



ALEIJADINHO EM CARNE VIVA: o gesto na escultura

Leonardo Etero

A análise das soluções gestuais em algumas obras selecionadas de Aleijadinho é o princípio para a identificação dos sentidos dessas obras na relação com o entorno arquitetônico e paisagístico, no Santuário Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. O texto foi destacado da dissertação O gesto no corpo escultórico nos Passos de Aleijadinho, PPGAV/EBA, 2010.

A subida pelo Santuário de Congonhas, local no qual se encontram as capelas da *via crucis*, se inicia pela Capela da Ceia e segue em zigue-zague pelas capelas seguintes. A origem do Santuário de Congonhas está em seu homólogo da cidade de Matosinhos, em Portugal, cujo patrocinador original, Feliciano Mendes, era muito devoto ao Senhor Bom Jesus do Matosinhos – o Cristo venerado na localidade de Matosinhos Matosinhos –, apresentando a mesma sequência dos templates, com a imaginária narrativa e o registro topográfico.¹ As capelas dos Passos apresentam sempre uma cena teatral de figuras dispostas nas mais variadas combinações planares, juntamente com as pinturas murais, numa espécie de enorme nicho, comportando imagens narrativas, ou seja, se relacionando predominantemente entre si, ao contrário das imagens retabulares, cujas funções se voltam diretamente para o fiel.

É através dos gestos que fazemos a leitura de uma escultura. Ao realizar diferentes gestos, os membros se articulam e reagem em sua relação com o meio ambiente. Quando crescemos inseridos numa cultura basicamente católica, temos essa experiência de forma cada vez mais espontânea. Os fiéis se afeiçoam à expressão das imagens e participam de procissões regularmente, nas quais a imagem à qual se presta homenagem é conduzida pelas ruas. Entre as festas mais afamadas, ultimamente, temos o círio de Nazaré em Belém, no Pará, a festa do divino em Paraty, no Rio de Janeiro, e a Semana Santa nas cidades históricas de Minas Gerais, que adentra o período conhecido como quaresma, de onde, aliás, vem o nome “quaresmeiras”, dado às árvores que florescem nesse período na mata atlântica, colorindo-a de roxo ou rosa.

ALEIJADINHO IN THE FLESH: GESTURE IN SCULPTURE | *The analysis of the gestural solutions in some of Aleijadinho's selected sculptures is the start for identifying the feelings of these works in relation to the architectural and landscape surroundings in the sanctuary of Senhor Bom Jesus de Matosinhos in Congonhas. The text has been taken from the dissertation Gesture in the sculptures in the Stations of the Cross by Aleijadinho. PPGAV/EBA, 2010. | Aleijadinho, sculpture, space, gesture.*

Aleijadinho
escultura
espaço
gesto

Vista do Santuário Senhor Bom Jesus dos Matosinhos
Fonte: Leonardo Etero

Anjo da amargura, Aleijadinho, 1791-1812, madeira policromada, 186x56,5x70cm
Fonte: Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de; Santos Filho, Olinto Rodrigues dos; e Santos, Antonio Fernando Batista dos. O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das esculturas devocionais. São Paulo: Capivara, 2002.

São Pedro adormecido, Aleijadinho, 1791-1812, madeira policromada, 135x78x61,5cm
Fonte: Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de; Santos Filho, Olinto Rodrigues dos; e Santos, Antonio Fernando Batista dos. O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das esculturas devocionais. São Paulo: Capivara, 2002.

Cristo com cruz às costas
Aleijadinho, 1791-1812, madeira
policromada, 208 x 114 x 65 cm
Fonte: Leonardo Etero



Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, acompanhou apenas a construção da primeira Capela da Ceia² e realizou, em sua oficina, as 64 imagens narrativas, prevendo a construção das seis capelas seguintes. Pôde-se perceber, a certa altura da pes-

quisa, que por conta da ausência de uma capela houve a acomodação de duas cenas na quarta capela, o que acarretou a alteração do gesto de algumas imagens nas cenas subsequentes dos Passos, fato que nos levou a desenvolver nossa conclusão.

As possibilidades de se interpretar uma escultura, contudo, são múltiplas, já que toda obra é “congenitamente incompleta”, demandando o “complemento e o acréscimo sempre novo do leitor”³. A ressonância de uma escultura sobre nós pode efetuar-se de acordo com a observação de Argan sobre a obra de Michelangelo, em que conceito e imagem eram uma só coisa, tinha a mesma concentração e o mesmo fechamento, em que a identidade seguia até a palavra, definida pela estrutura fonética como a imagem do próprio contorno.⁴ Esse recurso estava na contradição entre finito e infinito, princípio que também embasava o neoplatonismo: “daquela oscilação entre contrários, nasce o intenso dinamismo de sua figuração”.⁵

Nos trechos de poemas de Michelangelo – “qualquer outro prazer e dor”, “me queima e congela” e “serei como no fogo o gelo”⁶ – os esclarecimentos de Argan proporcionam o encontro desses antagonismos do mestre e poeta nos contrapontos⁷ dos membros superiores com inferiores, nos avanços e recuos fixados em uma mesma imagem. Essa relação é extremamente explorada na Capela da Ceia (a primeira), em que todos os punhos dos apóstolos articulam-se num verdadeiro jogo dinâmico, com alternâncias bem ritmadas. O contraposto em Judas oferece um plano formado pelos membros flexionados (mantendo, aliás, a mão direita na face, escondendo-a), criando enorme corte, que desencadeia tensão com todos os apóstolos seguintes, cobrindo então sua função iconológica conforme a traição ao Cristo.

Essa dicotomia se estendeu ao longo do período colonial, e a ideia neoplatônica parece ceder

lugar à ideia dos antagonismos não como um ou o outro, mas num jogo simultâneo de um e o outro, nas poéticas da arte colonial em geral; liberta, então, da pressão da metrópole e acrescida dos ingredientes hedonistas do rococó associados ao barroco. O que se tem notado é que tal poética parece ter-se desdobrado em diversos encontros de tensão até nas práticas da arte contemporânea. Argan afirma, ainda, que apesar da crise da Reforma, rápida e superada, durante o maneirismo, não há antítese entre este e o barroco, mas a sucessão,⁸ já que o maneirismo empregou a dissolução da forma.

A partir desses preceitos, em breve análise do *Anjo da amargura* na Capela do Horto (a segunda da sequência), observamos o grande arco composto com a perna articulada e o panejamento que sai das costas em harmônico equilíbrio. A asa e o braço esquerdos realizam a sugestão de uma contracurva em relação ao arco, volumes distribuídos com total aprumo. Essas direções sugerem a interpretação de um relógio ou de um ciclo que estaria ali pela metade, por constituir-se num desenho arqueado que se completaria com o pé voltado para baixo, como se houvesse um rebatimento da taça, também na direção vertical. A taça seria o ponto da meia-noite? A asa horizontal marcaria as três horas da manhã, e o pé, em oposição à taça, as seis da manhã, momento em que a morte de Cristo já estaria consumada?

Ainda nessa capela, *Pedro* apresenta gesto de um homem que dorme sentado, com articulação semelhante dos dedos em ambas as mãos, apondo uns para o alto, outros para baixo. Os três dedos articulados encontram-se voltados para si, como a referir seus três pecados. É como se o movimento das duas mãos estivessem fazendo um balanço em contraposto tão evidente, parecendo prenunciar a forma como ele seria crucificado, ou seja, de cabeça para baixo.

A diferença nas proporções das imagens de Aleijadinho é o que cria também o enigma das imagens, o que confirma a colocação de Argan: “o conceito de forma como representação da realidade entra em crise: a técnica pode até continuar sendo um processo de imitação, mas a imitação da ideia, e não mais da natureza”.⁹ Tal enigma, acompanhado de harmonia, pode ser verificado na obra *Nossa Senhora da Piedade*, no santuário de mesmo nome, na cidade de Felixlândia em Minas Gerais. O que, porém, mais nos impressionou nesse conjunto não passa necessariamente pelos gestos do corpo, mas pelas formas derramando-se, abundantes, sobre as pedras, bem abaixo da cabeça de Cristo, o que, ao primeiro olhar, imagina-se como representação da corredeira de um rio, mas pela

Nossa Senhora da Piedade
Aleijadinho, 1775-1790, madeira
policromada, 112 x 97 x 54 cm
Fonte: Leonardo Etero



organização e partidas ao meio como estão, sugerem mais os longos cabelos de Cristo, trazendo o sentido de uma parte sua caindo por terra e da trajetória consumada, que agora seria distribuída por toda essa Terra, assim como a água penetra e vence qualquer obstáculo; logo, seus cabelos estariam ali deslocados e altamente simbólicos nessa associação.

A matéria é parte da poética

É preciso refletir sobre a relação dialética que o escultor mantém com a matéria com a qual ele se depara, que passa a ser cada vez mais ‘entendida’ por ele. A pedra-sabão ou esteatita encontrada nas pedreiras de Minas Gerais tem granulometria muito generosa. É firme, consistente e, ao mesmo tempo, maleável, fato que até possibilita ser raspada em sua fase de determinação dos detalhes, diferente do mármore, que, para atingir a referida fase, demanda golpes leves de cinzel e posterior uso de grosas e lixas. Sendo assim, pela plasticidade da pedra-sabão, tornou-se possível para Aleijadinho desenvolver sua técnica, sendo capaz de dar formas fluidas a esse material rígido. Em todos os trabalhos de Aleijadinho temos a matéria dura se transformando em elementos fluidos: as inscrições nas fitas ou faixas dos relevos ganhando leveza e parecendo estar sob ação do vento, ou a baleia ao lado do profeta Jonas, esguichando água num espetáculo técnico em que tudo é maciez e movimento.

Os métodos de trabalho utilizados por Aleijadinho foram pouco investigados pelos pesquisadores, mas através da observação sistemática pudemos chegar a alguns resultados, a partir dos profetas esculpidos em pedra-sabão, nesse mesmo santuário. A conclusão que se chega, através de pesquisas no Santuário Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas, é que o escultor iniciava o entalhe a partir da face frontal, passando pelas laterais e chegando à parte posterior do bloco. Tal afirmação se dá pela observação do profeta Joel,

visto que o caimento da capa, em suas costas, apresenta-se reto, marcando bem o limite do bloco, como também marcam os limites dos blocos os cabelos e o panejamento das demais imagens.

Vale ressaltar o cuidado no acabamento das imagens esculpidas pelo mestre. Percebeu-se que, dos 12 apóstolos, apenas Joel possui marcas estriadas de ferramenta entre as pernas. Ademais, pelas referidas marcas é possível supor que a ferramenta utilizada fosse um cinzel dentado ou uma grosa. De qualquer forma, ambas as ferramentas se prestam a retirar a matéria de forma gradual.

O gesto construído na colônia

Alberti, em Tratado sobre pintura, oferece a seguinte explicação:

Os movimentos da alma se revelam através dos movimentos do corpo... Há movimentos da alma chamados afeições – dor, alegria, medo, desejo e outros. Há movimentos do corpo: crescer, encolher, sofrer, sarar, mover-se de um lugar para outro. Nós, pintores, que desejamos mostrar os movimentos do espírito através de várias partes do corpo, nos referimos somente aos deslocamentos de um lugar para outro.¹⁰

Baxandall resalta o fato de não existirem dicionários para a linguagem dos gestos na Renascença, mas algumas fontes poderiam ser encontradas sobre o significado de um gesto: “elas têm pouca autoridade e devem ser usadas com prudência, mas pelas indicações que encontramos de seu recorrente uso nas pinturas podemos supor que são pertinentes”.¹¹ Leonardo Da Vinci sugere duas fontes a recorrer para o pintor desenhar: os oradores e os mudos. Dois tipos de pessoas deixaram uma descrição de alguns de seus gestos – os pregadores e os monges que fizeram voto de silêncio.¹² Entre as centenas de sinais nos catálogos usados no interior da ordem dos beneditinos uma meia dúzia é pertinente para a pintura:

afirmação: levantar moderadamente o braço, de tal forma que as costas da mão fiquem voltadas para o observador;

demonstração: indica-se uma coisa que se viu abrindo a palma da mão em sua direção;

dor: pressionar o peito com a palma da mão;

vergonha: cobrir os olhos com os dedos.¹³

Como exemplo a partir desses sinais, Baxandall mostra *A expulsão do Paraíso*, de Massaccio, que traz esses gestos correlativos à dor em Eva e à vergonha em Adão. O autor afirma que toda leitura desse gênero depende de seu contexto. No vocabulário beneditino, uma mão sobre o coração, um sorriso e os olhos voltados para o céu indicavam alegria e não dor. Todavia, não sendo tais sinais estanques, podia haver de toda forma, no Quatrocento, alguns enganos quanto ao significado de um gesto ou movimento. São José, em *Natividade*, pintado com o queixo sobre a mão, expressa melancolia, ao lado de uma cabeceira de um leito de morte, mas poderia também suscitar a meditação, como estaria no contexto de *Natividade*. “Naturalmente, este gesto pode conter também ambos os significados”.¹⁴

A construção do gesto para o escultor, muitas vezes, é trabalhada com certa liberdade diante da exigência da iconografia, salvo alguns atributos dos santos. Na colônia brasileira, o próprio fato de os artistas buscarem as referências em estampas, indica a atitude de fusão entre o gesto pagão e o religioso. Aleijadinho, após pesquisar a *Iconologia*, de Cesare Ripa, pode ter baseado seu *Anjo da amargura* em estampas profanas como a *allegoria Crepusculo della mattina*.¹⁵

Aleijadinho, após observar uma estampa do profeta *Oseias*,¹⁶ com os braços erguidos, parece utilizá-lo em seus profetas *Habacuc* e *Abdias*, assim como em *São João Evangelista*, na Igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rei, Minas Gerais. Estamos



Cristo coroado de espinhos
Aleijadinho, 1791-1812, madeira
policromada, 147 x 67 x 69cm
Fonte: Leonardo Etero.

assim, diante de um mesmo gesto em iconografias distintas, já que o que levava o escultor a repeti-lo em suas imagens seria o contexto com o espaço e a ideia, que o mesmo gesto podia abranger. O autor John Bury aponta um dado muito importante em relação ao espaço de entorno da escultura, no qual em ambos os monumentos a arquitetura é subordinada às esculturas, e não o contrário, como concebia a tradição.¹⁷ Nesse caso, esses dois profetas situados na extremidade estariam ainda em sintonia com a arquitetura, já que pareciam manter a correlação de seus braços erguidos com as respectivas torres da igreja atrás de si.

Assim, também toda a formalística que Aleijadinho desenvolvia nos elementos da face se correlacionava com elementos plásticos semelhantes aos elementos arquitetônicos que ele se acostumara a realizar. Por exemplo, bigodes e barbas organizados em rolos bem delineados guardam relação simétrica com as contracurvas dos orna-

mentos, assim como o desenho da narina guarda relação com as volutas empregadas em relevos e diversos elementos arquitetônicos.

Contudo, toda a deliberada expressão de muitas das esculturas dos Passos não comunga com posturas anteriormente realizadas nas iconografias cristãs, principalmente nas imagens dos Passos de Portugal ou Espanha – daí a originalidade do mestre mineiro.

O gesto origina o arranjo no complexo da obra

A presença no santuário da capela que não foi construída, planejada para ficar do lado direito dos visitantes que sobem, viabilizaria a transferência do *Cristo da coroação*, que viria em seguida ao *Cristo da flagelação*, mas que, entretanto, atualmente encontram-se na mesma capela. Logo, o *Cristo da coroação* apresentaria a direção da mão direita e seu pé esquerdo voltado para trás, sinalizando o que passou, bem como, um leve giro na cabeça estaria apontando a direção da capela seguinte, ou seja, a do *Cristo com cruz às costas*, situada do lado esquerdo, acompanhando a direção de subida (sinalizando o que virá) e não caminhando para trás, como atualmente se encontra. Assim, continuando o caminho em zigue-zague, teríamos o Passo da Coroação do lado direito, e o Passo do Cristo com Cruz às costas do esquerdo, e por fim o Passo da Crucificação, do direito.

Esse *Cristo da coroação* provocaria mais drama e reflexão ao fiel, já que poderia trazer mais a ideia do momento final, marcada pela face que mostra toda a dor do que estava por vir, e os membros voltados em setas, uma possível lembrança de tudo o que foi vivido, de todo o seu significado. Vale destacar que a perna esquerda na lateral, que é forçada contra o solo, tende a impulsionar o corpo para o lado oposto, ou seja, em direção de subida dos Passos.

A direção apontada pelo *Cristo com cruz às cos-*

tas deveria tender para a subida, caso estivesse posicionado na capela devida (do lado esquerdo), voltando-se para o adro com os profetas e a igreja, instalados no alto da montanha, onde o santuário se localiza. Portanto, conclui-se que a ausência de uma das capelas previstas no projeto inicial e a consequente colocação dos Cristos da coroação e da flagelação na mesma capela, alterou todo o arranjo subsequente das imagens.

Em algumas imagens do mestre temos sempre uma parte do corpo apontando uma direção e outra parte apontando outra direção, o que mostra forte enfoque nos gestos. As imagens do Cristo com a coroa e do Cristo com a cruz às costas possuem semelhante posição dos pés que estão abertos obliquamente, formando ângulos de 90° e 180°, respectivamente, marcando bem as direções geográficas de descida e subida do local. Esse meio de trabalhar os membros do corpo gera sentimento mais forte no espectador entre o passado e o futuro. Destaca-se que as linhas de força do braço direito, da perna esquerda e da cruz do *Cristo com cruz às costas* convergem para o chão, pressupondo a queda do Cristo; assim a sugestão da queda fica implícita nos gestos e não de forma óbvia em sua apresentação.

Obra condutora de tempo

Esse viés da escultura como arte de persuadir pode ter parecido mais rico do que o viés da técnica, pois estamos diante de uma “fluente naturalidade do discurso”, e da “espontaneidade” que “requerem um domínio absoluto dos meios expressivos, da técnica”. *Ars est celare artem* – diz Aristóteles que tanto melhor se consegue persuadir quanto menos se mostra a vontade de persuadir.¹⁸

O gênero que estaria em voga no século 18 seria o demonstrativo, em que o presente seria o ponto de encontro entre a “experiência do passado e a perspectiva do futuro”. E ainda configura-se o novo tempo: “o homem vive no

presente, mas as suas decisões implicam uma reflexão sobre o passado e uma previsão para o futuro”.¹⁹

O visitante ao deparar-se, no adro dos profetas em Congonhas, no alto do santuário, com o que mais enfaticamente percebe da profecia (não apenas das escrituras nas cartelas, mas também da ideia em si de algo que está sempre por vir, intrínseco das profecias), se situa diante da obra que será sempre presente, porém, condutora de tempo futuro. Lembrando muitos dos acontecimentos naturais que temos atravessado, verificamos que as profecias mantêm-se atuais. A escolha dos profetas se deve ao fato de esta última obra de Aleijadinho, somada aos passos, poder ser contada como um dos mais fantásticos conjuntos barrocos, considerando todos os do Ocidente desse porte, dado o apelo moral e emocional que proporciona a quem o presencia e vivencia.

NOTAS

- 1 Teixeira, José de Monterroso. *Aleijadinho, o teatro da fé*. São Paulo: Metalivros, 2007:68.
- 2 Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho. Passos e profetas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985:31.
- 3 Pareyson, Luigi. *Estética. Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993:225.
- 4 Buonarroti, Michelangelo. *Poemas*. Pós-fácio Giulio Carlo Argan. Rio de Janeiro: Imago, 1994:130.
- 5 Idem.
- 6 Idem.
- 7 É a desigualdade na coleção das partes de cada corpo: e ainda mesmo no arranjo de um todo composto de vários corpos; ou que a figura cuja mão direita avança recue o pé desse mesmo lado. A mão ou o pé que levanta abaixe a mão ou o pé do lado oposto. Castro, Joaquim Machado de. *Dicionário de escultura: inéditos de história da arte*. Lisboa: Livr. Coelho, 1937:37.
- 8 Argan, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. São Paulo:

Companhia das Letras, 2004:23.

- 9 Id., ibid.:22.
- 10 Baxandall, Michael. *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991:64.
- 11 Id., ibid.:65.
- 12 Id., ibid.:66.
- 13 Id., ibid.:66.
- 14 Id., ibid.:66.
- 15 Imagem contida na Bíblia Sacra Vulgate Editions..., Veneza, Tip. Niccolò Pezzana, MDCCXXXI. In Teixeira, 2007:608.
- 16 Teixeira, 2007:29.
- 17 Bury, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Org. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991:29.
- 18 Aristóteles. *Retórica III*, apud Argan, 2004:69.
- 19 Argan, 2004:70.

Leonardo Etero, artista, pesquisador e mestre em Artes Visuais, PPGAV/EBA, é professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.