duas cobras com a boca aberta, pronta para dar o bote em uma pequena ave. Na parte baixa do desenho, temos uma cruz simples e na parte superior um arranjo não identificado em cores azul, mostarda, vermelho, cinza e verde. Chama a atenção por sua localização ao final de cada coluna que sustenta a nave central

Voltamos nossa atenção, nesse momento, para o arabesco mais curioso deste templo. Logo na entrada da Igreja, quem se interessar a voltar o olhar para cima, percebe que no teto da igreja foram pintados os signos dos zodíacos.

Na figura 89, enquadramos a posição espacial dos zodíacos no templo e, nela, percebemos sua discreta localização se comparada às demais pinturas. O impacto causado pela dimensão do inteiro do templo, seus largos pilares, o seu colorido faz com que esses pequenos signos (figura 91) chamem atenção ou os ornamentos, que lembram uma folhagem, em torno das lâmpadas (figura 90).

**Figura 89** – Pinturas no teto de entrada. Acervo fotográfico da autora



**Figura 90** – Enfoque nos detalhes em torno das lâmpadas. Acervo fotográfico da autora



**Figura 91** – Os signos do zodíacos. Acervo fotográfico da autora



**Figura 92** – Entrada do templo. Acervo fotográfico da autora



Na figura 92, na parte superior da imagem, encontramos o braço de Jacarezinho, mais uma vez o pintor faz uma alusão a ele como também ao Estado do Paraná representado à direita. Contudo, é recorrente causar estranhamento aos olhares que prestam atenção nessas pinturas. Os Signos do Zodíaco no interior de uma catedral? Blasfêmia? Segundo Heinz-Mohr, não seria:

Em seus reflexos sobre o mundo e a vida, apreciados sobretudo na arte gótica e românica, surgem como freqüência os signos do zodíaco, associados em geral com as atividades do mês: sinais da correspondência do acontecer “no céu e na terra”, símbolo do tempo que se esvai (muitas vezes em conexão com a representação personificada do ano), figura dos homens chamados a felicidade e sobem pela escada das esferas celestes. O número doze favoreceu semelhante combinação e, de mais a mais, o conhecimento e aprofundamento simbólico que os Padres da Igreja dedicavam ao zodíaco. Zenão de Verona pôs o zodíaco em referência aos doze apóstolos. Correspondentemente, uma arca de relíquias da igreja do castelo de Quedlinburg associa os apóstolos ao zodíaco. Outros sentidos simbólico-cristãos vem no carneiro o Cristo Cordeiro, no touro, enquanto animal de sacrifício, o Cristo Vítima, nos gêmeos os dois testamentos, no câncer a concentração dos sete pecados capitais. A virgem precede à balança, porque ela gerou o Filho de Deus que restabelece a justiça. O leão é símbolo da ressurreição. A ele devemos a vitória sobre o escorpião (a serpente). O sagitário e o capricornio são sinais demoníacos. Os peixes representam judeus e pagãos, ambos salvos pelas águas do batismo, que o aquário (Cristo) derrama. Nas representações figurativas, a simbologia nem sempre mantém forma uniforme, podendo variar. Exs. pórticos das catedrais de Amiens, Cremona; mosaicos, segundo desenhos de Rafael, em S. Maria Del Popolo, Roma.” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 329-330)

Nesse sentido, há todo um significado para esses símbolos dentro da religião cristã que inclusive foi utilizado em diversos templos, como apresentados. Aliás, segundo Pires, a magia e astrologia se fazem presente tanto na base do pensamento neoplatônico de Plotino e seus discípulos Sinésio e Proclus e durante a Renascença, com Conelius Agrippa de Nettesheim e Pico della Mirandola, defende em seu artigo que

A magia e a astrologia, mais do que significarem a aceitação dogmática da antiguidade, constituíram a plataforma a partir da qual a ciência moderna pôde alçar vôos cada vez mais altos. Esta base, obviamente, não foi construída de maneira retilínea, como se houvesse progressivo avanço no encadeamento de idéias rumo à ciência moderna. (PIRES, 2009, p. 13)

Esse dados são destacados com o intuito único de elucidar que o olhar desprestigiado que se dá à Astrologia hoje e, ainda mais, na década de 50 não fora o mesmo de séculos atrás, muitos cientistas foram astrólogos e a Igreja não era avessa à eles. Sigaud pode ter feito uso de uma “licença poética” para justificar sua obra, além disso, há uma considerável aproximação entre a Astrologia e os Maçons, aliás a identidade dos maçons é assumida por Sigaud.

#### 4.2 DE ADÃO E EVA À (QUASE) RESSURREIÇÃO DE CRISTO

Ao examinarmos os painéis do transepto nos deparamos com o primeiro deles, situado próximo à capela de São Sebastião: expulsão de Adão e Eva do Paraíso (figura 93). Na imagem vemos os cabelos e roupas esvoaçantes e o céu escurecido, as cores privilegiadas são o azul mesclado com o preto e nuances de branco que dão movimento ao céu demonstrando a fúria de Deus diante da desobediência humana. É uma figura feminina que lhes expulsa, ela tem o seu braço direito firmemente apontado aos céus, no outro segura uma espada. Ela flutua, o que demonstra superioridade diante dos homens que não podem deslocar-se do chão. Temos ainda a serpente em seus pés e, como denomina Heinz-Mohr (1994), a árvore paradisíaca do conhecimento ou de frutos fantásticos. Desse modo há uma alegoria de que Deus castigará o homem sempre que este ousar se deixar levar por sua curiosidade. Os frutos da árvore do conhecimento ou de fruto fantástico não pode ser saboreado pela humanidade.

**Figura 93** – Adão e Eva expulsos do paraíso. Acervo da autora



**Figura 94** – O nascimento de Cristo. Acervo da autora



A imagem do nascimento de Cristo (figura 94) é a que se apresenta, possivelmente, em estado de maior deterioração. Sua pintura está ofuscada e o que enxergamos são os animais, além do tradicional bezerro e burro, aparece aqui o tamanduá no canto inferior direito do painel, típico animal da região paranaense. Temos ainda José no primeiro plano e nuances de Maria com Cristo no colo.

Talvez esse painel não tenha sido pintado<sup>58</sup> por Sigaud, mas por seu auxiliar, notamos principalmente nas pinceladas do azul e na retratação de José um domínio diferenciado da cor, pinceladas mais fortes. Além do mais há uma luminosidade no centro da obra, incomum no trabalho de E. P. Sigaud nesta igreja. Esta pintura está situada próxima à Capela de São Sebastião assim, como a do Calvário.

**Figura 95** – Calvário. Acervo da autora



Nesta pintura da figura 95, novamente são os tons escuros que se destacam. Aliás para descrever o Messias Crucificado E. P. Sigaud realiza o céu mais escuro nesta igreja, denunciando clima de tormenta e ventanias. Como não poderia ser diferente, afinal. Ressaltamos que, contudo, o artista dedica atenção especial não a Jesus, ofuscado até pela cruz, mas àqueles que lamentam sua morte

Por sua vez, as cores azul, branco, verde e laranja desviam a atenção do observador para esses personagens. É a dor, a solidariedade e, possivelmente, o arrependimento que ganham destaque neste painel. Por outro lado, esse mesmo céu escuro, tem em sua base uma faixa nos tons amarelo que podem indicar que assim como o amanhecer, a esperança (Jesus) há de renascer.

Retomemos, então, a primeira cena desta dissertação: o pintor em fúria. O descrito segue as memórias de Américo que diz:

<sup>58</sup> Os créditos dessa afirmação são da historiadora Dra. Zueleide Casagrande de Paula, orientadora deste trabalho, também pintora, que pessoalmente visitou o templo durante o desenvolvimento da pesquisa.

Dom Geraldo costumada passear na Catedral, pois a Catedral é enorme né! Ele rezava o terço e eu como coroinha acompanhava ele, pra lá e pra cá, e quando ele tava pintando esse quadro ele tinha uma andaime enorme aqui, e lá em cima o Dr. Eugênio tava começando a pintura, e numa dessas caminhadas de indas e vindas, eu não sei o que o Dom Geraldo sussurrou pro irmão dele, e que o irmão dele não gostou, chutou a lata de 20 litros daquela altura, a lata veio que veio com tudo, quase caiu na cabeça do Dom Geraldo e na minha, mas devido a providência eu acho que protegeu, mas espalhou tinta, mais levamos um susto, mas um susto! Você imagina uma lata de 20 “metros” caindo dessa altura, o estrondo que não faz quando cai! (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

**Figura 96** – Painel em branco. Acervo Fotográfico da autora



Américo descreve de forma envolvente e detalhada a cena, como sendo uma discussão entre os irmãos. No entanto, segundo reportagem da Gazeta do Povo em 18 de junho de 2000. Em 1957, o pintor se desentendeu com o padre pároco da catedral e resolveu voltar para o Rio de Janeiro deixando um painel em branco (figura 96), onde seria representada a Ressurreição de Cristo

Como é possível notar, há uma discrepância nas informações, o senhor Além disso, fica a lacuna do motivo da discussão, os limites das fontes não nos fornece essa, como diria o senhor Américo “esse derrame”... Não se pode saber exatamente, por hora, o motivo desta desavença, só se pode levantar alguns questionamentos, seria mesmo um pároco capaz de ofender o irmão do próprio bispo? Sobretudo, considerando que se trata de um bispo que, de acordo com os relatos, favorável a hierarquia, formalismo e voltado à tutelar e converter o irmão pintor, e este, ainda conforme os relatos, de personalidade fechada, um sujeito “sisudo”. E o que de tão ofensivo poderia ter dito Dom

Geraldo, caso fosse uma discussão entre irmão, à Sigaud justo no último painel?

Essas indagações e ponderações se fazem pertinentes, principalmente, quando se observa a lógica estabelecida na sequência das pinturas do artista: a partir da datação registrada em cada painel, o pintor inicia seu trabalho pelas capelas laterais nos anos de 1954 e 1955, dedica-se a cúpula do altar-mor, transeptos nos anos de 1956 e aos arcos do cruzeiro (profetas), à nave central e porta do batistério em 1957 e, por fim, o transepto inacabado.

Se o leitor, observar esse sequência na planta baixa da igreja (figura 4), perceberá a discreta localização deste painel inacabado. Visualizará também que se o pintor tivesse sido fiel ao percurso que vinha traçando na execução do seu trabalho, deveria ter pintado este mural em 1956 e não por último como foi feito. Dessa maneira, acreditamos que E. P. Sigaud, estrategicamente, deixou para pintar este painel por último, para, assim, não executá-lo e registrar na história deste templo sua rebeldia em relação ao irmão e os seus posicionamentos. Até porque, caso fosse alguma desavença entre irmãos, depois da reconciliação ele poderia retornar à igreja e finalizar esta obra. Fato que não ocorreu.

Além do mais, a alusão a Michelangelo na nossa introdução não foi despropositada, é possível que E. P. Sigaud tenha se inspirado nas desavenças de entre o aquele pintor renascentista e o Papa Júlio II de modo a desejar realizar o mesmo na catedral de Jacarezinho.

#### 4.3 O PRÓXIMO PASSO: A CAPELA DE SÃO SEBASTIÃO

Em seguida adentraremos a Capela de São Sebastião, este padroeiro da Cidade foi um soldado romano que se converteu ao Cristianismo. Nesta capela constam quatro painéis em murais: O Martírio de São Sebastião cuja medida é de 2,50 x 4,00 m, a Fortaleza medindo (2,50 x 1,30 m) e a Providência com a extensão de 2,50 x 1,30 m e, na cúpula, o Tributo do Povo do Paraná a S. Sebastião.

Segundo Manguel (2001) toda imagem, essencialmente, seria

nada mais do que uma pincelada de cor, um naco de pedra, um efeito de luz na retina, que dispara a ilusão da descoberta ou da recordação, do mesmo modo que nada mais somos do que uma multiplicidade de espirais infinitesimais em cujas moléculas – assim nos dizem – estão contidos cada um de nossos traços e tremores. (MANGUEL, 2001, p. 316)

Apropriamo-nos da leitura de Manguel para apontar que uma pintura, envolve vários elementos para análise, sobretudo a sua recepção. A comunicação entre autor e observador está intimamente ligada ao quão claro o artista é em sua expressão, como o domínio dos códigos culturais do receptor acerca da obra interpretada.

**Figura 97** – O Martírio de São Sebastião. Acervo da autora



Tanto que neste painel da figura 97, segundo a reportagem “Por quem os sinos doam”, São Sebastião Martirizado representa o filho do pintor, Eduardo Tassano Sigaud. Este foi o único indivíduo que serviu de modelo que nós identificamos com base em nossas consultas

Dessa forma o trabalho do artista pode ser contado de diversas maneiras: a partir da narração bíblica e a forma que o pintor a representa ou quais são os sujeitos retratados e seus papéis sociais para além do enredo do próprio quadro.

Nessa representação de São Sebastião<sup>59</sup>, o soldado romano, Sigaud concentra sua energia na ilustração do tronco, dando destaques as vértebras da coluna, do santo. Um detalhe que nos chamou a atenção é o uso do sapato como distinção social, os soldados e as figuras bem trajadas estão sempre calçadas enquanto aquelas com vestes mais simples não.

E ainda, a expressão facial e corporal de alguns dos personagens, de indiferença, demonstra como que tais atos eram naturalizados na Antiguidade, sendo aceito por seus agentes sociais, como exceção dos próximos aos martirizados que, neste painel, encontramos em primeiro plano a direita do observador.

Há uma dedicação do pintor com o plano de fundo da obra, ele preenche de detalhes e objetos que nos causam a ideia de multidão em torno daquele ato, ou seja, a martirização como ato assistido por diversos indivíduos, de diferentes classes sociais, com naturalidade. Ao lado desse painel temos outros dois que retratam as Virtudes: Providência e a Fortaleza.

No painel da Providência representado pela figura 98, temos uma mulher de expressão sisuda que segura uma serpente. Para Heinz-Mohr (1994) a figura da serpente, como do leão e do dragão, tem duplo sentido para os cristãos: pode indicar tanto o mal como o bem, dependendo do seu contexto. Como simultaneamente na mesma mão que segura à serpente a Providência sustenta um cravo, que para o autor mencionado é o símbolo da Paixão de Cristo.

---

<sup>59</sup> Conforme o dicionário de Santos, de autoria de Santidrián; Astruga (2004), São Sebastião foi um jovem mártir, nascido em Milão, perseguido por Diocleciano. Sendo enterrado no cemitério da Via Apia, próximo a basílica que recebe, hoje, seu nome.

**Figura 98** – Providência. Acervo fotográfico da autora



Entendemos que, neste caso, a serpente representa a salvação pelo Sacrifício de Cristo, portanto, pela Providência Divina. Ela também grosseiramente toca o vaso ao lado e tem seus olhos voltados para o chão e o corpo levemente arcado, transmitindo uma mensagem de severidade e firmeza. Mais uma vez vemos os alimentos presentes na pintura (abóbora, uva...). Por outro lado, como dissemos, o entendimento de uma pintura depende da relação entre o universo daquele que representa e daquele que observa.

**Figura 99** – Fortaleza. Acervo Fotográfico da autora



A segunda virtude (figura 99) é representação da fortaleza. Este é o mural que apresenta maior degradação, o que dificulta a narrativa sobre o quadro. A Fortaleza possui uma postura altiva e uma espada na qual se apóia. Sua expressão facial é serena e não sisuda como de costume nas pinturas de E. P. Sigaud. As cores desse painel são alegres, predominam o laranja e o azul. O céu mescla tons claros de cinza, branco e azul, criando, dessa maneira, uma atmosfera de tranquilidade

Continuemos nossa análise, ainda na Capela de São Sebastião, agora com a atenção volta para a cúpula do altar. O Tributo do Povo do Norte do Paraná a São Sebastião (figura 49). Neste painel temos a Cornucópia - recurso milenar da pintura para representar a abundância. Todavia, o quadro apresenta um ciclo: A História do Paraná, entenda-se de Jacarezinho, visto pelo prisma religioso. Um grupo familiar despojado - visivelmente imigrante - chegando à região do norte paranaense. A referência do pintor ao Paraná vem representada pelo Pinheiro do Paraná. Sob a benção do Altíssimo, mediando toda a ação, o que transforma o imigrante – todos crescem e enriquecem – na terra da abundância...

Ademais, podemos identificar ao mesmo tempo as marcas do expressionismo, pois o pintor representa uma família em ambiente rural, de um lado

provavelmente o que seria a mãe e seus filhos, de outro o pai caçador solitário. A expressão dos indivíduos retratados, emiti uma força tanto no olhar, como no corpo muscular. Outras características estão expressas na alusão a economia própria da localidade e da época, representados pelo pé de café, a mandioca, o milho, a cana-de-açúcar, abóbora, entre outros produtos da natureza rica da região. Animais como o cachorro, a galinha, o gado e o porco ali estão representados. Eles estão mortos o que reforça a idéia de que estão sob o domínio do homem e para servi-lo. O mais intrigante deste painel é quando observamos a fotografia presente na Revista Panorama de 1960, na verdade, E. P. Sigaud representou uma espingarda e não uma enxada como encontramos na atualidade. Tal evidência nos revela que não podemos dimensionar em que medida a obra de Eugênio Sigaud nesta Catedral sofreu alteração (será que restringe à mudança da tonalização verde para os tons pastéis como da espingarda para a enxada?) e muito menos por quem. Por outro lado, reforçamos que a atividade de caça era comum entre os fazendeiros ou moradores rurais naquela época.

A figura central do mural assemelha-se a imagem de Cristo, no entanto, apresenta uma face feminina. Esse paradoxo poderia denotar uma assexualidade a essa representação e assim poderíamos assumi-la como um anjo. Tendemos a acreditar, mesmo assim, que seja Cristo pela ausência de asas. Nas mãos desse Cristo há a Palmeira e uma Flecha, esta última é um símbolo de São Sebastião, o soldado romano. Por sua vez ambos representam, de acordo com Pasto (2010), “um claro atributo da paz, da alegria e da vitória dos mártires” (p. 54).

O trabalho lembra muito Vidas Secas (retirantes) de Graciliano Ramos, aliás, este era comunista também. Sobre essa questão Napolitano relata que:

No campo cultural e artístico da esquerda, a hegemonia cabia aos membros e simpatizantes do PCB. Os debates e demandas em torno do engajamento artístico dentro do partido não eram recentes e remetiam ao vigoroso engajamento literário construído nos anos 1930 por escritores comunistas – Jorge Amado, Graciliano Ramos, Dionélio Machado -, expressão da inflexão regionalista do modernismo brasileiro que construiu uma série de imagens acerca do povo e das suas lutas sociais e políticas. (NAPOLITANO, 2007, p. 588)

Inclusive, podemos constatar nesta obra que o pintor produz um olhar sobre o trabalhador regional, a temática que o acompanhou por toda sua vida profissional, tanto que Campofiorito escreve a respeito:

A personalidade e a obra de Eugênio de Proença Sigaud desenvolveram-se como que ao longo de uma linha reta, ambas seguindo sem desvio, sempre norteadas num único sentido, parecendo ter uma determinante comum que as dirigisse sem dúvidas ou ambições inoportunas. Não se acredita que o motivo desse percurso fosse um espírito conservador. É que os objetivos definidos em sucessivas experimentações processaram-se naturalmente e ficaram sedimentados e nítidos em Sigaud sem dificultarem a evolução de sua existência. Só influências passageiras podem haver interferido, conforme é comum constatar-se em outros artistas de idoneidade inatacável. Mas se tomarmos alguns trabalhos de sua iniciação artística, quando freqüentava a Escola Nacional de Belas Artes e os confrontarmos com a sua produção madura ou dos anos finais quando a atividade de pintor muito se intensificou, constataremos que, além do acúmulo de experiências técnicas, o sentimento que as anima, as marcas de sua inspiração, o calor humano de seu fervor plástico e estético prosseguem absolutamente os mesmos (...). (CAMPOFIORITO IN: GONÇALVES, 1981, p. 111)

Logo, em conformidade com Campofiorito, vemos que a produção artística do artista mudou tecnicamente, mas não em sua inspiração temática: o trabalhador, sobretudo o operário e, por tudo isso, esta pintura consiste em ser uma interessante fonte para o estudo da cafeicultura na região, principalmente nas relações de trabalho. Sobre o assunto, Sigaud ainda escreverá um poema intitulado Norte do Paraná:

Empolga a terra roxa revolvida por sobre camada e camadas de outras terras  
O ondular sangüíneo do mar rubro-escuro, sentindo-se a presença das agitações da  
composição de uma terra virgem  
Matas, montanhas e campos, tudo estranho, exótico belo e aterrador.  
Convulsionado, espetacular  
Ondas mansas de cafezais, indo e vindo da gama verde à azul  
Violáceo no horizonte infinito das planícies do Norte.

O homem, de enxada em punho, ínfimo, mesquinho, espectro de formiga.  
De perto, ao longe, não se vê ninguém. É que desaparecido no  
meio da folhagem, realiza solitário a ciclópica tarefa de  
um Hércules de hoje, quando Djanira é a mulher e são os  
filhos embrenhados por entre os cachos vermelhos do café em grão  
(SIGAUD apud GONÇALVES, 1981, p. 68)

Essa composição foi escrita em 1959 e foi retirada da obra biográfica de Sigaud: o pintor dos operários. Vale ressaltar que essa representação seria, tanto na pintura como na poesia, a força e o trabalhador são elementos-chave, reafirmando, portanto, a prática de uma arte engajada e comprometida com esse último.

#### 4.4 O FIM DO PERCURSO: A CAPELA DO SANTÍSSIMO

Nesta capela há quatro murais representados: O sermão da montanha cujas medidas são de 2,50 x 4,00 m, as virtudes cristãs: Justiça e a Temperança ambas com 2,50 x 1,30 m, e, na cúpula, O Encontro de Jesus Cristo com o Espírito Santo em formato côncavo.

O Sermão da Montanha (figura 49) se refere a uma passagem bíblica, sob a mesma denominação do afresco acima, que abre o Novo Testamento por Mateus (5, 1-48), na versão bíblica consultada da qual destacamos os doze primeiros versículos:

Ao ver a multidão, subiu a um monte, e, depois de se ter sentado, aproximaram-se d'Ele os discípulo.  
Tomando então a palavra, começou a ensiná-los, dizendo:  
"Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o reino dos céus.  
Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados.  
Bem-aventurados, os mansos, porque possuirão a terra.  
Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados.  
Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão misericórdia.  
Bem-aventurados os puros de coração, porque verão a Deus.  
Bem-aventurados os pacificadores, porque serão chamados filhos de Deus.  
Bem-aventurados os que sofrem perseguição, por causa da justiça, porque deles é o reino dos Céus.  
Bem-aventurados sereis quando vos insultarem e perseguirem e, mentindo, disserem todo o gênero de calúnias contra vós, por minha causa. (BÍBLIA, Mt, 5, 1-48).

Muito provavelmente o painel *O Sermão da Montanha* seja um dos mais polêmicos para a comunidade letrada de Jacarezinho no período em que foi pintado, afinal estaria nele retratado Karl Marx, aquele que, ao lado de Engels, decretou a morte da religião e da Igreja, já que seria as religiões, para o

materialismo dialético, a excrescência da história (Manoel, 2004). Se o alto clero da Igreja Católica no Brasil tomou conhecimento da existência desse mural na catedral de Jacarezinho não sabemos, mas é possível que os conflitos já existentes entre os dois irmãos tenha se acirrado em razão destas figuras representantes do marxismo que são expostas nos murais<sup>60</sup>.

O pressuposto acima – a presença de Marx nas pinturas de Jacarezinho, vale ressaltar, consta não apenas no plano do imaginário local, mas ainda foi identificado na reportagem do jornal *Gazeta do Povo*, que se intitula *Por quem os sinos dobram*, o qual, inclusive, segue anexo do Processo de Solicitação de Restauração das pinturas em processo de deterioração direcionada a Lei Rouanet<sup>61</sup>. Nela é relatado:

No painel da Capela do Santuário, por exemplo, o Jesus do Sermão da Montanha é caracterizado por um pedreiro, que se chamava Ernani. No quadro, aparece ainda o então ajudante Waldetaro Dias (retratado cinco vezes) e o próprio Sigaud ao lado (quem diria...) de Karl Marx e Lênin, representantes máximos do comunismo (NICOLATO, 1999, p. 5).

Seriam desse modo, as personagens destacadas (figura 49): Karl MARX – com a popular barba, pele<sup>62</sup> mais clara que a maioria das demais personagens retratadas na pintura, o que indicaria um europeu analisando uma sociedade tropical. LÊNIN<sup>63</sup> – igualmente com a pele mais clara, e ainda, com o queixo prolongado e traços que lembram um cavanhaque e, por fim, calvície, características marcantes da figura de Lênin. E por último SIGAUD, tal sequência, indicaria uma possível posição política do artista: marxista-leninista. Para Rubim (2007), esta postura foi muito difundida na época, pois, ao discutir o marxismo brasileiro pelo viés cultural/intelectual, aponta como os marxistas agiam, inclusive na

<sup>60</sup> Marx e Engels formularam uma corrente de pensamento de cunho herético. Especialmente nos escritos da *Ideologia Alemã*, elaborado de 1845 a 1846, há a aproximação da religião com as diversas formas de ideologia – em outras palavras, da produção espiritual de um povo, da produção de idéias, representações e consciência, necessariamente condicionadas pela produção material e as correspondentes relações sociais.

<sup>61</sup> Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, trata-se de uma Lei Federal de Incentivo à Cultura, mais conhecida como Lei Rouanet.

<sup>62</sup> Conforme Fresca (2004), mesmo pós abolição vieram muitos negros para a região para trabalhar nas fazendas de café, o que proporcionou uma miscigenação entre os habitantes da cidade.

<sup>63</sup> O muralista mexicano Diego Rivera, que se encontra 20º de uma lista de 40 tópicos datilografada por Sigaud reproduzida nas páginas anteriores, também colocou Lênin, neste caso como um dos criadores do mundo novo, em seu mural para o Rockefeller Center que gerou sua destruição em 1938 por ordem de Nelson Rockefeller (PINTO JÚNIOR, 2006).

representação artística no Brasil. O autor descreve que “o marxismo que desembarca e toma forma no Brasil, principalmente a partir dos anos de 1940, enquadra-se nitidamente no ‘marxismo-leninismo’ desenvolvido a partir de Stálin” (p. 461).

Justamente na década de 1940, no exato mês de outubro de 1945, Sigaud, quando integrante do Grupo Portinari, junto com Burle Marx, Augusto Rodrigues, Bruno Giorgi, Pancetti, Campofiorito, Santa Rosa, Ubi Bava, Heitor dos Prazeres, Jordão de Oliveira, Aldo Bonadei, Percy Deane, Mário Zanini, entre outros, participou da Exposição Artistas Plásticos ao Partido Comunista, encabeçada por Portinari, na Casa do Estudante do Brasil a favor da luta eleitoral em que teria Prestes um dos concorrentes (Gonçalves, 1981).

Nesta exposição, segundo Gonçalves (1981), esteve aposto no salão os dizeres: “Os Artistas Plásticos, oferecem ao Partido Comunista do Brasil a sua contribuição, afirmando assim, sua solidariedade na luta que o mesmo vem sustentando pela democratização do país e melhoria da vida do povo brasileiro” (p. 51). Ainda nesta obra, o biógrafo traz uma Declaração datilografada por Sigaud em 1975 na qual o pintor afirma que:

Militei até mesmo depois de 1945, contudo, aquela exposição do Partido foi o maior evento, sem dúvida, e que representou a força social da arte que vinha sido executada por mim: Eu retrato até hoje a miséria da classe inferior, minha pintura é da linha Socialista, como pode ser observado não mudei muito de lá para cá (Sigaud apud Gonçalves, 1981, p. 51).

A arte de Sigaud nunca foi ingênua ou descompromissada, evidenciamos as ponderações feitas por esse pintor em 1978 ao crítico de arte Frederico Moraes remontadas no livro “Núcleo Bernadelli: a arte brasileira nos anos 30 e 40”:

Em depoimento que me deu, afirmou: “Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. A meu ver, toda arte serve aos interesses políticos. A liberdade de criação, porém, é fundamental. Antes, em 1972, já declarara: “minha pintura nunca foi um ato gratuito, nem mesmo minha arquitetura É, antes de tudo, uma atitude consciente e firme, uma finalidade com objetivos artísticos, políticos e sociais. Celebro com ela, especialmente, a magnitude e a grandeza do trabalho humilde do

operário, este trabalhador anônimo em todos os setores da grandeza da Pátria (MORAIS, 1982, p. 89).

Nessas duas últimas citações, o pintor ainda se assume comunista nos fins da década de 70 e ressalta que a sua arte é a manifestação dessa posição política, que a sua arte está voltada para o homem do trabalho, o trabalhador humilde e explorado pelo capitalismo. Em suas palavras seu ofício consistiria em uma arte socialista. Essas declarações são importantes de serem destacadas porque nelas Sigaud se mostra adepto do pensamento comunista mesmo após as denúncias das práticas repressivas, intolerantes e abusivas do poder Stalinista na URSS. Mesmo com a denúncia de Kruchev no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética teve grande repercussão internacional – que levou à descrença no comunismo e abandono deste por muitos militantes e simpatizantes dessas ideias (Rubim, 2007). No entanto, isso não fez Sigaud recuar nos seus ideais.

Outra ponderação a ser feita a respeito da declaração de Sigaud a Frederico de Moraes é sobre sua afirmação de que seria a liberdade de criação, é um fator fundamental para o trabalho artístico. Poderemos, portanto, considerar que essa postura política frente a sua pintura e de vê-la como profundamente política, eram de conhecimento de seu irmão D. Geraldo e deve ter sido argumentado pelo pintor junto ao bispo. Diante do fato de essas pinturas com cunho político tão exacerbado terem sido realizadas na catedral com o acompanhamento do bispo Sigaud; e, de ter sido efetivado um projeto de pintura nas dimensões que este alcançou, encontramos no trabalho do mencionado pintor, as características a respeito das quais trata Baxandall, ao referir-se a intenção de qualquer artista na propositura de um projeto.

Podemos pensar a obra artística na catedral como fruto de uma profunda negociação entre os irmãos Sigaud. Sendo assim, temos, por um lado, aquele que encomenda uma pintura (o bispo) e do outro lado aquele que a executa (o pintor), ambos eram sujeitos inquietos e que se preocupavam com as questões sociais. Todavia, pensavam em tais questões a partir de concepções muito distintas: Geraldo se pautava no cristianismo, enquanto Eugênio se inspirava no marxismo.

Para muitos pensadores, seria, na Ideologia Alemã, o nascimento do Materialismo Histórico, corrente de pensamento que defendia a reviravolta do sistema hegeliano, ou idealista, já que os primeiros defendiam ser o homem, com

suas produções materiais (num movimento dialético) o ponto de partida da História: é o homem e suas condições materiais de vida, e não a Idéia, como propunha Hegel.

Segundo Rouanet, em “Religião: Esquecimento da Política”, Marx é um herdeiro direto da tradição do Iluminismo clássico, assim definida por ele:

Os padres eram aliados dos tiranos, contribuindo para manter o povo em estado de minoridade intelectual, o que o desqualificava para ser um ator político competente. Não há política sem aptidão para a política, e um povo imbecilizado por séculos de obscurantismo eclesiástico não podia nem pensar nem agir politicamente. A palavra de ordem de Voltaire – *écrasez l'infame* – resume o grande combate do Iluminismo contra as forças que tutelavam a razão, impedindo o homem de constituir seu próprio destino. Kant transpõe a mesma idéia na forma só aparentemente menos belicosa de um verso de Horácio: *sapere aude*, ousa fazer uso de tua razão. Para ele, a censura religiosa inibia o entendimento, e com isso paralisava a capacidade política (ROUANET, 2007, p. 147).

Em outras palavras, o autor recorre aos pensadores iluministas, e posteriormente a Freud, para historicizar a teoria de Marx sobre a religião e explica:

A religião é “o suspiro da criatura oprimida, a emoção de um mundo sem coração, a expressão espiritual de condições sociais desprovidas de espiritualidade”. Ela é a expressão da miséria, mas também véu que impede o conhecimento das causas dessa miséria. Conseqüentemente, ela mergulha os atores sociais na “falsa consciência”, funcionando, nesse sentido, como “ópio do povo”, narcótico que ilude as vítimas da opressão e as leva à letargia, à aceitação passiva da sociedade vigente. (ROUANET, 2007, p. 151)

Dessa forma, Marx não compartilhava da visão freudiana de que a religião seria uma ilusão necessária para o convívio - posto que Freud a via como um freio da violência humana, para o primeiro (Marx), a religião sustentava a desigualdade social por não permitir o indivíduo oprimido se perceba como tal e, conseqüentemente, lute pela transformação dessa condição.

Evidentemente que todas essas críticas direcionadas à religião, resultaram num movimento reacionário. Inclusive, conforme alerta Manoel:

Não se brinca impunemente com a história! Quando uma instituição de idade vinte vezes secular, como é o caso da Igreja católica, seguida por milhões de fiéis e respeitada até pelos seus inimigos e adversários, quando uma instituição como essa anuncia a sua

doutrina, e mais, quando desenvolve uma vasta ação política em âmbito mundial para consolidar esses preceitos doutrinatórios, ela arrasta consigo forças incomensuráveis, provoca jogos de poder e desencadeia envolvimento que nem sempre pode controlar sequer prever os resultados (MANOEL, 2004, p. 133).

Pois foi um verdadeiro abalo sociopolítico que, com sua “força incomensurável”, a Cúria do Vaticano provocou, a partir do século XIX, ao pronunciar sua rejeição à consolidação da sociedade capitalista no mundo Moderno – rejeição esta mergulhada em um indisfarçável saudosismo ao Mundo Medieval – como também reação ao racionalismo e aos ideais liberais, enfatizando o *centralismo* na pessoa do Papa e a condenação ao capitalismo e ao comunismo<sup>64</sup>.

Essa contraposição Cristianismo X Comunismo<sup>65</sup> poderia ser verificada no encontro dos irmãos Sigaud, tanto que uma esclarecedora declaração a esse respeito é encontrada no livro de Gonçalves (1981): um trecho da carta de Geraldo Sigaud ao seu irmão comunista, de 1935:

[...] Seja Deus o fundamento granítico de teu futuro, tua fé e argamassa de teu lar... Não empunhe o facho da anarquia, nem a hipócrita bandeira dos direitos do operariado. O operariado tem direitos sagrados. São espezinhados por muitos Capitalistas, mas não é esse bando de demagogos de casaca, nem esse outro de incendiários que hão de levantar o operariado [...] (SIGAUD, G. IN: GONÇALVES, 1981, p. 52).

É possível entender por essa carta que o Sigaud bispo recriminava seu irmão pintor e o chamava de incendiário. Contudo convidou-o a realizar as pinturas na catedral onde era o responsável. Se há nesse convite uma incoerência aparente, ela é superada por essa ação. O convite trás implícita a admiração do religioso pelo pintor e a tentativa de fazer o pintor refletir sobre suas ações. Contudo essas ponderações possam beirar a conjecturas – já que tivemos acesso a nenhum documento que expressasse o que pensavam ambos sobre esse período de

<sup>64</sup> Para discutir a filosofia da história do catolicismo, Ivan Manoel, no livro *O Pêndulo da História: Tempo e Eternidade no Pensamento Católico (1800-1960)*, percorre a fase da Igreja Católica entre o pontificado de Pio VII (1800-1823), na consolidação da doutrina conservadora e restauradora da Igreja, e o pontificado de João XXIII (1958-1963), quando se estabeleceu uma “nova autocompreensão da Igreja”, ensejando movimentos como a Teologia da Libertação, tão atuante, principalmente em alguns países da América Latina.

<sup>65</sup> Vale ressaltar que, apenas após a década de 70 no Brasil que a Teologia da Libertação, de inspiração marxista, ganha sustentabilidade.

convivência em Jacarezinho – são reflexões a partir da documentação já exposta nesse trabalho.

Há de se considerar que seria uma atitude altamente provocativa, por parte do pintor, retratar Karl Marx na Catedral Jacarezinhense, mas a fonte que nos traz esse pressuposto – a reportagem já mencionada “Por quem os sinos dobram” – ganha maior credibilidade por contar com o depoimento de Waldetaro Dias, auxiliar de E. P. Sigaud na produção artística da catedral.

Recorremos mais uma vez ao relato do Américo Felício Assis. Quando indagado sobre as pessoas presentes nesse afresco, o professor nos diz:

Na parte da capela santíssima tem uma figura, uma pintura lateral também, ali retrata um senhor idoso com um cajado na mão, na época ele era muito, era carismático aqui em Jacarezinho chamava José Adão. Morava no Asilo São Vicente, era carismático. A cidade inteira gostava dele. Ele tinha como característica: o cajado que ele impunha na mão. Esse cajado sumiu também, eu fui atrás dele e não consegui. Eu queria um pra mim, pois eu já to ficando idoso e eu to precisando de um cajado... Mas eu não consegui o cajado, sabe que no asilo foi feito lenha, que era um cajado enorme. Então ali também ta retratado algumas figuras, na época tinha o José Waldetáres, era um moço que ele tinha o dom da pintura também. E como Dr. Eugênio soube que ele tinha o dom da pintura também, convidou ele pra auxiliar na pintura secundária. (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

Como o leitor pode perceber, com a entrevista não temos evidenciada a presença de Marx, entretanto, há a confirmação da presença de Waldetaro e a identificação de outro personagem: José Adão. E, sobre Sigaud ter se autorretratado nesta imagem, o senhor Américo, posiciona-se:

Não não... Esses artistas famosos geralmente eles não se retratam né? Nem deixa vestígio, tanto é que não tem uma foto dele. Eles não deixam! Eu fui no palácio remexer nas coisas antigas pra ver se achava uma foto dele porque eu me lembro dele, mas num achei nada. Tinha um baú La cheio de fotos, mas dele nenhuma. Eles não se deixava retratar. (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

Diante da exposição do senhor Américo e do fato de no início de nossas conversas não lembrar nem mesmo do nome do pintor, é importante chamar a contribuição de Portelli (1996) quando diz que “a história oral e as memórias, pois, não nos oferecem um esquema de experiências comuns, mas sim um campo de

possibilidades compartilhadas, reais ou imaginárias” (p. 72). Cada sujeito, assim, percebe de uma forma muito particular a realidade objetiva dos fatos e, conscientes do limites impostos pela subjetividade da nossa testemunha, senhor Américo, buscamos alternativas que dialogassem com os dados trazidos pela reportagem fizemos uma visita ao Palácio Episcopal de Jacarezinho, obtivemos a mesma constatação, nada há, segundo nos informaram, sobre Eugênio de Sigaud lá, boa parte da documentação, de teor pessoal, Dom Geraldo levou consigo quando transferido para Diamantina em 1961.

Essa lacuna foi preenchida no uso de outras fontes. Tomamos conhecimento de pelo menos de três autorretratos, todos divulgados em páginas de leilão situadas em portais que tratam de mercado da arte, de Eugênio Sigaud sob a seguinte datação: 1975 (figura 103<sup>66</sup>), 1963 (figura 102<sup>67</sup>), 1957 (figura 101<sup>68</sup>).

Destacamos na figura 100, portanto, para comparação, o que seria mais um autorretrato, conforme a reportagem de Nicolato, referida anteriormente. Ao comparar essas quatro figuras a fim de aferir se seria realmente uma autorretratação, nós nos deparamos com a ação do tempo, no processo de deterioração das pinturas na Igreja não nos permite ter uma visão clara das pinceladas do pintor. Mesmo assim encontramos algumas semelhanças, sobremaneira a repetida posição em perfil com a cabeça levemente direcionada a direita em todas as quatro imagens, além da ênfase que pintor dá na retratação da testa e as “entradas” que se tornam mais profundas indicando a calvície com o passar dos anos, como também o rosto alongado e o detalhe, à esquerda do observador, do cabelo que denuncia uma elevação do crânio parietal do pintor.

Chamamos, igualmente, a atenção do leitor para intrigante frase “*Qual será seu destino?*” inscrita na figura 101, a qual coincide em sua elaboração com o ano de sua estadia na cidade de Jacarezinho. É possível supor que o contexto comunista da época seja a razão para tal questionamento, visto que

<sup>66</sup> Disponível no portal Catálogo de Artes, um ambiente de notícias sobre mercado da arte, de modo geral.

[http://www.catalogodasartes.com.br/Upload/@Obras/Lorena%20Rosa%20Gomes%20de%20Souza%5C%7B2CD90E9F-D1AF-4B0C-9811-AB544901B3C6%7D\\_Palacio20062011-Item-081.jpg](http://www.catalogodasartes.com.br/Upload/@Obras/Lorena%20Rosa%20Gomes%20de%20Souza%5C%7B2CD90E9F-D1AF-4B0C-9811-AB544901B3C6%7D_Palacio20062011-Item-081.jpg)

<sup>67</sup> Em outro ambiente virtual, também voltado para o mercado da arte, sob título Arte & Eventos, localizamos, na página de leilões, outro autorretrato de Sigaud, disponível em:

[http://www.catalogodasartes.com.br/Upload/@Obras/Lorena%20Rosa%20Gomes%20de%20Souza%5C%7B2CD90E9F-D1AF-4B0C-9811-AB544901B3C6%7D\\_Palacio20062011-Item-081.jpg](http://www.catalogodasartes.com.br/Upload/@Obras/Lorena%20Rosa%20Gomes%20de%20Souza%5C%7B2CD90E9F-D1AF-4B0C-9811-AB544901B3C6%7D_Palacio20062011-Item-081.jpg)

<sup>68</sup> Imagem e informações contidas no site:

[http://www.vitorbraga.com.br/leilao2008/outono/catalogo\\_geral.htm](http://www.vitorbraga.com.br/leilao2008/outono/catalogo_geral.htm)

desconhecemos qualquer acontecimento de ordem pessoal que poderia ter abalado o pintor. Segundo Santana e Silva:

Em sessão fechada, sem a participação de comunistas estrangeiros, Nikita Khruchtchev denunciou os crimes de Joseph Stalin, morto em 1953, devassando o culto à personalidade do ditador. Em pouco tempo, instaurou-se enorme confusão no mundo comunista. [...] O trauma foi de tal magnitude que o Partido Comunista Italiano, conquanto fosse o menos stalinistas dos partidos comunistas europeus, perdeu 400 mil filiados em dois anos (SANTANA; SILVA, 2007, p. 122)

Com as pinturas finalizadas, ou quase a finalizar (não há menção do mês no autorretrato) na Catedral de Jacarezinho, pressupomos que o pintor que sempre se voltou para as causas socialistas, deve também ter se abalado com os desprestígios revelados acerca de Stalin, de tal modo que o levara a refletir sobre sua profissão, a qual era uma forma de fazer política, como ele mesmo destacava.

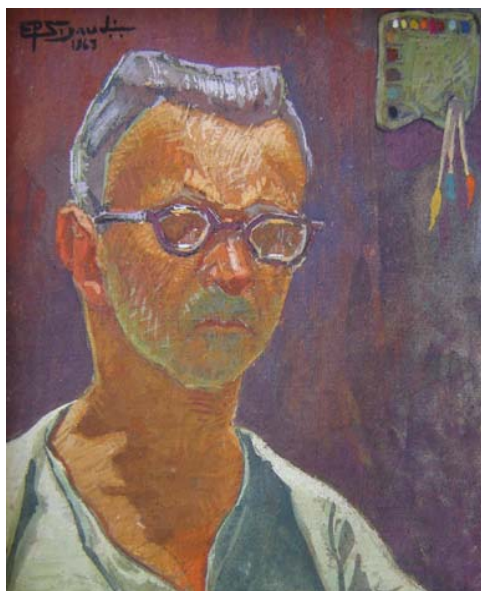
**Figura 100** – Possível autorretrato



**Figura 101 –** Autorretrato, encáustica Greco Romana de 2-7-1957 – Com os dizeres, pintados a 2 paletas com as cores usadas na obra: “ Qual será o seu destino?”.



**Figura 102 –** Autorretrato 1963



**Figura 103** – Autorretrato 1975



Recorremos ainda, a uma terceira fonte para analisarmos o painel *O Sermão da Montanha*, desta vez quem contribui<sup>69</sup> para nossa pesquisa foi Arthur Luís Pascoal, professor aposentado e membro leigo da comunidade eclesial jacarezinhense, que se lembrou apenas da figura de José Adão, e nos narra:

aquele senhor, de cor negra, corcunda, com um cajado na mão. Eu o conheci pessoalmente. José Adão, homem santo, que, aos domingos, após a missa, saía com aquele cajado, de pés no chão, a percorrer os sítios e fazendas, para ensinar o catecismo às crianças. Nunca vi tamanha dedicação como a daquele homem. Hoje, com saúde, sem nenhum defeito físico, com carro à disposição, não encontro ninguém que faz o que fazia o santo José Adão (PASCOAL, 20 de setembro de 2011).

Tais palavras sobre a figura de José Adão, somadas à definição de Américo, acima descrita: “ele era muito carismático”, remete-nos ao tema das pinturas aqui analisadas, visto que o *Sermão da Montanha* ficou conhecido como um sistema de valores éticos e morais cristãos. Muito provavelmente, saltaram aos olhos de Sigaud “tamanha dedicação”, conforme nos elucida o senhor Arthur, tanto isso é verificável que a figura de primeiro plano e, portanto, de maior destaque da

<sup>69</sup> Diferentemente do senhor Américo, Pascoal preferiu no entregar um texto escrito constado suas recordações acerca da Catedral e seu processo de embelezamento.

pintura-mural é o personagem afrodescendente, identificado e nominado, por nossas testemunhas, de José Adão.

Podemos observar, ainda na composição das imagens do *Sermão da Montanha* que nem todas as figuras dialogam com o Cristo. A direita do observador, temos os sujeitos melhores trajados e que não se direcionam nem no olhar, nem corporeamente à Cristo, até porque o sermão não é orientado para eles e sim para os pobres em espírito, aos mansos, aos que choram, têm fome... É para eles que o carpinteiro de milênios atrás – aqui caracterizado como um Pedreiro Ernani – fala aos homens a sua semelhança e de ofício simples, desprovidos de bens materiais e de sofrimento. Tanto que as figuras que claramente se direcionam a fala do Messias, são aquelas de indumentárias simples, algumas sentadas no chão e em sua maioria de origem negra.

Neste cenário, é retratado também o discípulo de Sigaud: Waldetaro, o mesmo recebe uma posição de destaque no quadro, próximo a José Adão e indivíduos sentados a contemplar os ensinamentos do Salvador, no entanto, sua postura não é contemplativa e nem se pode certificar se seu olhar se direciona a “Ernani” ou a “Marx”. Sua posição é ereta, distinta da de José Adão, corcunda.

A posição de Karl Marx como a de seus seguidores (Lênin e Sigaud), por outro lado, é a de quem observa, observa não a Cristo, e sim seus discípulos fazendo uso desse “narcótico” – a religião, que através dos instrumentos ideológicos impede que o oprimido aceite essa condição, afinal, no Reino dos Céus serão recompensados. E, possivelmente, a postura de Waldetaro neste painel, mais voltado para Marx, indique a forma como Sigaud o percebia: um indivíduo inserido num espaço social, do qual “não fazia parte”, um jovem com potencial artístico, habitante de uma cidade interiorana, como características católicas fervorosas. Essa análise se pauta no fato de Waldetaro ter se tornado um pintor conhecido no Paraná

<sup>70</sup>.

Por fim, é pertinente ressaltar que para realizar esta análise, procuramos seguir a orientação de Baxandall (2006), no modo como estabelece a inferência crítica em interpretação de pinturas, assim definida por ele:

O que tentamos explicar é o quadro conforme aparece numa descrição feita *com nossas palavras*, e essa mesma explicação faz

---

<sup>70</sup> Depois de descoberto por Sigaud, Waldetaro segue sua carreira artística em Curitiba-PR

parte de uma descrição mais ampla desse quadro, cujos termos, novamente, são de nossa escolha. Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis. A análise se realiza em constante e ostensiva interação com o quadro (BAXANDALL, 2006, p. 162).

Em outras palavras, não consistiu em uma interpretação que perpassasse o plano psicológico do artista e sim que retomasse aspectos históricos e individuais que assistem ao entendimento da obra de Sigaud, que induzem a sua "trajetória do pensamento" e culminam na pintura em si, para, desse modo, poder vislumbrar uma compreensão histórica das pinturas tanto individualmente como no contexto em que se inserem. Como dissemos anteriormente, na Capela do Santíssimo a temática é toda voltada para Jesus Cristo e a sua ressurreição. E os próximos painéis são as virtudes situadas ao lado do Painel do Sermão da Montanha: a Justiça e a temperança.

**Figura 104** – A Justiça. Acervo fotográfico da autora.



**Figura 105** – A temperança. Acervo fotográfico da autora



A imagem da Justiça na figura 104, caracterizada por Sigaud está mais próxima da deusa da Justiça romana do que a grega, apesar de não apresentar os olhos vendados, e sim fechados, da mesma maneira, pode simbolizar a igualdade de direitos, enquanto a balança em suas mãos denotam a busca pelo equilíbrio. Ao contrário da Providência, a Justiça passa uma mensagem de tranquilidade e leveza pelo toque de suas mãos na balança e pelo seu semblante. Diferentemente das outras virtudes representadas, não temos na Temperança na figura 105, ao fundo os pilares, que poderiam representar o templo religioso, e sim a cidade, e discretamente no canto esquerdo temos o Morro do Cruzeiro mais uma vez retratado, provavelmente, porque os prazeres da carne estão muito mais ligados ao mundo profano e cotidiano.

Evidenciamos, dessa maneira, que nas quatro virtudes pintadas por Sigaud, o mesmo dedica uma energia especial aos trajes dessas mulheres, inclusive nenhuma delas tem os seus pés descobertos, característica tão marcante na obra do artista. Essa atitude, pode estar atrelada a intenção do pintor de atribuir distinção à essas figuras. Aliás, possivelmente, o pintor tenha escolhido modelos femininos pertencentes à elite econômica da cidade. Audacioso seria, se Eugênio, tivesse selecionado “mulheres da vida” ironicamente representar as virtudes cristãs. No entanto, essa hipótese é pouco provável, pois os olhares atentos de seu irmão Geraldo, repudiariam essa atitude.

**Figura 106** – O Encontro de Cristo com o Espírito Santo. Acervo fotográfico da autora



Por fim, chegamos ao último painel deste capítulo. O Encontro de Cristo com o Espírito Santo representado na figura 106. Nela, Jesus reina, é no centro da pintura que Eugênio o situa. Cristo emana luz, com suas roupas claras, bem como pela iluminação que irradia atrás de si. Caracterizado com barba e cabelo comprido, muito próximo do modelo recorrentemente difundido pelos europeus

A seleção cromática desse mural é alegre, o azul, o amarelo e o branco se sobressaem numa variação de tonalidades claras. A predominância de um céu azul claro emite a sensação de tranquilidade e paz. Sob Jesus temos a pomba no interior de um triângulo, símbolos que representam o Espírito Santo e a Divina Trindade respectivamente.

Este encontro é atemporal, pois suas testemunhas são: Santo Expedito, Moisés com a Tabula da Lei e São Paulo à esquerda, e João Batista com o cordeiro à direita, entre outros. O artista reúne, assim, profetas e santos de diversas temporalidades e localidades para assistirem o encontro de Jesus com o Espírito Santo, sendo todos esses agentes incumbidos de uma mesma missão de fé. A cena indica, por isso, a “vitória e comprovação” daquilo que prega a fé cristã: o Deus que se fez homem e ressuscitou.

Para finalizar esse percurso pelo templo, no qual contamos com a companhia do senhor Américo e de outros atores sociais que apareceram ao longo

do caminho, podemos dizer que pintor traz para o interior do templo aquilo que era predominante na região onde este estava localizado. Ou seja, a natureza, os costumes e práticas do cotidiano abrangendo até a política. Mas, sobretudo, incluiu os seres humanos das mais variadas origens, do negro ex-escravo ao branco retirante, com os quais conviveu durante o tempo em que permaneceu na cidade de Jacarezinho. Portanto, manifestava a intenção de expressar nos murais da catedral um conjunto de vontades, dele, do irmão, e de suas expectativas de ter o maior número de observadores possíveis.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não sei. Vamos prestar atenção lá no padre”. Guardo em minhas recordações de infância, momentos como este que, durante as celebrações de missas dominicais, curiosamente observava as pinturas-murais da catedral e fazia indagações que não me eram respondidas. Fui batizada nessa igreja e, por esse motivo, não posso me lembrar qual foi a primeira impressão que tive no contato visual com essas imagens. Portanto, ao longo da pesquisa, o maior desafio foi retomar esse estranhamento diante do objeto, desnaturalizar essas imagens, “reviver” aquele olhar infantil e curioso que questionava os contornos enigmáticos dos barrados ou as faces sisudas representadas nos painéis.

A Catedral Diocesana de Jacarezinho é grandiosa. A sua localização estratégica e a verticalidade permite que seja vista de vários pontos da cidade. Essa imponência arquitetônica tem a função didática de manifestar (e impor) o poder católico na cidade. Em contrapartida, é o tradicionalismo e o poder católico que acentuam o trabalho de Eugênio de Proença Sigaud. Como pode Geraldo de Proença Sigaud, um bispo ultraconservador, anticomunista e que incorporava sua descendência nobre, aceitar que seu irmão representasse Karl Marx, os zodíacos e um Cristo “pedreiro”?

Primeiramente, são os próprios princípios difundidos pelo Sigaud bispo que atenuam nossas indagações: Tradição, Família e Propriedade. Poderia sim, Eugênio ser um crítico da religião, um comunista-ateu, mas, por outro lado, era também um pintor talentoso, formado em uma renomada instituição, a UNBA, parte de um círculo de pintores importantes nacionalmente, como Portinari, e era também um descendente de nobres franceses. E. P. Sigaud era detentor de um estimado capital cultural, e suas pinceladas agregariam valor aos murais da catedral de Jacarezinho, e fariam dela um templo ainda mais respeitável. Além disso, um bispo engajado na luta anticomunista, que pretendia catequizar a população em geral, como poderia, ele, não querer converter o irmão? Acreditamos que o convite de Dom Geraldo tinha o intuito de, nesse tempo de convívio, converter e tutelar o irmão ateu.

Com visto no decorrer desta pesquisa, tratamos aqui de uma encomenda religiosa, o trabalho do pintor foi desenvolvido sob o olhar vigilante de seu irmão bispo. Tanto que, quando confrontamos as temáticas e a disposição dos painéis na igreja – o Batistério, as 12 profecias, os profetas e doutores, uma capela

com a temática de São Sebastião à esquerda e outra com a temática de Jesus Cristo à direita e, estas, perpassadas pelas virtudes cristãs: temperança, justiça, prudência e a fortaleza e, finalizadas, com a Assunção de Maria aos céus – vemos que essa obra artística é fruto de uma forte negociação entre uma liberdade de criação necessária, por parte do pintor, e a mensagem religiosa que o bispo Sigaud gostaria de perpetuar.

Essa pressuposição se fundamenta nas disposições e seleções temáticas dos painéis. Se por um lado, são os padroeiros da cidade São Sebastião e Imaculada Conceição, por outro, eles também tem destaque nas preferências teológicas de Geraldo Sigaud. Pois o tomismo era vertente teológica seguida pelo bispo e São Tomás de Aquino se fundamentava na tradição bíblica e no imaginário medieval católico que, de modo geral, não via a guerra como tema estranho, aliás, há no tomismo uma valorização muito maior dos santos guerreiros, como São Sebastião, do que dos santos “intelectuais”.

Procuramos demonstrar, igualmente, ao longo do trabalho, o mando do bispo Sigaud quando observamos a homenagem a São Sebastião neste templo, pois nele há uma capela com seu nome, esculturas e dois painéis de destaque pintados por E. P. Sigaud. Destaque tal que se equipara ao de Cristo na Capela do Santíssimo. A decisão de Maria ser a figura central do painel principal também se revela como uma proposta de Geraldo Sigaud, visto que ele fomentava junto aos fiéis o culto mariano, no qual a própria TFP se balizava.

Em outras palavras, buscamos demonstrar durante a escrita desse trabalho, que, todo o enredo das imagens foi proposto por Geraldo e que, no entanto, a “transgressão” de seu irmão estaria no modo como ele retratou essas passagens bíblicas. Ou seja, trouxe a cidade de Jacarezinho para dentro das pinturas e, ainda, destacou o modo como via o poder político, cultural e social local, mas especialmente o religioso, incluindo nele, a figura do irmão nas hierarquias da Igreja Católica e na esfera local de poder. Sobretudo, Eugênio Sigaud traz para o interior dessa grandiosa igreja aquilo que, para ele, havia de mais sagrado: o suor do simples. Para ele, o Homem era o próprio Deus, como retratou no poema escrito em 1931:

*Morto quero ser sepultado  
Apoiando minha cabeça sobre os braços cruzados*

*Não quero Liturgias, nem velas, Nem Símbolos de  
Religião alguma  
Considero o Homem o verdadeiro e supremo Deus  
Embora seja ateu consciente*

*Só após minha morte será dado a público tudo  
quanto escrevi, desenhei ou pinte, se julgarem  
digno disso  
Contudo, não considero rompimento deste desejo  
se prematuramente for dado publicidade de qualquer  
dessas manifestações*

*Toda minha realização é em homenagem à  
Minha raça Mestiça.*

*Rio de Janeiro, 07 de janeiro de 1931  
(Eugênio de Proença Sigaud Apud: Gonçalves, 1981, p. 73)*

Mesmo tendo uma descendência nobre, pertencendo a uma família religiosa, sendo irmão de um bispo ultraconservador, Eugênio transgride e opta pelo ateísmo, pelo comunismo e por trazer na sua pintura, sobretudo, o homem na sua pobreza, na sua simplicidade, no seu trabalho e na mestiçagem como representou nas pinturas da Catedral e já abordava nesse poema de 1931. Um homem que tem pés e mãos grandes porque é por seus próprios pés e suas próprias mãos que constrói a sua história.

O trabalho de E. P. Sigaud foi, dessa forma, um precioso objeto para se estudar a sociabilidade da cidade de Jacarezinho nos anos de 1950. A presença do negro, o cafeicultor, o caçador, o poder religioso e a religiosidade dos cidadãos, as vestimentas, hábitos alimentares, a desigualdade social são algumas das informações que marcam essas paredes.

Não sabemos ao certo, o quanto os olhares da população, em geral, e a do próprio bispo viam essa crítica social. A população poderia desconfiar e se intrigar com a personalidade e convicções político-filosóficas do artista, mas ela venerava Dom. Geraldo. Era o irmão do prestigioso bispo que executara aquela obra, é pelas pinceladas desse importante pintor renomado nacionalmente, que os cidadãos se viam representados. Provavelmente, a vaidade de se verem retratados naqueles murais desviasse a atenção ao grande destaque que Eugênio dá aos negros, a exemplo de José Adão no painel do Sermão da Montanha. Talvez, Geraldo se vendo rodeado de fiéis tenha se sentido lisonjeado e, por isso, relevado (silenciosamente ou não) a representação de Karl Marx e Lênin.

Portanto, este trabalho consistiu numa narrativa histórica sobre o município de Jacarezinho, entre as décadas de 1940 e 1950, manifestada na materialidade da Catedral Diocesana. Em suas dimensões arquitetônicas percebemos a poderio econômico e católico da cidade. Já na arte mural – localização no templo, suas formas, cores, símbolos e personagens bíblicos/citadinos – constatamos as percepções do artista sobre a sociabilidade jacarezinhense, como também a relação desses dois irmãos por meio dos vestígios do passado. Contudo, não revelam a experiência vivenciada pelos membros do clero, da comunidade local e o do próprio artista na época, mas sim a nossa compreensão nos tempos atuais a respeito das pinturas que representam aquele tempo.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

ALBUQUERQUER JÚNIOR, Durval Muniz de. O historiador *naïf* ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (Org.). **Estudos sobre a escrita da história**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ALMEIDA, Benedito Luiz. **Possibilidades da luta pela terra no Norte Pioneiro do Paraná**. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, UFRRJ.

AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)** – v. 1: modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARRUDA, Valdir. **Tradição e contradições na arquitetura religiosa brasileira dos anos 1950**. Disponível em:  
<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Valdir%20Arruda.pdf>

AZZI, Riolando. Presença da Igreja na sociedade brasileira e formação das Dioceses no Período Republicano. In: SOUZA, R. L.; OTTO, C. (Org.). **Faces do Catolicismo**, Florianópolis: Inslev, 2008. Apud: SANTOS, Elton Aves dos. **Reorganização Eclesiástica e questões patrimoniais na ordem Republicana: um estudo histórico da criação e do estabelecimento da Diocese de Jacarezinho (1926-1940)**. 2009. 150 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual do Norte do Paraná, Jacarezinho, 2009.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELOCH, I; ABREU, A. A (coords) **Dicionário histórico-biográfico brasileiro (1930-1983)**. São Paulo: Forense Universitária/ FINEP/ FGV, 1983, v 3. Apud: SILVA JÚNIOR, Alfredo Moreira. **Catolicismo, poder e tradição: um estudo sobre as ações do conservadorismo brasileiro durante o Bispado de D. Geraldo Sigaud em Jacarezinho (1947-1961)**. 2006. 94 p. Dissertação (Mestrado em História) – Pós Graduação em História, UNESP, Assis.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre (coord.) **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRESCIANI, Maria Stella. História e historiografia das cidades, um percurso. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. O trabalho de E. P. Sigaud. In: GONÇALVES, Luís Felipe. **Sigaud: o pintor dos operários**. [Rio de Janeiro]: Edibrás, 1981.

CANCIAN, Nadir Aparecida. **Cafeicultura paranaense (1900-1970)**. Curitiba: GRAFIPAR, 1981.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**, Lisboa: DIFEL, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade**. São Paulo: Labur Edições, 2007.

CORREA, Silvio Marcus. História Local e seu devir historiográfico. In: **Métis: história & cultura/** Universidade de Caxias do Sul – v. 1. n. 2, jul./ dez. 2002 – Caxias do Sul: Educs, 2003.

DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DE CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: **A invenção do cotidiano: v. 1 - Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.

FRESCA, Tania Maria. **A rede urbana do norte do Paraná**. Londrina: Eduel, 2004.

GINZBURG, C. Ecce: sobre as raízes culturais da imagem de culto cristã. In: GINZBURG, C. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GUIRARDELLO, Nilson. **A formação dos patrimônios religiosos no processo de expansão urbana paulista**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HANDLIN, Oscar. Vendo e ouvindo. In: **A verdade na história**. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: UnB, 1982.

HECKER, Alexandre. Proposta de esquerda para um novo Brasil: ideário socialista do pós-guerra. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). **Nacionalismo e reformismo radical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. São Paulo: Paulus, 1994.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996).

LYNCH, Kevin. **A imagem na cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LUCA, Tânia Regina de. Relatos autobiográficos: perspectivas e possibilidades. In: MALATIAN, Teresa; LEME, Marisa Saens; MANOEL, Antonio (Org.) **As múltiplas dimensões da política e da narrativa**. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

LUSTOSA, Oscar F. A Aliança implícita – acordo das lideranças: D. Sebastião Leme e Getúlio Vargas (1930-1945). In: **A Igreja Católica no Brasil República**. São Paulo: Paulinas, 1991.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANOEL, Ivan. **O pêndulo da história: tempo e eternidade no pensamento católico (1800-1960)**. Maringá: Eduem, 2004.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996.

MCKENZIE, John L. **Dicionário bíblico**. 9 ed. São Paulo: Paulus, 2005.

MEIRA, Élmes Xisto. **Catolicismo, mudanças e permanências: as convergências e divergências no episcopado de D. Geraldo Sigaud e D. Pedro Filipak na diocese de Jacarezinho (1947-1978)**. 2007. 94 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual do Norte do Paraná, Jacarezinho, 2007.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOLES, Abraham A. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernadelli: arte brasileira nos anos 30 e 40**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

MOTA, Carlos Guilherme (Org.) **Brasil em perspectiva**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). **Nacionalismo e reformismo radical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NOVAIS, Fernando A. (Coord.) História da Vida Privada no Brasil; SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PADIS, Pedro Calil. **Formação de uma economia periférica: o caso do Paraná**. São Paulo: Hucitec, 1981.

PASTRO, Cláudio. **A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço**. São Paulo: Paulus, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História Regional e transformação social. In: SILVA, Marcos A. **República em migalhas, história regional e local**. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 67-79.

\_\_\_\_\_. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: **Revista Brasileira de História**. Cidades. n. 53, 2007.

PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira (et al.) **O Brasil republicano**, v. 11: economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

PIRES, Frederico Pieper. A religião na constituição da ciência no Renascimento In: **Revista Páginas de Filosofia**, v. 1, n. 1, jan-jul/2009.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia dos fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996.

\_\_\_\_\_. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. In: **Projeto História**, São Paulo, n. 15, abril de 1997.

REIS, Daniel Aarão; Jorge Ferreira (Org.). **Nacionalismo e reformismo radical – 1945-1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. Religião: esquecimento da política? In: NOVAES, Adauto (Org.). **O esquecimento da política**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim de. (Org.). **História do marxismo no Brasil: teorias e interpretações**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SANTANA, Marco Aurélio; SILVA, Fernando Teixeira da. O equilibrista e a política: o “partido das classes operárias” (PCB) na democratização. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). **Nacionalismo e reformismo radical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SANTOS, Elton Aves dos. **Reorganização eclesiástica e questões patrimoniais na ordem republicana**: um estudo histórico da criação e do estabelecimento da diocese de Jacarezinho (1926-1940). 2009. 150 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual do Norte do Paraná, Jacarezinho, 2009.

SELONK, Marcus José Takahashi. **Jacarezinho**: o cerco pelo campo. Jacarezinho, 2001. Monografia (Pós-Graduação) – Departamento de História, FAFIJA.

SILVA JÚNIOR, Alfredo Moreira. **Catolicismo, poder e tradição**: um estudo sobre as ações do conservadorismo brasileiro durante o Bispado de D. Geraldo Sigaud em Jacarezinho (1947-1961). 2006. 94 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pós Graduação em História, UNESP, Assis, 2006.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMPSON, Paul. História oral e contemporaneidade. In: **Revista da Associação Brasileira de História Oral**. São Paulo: Associação Brasileira de História Oral, n. 5, p. 09-27, jun. 2002.

TOMAZI, Nelson Dacio. **“Norte do Paraná” histórias e fantasmagorias**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2000.

VIDAL, Diana Gonçalves; FARIA FILHO, Luciano Mendes. **As lentes da história**: estudos de história e historiografia da educação no Brasil. Campinas: Autores Associados, 2005.

WACHOWICZ, Ruy. **Norte velho, norte pioneiro**. Curitiba: Vicentina, 1987.

WACHOWICZ, Ruy. **História do Paraná**. Curitiba: Gráfica Vicentina, 1988.

## ENTREVISTAS:

AMÉRICO FELÍCIO DE ASSIS. Entrevista Oral. Professor Universitário Aposentado, foi coroinha de Dom Geraldo Sigaud e está representado no Mural “O Povo de Jacarezinho e o seu Clero na Promulgação do Último Dogma de Pio XII”. Duração da Entrevista: 37 min e 27seg. Data da Entrevista: (23/09/2011). Local: Catedral Diocesana de Jacarezinho.

ARTHUR LUÍS PASCOAL. Entrevista concedida na versão escrita. Data: (20/09/2011). Professor da Educação Básica aposentado, atualmente comerciante e membro leigo da comunidade eclesial jacarezinhense.

## PERIÓDICOS

JACAREZINHO Passos para o Progresso. **Revista Programa dos Municípios**. Jacarezinho 100 anos. Edição Especial, 2000.

JORNAL TRIBUNA DO NORTE. **Jacarezinho**, Severa Severo Baptista Dorabillo, 26/08/1967.

JORNAL GAZETA DO POVO. **Jóias esquecidas**: pinturas de Eugênio Sigaud na Catedral Diocesana de Jacarezinho pedem restauração. Reportagem de Mariângela Guimarães. Curitiba, domingo, 25 de julho de 1999.

JORNAL GAZETA DO POVO. **Por quem os sinos dobram**: pintor de temáticas sociais, Sigaud retratou numa visão bíblica personagens de Jacarezinho. Reportagem de Roberto Nicolato. Curitiba, domingo, 18 de junho de 2000.

REVISTA PANORAMA. **Surrealismo embasbaca Jacarezinho**. Reportagem Sérgio Matulevicius. Ano X, Número 95, abril 1960.

## FONTES MEMORIALÍSTICAS:

AIMONE, Thomaz. **Minha estória**. Jacarezinho-Pr: s/e: s/d.

AIMONE, Thomaz. **Meu ginásio Rui Barbosa**. Jacarezinho-PR: s/e: 1988.

GONÇALVES, Luís Felipe. **Sigaud**: o pintor dos operários. [Rio de Janeiro]: Edibrás, 1981.

## FONTES ECLESIÁSTICAS:

BÍBLIA. Português. **Bíblia**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

DIOCESE DE JACAREZINHO. **Anuário eclesiástico**: 1942-1943. Jacarezinho, 1943.

\_\_\_\_\_. **50 anos/Jubileu de ouro da Diocese de Jacarezinho**. Curitiba: Gráfica Vicentina Ltda, 1976.

FONSATTI, José Carlos. **Introdução aos Evangelhos**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIVRO DO TOMBO da **Cúria Diocesana de Jacarezinho**. Volume I.

PIO XII Constituição Apostólica. **Munificentissimus Deus sobre a definição do dogma da Assunção de Nossa Senhora em corpo e alma ao céu** Disponível em: [http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xii/apost\\_constitutions/documents/hf\\_p-xii\\_apc\\_19501101\\_munificentissimus-deus\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus_po.html)

PROBST, Pe. Carlos. **História da província São Paulo Apóstolo**. Volume I. Londrina: 1975.

ROBLES, Orivaldo. **A Igreja que brotou da mata: os 50 anos da Diocese de Maringá**. Maringá: Dental Press Editora, 2007.

SIGAUD, D. Geraldo de Proença. **Pastoral de saudação**. São Paulo: 1947.

SIGAUD, D. Geraldo de Proença. **Catecismo anticomunista**, 3. ed. São Paulo: Editora Vera Cruz, 1963.

SPRENGER, Jacobus; KRAMER, Heinrich. **Malleus Maleficarum: o martelo das bruxas**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

#### **ACERVOS PÚBLICOS:**

ESCRITURA PÚBLICA DE PROPRIEDADE DE TERRA 1º de fevereiro de 1899. Registrada sua aquisição em 07 de dezembro de 1909. Livro 3B, folha 05, nº 42. do Cartório de Registro de Imóveis, de Títulos e Documentos de Jacarezinho.

ESCRITURA PÚBLICA DE DOAÇÃO DE TERRA lavrada em 9 de março de 1896 no Livro 3, folhas 51-52 e verso, Tabelionato Rocha, em Jacarezinho.

ESTATÍSTICA, Brasil. Instituto Brasileiro de Geografia e. **Enciclopédia dos municípios brasileiros**. Rio de Janeiro: IBGE, 1964.

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Agência em Jacarezinho. Índice Demográfico Municipal.

IPC/FIPE - Índice de Preços ao Consumidor/Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas-USP.

PROCESSO DE TOMBAMENTO nº 16/90. Inscrição Tombo: 08 – III. **Designação:** pinturas murais de Eugênio de Proença Sigaud. Inscrito em 14 de dezembro de 1990.

TÍTULO DE LEGITIMAÇÃO DE PROPRIEDADE DE TERRA DO GOVERNO ESTADO. Livro B nº1, fls 144-145, nº 175, do Cartório de Registro de Imóveis, de Títulos e Documentos de Jacarezinho