

## Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho

### *Art and catechesis: Aleijadinho's devotional sculpture*

Raquel Quinet Pifano

#### Resumo

Este artigo analisa duas esculturas de Aleijadinho, *São Simão Stock* e *São João da Cruz*, ambas situadas na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Sabará (MG), a partir do conceito de “imagem de devoção” de Giulio Carlo Argan. Estudando o sistema representação da arte barroca, Argan identifica a imagem de devoção como um gênero de figuração religiosa estritamente derivada das prescrições tridentinas sobre o legítimo uso das imagens. Caracteriza tal imagem a simplicidade formal, o que a distancia muito das demais figurações barrocas. Busca-se, assim, investigar na escultura de Aleijadinho sua filiação àquele princípio formal e avaliar sua inserção num projeto maior de colonização no qual a divulgação da doutrina católica é parte fundamental.

#### Palavras-chave

Aleijadinho; imagem de devoção; prescrições artísticas tridentinas.

#### Abstract

*This article analyses two Aleijadinho sculptures, St. Simon Stock and St. John of the Cross, both located in the church of the Third Order of Carmo in Sabará (MG), from the concept of “image of devotion” by Giulio Carlo Argan. Studying the system representation of baroque art, Argan identifies the image of devotion as a kind of religious figuration derived strictly Council of Trent prescriptions on the legitimate use of images. Commonly image of devotion has a simple form, so it's very different from the baroque figurations. This article proposes to look over its in the Aleijadinho sculpture and analyses his penetration into a larger project of colonization based in a dissemination of Catholic doctrine.*

#### Keywords

*Aleijadinho; image of devotion; Concil of Trent artistic prescriptions.*

## 1. Introdução

Comumente, quando a história da arte colonial brasileira se refere à imagens devocionais, refere-se à escultura ou imaginária de temática religiosa executada para ocupar os nichos de altares das igrejas ou capelas (imagens retabulares) ou mesmo de oratórios domésticos. O termo “devocional” remete diretamente ao objeto de culto ou devoção que segundo Célio Macedo Alves divide-se em três ciclos de produção de imagens: dos santos - hagiológico, de Jesus Cristo - cristológico - e de Nossa Senhora - mariológico (ALVES apud COELHO, 2005).

Apesar da objetividade, certamente necessária, desta aceção, gostaria de chamar a atenção do leitor para que tal denominação não repousa sobre as características formais da obra, mas sobre o tema. Sob este aspecto, seria razoável estender o termo a quase toda produção artística do nosso período colonial que bem poderia ser chamada de “arte de devoção”. A meu ver, predomina na arte colonial brasileira de temática religiosa (pintura, escultura e arquitetura) a finalidade de incitar a devoção e piedade do fiel, peça central de um projeto colonizador da Coroa portuguesa fundado na instrução da fé católica. Insisto sobre a filiação à noção tridentina do bom uso das imagens desta empresa colonizadora.

O correto uso das imagens sacras sempre foi, desde os primórdios da construção e utilização de uma iconografia cristã, alvo de atenção da Igreja Católica. Diante do perigo da idolatria e de movimentos iconoclastas, a Igreja sempre conviveu com o debate teológico sobre os usos, significados e a função das imagens religiosas, desde o Concílio de Nicéia (787) até o Concílio de Trento (1545-63). À parte diferenças de caráter estritamente teológico, sempre se reconheceu a eficácia das imagens visuais na instrução dos iletrados sobre as matérias bíblicas, atribuindo-lhes assim papel primordial. Não só se reconheceu sua eficácia, como a Igreja fez largo uso das imagens religiosas. Por volta de 600, Gregório Magno respondendo a Serenus, bispo iconoclasta de Marselha, defenderia as imagens religiosas como “bíblia dos iletrados” (BASCHET, 1996). Tal argumento se tornou uma máxima que os séculos seguintes recorreriam sempre que necessário defender as imagens religiosas de acusações de idolatria. Ademais, a máxima gregoriana subsistiria nos muitos projetos de conversão de fiéis, inclusive, conversão de fiéis do *Novo Mundo*.

A orientação sobre o uso legítimo das imagens é anunciada logo no início do decreto sobre “a invocação, a veneração e as relíquias dos Santos, e as sagradas imagens” resultante da XXV sessão do Concílio de Trento, em 1563:

Ordena o Santo Concílio a todos os bispos e aos demais que têm o ofício e o encargo de ensinar que, segundo o uso da Igreja Católica e Apostólica recebido dos primeiros tempos da religião cristã, o consenso dos santos Padres e os decretos dos santos concílios, instruem diligentemente os fiéis sobretudo a respeito da intercessão e invocação dos Santos, o culto às Relíquias e o uso legítimo das imagens [...]. (LICHTENSTEIN, 2004 p. 67).

Ainda no mesmo texto, identificamos a herança gregoriana no reconhecimento da utilidade das imagens visuais: *Os bispos ensinem, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé* (Concílio Ecumênico de Trento).

As prescrições tridentinas são lição bem assimilada pelo arcebispo da Bahia, autor de “*Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*”, D. Sebastião Monteiro da Vide. Tal obra de legislação canônica, segundo Bruno Fleiter e Evergton Souza, “*representa trabalho inédito de adaptação de normas eclesíásticas à realidade local de uma diocese luso-americana.*” (FLEITER; SOUZA, 2010, p. 7). Embora as *Constituições* já vigorassem na colônia antes de sua impressão (Vide foi nomeado arcebispo da Bahia em 1701, a primeira edição completa data de 1719), regeram, a partir dos anos de 1720, os bispados do Rio de Janeiro e de Olinda, tendo sido mais tarde aplicadas a todos os bispados luso-americanos. (FLEITER; SOUZA, 2010). Em título dedicado às Santas Imagens, o fiel legislador determina:

Manda o sagrado Concílio Tridentino que nas igrejas se ponham as imagens de Cristo Senhor Nosso, de sua sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora e dos outros santos que estiverem canonizados ou beatificados, e se pintem retábulos ou se ponham figuras dos mistérios que obrou Cristo Nosso Senhor em nossa redenção, porquanto com elas se confirma o povo fiel em os trazer á memória muitas vezes, e se lembrem dos benefícios e mercês que de sua mão recebeu e continuamente recebe (VIDE, 2010, p. 397).

Apesar da intenção do Concílio de Trento não ter sido propriamente a normatização da arte religiosa – preocupava-se em defender os católicos da acusação de idolatria, recusando a Reforma protestante –, derivou de suas diretrizes um pensamento sobre arte que refletia sobre o bom uso das imagens visuais, sua função de instrução da plebe inculta e de manter na memória do fiel os artigos da fé. Textos de eruditos e teóricos da Contra-reforma como o de Carlos Borromeo (*Instructiones Fabricae ET Supellectilis Ecclesiasticae*, 1577), de Gabrielle Paleotti (*Discorso intorno alle Imagini Sacre e Profane*, 1582), de Gregório Comanini (*O Figino ou sobre o fim da pintura*, 1591), ou mesmo de Francisco Pacheco (*Arte da Pintura*, 1638), entre outros, foram fundamentais na consolidação das prescrições conciliares para as imagens visuais.

Tais diretivas artísticas iriam rebater diretamente na acanhada tratadística portuguesa de pintura, representada pela obra de Felipe Nunes *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva* publicado em Lisboa em 1615, e *Arte da Pintura, correta, emendada e acrescentada com seu index*, versão um pouco modificada da edição anterior, publicada em 1767. Sendo o único tratado de pintura publicado na metrópole, o que não equivale dizer que a produção de textos teóricos sobre pintura se restringisse a este, é possível supor sua importância e influência no contexto artístico lusitano. Ademais, conforme Vitor Serrão, dois outros fatos importantes permitem considerar o alcance

da obra de Nunes entre os pintores lusitanos. Um, refere-se à demanda judicial de reconhecimento da liberalidade do ofício de pintor, cujo argumento foi tirado da obra de Nunes, como foi o caso do requerimento do pintor Miguel da Fonseca ao Tribunal da Relação do Porto em 1622. O outro, o alvará régio conferido pelo rei Filipe II de Portugal, em que autorizava somente livreiros portadores de licença real a imprimir e vender o tratado de Nunes (SERRÃO, 1983).

Filipe Nunes, também Filipe das Chagas clérigo dominicano, sobrepõe, ao longo da *Arte da Pintura*, ao tratadista preocupado em ensinar os princípios da boa pintura, o eclesiástico em defesa da Verdade católica diante da ameaça protestante: [...] Donde se podem repreender os Hereges que pretendem tirar o culto, e uso das imagens, e das pinturas, pois até os Antigos entendiam de quanta importância eram (NUNES, 1982, p. 71). A utilidade da imagem, no caso a pintura, no reforço da fé cristã, como meio de memorização e difusão da doutrina católica é mensagem lida claramente na sua obra. A pintura, além de agradar, deveria tornar *fresca a memória de coisas* passadas e ao representar os grandes feitos, incitar os observadores a seguir o exemplo pintado. Função reiterada na legislação de D. Sebastião Monteiro da Vide.

A exemplo da comparação aristotélica entre poesia e história, Nunes compara a pintura com o texto histórico, afirmando sua maior eficiência em mover os ânimos, ou seja, em convencer o observador. Todavia, como exemplo de história, cita o Sacrifício de Abraão, sugerindo assim que história é a História Bíblica. A comparação com Aristóteles é um mero jargão retórico, apesar do dominante tom de defesa da liberalidade da pintura que marca sua obra, em momento algum, Nunes sugere uma possível autonomia da forma pictórica em relação ao texto escrito. Assim, ao afirmar a eficiência da pintura para *mover* o ânimo do observador, está no fundo afirmando sua eficiência em substituir o texto escrito, inacessível ao iletrado, e não em cumprir sua finalidade retórica de *docere, delectare* e *movere* como proposto na arte e tratadística humanista italiana desde Alberti. Logo, a pintura é louvável justamente por sua submissão ao texto escrito. A determinação para a pintura de fidelidade à história bíblica conforma-se prontamente à exigência do Cardeal Carlo Borromeo de que “todas as imagens que possam induzir em erro [...] deverão ser proibidas preferindo-se aquelas que sigam os usos da Igreja e a verdade dos Textos Sagrados.” (apud EVANGELISTA, 2006, p. 10).

À exigência de fidelidade da pintura à verdade bíblica, subsiste a função da imagem visual de substituir a palavra escrita, inacessível ao iletrado. Encontramos “ecos” de tal normativa não apenas no texto de Filipe Nunes ou no de D. Sebastião Monteiro da Vide, mas na maior parte da produção artística da colônia portuguesa do além-mar. Assim, identificado na arte colonial uma finalidade pedagógica oriunda de uma estrita observância das diretivas tridentinas sobre o correto uso das imagens, que ao fim lhe confere certo estatuto devocional, gostaria de propor a análise de duas esculturas de devoção, a partir do conceito de “*imagem de devoção*” de Giulio Carlo Argan. O emprego

de tal conceito me parece pertinente por referir-se a um determinado tipo de figuração pictórica ou escultórica cujas soluções formais, dentre toda arte barroca de temática religiosa, mais se aproximam das exigências tridentinas. Daí, o seu largo uso pela Igreja Contrarreformista. Ao definir-se sobre especificidades formais, chamo a atenção, tal conceito distancia-se daquela acepção de “imaginaría de devoção” comumente usada por nossos pesquisadores referida no início deste artigo.

As esculturas são São Simão Stock e São João da Cruz, esculturas retabulares, segundo a tipologia de Myriam Ribeiro de Oliveira, em madeira policromada datadas de 1778/79 (OLIVEIRA apud COELHO, 2005). Segundo o Livro de Receita e Despesa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará (MG), estas esculturas foram executadas por Antonio Francisco Lisboa, atualmente conhecido como Aleijadinho, para ocupar os altares laterais da nave da igreja da Ordem, local onde permanecem até hoje.

## 2. A “imagem de devoção” segundo Giulio Carlo Argan

Em *Europa das Capitais*, texto publicado no Brasil no livro *Imagem e Persuasão*, coletânea de ensaios editado pela Companhia das Letras, Argan, refletindo sobre as transformações ocorridas na arte barroca, destaca a estratégia da Igreja Católica pós-reforma protestante: ao reconhecer a eficiência persuasiva das imagens artísticas (pintura, escultura e arquitetura), fez das imagens visuais grande instrumento de propaganda religiosa. Como resultado de transformações especificamente artísticas, cuja origem remonta a mudanças de ordem cultural anteriores mesmo ao cisma religioso, o autor identifica a novidade da arte barroca na da passagem da “civilização da forma” à “civilização da imagem” (ARGAN, 2004, p. 51). Ou seja, a arte no período barroco deixou de se apresentar como forma portadora de verdades metafísicas, como havia sido no Renascimento (e em crise durante o Maneirismo), para se assumir como imagem que resulta e age sobre a imaginação, perdendo sua condição de Verdade, de meio de cognição do Real e, conseqüentemente, sua estrutura lógica. Uma vez assumido seu estatuto de imagem, visará mais do que nunca tocar o ânimo do espectador, comovê-lo, expressando as paixões e provando assim a referida eficiência persuasiva. Em meio a tais teorizações, Argan situa a imagem de devoção como um recurso visual oriundo da finalidade persuasiva comum à toda produção artística do século XVII (pelo menos católica). Entretanto, apesar de proveniente de um mesmo “sistema de representação”, fundado sobre a *Arte Poética* e *Arte Retórica* de Aristóteles e suas derivações latinas, a “imagem de devoção” possui características que a distingue sensivelmente das grandes figurações barrocas.

“Imagem de devoção” para Argan é um gênero de figuração religiosa, pintada ou esculpida, cuja característica formal mais evidente é a simplicidade. Sua função é clara: exortar a uma prática devota, ou seja, convencer o fiel a adotar um tipo de comportamento. No início do século XVII o tema da devoção era muito popular. A Reforma tridentina, decidida a defender o culto dos santos do

ataque dos reformadores protestantes reafirmou e exaltou seu valor. Não foi mera coincidência a popularidade alcançada pela obra de Francisco de Sales, “*Introdução á vida devota*”, tendo sido de grande importância na orientação do cristão a um novo tipo de vida religiosa: o fiel não precisava da demonstração de verdades supremas, somente eleger um certo modo de comportamento, caminho para se alcançar a glória celestial. Com a graça de Deus, era possível obter a salvação ainda neste mundo. Qualquer um poderia ser santo desde que vivesse de acordo com os preceitos da doutrina católica. Exemplo e estímulo de vida devota e ascética, o incentivo ao culto dos santos foi uma estratégia importante no projeto de propaganda religiosa levado a cabo pela Igreja Católica. Neste momento, surgiu copiosa iconografia dos santos que de heróis e mártires da fé, passaram a preceptores ou mesmo advogados, como salientou Argan. O fiel rogava ao santo de sua devoção graças espirituais e temporais, crendo que este levaria sua súplica a Deus, único capaz de concedê-las.

Argan identifica na pintura maneirista italiana de finais do século XVI a presença das primeiras imagens de devoção, cuja função seria a de *dar à prece um objeto sensível* – a imagem de devoção é um instrumento da prática devota. Entretanto, ressalta que seu uso, de fato, se intensificaria no século XVII como parte do programa de expansão da Igreja Católica, centrado no projeto de persuasão dos fiéis, e neste caso especificamente, de persuasão à vida devota. O aparecimento da imagem de devoção como gênero artístico teria origem na polêmica gerada pelo debate do Concílio de Trento acerca da iconografia católica e o uso das imagens, quando se determinou que o pintor de imagens religiosas deveria instruir o povo, confirmá-lo na fé, mostrar os dons concedidos por Deus aos homens, edificá-lo pela lembrança dos milagres e levá-lo a imitar o exemplo dos santos.

Assim, o autor italiano nos apresenta o esquema figurativo da imagem de devoção: olhos voltados para o céu enquanto os braços com as mãos abertas estendem-se para o fiel, são figuras intermediárias entre a vida terrena e o caminho do céu. O fim de tais imagens não é surpreender, nem provocar a imaginação, porque a alma do devoto está por demais ocupada em oração e não deve ser desvirtuada: a imagem não pode correr o risco de distraí-lo, daí seu papel auxiliar. Sua simplicidade formal encurta a distância que a separa do fiel; semelhante processo de comunicação não solicita as faculdades intelectivas e age de modo quase subliminar.

As imagens de devoção, ao inverso das grandes cenas religiosas, desprezam a comoção do fiel para tentar justamente despertar o sentimento de humildade, único possível para se encaminhar a Deus: pretende ser tão somente um guia. Os atributos do santo representado são minuciosamente precisados, enquanto sua fisionomia, somente evocada tendendo a uma vaga idealização a fim de remeter à sua condição de beatitude. A imagem é reduzida a “elementos-chaves” que permitam a identificação do santo, mas impeçam qualquer especulação a seu respeito.

Gênero de figuração religiosa muito caro à religiosidade colonial, a imagem de devoção, mais que celebrar ou representar, exorta à prática devota — a idéia da vida devota é particularmente útil à metrópole que deseja manter o maior controle, sobretudo, da região das minas. Notadamente, as imagens de devoção têm fácil trânsito entre as camadas populares, processo de difusão semelhante ao das gravuras, e certamente tiveram grande circulação na colônia, seja pelo grande número em que foram produzidas na Europa barroca, seja pela facilidade de reprodução na colônia. Sua simplicidade formal é imprescindível, o que facilita a sua repetição e divulgação. Aleijadinho, artesão colonial, entalha, senão imagens genuinamente devocionais (no sentido proposto por Argan), ao menos orientadas pelo mesmo princípio. *São João da Cruz* e *São Simão Stock*, arrisco afirmar, constituem bons exemplos da origem devocional da concepção escultórica de Aleijadinho.

### **3. São João da Cruz e São Simão Stock: o caráter devocional da obra de Aleijadinho**

Juan de Yepes ou João da Cruz, confessor, doutor e místico, nasceu em Fonteveros, distrito de Ávila na Espanha, em 1542. Foi responsável junto com Teresa d'Ávila pela segunda grande reforma da Ordem do Carmo, advogando a necessidade de retorno à clausura e à vida contemplativa. Segundo Anderson Machado de Oliveira, ambos foram “*grandes expoentes da espiritualidade mística da Idade Moderna.*” (OLIVEIRA, 2008, p. 45). Muito jovem, aos vinte e um anos, ingressou na Ordem do Carmo e aos 25 iniciou a reforma, de onde derivou a Ordem das Carmelitas Descalças. Foi quando adotou o nome João da Cruz, por isso quase sempre representado jovem. Suas idéias reformistas sobre ordens monásticas o levaram ao cárcere por 8 meses, onde iniciou a composição de seus poemas místicos. Escreveu, entre outros, “Cântico Espiritual”, “Noite Escura da Alma”, “Chama Viva do Amor”. Seus atributos são o hábito carmelita, o escapulário, a cruz ou crucifixo que segura com uma das mãos. Em alguns casos é representado segurando um livro aberto com a inscrição *PATI ET CONTEMNIS*, padecer e ser desprezado, graça que pediu a Deus. Também ocorre de abraçar a cruz em lugar de segurá-la, como vemos no painel de azulejos situado na ilharga da capela-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Ouro Preto.

A estrutura formal do São João da Cruz de Aleijadinho define-se em um movimento em espiral que parte do pé direito, segue pelas dobras do hábito, até a extremidade da capa e mão esquerda do santo. Em seguida, segue à mão direita que se encontra um pouco acima, finalizando na cabeça. Esta se vira ligeiramente em um movimento breve e volitivo. O impulso dado pelo joelho flexionado movimenta a saia do hábito em dobras diagonais e verticais responsáveis pelo movimento ascendente da espiral. O talhe das pregas (linhas bem marcadas) lembra um pouco o talhe do escultor italiano Francesco Mochi em Santa Verônica (Basilica de São Pedro, Roma) no que diz respeito à severidade do corte, sem contudo atingir a profundidade do talhe do escultor italiano. O talhe de Aleijadinho é severo e raso, evitando o contraste ente luz e sombra, e o efeito



dramático gerado por tal contraste. O jogo intenso de luz e sombra, promovido por escavações profundas (reentrâncias e saliências) tão freqüentes na escultura barroca, iria de encontro a dois princípios da “imagem de devoção”: a simplicidade formal decorrente da exigência de clareza e o cuidado em não distrair o fiel no momento da oração. O movimento sugerido pelas pregas na parte inferior do hábito é aplacado pela linha reta e determinante do escapulário. Este, com um friso rígido, além de definir o eixo da figura, determina o seu desenvolvimento vertical, conferindo austeridade à figura. Afinal austeridade e comedimento não seriam exemplos de comportamento devoto? Apesar de ascendente, o movimento concêntrico segura a expansão espacial da figura que pouco se projeta no espaço, o que parece concorrer para o seu caráter devocional.

*São João da Cruz* é representado no momento de êxtase, quando, ao final da vida, Cristo lhe aparece e pergunta pela recompensa desejada por tantos trabalhos, ao que responde: “*Sofrer e ser desprezado por amor de Vós*” (PARSCH, 1951, p. 562). Não são os traços fisionômicos que sugerem o estado de êxtase do santo, mas sim o tratamento de luz. Sua fisionomia é estática, não expressa caráter psicológico ou estados de alma como prescrito para arte italiana determinada a comover o observador. Os detalhes e o colarinho da capa na região dos ombros, somados à gola do hábito, geram ondulações sobre a superfície que fazem a luz vibrar ligeiramente em contraste com o rosto liso, zona plana na qual a luz incide diretamente, efeito aumentado pelo contraste com as dobras mais acentuadas na parte de baixo, área mais nervosa, e os reflexos do dourado. Os cabelos (tonsura monacal) têm a função de delimitar e de concentrar a área de luz, aumentando-lhe o efeito.

A luz determina a ação, o exato momento em que o Santo tem a visão. Considerando que uma das proposições de São João da Cruz junto com Santa Tereza d’Avila para Ordem do Carmo foi o retorno à vida contemplativa, essa luz que ilumina e clareia o rosto do santo pode ser lida como uma metáfora da vida contemplativa. A consulta ao famoso manual de iconologia de Cesare Ripa, nos dá uma pista. Ripa descreve *Vida Contemplativa* como uma mulher com o rosto levantado aos Céus (posição de cabeça típica da imagem de devoção) iluminado por um raio de luz resplandecente. Justifica que a contemplação é o “*gozo e conhecimento do divino*” (RIPA, 1987, p. 406).

Olinto Rodrigues do Santos Filho descreve características formais de uma imaginária que ele considera “mineira”. Identifica como constante formal à toda produção escultórica “*feições de caráter ingênuo, com olhos amendoados e lábios recortados*” (SANTOS FILHO apud COELHO, 2005, p. 127). O *caráter ingênuo* da representação fisionômica a que o pesquisador se refere, e que encontramos também neste São João da Cruz, a meu ver, justifica-se pela falta de entendimento, no universo artístico colonial (e mesmo metropolitano), da possibilidade de cumprimento da arte de sua finalidade narrativa sem excluir a potência expressiva da forma, como perceberam os italianos. Ao determinar que a grande obra do pintor era narrar um história,



Alberti advertiu que a história pintada só comoveria “*a alma do espectador se os homens nela pintados manifestassem especialmente seu movimento de alma.*” (ALBERTI, 1992, p. 114). Ora, como os movimentos da alma só são conhecidos pelos movimentos do corpo, é necessário que os pintores conheçam  *muito bem os movimentos do corpo*. Movimento, *moto*, referia-se aos movimentos visíveis do corpo humano, conforme a Teoria das Proporções Humanas e do Movimento elaborada pelos artistas-tóricos do renascimento a partir de acurado estudo da estatuária Antiga, mas também, às emoções ocultas. Para Leonardo da Vinci, o bom pintor teria que representar duas coisas: *o homem e o conceito de sua mente* (apud CHASTEL, 2003, p. 44). Assim, seria na representação do corpo, da fisionomia e dos gestos que se manifestariam os *affetti*. Não é por acaso que Chastel chamou os efeitos fisionômicos da arte do renascimento ao barroco de *uma segunda perspectiva, uma perspectiva psíquica ou psicofisiológica* (CHASTEL, 2003, p. 22).

Portanto, a fisionomia de *o caráter ingênuo* de São João da Cruz acusa a ausência de domínio da *perspectiva psicofisiológica*. Como mencionei anteriormente, identifico na arte colonial, de modo geral, uma hierarquia do texto escrito sobre a forma pictórica ou escultórica. Hierarquia determinada pela submissão da forma ao enunciado narrativo, resultado da finalidade exclusivamente pedagógica e predicatória da arte colonial que excluía da “pauta” artística temas como “imitação da natureza”, “representação matemática do espaço”, “proporções da figura humana” e aquele que me parece central para dar eloquência à arte e assim retorizar a imagem visual: a representação dos afetos. Aqui, torna-se imprescindível considerar o estatuto mecânico do ofício de entalhador ou do escultor e mesmo do pintor em vigor em Portugal e colônia.

Se a representação fisionômica desta escultura não expressa “estados de alma”, o mesmo pode ser dito da representação da figura humana em geral. Permanece um certo padrão “estático” ou esquemático na representação da figura humana: Aleijadinho movimenta uma parte sem alterar as demais. A flexão da perna direita, adiantando-se para o lado esquerdo do santo, marcada pela silhueta do joelho e coxa, seria impossível com a posição do pé direito. O movimento da perna direita de São João da Cruz, cuja forma é percebida sob a roupa, é, não apenas impossível, como inverossímil. O ângulo formado pela posição e flexão do pé, não concorda com o ângulo do joelho e da coxa, que deveriam apontar para o mesmo lado. Soma-se a isto, a inexistência de qualquer movimento da cintura, gerando certa deformação na representação dos movimentos visíveis do corpo humano. Deformações inaceitáveis mesmo para aqueles movimentos impossíveis das grandes figurações barrocas, que sempre se mantiveram dentro dos limites do verossímil, princípio central da retórica barroca.

Já *São Simão Stock* é inequivocamente uma imagem de devoção. A mão direita estendida ao fiel, a esquerda comprimindo o peito e os olhos voltados para o céu. Posição própria de quem prontamente intercederá junto a Deus em favor do fiel. Como atributo, somente o escapulário no qual se vê o brasão

da ordem do Carmo (uma coroa e um querubim sobre um monte com três estrelas). Segundo antiga tradição, o escapulário lhe foi dado pela própria Virgem Maria em momento de súplica, no ano de 1252, prometendo-lhe que “*que todos aqueles que o portassem não haveriam de sofrer os horrores do inferno*”, daí que almas ardendo nas chamas do inferno podem acompanhar a representação deste santo. São Simão Stock nasceu em Kent, Inglaterra, em 1175. O codinome Stock, em língua inglesa tronco de árvore, descende da lenda de que teria vivido longo tempo num tronco de árvore quando jovem, fugindo do luxo em que nascera. Aos setenta e dois anos tornou-se Prior Geral da Ordem, fundando vários conventos carmelitas pela Europa, o que explica a idade avançada com que frequentemente é representado.

O esquema formal desta escultura pouco difere do de São João da Cruz: a mesma severidade do talhe, assim como a tendência à superfície. Aqui a verticalidade é ainda mais marcada devido ao maior comprimento da capa e do escapulário, que marcam as linhas verticais. Embora Aleijadinho se preocupe em representar a velhice de São Simão Stock, esculpindo-lhe rugas na testa e nas faces, mantém a representação fisionômica nos limites de um esquematismo, sem representar estados psicológicos. A mesma preocupação com um certo realismo é identificada na mão esquerda do santo, onde esculpe veias salientes. A tentativa de realismo, ainda que possa sugerir certa atenção à prescrição humanista de conveniência entre as partes, as mãos deveriam estar de acordo com a idade avançada do santo, a meu ver, não indicam domínio ou exatidão anatômica por parte de Aleijadinho, como o sugere Olinto Rodrigues dos Santos Filho ao afirmar que a anatomia de ambos os santos “*mostra com detalhes as veias e os nervos saltando sob a pele.*” (SANTOS FILHO apud COELHO, 2005, p. 137).

Em 1963, o estudioso francês Germain Bazin em obra dedicada a Aleijadinho chamou a atenção para um “erro ou deformação anatômica” desta mão:

A mão robusta é a mais bela que saiu do cinzel do artista; deixa transparecer veias e tendões, os dedos são quadrados e os ossos parecem atravessar a pele, tamanho foi o cuidado do artista em estudar a anatomia. No entanto, nessa mão tão admiravelmente trabalhada encontra-se o mesmo defeito do polegar que não está em oposição aos outros dedos, mas paralelo a estes. Isto indica que esta deformação, que existe em todas as obras de aleijadinho, mesmo nas mais perfeitas, não é um erro, nem uma inépcia, mas sem dúvida, uma projeção morfológica (BAZIN, 1971, p. 204).

À parte a posição historiográfica de Bazin, fundada num conceito anacrônico de artista, pois identifica em Aleijadinho o gênio romântico, e os artificios usados para justificar suas deformações na representação da figura humana, importa aqui ressaltar a impossibilidade para um historiador da arte francês de ignorar as diferenças na representação da figura humana de Aleijadinho em relação ao modelo erudito europeu, especialmente o italiano. Como a força expressiva da forma artística não parece ter sido alvo de atenção dos nossos artesãos, mesmo



Figura 01 - Igreja Nossa Senhora do Carmo, Sabará, de Aleijadinho, São João da Cruz (1778/79). Arquivo da autora.



Figura 02 - Igreja Nossa Senhora do Carmo, Sabará, de Aleijadinho: São Simão Stock (1778/79). Arquivo da autora.

de Aleijadinho, não é tema sequer do tratado de pintura de Filipe Nunes, a prioridade da arte recaía sobre facilidade de leitura do enunciado da obra. No caso aqui, o reconhecimento de São Simão Stock e sua vida exemplar. Parece-me que a preocupação com detalhes anatômicos nesta obra visando certo realismo, decorre do intento de tornar o santo mais familiar e não de especular sobre sentimentos invisíveis e o próprio estar-no-mundo. Aí distancia-se diametralmente do programa da arte de fundamento humanista, onde “a figura pintada não se encontra mais ali para representar uma condição, uma qualidade, mas sim um ser”, conforme as palavras de Chastel (CHASTEL, 2003, p. 44).

A mensagem a ser lida se expressa nos gesto do santo, embora este não represente “movimentos da alma” como prescrevia Alberti e Leonardo da Vinci. Aqui temos um gesto literal e claro que atende aos princípios da imagem de devoção. De início, identificamos o gesto da oração. É importante lembrar que o vocabulário gestual das artes figurativas de temática religiosa, desde primórdios da iconografia cristã deriva, nos ensina Jean-Claude Scmitt, da reprodução dos gestos litúrgicos do pregador durante o culto (SCMITT, 1999).

Segundo Chastel, o gesto da oração, do silêncio e da admoção, em especial, foram muito empregados no Renascimento. Por ora, interessa-nos o gesto do orante: personagem de pé, vestido com túnica, braços abertos em atitude de oração e palmas da mão voltadas para fora, gesto muito representado na arte paleocristã (CHASTEL, 2003). Embora, no decorrer do século XIII tenha sido substituído, na missa, pelo gesto *manibus junctis* (mãos juntas), ainda hoje a imagem do braço estendido com a palma da voltada para fora remete a oração. Mas é, sobretudo, na representação da *Humildade* descrita pelo iconólogo Ripa que os gestos de São Simão Stock encontram descrição fiel. No verbete *Humildade* lê-se: Mulher que leva ao peito a mão esquerda, mantendo a direita aberta e estendida. Tem o rosto voltado em direção ao Céu [...] (RIPA, 1987, p. 499). A mão sobre o peito mostra que o coração é o lugar onde reside a humildade. O mesmo gesto é usado também para representar a Oração, descrita por Ripa como uma mulher ajoelhada, com os olhos voltados para os Céus e o indicador da mão esquerda sobre o peito, indicando o coração, uma vez que, esclarece o iconólogo, a oração deve ser feita *primeiro com o coração e depois com a boca* (RIPA, 1987, p. 159). Enfim, São Simão Stock cumpre sua função enquanto imagem de devoção conforme o conceito de Argan: “determinar no devoto uma condição de humildade, a única atitude possível a quem se dirige a Deus”. (ARGAN, 2004, p. 103).

## Referências

ALBERTI, Leon Batista. Da Pintura. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça) Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. Imagem e persuasão. Ensaio sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BASCHE, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

BAZIN, Germain. Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Rio de Janeiro, Record, 1971.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A morte, a mortificação e o heroísmo: o "homem comum" e o "santo" na Capitania das Minas. Revista do IFAC 2. Ouro Preto: IFAC/UFOP, 1995.

CHASTEL, André. El gesto em el arte. Madrid: Siruela, 2003.

COELHO, Beatriz (org.). Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Duas esculturas do Aleijadinho: São Simão Stock e São João da Cruz; In: Boletim do CEIB. Belo Horizonte:CEIB, vol. 12, nº 40, Junho/2008.

Concílio Ecumênico de Trento (1545 – 1563). Montfort Associação Cultural. [www.montfort.org.br](http://www.montfort.org.br)

CUNHA, Maria José de Assunção da. Iconografia Cristã. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas; In: A pintura – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e devoção: o culto às imagens. In: Imagem Brasileira. Belo Horizonte: CEIB, nº3, 2006.

FLEITER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales. Estudo introdutório; In: VIDE, Sebastião Monteiro da. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. São Paulo: EdUSP, 2010.

NUNES, Philippe. Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

PARSCH. Testemunhas de Cristo. Salvador, Tipografia Beneditina LTDA, 1951, v II.

RIPA, Cesare. Iconologia. (Traducción del italiano: Juan Barja, Yago Barja). Madrid: Akal, 2 v, 1987.

SCMITT, Jean-Claude. Il gesto nel Medioevo. Roma: Editori Laterza, 1999.

SERRÃO, Vitor. O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

VIDE, Sebastião Monteiro da. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. São Paulo: EDUSP, 2010.

**Sobre a autora**

Raquel Pifano é Doutora em Artes Visuais - História e Crítica da Arte pela UFRJ. Professora do Departamento de Artes e Design da UFJF.

E.mail: raquinet@acessa.com