

**VESPERBILD OU PIETÀ? Considerações acerca da matriz iconográfica religiosa de Aleijadinho**

**VESPERBILD OR PIETÀ? Considerations about Aleijadinho's religious iconographic matrix**

**VESPERBILD O PIETÀ? Consideraciones acerca de la matriz iconográfica religiosa de Aleijadinho**

**Karin Philippov<sup>1</sup>**

**RESUMO**

Dentro da ampla produção de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, destaca-se a iconografia religiosa produzida em escultura em madeira policromada, tendo como tema central Nossa Senhora da Piedade e seus grupos escultóricos. O presente artigo objetiva analisar essa iconografia estabelecendo conexões com a matriz germânica em sua origem, matriz essa definida na Idade Média, como *Vesperbild*, ou imagem das vésperas. Em uma vertente mais popularizada chega-se na Itália, à criação da Pietà, ou imagem da piedade. Assim, o presente artigo visa analisar, contextualizar e problematizar a matriz aleijadiniana cotejando Nossa Senhora da Piedade a Nossa Senhora das Dores e a algumas das esculturas dos Passos da Paixão, em Congonhas do Campo, a fim de mostrar seus diálogos tanto com a tradição germânica, quanto italiana.

**Palavras-chave:** Antônio Francisco Lisboa; *Vesperbild*; *Pietà*; Escultura devocional.

**ABSTRACT**

Within the wide production of Antônio Francisco Lisboa, known as Aleijadinho, one stands the religious iconography produced in polychromed wooden sculpture out, having as main theme Our Lady of Piety and his sculpted groups. This article aims at analyzing this iconography by establishing connections with the German matrix in its origin, which is defined in the Middle Ages as *Vesperbild*, or image of the vespers. In a more popularized strand, one arrives in Italy, through the creation of *Pietà*, or piety image. Thus, the present article aims at analyzing, contextualizing and problematizing Aleijadinho's matrix by comparing Our Lady of Piety to Our Lady of Sorrows, as well as to some of the sculptures from the Passion Steps, in Congonhas do Campo, in order to show his dialogues with both German and Italian tradition.

**Keywords:** Antônio Francisco Lisboa; *Vesperbild*; *Pietà*; Devotional sculpture.

56

**RESUMEN**

Dentro de la amplia producción de Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho, destaca-se la iconografía religiosa producida en escultura en madera policromada, teniendo como tema central la Nuestra Señora de la Piedad y sus grupos escultóricos. El presente artículo objetiva analizar esa iconografía estableciendo conexiones con la matriz germánica en su origen, matriz esa definida en la Edad Média, como *Vesperbild* o imagen de las vísperas. En una vertiente más popularizada llégase en Itália, a la creación de la *Pietà*, o imagen de la piedad. Así, el presente artículo visa analizar, contextualizar y problematizar la matriz aleijadiniana cotejando la Nuestra Señora de la Piedad a la Nuestra Señora de las Dolores y a algunas de las esculturas de los Pasos de la Pasión, en Congonhas do Campo, con el fin de mostrar sus diálogos tanto con la tradición germánica, cuanto italiana.

**Palabras-clave:** Antônio Francisco Lisboa; *Vesperbild*; *Pietà*; Escultura devocional.

**INTRODUÇÃO**

Ao longo de sua vida o escultor, arquiteto e entalhador oriundo de Vila Rica, atual Ouro Preto, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1737-1814)<sup>2</sup> produz intensamente e dentro de sua imaginária esculpida em madeira policromada, destacam-se três exemplos de obras escultóricas fundamentais ao estudo aqui desenvolvido. Trata-se, então, de três esculturas femininas independentes entre si e relacionadas direta e indiretamente ao tema do ciclo da Paixão de Cristo, sendo a primeira *Nossa Senhora da Piedade*, esculpida em 1767 e pertencente à Basílica de Nossa Senhora da Piedade de Caeté,

<sup>1</sup>Doutora em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP e Pós-doutora em História da Arte pela EFLCH-UNIFESP. Pós-Doutoranda em Artes Visuais IA-UNESP. Membro do Grupo de Pesquisa Perspectiva Pictorum (UFMG/CNPq). E-mail: Philippov@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2945-6370>.

<sup>2</sup>O ano de nascimento de Antônio Francisco Lisboa apresenta versões distintas. Segundo o biógrafo Bretas, o escultor teria nascido em 1730. Há versões sinalizando o ano de 1738, porém, em descoberta recente de um documento de batismo, o ano de 1737 surge como o mais acertado.

Minas Gerais e a segunda, Nossa Senhora das Dores, pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, mas que não possui uma datação precisa. Por fim, Maria Madalena, datada entre 1796 e 1799, e localizada na Capela da Crucificação, no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais, que será cotejada às duas primeiras esculturas como forma de compreensão da circulação e presença do tema da piedade nos grupos escultóricos aleijadinianos. Aqui, no entanto, não se objetiva apenas fazer um estudo iconográfico das duas esculturas, mas sim, uma análise problematizada partindo de um diálogo preciso com a gênese da iconografia da *Pietà*, cuja origem se encontra nos territórios germânicos centrais da Renânia, no século XIV, hoje Alemanha, com a denominação de *Vesperbild*.

Assim, dentro desse panorama específico a ser traçado e problematizado nessa iconografia matriz para a produção aleijadiniana localiza-se a iconografia da *Vesperbild*, termo alemão que se traduz por imagem das vésperas, momento no qual se celebram os acontecimentos relativos à Paixão de Cristo, cujo ápice se constitui na Crucificação ocorrida ao entardecer, entre 17 e 19 horas e cujo ritual é repetido pela Igreja ao longo dos séculos, tanto na celebração da Semana Santa, quanto na Liturgia das Horas e no Ofício das Vésperas, mais especificamente, quando clérigos se reúnem em adoração ao Cristo ressuscitado, durante a oração salmódica<sup>3</sup>, por exemplo. Louis Réau revela a origem da *Vesperbild* como o momento “da descida da Cruz, a flor mais delicada do misticismo do final da Idade Média” (1957, p. 103, )<sup>4</sup>. A aproximação da iconografia aos ritos litúrgicos realizados dentro da Igreja proporciona o entendimento de que a imagem escultórica está diretamente vinculada tanto às práticas devocionais do fiel, quanto litúrgicas e que essas mesmas práticas configuram imagens visíveis e invisíveis aos cristãos, como um todo. Cabe ressaltar que o entendimento das imagens visíveis se dá pela presença do fiel diante das imagens nas igrejas e/ou em seus lares e, por invisíveis, na prática devocional cultural de cada fiel diante daquilo que vê ou que não vê, se esse mesmo fiel estiver rezando sem estar diante de uma imagem, por exemplo.

Em primeiro lugar, então, como se define uma *Vesperbild*? Iconograficamente, trata-se de uma escultura de pequenas dimensões geralmente produzida em madeira, gesso ou terracota policromada com aplicação de olhos de vidro<sup>5</sup>, com as representações da Virgem ainda jovem, tendo Jesus adulto já morto em seus braços e com o corpo apoiado sobre suas pernas. Não se tratando de uma iconografia que parta canonicamente dos Evangelhos, segundo Beatrice Rosa define, a *Vesperbild* surge como “fruto da imaginação dos artistas”<sup>6</sup> e, a partir desse momento, se populariza dentro e fora dos limites geográficos dos territórios alemães, espalhando-se pela Península Itálica, onde inicia seu percurso setentrionalmente, pelo Piemonte e Emilia-Romagna, sendo Milão e Bologna centros produtores dessas imagens, por exemplo. A partir dessa inserção pela Itália setentrional, a *Vesperbild* agora tornada *Pietà* ganha novos territórios ainda dentro da própria Itália, antes de se espalhar pela Europa, até chegar ao Brasil, via Portugal, compreendendo-se o Brasil como colônia de Portugal, nos séculos XVIII e XIX, arco temporal do presente artigo. Em se tratando, pois, de uma iconografia não atrelada ao cânone bíblico, portanto, a *Vesperbild* possui um forte caráter devocional privado, difundindo-se pelas mãos de incontáveis artífices de todas as qualidades e origens, a partir desse momento, artífices esses que abastecem o mercado religioso, ao produzirem imagens para serem vendidas para fieis particulares, bem como produzem imagens por encomendas para igrejas, por exemplo.

57

Outra característica fundamental dessa iconografia se define pela desproporcionalidade intencional entre Mãe e Filho, sendo a Mãe muito maior do que o Filho, seguindo, dessa maneira, preceitos medievais imagéticos, nos quais nas dimensões díspares entre ambos existe a hierarquia de importância das figuras, tal qual se observam nas pinturas e esculturas medievais, relações essas estabelecidas sem o uso da proporção renascentista, na qual as imagens possuem dimensões simetricamente compatíveis. A propósito dessa desproporção salienta-se, ainda, que não se trata de uma inabilidade do artífice, mas sim de uma tipologia imagética, na qual a Mãe se agiganta diante do sofrimento do Filho, em uma evidente *imago pietatis*, tal qual Erwin Panofsky classifica, ao analisar imagens que suscitam a piedade visual do fiel, em seu contato intimamente estreito com a imagem da santa que faz a mediação entre o fiel e o sagrado. Salienta-se, ainda nessa desproporcionalidade intencional a representação da Virgem agigantada como Mãe da Igreja, preceito defendido a partir da criação do culto mariano, no século VI.

Entretanto, antes de chegar ao Brasil e aqui se difundir, a *Vesperbild* recebe a denominação de *Pietà* na Itália, conforme supramencionado e ao adentrar a Península pela região da Emilia-Romagna, no ano de 1402, o Mestre do Altar de Rimini (Figura 1), comuna na referida região, retoma o tema da *Vesperbild* e o insere em sua obra. Não obstante a inserção e o amplo desenvolvimento da *Vesperbild* em solo itálico, sua origem iconográfica é de matriz germânica gótica, segundo Réau, tendo seus primeiros exemplares datados de 1320, feitas nos conventos das freiras místicas do Vale do Reno (1957, p. 104).

<sup>3</sup> Aqui, cita-se o Salmo 16 “*Iahweh*, minha parte na herança”, salmo que menciona que Cristo não será deixado na cova, mas, sim, ressuscitará.

<sup>4</sup> “*correspond à la Descent de la Croix, est la fleur la plus délicate du Mysticisme de la fin du Moyen Âge*”. Trad. da autora.

<sup>5</sup> Para apenas citar alguns dos suportes possíveis.

<sup>6</sup> “*frutto dell'immaginazione degli artisti*”. Tradução da autora.

Figura 1. Mestre do Altar de Rimini, alabastro. 1402, dimensões não encontradas, Altar da Crucificação de Rimini, Francoforte sul Reno, Liebieghaus.



Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Altare\\_della\\_Crocifissione\\_di\\_Rimini#/media/File:Rimini-Altar\\_Liebieghaus\\_01.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Altare_della_Crocifissione_di_Rimini#/media/File:Rimini-Altar_Liebieghaus_01.jpg)

Assim, a partir de então, por questões de circulação devocional de imagens e por razões econômicas suscitadas pelas encomendas geradas aos artesãos e seus ateliers, a iconografia da piedade ganha amplidão em encomendas e tipologias, pela representação da Virgem e de seu Filho em posições, gestos e proporções variadas, até chegar ao exemplo talvez mais emblematicamente conhecido mundialmente, executado em mármore de Carrara entre os anos de 1497 e 1499 e assinado pelo ainda jovem escultor Michelangelo Buonarroti (1475-1564), para a Basílica de São Pedro, em Roma.

Desse modo, as *Vesperbild* escultóricas em pequenos formatos se multiplicam e se popularizam em tamanhos, formatos e suportes, além de se tornarem *Pietà* e passarem a circular por toda a Europa e chegarem ao Brasil, primeiramente por importação de imagens e gravuras, para depois serem produzidas localmente atendendo aos devocionários coletivos e privados. Cumpre salientar, ainda, a ampla circulação de gravuras europeias de origem nórdica, sobretudo germânicas e flamengas que, segundo Luís de Moura Sobral, constituem em um verdadeiro paradigma de cultura visual, trazendo modelos a serem reproduzidos nas mais variadas encomendas de pinturas e esculturas, por exemplo, bem como arquitetônicas.

No que concerne à questão da circulação de gravuras, propõe-se no ambiente mineiro a existência de paradigmas variados, conforme Nancy Davenport (2013), Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1984), Germain Bazin (1971) e Julio Merion (2018) apontam. Como a produção escultórica de Aleijadinho é complexa, a busca de modelos oriundos da gravura torna-se tarefa difícil, pois existe um paradoxo entre Davenport, que defende modelos florentinos, como Rafael e Oliveira, que aponta para modelos germânicos, em especial, de Johann Baptist Klauber (MERION, 2018, p.194-196).

#### **VESPERBILD EM SUA RELAÇÃO COM ALEIJADINHO**

No Brasil, sobretudo, entre o final do século XVIII e início do XIX, arco temporal em que Aleijadinho trabalha proficuamente em suas múltiplas encomendas escultóricas, percebe-se a presença da matriz germânica da *Vesperbild* em pelo menos duas de suas obras, conforme se observam em Nossa Senhora da Piedade de Caeté, Nossa Senhora das Dores e em Maria Madalena, figura antitética da pureza mariana, conforme se verá a seguir.

Delimitando, desse modo, o corpus do presente artigo em torno de três esculturas esculpidas em madeira policromada e com autoria do Mestre Antonio Francisco Lisboa, Nossa Senhora da Piedade de Caeté (Figura 2), Nossa Senhora das Dores (Figura 3) e Maria Madalena (Figura 4), não obstante esta última em um primeiro olhar, parecer escapar ao tema proposto da *Vesperbild*, por não se constituir na representação da Virgem, a escolha aqui realizada se justifica e se determina por se tratar de um pequeno conjunto derivado e atrelado à iconografia da imagem crepuscular ou *Vesperbild*, mesmo em se tratando de Nossa Senhora das

Dores sem o Filho e de Maria Madalena, figura esta não comumente presente nos Passos da Paixão de Cristo e que se encontra ajoelhada em gesto de súplica diante de Cristo, tentando inutilmente interceder por Ele no momento de sua pregação na cruz, conforme se observa na sexta Capelinha do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, também conhecida como Capela da Crucificação.

Figura 2. Antônio Francisco Lisboa (atrib.). Nossa Senhora da Piedade de Caeté, 1796, escultura em madeira policromada, dimensões não encontradas, Basílica de Nossa Senhora da Piedade de Caeté, Minas Gerais.



<https://santuaronossasenhordapiedade.arquidiocesbh.org.br/padroeira-de-minas/nossa-senhora-da-piedade/>  
Acesso: 29 abr. 2021.

Figura 3. Antônio Francisco Lisboa (atrib.). Nossa Senhora das Dores, século XVIII, escultura em madeira policromada, 83 x 52 x 37 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo.



[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho\\_-\\_Nossa\\_Senhora\\_das\\_Dores-1.](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho_-_Nossa_Senhora_das_Dores-1.)  
Acesso: 29 abr. 2021.

59

Figura 4. Antônio Francisco Lisboa. Capela da Crucificação. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos.



[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho\\_-\\_Nossa\\_Senhora\\_das\\_Dores.](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho_-_Nossa_Senhora_das_Dores.) Acesso: 29 abr. 2021.

Embora Luís Moura Sobral aponte e analise a presença iconográfica de Maria Madalena na Capela da Crucificação de Aleijadinho, ali desempenhando um papel intermediário entre Cristo e Deus, nesse apontar de mãos e braços para Cristo e no rogar a Deus com seus olhos voltados para o alto, sua existência em grupos dos Passos da Paixão, não se configura como pertencente a esse universo, mas sim às representações iconográficas de Cristo já morto na cruz. Sobral articula o tema de seu estudo em torno da encomenda aleijadiniana, na qual o Mestre elaboraria mais uma sequência de Capelas destinadas ao tema da Ressurreição de Cristo, porém, não construídas. Desse modo, o autor propõe que essa Madalena seria uma primeira escultura desse novo ciclo.

Em comum às três imagens aqui estudadas destaca-se a dor pungente diante do suplício e martírio de Cristo na cruz, muito embora Maria Madalena não pertença ao universo da pregação de Cristo, conforme Sobral aponta; salienta-se a ampla utilização do tema iconográfico da *Vesperbild* no ambiente de matriz gótica, por excelência, no qual esculturas e pinturas se caracterizam pelo sofrimento intensamente marcado nas feições das figuras das obras, muitas vezes trazendo contorções nas linhas e nas expressões. Destaca-se, além disso, uma importante aproximação ao ambiente dos entalhes e gravuras germânicas e flamengas, aproximação essa observável em modelos que circulam em Minas Gerais nesse período, por meio de gravuras de matriz germânica, flamenga e holandesa que chegam ao país no século XVIII, abastecendo as encomendas de Aleijadinho, por exemplo. Em relação a essa questão, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira aponta, em seus estudos, para a presença de gravuras germânicas do artista Johann Baptist Klauer (1712-ca.1787), em Minas Gerais no século XVIII, fator que supre as encomendas de Antonio Francisco Lisboa, bem como de muitos outros artífices a ele contemporâneos. Já Sobral sugere a presença da família flamenga de gravadores Johannes (ca.1549-ca.1618), Hieronymus (1553-1619) e Antonius II (ca. 1555/59-1604) Wierix que evocam “imediatamente no âmbito da história da arte colonial latino-americana, todo o complexo problema da absorção de formas, temas e estilos através da gravura” (SOBRAL, 1982/83, p.193) e que suas produções funcionaram “como elemento transmissor de modelos para o Novo Mundo, não só através de séries de estampas ou de folhas soltas, mas muito principalmente, ao que parece, através de livros ilustrados”. Assim, promove-se a circulação de imagens de cunho sacro e religioso, - entendendo-se por sacro, aquilo que possui função ritual e por religioso, devocional, bem como se aponta, ainda, um possível diálogo com grupos escultóricos italianos, como do bolonhês Niccolò dell’Arca (ca.1435-1494), que produz sua Lamentação em terracota policromada, no ano de 1473, para a Igreja de Santa Maria della Vita, em Bolonha (Figura 6), grupo esse composto por sete figuras independentes entre si, em vulto redondo e tamanho natural. Entretanto, cumpre ressaltar em Dell’Arca e Lisboa, um conjunto de expressões marcadamente profundas, carregadas de dor pungente, embora as esculturas aleijadinianas possuam um sofrimento mais contido e menos explícito.

Ainda a propósito de uma possível aproximação ao grupo de Dell’Arca, cumpre salientar que a produção aleijadiniana pertença a um universo escultórico mais recente por se tratar de uma produção realizada entre o final do século XVIII e início do XIX, não obstante o emprego de expressões e contorções que Antônio Francisco Lisboa coloca em suas obras. Assim, a primeira escultura de Aleijadinho, Nossa Senhora da Piedade de Caeté (Figura 2), produzida no ano de 1767, traz em seu conjunto a representação da Mãe com o Filho já morto em seus braços, esculpida em madeira policromada. Embora possua características barrocas em sua composição e por Aleijadinho ser um escultor barroco, observa-se uma evidente aproximação iconográfica dessa escultura com a *Vesperbild* de matriz germânica, não somente pela desproporção entre Mãe e Filho e no próprio corpo de Cristo, que possui tronco, braços e cabeça bem maiores do que as pernas, recurso utilizado por Aleijadinho para salientar os sofrimentos visíveis em seu tronco ensanguentado, além de expor um franco diálogo com a *Vesperbild*, cujo *pathos* é claramente observável no conjunto, assim como na tipologia da talha realizada por Aleijadinho, conforme se observa na imagem, em que se ressaltam as fortes marcas expressivas derivadas da matriz gótica, embora se destaquem características barrocas observáveis na própria gramática visual aleijadiniana, igualmente, em uma clara apropriação das imagens medievais góticas, como a do Mestre do Altar de Rimini (Figura 1), ou ainda da pintura de Mathias Grünewald (1470-1528) para o Retábulo de Isenheim (Figura 5), ou para o grupo da Lamentação, de Niccolò dell’Arca (Figura 6), muito embora sejam modelos distantes e pouco convincentes, devido à questões de temporalidades

Entretanto, nesse grupo aleijadiniano de Caeté é necessário salientar a presença de um querubim, do qual só se veem um par de asas e a cabeça, cujo olhar se orienta para fora do conjunto escultórico. Observa-se que esse mesmo querubim subjaz ao corpo de Cristo deitado sobre o colo de sua Mãe. Aparentemente, sua função consiste em corroborar na sustentação do corpo de Cristo, além de contribuir na composição sendo a terceira figura ali presente, perfazendo, desse modo, o triângulo e simbolizando, portanto, a Santíssima Trindade. Aliás, a presença do querubim na *Vesperbild* não demonstra ser um traço comum à iconografia, constituindo uma exceção e mais uma característica barroca inerente à produção mineira, por exemplo.

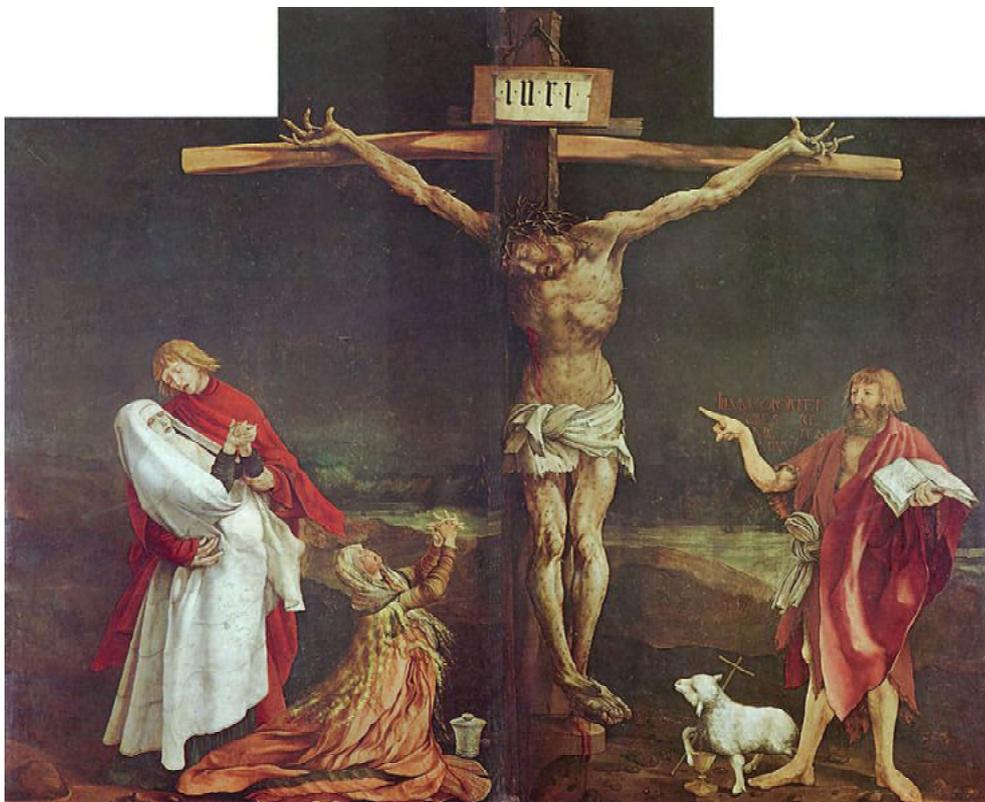
No que tange à comparação dessa escultura ao tema da *Vesperbild* aqui se refere ao modo como Lisboa apresenta sua obra, tendo o corpo de Cristo em uma relação de evidente e intencional desproporção ao corpo de sua Mãe, marcando um franco diálogo com a tradição medieval de matriz gótica da *Vesperbild*, tradição essa na qual também se observam marcas do intenso sofrimento no corpo ensanguentado de Cristo, muito embora o sangue em profusão seja uma característica comum às esculturas barrocas. Entretanto, observando-se a Mãe percebe-se em seu semblante mais uma tristeza e desesperança do que dor. Assim, seu semblante se aproximaria mais de uma vertente michelangeana classicizante do que de Grünewald ou Niccolò dell’Arca, por exemplo, pois, no semblante da Mãe de Caeté destaca-se uma certa classicidade

e contenção das emoções. Talvez, ainda possa se afirmar em sua imagem antes uma monumentalidade do que uma fragilidade causada pelo desespero diante da morte de seu Filho e em sua monumentalidade, a expressão de uma Mãe que suporta o peso do sofrimento ao ver seu Filho torturado, martirizado e morto e que resiste, não obstante a carga insuportável de sua própria dor, servindo, então, de exemplo e ensinamento para o fiel.

A segunda obra aqui analisada é Nossa Senhora das Dores (Figura 3), escultura pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, com datação apontada para o século XVIII. A imagem traz a figura feminina da Mãe igualmente sentada sobre uma pedra e quase entronizada sobre si, assim como a imagem precedente, porém sem o Filho. Assim, aponta-se uma aparente aproximação à iconografia da *Vesperbild*, como forma de imagem crepuscular, na qual a última de suas sete dores ocorre no final da tarde. Porém, antes de proceder à análise dessa escultura, cumpre ressaltar que se trata de uma obra musealizada proveniente certamente de alguma igreja mineira e que possui tombamento pelo Iphan<sup>7</sup>. Como o verso da escultura não apresenta entalhamento e possui aspecto liso, sugere-se que tenha sido feita para estar em um nicho, não sendo, portanto, uma escultura em vulto redondo, muito embora, por várias vezes, a expografia do Museu de Arte Sacra de São Paulo permita que se veja seu verso.

No que tange à iconografia de Nossa Senhora das Dores observa-se uma escultura na qual se vê a Mãe sentada sozinha, com ambas as mãos unidas em gesto suplicante, com seus dez dedos fortemente entrelaçados na altura do peito, para onde convergem as sete espadas que trespassam seu coração, simbolizando suas sete dores: Profecia de Simeão ou Circuncisão do Menino Jesus, Fuga para o Egito, Perda de Jesus aos doze anos durante a peregrinação à Cidade Santa, Caminho de Jesus para o Gólgota, Crucificação, Deposição da cruz e Sepultamento. Assim, cada uma das sete espadas representa uma dor pela qual Nossa Senhora passa durante o período de vida de seu Filho, partindo da Profecia de Simeão até seu Sepultamento. A respeito ainda acerca do entrelaçamento desesperador dos dedos da Mãe, propõem-se cotejos à Mãe do conjunto da Lamentação de Niccolò dell'Arca (Figura 6), bem como à figura de Maria Madalena, de Grünewald para o Retábulo de Isenheim (Figura 5), por exemplo, marcando uma tipologia imagética representativa dos sofrimentos da Mãe expressos tanto pela face, quanto pelas mãos suplicantes, características essas igualmente oriundas do ambiente germânico da *Vesperbild*, presente no escultor bolonhês e em Aleijadinho. A guisa de maiores cotejos, o tema do desespero figurado pelo entrelaçamento das mãos de Nossa Senhora das Dores, citam-se exemplos oriundos, mais uma vez, do universo gótico germânico, igualmente reproduzidos nas gravuras de Klauber e Wierix.

Figura 5. Mathias Grünewald. *Retábulo de Isenheim* (painel central), 1512-1516, têmpera e óleo sobre madeira, 307 x 269 cm.



[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo\\_de\\_Issenheim](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_Issenheim). Acesso: 29 abr. 2021.

<sup>7</sup> Aliás, essa é a única obra tombada do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Em relação à matriz da iconografia de Nossa Senhora das Dores, então, pontua-se seu surgimento igualmente na Alemanha, no Mosteiro de Schönau, no ano de 1221, e que aqui chega seguindo o mesmo caminho traçado pela *Vesperbild*, ou seja, através da ampla circulação de gravuras e de esculturas, sobretudo, portuguesas, sendo essas as primeiras imagens de que se têm notícia em território brasileiro. Sendo uma iconografia de matriz gótica germânica, conforme se observa em Nossa Senhora das Dores ou Mater Dolorosa, destaca-se que a mesma dá origem ao hino litúrgico medieval, *Stabat Mater* ou *Estava a Mãe*:

Estava a mãe dolorosa chorando junto à cruz da qual seu Filho pendia. Sua alma soluçante, inconsolável e angustiada era atravessada por um punhal. Ó, quão triste e aflita estava a bendita mãe do Filho Unigênito! Transpassada de dor, chorava, vendo o tormento do seu Filho. Quem poderia não se entristecer ao contemplar a Mãe de Cristo sofrendo tanto suplício? Quem poderia conter as lágrimas vendo a mãe de Cristo dolorida junto ao seu Filho? Pelos pecados do seu povo Ela viu Jesus no tormento, flagelado por seus súditos. Viu seu doce Filho morrendo desolado ao entregar seu espírito. Ó mãe, fonte de amor, faz-me sentir toda a tua dor para que eu chore contigo. Faz com que meu coração arda no amor a Cristo Senhor para que possa consolá-lo. Mãe Santa marca profundamente no meu coração as chagas do teu Filho crucificado. Por mim, teu Filho coberto de chagas quis sofrer seus tormentos, quero compartilhá-los. Faz com que eu chore e que carregue com Ele a sua cruz enquanto dure a minha existência. Quero estar em pé ao teu lado, junto à cruz chorando junto a ti. Virgem das virgens notável, não sejas rigorosa comigo, deixa-me chorar junto a ti. Faz com que eu compartilhe a morte de Cristo que participe da sua paixão e que rememore suas chagas. Faz com que me firam suas feridas, que sofra o padecimento da cruz pelo amor do teu Filho. Inflamado e elevado pelas chamas, seja defendido por ti, ó Virgem, no dia do Juízo Final. Faz com que eu seja custodiado pela cruz, fortalecido pela morte de Cristo e confortado pela graça. Quando o corpo morrer, faz com que minha alma alcance a glória do Paraíso. Amém. (*STABAT MATER*, 2021).

Constituindo, então, um hino litúrgico repetido incansavelmente em seus curtos enunciados, *Stabat Mater* cumpre a função de estimular a devoção individual, na qual o fiel faz suas orações em louvor às sete dores da Mãe e que pode ser realizada pelo fiel diante ou não da imagem da Mãe e que possua a mesma iconografia ou não. Salienta-se, nesse exercício devocional uma prática na qual a piedade se torna visual, tal qual o historiador da arte norte-americano, David Morgan define, sendo a imagem o elemento intermediário entre o fiel e Deus. Assim, a imagem representando a Mãe, aqui exemplificada tanto pela Nossa Senhora da Piedade, quanto por Nossa Senhora das Dores, assume uma caráter de meio de comunicação proporcionando, portanto, a dupla troca entre a empatia do fiel e a simpatia da santa intercessora no processo devocional. Assim, se tem o que Morgan chama de piedade visual. Pode-se propor que o hino *Stabat Mater* também desempenhe a mesma função, pois em suas palavras o fiel se coloca junto à Mãe no hino, como forma de busca pela salvação, através do caráter martirial e sacrificial do fiel que quer sentir aquilo que Ela sentiu, sofreu e passou junto ao Filho. Assim, a piedade visual se torna piedade literária, por excelência.

62

Figura 6. Niccolò dell'Arca. Lamentação, 1483, terracota policromada, dimensões não encontradas, Igreja de *Santa Maria della Vita*, Bolonha.



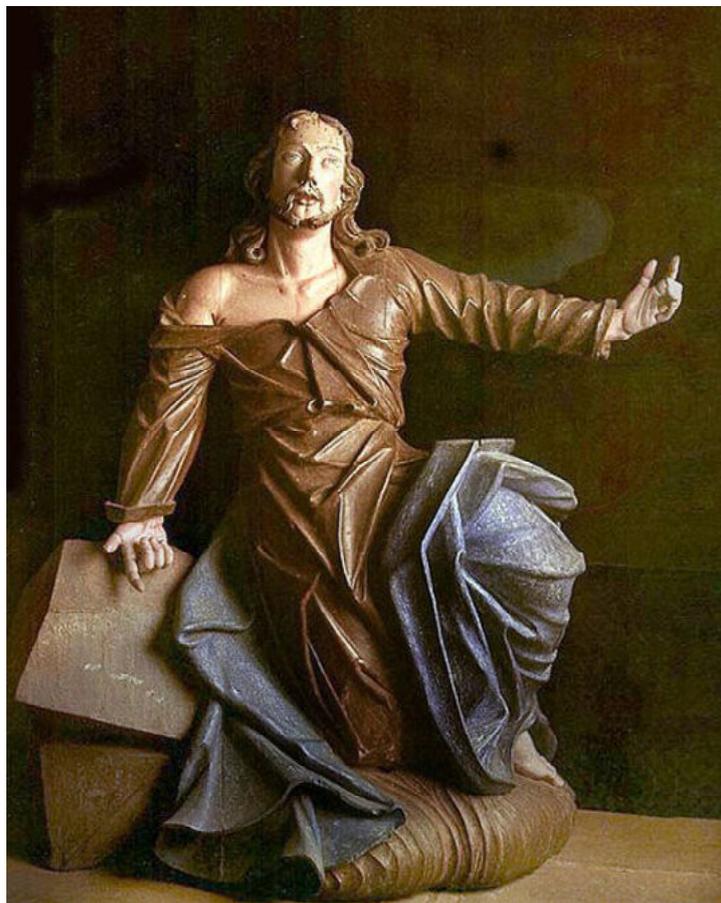
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o\\_sobre\\_o\\_Cristo\\_Morto\\_\(Niccol%C3%B2\\_dell%27Arca\)#/media/Ficheiro:Niccol%C3%B2\\_dell%27arca,\\_Compianto\\_sul\\_Cristo\\_morto,\\_Chiesa\\_di\\_S.\\_Maria\\_della\\_vita,\\_Bologna](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_o_Cristo_Morto_(Niccol%C3%B2_dell%27Arca)#/media/Ficheiro:Niccol%C3%B2_dell%27arca,_Compianto_sul_Cristo_morto,_Chiesa_di_S._Maria_della_vita,_Bologna)  
Acesso: 29 abr. 2021.

Dessa maneira, ambas as esculturas de Aleijadinho são derivadas de uma matriz comum de culto às dores da Mãe diante do Filho morto, como na imagem de Caeté e no prenúncio de sua morte, como no caso da escultura de São Paulo, que também carrega em si o *post mortem* de Cristo representada pelas quinta, sexta e sétima espadas cravadas em seu peito, talvez representadas pelas três espadas que estão no lado direito da Mãe, constituindo o ápice de sua dor. Aliás, aqui se

sugere uma ampla circulação imagética de ambas iconografias tanto no Brasil, quanto na Europa, circulação essa que promove o entendimento das mesmas em função das práticas devocionais em geografias ampliadas, sem que se considerem questões de centro e periferia, mas, sim, de um processo de circulação e de transferências culturais irrestritas.

Ainda a propósito da escultura policromada de Nossa Senhora das Dores (Figura 3) observam-se algumas distinções referentes à talha do artista em comparação à imagem de Caeté, fator que sugere que haja certa distância temporal entre ambas, colocando a escultura do Museu de Arte Sacra mais próxima da penúltima grande encomenda do artista para o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos<sup>8</sup>. Assim, em sua talha geometrizada, propõe-se um diálogo evidente com a escultura do *Cristo do Horto*, pertencente à segunda Capelinha destinada ao Horto das Oliveiras (Figura 7), que possui as mesmas angulações observáveis em seu manto, bem como se nota uma articulação angulosa na anatomia de ambos, para além dos estilemas da gramática visual de Aleijadinho<sup>9</sup>, observáveis nas faces de suas esculturas, aspectos esses que confirmam a autoria do Mestre. Outro ponto a ser aqui mencionado se refere à autoria da policromia, na qual o Cristo do Horto do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos possui por policromador Manoel da Costa Athayde (1762-1830) e, aqui, aponta-se, talvez, a mesma autoria na policromia de *Nossa Senhora das Dores*, pois a escolha cromática aparenta ser a mesma em ambas as esculturas.

Figura 7. Antônio Francisco Lisboa. Cristo no Horto das Oliveiras, 1796, escultura em madeira policromada, dimensões não encontradas. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, MG.



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho-cristo>. Acesso: 29 abr. 2021.

No que tange aos aspectos simbólicos e teológicos das sete espadas cravadas no peito da Mãe (Figura 3), nota-se a divisão em dois grupos de espadas, sendo três no lado direito da imagem e quatro, no esquerdo, marcando possivelmente uma leitura que parta da esquerda para direita, ou de leste a oeste, ao se considerar sua posição e não do observador/fiel. Simbolicamente existe na totalização do número sete a união dos números três e quatro, sendo três, o número da Santíssima Trindade, ou aquilo que caracteriza o espírito, além da forma geométrica triangular perfeita e quatro, o número que simboliza o corpo, elemento tangível que configura teologicamente a dupla natureza de Cristo, dessa maneira, sendo três, o número de sua natureza divina e quatro, sua natureza humana, preceitos esses difundidos largamente pelo Concílio de Trento. Além disso, três espadas seriam marcadoras dos momentos finais de Cristo, quando deixa de ser humano para se tornar divino, em um processo de transição entre os dois

<sup>8</sup>Aleijadinho executa o conjunto composto por 64 esculturas em cedro para as Capelinhas dos Passos da Paixão de Cristo entre 1796 e 1799. Sua última encomenda se refere aos doze profetas executadas em pedra sabão para o Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos entre 1800 e 1805. Aleijadinho falece em 1814.

<sup>9</sup>Aqui, dentre os estilemas aleijadianos destacam-se narizes perfilados, sobrancelhas arqueadas e olhos amendoados, além de panejamentos geometricamente angulosos.

mundos. Estabelece-se, então, na escultura aleijadiniana a noção de Deus como geômetra do universo, concepção essa oriunda da Idade Média. Assim, estando três espadas no lado direito e quatro, no esquerdo ainda se tem mais uma possível leitura marcada pela oposição e junção de masculino e feminino, sendo o lado masculino representado pelo lado direito e esquerdo, pelo feminino, cumprindo mais uma vez, a dupla natureza de Nossa Senhora das Dores, bem como a junção do diurno e do noturno, respectivamente. Propõe-se, ainda, um retorno de Cristo ao seu início de vida atrelado ao ciclo do nascimento da luz no Oriente e seu retorno por morte a esse mesmo lugar, quando Cristo ressuscita, embora se compreenda que Cristo é morto no horário do crepúsculo, originando, então, o duplo mistério da Fé, simbolizado pela união entre divino e humano, entre aquilo que é sensível e aquilo que é tangível, ocorrido na transição do dia para a noite, associando-se tal interpretação ao ciclo da luz e da sombra, ou do dia para a noite, na imagem a noite dos mistérios femininos encarnados na mistagogia de Nossa Senhora.

Iconograficamente, ainda, salienta-se mais uma aproximação de Nossa Senhora das Dores (Figura 3) com a Nossa Senhora da Piedade de Caeté (Figura 2), além da já analisada questão da *Vesperbild*, aproximação essa que se dá pela complementaridade da tríade imagética aqui proposta. Na inserção de Maria Madalena (Figura 4), no presente artigo, guardadas as diferenças referentes à existência da mesma no universo da Paixão de Cristo já analisadas no decorrer do presente estudo, destaca-se que Maria Madalena é considerada a antítese da pureza da Mãe, por ser considerada como a mulher impura que se arrepende de seus pecados e se converte, tornando-se santa posteriormente. Aqui se observa sua presença na iconografia da Crucificação de Cristo, no momento de sua morte, mas não durante a pregação na cruz, como se observa na sexta e última capela da Paixão, em Congonhas do Campo. Porém, Aleijadinho executa essa escultura e a inclui na sexta e última capela do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo, Capela da Crucificação, descrevendo o momento em que Maria Madalena se prostra em joelhos diante de Cristo, olha pra o céu e implora por sua salvação diante do martírio. De boca aberta e mãos sinaleticamente teatrais <sup>1</sup>, apontando para Deus com a mão direita o sofrimento de Cristo que olha para ela nesse momento. Assim, a Maria Madalena de Aleijadinho se compara tanto à *Vesperbild*, quanto a Nossa Senhora da Piedade, a Nossa Senhora das Dores de Aleijadinho, bem como se abre para cotejos externos à produção aleijadiniana encontrados nas Marias Madalenas de Grünwald, do Retábulo de Isenheim, presente no momento da Crucificação e na Lamentação de Niccolò dell'Arca, bem como em outras representações góticas, muito embora nesse último grupo Maria Madalena corra em profundo desespero ao ver o corpo de Cristo já deposto da cruz.

Outra questão referente ao tema aleijadiniano se dá pela gravura germânica, tema já apontado por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira em seus estudos sobre Aleijadinho em Congonhas do Campo, ao destacar a presença das gravuras em metal de Johann Baptist Klauer (1712-1787), que produz pinturas, desenhos e gravuras (Figura 8), como a Virgem Ajoelhada diante de Cristo Crucificado, que circulam amplamente em Minas Gerais, trazendo modelos tanto para Antonio Francisco Lisboa, quanto para outros artífices a ele contemporâneos. Suas gravuras, de fato, e conforme Ribeiro aponta, apresentam traços semelhantes às esculturas aleijadinianas, sobretudo, no que concerne aos panejamentos recortados geometricamente e à forte gestualidade de suas figuras. Porém, é necessário salientar o grau de inovação, vocábulo aqui empregado anacronicamente, por não constituir o objetivo da produção no século XVIII/XIX, mas que pode ser empregado, aqui, ao revelar a originalidade da gramática visual de Aleijadinho, originalidade essa que permite o reconhecimento imediato de suas obras, por parte dos observadores de sua intensa produção.

64

Figura 8: Johann Baptist Klauer. Virgem Ajoelhada diante de Cristo Crucificado, década de 1750, gravura em metal, dimensões não encontradas, The British Museum, London.



Fonte: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/594710001>

<sup>10</sup> As Capelas dos Passos da Paixão do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos se constituem em teatro da fé, no qual os fieis que ali peregrinam participam como espectadores e atores coadjuvantes das sete cenas ali apresentadas em seis capelas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo iconográfico aleijadiniano demonstra, portanto, uma forte aproximação com o ambiente germânico, tanto pelas gravuras de Klauber e Wierix, quanto pela iconografia da *Vesperbild*, cujo primeiro exemplo parece ser o do Mestre de Rimini, iconografia essa presente nas esculturas de *Nossa Senhora da Piedade*, que aponta para um diálogo estreito com a referida tradição, ao trazer uma Mãe e um Filho em desproporção anatômica intencional, a fim de ressaltar os aspectos da piedade visual barroca, bem como traz na *Nossa Senhora das Dores*, uma escultura que dialoga equanimemente com a tradição germânica da referida iconografia crepuscular, bem como estabelece vínculos com o hino do século XIII criando no Mosteiro alemão de *Schönau*, o *Stabat Mater*.

Além disso, o artigo traz à luz questões de cotejos iconográficos importantes com o pintor alemão Mathias Grünewald e com o escultor bolonhês Niccolò dell'Arca, que apresentam em suas obras uma plêiade de sofrimentos e martírios evidentes naqueles que acompanham Cristo ao longo de seu martírio, servindo, portanto, de exemplo a ser seguido pelos fieis em seus exercícios devocionais pela piedade visual.

## REFERÊNCIAS

- Antônio Francisco Lisboa. Capela da Crucificação do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:A\\_crucifica%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Jesus\\_-\\_Aleijadinho\\_-\\_Congonhas.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:A_crucifica%C3%A7%C3%A3o_de_Jesus_-_Aleijadinho_-_Congonhas.jpg). Acesso em: 29 abr. 2021.
- Antônio Francisco Lisboa. *Cristo no Horto das Oliveiras*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho-cristo.jpg>. Acesso em 29 abr. 2021.
- Antonio Francisco Lisboa. *Nossa Senhora das Dores* Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho\\_-\\_Nossa\\_Senhora\\_das\\_Dores-1.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho_-_Nossa_Senhora_das_Dores-1.jpg). Acesso: 29 abr. 2021.
- Antonio Francisco Lisboa. *Nossa Senhora da Piedade de Caeté*. Basílica de Nossa Senhora da Piedade de Caeté. Disponível em: <https://santuaronossasenhoradapiedade.arquidiocesbh.org.br/padroeira-de-minas/nossa-senhora-da-piedade/>. Acesso: 29 abr. 2021.
- BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil**. Trad. Marisa Murray. RJ: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, 1971.
- BECK, James H. *Niccolò dell'Arca: a reexamination*. In: **The Art Bulletin**, vol. 47, nº 3 (sept. 1965), p. 335-344. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3048280>. Acesso: 29 abr. 2021.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1987.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 2012.
- DAVENPORT, Nancy. *Fontes Europeias para os Profetas de Congonhas do Campo*. ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Diocese de Amparo. Disponível em: <http://www.diocesedeamparo.org.br/index.php/2018/03/27/historia-de-nossa-senhora-das-dores/>. Acesso: 29 abr. 2021.
- Johann Baptist Klauber. **Virgem Ajoelhada diante de Cristo Crucificado**. The British Museum, London. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/594710001>. Acesso em 29 abr. 2021.
- JORGE, Fernando. **O Aleijadinho: sua obra, sua época, seu gênio**. SP: Martins Fontes, 2006.
- Mathias Grünewald. *Retábulo de Isenheim*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo\\_de\\_Issenheim](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_Issenheim). Acesso em: 29 abr. 2021.
- MEIRON, Julio. **Entre Cúpulas e Toucados: percursos pelos Passos e Profetas de Congonhas**. (Tese de Doutorado). Doutorado Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- Mestre do Altar de Rimini, alabastro 1402. Altar da Crucificação de Rimini, Francoforte sul Reno, Liebeghaus. Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Altare\\_della\\_Crocifissione\\_di\\_Rimini#/media/File:Rimini-Altar\\_Liebieghaus\\_01.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Altare_della_Crocifissione_di_Rimini#/media/File:Rimini-Altar_Liebieghaus_01.jpg)
- MORGAN, David. **Visual Piety**. California: University of California Press, 1998.
- Niccolò dell'Arca. *Lamentação*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o\\_sobre\\_o\\_Cristo\\_Morto\\_\(Niccol%C3%B2\\_dell%27Arca\)#/media/Ficheiro:Niccol%C3%B2\\_dell'arca,\\_Compianto\\_sul\\_Cristo\\_morto,\\_Chiesa\\_di\\_S.\\_Maria\\_della\\_vita,\\_Bologna\\_01.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_o_Cristo_Morto_(Niccol%C3%B2_dell%27Arca)#/media/Ficheiro:Niccol%C3%B2_dell'arca,_Compianto_sul_Cristo_morto,_Chiesa_di_S._Maria_della_vita,_Bologna_01.JPG). Acesso em: 29 abr. 2021.
- Nossa Senhora das Dores*. Disponível em: <https://www.paulus.com.br/porta/santo/nossa-senhora-das-dores/#.X77Fh2VKjcc>. Acesso: 29 abr. 2021.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Aleijadinho: passos e profetas**. BH: Itatiaia; SP: EDUSP, 1984.

PANOFSKY, Erwin. *On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts*. In: **Critical Inquiry**. The University of Chicago Press, Vol. 38, No. 3 (Spring 2012), p. 467-482. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/664547?seq=1>. Acesso: 29 abr. 2021.

RÉAUX, Louis. **Iconographie de l'Art Chrétien**. Iconographie de la Bible Tome II Le Nouveau Testament. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

ROSA, Beatrice. La Differenza tra Vesperbild e Pietà. Disponível em: <https://larepublicadeibeniculturali.com/author/beatrice-rosa/> Acesso em: 07 abr. 2021.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores olonias: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação. **Temporalidades Revista de História**. Volume 3, número 1, jan./jul. 2011.

SOBRAL, Luís de Moura. *A Madalena da Crucificação de Congonhas: uma discrepância iconográfica ou um passo esquecido?* In: **REVISTA BARROCO**, no. 12, 1982-83.

———. *O Lavabo da Sacristia de São Francisco de Assis de Ouro Preto Atribuído ao Aleijadinho: novas interrogações, velhos temas*. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Escultura Devocional CEIB, em 24 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHrTKaurjUk>. Acesso: 29 abr. 2021.

STABAT MATER. Disponível em: <https://oracoes.arautos.org/2010/06/stabat-mater-nossa-senhora-das-dores/>. Acesso em 28 abr. 2021.

THE WIERIX FAMILY, PART VIII. Disponível em: <https://www.hollstein.com/new-dutch/the-wierix-family-part-viii.html>. Acesso em 27 ago. 2021.