The background of the cover is a classical painting. It features a close-up of a hand with fingers slightly spread, resting on a surface. In the upper right, a portion of a face is visible, looking down towards the hand. The lighting is soft, highlighting the textures of the skin and the folds of a garment.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE  
MESTRADO EM CIÊNCIA DA ARTE  
CONVÊNIO: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA

**FLAVIA SIMONINI PARADELLA DE ALMEIDA CAMPOS**

***A ÚLTIMA CEIA:***  
**UMA ANÁLISE CRÍTICA DA VISUALIDADE NA OBRA DE ANTÔNIO FRANCISCO**  
**LISBOA – O ALEIJADINHO**

Niterói

Rio de Janeiro

2009

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE  
MESTRADO EM CIÊNCIA DA ARTE  
CONVÊNIO: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA

**FLAVIA SIMONINI PARADELLA DE ALMEIDA CAMPOS**

***A ÚLTIMA CEIA:***

**UMA ANÁLISE CRÍTICA DA VISUALIDADE NA OBRA DE ANTÔNIO FRANCISCO  
LISBOA – O ALEIJADINHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte como parte do requisito para a obtenção do título de mestre em Ciência da Arte.

Área de concentração: Análise Crítica.

Prof. Orientador: Prof. Dr. JOSÉ MAURÍCIO SALDANHA ALVAREZ

Niterói

Rio de Janeiro

2009

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE  
MESTRADO EM CIÊNCIA DA ARTE  
CONVÊNIO: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA

***A ÚLTIMA CEIA:***  
**UMA ANÁLISE CRÍTICA DA VISUALIDADE NA OBRA DE ANTÔNIO FRANCISCO  
LISBOA – O ALEIJADINHO**

Autora: Flavia Simonini Paradella de Almeida Campos  
Orientador: Prof. Dr. José Maurício Saldanha Alvarez

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida por Flavia S. Paradella de A. Campos e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data:

Assinatura:

COMISSÃO JULGADORA:

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Maurício Saldanha Alvarez – IACS / UFF

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Latuf Isaías Mucci – IACS / UFF

\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Ângela Âncora da Luz – UFRJ / EBA-PPGAV

\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Maria Aparecida Donato – UFRJ / CLA

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

- C198 Campos, Flavia Simonini Paradella de Almeida.  
*A ÚLTIMA CEIA*: uma análise crítica da visualidade na obra de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho / Flavia Simonini Paradella de Almeida Campos. – 2009.  
222 f. ; il.  
Orientador: José Maurício Saldanha Alvarez.  
Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, 2009.  
Bibliografia: f. 204-213.
1. Aleijadinho, 1730-1814 – Crítica e interpretação. 2. Leonardo, da Vinci, 1452-1519 – Crítica e interpretação. 3. A Última Ceia. I. Alvarez, José Maurício Saldanha. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 709



*Dedico este trabalho a Deus, pelo dom da vida e por me proporcionar momentos de intenso crescimento espiritual;*

*À Arte, pelo o que ela é;*

*Aos meus avós, Armenia e Ubaldo, maiores incentivadores da minha evolução intelectual;*

*À minha mãe, Wanelytcha, minha eterna professora de vida, por seus ensinamentos e por, simplesmente, ser minha mãe;*

*Ao meu marido, Josair Marcelo, pelo amor imensurável e dedicação dispensada a mim, sempre e em qualquer circunstância;*

*E a todos que, direta ou indiretamente, me ajudaram na realização deste trabalho.*

## AGRADECIMENTOS

*Ao longo dessa jornada, muitas foram as portas que se abriram e muitas foram as mãos que para mim se estenderam. Aos corações e mentes amigas que me acolheram com atos e palavras de incentivo ou consolo, meus sinceros agradecimentos.*

*A Deus, pela oportunidade e força para concluir esse trabalho.*

*Ao meu Orientador Prof. Dr. José Maurício Saldanha Alvarez, pela orientação segura e entusiasmada, pela generosidade, pela enorme paciência e pelas sugestões, críticas e ideias na concretização deste estudo. E, acima de tudo, pela luz que, sem perceber, deixou em meu trabalho e em minha vida.*

*Ao Programa de Pós Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense – UFF, pela oportunidade e incentivo, em especial ao Coordenador do programa, Prof. Dr. Luis Sérgio de Oliveira, por seu empenho e dedicação para que o processo de orientação transcorresse da melhor forma possível.*

*A todos os professores do programa, pela excelência do ensino e pela generosidade e constância na correção das muitas falhas.*

*Aos amigos Joana, Cristiane, Íris, Celso, Alexandre, Norma, Berta, pela companhia nas aulas, nos seminários e em rodas de debates, inesquecíveis. Meu agradecimento especial à Maria Lúcia e ao Fabiano Avelino, amigos de todas as horas, de discussões no restaurante “Dona Santa”, por nós apelidado de “Santa Ceia”, pelo companheirismo das horas alegres e difíceis e pela amizade mantida, mesmo fora do espaço da Universidade.*

*Aos funcionários da FUMCULT – Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo, com sede no Espaço de Romarias de Congonhas, pela excelente recepção. Destaco um agradecimento singular ao Luciomar Sebastião de Jesus, funcionário da instituição e artista de talento excepcional, por toda a tarde dispensada à nossa pesquisa, pelo carinho dedicado e pelas informações valiosíssimas adquiridas através deste estudioso do nosso barroco brasileiro. Agradeço o apoio, a participação e o fato de contagiar-me com sua paixão em seu trabalho. Obrigada também pela autorização da divulgação de uma pesquisa sua. Ganhei um novo amigo.*

*A toda equipe da Biblioteca Municipal Djalma Andrade, da cidade de Congonhas, em especial à Selma e à Najara Barbosa, que se desdobraram em cuidados e atenção para suprirem minhas necessidades, encontrando novas fontes, e até mesmo na permissão da reprodução de algumas imagens.*

*Aos meus amados mãe e marido, pela sobrevivência a todos os meus ataques “barrocos” durante o curso.*

*À minha madrinha Maria da Graça Azevedo e à amiga Mércia, pelas constantes leituras e correções ortográficas;*

*Ao meu primo e padrinho Alexandre Simonini, pelas pesquisas bíblicas, e ao Pastor Jonatas de Almeida Farizel, da Igreja Batista Betel de Niterói, pela constante orientação religiosa.*

*Aos meus avós Armenia e Ubaldo, aos padrinhos Paulo César Paradella e Andréa, e os amigos José Luis Carlomagno, Consuelo, Ricardo Portella, Fernanda Donato e Ângela pelo apoio e torcida; à Prof. Dr<sup>a</sup>. Cida Donato, Prof. Marcos e Prof. Dr. Eduardo Refkalefsky pelas diversas opiniões e indicações bibliográficas.*

*Aos familiares William Thomas e Raphael Tafuri, pelas ajudas nas transcrições dos textos em inglês.*

*Aos meus alunos da Universidade Estácio de Sá, pelas grandes colaborações exigindo de mim maior conhecimento para que pudessem aprender.*

*A todos, sempre, o meu MUITO OBRIGADA!!*

*Flavia Simonini P. A. Campos*

## EPÍGRAFE

### ODE AO ALEIJADINHO

*“Na sorte amarga que curtiste outrora,  
pisando a dor a todo momento,  
a mim restou de tua memória  
uma grandeza imensa ante o sofrimento.*

*Quisera a vida retornasse seus passos,  
e que pudéssemos refazer a história;  
arrastaria de ti esta cruz pesada,  
e só tua obra restaria em glória.*

*Poeta foste de cinzel em riste,  
tuas imagens são épicos, em nós, gravadas,  
e tua famosa arte, em si embala,  
comove o alegre e enleva o triste.*

*O amor acendrado à tua arte,  
manteve vida no teu corpo decomposto;  
não te deteve a sombra de atroz morte,  
nem o sofrimento a que te viste exposto.*

*No adro da igreja de Matosinhos  
deixaste impresso em divino bailado,  
nas pedras que dançam e tangem  
os profetas, de luz e beleza inebriados.*

*Na via-sacra tua e do divino  
mestre em cedro reveladas,  
mais nos consterna o coração  
as duas dores tão identificadas.*

*Expressão maior da raça brasileira,  
em ti colheste nossas sagradas auras;  
num meio hostil foste a bandeira  
de uma belíssima e radiosa causa”.*

*Francisco Nóbrega<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Poesia extraída do site Agulha – revista de cultura, seção Jornal de Poesia. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/fn01.html>>. Acesso em 10 ago. 2008, às 21h55min.



## RESUMO

CAMPOS, Flavia Simonini Paradella de Almeida. *A Última Ceia*: uma análise crítica da visualidade na obra de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. 2009. 222 p. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – UFF. Dissertação (Mestrado). Orientador: Prof. Dr. José Maurício Saldanha Alvarez.

As artes possuem universos similares, embora distintos, que se materializam a partir da ação do artista ao manipular a cor, o volume e a forma, em sua busca por uma existência a ser potencializada nos instantes de sua criação. Nesse processo, as individualidades da obra e do artista eclodem enquanto fenômeno, revelando a obra em si e todo o seu contexto. Baseando-se nesse pensamento, a presente pesquisa consiste num estudo que mergulha no universo das artes plásticas, através da obra d'A *Última Ceia*, representada por Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – usando como base referencial a obra homônima de Leonardo da Vinci. Isso, numa investigação que busca uma análise comparativa das suas visualidades, abordando pontos convergentes e divergentes entre os artistas, obras, períodos, crenças e técnicas. Para tanto, o estudo se respalda nas questões sobre a representação do mobiliário e da arquitetura, em aprofundamentos que auxiliam compreender a influência dos aspectos sócio-culturais de cada período contemporâneo aos artistas e na análise das diferentes formas de ressignificação da imagem como informativo de uma época.

### Palavras-Chave:

1. LISBOA, Antônio Francisco (1738?-1814).
2. *A Última Ceia*.
3. Ressignificação.
4. Da VINCI, Leonardo (1452-1519).

## ABSTRACT

Different types of arts have similar worlds even though with different characteristics. These universes are materialized by the artist action when he or she play with colors, volume and form stemming from the artist constant quest of an existence to be borne during the artist's creation. During this process, the individuality of the works and that of the artist are borne like a phenomenon that reveals the artist's work and its context. With this focus in mind this research dives into the universe of fine arts through the painting of "The Last Supper". Antônio Franciso Lisboa as known as "The little Crippled Man" created this work of art. He used as a reference the homonymy work of Leonardo da Vinci. This thesis investigates and does a comparative analysis of their visuality, searching for points that converge and the ones that do not converge among the works themselves, the time, and periods. Therefore, the study is based in the questions about the representation of furniture and architecture. This representation was able to help to go into a deeper level of understanding of the influence of the social cultural effects of each contemporaneous period of each artist. It also helped into the analyzes of the different forms of presenting the image as story telling of each period.

### Keywords:

1. LISBOA, Antônio Francisco (1738?-1814).
2. *The Last Supper*.
3. Resignification.
4. VINCI, Leonardo da (1452-1519).

## SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....	13
<u>INTRODUÇÃO</u> .....	17
<b>CAPÍTULO 1 – QUESTÕES, TEORIAS, METODOLOGIA: UM DEBATE SOBRE ESPAÇO E TEMPO</b>	
1. <u>A ARQUEOLOGIA DA CEIA COMO ACONTECIMENTO: FUNDAMENTOS DE SENTIDO E ICONOGRÁFICO</u> .....	23
1.1. O FATO EM SEU TEMPO – ACONTECIMENTO ARQUEOLÓGICO	29
1.1.1. <u>A significação do corpo e do sangue de Cristo</u> .....	32
1.2. A REPRESENTAÇÃO PELA RELIGIÃO CRISTÃ – A CONFIGURAÇÃO TRADICIONAL .....	34
1.2.1. <u>A explosão criativa e os processos da arte</u> .....	37
1.2.2. <u>Sociedade / homem renascentista – aspectos da modernidade</u> .....	39
1.3. LEONARDO DA VINCI: UMA REFERÊNCIA MATRICIAL ICONOGRÁFICA AO ALEIJADINHO .....	41
1.3.1. <u>A biografia de um gênio</u> .....	41
1.3.2. <u>Sua produção artística</u> .....	44
<b>CAPÍTULO 2 – BARROCO: O CAMINHO DE UM “TREM” SEM FRONTEIRAS NEM LIMITES</b>	
2. <u>O BARROCO</u> .....	58
2.1. O BARROCO EUROPEU .....	60
2.2. O BARROCO EM UMA TERRA COLONIZADA .....	66
2.3. O ATO CRISTÃO DA CEIA, RESSIGNIFICADO POR ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA .....	70
<b>CAPÍTULO 3 – NA OFICINA DE VULCANO: ENTRE FATOS E CONTRADIÇÕES, A ASTÚCIA DE UMA PAIXÃO MÍSTICA</b>	
3. <u>LOCALIZAÇÃO</u> .....	75
3.1. GEOGRÁFICA – OS PASSOS DA PAIXÃO.....	76
3.2. HISTÓRICA – A INCONFIDÊNCIA MINEIRA .....	84
3.3. A PRIMEIRA CAPELA .....	90
3.3.1. <u>Os Passos da Paixão: as capelas subsequentes</u> .....	94
3.3.2. <u>Processos da arte: astúcias no fazer com a madeira</u> .....	118

3.3.3.	<u>Os Passos da Paixão dos dias de hoje</u> .....	121
3.4.	O TOREUTA .....	127
3.4.1.	<u>Um artista contemporâneo de espírito barroco</u> .....	134
3.4.2.	<u>Traços pessoais de Antônio Francisco Lisboa na obra <i>A Última Ceia</i></u> .....	143
<b>CAPÍTULO 4 – RENASCIMENTO E BARROCO: CONTRASTES DO</b>		
<b>RE-NASCIMENTO DE DUAS SOCIEDADES COMPARADAS</b>		
4.	<u>A REPRESENTAÇÃO E SUA INSERÇÃO NA SOCIEDADE</u> <u>BARROCA</u> .....	155
4.1.	A ARQUITETURA CARACTERÍSTICA DOS PERÍODOS .....	157
4.1.1.	<u>No Renascimento</u> .....	158
4.1.2.	<u>No Barroco colonial brasileiro</u> .....	162
4.2.	AS ARTES MENORES .....	168
4.2.1.	<u>Renascentistas</u> .....	169
4.2.2.	<u>Coloniais</u> .....	169
4.3.	CORRESPONDÊNCIAS: AMBIENTES PICTÓRICOS X SOCIEDADES .....	172
4.3.1.	<u>Leonardo da Vinci / Renascimento</u> .....	173
4.3.2.	<u>Antônio Francisco Lisboa / Barroco colonial brasileiro</u> .....	175
<b>CAPÍTULO 5 – OLHARES RECORTADOS DE UM MOSAICO DE</b>		
<b>INTERPRETAÇÕES</b>		
5.	<u>INTERPRETAÇÕES E RELEITURAS</u> .....	177
5.1.	UMA LEITURA SEMIOLÓGICA – A IMAGEM COMO NARRATIVA ..	177
5.2.	A POÉTICA DE ALEIJADINHO .....	180
5.2.1.	<u>A busca pela musicalidade da obra</u> .....	185
5.3.	ORDEM SECRETA – A MAÇONARIA .....	187
5.3.1.	<u>História</u> .....	188
5.3.1.1.	Símbolos maçons .....	191
5.3.2.	<u>Obra X filosofia</u> .....	193
<b>CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>		
6.	<u>AS VEREDAS DA CEIA ATÉ OS NOSSOS DIAS</u> .....	198
6.1	CONCLUSÃO .....	199
	<u>REFERÊNCIAS</u> .....	204
	<u>ANEXOS</u> .....	214

ANEXO A .....	215
ANEXO B .....	216
ANEXO C .....	218
ANEXO D .....	221

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1	Representações de banquetes Greco-romanos .....	24
Fig. 2	<i>O Jovem Baco</i> (1596), de Caravaggio (1571-1610) .....	27
Fig. 3	<i>The Bacchanal</i> (1618), de Rubens (1577-1640) .....	27
Fig. 4	Organização da mesa da Ceia e disposição de Jesus Cristo e apóstolos, com mobiliários característicos da época .....	30
Fig. 5	Jarra e bacia posicionadas aos pés da mesa da Ceia .....	30
Fig. 6	<i>A Virgem do Cravo</i> (1478 – 1480), de Leonardo da Vinci (1452-1519) .....	42
Fig. 7	<i>Homem de Vitrúvio</i> (1492), de Leonardo da Vinci (1452 – 1519) .....	42
Fig. 8	Mosteiro de Sta. Maria delle Grazie e Localização do mural d’A <i>Última Ceia</i> , de Leonardo, no refeitório dos monges .....	44
Fig. 9	<i>A Última Ceia</i> (1495 – 1497), de Leonardo da Vinci (1452 – 1519) ...	44
Fig. 10	<i>L’Última Cena</i> (1445 – 1450), de Andrea Del Castagno (1421-1457)	45
Fig. 11	<i>A Última Ceia</i> – Idade Média – autor desconhecido – s/d .....	45
Fig. 12	Esquema construtivo da Ceia de Leonardo da Vinci – nome dos apóstolos .....	47
Fig. 13	Esquema construtivo da Ceia de Leonardo da Vinci – 2 arcos com 4 grupos de 3 .....	47
Fig. 14	Esquema construtivo da Ceia de Leonardo da Vinci – triângulo equilátero; Judas, Jesus Cristo, Felipe .....	47
Fig. 15	Esquema construtivo da Ceia de Leonardo da Vinci – perspectiva ...	48
Fig. 16	Esquema construtivo da Ceia de Leonardo da Vinci – <i>sfumato</i> X posicionamento das mãos de Cristo .....	48
Fig. 17	Estudos de Leonardo da Vinci para determinar a posição dos apóstolos no mural .....	52
Fig. 18	Vitral medieval – autor desconhecido .....	52
Fig. 19	<i>A anunciação em Florença</i> (1439 – 1443) de Fra Angélico (1387 – 1455) .....	53
Fig. 20	<i>Um jovem diante da Assembleia das Artes</i> , de Botticelli (1445 – 1510) .....	54
Fig. 21	<i>A Anunciação</i> , de Leonardo da Vinci (1452 – 1519) .....	54

Fig. 22	A obra-prima <i>A Última Ceia</i> alterada .....	55
Fig. 23	Sanca do Hotel La Rivière — Paris — 1643 .....	62
Fig. 24	Afresco <i>O Triunfo da Divina Providência</i> (1633-1639), de Pietro de Cartona (1596-1669) .....	62
Fig. 25	Palácio de Versalhes, França .....	64
Fig. 26	Igreja de Nossa Senhora do Pilar, 1733, Ouro Preto, MG .....	68
Fig. 27	Oratórios barrocos .....	72
Fig. 28	Vista aérea do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos .....	77
Fig. 29	Feliciano Mendes (?-1765) .....	78
Fig. 30	Santuário de Bom Jesus de Braga (Portugal) e Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos (MG, Brasil) .....	78
Fig. 31	Recibos de Aleijadinho — Reproduções fac-similares .....	81-83
Fig. 32	<i>Tiradentes ante ao Carrasco</i> , de Rafael Falco, 1951 .....	87
Fig. 33	Placa de identificação da localização da casa de Tiradentes — Ouro Preto, MG, Brasil .....	87
Fig. 34	Sequência de representatividades dos ícones de Jesus Cristo .....	88
Fig. 35	Capela e portada do conjunto escultórico d' <i>A Última Ceia</i> .....	91
Fig. 36	Cartela da Capela do Passo d' <i>A Última Ceia</i> .....	91
Fig. 37	Grupo imagético de <i>A Última Ceia</i> , de Antônio Francisco Lisboa .....	93
Fig. 38	Fotografias do Jubileu em Congonhas — MG, década de 50 .....	93
Fig. 39	Capela do Passo d'O <i>Horto das Oliveiras</i> .....	96
Fig. 40	Capela do <i>Horto</i> - Cristo ajoelhado .....	96
Fig. 41	Capela do <i>Horto</i> — Anjo com cálice de fel .....	97
Fig. 42	Capela do <i>Horto</i> — Cristo e Pedro ajoelhados .....	97
Fig. 43	Capela do <i>Horto</i> — Thiago e João dormindo .....	98
Fig. 44	Capela do <i>Horto</i> — Posições da imagem de Pedro .....	98
Fig. 45	Cartela da Capela do Passo d' <i>A Prisão</i> .....	101
Fig. 46	Cenas do Passo d' <i>A Prisão</i> .....	102
Fig. 47	Capela e Cartela dos Passos d' <i>A Flagelação e Coroa de Espinhos</i> ..	105
Fig. 48	Cenas d' <i>A Flagelação e Coroação de Espinhos</i> .....	105
Fig. 49	<i>Coroa de Espinhos</i> — soldado com cana .....	105
Fig. 50	<i>Coroa de Espinhos</i> — soldado com a placa I.N.R.I. .....	105
Fig. 51	Capela e Cartela do Passo <i>Cruz-às-Costas</i> .....	107

Fig. 52	<i>Cruz-às-Costas</i> – arauto com corneta .....	107
Fig. 53	S.P.Q.R, Coluna de Trajano, Roma .....	108
Fig. 54	Procissão da Irmandade dos Passos, em Pirenópolis, GO .....	108
Fig. 55	<i>Cruz-às-Costas</i> – mulheres no cortejo .....	108
Fig. 56	<i>Cruz-às-Costas</i> – transferência de imagens .....	109
Fig. 57	<i>Cruz-às-Costas</i> – soldado fazendo figa .....	109
Fig. 58	Capela e Cartela do Passo d’A <i>Crucificação</i> .....	115
Fig. 59	A <i>Crucificação</i> – Cristo na cruz, os soldados e Madalena .....	115
Fig. 60	A <i>Crucificação</i> – Soldados com dados .....	116
Fig. 61	A <i>Crucificação</i> – Ladrões .....	116
Fig. 62	A <i>Crucificação</i> – o Centurião .....	117
Fig. 63	Grupo imagético de A <i>Crucificação</i> , de Antônio Francisco Lisboa .....	117
Fig. 64	Santo do Pau-Oco .....	120
Fig. 65	Capela d’A <i>Prisão</i> com colunas em vermelho e cinza .....	123
Fig. 66	Fases da restauração da capela A <i>Prisão</i> .....	123
Fig. 67	Capela A <i>Crucificação</i> com cenas de Mestre Atahide .....	124
Fig. 68	Detalhes da restauração da capela A <i>Última Ceia</i> .....	125
Fig. 69	Peça escultórica protegida contra danos físicos .....	126
Fig. 70	Posição original da imagem do Anjo do Senhor na capela <i>O Horto</i> ...	126
Fig. 71	Busto da Samaritana no Chafariz do Alto da Cruz de Antonio Dias ...	135
Fig. 72	Imagens tetramorfas .....	139
Fig. 73	Imagem inicial da face de Aleijadinho na obra de Luciomar Jesus ....	142
Fig. 74	Imagem final da representação do rosto de Antônio Francisco Lisboa, por Luciomar Jesus .....	142
Fig. 75	Apóstolos .....	150-152
Fig. 76	Serviçais da mesa da Ceia .....	153
Fig. 77	Villa Farnesina (1506 – 1510) – Roma, Itália .....	160
Fig. 78	Hospital dos Inocentes (1419 – 1427) e Salão dos Quinhentos – Palazzo Vecchio – Florença – Itália .....	160
Fig. 79	Casario colonial – Ouro Preto, MG .....	165
Fig. 80	Casa de Câmara e Cadeia – Mariana, MG .....	165
Fig. 81	Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Ouro Preto, MG .....	167



Fig. 82	Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas do Campo, MG .....	167
Fig. 83	Mobiliário colonial – escabelo e cadeiras rasa e de sola .....	171
Fig. 84	Mesa com pernas de lira – Século XVIII – MG .....	171
Fig. 85	Visão geral da obra de Leonardo Da Vinci .....	174
Fig. 86	Detalhe da tapeçaria da obra <i>A Última Ceia</i> .....	174
Fig. 87	Detalhe da tapeçaria com motivos em arabescos .....	174
Fig. 88	Mesa com pernas de lira na representação d' <i>A Ceia</i> .....	176
Fig. 89	Banco com pernas em lira; banco simples, sem entalhe .....	176
Fig. 90	Grupo imagético em sua constituição original .....	186
Fig. 91	Obra de Aleijadinho em período de restauração .....	186
Fig. 92	Símbolos maçônicos .....	192
Fig. 93	Sapatos invertidos nos pés das imagens escultóricas .....	196
Fig. 94	Gestual de Jesus Cristo na obra de Aleijadinho .....	196

## INTRODUÇÃO

As passagens bíblicas e seus mistérios foram motivos para muitas criações no campo da arte ao longo da história ocidental. Diferentes obras, criadas em diferentes épocas, buscaram na temática cristã o motivo para as suas criações, acabando por nos legar uma narrativa imagética singular, pela qual a doutrina do Cristianismo pode ser compreendida em sua mais ampla complexidade. Dentre todas as cenas narradas, a última Ceia de Cristo é uma das passagens mais valorizadas, pois reúne, nesse acontecimento, grande parte dos valores cristãos: a celebração, a resignação, o perdão, o sacrifício e a fé, instituindo um dos principais sacramentos da liturgia cristã: a Eucaristia.

A forma que essa assumiu ao longo do tempo – ou sua diacronia – se deu a partir de uma refeição praticada entre os adeptos do *sabbath*<sup>2</sup> judaico, um princípio religioso. Porém, a estrutura tem se revelado dinâmica cronologicamente. Com a modernidade do século XVI, ela parece ter tomado uma aparência iconográfica determinada – a Santa Ceia de Leonardo da Vinci – como ponto de partida para releituras subseqüentes. Muito embora tenha fixado alguns elementos essenciais como a mesa, a disposição dos integrantes do ato, em cada sociedade, por intermédios de seus artistas, a obra referida é constantemente acrescentada ou reconfigurada em seus elementos.

---

<sup>2</sup> Ordenação da Criação (BÍBLIA, Gn 2:2-3), em que os homens compartilhavam de um presente divino, tendo o dia de sábado destinado à renovação de suas forças e energias, além de traçar a diretriz da semana a começar. Para essa inspiração e descanso espiritual, o *Torá* – rolo de pergaminho sagrado que contém as leis judaicas – determina uma série de trabalhos dos quais o homem é proibido de realizar neste dia santo. O descanso do *Sabbath* – nome hebraico do sétimo dia da semana que significa “cessar de trabalhar” – é modelado segundo o descanso de Deus, após ter criado o mundo em seis dias (BAHNSEN, 2001).

A arte ocidental, por um determinado período, demonstrou privilegiar o relato histórico. Muitos artistas ocidentais consagraram-se por reproduzir o drama humano, desde as cenas mitológicas até registros de revoluções. Sob esse ponto de vista, as representações das cenas bíblicas parecem compor um acervo de relatos que reúne os mistérios da fé e a saga de uma cultura implantada com bases em uma única representação: Jesus Cristo.

“Ninguém pode ver Deus sem morrer para si mesmo” (BÍBLIA, Êxodo 33:20<sup>3</sup>). Esta é a certeza básica que nos ensina a Bíblia. Sendo assim, como representar Deus em figuras, sem saber sua imagem, sem morrer? Seria um sacrilégio? Elias, o profeta, cobriu os olhos em sua presença<sup>4</sup>... mas Abraão “viu” Deus<sup>5</sup>, Moisés também<sup>6</sup>.... sobre o próprio rosto dos homens que o “viram”, o reflexo de sua glória excede a visão dos outros homens. Mas Jesus Cristo? Ele, em quem o Eterno se fez Homem, não é o homem no qual os seres humanos podem sustentar a visão do Eterno, sem baixar os olhos? O rosto de Jesus fundamenta a arte no Cristianismo. “O mergulho de Deus na carne glorifica a carne e a torna capaz de ver aquele que se deixa modelar pela argila humana que Ele próprio modelou” (PONNAU, 2006, p. 7). O artista que representa Cristo não é um idólatra. É o discípulo do oleiro divino, que aceita, entre suas mãos, tornar-se seu filho e se torna, inspirando-o. E também o rosto carnal de Cristo Jesus não somente fundamenta, mas legitima a

<sup>3</sup> BÍBLIA, Ex 33:20. “E disse ainda: — Não vou deixar que você veja o meu rosto, pois ninguém pode ver o meu rosto e continuar vivo”.

<sup>4</sup> BÍBLIA, 1 Rs 19:9-13. “Ali entrou numa caverna, onde passou a noite. E eis que lhe veio a palavra do Senhor, dizendo: Que fazes aqui, Elias? Respondeu ele: Tenho sido muito zeloso pelo Senhor Deus dos exércitos; porque os filhos de Israel deixaram o teu pacto, derrubaram os teus altares, e mataram os teus profetas à espada; e eu, somente eu, fiquei, e buscam a minha vida para me tirarem. Ao que Deus lhe disse: Vem cá fora, e põe-te no monte perante o Senhor: E eis que o Senhor passou; e um grande e forte vento fendia os montes e despedaçava as penhas diante do Senhor, porém o Senhor não estava no vento; e depois do vento um terremoto, porém o Senhor não estava no terremoto; depois do terremoto um fogo, porém o Senhor não estava no fogo; e ainda depois do fogo uma voz mansa e delicada. E ao ouvi-la, Elias *cobriu o rosto com a capa* e, saindo, pôs-se à entrada da caverna. E eis que lhe veio uma voz, que dizia: Que fazes aqui, Elias?” Deus, na mítica judaico-cristã, era ouvido, não visto; por esse motivo, apareceu Elias alardeado com uma suave brisa e, em sinal de respeito e também em razão da crença de que não se pode ver Deus sem morrer, Elias cobre seu rosto.

<sup>5</sup> BÍBLIA, Gn 17:1. “Sendo, pois, Abrão da idade de noventa e nove anos, apareceu o SENHOR a Abrão, e disse-lhe: Eu sou o Deus Todo-Poderoso, anda em minha presença e sê perfeito”.

<sup>6</sup> BÍBLIA, Êx 3:2-6. “Apareceu-lhe o Anjo do SENHOR numa chama de fogo, no meio de uma sarça; Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo e a sarça não se consumia. Então, disse consigo mesmo: Irei para lá e verei essa grande maravilha; por que a sarça não se queima? Vendo o SENHOR que ele se voltava para ver, Deus, do meio da sarça, o chamou e disse: Moisés! Moisés! Ele respondeu: Eis-me aqui! Deus continuou: Não te chegues para cá; tira as sandálias dos pés, porque o lugar em que estás é terra santa. Disse mais: Eu sou o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque e o Deus de Jacó. Moisés escondeu o rosto, porque temeu olhar para Deus”.

representação de Deus. Mas, em vão, tentaríamos descrevê-lo. Reconhecemo-lo por seus sinais, seus gestos, sua presença. Nunca por seus traços. “Jesus presente é a presença da ausência” (*Ibidem*, 2006, p. 7).

Com toda a sua estrutura e magia, a escultura, como toda obra moderna, é, por si só, contemplativa e, simplesmente ao admirá-la, o espectador transporta-se para sentimentos singulares, muitas vezes indescritíveis, associados às lembranças e informações de suas experiências individuais. Com isso, torna-se instintivo o comentário associativo do tema à vivência de cada um, às suas realidades, à sua fé. Apesar de uma grande maioria dos conhecedores de arte e cultura conhecer a cena do acontecimento, somente pode-se retratar o episódio por cada recorte que privilegia um olhar diferente, de acordo com a elucubração de cada artista, como se cada um tivesse a sua versão da verdade. Desse modo, através de uma estrutura teórica que procura analisar essa transformação e ressignificação que parece ter sido iniciada por Leonardo Da Vinci, esta pesquisa tem como objetivo detectar, no conjunto imagético de "*A Última Ceia*", de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho<sup>7</sup> – as várias possibilidades de reconfiguração e ressimbolização de imagens e textos que compõem a base da cultura colonial. A colônia foi um espelho invertido da metrópole, mas capaz de chegar a sínteses próprias, pois os saberes coloniais são específicos de sua condição, irrepitível como experiência humana. A partir do conceito de Umberto Eco sobre a obra de arte como metáfora do conhecimento (ECO, 2007), analisaremos o paralelo entre as obras de Aleijadinho – escultor brasileiro, mulato, do período Barroco, ainda colonial – e Leonardo da Vinci – pintor europeu renascentista, que realizou obra homônima.

Nesse contexto, apresentaremos a obra de Antônio Francisco Lisboa, formada por um grupo escultórico em cedro rosa de tamanho natural, composta por 15 elementos, realizada no período entre 1º de agosto de 1796 e 31 de dezembro de 1799 e alojada na primeira capela dos Passos da Paixão do santuário da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, na cidade mineira de Congonhas. Em interposição, temos a obra de Da Vinci – um mural de grandes dimensões pintado em técnica mista com predominância da têmpera – datado do período entre 1495 e

---

<sup>7</sup> A pesquisa refere-se ao Aleijadinho – sem o pronome direto em destaque, pois pesquisadores como Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, em *Aleijadinho – passos e profetas*, Ayrton Dutra Corrêa, em *Um estudo da vida e obra de Aleijadinho* ou Celso Kelly, em *O profeta Aleijadinho* não usam o pronome como pertencente à alcunha do toreada.

1497 e que ocupa o refeitório dos monges do período renascentista do mosteiro de Santa Maria delle Grazie (Santa Maria das Graças), em Milão, Itália.

Desconhecedores da história, poderíamos observar numa breve análise que as obras possuem particularidades e, ingenuamente, afirmar que nada têm em comum umas com as outras. Diante de tal observação, levantamos hipóteses, questões como: se o mobiliário representado pode revelar o contexto social de cada época, já que cada artista representa a cena da Ceia pela arquitetura e equipamento interior existente em sua época, sendo este mais evidenciado na obra do século XVIII por sua evolução temporal dentro da história; se o contexto sócio cultural impõe à obra formas e composições diferentes, podendo ser observada a estrutura de cada uma; se o objeto estético é influenciado pelas experiências de cada artista; o simbolismo apresentado por signos pode ser utilizado como recurso de apresentação de mensagens visuais provindas de filosofias adotadas por sociedades secretas professadas pelos artistas, dentre outras. Submeteremos, portanto, a obra recortada de Aleijadinho a uma grande problemática indagando dos indícios, dos sinais, dos elementos materiais que a constituem capazes de constituir/substituir o saber de seu tempo. Notaremos os vários olhares elaborados sobre Aleijadinho e sua obra – de textos até testemunhos fotográficos – dando conta do estado da questão onde o artista é constantemente reelaborado a cada versão de nova releitura.

A importância da pesquisa realizada se evidencia com o aprofundar dos estudos sobre o tema, mostrando as representações do objeto – a Ceia – a partir das diversas possibilidades de leitura da obra de Antônio Francisco, realidade na qual está inserido – seja como artista valorizado ou mestiço alforriado – e a interpretação, a partir das várias narrativas imagéticas e textuais que compõem o imaginário colonial, debatendo a questão sobre o viés do conceito de hibridismo, de acordo com sua prática de vida.

O material coletado para a presente dissertação é resultado de uma intensa pesquisa gráfica, de consultas aos catálogos e acervos da Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da UFF – Universidade Federal Fluminense, do Arquivo Nacional e de várias pesquisas de campo realizadas em Congonhas e cidades adjacentes. Destas, resultou-se um raro material fotográfico que será também objeto deste trabalho. A partir do material selecionado, constatou-se a interdisciplinaridade do tema, como História, Artes, Sociologia, Antropologia e

Semiótica. Assim sendo, o estudo liberta novas vertentes para um estudo futuro mais aprofundado.

Considerando-se a riqueza dos documentos levantados – de caráter verbal e visual – torna-se irrealizável a projeção de uma pesquisa pautada em citações de apenas um teórico. Por este motivo, abordaremos temas tangenciais, relacionados à sociedade, com embasamento em estudiosos como Hauser, Gombrich e Wölfflin; versaremos sobre o artista Antônio Francisco Lisboa, a partir dos estudos de Germain Bazin e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; estudaremos ainda sobre o período colonial, através de contemporâneos como Afonso Ávila, Lourival Gomes Machado, Márcio Jardim e Joel Neves, além de travarmos um diálogo sobre o viés semiótico por Chevalier e Alberto Manguel. Considerando-se a Ceia e sua disposição como foco principal, analisaremos os olhares de diferentes autores, como Fritz Teixeira de Salles e Eduardo Etzel, dentre outros. Dessa forma, nossa dissertação procura dar conta, como é de seu feitio, do estado da arte e da questão.

O trabalho inicia-se com a origem bíblica do fato, no que diz respeito ao acontecimento em si e sua organização geográfica através de estudos arqueológicos. Ainda na primeira seção, aponta-se, historicamente, como o Cristianismo, com suas doutrinas, impôs a leitura da cena através de seus conceitos de mito e representação. Faz perceber também a relação homem-sociedade em sua evolução do período medieval ao renascentista, através do ícone clássico referencial de representação da Ceia – Leonardo da Vinci –, mostrando, em recortes, o que o período em que vivia refletia diretamente em seus pensamentos e em suas obras. A seção seguinte relata o período barroco como momento social e seu diferencial nas sociedades europeia e colonial sulamericana, em contraste com sua referência clássica renascentista. Levanta também como foi realizada a representação escultórica do fato bíblico feita por Antônio Francisco Lisboa pela ressignificação da Ceia, a partir de sua experiência como escultor inserido em seu tempo.

Na terceira seção, trazemos a descrição dos Passos da Ceia, a partir de suas localizações histórica e geográfica, esmiuçando as características arquitetônicas e artísticas de cada capela e do processo usado pelo toreada na escultura, analisando juntamente seus traços estilísticos pessoais, além de transportar para os dias atuais o espírito barroco existente na sociedade contemporânea através do legado deixado pelo artista estudado em nossa pesquisa. Fazemos o levantamento de sua fortuna crítica, isto é, pautamos a descrição do artista nos relatos de outros artistas,

historiadores e pesquisadores, sem deixar as representações sem elementos comprobatórios de lado, a partir do momento que trazemos a leitura de um romance mediúnico para nosso trabalho, mostrando apenas mais uma forma interpretativa do artista, independente de conceitos científicos ou religiosos. Ainda dentro do momento atual, expomos, de forma minuciosa, o processo momentâneo em que se passam as capelas, através de restaurações da pintura da parede, sendo conduzidos, em certos momentos, a descobertas não documentadas na época da feitura das obras.

Na quarta seção, investigamos a participação da sociedade colonial barroca como influência para a criação da obra e execução pelo artista, como reflexo da arte arquitetônica e decorativa desenvolvida na região enquanto colonização europeia. Tal oportunidade mostra-se possível pelas representações de seus processos construtivos e da aplicação das artes menores, onde figuram equipamentos e acessórios característicos de cada período contemporâneo aos artistas que os representam.

Já na quinta e última seção, deixamos a materialidade científica de lado e versamos sobre o conceito subjetivo das leituras e interpretações possíveis da obra: em um primeiro momento, tratamos de sua representação semiológica, fazendo uma leitura poética do toreada e de sua obra, exaltando conceitos como ritmo, movimento, criação, dentre outros. Posteriormente, examinamos uma visão filosófica da ordem maçônica, cujas reuniões eram frequentadas pelo toreada. Por consequências naturais, pesquisamos sobre a filosofia supracitada e sobre detalhes representativos usados por seus membros. Assim, mostraremos, neste contexto, uma relação simplificada de representações do mesmo signo desde os primórdios até a atualidade.

## **CAPÍTULO 1 – QUESTÕES, TEORIAS, METODOLOGIA: UM DEBATE SOBRE ESPAÇO E TEMPO**

### **1. A ARQUEOLOGIA DA CEIA COMO ACONTECIMENTO: FUNDAMENTOS DE SENTIDO E ICONOGRÁFICO**

Quando os cristãos se reúnem para a Ceia, eles celebram um memorial. Memorial da última refeição de Cristo com seus discípulos antes de sua Paixão. Mas tal momento os torna realmente presentes a essa última refeição feita em grupo, como toda a agonia que a sucede: agonia no monte das Oliveiras, condenação, marcha ao calvário, morte na cruz, sangue e água jorrando de um ferimento feito com uma lança por um dos soldados romanos, sepultamento, travessia que nos salva dos infernos, ressurreição. O memorial dessa tragédia de sacrifícios, começada na noite de Quinta-feira Santa e terminada na manhã de Páscoa, independe da piedade da recordação. Esses três dias de primavera na Judeia, há mais de dois mil anos são, para os cristãos, o cume de toda a história, desde sua origem ao seu fim.

O panorama do episódio da Ceia precede à grande maioria de cenas representadas sob a forma religiosa conhecida. Sua origem remete a Roma, ainda anterior à era cristã. Segundo Roy Strong, tal acontecimento era um jantar festivo romano. De acordo com sua descrição, na sala, um escravo cobre de beijos os convidados e seu anfitrião, anunciando-se mordomo. Aqueles se acomodam reclinados em almofadas e são servidos de bons vinhos por servos que dançam (fig. 1). Com água gelada para lavar as mãos dos convivas, os escravos cortam-lhes as unhas dos pés, enquanto cantam em coro. À medida que os comensais divertem-se





Fig. 1 – Representações de banquetes Greco-romanos.  
Vaso policromado, Grécia, 350 a.C;  
Participante de um banquete com uma tocadora de flauta.  
Vaso romano policromado, s/d.

com jogos de tabuleiro, os escravos trazem os pratos a serem servidos, acompanhados de vinho adocicado. Os convidados aplaudem a forma coreografada do espetáculo e deleitam-se com os alimentos oferecidos ao ritmo da música. A carne – preferencialmente de javali – é servida com tâmaras, no *triclinium*<sup>8</sup>. Ao final da festa, que aparenta não ter fim, todos se encontram embriagados, e meninos escravos lavam-lhes os pés com perfumes e os enfeitam com guirlandas (STRONG, 2004).

Tal acontecimento é chamado *ágape*<sup>9</sup> e era dedicado às classes emergentes, acontecendo na parte do dia dedicada ao *otium* (lazer). “As reuniões podiam, naturalmente, desviar-se para outra direção muito diferente, passando a orgias de mau gosto, onde as pessoas se empanturravam, se entregavam a licenciosidades sexuais, vomitavam e se embriagavam” (*Ibidem*, 2004, p. 37). O termo grego, na Bíblia, era traduzido como *koionia*. “Para os pagãos, o vocábulo encerrava uma conotação de amor apaixonado, razão pela qual ao ouvirem falar a respeito, imaginavam tratar-se de orgias”. (SENNETT, 2006, p. 120).

Ainda segundo Strong (STRONG, 2004, p. 16), “a mesa e os convidados, que se reuniam em torno dela para partilhar seus prazeres, podiam ser um veículo de agregação e unidade social. [...] A reunião de iguais demonstrava a comunhão do grupo”. Desta forma, a partir de tais descrições, entendemos que, em qualquer tipo de refeição formal, estão presentes todos os elementos de um banquete: cerimonial e espetáculo – para não falar diretamente das artes – não apenas da culinária, mas também daquelas associadas ao teatro: música, canto e dança, lugares distribuídos de acordo com a hierarquia dos convocados e o papel simbólico do *escanção* – aquele que dá de beber aos convidados (*Ibidem*, 2004).

A admissão do banquete, em Roma, garantia a cidadania e era um momento agradável para os que dele participavam. Até o aparecimento dos moralistas clássicos (delegação monárquica) e dos primeiros representantes da Igreja, os eventos eram vistos como necessidade e, até mesmo, como um meio de conservação da ordem política da pólis (SENNETT, 2006).

---

<sup>8</sup> Sala de refeições com três leitos inclinados dispostos ao redor de uma mesa redonda de três pés – o *trípode*. Cada leito comportava até 3 pessoas.

<sup>9</sup> Palavra traduzida por “celebração de companheiros”.

O cenário deste momento de convívio começou no *triclinium*, como já citado anteriormente, passando, no início do período romano, ao *atrium*<sup>10</sup> e, mais tarde, a uma sala chamada *cenaculum*. Estas casas, comumente de dois pavimentos, possuíam um responsável pelo controle da coreografia do entretenimento. A um sinal, todos entravam na sala e tomavam seus lugares, tirando seus calçados. Neste momento, escravos – ou o convidado mais humilde – lavavam, cerimonialmente, os pés dos presentes. Mas, conforme atenta Strong a seguir,

*[...] o Cristianismo afetou a mesa profana de outra maneira. A Bíblia oferece uma grande quantidade de exemplos, das bodas de Caná ao milagre dos peixes, em que comer em conjunto constitui uma profunda expressão de amor, comunhão e companheirismo (STRONG, 2004, p. 53).*

Com toda essa manifestação festiva (não cristã), podemos associar tal momento à essência de Dionísio e sua característica natural: a loucura. Uma loucura que não é associada à doença, mas a algo saudável, que renova a vida por meio da música e da dança. Podemos estabelecer uma correspondência entre a embriaguez do vinho e o êxtase dionisíaco, aliando o poder de encantamento à antiga crença de que Dionísio – ou Baco – revelava-se por meio desta bebida. Importante salientar que, na Grécia antiga, acreditava-se que no solo quente das áreas vulcânicas, cresciam as melhores uvas e, por consequência, os melhores vinhos.

Baco, deus do vinho, das festas, do lazer, do prazer e da vegetação era considerado, mitologicamente, um dos mais importantes entre os gregos e o único deus filho de uma mortal, sendo descendente do deus olímpico Júpiter e da mortal Sêmele. Promotor da civilização, legislador e amante da paz, *Líber* é seu nome latino e Dionísio, seu equivalente em grego. É geralmente representado como um jovem inexperiente, imberbe, risonho e festivo, de longa cabeleira loira, e tem, em uma das mãos, um cacho de uvas ou uma taça e, na outra, um dardo enfeitado de folhagens e fitas. Seu corpo é coberto por um manto de pele de leão ou de leopardo e traz, na cabeça, uma coroa de ramos de videira. Também pode estar sentado sobre um tonel, com uma taça transbordante de vinho em uma das mãos, absorvendo a embriaguez, que o deixa cambaleante (fig. 2).

Segundo a mitologia, Dionísio ordenou a seus súditos que lhe trouxessem uma bebida que o alegrasse e envolvesse todos os seus sentidos. Trouxeram-lhe

---

<sup>10</sup> Grande sala central, de distribuição da circulação nas casas romanas (HOUAISS, 2001)



*Fig. 2 – “O Jovem Baco” (1596)*  
Michelangelo Caravaggio (1571-1610) – Galleria degli Uffizi, Florença



*Fig. 3 – “The Bacchanal” (1618?)*  
Peter Paul Rubens (1577-1640) – Bridgeman Art Library – Pushkin Museum, Moscow, Russia

diversas bebidas açucaradas que não o satisfizeram, até que lhe ofereceram o vinho. O deus encheu-se de encanto ao ver tal bebida, que brilhava ao sol, com suas cores e nuances, ao mesmo tempo em que sentia o aroma frutado que exalava dos jarros à sua frente. Quando a bebida tocou seus lábios, sentiu a maciez do vinho encorpado e percebeu seu sabor único, suave e embriagante. De tão alegre, Dionísio fez com que todos os presentes brindassem com suas taças e o som do brinde pôde ser ouvido por todos os campos daquela região. A parti daí, Dionísio passou a abençoar e a proteger todo aquele que produzisse bebida tão divinal, sendo adorado como deus do vinho e da alegria. Ao tornar-se adulto, Baco apaixonou-se pela cultura da vinha e descobriu a arte de extrair o suco da fruta. Teve que realizar longa e árdua peregrinação até conseguir ser reconhecido como deus e adquirir o direito de participar da assembleia olímpica<sup>11</sup>. Da mesma forma que os demais deuses vegetais, Baco morria e ressurgia, como acontece com as plantas. Suas festas representavam o drama de sua morte e ressurreição.

Aos festivais realizados em sua homenagem, que eram basicamente festas da primavera e do vinho, também foram acrescentadas performances dramáticas, especialmente em Atenas, de forma que seu culto pode ser visto ligado ao surgimento do drama e da tragédia no teatro. Surgem então as *bacantes*, sacerdotisas que celebravam os mistérios do culto a Dionísio (fig. 3). Tais festas, que duravam três dias no ano, eram secretas e frequentadas somente por mulheres. Os homens foram admitidos nos rituais posteriormente e as comemorações aconteciam cinco vezes por mês. Ao invadirem as ruas de Roma, dançando, soltando gritos estridentes e atraindo adeptos do sexo oposto em número crescente, as bacanais causavam desordens e escândalos.

De acordo com o Dicionário de Mitologia Greco-Romana (1976), uma característica que parece comum às festividades é o fato de se tratar de períodos dedicados à embriaguez e à libertinagem, mas de caráter privado, ou seja, orgias de pequenos grupos independentemente de hierarquias políticas ou religiosas. O culto a Dionísio era denominado *Antesteria*, onde, no primeiro dia de festa, barris de vinho novo eram abertos e o primeiro cálice, oferecido ao deus Baco. No segundo dia, enquanto o vinho era bebido em rituais, diante de uma multidão, uma procissão atravessava a cidade, trazendo Dionísio em um barco. No terceiro e último dia, era

---

<sup>11</sup> Assembleia onde eram reunidos todos os deuses no Olimpo (CASTRO, 1976).

servido um cozido de grãos com o objetivo de abastecer os mortos que, como se acreditava, vagavam pela Terra naquele momento (CASTRO, 1976).

Conclui-se daí que, somente um deus como Baco/Dionísio – segundo a história mitológica greco-romana – conhecia os sofrimentos e poderia conceder aos homens gregos um meio de superação de tais mazelas. Hipoteticamente, na Bíblia, o vinho surge em uma de suas passagens, após o dilúvio, como se exercesse o papel de um amparo divino ao infortúnio vencido por Noé (BÍBLIA, Gênesis 9:17-24a<sup>12</sup>).

### 1.1. O FATO EM SEU TEMPO - ACONTECIMENTO ARQUEOLÓGICO:

*“Enquanto comiam, tomou Jesus o pão e, depois de pronunciar a bênção, partiu-o e deu-o aos Seus discípulos, dizendo: ‘Tomai, comei: isto é o Meu corpo’. Tomou, em seguida, um cálice, deu graças e entregou-lhes dizendo: ‘Bebei dele todos. Porque este é o Meu sangue... [...]’”*

*Mateus 26:26-28*

A Bíblia nos indica, em seus livros e versículos, onde teria ocorrido a última Ceia de Cristo e seus apóstolos. Jesus ordena que Pedro e João sigam um homem que portava um jarro d’água e este lhes mostraria uma sala mobiliada<sup>13</sup>. Segundo o arqueólogo e fundador do Centro de Estudos de Recursos Bíblicos, em Jerusalém, Israel, James W. Fleming (2005), *cenaculum* significava uma sala no piso superior, porém, a palavra *mobilier* em grego significa *mesa e colchões*, o que nos

<sup>12</sup> BÍBLIA, Gn 9:17-24a. “E disse Deus a Noé: Este é o sinal da aliança que tenho estabelecido entre mim e entre toda a carne, que está sobre a terra. E os filhos de Noé, que da arca saíram, foram Sem, Cão e Jafé; e Cão é o pai de Canaã. Estes três foram os filhos de Noé; e destes se povoou toda a terra. E começou Noé a ser lavrador da terra, e plantou uma vinha. E bebeu do vinho, e embebedou-se; e descobriu-se no meio de sua tenda. E viu Cão, o pai de Canaã, a nudez do seu pai, e fê-lo saber a ambos seus irmãos no lado de fora. Então tomaram Sem e Jafé uma capa, e puseram-na sobre ambos os seus ombros, e indo virados para trás, cobriram a nudez do seu pai, e os seus rostos estavam virados, de maneira que não viram a nudez do seu pai. E despertou Noé do seu vinho [...]”.

<sup>13</sup> BÍBLIA, Lc 22:7-12 e Mt 26:19-20. “Ora, chegou o dia dos pães ázimos, em que se devia imolar a Páscoa, e Jesus enviou a Pedro e a João, dizendo: Ide, preparai-nos a Páscoa, para que a comamos. Perguntaram-lhe eles: onde queres que a preparemos? Respondeu-lhes: quando entrardes na cidade, sair-vos-á ao encontro de um homem, levando um cântaro de água; segui-o até a casa em que ele entrar. E direis ao dono da casa: o Mestre manda perguntar-te: onde está o aposento em que hei de comer a Páscoa com os meus discípulos? Então ele vos mostrará um grande cenáculo mobiliado; aí fazei os preparativos. E os discípulos fizeram como Jesus ordenara, e prepararam a Páscoa. Ao anoitecer, reclinou-se à mesa com os doze discípulos”.



Fig. 4 – Organização da mesa da Ceia e disposição de Jesus Cristo e os apóstolos, com mobiliário característico da época de Cristo.  
Fonte: Enciclopédia Virtual Ilúmina Gold Brasil



Fig. 5 – Jarra e bacia posicionadas aos pés da mesa da Ceia, para a cerimônia do Lavapés.  
Fonte: Enciclopédia Virtual Ilúmina Gold Brasil

faz entender que, os quartos superiores sendo maiores, também podiam ser utilizados para comer e dormir. Assim, como explica o arqueólogo, temos neste cômodo, uma mesa com colchões em volta, no formato de U. Nesta época, também são comuns mesas em formato de L, mas a primeira serve especificamente para ambientes grandes. O lado direito, à esquerda de quem se posiciona de frente para a mesa, localiza-se o lado mais importante, e à direita, o mais humilde – aquele que dá de beber aos convivas e lava seus pés. Diferentemente da cultura ocidental, onde o anfitrião senta-se sempre ao centro, como nas representações da Ceia nas obras de Leonardo da Vinci e Antônio Francisco Lisboa, tal representante senta-se do lado esquerdo da mesa, no segundo lugar, pois este tem um assistente à esquerda e outro à direita (informação verbal)<sup>14</sup> (fig. 4).

O Dr. James Strange, arqueólogo do mesmo instituto (informação verbal)<sup>12</sup>, explica que a palavra *mão esquerda*, em latim, é *sinister*; daí, a origem de outra palavra, *sinistro* (esquerdo). E da palavra *mão direita*, *destra*, ou seja, tudo aquilo que está à direita. Então, quem estaria à direita de Cristo seria seu discípulo amado, João<sup>15</sup>, que se inclinava quando o Senhor queria lhe falar. Do outro lado do anfitrião, estaria seu convidado de honra, identificado pelo pão molhado no vinho que lhe seria oferecido pelo anfitrião. Quando Jesus ofereceu o pão a Judas<sup>16</sup>, as pessoas entenderam que o convidado de honra estava à sua esquerda. Podemos lembrar que, depois de receber o pão, Judas deixa a mesa da ceia para a traição ao Cristo Jesus.

Não é possível, por falta de documentos descritivos, identificar a ordem dos demais discípulos sentados para a ceia, mas podemos deduzir quem estava no lugar mais humilde, aos pés da grande mesa e do apóstolo mais humilde, vê-se uma jarra e uma bacia (fig. 5). Tal apóstolo deveria, por formalidade, oferecer-se para lavar os pés dos demais, conforme a cerimônia de lava-pés, mas este não se ofereceu. Na passagem bíblica de João 13:5-8<sup>17</sup>, Jesus se levanta e lava os pés dos

<sup>14</sup> Comunicação feita à Enciclopédia Virtual Ilúmina Gold Brasil, 2005.

<sup>15</sup> BÍBLIA, Jo 13:23. “Ora, achava-se reclinado sobre o peito de Jesus um de seus discípulos, aquele a quem Jesus amava”.

<sup>16</sup> BÍBLIA, Jo 13:26. “Respondeu Jesus: É aquele a quem eu der o pedaço de pão molhado. Tendo, pois, molhado um bocado de pão, deu-o a Judas, filho de Simão Iscariotes”.

<sup>17</sup> BÍBLIA, Jo 13:5-8. “Depois deitou água na bacia e começou a lavar os pés aos discípulos, e a enxugar-lhos com a toalha com que estava cingido. Chegou, pois, a Simão Pedro, que lhe disse: Senhor, lavas-me os pés a mim? Respondeu-lhe Jesus: O que eu faço, tu não o sabes agora; mas depois o entenderás. Tornou-lhe Pedro: Nunca me lavarás os pés. Replicou-lhe Jesus: Se eu não te lavar, não tens parte comigo”.



discípulos, o que nos faz compreender o porquê de Pedro resistir em deixar que Cristo lavasse seus pés, pois ele estava no lugar de quem deveria lavar os pés dos demais.

A partir desta descrição arqueológica, podemos entender a disposição do mobiliário no momento real do evento Ceia, além da posição de Jesus e alguns discípulos. Podemos concluir, também, que raras foram as manifestações artísticas que representaram o ambiente do banquete de acordo com a cena original – apesar do posicionamento de alguns apóstolos seguirem os dados bíblicos –, pois cada artista tem sua inspiração e suas referências, além da própria vivência refletida diretamente em sua obra, a partir da arquitetura e equipamento específicos da época contemporânea ao artífice.

#### 1.1.1. A significação do corpo e do sangue de Cristo

Existe uma função filosófica para o pão e o vinho, quando esses ocupam a mesa de refeições de um grupo familiar. Segundo Michel de Certeau (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2008, p. 131), tal refeição “sem eles se torna, não só inconsistente, mas até impensável”. Para o autor, quando os alimentos são comprados em algum estabelecimento, são distribuídos aleatoriamente, até serem postos em ordem conforme o momento da refeição – entrada, prato principal, sobremesa. Somente o pão e o vinho acompanhariam uma refeição do início ao fim. Vale ressaltar que o autor deve ler tal fato a partir da cultura ocidental, pois, a princípio, sem aprofundamento de estudos, não se pode afirmar que em outras culturas, o mesmo aconteça. Para o ocidente, existe a sacralização do pão e do vinho, o mesmo não afirmamos em uma sociedade asiática ou africana, por exemplo. Também nenhum outro tipo de alimento pode, de acordo com Certeau, substituir um ou outro, nenhuma outra coisa pode lhe tomar o lugar. “Se desaparecem, nada mais tem sabor, tudo perde a consistência” (*Ibidem*, 2008, p. 132). Por outro lado, pão e vinho, sozinhos, são nutricionalmente incapazes de compor uma verdadeira refeição, pois agem como se fossem pólos opostos, criadores de tensões antagônicas em um cardápio tradicional. Ao associarmos os significados correspondentes aos seus signos, podemos relacionar o pão à labuta, à seriedade, ao nutriente de uma sobrevivência; já o vinho está ligado aos risos, ao álcool, ao drama, formando

drástica oposição (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001). De acordo com Michel de Certeau, temos a situação onde o “drama se encontra nos dois extremos da cadeia: com o suor da frente que ‘pena’, e no delírio do alcoólico que ‘dá pena’” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2008, p. 132).

O pão, sendo a comida mais comum do ser humano, satisfaz-lhe a fome. É neste sentido que ele é símbolo da própria vida. É fruto da terra. Une o ser humano, portanto, à sua raiz. O pão é também dom de Deus – “fazes brotar a erva para o gado e as plantas para uso do homem” (BÍBLIA, Salmos 104:14-15) e isso nos convida a dar-lhe graças. Ele também é expoente de uma determinada cultura e de uma civilização; é causa ou símbolo da alegria, da convivência, da fraternidade, porque representa, simbolicamente, as durações da vida e do trabalho; sendo uma memória do maior bem conquistado no decorrer de gerações anteriores. Promove uma reverência tradicionalista, sendo, inclusive, considerada sagrada.

*[...] Jogá-lo ao chão, pisá-lo, é visto como sacrilégio. O espetáculo de um pedaço de pão na lata de lixo desperta a indignação. O pão é um bloco só com a condição operária: não é tanto o pão que foi para a lata de lixo, mas a pobreza. O pão é um **memorial** [grifo do autor] (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2008, p. 13).*

De acordo com os hábitos domésticos cotidianos, um pão não deve ser cortado por inteiro, se não for para ser todo consumido, por conta de desperdício. E se estiver com sua validade vencida, deve ser reaproveitado na feitura de demais alimentos. Há ainda aquele que crê que é possível se descobrir a origem social de um convidado em sua casa pelo seu manuseio com o alimento. Se este o desperdiçar, não é digno de confiança, pois colocou em risco a seriedade e a sacralidade que o pão simboliza. Por isso, mostra-se como símbolo da civilização, da cultura e da imaginação humana. É chamado pelo nome “companheiro” quem come pão conosco.

Enquanto o discurso sobre o pão apresenta a certeza de seus efeitos, o mesmo não acontece com o vinho na mesma proporção. Este apresenta mais restrições e zelo. Do prazer do “‘bem beber’ tende-se ao limite de ‘beber em demasia’”. O pão goza de estabilidade, é um ponto fixo; o vinho contém, intrinsecamente, a possibilidade de um desvio, um excesso de consumo” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2008, p. 135). Ele é festa. A fórmula do vinho é dotada de autoridade, normalmente relacionada à elegância e ao poder. É também

associado à antitristeza, como condição *sine qua non* de toda e qualquer celebração, onde tal bebida possui virtudes, pois o pão é repartido, e o vinho, oferecido (*Ibidem*, 2008). O filósofo revela que saber apreciar um vinho é alegrar-se e, somente o faz o trabalhador depois de um dia de duro trabalho, ou seja, somente este sabe apreciar a boa bebida que lhe dá forças para realizar suas obrigações diárias. O vinho é a recompensa pela vida árdua, tornando-se, ambigualmente a viagem para a festa ou o fantasma para o início da desordem absoluta, como não se realiza, atualmente, na vida social (*Ibidem*, 2008).

Há, ainda, uma segunda significação para o pão e o vinho, que são vistos também como alimentos nutrientes do espírito: são a própria eucaristia, que oferece aos cristãos a possibilidade de experimentar o invisível, o imperceptível, o inobservável, o inexprimível, isto é, o não-sensível em todas as formas, que é também o inconsciente, o metafísico, o sobrenatural e transcendental. O pão e o vinho, como símbolos, são extremamente expressivos porque sugerem a ideia de ascensão ao céu, de libertação do peso da condição humana à várias coletividades. O pão e vinho são aprovados, adotados e usados por muitas sociedades e os que usam encontram neles valores comuns (GIRARD, 1997). O Marc Girard corrobora com Michel de Certeau quando afirma que o pão e o vinho, dentro da significação cristã devem “realçar a coincidência dos opostos, inacessível tanto à razão discursiva quanto aos sentidos externos” (*Ibidem*, 1997, p. 37).

## 1.2. A REPRESENTAÇÃO PELA RELIGIÃO CRISTÃ – A CONFIGURAÇÃO TRADICIONAL RENASCENTISTA

*“Eu ofendi Deus e a Humanidade porque minha obra  
não alcançou a qualidade que deveria”*

*Leonardo Da Vinci<sup>18</sup>*

É interessante destacar a observação de Michael Baxandall, de que “a maior parte das pinturas do século XV são religiosas” (BAXANDALL, 1991, p. 48), fazendo-nos raciocinar que as pinturas criadas tinham um fim institucional direto, o de instruir através delas como o feito pelos livros e vitrais das catedrais medievais. Também

---

<sup>18</sup> Catálogo da exposição *Leonardo Da Vinci – a exibição de um gênio: 1452-1519*. Criação de RYP Australia / Anthropos Foundation: CIE Brasil, 2007.

para que os exemplos dos santos melhor agissem em nossa memória, estando expostos diretamente aos nossos olhos, a fim de provocarem um sentimento de devoção, mais eficazmente despertado por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas (GIOVANNI DE GÊNOVA<sup>19</sup> *apud* BAXANDALL, 1991).

De acordo com a visão de Castiglione (1478–1529), o homem da Idade Média reconhecia-se a apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família, ou sob qualquer outra das demais forças do sentido coletivo. Já no Renascimento, o homem tende a valorizar o espírito e a iniciativa de cada indivíduo. Tal afirmação individual era expressa através da necessidade de refinamento das maneiras de ser, de vestir, de viver a vida. Os italianos teriam procurado alcançar um máximo de elegância em seus trajes, por exemplo, para realçar em ainda mais sua singularidade e personalidade (CASTIGLIONE, 1997).

Segundo Hauser (HAUSER, 2003, p. 124), durante a Idade Média “o domínio do clero permanece sem rival”. Entende-se por essa citação que a Igreja mantinha o monopólio religioso e social do período, sendo inquestionável, tanto dentro da sociedade medieval, quanto em sua arte. O autor referido afirma que “os relevos, pinturas e mosaicos da época cristã são objetos de devoção, ou então histórias da Bíblia e lendas de santos” (*Ibidem*, 2003, p. 126). A Igreja ensinava a doutrina de que somente a alma poderia ser bela, sendo o corpo, como tudo que pode ser materializado, repulsivo e feio, o que levava os camponeses e artesãos a se julgarem eternos pecadores e indignos da salvação. Para isso, a instituição adota a imagem de Cristo e seus discípulos como pessoas dotadas de majestade e nobreza, sendo um gritante diferencial de referência para o povo. Segundo Cláudio Pastro (PASTRO, 1993, p. 217), “o ícone perfeito é Jesus Cristo, imagem do Pai. [...] Todo ícone tem como finalidade fazer reviver o *Mistério da Salvação*, através da purificação dos sentimentos ao aproximar-se da divindade” [grifo nosso].

Ernst Fischer (FISCHER, 2002, p. 17) afirma que “toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular”. O homem medieval seguia ao pé da letra as palavras de João: “sede frios ou quentes, porque se fordes mornos, vos vomitarei da minha boca” (BÍBLIA, Apocalipse 3:16). Com isso, o dever do homem, dentro de seu entendimento,

---

<sup>19</sup> Giovanni de Gênova resumiu tal afirmativa, no fim do século XIII, em um dicionário em uso na época do *Quattrocento*, intitulado *Catholicum* (BAXANDALL, 1991, p. 49)

consistia em permanecer onde Deus o tinha colocado, em seu lugar social determinado: forte ou fraco, rico ou pobre, guerreiro ou trabalhador, religioso ou leigo. Nesta posição, ele entendia a vontade de Deus. O homem é pecador. Um exemplo é o fato de a Igreja, na Idade Média, fixar os sete vícios capitais: orgulho, avareza, gula, luxúria, ira, inveja e preguiça, pecados pelos quais, todo homem se submete.

A Igreja medieval não tolerava a arte relacionada à realidade. Desse modo, com o afastamento na arte dos fatos reais, esta passa a ser representada por figuras que relatam simplesmente ideais, imagens cada vez mais espiritualizadas e distanciadas da vida terrena. Esses efeitos conceituais são prontamente obtidos a partir do momento em que se reduz a profundidade espacial da obra, simplifica-se e economizam-se os traços do desenho e também acentua-se a frontalidade dos personagens representados (HAUSER, 2003).

A partir do Renascimento e do advento do Humanismo – expressão que se refere a uma série de valores e ideais relacionados com a celebração do ser humano –, a Igreja deixa de ter o monopólio religioso e social do período. Já não mais há Deus como centro e razão de todas as coisas, e sim, do mundo, que é o ponto central do universo e do homem como o meio do mundo. Esse homem ama e respeita Deus, mas entende que tem o direito de organizar o espaço da obra de arte segundo o que ele vê, tentando descobrir uma forma de colocar-se no centro da cena, pois sua intenção é criar um espaço realista e estruturar as figuras – homens – no espaço pictórico. Agora, temos um homem científico, capaz de investigar e interrogar o seu mundo. Baxandall (BAXANDALL, 1991, p. 43) resume dizendo que “o homem se encontra diante de uma pintura com uma massa de informações e hipóteses tiradas de sua experiência pessoal”. Agora, os pintores não mais ignoram as leis matemáticas, que os permitem criar ilusões de profundidade, através do que os objetos parecem se afastar de nós e os corredores se mostram como túneis na parede adentro.

### 1.2.1. A explosão criativa e os processos da arte

Gombrich ressalta a invenção da pintura a óleo, por Van Eyck (1390–1441), com a intenção de espelhar a realidade em todos os detalhes. A descoberta constituiu, assim como a perspectiva, um fato absolutamente novo. Sua descoberta se deu a partir de uma receita para a preparação de tintas, antes de serem sobrepostas em um painel. Vale lembrar que, durante a Idade Média, o aglutinante usado com os preparados em pó advindos de plantas e minerais era o ovo, que tinha como inconveniente a secagem rápida. A essa técnica, dá-se o nome de têmpera. Van Eyck, insatisfeito por não atingir as transições de tonalidades cromáticas desejadas, passa a usar o óleo em lugar do ovo, podendo trabalhar mais vagarosamente e com maior perfeição. Assim, novas possibilidades, como cores lustrosas, figuras modeladas a luz e sombra e detalhes em relevo tornaram-se facilmente realizados (GOMBRICH, 1999).

Arquitetos como Brunelleschi (1377-1446), Alberti (1404-1472) e Vasari (1511-1574) foram de fundamental importância para o estudo da perspectiva como método. Gregos e romanos já tinham tentado o uso de projeções, como o arquiteto Vitrúvio (século I a.C.), por exemplo. Este foi responsável pelo único tratado europeu de arquitetura do período greco-romano, que serviu de inspiração para construções hidráulicas e arquitetônicas desde o Renascimento. Mas o desenvolvimento do método da perspectiva linear permaneceu esquecido durante toda a Idade Média. Este determinado meio foi um código visual elaborado a partir da renascença, que teve Alberti como maior decodificador, considerando a pintura em perspectiva linear “uma janela para o mundo”. A técnica geométrica envolvida propõe a localização ideal do observador, posicionado em frente ao centro da composição, onde se localiza o ponto de fuga. Segundo Leonardo da Vinci (1881-1891),

*Há três ramificações da perspectiva; a primeira lida com as razões da (aparente) diminuição de objetos quando se afastam do olho, e é conhecida como perspectiva de diminuição; a segunda contém o modo como as cores variam quando se afastam do olho; a terceira e última explica como os objetos deveriam parecer proporcionalmente menos distintos à medida que se encontram mais distantes. E os nomes são estes: perspectiva linear, a perspectiva da cor, a perspectiva do desaparecimento. (DA VINCI, 2004, p. 107)*

Não se pode esquecer que o pensamento renascentista é antropocentrista, isto é, pode-se relacionar o ponto de fuga à forma como o homem enxerga o mundo, não somente à referência de matéria e espaço, mas do homem como centro do espaço. Mais ainda, o ponto de fuga central pode ser entendido como manifestação do individualismo da renascença. No período, o ponto de fuga significava o infinito. Dessa forma, não apenas Deus era infinito, mas o mundo também, e o homem renascentista representa esse mundo como ele próprio o vê. Na perspectiva linear, há a representação realística do espaço, onde linhas verticais e horizontais são combinadas com linhas que convergem a um único ponto, criando um centro focal. Baxandall (BAXANDALL, 1991, p. 180) corrobora: “o princípio básico da perspectiva linear que os pintores usavam é de fato muito simples: a visão segue as linhas retas, e as linhas paralelas, que vão para qualquer direção parecem encontrar-se em um único ponto de fuga”.

Na Idade Média, a representação figurativa era hierárquica, isto é, as maiores figuras eram as mais importantes, independentemente de estarem à frente ou ao fundo do espaço físico da obra. Para isso, Fayga Ostrower completa:

*Notavam-se, na Idade Média, os elementos componentes da perspectiva – isoladamente, quanto aos aspectos observáveis. Nunca se chegou a selecioná-los. Ou a relacioná-los. E muito menos a organizá-los e configurá-los em um sistema único e integrado. Não porque possivelmente não se soubesse fazê-lo. O fato é que nem cogitavam fazê-lo. [...] Nesse sentido, como uma forma expressiva, a perspectiva era na época inaceitável, era incompatível com os valores medievais. (OSTROWER, 1999, p. 106)*

No Egito, essa forma de representação também era usada. Quando vivo, o Faraó era sempre a maior figura – menor apenas que a representação dos deuses; morto, possuía a mesma proporção – sendo seguido em tamanho e fração do todo, pelas figuras que representavam os nobres, até chegarem à menor forma, os escravos.

A perspectiva linear constrói espaços cúbicos, seguindo, relativamente, a forma de uma pirâmide truncada, onde revela o teto, o piso e as duas paredes laterais, embora de forma distorcida. Junto à composição, também se identifica a parede de fundo, que aparece frontalmente, tornando-se possível colocá-la em escala e, a partir dela, determinar dimensões de espaços e objetos no ambiente. Assim, a única parede que não é visualizada é a correspondente à localização do

observador. *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci é um dos exemplos mais clássicos da perspectiva central, onde o ponto de fuga está localizado no olho direito da figura de Jesus Cristo, que é o centro da cena (GOMBRICH, 1995).

### 1.2.2. Sociedade / homem renascentista – aspectos da modernidade

O sociólogo Arnold Hauser buscou, primeiramente, definir a chamada “modernidade” como um marco histórico, a partir do momento em que define, dentro do tempo e do espaço, a sua localização: “a era moderna começa realmente com o Iluminismo, com a ideia de progresso e com a industrialização” (HAUSER, 2003, p. 273). O autor se volta ao período do Iluminismo – século das luzes – movimento intelectual francês do século XVIII que defendia o domínio da razão sobre a visão teocêntrica – Deus acima de tudo e de todos – que dominava a Europa desde a Idade Média. Os pensadores iluministas acreditavam que o homem deveria ser o centro do pensamento social, e não somente cumprir com as ordens impostas através das crenças religiosas adotadas pela Igreja. Posteriormente, o autor redefine a linha histórica do surgimento da modernidade, justificando que

*[...] talvez seja preferencial situar a linha divisória crucial entre a primeira e a segunda metade da Idade Média, ou seja, no final do século XII, quando a economia monetária é ressuscitada, novas cidades surgem e a moderna classe média adquire pela primeira vez características que as distinguem. (Ibidem, 2003, p. 273).*

Este período, historicamente anterior ao Iluminismo, identificado como Renascimento, situa-se após a Idade Média (início do século XV) e, segundo Ernst Gombrich (GOMBRICH, 1999, p. 273), “significa nascer de novo ou ressurgir”, nascer de novo para a arte clássica greco-romana, usando o homem como escala principal e referência absoluta nas artes, após um período intermediário onde os italianos culpavam os bárbaros de uma “destruição inútil de belas coisas” (*Ibidem*, 1999, p. 223). Na verdade, esse ressurgimento se deu como um processo de longos anos, a partir de estudos e descobertas na ciência e nas artes e, representa, também, uma renovação da vida e da consciência humana. O homem renascentista, ao ser movido pela razão, objetivava alcançar a beleza e a harmonia, tanto no plano pessoal como no social. À Antiguidade Clássica cabia o papel de modelo ideal para



ação e o pensamento. De acordo com Stuart Hall (HALL, 2005, p. 10), o homem moderno “estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e ação”.

O Renascimento foi o início do capitalismo. O novo modo de se comportar e a nova maneira de viver em crescente e constante evolução fizeram com que se produzisse uma ideologia própria, encontrando-se os elementos desta, parte na Antiguidade e parte em tendências do Cristianismo. O dinamismo do homem, agora moderno, compreende todo o conceito gerador das relações humanas. As concepções de valor se modificam, a perfeição deixa de ter uma forma absoluta, pois quando tudo está em transformação, só existe a constante procura pela perfeição. Esta, no contexto das artes, ao contrário da Antiguidade, deixou de ser uma norma estável e assumiu uma forma efêmera no processo de desenvolvimento, ou seja, ao terminar uma obra, a mesma já estava praticamente incompleta, forçando o artista a se superar e buscar, novamente, a perfeição. Este dinamismo caracterizou a relação entre homem e sociedade. O que distingue claramente o Renascimento, tanto da Antiguidade, como da Idade Média, é o aparecimento de um sistema múltiplo de valores morais (sabedoria, coragem, moderação, justiça, ética, religiosidade), o que proporcionou um rompimento do sistema medieval unitário de valores, que eram mais estáticos. Nasceram novos valores em substituição aos tradicionais, como patriotismo, tolerância, integridade, dentre outros.

De forma generalizada, o Renascimento é considerado como um momento em que os homens se afastam da Igreja e mesmo de Deus, numa tentativa de romper com o pensamento medieval. De fato, o homem renascentista passa a valorizar uma concepção antropocêntrica – o homem como centro de todas as coisas – em contraponto com o conceito teocêntrico difundido durante a Idade Média. Mas isto não significa dizer que o homem renascentista era hostil à religião. Pelo contrário, eles próprios eram religiosos. Pode-se pensar que, como ocorreu com outros campos da arte e da cultura, também a religião, de forma lenta, mas segura, ia-se tornando mais humana. Ousa tornar-se menos teológica, e permite uma releitura a partir do artista enquanto autor. E se essa autoria era individual pela assinatura e a inserção do artista nos circuitos do mercado, era também reflexo coletivo, pois este se referia a padrões, matrizes e leituras.

### 1.3. LEONARDO DA VINCI – UMA REFERÊNCIA MATRICIAL ICONOGRÁFICA PARA O ALEIJADINHO:

*“O pintor que não duvida, pouco consegue.  
Quando a obra supera o julgamento do autor,  
o artista nada aprende. Quando o julgamento supera a obra,  
ela vai ficando cada vez mais perfeita,  
se a avareza não o impedir.”*

*Leonardo Da Vinci<sup>20</sup>*

#### 1.3.1. A biografia de um gênio

Leonardo da Vinci (1452-1519) nasceu numa casa de campo em Anchiano, aldeia toscana, na localidade de Vinci, próximo de Florença. Viveu seus primeiros anos com a mãe e, depois, foi viver com a família paterna, que o educou sem fazer distinção entre Da Vinci e seus filhos legítimos. Desde novo, interessa-se por obras em latim, grego e italiano, mesmo sem ter profundos conhecimentos para tal. Na adolescência, descobre sua habilidade para com o desenho e seu pai o leva para visitar a oficina de Verrocchio (1435-1488), onde Leonardo permanece por 17 anos. Lá, o artista aprendeu a trabalhar e fundir metais, esculpir, observar, reproduzir modelos nus e vestidos, desenhar plantas e animais e a pintar. Leonardo aprofundou-se em tudo o que podia da arte do desenho. Ainda na oficina, Da Vinci adquiriu noções de arquitetura e iniciou seus estudos sobre as leis da perspectiva e a técnica das cores, permanecendo no atelier até 1476. Leonardo gostava de desafios, e escrevia, por ser canhoto, da direita para a esquerda, para que só pudessem ler seus escritos com o auxílio de um espelho.

Os artistas flamengos que chegaram a Florença a partir da segunda metade do século XV influenciaram diretamente Leonardo, que buscava o realismo em suas obras. Jan Van Eyck (1390-1441) e Hugo van der Goes (1440 - 1482) eram os mestres de maior destaque na obra flamenga da época.

---

<sup>20</sup> DA VINCI. Leonardo. Frases e pensamentos de Leonardo Da Vinci. *NetFrases.com*. s/L: 2008. Disponível em em <<http://www.netfrases.com/frases-e-pensamentos-de-leonardo-da-vinci.html>>. Organizado por: <<http://www.dagondesign.com>>. Acesso em 17 abr. 2009, às 16h30min.



Fig. 6 – *A Virgem do Cravo* (1478-1480)  
Leonardo da Vinci (1452-1519)  
Óleo sobre painel – Alte Pinakothek – Munique

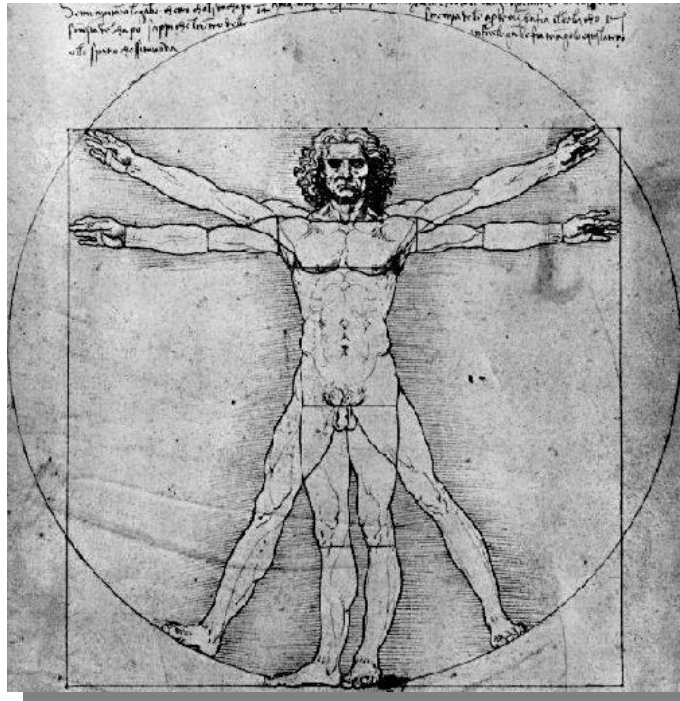


Fig. 7 – *Homem de Vitruvius* (1492)  
Leonardo da Vinci (1452-1519)  
Desenho – Accademia di Belle Arti - Veneza

Na obra *A Virgem do Cravo* (fig. 6), o primeiro quadro considerado inteiramente de sua autoria, Leonardo mistura orientações de Verrocchio e sua influência flamenga.

Da Vinci rompe com o modelo iconográfico medieval a partir do momento em que ressignifica as formas de representação até então usadas, chegando a desagradar a elite dominante da época, que fez com que as encomendas ao artista diminuíssem e este ficasse condicionado a trabalhar com encomendas vindas da oficina de seu mestre.

Não se podia cobrar de Leonardo da Vinci – escultor, pintor, arquiteto, desenhista, engenheiro, belicista, musicista – que, com toda a transformação da época renascentista e a busca pelo perfeito, não acompanhasse seu tempo. Isso fez com que Da Vinci ficasse conhecido como inconstante, pelo fato de jamais considerar qualquer obra sua acabada. Muitas vezes, as encomendas não saíam do esboço, outras, não eram entregues por estarem sempre incompletas. Leonardo aprofunda todos os estudos que consegue abraçar. Gombrich declara que Leonardo (DA VINCI *apud* GOMBRICH, 1999, p. 293) “considerava [...] que a função do artista era explorar o mundo visível”. Em abril de 1489, Leonardo começa a escrever um livro que nunca terminou, sobre a Figura Humana, mas que, posteriormente, derrubaria as leis fixadas por Vitruvius (70?-25 a.C.) sobre as proporções do homem perfeito. O *Homem Vitruviano* (fig. 7) tornou-se o desenho que melhor representa a escala de figura humana desde o Renascimento até os dias de hoje. Dentre muitas idas e vindas no trecho Florença – Milão, e após muitos projetos de uso em operações militares, como submarinos, escafandros, etc. Por volta de 1516, Leonardo aceita o convite do rei Francisco I para se mudar para França, onde voltou a produzir desenhos de felinos, cavalos e dragões. Na noite de 2 de maio de 1519, Leonardo morre ao lado de companheiros e criados e é sepultado na Igreja de Saint-Florentin de Amboise.

### 1.3.2. Sua produção artística

A obra-prima *A Última Ceia* (*L'Ultima Cena* ou *Cenacolo*), de Leonardo da Vinci, data do período de 1495-1497, em técnica mista, com predominância da têmpera e óleo. Ele selou um muro de pedra com uma camada de resina – breu e mástique<sup>21</sup> – além de outra camada contendo uma argila amarela, aplicada sobre reboco, com a dimensão de 460 x 880 cm. De acordo com o que se conhece das práticas de trabalho de Leonardo, o afresco, em sua técnica tradicional seria inviável para a obra d'*A Última Ceia*. Assim, o mural nunca foi adquirido particularmente por não poder ser removido de seu lugar de origem. A obra foi encomendada pelo Duque Ludovico Sforza (1452-1508), mecenas protetor de Leonardo. O painel cobre toda uma parede de uma sala usada como refeitório pelos monges do mosteiro de Santa Maria delle Grazie (Santa Maria das Graças), em Milão (fig. 8). A edificação foi construída pelo Duque, para que este pudesse, dentre outras coisas, sepultar seus familiares. O tema era tradição para refeitórios, mas nunca um tema sacro tinha sido representado com tanta realidade. É a obra mais sofrida e mais importante terminada por Da Vinci. De acordo com Gombrich,

*[...] como era pura a luz que inundava a mesa, e como acrescentava solidez e volume às figuras. Talvez os monges se impressionassem, primeiro, pela veracidade e o realismo com que todos os detalhes estavam retratados, os pratos espalhados pela toalha, as pregas destacadas nas vestes [...]* (GOMBRICH, 1999, p. 296).

Leonardo representa a última ceia de Jesus com os apóstolos, antes de ser preso e crucificado (fig. 9). A cena foi baseada no trecho bíblico do livro de João, no qual Jesus anuncia aos doze discípulos que alguém, entre eles, O trairia: “depois de dizer estas coisas, Jesus ficou profundamente comovido e disse com toda clareza: ‘eu garanto que um de vocês vai me trair’” (BÍBLIA, João 13:21). Dentro da história evangélica, a pintura é considerada uma das mais dramáticas até hoje vista. Ao centro, Cristo é representado com os braços abertos (o que acentua ainda mais as diagonais que levam ao ponto de fuga, pela perspectiva linear), em um gesto de resignação, formando o eixo central da composição. Apesar de não ser Da Vinci o

<sup>21</sup> Mástique: Resina de aroeira ou de lentisco (aroeira-da-praia) amarelado, que se usa em mistura de tintas e como condimento; espécie de goma que contém uma mistura de 15 a 25% de betume (HOUAISS, 2001).



Fig. 8 – Mosteiro de Santa Maria delle Grazie  
Localização do mural d'A Última Ceia no refeitório dos monges (em vermelho)

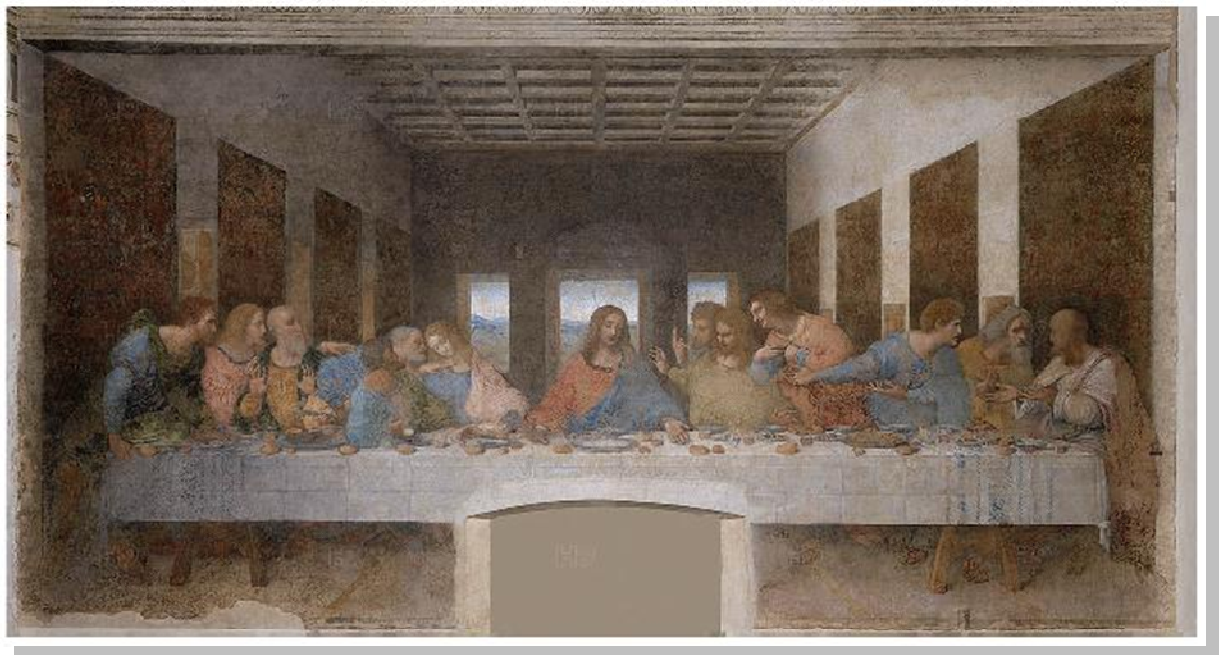


Fig. 9 – A Última Ceia (1495-1497)  
Leonardo da Vinci (1452-1519)  
Mural em técnica mista – Santa Maria delle Grazie – Milão



Fig. 10 – *L'Ultima Cena* (1445-1450)  
Andrea Del Castagno (1421-1457)  
Afresco – Convento de Sant'Apollonia – Florença



Fig. 11 – *A Última Ceia* – Idade Média  
Autor Desconhecido

primeiro a retratar o momento da instituição da Santa Ceia (Andrea del Castagno em 1450 (fig. 10), e outros artistas desconhecidos durante a Idade Média (fig. 11) também a retrataram), foi ele o único a retratar a agitação dos discípulos, ao ouvirem o anúncio da traição:

*[...] desconcertados, os discípulos olhavam uns para os outros, pois não sabiam de quem Jesus estava falando. Um deles, aquele que Jesus amava, estava à mesa ao lado de Jesus. Simão Pedro fez um sinal para que ele procurasse saber de quem Jesus estava falando. Então o discípulo se inclinou sobre o peito de Jesus e perguntou: ‘Senhor, de quem está falando?’ (BÍBLIA, João 13: 22-25).*

A cena ocorre logo após o ritual do lava-pés quando, sentado à mesa, Jesus diz: “Eu não falo de todos vocês. Eu conheço aqueles a quem escolhi, mas é preciso que se cumpra o que está escrito na Escritura: ‘aquele que come pão comigo, é o primeiro a me trair’” (*Ibidem*, João 13: 18). Não se referia Jesus à zombaria do povo, nem ao ódio dos seus inimigos, muito menos à sua sentença na Cruz, mas se referia à fraqueza moral de um dos seus.

Da esquerda (de quem aprecia a obra) para a direita, encontram-se, respectivamente, Bartolomeu, Tiago (o Menor), André, Judas Iscariotes, Pedro, João, Jesus Cristo, Tomé, Tiago (o Maior), Felipe, Mateus, Tadeu e Simão (o Zelote) (fig. 12). Os doze apóstolos distribuem-se simetricamente: seis de cada lado. Eles se subdividem em quatro grupos de três, o que dá um extremo dinamismo à cena. Dois arcos de um círculo unem os dois grupos, à esquerda e à direita (fig. 13). Seus rostos e gestos parecem exprimir todos os sentimentos humanos. Seus corpos se agitam, como se estivessem ligados uns aos outros, contrastando com a postura serena de Cristo, em cujo semblante não se vê decepção, raiva, medo ou angústia. Há n’Ele um distanciamento nítido que se opõe ao ambiente conturbado pela curiosidade, pela maledicência, pela surpresa, pela dúvida retratados nos rostos de seus apóstolos. Sua fisionomia é calma, distanciada do tumulto que Suas palavras provocaram. Sua quietude é acentuada pelo triângulo equilátero formado pela sua cabeça e braços abertos.

No cume de cada arco estão os dois pólos dramáticos da composição: à direita, acima de todos, está o rosto de Felipe, que personifica a candura e a fé. Foi o primeiro apóstolo chamado por Jesus em sua primeira convocação. Leonardo o



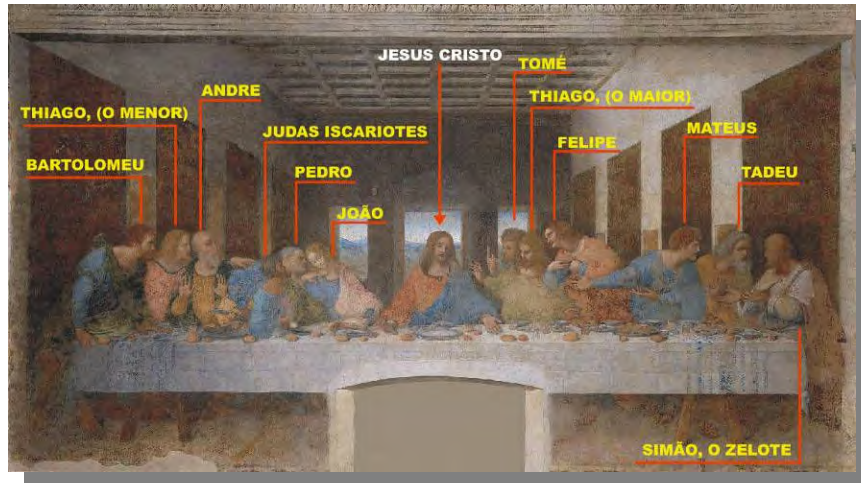


Fig. 12 – Esquema descritivo d'A Última Ceia  
Localização e nomeação dos apóstolos.

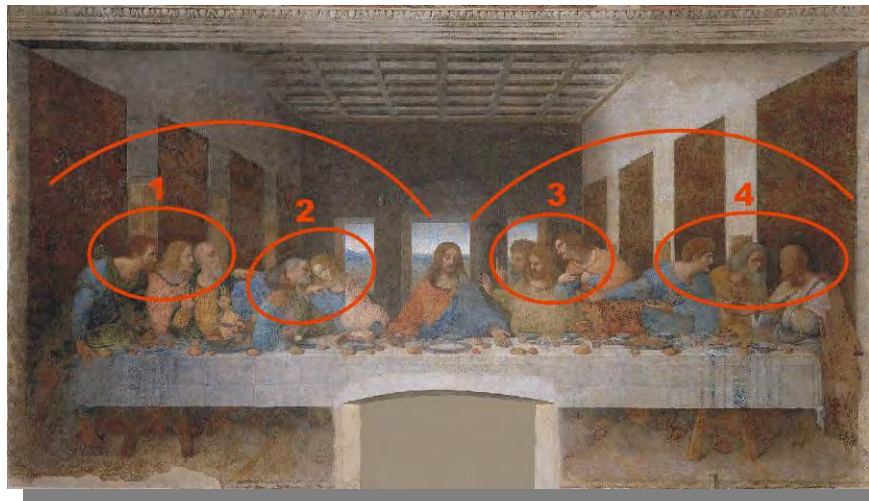


Fig. 13 – Esquema descritivo d'A Última Ceia  
Dois arcos unindo 4 grupos de 3 integrantes cada – simetria.

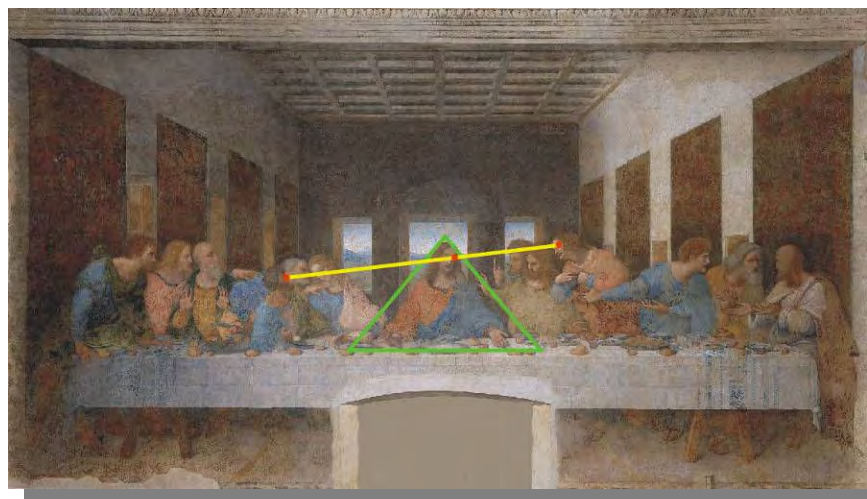


Fig. 14 – Esquema descritivo d'A Última Ceia  
Triangulação formada pela cabeça e braços de Jesus;  
Ligação dos olhos de Judas à Felipe passando pelo olho de Cristo.

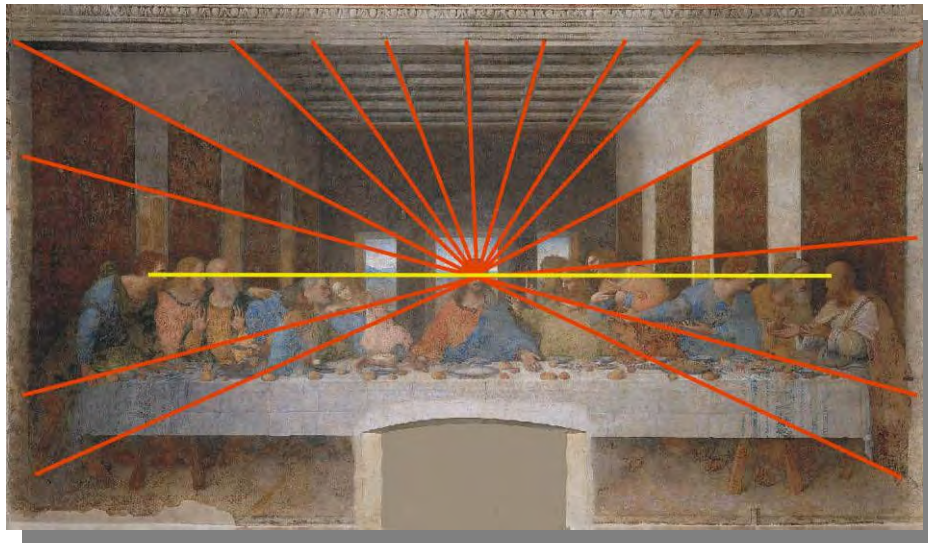


Fig. 15 – Esquema descritivo d'A Última Ceia  
Sistema de Perspectiva regular; observar a linha que atravessa os olhos da maioria dos apóstolos passando pelos olhos de Jesus.

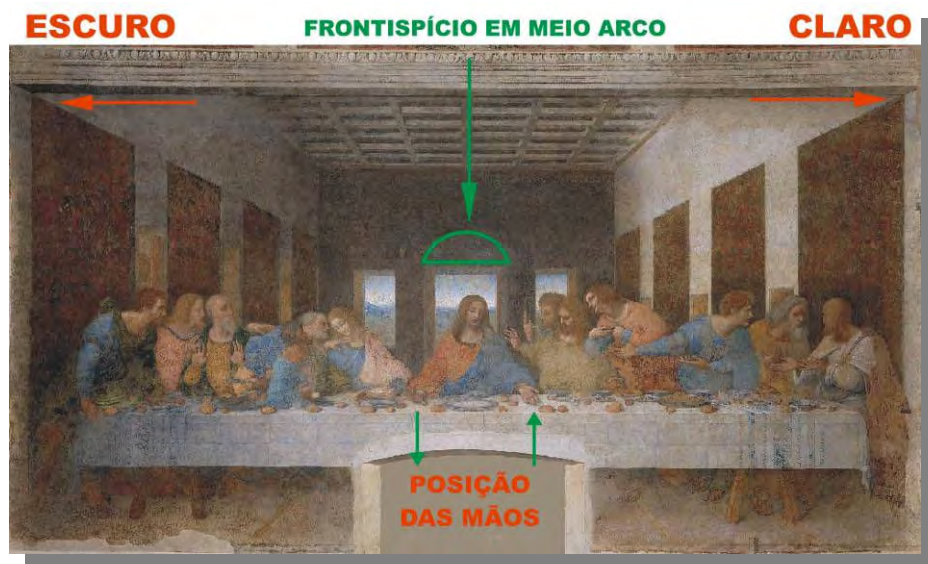


Fig. 16 – Esquema descritivo d'A Última Ceia  
O lado do mural que se encontra no escuro é o que corresponde ao lado onde se localiza Judas, e a mão de Jesus permanece voltada para baixo. Diferentemente, do lado mais claro, onde se localiza Felipe, relacionamos à mão de Cristo voltada para cima.

coloca acima de todos. À esquerda, abaixo de todos está o rosto de Judas. A linha que une os rostos de Judas e Felipe passa exatamente sobre o rosto de Cristo (fig. 14). João não tem a cabeça apoiada sobre Jesus, porque, naquela hora, ninguém poderia confortá-lo. E, dentro da cena, não se pode esquecer, que a arquitetura – portas e janelas – também segue a simetria proposta por Leonardo, o que acentua o equilíbrio proposto. A simetria perfeita citada acima, na composição, é responsável pelo efeito de harmonia, equilíbrio e tranquilidade passada ao observador (fig. 15).

Susan Woodford analisa que artistas que antecederam Leonardo, outros contemporâneos e até pertencentes a períodos posteriores, dispuseram as figuras como se fossem pinos enfileirados numa tábua e, por isolarem Judas no lado oposto da mesa, por conseguinte de costas, retomando a leitura de que a perspectiva dá maior ênfase a Judas que a Jesus Cristo. No Ocidente, por formalidades sociais, colocamos o anfitrião ao centro da cena, mas em tamanho inferior, assim, localizando-se mais no fundo. Da Vinci, além de solucionar de modo criativo esse problema, posicionando Judas do mesmo lado da mesa que os outros apóstolos, ainda assim se diferencia dos outros, quando o artista o coloca imprensado contra a mesa por Pedro, deixando seu rosto na sombra. (WOODFORD, 1983). Essa delicada passagem da luz para a sombra, quando um tom mais claro mergulha em outro mais escuro, dá-se por um procedimento pictórico que recebe o nome de *sfumato* (esfumado, em português), dominado por Leonardo com extrema destreza (fig. 16).

Da Vinci costumava fazer muitos esboços e rascunhos de suas obras antes da versão final, pois entendia que o artista deveria pesquisar a fundo tudo o que considerasse base para sua obra, desde o crescimento de um feto no ventre materno, até a construção de dispositivos bélicos, passando pelo estudo da forma de uma simples pedra. A precisão de seus traços era uma de suas obsessões. Estudos mostram várias alternativas de distribuição da cena, por exemplo, a pintura ser entendida como o prolongamento do refeitório, o que o levaria a empregar uma perspectiva mais dramática (e teoricamente incorreta), onde as paredes laterais se abririam de forma tão aguda que uma pessoa pareceria estar olhando um hexágono, ao invés de um retângulo. A mesa e os pertences apresentados na cena da obra sugeririam a situação real do refeitório. Em um desses esboços d'*A Última Ceia*, Leonardo já coloca o nome de cada apóstolo retratado, eliminando dessa forma qualquer dúvida sobre quem é cada uma das suas figuras. Para ele, todo

personagem da obra deveria ter seu movimento pré-estabelecido (fig. 17), como segue em suas anotações:

*Alguém que estava bebendo deixou o copo em sua posição, e virou a cabeça na direção do orador. Outro, contorcendo os dedos das mãos, vira-se, com uma expressão séria no rosto, para seu companheiro. Outro, com as mãos abertas, mostra as palmas e encolhe os ombros até as orelhas, fazendo uma boca de surpresa. Outro fala no ouvido do vizinho e este, enquanto ouve, vira-se para ele enquanto segura uma faca em uma mão, e na outra o pão cortado pela metade. Outro, virando-se com uma faca na mão, toca em um copo sobre a mesa. Outro coloca as mãos na mesa e fica olhando. Outro fala com a boca cheia. Outro inclina-se para frente a fim de ver o orador e protege os olhos com as mãos. Outro recolhe-se atrás daquele que se inclina para frente e vê o orador entre o mural e o homem que está inclinado. (DA VINCI, 2004, p. 154)*

Da Vinci frequentava o mosteiro durante o período de execução da pintura, subia no andaime (a parte baixa da obra está acima da altura de uma cabeça) e pintava sem parar, muitas vezes, da manhã ao anoitecer, esquecendo-se de comer e nunca deixando o pincel de lado. Depois, era capaz de passar dias de braços cruzados, sem tocar no pincel, apenas observando e criticando seus traços. Por vezes, deixava outro trabalho na oficina, rumava para o mosteiro para aplicar apenas uma ou duas pinceladas na obra e retornava ao lugar de origem. Por isso, sua precisão e o longo tempo empregado em sua criação.

Qualquer personagem tinha mais possibilidade de divagação da imaginação pelo artista do que a figura de Jesus Cristo, porque a Igreja ainda pensava na possibilidade da existência de uma testemunha ocular em relação à Sua aparência. Uma descrição apócrifa<sup>22</sup> de Lântulo Batiato (*Lentulus Batiatus* – séc. I), possível governador da Judeia e também, dono de uma escola preparadora de gladiadores, enviado ao Senado romano, corrobora com a Igreja nesse testemunho:

*Um homem de estatura média ou pequena e muito distinto, [...]. Seus cabelos são da cor de avelã madura e descem retos até a altura das orelhas, de onde caem em forma de cachos espessos e abundantes até seus ombros. Na frente, os cabelos são repartidos em dois por uma risca mediana, segundo o costume nazareno. Sua frente é vasta, polida e serena; sua face é desprovida de rugas ou marcas, [...]. seu nariz e sua boca não*

<sup>22</sup> Do grego *apókryphos*; pelo latim tardio, *apocryphus* – significa secreto, oculto. No século IV, após a definição do Cânon da Bíblia, o termo tornou-se pejorativo (tomou o sentido de “o que modifica a verdade”, de modo imperceptível para quem lê), passando a representar a obra ou fato sem autenticidade, ou cuja autenticidade não se provou. Entre os católicos, são os escritos de assunto sagrado, não sendo incluídos no *corpus* bíblico pela Igreja por se tratarem de obras sem o reconhecimento eclesial, sem a admissão de Escrituras autênticas e divinamente inspiradas. (HOUAISS, 2001).



Fig. 17 – Estudos onde Leonardo da Vinci determina quem são os apóstolos para o mural d'A *Última Ceia*



Fig. 18 – Vitral medieval  
Autor desconhecido



Fig. 19 – *A Anunciação em Florença* (1439-1443)  
Fra Angelico (1387?-1455)  
Afresco – Convent of San Marco - Florença



Fig. 20 – *Um Jovem Diante da Assembleia das Artes* (detalhe) – (1486)  
Botticelli (1445-1510)  
Afresco – Museu do Louvre – Paris



Fig. 21 – *A Anunciação* (1474)  
Leonardo da Vinci (1452-1519)  
Óleo sobre painel – Galeria degli Uffizi – Florença



Fig. 22 – A obra-prima *A Última Ceia* alterada pela abertura de uma porta (1652) e pelo bombardeio da Segunda Guerra Mundial (1943).



*têm defeitos. Sua barba é espessa [...] e é semelhante à cor de seus cabelos; não é particularmente longa e se divide em duas partes. [...] Seus olhos são brilhantes, móveis, claros e esplêndidos. [...] é o mais belo entre os filhos dos homens. (LENTULO<sup>23</sup> apud BAXANDALL, 1991, p. 61)*

Poucas figuras contradizem esse modelo de representação. Aliás, foi através da tradição oral e dos testemunhos oculares que temos, hoje, os chamados evangelhos canônicos (Mateus, Marcos, Lucas e João), que foram escritos antes do ano 70 d.C. – com exceção do evangelho de João, que deve ter sido escrito por volta do ano 100, quando ainda parte das testemunhas da vida de Cristo estavam vivas. Leonardo teria dito nunca ter terminado sua obra, por não executar a face do Senhor com tanta perfeição como deveria, nem ter encontrado modelo com expressão tão diabólica quanto pretendia para Judas.

Infelizmente, não existem dicionários que descrevam a linguagem dos gestos no período da renascença, mas Leonardo da Vinci costumava observar os oradores e os mudos para desenvolver melhor esse gestual. Baxandall destaca alguns, encontrados em catálogos de uso dos Beneditinos, em períodos de silêncio, como por exemplo: “[...] 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; [...]” (catálogo de sinais beneditinos<sup>24</sup> apud BAXANDALL, 1991, p. 68). Outros gestos mostravam-se exclusivamente religiosos. Durante a Idade Média, um gestual muito utilizado em representações era o de devoção a Deus, que se dava com o personagem erguendo as duas mãos, com a palma das mãos impostas, voltadas para o alto (fig. 18). Posteriormente, para exprimir a mesma devoção, juntavam-se as mãos, entrelaçando ou não os dedos, e curvava-se levemente a cabeça, em sinal de humildade (fig. 19). Algumas obras, como *Um Jovem diante da Assembleia das Artes*, afresco de Botticelli (fig. 20) e *A Anunciação*, de Leonardo da Vinci (fig. 21), mostram o gesto usado, principalmente na segunda metade do século XV, para expressar o convite de boas vindas. A postura correta é ter a mão direita estendida à maneira de uma pessoa que convida, com a palma da mão levemente levantada e os dedos, se abrindo em leque, levemente para baixo (*Ibidem*, 1991).

Poucas obras causaram tanta inquietação quanto *A Última Ceia*, no que tange a sua conservação e restauração, danificada pela umidade do lugar e pela sua

<sup>23</sup> Tradução renascentista de um texto em grego, popular no século XV e impresso no *Zardino de Oratione* (Veneza, 1494).

<sup>24</sup> RIJNBERK, G. van. *Le Langage par signes chez lés moines*. Amsterdã, 1954.

técnica de pintura. Começou a deteriorar-se rapidamente e, com menos de um século de existência, já era pouco visível. Em 1652, os frades cortaram um pedaço da obra para abrir uma passagem (fig. 22) entre a cozinha e o refeitório, de forma que os alimentos não chegassem muito frios à mesa. Posteriormente, os soldados de Napoleão Bonaparte (1769-1821), Imperador da França, transformaram o refeitório em estábulo, apesar da dita ordem contrária do Imperador. Em agosto de 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, a área onde se localiza o mosteiro de Santa Maria delle Grazie foi intensamente bombardeada. O afresco, protegido com sacos de areia, suportou as agressões quase que como um milagre. Mas a Grande Guerra tornou-se mais intensa e, para os militares, era uma “perda de tempo” ocupar-se d’*A Última Ceia*.

Restauradores ainda não possuíam técnicas aprimoradas adequadas que fossem desenvolvidas e aplicadas na obra. Na última restauração, profissionais retiravam pequenos fragmentos dos pigmentos originais com um bisturi e um microscópio. “Pequenas ilhas do pigmento original flutuavam em lavagens pálidas de aquarela aplicadas por outros restauradores” (FIELD, 2002, p. 227). Tantas restaurações – que começaram por pinceladas para disfarçar imperfeições nas cabeças dos apóstolos, no século XVIII – são resultado da inabilidade de adequação à técnica de Leonardo e o traçado extremamente delicado de suas linhas. O mais recente trabalho é o que mais se aproxima da pintura de Da Vinci, mas ainda não é a sua pintura. Cada restauração feita deixa a obra um passo mais distanciada da pincelada original. Leonardo escreve sobre *A Última Ceia*: “tudo é concentrado nas figuras, e aí está marcada a falta de qualquer tipo de decoração: o ambiente é simples e nu, como seria a Jerusalém de quinze séculos atrás, e como é o refeitório dos Dominicanos no final dos anos de 1490” (DA VINCI *apud* FIELD, 2004, p. 229).

Assim sendo, podemos concluir que até o histórico de conservação do mural *A Última Ceia* segue às suas origens renascentistas, como obra constantemente inacabada por circunstâncias que se sujeitam ao acaso, lembrando-nos que a obra-prima descrita é moderna, sempre em busca da perfeição inatingível.

## **CAPÍTULO 2 – BARROCO: O CAMINHO DE UM “TREM” SEM FRONTEIRAS NEM LIMITES**

### **2. O BARROCO**

Segundo Victor Tapié, a palavra barroco remonta à palavra portuguesa barroco, que designa pérola irregular. O termo entrou no jargão técnico da joalheria por volta do segundo terço do século XVI. De acordo com o autor, que cita Covarrubias, autor de *Tesoro de La Lengua Castellana*, de 1611, “a palavra *barrueco* se aplica à pérola irregular e *berrueco* significa rochedo granítico e da origem a ‘*berrocal, tierra áspera, y llena de berruecos que son peñascales levantados em alto: y de alli entre las perolas ay unas mal proporcionadas y por la similitud las llamaron berruecos*”<sup>25</sup>” (COVARRUBIAS<sup>26</sup> apud TAPIÉ, 1983, p. 3). Ele ainda faz a colocação de que o barroco não traduz nenhuma irregularidade ou imperfeição no modo de pensar; admite-se que o termo era usado para ridicularizar os conceitos formais das Universidades francesas, tratando seus doutores de barrocos, com total intenção pejorativa. Wölfflin nos diz que o Barroco “sempre foi visto como o estilo responsável pela dissolução das formas conquistadas no período anterior” (WÖLFFLIN, 2005, p. 14). A análise e interpretação da natureza a partir da valorização do homem que o artista se propunha no estilo anterior – o Renascimento – foram superadas a partir do instante em que o homem decodificou a linguagem que a natureza transmitia, através da linguagem artística. Arnold Hauser corrobora:

---

<sup>25</sup> “barrocal, terra áspera e cheia de barrocos, que são penhascals erguidos no alto; daí, por haver entre as pérolas algumas mal proporcionadas, pela similitude foram chamadas barrocos” (TAPIÉ, 1983, N.T. Armando Ribeiro Pinto).

<sup>26</sup> COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*. Espanha, 1611.

*[...] antes do barroco ainda era possível, entretanto, dizer se o enfoque político de uma época era fundamentalmente naturalista ou antinaturalista, propício à unidade ou à diferenciação, classicista ou anticlassicista – agora, porém, a arte deixou de ter um caráter estilístico uniforme nesse sentido estrito, é naturalista e classicista, analítica e sintética o mesmo tempo (HAUSER, 2003, p. 443).*

Através de dois pólos, Wölfflin define conceitos sobre o estilo: o primeiro é o fato de o barroco ser pictórico, e não linear e plástico, por sua evolução em linhas mais livres, luzes e sombras, que conferem movimento e dissolução à representação. Adalgisa Campos (CAMPOS, 2006, p. 8) também assinala como característica do período “a preferência pelas diagonais, pelas curvas e contracurvas e a movimentação geral da composição”. Outro conceito está voltado à sua organização, através da superposição de planos e profundidade. Enquanto Wölfflin afirma que o clássico é caracterizado por sua multiplicidade, o barroco se dá através de uma unidade, sem pluralidade de elementos que, autônomos, formam um conjunto. A visão de forma globalizada é a primeira a ser percebida. O autor afirma que “o efeito barroco de profundidade está sempre aliado a uma multiplicidade de ângulos de visão” (WÖLFFLIN, 2006, p. 145). O último conceito destaca a clareza relativa do período, pois tal elemento se prejudica em estilos pictóricos construídos em diversas profundidades e movimentações de luz e sombra, de acordo com o Barroco. “É do interesse do estilo apresentar, [...] se possível, corpos de uma só peça. Em vez de múltiplo e pequeno, procura a grande composição homogênea: em vez de dividir, ele reúne” (WÖLFFLIN, 2005, p. 49), mesmo que essa reunião se dê conscientemente de “forma antiplanimétrica” (*Idem*, 2006, p. 147), recusando-se a estudar o clássico princípio da frontalidade, pois assim, é possível o período transmitir o que o caracteriza, o movimento vivo. Wölfflin atenta para o fato de que, por caracterizar o período como antiplanimétrico, não necessariamente foi desencadeado o caos na visualidade da obra e tenham desaparecido as questões previamente definidas; somente destaca que a relação entre os planos é tão indesejada quanto a fixação da imagem proposta, mesmo que esta forneça uma representação plástica perfeita da realidade (*Ibidem*, 2006).

Também separando o estilo em quantitativo de elementos, Werner Weisbach (WEISBACH *apud* GAVAZZONI, 1998, p. 73) comporta quatro: o elemento forma (formas movimentadas, em relação de tensão entre si, dinamismo, policromia), o

elemento político (o absolutismo), o elemento religioso (a Contrarreforma ou Reforma Católica) e o elemento sociológico (a primeira fase do capitalismo).

O historiador Marcio Jardim destaca que

*[...] o essencial do Barroco é a teatralidade, uma atitude emocional. A diferença entre a expressividade barroca e a renascentista é o movimento ilusório. Se a arquitetura barroca proporciona ilusão de infinito, a imaginária dá a impressão do instante do movimento, onde a figura escultórica é apanhada num determinado ato que se estende como tendo antecedente e subsequente [...] (JARDIM, 2006, p. 15).*

O que entendemos segundo o supracitado, é que a imagem fala, age em gestos teatralizados, feita para um determinado lugar, em uma contextualização específica, para que, propositalmente, esta se relacione com o espectador.

Para concluir a definição do barroco de uma forma genérica, Fléxa Ribeiro esclarece que o que há, realmente, é um fenômeno do barroco, de identidade ornamental, que se distribui entre arabescos, perfis e superposições de ornatos. O autor encerra tal discussão afirmando que esse fenômeno pode manifestar-se apropriadamente em qualquer estilo ou qualquer arte dita plástica (RIBEIRO, 1968). Tanto que Umberto Eco (ECO, 1995, p. 17) afirma que “o próprio assunto de uma obra mais não é que um dos elementos no qual a pessoa se exprimiu, tornando-se forma”. Com isso, o autor expressa que não se deve transformar a consideração orgânica em uma consideração estática, devendo ser mantida a forma de como e com que intensidade a obra se comunica. Lourival Machado (MACHADO, 1973, p. 38) encerra: “O barroco não pode limitar-se ao período que se deseja reservar-lhe na história, tornando-se uma verdadeira recorrente no curso da evolução da cultura”.

## 2.1. O BARROCO EUROPEU

*"Para um homem se ver a si mesmo,  
são necessárias três coisas:  
olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego,  
não se pode ver por falta de olhos;  
se tem espelho e olhos, e é de noite,  
não se pode ver por falta de luz.  
Logo, há mister luz,  
há mister espelho e há mister olhos."*

Pe. Vieira <sup>27</sup>

<sup>27</sup> VIEIRA, Pe. Antônio. Barroco (séc. XVII ao começo do séc. XVIII). *Grau 10*. Disponível em <<http://www.graudez.com.br/literatura/barroco.html>>. Acesso em 14 abr. 2009, às 15h30min.

De acordo com Adalgisa Campos, por situar-se após as Grandes Navegações, o período foi universal por excelência. Foi de responsabilidade dos países ibéricos a divulgação – através da colonização – da visão católica de mundo. Dogmas, devoções e doutrinas negados pela Reforma Protestante foram defendidos sem restrições pela Igreja Católica, através do movimento da Contrarreforma, que tinha como papel a reafirmação de vários assuntos defendidos pela Igreja, como por exemplo, o papel devocional das imagens e da intercessão dos anjos e santos, além da preferência pela representação do sofrimento, o martírio mais rogado é o do próprio Cristo Jesus através da divulgação da devoção ao sangue do Filho do Pai, sagrado, às suas chagas e ao calvário (CAMPOS, 2006).

Alegorias são usadas para a personificação de conceitos inquestionáveis, como a paz, a verdade e a justiça. Com isso, elas passaram a ser consideradas como uma cultura de cunho persuasório e propagandístico, através do teatro religioso, das pregações missionárias e da religiosidade devocional, que se desdobravam para a conversão das populações rurais europeias que conservavam suas crenças pagãs, dentro da colônia (*Ibidem*, 2006).

Quando tratamos de continente europeu, ao todo cerca de duzentos anos, temos no barroco romano a transformação mais radical em comparação à renascença. O Renascimento vem acompanhado de toda uma teoria que modela as construções arquitetônicas e as artes maiores; no barroco, todo seu desenvolvimento acontece sem modelos e convenções, consequência do desejo de buscar novos caminhos artísticos. Devido a essa independência teórica temos a expressão que nomina o estilo, de origem francesa, que significa a figura ilógica, ou algo absurdo, extravagante. Tal extravagância é normalmente expressa em pormenores; como exemplo, temos os caixotões dos tetos que, quando preenchidos no Barroco, criam um atrito constante entre conteúdo e moldura (figs. 23 e 24). No período anterior – a Renascença –, tudo se integra sem choques, dispendo de ar e espaço, diferentemente do estilo tratado, que parece comprimir o conteúdo até este se romper da moldura.

A fadiga óptica da pureza da ordem normal, até determinado ponto, fria – renascentista – manifesta-se em função do desejo de elementos mais coloridos e movimentados.



Fig. 23 – Teto do Hotel La Rivière  
Paris, 1643.

Fonte: MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de *Paris, City of Art*, 2003.



Fig. 24 - *The Triumph of Divine Providence* (1633–1639)  
Pietro da Cortona (1596-1669)

Afresco – Palazzo Barberini (Galeria Nacional de Arte Antiga) – Roma  
Fonte: Zuffi, Stefano. *Baroque Painting*, 1999.

*[...] Para lá do decorativo, havia o desejo, quanto à estrutura, de voltar ao verticalismo, no partido arquitetônico. Como através da história o índice horizontal [...] foi sempre pagão, era compreensível a ambição à volta do vertical, que foi sempre da expressão dos anseios morais do Cristianismo (RIBEIRO, 1968, p. 14).*

Corroborava Wölfflin quando afirma que o período sempre busca oferecer a “agitação do devir, a tensão da instabilidade” (WÖLFFLIN, 2005, p. 77). Segundo o autor, o círculo é uma forma absolutamente em repouso e totalmente imutável; já o oval traz a inquietação, parecendo querer mudar a todo instante. Do mesmo modo, temos o quadrado, que cede lugar ao oblongo e à elipse, sem evitar a seção áurea pelas quais os dois elementos citados são determinados. Fléxa Ribeiro declara que “as formas atormentam, o ornato se aglomera em profundidade. Torna-se parasitário, devorando a superfície, como os líquens que cobrem as pedras dos montes” (RIBEIRO, 1968, p. 15).

Pierre de Lavedan (1950) escreve:

*Por barroco entendemos não a arte da Contrarreforma, mas a arte que a sucede. A Contrarreforma se ligava sob certos pontos à Alta Renascença, pelo seu intelectualismo – não dizemos racionalismo, - pela predominância do espírito sobre os sentidos e sobre o coração. A arte barroca abandona essa hierarquia e quebra barreiras; todo ser humano, paixão ainda mais que pensamento, é posto ao serviço do orgulho humano (LAVEDAN, 1950<sup>28</sup>, apud RIBEIRO, 1968, p. 16).*

Hauser (HAUSER, 2003, p. 442), por sua interpretação, afirma que o barroco “engloba tantas ramificações do esforço artístico, apresenta-se em formas tão diferentes de país para país e nas várias esferas de cultura, que à primeira vista parece duvidoso que seja possível reluzi-las todas a um denominador comum”. O autor assinala ainda que a mais significativa destas correntes seja a “do barroco cortesão e católico, cuja direção é sensual, monumental e decorativa, ‘barroco’ no sentido tradicional e um estilo mais ‘classicista’ mais estrito e formalmente mais rigoroso.” (*Ibidem*, 2003, p. 443). Para outra autoridade europeia do barroco, Víctor Tapié (TAPIÉ, 1988, p. 239), durante muito tempo ocorreu a tentativa de se atribuir à “ordem política o mérito do classicismo francês e do seu triunfo junto ao da preponderância europeia da França de 1660 a 1680”. Debitando parte desse sucesso aos esforços econômicos realizados pelo ministro de finanças de Luís XIV,

<sup>28</sup> LAVEDAN, Pierre de. *Histoire de l'art*. Vol. II: Paris, 1950. p. 362.





Fig. 25 – Palácio de Versalhes

Entrada principal – Galeria dos Espelhos – Jardim

Fonte: <<http://puroveneno.blogs.sapo.pt/144625.html>> Acesso em 28 jan. 2009, às 17h45min  
<<http://www.flickr.com/photos/leandrociuffo/>> Acesso em 28 jan. 2009, às 17h50min

J. B. Colbert (1619-1683) participa a enorme transferência de recursos econômicos da base até os cofres reais, permitindo uma enorme inversão nesse capital simbólico, que foi o complexo artístico francês. Tapié, por outro lado, está atento a esse caráter de equilíbrio barroco de ser, por um lado, fruto de cálculo e ordem e, por outro, de movimento expansivo. Para ele, Versalhes – que foi centro da corte do país, era marcado pelo classicismo, mas “sem excluir todos os caracteres barrocos” (*Ibidem*, 1988, p. 255).

Na França, com a resistência ao novo estilo, o fenômeno voltou à sua essência italiana, sendo o classicismo francês preferido ao período barroco. As três fases do estilo barroco na França do século XVII se mostraram bem distintas: a primeira mostrava um rechaço ao estilo; a segunda fase o aceitou em boa parte e a terceira fase foi de abandono e volta aos princípios do neoclássico. No decorrer do século, a arquitetura religiosa integrou-se ao italianismo concomitante da época, apesar de mais sóbria, discreta e com vagas lembranças do gótico retardatário, sem abandonar as influências clássicas (RIBEIRO, 1968).

Do ponto de vista geral, dois estilos caracterizam o século XVII francês: o Luís XIII, que possuía como características clássicas como colunas, frontões, pilastras e domos, tetos altos com telhados aparentes, mantendo o volume e movimento característicos do período, de forma singularmente proporcional, como se fosse o início do barroco; e o estilo Luis XIV, com o uso da chamada ordem colossal, elementos esculturais e predomínio de linhas marcantes na fachada, para caracterizar o jogo de luz e sombra amplamente utilizado no período, atenuando a desordem ornamental do barroco italiano, com a permanência da ordem clássica (*Ibidem*, 1968). Concluindo nosso raciocínio, Tapié (TAPIÉ, 1988, p. 252) descreve que Versalhes (fig. 25) representa hoje “uma das obras mais raras da civilização moderna”. E foi uma síntese do que era possível realizarem-se em paisagismo, decorações de interiores e tapeçarias na época. Enfim, foi uma síntese da arte francesa e, de forma mais abrangente, da arte europeia.

## 2.2. O BARROCO EM UMA TERRA COLONIZADA

*“(...)A dois passos da cidade importante  
A cidadezinha está calada, entrevada.  
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)”*

*Só as igrejas  
só as torres pontudas das igrejas  
não brincam de esconder(...)”*

*Carlos Drummond de Andrade*

A colônia foi um lugar que surgiu no alvorecer da modernidade e se integrou a um sistema produtivo mundial. A cultura que produziu, portanto, reflete esse paradoxo: se por um lado possui elementos europeus, seu desdobramento assinala a originalidade dos contributos locais em sua dinâmica cultural. Para Novais, a situação colonial parece refletir uma peculiar ambiguidade, com a impressão de que tudo esta fora do lugar. E a inversão, adverte o intelectual, é “também uma forma de articulação.” (NOVAIS, 1997, p. 14) E, mais adiante, assinala que “a colônia é vista como prolongamento, alargamento da metrópole (a mãe-pátria), mas é, ao mesmo tempo, a sua negação.” (*Ibidem*, 1997, p. 20).

Para Alvarez,

*[...] A expansão do capitalismo mercantil no século XVI a partir da Europa, conectou o resto do mundo no sistema que Wallerstein denominou de 'economia-mundo nascente'<sup>29</sup>, e que possibilitou a disseminação da cultura racional do Renascimento mercantil e urbano. Colônias como a América portuguesa, tinham como missão complementar a economia europeia e sua metrópole, servindo para a maior glória do Rei e de Deus, mas principalmente por haver riquezas. Operava como agente cultural redutor dos férteis imaginário ameríndio e africano, conduzindo essa multiculturalidade pela senda conformadora dos padrões europeus em situação colonial. 'Cidade que se expandiu com lentidão até as últimas décadas do XVII, quando, impulsionada pelo achado do ouro nas Minas Gerais, conheceu um crescimento populacional vertiginoso. Tendo sua fronteira urbana e edificada em expansão permanente, de maneira incompleta e entremeada pela natureza, recordava a imagem híbrida da sociedade colonial. Sociedade que nasceu moderna, apesar de recuperar do passado a relíquia brutal da escravidão africana'<sup>30</sup>. Esta infame instituição foi atualizada graças à racionalidade jurídica e religiosa, fundamentada sobre esse perverso conceito inerente ao capitalismo que é o da destruição criativa. Que é a da suprema reificação dos outros pela racionalidade do sistema. (Alvarez, 2006, p. 2)*

<sup>29</sup> WALLERSTEIN, 1990, p. 63.

<sup>30</sup> SODRÉ, 1988, p. 33

De acordo com a professora e historiadora Suzy de Mello, o ciclo do ouro é urbano por excelência, ou seja, o quadro de formação urbana de Minas Gerais é de formação espontânea, onde “vilas do ouro” nunca obedecem aos traçados regulares que, mesmo de forma pouco severa, norteavam as demais colônias brasileiras. Seus primeiros povoados chamavam-se arraiais – nome que, em Portugal, dava-se ao acampamento por ocasião de romarias. Tais aglomerados necessariamente localizavam-se separados por matas, porém próximos às estradas que levavam aos campos de mineração. Por esta distribuição geográfica, os moradores de áreas rurais tratam a cidade como ‘rua’, trecho que conduzia às áreas povoadas, onde se construíam os estabelecimentos comerciais, surgindo o termo ‘vou à rua fazer compras’, dito até os dias de hoje (MELLO, 1985).

Voltando ao debate artístico, veremos que enquanto o classicismo é linear, respeitando a planificação com, no máximo, um relevo sóbrio e delicado, mantendo uma normalidade em seu ritmo e uma regularidade entre as partes de um todo e em uma justa proporção, o barroco é espiral, é uma arte dinâmica por excelência, tendo seu movimento insinuado por entre massas, ao individualizar os volumes, “fazendo da plástica um problema de pintura e, da arquitetura, um problema de contraponto” (CARVALHO, 1964, p. 239). O estilo explora a fantasia e a imaginação criadora, com efeitos cênicos e de ostentação, com um singular repertório de contrastes. Tendo o elemento pictórico como característica, a linha é desprezada e os limites lineares deixam de ser precisos. Os objetos se interligam uns aos outros através de passagens sutis, fazendo com que o barroco mineiro possua uma “morfologia específica, sem contradizer ou ignorar os padrões barrocos europeus.” (MACHADO, 1973, p. 117).

Márcio Jardim diz que nunca antes a escultura sacra no Brasil havia incorporado tamanho brilho e nunca mais voltou a incorporar. Ele explica que o artista recebeu um acervo completo do barroco português, italiano e alemão, mas o ampliou de forma pessoal, esculpindo anjos e santos com uma brejeirice mineira (JARDIM, 2006).

O barroco até poderia ser entendido como ‘fim de estilo’ e, por esse motivo, parecer uma denúncia da decadência clássica. Porém, o estilo no Brasil foi uma “verdadeira apoteose” (CARVALHO, 1964, p. 236) que permaneceu em seu ápice por dois séculos, graças à sua madeira oriunda das grandes florestas das



Vinicius Adriano Metz



Fig. 26 – Igreja de Nossa Senhora do Pilar (1733)  
Praça Monsenhor João Castilho Barbosa, Ouro Preto, MG.  
Fonte: <<http://www.panoramio.com/photo/7977883>>  
<<http://dezmiligrejas.blogspot.com/2007/06/nmero-32-ouro-preto-minas-gerais.html>>

imediações, à abundância de pedras e seu ouro que contribuíram para o desenvolvimento e a riqueza da arquitetura mineira.

A configuração socioeconômica do Brasil da época propiciou o desenvolvimento do barroco ligado à religião católica (fig. 26), que almejava o objetivo de seduzir e manter seus fiéis. O Estado absolutista português tinha a igreja como “coisa sua” e o Clero constava das folhas de pagamento do Estado. A igreja polarizava a vida social na colônia desde os primeiros anos. Com isso, todas as despesas administrativas que se impunham eram, de forma automática, transferidas ao povo. Como não existiam estradas, escolas nem hospitais e as indústrias e casas de artesanato eram proibidas, para efetuar tal transferência financeira, a coroa estimulou as irmandades religiosas da Ordem Terceira<sup>31</sup>. As corporações promoviam a construção de igrejas matrizes e capelas em todo o território mineiro, fazendo com que tais igrejas não fossem aceitas – como aconteceu no litoral – pelas grandes ordens religiosas regulares europeias<sup>32</sup>. O povo, por sua vez, fornecia fundos necessários às construções e contratação de artistas através de seus donativos para as associações (SALES, 1999). Tal acontecimento se dava porque, nas Minas Gerais, não era permitida a permanência de ordens religiosas regulares e seus respectivos conventos – que poderiam adquirir o ouro encaminhado a Portugal. Tornava-se cômodo à Coroa, pois quem pagava com encargos os grandes templos, cemitérios, e caros cerimoniais era o povo, fazendo com que o Estado e a Igreja não contribuíssem financeiramente e aumentassem seus lucros. Com isso, era do interesse da Coroa o desenvolvimento das Ordens Terceiras e Confrarias<sup>33</sup>. Os padres mineiros eram todos seculares, viviam entre o povo, em comum participação em suas vidas. Com a disseminação das ordens terceiras, os devotos tendiam a se unirem conforme um critério racial, profissional e/ou econômico-social. Toda população mineira deveria fazer parte de alguma confraria. Acabam as irmandades lutando umas contra as outras e trabalhando para prestar aos seus filiados a melhor assistência. Assim, o poderio econômico dessas corporações aumenta de forma

---

<sup>31</sup> As Ordens Terceiras são associações de leigos católicos, vinculadas às tradicionais ordens religiosas medievais, em particular às dos franciscanos, carmelitas e dominicanos. Reúnem-se em torno à devoção de seu santo padroeiro. Espalharam-se pela América através dos colonizadores e foram um elemento importante na vida social da América portuguesa e espanhola.

<sup>32</sup> As Ordens Primeiras (jesuítas, franciscanos, beneditinos, carmelitas) destacaram-se na evangelização e alfabetização das populações. Ali também se desenvolveram as Ordens Segundas (de freiras). Ambas formavam o clero regular, que faz voto de castidade e de clausura (CAMPOS, 2006).

<sup>33</sup> Associações de fiéis criadas que objetivavam obras de caridade ou piedade (MELLO, 1985, p. 55)

considerável, a ponto de a Coroa restringir seus direitos ou, pelo menos, suas possibilidades de contínuo enriquecimento (MELLO, 1985).

A imprensa também era proibida, assim como as escolas conventuais, possíveis irradiadoras de alguma cultura adotada no litoral. A indústria era nula. Só eram tecidos panos rudes para a vestimenta dos escravos. Todo o resto vinha de fora, passava por uma censurante revista, quando todas as mercadorias eram vistoriadas (LEMOS, 1979).

Com a evolução das irmandades, suas lutas e conflitos marcaram e influíram, de forma objetiva no barroco das igrejas mineiras. A peleja fez com que fossem estabelecidos termos que impediam o ingresso nas irmandades de negros, mulatos e brancos casados com gente negra ou parda. Assim, o padre ficava restrito a um empregado que levava a Palavra de Deus a seu povo, ao invés de ter a função de chefe espiritual da Igreja. Sem sombra de dúvidas, foram as mesmas irmandades que impulsionaram a arquitetura em Minas. Bastante ricas, preocupavam-se, antes de tudo, em levantar suas igrejas e salas de encontros para ostentar prestígio maior – principalmente as confrarias negras (*Ibidem*, 1979). Segundo Sales,

*[...] é de se lembrar que a teoria da história da arte vincula o espírito barroco peninsular à necessidade de expressar o poderio e o esplendor do Estado absoluto. Ao se admitir tal tese, o barroco seria, com sua vertigem alucinatória, não uma arte racional e, portanto, de fácil apreensão pelo observador, mas antes, uma arte feita para estarrecer esse espectador, intimidando-o. [...] o barroco não parte de uma realidade objetiva, ou de concepções estáticas ou racionais, mas cria sua realidade própria, rigorosamente plástica, em verdadeira vertigem estética. Apesar disso, seu vigor é tal que não perde a autenticidade, mas pelo contrário, dentro do seu mundo peculiar – é, talvez, mais autêntico que a realidade da mesma (SALES, 1999, p. 48 e 49).*

### 2.3. O ATO CRISTÃO DA CEIA, RESSIGNIFICADO POR ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA

*“Nesta sala vivemos.  
Todos no mesmo despojamento da matéria.  
Aqui os meus dedos agarram  
puras ideias de coisas.  
Em volta estão sem luxúria  
as figuras”.*

*Fiama Hasse Pais Brandão  
“Três Rostos - Ecos”, 1988<sup>34</sup>*

<sup>34</sup> BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. Ceia. *Citador.s/L*: 2003-2009. Disponível em <<http://www.citador.pt/poemas.php?op=10&refid=200810150011>>. Acesso em 17 abr. 2009, às 15h04min.

O Cristianismo nos ensina dois caminhos que nos levam à perfeição espiritual e ao espaço no Reino dos Céus: o exercício individual e particular de atos de piedade e comunicação com Deus, e a prática pública e comunitária das cerimônias sacras. A antiga Igreja cristã reuniu as duas posturas na prática da religião: “a *contemplatio*, ou oração pessoal, privada, e a *liturgia*, que no latim eclesiástico medieval equivalia a ‘culto público e oficial instituído por uma igreja” (MOTT, 1997, p. 159, grifo do autor), o que funcionava também como controle social e manutenção da hierarquia da igreja. Tais cerimoniais fazem parte de nossa cultura desde a época do descobrimento e não seria diferente em todo seu desenvolvimento enquanto colônia. Eduardo Etzel (ETZEL, 1974, p. 29) nos afirma que “a configuração socioeconômica do Brasil colonial foi propícia ao barroco ligado à religião católica. As igrejas, como construções barrocas, constituem a grande maioria dessas construções e têm em comum a intenção religiosa”. Como no Brasil colonial os centros urbanos eram raros, as ruas eram enlameadas em estações chuvosas e as praças ficavam à mercê da presença de animais selvagens, índios e negros, as ditas celebrações dos homens brancos foram transferidas ao ritual doméstico, fazendo-se valer das imagens sacras para as devidas adorações.

*Na parede da sala de muitas casas coloniais, saindo do quarto, lá estavam para ser venerados e saudados os quadros ou ‘registos’ [sic] dos santos de maior devoção dos donos da morada, às vezes tendo a seu lado copo ou tigela com óleo de mamona onde uma lamparina votiva queimava diuturnamente, dando um pouco de claridade à escuridão da noite ao mesmo tempo que prestava homenagem aos ditos oragos (MOTT, 1997, p. 166)*

O movimento das pessoas dentro da colônia evoluiu com o tempo. A princípio, vinham de Portugal os homens, sem suas famílias, para a exploração do local e, depois de estabilizados, suas famílias se juntavam a eles. Já neste período, Minas Gerais produzia muito ouro e mais ainda, mulatos. Segundo Carlos Lemos, estatísticas da primeira metade do século XVIII, uma média de 60% da população, na colônia, era negra escrava. E, dos 40% restantes, dois terços eram pardos, mulatos e *brancarrões*<sup>35</sup> (LEMOS, 1979). Arianos puros, por dedução, eram uma minoria. Márcio Jardim, em pesquisa, sugere que

---

<sup>35</sup> Mulato claro, mais branco que negro.





Fig. 27 – Oratórios Barrocos  
Fonte: Arquivo Pessoal

*[...] em 1702, podia-se estimar a população mineira entre 2 a 3 mil pessoas. Já em 1709, ou seja, menos de dez anos depois, estimava-se o número em mais de 30 mil. Em cerca de 1770, essa população chegaria a 320 mil almas. [...] Vila Rica, sede da Capitania a partir de 1720, nos meados do século havia-se transformado numa pequena metrópole, cercada de arraiais vizinhos, Sua população já seria [...] o dobro da população da Bahia, sede do Vice-Reinado, triplo da do Rio de Janeiro e quádruplo da de São Paulo em época correspondente. (JARDIM, 1989, p. 23-24).*

E como para todo europeu de sua época, a religião era a base de uma filosofia de vida indispensável à moral de cada um. Todo cristão que honrasse seu nome não poderia se limitar a cumprir os mandamentos da Igreja, seus rituais e cerimônias – como romarias, novenas, e santas missões. Era conveniente alimentar a vida espiritual privada e comunitária. Como no Brasil, os centros urbanos eram raridade as celebrações que, na Europa aconteciam ao ar livre, aqui eram realizadas em ruelas com muita poeira no verão e lama na época chuvosa, além de as praças serem pontos ameaçadores por, de repente, poderem ser habitadas por animais selvagens, índios e negros. Por conta deste incômodo, a elite branca, principalmente a feminina, protegia-se da *gente de cor* isolando-se, nas igrejas, por detrás das balaustradas e colunatas próximas ao altar-mor, ou ainda, transferindo tais encontros à restrita celebração doméstica [grifo nosso] (MOTT, 1997).

O oratório funcionava como uma espécie de santuário (fig. 27), o que nos leva a concluir que toda arte sacra é uma arte para ser vista por momentos de devoção, caracterizando-se assim, a arte sacra como obra pública<sup>36</sup> – obra colocada ao ar livre e não a vista em museus e galerias, tendo fácil visibilidade externa e confeccionada em material resistente. Não há registros acerca de imagens concebidas com o intuito de isolar o observador. A capela exercia, além de sua função religiosa, uma função social, porque era também ponto de encontro das classes mais favorecidas. Tanto que, nas zonas rurais, a figura do santo era exposta

---

<sup>36</sup> Arte Pública é o conjunto de obras de arte pertencentes a uma determinada comunidade. Podemos encontrar as primeiras manifestações de tal arte no ambiente que o homem paleolítico utilizava: a caverna. É lá, portanto, que estão registradas as primeiras formas de representação da atividade que podemos considerar como arte destinada à coletividade. A noção contemporânea de Arte Pública está ligada ainda à realidade renascentista, ela ligava-se ao poder representado pelo príncipe-mecenas e ao seu desejo de aperfeiçoar um espaço urbano que era reflexo desse poder. Esses monumentos o representavam em sua glória ou ao herói que servia a esse universo de mercadores enriquecidos e eram, normalmente, projetados e executados por artistas consagrados, o que conferia, prestígio ao núcleo urbano renascentista. No Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes difundiu inicialmente no Rio de Janeiro e posteriormente no resto do país essa concepção neoclássica que até hoje perdura em monumentos e bustos comemorativos que constituem grande parte do nosso acervo público. Pesquisa feita através do site [www.DesenoveVinte.net](http://www.DesenoveVinte.net), em 11 abr. 2009, às 23h26min.

em um mastro com uma bandeira, para sinalizar a presença do sagrado no espaço privado do lar (*Ibidem*, 1997).

É dentro da ideia de arte que enquadramos os Passos da Paixão de Aleijadinho, grupo escultórico executado especificamente para aquele local, com fins de observação e adoração em períodos de romaria. Podemos, ainda, questionar se tal obra, em outro lugar, teria a mesma importância e a mesma sacralidade que possui, por estar naquele local, inserida no contexto daquele santuário.

Assim, tentamos criar um referencial para a arte, independente de seu local geográfico ou seu local dentro da linha do tempo, contemporâneo ou barroco, pois “a arte neutraliza o passado porque o supera, inventando ela mesma a sua história e o seu tempo próprios” (FRANÇA, 1998).

## **CAPÍTULO 3 – NA OFICINA DE VULCANO: ENTRE FATOS E CONTRADIÇÕES, A ASTÚCIA DE UMA PAIXÃO MÍSTICA**

### **3. LOCALIZAÇÃO**

Precisamos nos localizar no espaço e no tempo para compreender os acontecimentos ocorridos no período da feitura da obra – o chamado período colonial – e quais influências o toreuta absorveu do período na criação em seu grupo escultórico.

Por volta de 1700 alguns portugueses povoaram a vila real de Queluz, hoje Conselheiro Lafaiete, região do Vale do Paraopeba. Muitos se fixaram, outros saíram em busca de novos depósitos auríferos. E assim crescia a população, se organizando às margens do Rio Maranhão por mineradores, os que primeiro habitaram a região. Fincando um cruzeiro, fundaram o Arraial Redondo. Pouco tempo depois, a mesma região passa a chamar-se Arraial de Congonhas. Há controvérsia sobre a data da criação da Freguesia de Congonhas havendo documentos que citam a data de 3 de abril de 1745 e outro mencionando o ano de 1734. Congonhas não chegou a tornar-se vila porque passou diretamente de distrito a município. O distrito, criado em 6 de novembro de 1746 ligava Congonhas do Campo à Comarca de Ouro Preto. Em 7 de setembro de 1723, o distrito foi transferido de Ouro Preto para Queluz. Um decreto lei de 17 de dezembro de 1938 criou o município de Congonhas do Campo, sendo a denominação reduzida para Congonhas em 1948 (informação verbal)<sup>37</sup>. O nome da cidade vem da planta

---

<sup>37</sup> Pesquisa realizada em viagem de campo à Congonhas, nos livros de Ofícios da Prefeitura local, sem a permissão para a obtenção de registros fotográfico ou xerográfico.

Congonha, do Tupi "*Kô gôí*" – lê-se *Congõí* – que significa "o que sustenta, o que alimenta", planta que era encontrada com muita abundância na região.

### 3.1. GEOGRÁFICA – OS PASSOS DA PAIXÃO

*“Aí onde pôs a mão genial de Antônio Francisco,  
em perfeita comunhão com o adro, o santuário,  
a paisagem toda – magníficos, terríveis, graves  
e ternos – eles falam de coisas do mundo que,  
na linguagem das escrituras,  
se vão transformando em símbolo”*

*Carlos Drummond de Andrade, 1944*

O Passo da Ceia é parte integrante do conjunto imagético dos Passos da Paixão. Assim sendo, a primeira capela, juntamente com o grupo dos doze profetas em esteatita – pedra-sabão – localizados na parte frontal e adro, respectivamente, compõem o santuário da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo, em Minas Gerais, lugar de peregrinação de fiéis, desde sua construção.

Como na descrição de Fernando Jorge, as sessenta e seis imagens em cedro rosa executadas em tamanho natural, no período entre 1º de agosto de 1796 e 31 de dezembro de 1799, a partir do momento em que a Irmandade do Bom Jesus foi enriquecendo com as oferendas dos fiéis que participavam das diversas romarias e recebiam os milagres. O grupo imagético faz parte de seis capelas situadas em uma ladeira íngreme, assim distribuídas: na primeira capela, *A Ceia*; na segunda, a cena do *Horto das Oliveiras*; a terceira capela abriga a passagem da *Prisão de Cristo*. Na quarta capela, temos acolhidos dois momentos dos Passos da Paixão: a *Flagelação* e a *Coroação de Espinhos*; a quinta capela mostra a cena da subida de Jesus ao Calvário (*Cruz às Costas* ou *O Salvador Carregando o Madeiro*) e, na sexta e última capela, a *Crucificação*. Nelas, estão presentes as figuras que fizeram parte da tragédia do Calvário: Cristo, os Apóstolos, a Virgem, Maria Madalena, Verônica, os ladrões e os soldados (JORGE, 2006). O caminho natural de acesso ao santuário é feito em ziguezague e obriga o fiel a assim subir o Monte Maranhão – onde se localiza a Igreja (fig. 28). Como conjunto, as estátuas dos profetas adequam-se perfeitamente ao espaço arquitetônico do adro, talvez por



Fig. 28 – Vista aérea do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos  
Desenho de Vallandro Keating, 2004  
Fonte: Catálogo da exposição *Aleijadinho e seu tempo – fé, engenho e arte*, 2006



Fig. 29 – Escultura em bronze de Feliciano Mendes e seu oratório portátil, onde recolhia doações para a construção da igreja do Santuário.  
Escultura de Luciomar Sebastião de Jesus, s/d.  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 30 – Santuário de Bom Jesus de Braga, em Portugal, e Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais.  
Fontes: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: passos e profetas*, 2002;  
Arquivo pessoal.

estas terem sido concebidas em uma extensão pré-determinada, e tendo o toreuta, pessoalmente, orientado a colocação das mesmas nos locais previstos. Já não podemos fazer a mesma afirmação quanto às imagens dos Passos, cujas capelas foram construídas posteriormente à feitura das representações plásticas, não tendo o artista podido participar do arranjo de suas obras em cada capela.

De acordo com a historiadora Myriam Ribeiro de Oliveira, o santuário foi encomendado por Feliciano Mendes (?-1765) (fig. 29), em cumprimento a uma promessa feita para recuperação de sua saúde. Com a cura de sua doença, o minerador português dedicou sua fortuna e sua vida à devoção do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em referência a uma imagem de Cristo crucificado localizada na cidade de Matosinhos, próxima à cidade do Porto, ao norte de Portugal. Feliciano nascera na mesma região, na cidade de Guimarães, esta pertencente ao arcebispado de Braga, onde existe o Santuário do Bom Jesus de Braga, cuja arquitetura é semelhante ao santuário construído por Feliciano no Brasil, o que justifica os inúmeros paralelos encontrados entre os santuários português e mineiro (OLIVEIRA, 2002) (fig. 30).

As obras de construção do novo templo iniciaram-se em 1757 e deveriam estender-se a todo um conjunto paisagístico, incluindo jardins e uma via sacra composta por duas séries de capelas: a dos Passos da Paixão, construída na parte da frente do templo e as capelas abrigando os Passos da Ressurreição, na parte posterior. Entre 27 de fevereiro de 1779 e 11 de março do mesmo ano, a Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matosinhos obteve do Vaticano uma série de indulgências<sup>38</sup> vinculadas ao Santuário, como oito Breves Apostólicos<sup>39</sup>, expedidos pelo Sumo Pontífice – o Papa – fazendo com que esse contexto tenha gerado o ato de peregrinação dos fiéis (*Idem*, 2006) que,

---

<sup>38</sup> Na teologia, é o perdão ao cristão das penas temporais devidas a Deus pelos pecados cometidos na vida terrena. Entre as práticas que levam ao perdão da indulgência, há, por exemplo, a reza do Santo Rosário, os Exercícios Espirituais, a leitura das Sagradas Escrituras, bem como o uso constante de um objeto de piedade, devidamente benzido pelo Sumo Pontífice ou por um Bispo, (crucifixos, medalhas bentas, etc.). Das primeiras formas de indulgências às que temos hoje em dia houve grandes modificações, visto que as antigas eram mais físicas, o que impossibilitava o cumprimento destas pelas pessoas mais idosas. Nas primeiras épocas do Cristianismo, os mártires, segundo o exemplo do Cristo, procuravam oferecer suas mortes e sacrifícios em favor dos mais idosos, comutando as penas temporais que estes deveriam sofrer, criando-se desta forma as primeiras práticas indulgenciárias.

<sup>39</sup> Escapulários que contém orações procedentes dos apóstolos de Jesus Cristo ou da Santa Sé (HOUAISS, 2001).



[...] não podendo visitar pessoalmente os lugares santos de Jerusalém, o peregrino fazia as suas devoções em sua própria terra, em locais especialmente dispostos para esse fim, nos quais grupos escultóricos organizados em verdadeiros quadros vivos, rememoravam as principais “estações” da Paixão de Cristo em seu caminho para o Gólgota<sup>40</sup>, a Montanha Sagrada por excelência (*Idem*, 1989, p. 113).

A fim de atender a tal necessidade, Antônio Francisco Lisboa, conhecido como O Aleijadinho, devido à sua condição física, foi convocado para a empreitada sob a administração do ermitão<sup>41</sup> Vicente Freire de Andrada, e Manuel da Costa Atahide<sup>42</sup> (1762-1830), que já havia pintado o forro da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Também trabalharam nas obras artistas de renome da época, como Manuel Rodrigues Coelho, João Nepomuceno Correia e Castro, além de Francisco Vieira Servas, entre outros. Somente as imagens dos passos custaram ao ermitão a soma de 1:184\$000<sup>43</sup>, sendo descontado o valor das toras de cedro usadas para o entalhe. Não se encontram incluídos também os trabalhos de encarnação de Francisco Xavier Carneiro – responsável pela encarnação de 33 figuras do Cristo, apóstolos e fariseus – e Mestre Atahide, com a responsabilidade das outras 33 peças, sendo o primeiro responsável pelas cenas do *Horto*, *Paixão*, *Coroação* e *Cruz-às-Costas*, e o segundo, pelos grupos da *Ceia*, *Crucificação* e *Açoites*.

Os documentos originais encontram-se desaparecidos, mas tais informações são passadas por documentos monográficos posteriores. Quando foram realizadas as restaurações mais recentes, foi possível encontrar até seis camadas de pinturas superpostas, revelando, com isso, a diferença qualitativa no que diz respeito às camadas de tinta originais. Myriam Oliveira analisa que os grupos pintados por

<sup>40</sup> Gólgota: colina situada na atual Jerusalém (Israel). Segundo os quatro evangelhos, é o local onde Jesus foi crucificado. Significa “local do crânio”, identificado desde a Idade Média ao crânio de Adão, o primeiro homem pecador (OLIVEIRA, 2006, p. 122).


<sup>41</sup> Segundo o Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (2001), é o “indivíduo que administra uma pequena igreja ou capela” (HOUAISS, 2001).

<sup>42</sup> A grafia do nome varia, nos documentos escritos, entre Ataíde, Athaíde e Atahide (parecendo ser essa última a grafia original, conforme mostra uma das telas – a “Ceia”, do Caraça – assinada pelo artista (Anexo A).

<sup>43</sup> 1:184\$000: lê-se “*um conto e cento e oitenta e quatro mil réis*”, equivalentes a R\$ 3.478,00, calculados sem os reajustes financeiros da época até os dias de hoje, e a partir do valor do dólar do dia 23 jan. 2009, a R\$2,39. Fonte: Site *São Paulo, minha cidade*, <<http://www.saopaulominhacidade.com.br/list.asp?ID=261>>, acesso em 17 jan. 2009, às 20h46min.

Ressaltamos que o valor apresentado não foi calculado de acordo com impostos correntes, nem percentuais inflacionários. Somente fizemos uma equivalência numérica, lembrando que tal valor era correspondente a todo o trabalho das imagens em cedro, que ainda seriam repartidos entre seus ajudantes.

N.º 1.

do Irmão Vicente tre  
centa e sincoenta e cinco oytos e  
tray Coartey e sey Vintey douro pro  
cedida de aatura das Imagens dos  
Pobos do 1.º q. Veremos. e assim  
e offes neste presente anno para  
lanceza para este dour de Libra e  
sinab. Matrimony das Congenhy  
do Campo hoje, 31 de Des. de  
1798 a. 

Paõ 355346

João Paulo Duarte  


Nº 1

R<sup>o</sup>  
do Sr. João Vicente Trezen  
ta e noventa e cinco oitavas e Co  
artas e do outro vinte e cinco pro  
da da fatura das Imagens das  
Dicas dos. de mim e meus off.  
ep. Clarezza para este de mim  
Letra e sinal Matosinhos das  
Congorras do Campo S. de D.  
de 799 @ Sr. João Vicente

Nº 3953/4

Recebido e pago  
João Paulo Duarte

Nº 9

Do Sr. João Vicente Gato  
vinte e sete oitavas e tres quartos de  
ouro por cada dia dos jornais de minha  
edificação officiaes q. fra. Baltazar, orapba  
de Escultura do Sr. deo, da Pysca do Sr.  
de Matrinhas de de op. de de de ate  
outimo de Dez. desta presente anno ep.  
C. Inose faco este dom. e traço de  
Matrinhas das Congonhas de tempo de  
1776

João Francisco Lisboa

1773

João Francisco Lisboa

Fig. 31 – Reproduções Fac-similares de recibos de Antônio Francisco Lisboa, em 1796, 1798 e 1799.  
Fonte: JORGE, Fernando. O Aleijadinho, 2006;  
OLIVEIRA, Myriam de Andrade Ribeiro de. O Aleijadinho e o santuário de Congonhas, 2006.

Atahide têm sua encarnação quase intacta, apenas com um leve desgaste por conta do tempo. Nos demais passos, os restauradores encontraram dificuldades até mesmo para diferenciar as repinturas, acabando por destruir a camada original, de insuficiente resistência (*Idem*, 1989).

Fernando Jorge levanta o questionamento de que o toreada, por sua enfermidade e elevada idade, não poderia ter executado todas as imagens sozinho, devido à quantidade de peças e complexidade de toda a obra, além de faltar uniformidade no entalhe. O autor sugere que o artista tenha contado com o auxílio de vários ajudantes. Revela também que José Mariano Filho, médico e pesquisador, de forma rigorosa, julga que o entalhador tenha trabalhado somente em três esculturas: na de Cristo, Maria Madalena e em um dos apóstolos. Por comprovação desta hipótese, Djalma Andrade, jornalista mineiro, em pesquisa ao arquivo do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, encontrou o recibo assinado, provando que o artista não trabalhava só. Ele dispunha de pessoas especializadas que repartiam com ele o saldo ganho (JORGE, 2006).

*Recebi do Irmão Vicente cento e setenta e sete oytavas e trez quartos de ouro procedidos dos jornais de mim e dos meus officiaes que trabalhamos nas obras de Escultura dos Paços da Payxão do Sr. De Matozinhos, desde opr. De Agosto até o ultimo de dez.º deste presente anno e p.ª clareza faço este de m.ª letra [sic].*

*Matozinhos das Congonhas de Campo de 1796.  
Antonio Francisco Lisboa*

Pelo fato de os recibos arquivados pelo Santuário serem escritos de próprio punho por Antonio Francisco, entendemos que ele seja o principal autor das imagens dos Passos. E as mesmas informações são coerentes às descritas no Livro Primeiro de Despesas da igreja.

### 3.2. HISTÓRICA – A INCONFIDÊNCIA MINEIRA

*“Podemos comparar a virtude da justiça com o rei das abelhas, que ordena e arranja todas as coisas judiciosamente. Algumas abelhas recebem ordens de procurar flores, outras devem trabalhar, outras são incumbidas de lutar contra as vespas, algumas têm a obrigação de limpar toda a sujeira, outras recebem ordens de acompanhar e escoltar o rei e, quando ele está velho e não mais tem asas, é carregado por essas abelhas. E se alguma delas falhar no cumprimento do dever, é punida imediatamente”.*

*Leonardo Da Vinci.*

As Minas Gerais, em cerca da primeira metade do século XVIII, atingiram um progresso urbano tão significativo que poderiam ser consideradas uma das sociedades mais evoluídas do mundo, dentro de um período de 30 anos. O ouro fornecido pelo Brasil neste século foi equivalente a toda produção de ouro do resto da América, investigada entre 1493 a 1850, e alcançou cerca de 50% do que o resto do mundo produziu nos séculos XVI, XVII e XVIII (SIMONSEN, 1977). Tarefa difícil é interpretar a crise econômica que surgiu sobre Minas, causando a Inconfidência Mineira. Crise surgida pela abundância do ouro existente, fazendo-se crer que suas reservas eram inesgotáveis.

A Conjuração Mineira, ou Inconfidência, movimento tramado – a princípio – com o objetivo de separar politicamente a colônia, capitania das Minas Gerais, da metrópole – Portugal, e também com a intenção de fundar fábricas de diversos ramos para criar uma independência financeira e instalar universidades, que ofereceriam estudos a todos, teve seu objeto ampliado por seus conspiradores que sonhavam não somente com uma república mineira, mas também com a independência do Brasil. Tal movimento separatista não teve um líder específico, mas líderes insatisfeitos com as condições estruturais da sociedade brasileira.

Por ser colônia de Portugal, o Brasil do final do século XVIII sofria com os abusos políticos dos portugueses e com a cobrança de altas taxas e impostos, que prejudicavam o desenvolvimento industrial e comercial do país. Neste período, a extração do ouro, principalmente na região de Minas Gerais, era singular, mas, com o decreto de leis abusivas, os brasileiros deveriam pagar o quinto<sup>44</sup> e o não cumprimento dessas gerava graves consequências, até mesmo o expatriamento para o continente africano. Com a exploração indiscriminada, o ouro começou a escassear nas minas, o que não reduziu as cobranças; ao contrário, foi instituída a derrama<sup>45</sup>. Tais cobranças, sem sentido e sem lógica, vistas como prazer de atormentar a colônia, foram provocando grande insatisfação na população, principalmente dos fazendeiros e donos de minas que, influenciados pelos ideais de liberdade surgidos com o Iluminismo europeu passaram a se reunir para encontrar um meio de instituir a independência no Brasil (Anexo B).

---

<sup>44</sup> Imposto obrigatório pago aos colonizadores, referente a vinte por cento (a quinta parte) do ouro encontrado pelos colonizados para os cofres portugueses.

<sup>45</sup> Imposto que obrigava cada região de exploração de ouro a pagar 100 arrobas de ouro (1500 quilos) à metrópole. O não cumprimento das exigências fazia com que soldados da coroa entrassem nas casas das famílias colonizadas para retirarem seus pertences até completar o valor devido.

*Rigorosamente, apenas os eventos de Minas Gerais (1789) e da Bahia (1798) configuraram sedições<sup>46</sup>, na medida em que nestes se tratava de deliberada e organizada vontade de subverter a ordem pública e os padrões de organização do Estado (JANCSÓ, 2007, p. 390)*

Uma das questões envolvidas pelo movimento na relação entre a colônia e a metrópole era o fato de a primeira se achar em condições de revolucionar o quadro político-econômico vigente; já a metrópole voltava sua política no sentido de manter intocável o quadro existente, que a permitia concorrer igualmente com outras potências econômicas em expansão. Aos revolucionários não passava despercebido o empobrecimento das reservas minerais. Pelo contrário, estes sabiam que, para ter independência, teriam que obter novos apoios financeiros<sup>47</sup>, mesmo conscientes de que as fontes minerais, mesmo esgotadas ainda poderiam sustentar – mesmo que de outra forma – a nova estrutura econômica idealizada. O confronto que originou a conjuração foi pelo motivo da metrópole estabelecer que o quadro econômico existente se mantivesse intocável (JARDIM, 1989).

Com exceção de Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes – que defendia a libertação dos escravos, os inconfidentes<sup>48</sup> faziam parte da elite colonial. Reuniam-se para discutir objetivos e procedimentos em casas de Tomás Antônio Gonzaga e Claudio Manuel da Costa, esta última seria onde o toreada Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, costumava passar horas estudando os livros de artes trazidos pelo poeta da Europa, na busca de inspiração para suas obras de arte. o que o fez participar, muitas vezes, mesmo que indiretamente, das reuniões da conspiração<sup>49</sup>.

Leva-nos a crer o fato de tais reuniões acontecerem em casas de homens maduros e instruídos e possuíam condições de assegurar a privacidade de tais reuniões. Assim eram os membros da elite pernambucana, dez anos mais tarde, mas para os pobres que idealizaram e sonharam com a liberdade, na mesma época da tentativa do levante mineiro, o espaço de privacidade estava nas ruas e locais ermos da cidade baixa, por motivo de suas condições – jovens e pobres. Embora

<sup>46</sup> Perturbação da ordem pública.

<sup>47</sup> Apoio financeiro através da industrialização, mesmo esta só mostrando seu potencial a partir da metade do século XIX (JARDIM, 1989, p. 39)

<sup>48</sup> José Aires Gomes, Pe. Manuel Rodrigues da Costa, Claudio Manoel da Costa, Pe. Luiz Vieira da Silva, Alvarenga Peixoto, Tomás Antônio Gonzaga, Carlos Toledo, Pe. Oliveira Rolim, Tnte. Cel. Francisco de Paula Freire de Andrade, Pe. José da Silva, José Álvares Maciel, Joaquim Silvério dos Reis, Joaquim José da Silva Xavier, Luís Vaz de Toledo Piza, Salvador do Amaral Gurgel, entre outros.

<sup>49</sup> Informação retirada do filme “O Aleijadinho: paixão, glória e suplício”, de Geraldo Santos Pereira, 2001.



Fig. 32 – “*Tiradentes Ante ao Carrasco*” – Rafael Falco, 1951  
Acrílico sobre tela.

Fonte: Acervo do Palácio Nacional, Brasília, DF. Em <<http://www2.camara.gov.br>>

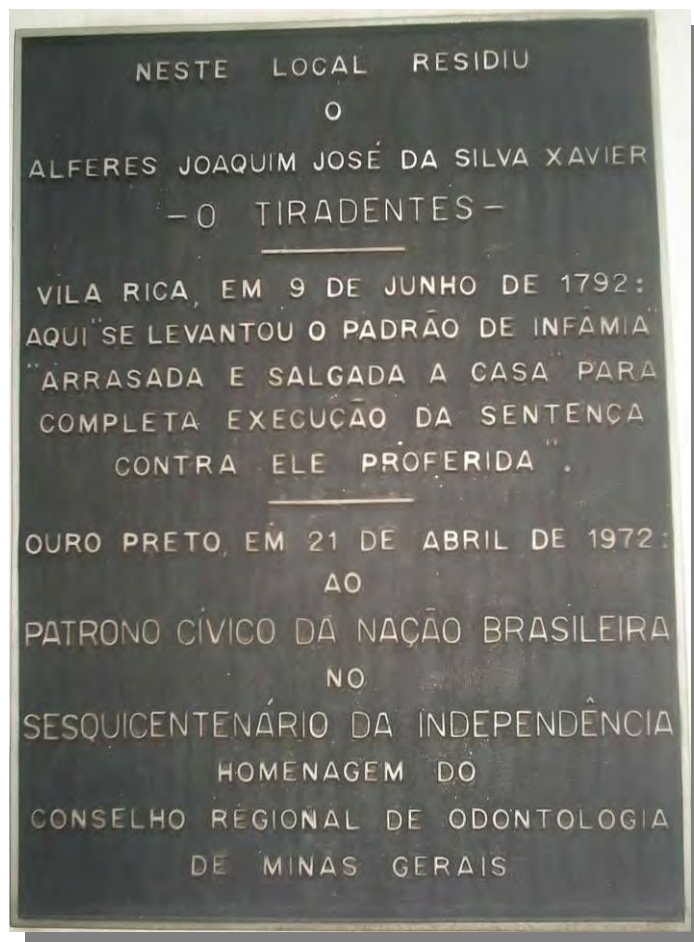


Fig. 33 – Placa de identificação da localização da casa de Tiradentes – Ouro Preto – MG  
Fonte: Arquivo Pessoal





Fig. 34 – Sequência dos ícones de Jesus:  
Terceira capela – *A Prisão* – com Cristo sem a marca do enforcamento;  
Quarta e quinta capelas – *Flagelação* e *Cruz-às-Costas* – Jesus é representado com o sinal no  
pescoço, referente a Tiradentes.  
Fontes: Arquivo pessoal.

seja significativa tal diferença, uma característica une os dois eventos: a avidez em buscar informações sobre as mudanças experimentadas pelo mundo não colonizado. Das viagens à Europa, vinham informações de igualdade e liberdade, trazidas em livros, ainda que proibidos – os mesmos que Antônio Francisco estudava na residência de um dos inconfidentes (JANCSÓ, 2007).

A traição de Joaquim Silvério dos Reis, que entregou o plano à Coroa portuguesa em troca do não pagamento de suas dívidas, abortou o movimento da Inconfidência, e os inconfidentes, pela Coroa, foram presos, enviados ao exílio na África ou condenados à morte – onze deles – e na condenação ao enforcamento de Tiradentes (fig.32), que se localizava no Rio de Janeiro no período das prisões, sendo o único nesse tipo de condenação, em 21 de abril de 1792, por ser considerado líder da conspiração. Seu corpo foi esquartejado e espalhado pela capitania para coibir qualquer tipo de nova tentativa de rebelião. Sua casa foi destruída, a terra do local foi salgada (fig.33), para não mais existir vida ali e seus descendentes foram praguejados. Mais tarde, Tiradentes foi considerado pela República brasileira mártir a favor da independência brasileira<sup>50</sup>.

Nos Passos da Paixão, Aleijadinho faz uma crítica, revelando seus sentimentos a cerca do movimento político da época, a Inconfidência mineira: podemos notar que, na distribuição dos grupos escultóricos em suas respectivas capelas, o ícone de Cristo Jesus – que recebeu a coroa de espinhos (BÍBLIA, João 19:2<sup>51</sup>) – recebe dupla significação, a partir do momento que temos, da quarta capela em diante, retratada a marca do enforcamento – referência a Tiradentes (fig. 34) – na intenção de protestar e induzir o observador a crer que Joaquim José foi o mártir da conspiração, destruindo, assim, a hipótese de uma imagem negativa do inconfidente. Desta forma, sua obra toma um caráter político e ativista, dentro do contexto barroco colonial, no qual estava inserido.

---

<sup>50</sup> Pesquisa feita através dos sites <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=275>> e <[http://www.suapesquisa.com/historiadosbrasil/inconfidencia\\_mineira.htm](http://www.suapesquisa.com/historiadosbrasil/inconfidencia_mineira.htm)>. Acesso em 07 jan. 2008.

<sup>51</sup> BÍBLIA, Jo 19:2. “Os soldados teceram de espinhos uma coroa e puseram-lha sobre a cabeça e cobriram-no com um manto de púrpura”.

### 3.3. A PRIMEIRA CAPELA

A capela que compõe os Passos da Ceia é a mais antiga e também a mais bonita; sua execução remonta ao tempo em que Antônio Francisco Lisboa ainda trabalhava em Congonhas do Campo, na construção de todo o conjunto imagético da Ceia. Sua arquitetura resume-se a quatro muros de alvenaria, caiados de branco, finalizados por uma abóbada de arestas em quatro águas cuja silhueta reproduz o coroamento das torres da Igreja do Bom Jesus, no final do trajeto, morro acima. De somente um vão, a porta formada por largos pranchões de cedro vazados por motivos assimétricos, faz com que a iluminação aconteça de forma unilateral e unifocal, com entrada de luz apenas por esta porta da capela (MACHADO, 1973) (fig. 35). Sobre ela, vê-se um cartucho, feito em pedra-sabão, com a descrição a seguir: “*CAENANTIBUS / AUTEM EIS ACCEPIT / JESUS PANEM / HOC EST CORPUS MEUM/S. MATH. CAP. 26 / V. 27*” (fig. 36), que corresponde ao trecho da Bíblia “Enquanto ceavam, tomou Jesus o pão (e disse): Este é o meu corpo. Mateus, cap. 26, v. 27”. Atentamos para o seguinte fato: em consulta a diversas versões da Bíblia, o versículo citado não corresponde ao descrito no livro sagrado, ou seja, o versículo 27 diz “[...] E, tomando um cálice, depois de dar graças, deu-lhes, dizendo: ‘Bebei dele todos, [...]’” (BÍBLIA, Mt 26:27).

O trecho bíblico representado no cartucho em pedra-sabão descreve o versículo anterior, de número 26: “Enquanto comiam, Jesus tomou o pão, abençoou, partiu e, dando aos discípulos, disse: ‘Tomai e comei, isto é o meu corpo’” (BÍBLIA, Mt 26:26). Não se sabe se o artista tinha acesso à Bíblia, ou se esta ficava somente em poder do pároco do santuário local, havendo algum ruído ou discordância interpretativa. Cabe ressaltar que a etimologia da palavra *traduzir* é *trair*, e que a Bíblia já sofreu, ao longo dos anos, várias traduções, podendo ter ocorrido uma mudança – ou traição – no seu contexto organizacional.

Da mesma forma que Leonardo da Vinci (1452-1519) representou sua obra *A Última Ceia*, Aleijadinho também revive o tema como a “Ceia histórica ou narrativa (e não, a Ceia Eucarística)” (OLIVEIRA, 2002, p. 32), o momento em que o Cristo anuncia que um deles iria O trair, fazendo com que os apóstolos se entreolhassem, transtornados, cada um reagindo segundo seu temperamento, usando gestos largos nas mãos ou em todo o corpo (BAZIN, 1971).



Fig. 35 – Capela do conjunto escultórico d'A Última Ceia  
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 36 - Portada e Cartela  
Fonte: Arquivo pessoal

A cena é formada por 15 imagens em madeira – Cristo, os 12 apóstolos e dois serviçais – em torno de uma mesa redonda, também em cedro-rosa, sendo que, apenas as imagens localizadas à frente da cena são peças esculpidas de corpo inteiro. As demais foram executadas somente em meio corpo, pois seriam propositalmente localizadas na parte de trás da mesa, fazendo com que o observador não visualize a obra como um todo (fig. 37). A partir da disposição arquitetônica da capela e de suas imagens, podemos concluir que não era intenção do artista que sua obra fosse além do que um espetáculo, e nem que seu espectador pudesse circular por entre as esculturas, como um participante a mais. É provável que o desejo de Aleijadinho fosse que o fiel, ou qualquer outro visitante ficasse da porta, e se servisse melhor da iluminação pensada para aquela cena. Relatos de Lourival Machado, quando da época de restauração da obra, narram que a pintura original, descoberta após a investigação dos restauradores, tinha uma cor de carne com maior quantidade de branco, justamente para que a cena fosse contemplada sem a interferência da penumbra provocada pelo ambiente fechado (MACHADO, 1973).

Como define Myriam Ribeiro de Oliveira,

*[...] Trata-se, portanto, de um autêntico drama teatral conforme a tradição barroca, no qual os dois servos, postados lateralmente à porta da entrada, realizam a transição entre o espaço real – o do espectador – e o espaço fictício, no qual se movimentam os atores [...] (OLIVEIRA, 2002, p. 32).*

A composição original da obra possuía elementos adicionais, como consta no Livro de Inventários da Irmandade de Matosinhos, em 14 de julho de 1875, nas folhas 17-18:

*[...] **Passo da Ceia** – 1 Imagem do Senhor em vulto grande / 12 Apóstolos do dito / 2 Serventes do dito / 1 mesa grande redonda / 1 estrado / 17 pratos de louça branca / 3 garrafas de vidro, pequenas / 1 copo com prato de vidro / 1 porção de louça de barro / 1 lampião de pau [...] [grifo do autor e grifo nosso]. (LIVRO DE INVENTÁRIOS DA IRMANDADE DE MATOSINHOS<sup>52</sup> apud OLIVEIRA, 2002, p. 29).*

<sup>52</sup> LIVRO DE INVENTÁRIOS DA IRMANDADE DE MATOSINHOS. 14 jul. 1875. p. 17-18.



Fig. 37 – Grupo imagético de *A Última Ceia*, de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.  
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 38 – Fotografias *Romaria no Jubileu*, Congonhas do Campo, década de 1950  
Fonte: Coleção Marcel Gautherot / IMS: Instituto Moreira Salles - RJ

Tais objetos se perderam ao longo dos anos, devido a furtos cometidos pelos fiéis em período de celebrações religiosas (fig. 38), acreditando estes estarem se apossando de objetos sacros, experimentando e participando da obra sacralizada conforme a narrativa do Novo Testamento, já que as portas das capelas dos Passos permaneciam abertas a todos durante o ano inteiro. Já na década de 50, tais portas só se mantinham abertas nos períodos de peregrinação e, nos dias de hoje, só temos a abertura das capelas sob autorização do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em comum acordo com a Arquidiocese local, com sede na cidade de Mariana (informação verbal)<sup>53</sup>. Outra situação a ser citada, acerca da experimentação e vivência da obra pelos observadores é, justamente, o motivo pelo qual as portas das capelas se fecharam. Tendo criado uma relação emocional com a obra, os fiéis valeram-se do vandalismo contra as peças escultóricas. A mais destruída foi a imagem de Judas – o traidor, que, vez ou outra, era vítima de tombamentos, facadas e tiros.

### 3.3.1. Os Passos da Paixão: as capelas subsequentes

A segunda capela do caminho a ser percorrido, do lado esquerdo da subida, corresponde ao Passo do Horto. Construída entre 1813 e 1818, esperou cinco anos do término da primeira capela para ser retomada sua feitura. Supomos que a paralisação tenha acontecido por falta de verbas do Santuário, pois seu partido arquitetônico foi sutilmente modernizado em relação à capela da Ceia, onde já existiam as concepções estéticas originadas do século XIX. De maior importância, temos o cercado da cúpula mais afinada por uma balaustrada em pedra-sabão, prolongando a cimalha, e um novo modelo de porta, de decoração com vãos ovalados, já possuindo grades de ferro e postigos para vedação, substituindo os desenhos rebuscados da capela anterior (OLIVEIRA, 2002). Outra alteração visível são os óculos<sup>54</sup> equidistantes, criados após a primeira restauração no início do século XX, com a função de ventilação e iluminação no interior da capela

---

<sup>53</sup> Informação cedida pelos guias turísticos locais do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos em pesquisa de campo.

<sup>54</sup> Abertura ou janela circular ou elíptica, não raro decorativa, destinada à passagem do ar e da luz (HOUAISS, 2001)

(informação verbal)<sup>55</sup> (fig. 39). Na cartela acima da porta, temos um painel retangular com as inscrições em latim “*ET FACTUS IN AG /ONIA. PROLIXIUS/ORABAT*”, correspondendo a “Ele entrou em agonia e orava ainda com mais instância”, sem contar o nome do autor do evangelho, nem as indicações de capítulo e versículos (BÍBLIA, Lucas 22:44<sup>56</sup>), mas fazendo alusão à cena de forma correta, o tema da agonia no Jardim de Getsêmani – ou das Oliveiras – acontecimento inicial da Paixão.

Em três dos quatro evangelhos existentes (Mateus, Marcos e Lucas), existem descrições desse momento, mas somente Lucas fala da presença do anjo, quando Cristo se põe de joelhos e braços abertos em um gestual de súplica<sup>57</sup> (fig. 40). Nos outros dois evangelhos supracitados, Jesus se prostra por terra<sup>58</sup>. Em Lucas, o Anjo do Senhor segura um cálice, em metáfora ao momento que se aproxima, sendo este um cálice com fel, que por Cristo deve ser bebido até o último gole (fig. 41). Daí tem-se o trecho bíblico de Marcos, onde Ele pede que o afaste daquele cálice<sup>59</sup>. Da mesma forma que o toreuta recria o leão que acompanha o profeta Daniel no conjunto escultórico do adro do Santuário, com orelhas humanas e focinho de macaco, por nunca ter visto tal animal, as asas do Anjo do Senhor se apresentam com a morfologia de folhas de samambaia por, da mesma forma, não possuir referências visuais de tal personagem, fazendo com que, mais uma vez, o artista tivesse autonomia sobre sua representação.

<sup>55</sup> Informação cedida pelos guias turísticos locais do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos em pesquisa de campo.

<sup>56</sup> BÍBLIA, Lc 22:44. “Ele entrou em agonia e orava ainda com mais instância, e o suor tornou-se como gotas de sangue a escorrer pela terra”.

<sup>57</sup> BÍBLIA, Lc 22:41-44, (grifo nosso). “Depois se afastou deles à distância de um tiro de pedra e, ajoelhando-se, orava: Pai, se é de teu agrado, afasta de mim este cálice! Não se faça, todavia, a minha vontade, mas sim a tua. *Apareceu-lhe então um anjo do céu* para confortá-lo. Ele entrou em agonia e orava ainda com mais instância, e seu suor tornou-se como gotas de sangue a escorrer pela terra”.

<sup>58</sup> Mc 14:32-35 (grifo nosso). “Então, foram a um lugar chamado Getsêmani; ali chegados, disse Jesus a seus discípulos: Assentai-vos aqui, enquanto eu vou orar. E, levando consigo a Pedro, Tiago e João, *começou a sentir-se tomado de pavor e de angústia*. E lhes disse: A minha alma está profundamente triste até à morte; ficai aqui e vigiai. E, adiantando-se um pouco, *prostrou-se em terra*; e orava para que, se possível, lhe fosse poupada aquela hora”.

Mt 26:39-40 (grifo nosso). “Adiantando-se um pouco, *prostrou-se sobre o seu rosto*, orando e dizendo: Meu Pai, se possível, passe de mim este cálice! Todavia, não seja como eu quero, e sim como tu queres. E, voltando para os discípulos, achou-os dormindo; e disse a Pedro: Então, nem uma hora pudestes vós vigiar comigo?”

<sup>59</sup> BÍBLIA, Mc 14:36. “Aba! {Pai!}, suplicava ele. Tudo te é possível; afasta de mim este cálice! Contudo, não se faça o que eu quero, senão o que tu queres”.





Fig. 39 – Capela do *Horto*  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 40 – Cena do *Horto*  
Cristo ajoelhado  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 41 – *Cena do Horto*  
Anjo com cálice de fel  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 42 – *Cena do Horto*  
Cristo e apóstolo Pedro de joelhos  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 43 – Cena do *Horto*  
Apóstolos Thiago e João dormindo  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 44 – Cena do *Horto*  
Ressignificação: Pedro deitado – errado – e sentado, correto  
Fonte: OLIVEIRA, Myriam. *Aleijadinho: passos e profetas*, 2002, p. 42 verso.  
Arquivo Pessoal

*Na forma da percepção visual, a composição se divide em três planos: o superior, onde o Anjo se situa; o mediano, onde encontramos Jesus ajoelhado e Pedro, dormindo sobre uma pedra (fig. 42); e o inferior, representado pelos apóstolos adormecidos Thiago, o Maior e João (fig. 43). Segundo Myriam Oliveira, Esta distribuição triangular é perfeitamente adaptada à unidade dramática e psicológica da cena, pois conduz naturalmente o olhar do espectador da figura de Cristo à do Anjo, eixo central da composição, em diagonal com a vertical da parede do lado esquerdo, onde está o Anjo, e a horizontal formada pelas figuras reclinadas dos apóstolos (OLIVEIRA, 2002, p. 35).*

O detalhe curioso é a nova significação que a cena ganhou quando a imagem de Pedro foi reposicionada em sua postura correta. A imagem foi concebida para que permanecesse em posição de assento, como se encontra hoje, porém, por um longo período, esta se encontrava reclinada, conforme a posição das outras imagens (fig. 44). Manoel da Costa Atahide trabalhou a policromia desta cena, exercendo também a função iconográfica, além da estética, pois somente através de sua pintura, pode-se representar o suor de sangue que nasce da fronte de Cristo (BÍBLIA, Lucas 22:44). O encarnador usou as mesmas cores representativas de seus personagens como nas cenas da Ceia e da Prisão.

A capela da Prisão, construída, concomitantemente, em frente à capela do *Horto* (1813-1818), à direita, acaba por ter as mesmas características arquitetônicas. Seu único diferencial é a cartela sobre o portão, de contorno sinuoso, mais harmônico ao arco da verga. Sua inscrição: “*TANQUAM. AD/LATRONEM EXIS/TIS CUM (gladiis et) LIGNIS. CO/MPREHENDERE ME*” que, traduzido, significa “Mas Jesus tomou a palavra e disse-lhes: Como a um bandido, saístes com (espadas e) varapaus para prender-me!” (*Idem*, Marcos 14:48). O termo *gladiis et* foi extraído da cartela, mesmo pertencendo ao texto original. Assim como no Passo d’o *Horto*, não temos a citação do evangelista nem ao menos as indicações onde o texto se encontra no Livro Sagrado (Fig. 45). Um detalhe a ser observado é uma das cenas onde Jesus cura Malco, servo do supremo sacerdote romano. Lucas, “evangelista não-apóstolo” (OLIVEIRA, 2002, p. 36) relata tal episódio sem citar o nome do curado<sup>60</sup>. Já em João 18:2-12<sup>61</sup>, a mesma estória é descrita, mais rica em detalhes

<sup>60</sup> BÍBLIA, Lc 22:47-51. “Ele ainda falava, quando apareceu uma multidão de gente; e à frente deles vinha um dos Doze, que se chamava Judas. Achevou-se de Jesus para o beijar. Jesus perguntou-lhe: Judas, com um beijo trais o Filho do Homem! Os que estavam ao redor dele, vendo o que ia acontecer, perguntaram: Senhor, devemos atacá-los à espada? E um deles feriu o servo do príncipe dos sacerdotes, decepando-lhe a orelha direita. Mas Jesus interveio: Deixai, basta. E, tocando na orelha daquele homem, curou-o”.

<sup>61</sup> BÍBLIA, Jo 18:2-12. “Judas, o traidor, conhecia também aquele lugar, porque Jesus ia frequentemente para lá com os seus discípulos. Tomou então Judas a coorte e os guardas de serviço

e, mesmo assim, não se trata deste texto escrito na cartela de apresentação da capela. A passagem possui uma alta dramaticidade, com uma diversidade de personagens de atitudes e missões das mais variadas. Oito personagens compõem a cena: Cristo, Pedro – com as vestes de Papa, por ser ele o primeiro representante da Igreja Católica, Malco – o curado, Judas e quatro soldados que executam a prisão do Salvador. Pedro, em defesa de seu Mestre, decepa com uma espada a orelha de um dos guardas e, mesmo ameaçado, Jesus ordena que reponha a arma na bainha, direcionando-se à vítima para curá-lo.

“Quem com ferro fere, com ferro será ferido”: essa frase, empregada para enfatizar a justiça de Deus, não está registrada na Bíblia Sagrada. É uma deturpação das palavras de Jesus a Pedro: “Mete no seu lugar a tua espada; porque todos os que lançarem mão da espada à espada morrerão” (BÍBLIA, Mateus 26:52). O trecho ditado encaixa-se singularmente com a cena de repreensão de Cristo a Pedro. Malco, de joelhos, espera imóvel. Judas mantém-se afastado, somente observando os gestos de Cristo Jesus, enquanto os outros soldados presentes colocam-se em posição de, a qualquer momento, intervir (fig. 46).

O conjunto de imagens é dado como o mais homogêneo em características coletivas associadas a Antônio Francisco Lisboa e seus auxiliares. O tratamento caricatural das fisionomias dos soldados associa-se à tradição da arte cristã ocidental ligadas às representações medievais do Teatro da Paixão, onde as imagens apresentam expressões singulares de manifestação de seus sentimentos (OLIVEIRA, 2002). Há a associação de tais feições de narizes aduncos à máscaras de teatro, em alusão feita pelo artista de zombar com a farsa do julgamento de Jesus, assim como a que era considerada a Conjuração Mineira. Também contribui para a homogeneidade estética a policromia de responsabilidade de Mestre Atahide. Os três personagens santificados – Cristo, Pedro e Judas – apresentam também as

---

dos pontífices e dos fariseus, e chegaram ali com lanternas, tochas e armas. Como Jesus soubesse tudo o que havia de lhe acontecer, adiantou-se e perguntou-lhes: A quem buscais? Responderam: A Jesus de Nazaré. Sou eu, disse-lhes. {Também Judas, o traidor, estava com eles}. Quando lhes disse Sou eu, recuaram e caíram por terra. Perguntou-lhes ele, pela segunda vez: A quem buscais? Disseram: A Jesus de Nazaré. Replicou Jesus: Já vos disse que sou eu. Se é, pois, a mim que buscais, deixai ir estes. Assim se cumpriu a palavra que disse: Dos que me deste não perdi nenhum. Simão Pedro, que tinha uma espada, puxou dela e feriu o servo do sumo sacerdote, decependo-lhe a orelha direita. {O servo chamava-se Malco}. Mas Jesus disse a Pedro: Enfia a tua espada na bainha! Não hei de beber eu o cálice que o Pai me deu? Então a corte, o tribuno e os guardas dos judeus prenderam Jesus e o ataram”.



Fig. 45 – Capela e Cartela da portada do Passo d'A *Prisão*  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 46 – Cena do Passo d'A *Prisão*  
Pedro com a espada; Judas observando; Malco de joelhos; Detalhe da orelha na mão de Jesus;  
Cristo e soldados  
Fonte: Arquivo Pessoal

mesmas cores do *Horto* e da *Ceia*. Aos soldados, restaram cores vivas e agressivas, com suas faces mais avermelhadas, acentuando o realismo da hostilidade ao preso.

Os guias do turismo local, consultados em viagens de campo, atribuem ao posicionamento de movimentação das imagens – passos sendo dados, braços erguidos, etc. – a uma característica de Antônio Francisco: a boemia. Segundo os mesmos, o toreuta tenta retratar, de forma respeitosa, os momentos que passou em saraus, fazendo com que suas representações imagéticas lembrassem movimentos de dança.

Fernando Jorge atenta para o fato de que existiam, já naquele tempo, fatores que propiciavam estudos e fontes de inspiração para os artistas em suas obras de arte. Segundo Jorge, um texto de algum livro, um missal, e até mesmo a Bíblia poderiam

*[...] fornecer auxílio às mãos deformadas, porém genésicas de Antônio Francisco Lisboa. Além disso, [...] jovens de famílias abonadas [...] saíam da Capitania a fim de completar os estudos na Europa. Não eram poucos os brasileiros da época colonial que se matricularam nos cursos da Universidade de Coimbra, em toda a extensão do século XVIII [...]. Muitos não regressavam, mas diversos, na volta, traziam livros, e talvez até gravuras [...]* (JORGE, 2006, p. 222)

O autor lembra ainda que inspiração não é plágio e exemplifica que Donatello deveu muito aos motivos gregos e romanos, o que fez com que o artista conseguisse mesclar a simplicidade clássica com o realismo medieval, e assim vários artistas o fizeram, não como plágios, mas como fruto de uma nova criação artística (*Ibidem*, 2006).

A quarta capela, posicionada à esquerda, de acordo com o ziguezague proposto pelo artista, foi construída muito depois das outras, já na segunda metade do século corrente. Após a conclusão da construção das capelas anteriores, a capela citada só teve a construção reiniciada em 1864 e, seguidamente, construíram as duas últimas. Segundo os arquivos do Santuário de Matosinhos, por volta de 1867 tomou-se a decisão de não serem construídas sete capelas, e sim, seis. Com isso, a quarta capela foi usada para duas cenas: a *Flagelação* e a *Coroação de Espinhos*, o que resultou em um excesso de imagens e, automaticamente, uma dificuldade de organização das cenas na mesma.

Arquiteticamente igual às últimas edificações, diferencia-se somente na cúpula mais apertada e baixa, além da cartela, por consequência da cúpula, de



menores dimensões. Apesar da elegância do fecho de verga da porta, a cartela possui ornamentações mais grosseiras, causando um contraste de visual incômodo. Na dita, compõem-se: “*ECCE / HOMMO. / S. JOÃO / CAP. 19*”, significando “Eis o Homem!”, em referência à segunda parte do versículo 5<sup>62</sup> (fig. 47), onde acontece a apresentação de Cristo à multidão por Pilatos. Mas esta inscrição não condiz às representações da capela (*Flagelação* ou *Açoites*, e *Coroação de Espinhos*) (fig. 48), separadas uma da outra por uma barra de madeira.

De acordo com Myriam Oliveira, ambas as composições continuam de fácil identificação, mesmo com a desordem e confusão causadas pela falta de espaço, porém, do total de quatorze personagens dos dois grupos, menos da metade tem função iconográfica definida. O Cristo d’*a Flagelação*, também chamado de Bom Jesus da Coluna é representado de pé, com Suas mãos atadas por cordas presas a uma coluna baixa, que é citada, segundo a historiadora, por equilíbrio de composição, assim como a necessidade de um suporte ao qual o condenado deveria estar preso (OLIVEIRA, 2002). Apenas dois dos carrascos, no total de cinco, O açoitam, erguido pelos braços acima de suas cabeças, onde, originalmente, a imagem disporia de um chicote ou arma semelhante, hoje desaparecida. Dos soldados posteriores, um único tem função determinada, segurar a túnica que Cristo foi obrigado a despir para ser sacrificado.

Interessante perceber que, a partir desta capela, conforme supracitado na seção *Inconfidência Mineira*, temos todas as imagens de Jesus compostas com a coroa de espinhos – indumento característico do suplício vivido por Cristo, e também por uma marca em seu pescoço bíblicamente inexistente. Trata-se da marca da corda usada na forca de Tiradentes. Começamos a supor que o artista tenta, através da manifestação artística de protesto, sua voz na sociedade, associando Tiradentes no ato de salvação da colônia, em sua tentativa de torná-la pátria, à Cristo, Salvador dos homens.

Ainda na mesma capela, o outro grupo imagético compõe a parte da direita dentro da capela – a *Coroação de Espinhos*, sendo formado por oito personagens – Cristo e os soldados romanos, com feições deformadas e narizes aduncos, sem definição de suas participações no cenário. Jesus aparece sentado em pedras; ao lado, Jesus já se encontra com a túnica que o acompanhará na subida ao Calvário,

---

<sup>62</sup> BÍBLIA, Jo 19:5. “Saiu, pois, Jesus fora, levando a coroa de espinhos e roupa de púrpura. E disse-lhes Pilatos: *Eis aqui o homem*”.



Fig. 47 – Capela e cartela do Passo d'A *Flagelação e Coroação de Espinhos*  
 Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 48 – Cena do Passo d'A *Flagelação e da Coroação de Espinhos*  
 Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 49 – Passo da *Coroação de Espinhos*  
 Soldado com a cana  
 Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 50 – Passo da *Coroação de Espinhos*  
 Soldado com I.N.R.I.  
 Fonte: Arquivo Pessoal

com a coroa de espinhos, como representatividade do “Rei dos Judeus”. Um dos soldados romanos que compõem o primeiro plano da encenação, de joelhos, entrega-lhe um pedaço de cana verde, para que, como “Rei”, use tal instrumento como cetro<sup>63</sup>, em clara representação de zombaria e desrespeito (fig. 49). Para reforçar a significação da cena, o soldado que se encontra do outro lado de Cristo, também à frente, segura a placa com a inscrição *I.N.R.I.*, que quer dizer “*Jesus Nazareno Rei dos Judeus*”, inscrição usada até hoje nas representações católicas da crucificação (fig. 50).

Do segundo conjunto ocupante da quarta capela, historiadores atribuem a Aleijadinho apenas as duas imagens de Cristo. Porém, na segunda cena, temos um dos soldados que também sugerem ser obra do Mestre, por ter sua vestimenta diferenciada com a ausência do colarinho de sua blusa, acentuando a articulação em V do pescoço, além da inclusão, posterior, dos olhos de vidro, exclusivos das imagens principais, esculpidas por Antônio Francisco. Podemos levantar a suposição de que esta imagem possa ter sido esculpida pelo toreuta como forma de modelo para que seus ajudantes pudessem realizar, com sua orientação, as outras imagens, com características que se assemelhassem às do artista.

Myriam Oliveira, historiadora que realiza um singular trabalho junto às obras de Antônio Francisco Lisboa, afirma categoricamente que a policromia das imagens desta capela não são de autoria de Mestre Ataíde, tanto pelo fato de não constar dos documentos pertencentes ao Santuário e recibos de Antônio Francisco, quanto pelo estilo comparado às outras capelas de sua autoria. A historiadora atribui a encarnação de tais imagens a Francisco Xavier Carneiro, cujo nome figura também no contrato original, ou por qualquer outro artista desconhecido, por total falta de referência documental. Há também a hipótese da policromia das imagens das três últimas capelas terem sido realizadas na última etapa construtiva das edificações, na segunda metade do século XIX. Além das burocracias que envolvem os artistas contratados, existe a comparação das cores dos uniformes dos soldados, que se diferem por completo das cores usadas no *Passo d'a Prisão*, não somente em tonalidades, quanto nas próprias combinações de cores escolhidas para a encarnação (OLIVEIRA, 2002).

---

<sup>63</sup> BÍBLIA, Mt 27:29-30. “E, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha na cabeça, e em sua mão direita uma cana; e, ajoelhando diante dele, o escarneciam, dizendo: ‘Salve, Rei dos judeus!’ E, cuspido nele, tiraram-lhe a cana, e batiam-lhe com ela na cabeça”.



Fig. 51 – Capela e cartela do Passo *Cruz-às-Costas*  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 52 – *Cena do Passo Cruz-às-Costas*  
Arauto com corneta; soldado com o estandarte escrito SPQR  
Fonte: Arquivo Pessoal

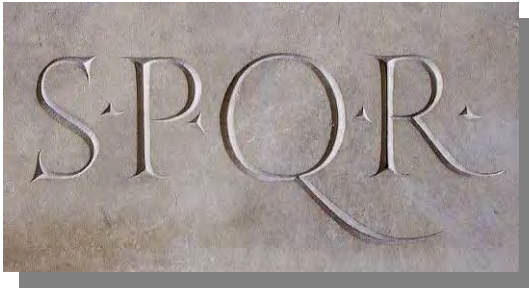


Fig. 53 – S.P.Q.R. da Coluna de Trajano – Roma, e bueiro atual, mesma cidade.  
Fonte: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/SPQR>>, Acesso em 26 jan. 2009, às 18h50min.



Fig. 54 – Procissão da Irmandade dos Passos, em Pirenópolis, Goiás.  
Fonte: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/SPQR>>, Acesso em 26 jan. 2009, às 18h55min.



Fig. 55 – *Cena do Passo Cruz-às-Costas*  
Mulheres no cortejo  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 56 – *Cena do Passo Cruz-às-Costas*  
Transferências de imagens: garoto com cravo e soldado  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig.57 – *Cena do Passo Cruz-às-Costas*  
Soldado fazendo figa  
Fonte: Arquivo Pessoal

A quinta e penúltima capela, o passo da *Subida do Calvário* ou *Cruz-às-Costas*, é localizada à direita do caminho ao Santuário, já chegando à escadaria. Em continuação à construção da capela anterior, esta também surgiu a partir da segunda metade do século XIX, entre 1867 e 1875. Os visitantes do local que escreveram sobre os passos até esta data não dissertam sobre as últimas capelas, ou seja, as imagens provavelmente ficaram guardadas, longe da exposição do público, até a existência da edificação. Arquitetonicamente igual às últimas capelas, seu diferencial é a cartela simplificada, em formato de painel, com a inscrição “BAJULIANS./SIBJ. CRUCEM./S. JOAN. CAP. 17/V. 19”. (Tomando sobre si a cruz) (fig. 51). Nota-se que o capítulo e o versículo citados na capela pelo artista encontram-se invertidos. O trecho citado na cartela corresponde ao trecho “[...] e por eles Me santifico a Mim mesmo, para que também eles sejam santificados na verdade” (BÍBLIA, João 17:19). O trecho correspondente ao da cartela é João, capítulo 19 e versículo 17 – “E, *levando Ele às costas a sua cruz*, saiu para um lugar chamado Caveira, ou Calvário, que em hebraico se chama *Gólgota*” [grifo nosso] (BÍBLIA, Jo 19:17). O trecho escolhido pelo toreuta para representar o caminho de Jesus ao Calvário foi o do “encontro com as filhas de Jerusalém”<sup>64</sup>.

A composição remonta à ideia de um cortejo, como indica a imagem do arauto tocando a trombeta, personagem obrigatório nas procissões setecentistas em Minas Gerais. Assim como o soldado que traz o estandarte inscrito “S.P.Q.R.” (*Senatus Populusque Romanus*) (fig. 52) – que até hoje é emblema da Irmandade dos Passos<sup>65</sup> e faz parte da inscrição atual das tampas de bueiros romanos (fig. 53) –, as imagens estão dispostas em posição de marcha (OLIVEIRA, 2002). Associamos a marcha ao esquema visual horizontal, apesar do estreito espaço disponível na capela, onde há uma grande concentração das peças imagéticas. Antônio Francisco se aproveita de uma parada na subida de Cristo para o monte e se volta para falar às mulheres que o seguiam chorando. Uma delas, Verônica, tem

<sup>64</sup> BÍBLIA, Lc 23:27-28. “E seguia-o grande multidão de povo e de mulheres, as quais batiam nos peitos, e o lamentavam. Jesus, voltando-se para elas, disse: Filhas de Jerusalém, não choreis por mim; chorai antes por vós mesmas, e por vossos filhos”.

<sup>65</sup> Termo adotado na República que se tornou assinatura oficial do Império Romano, figurando em templos, edifícios públicos e cruces dos condenados à morte por rebelião. Versão inscrita na Coluna de Trajano (fig. 53). Em Pirenópolis, Goiás, usa-se no pendão à frente das procissões do Senhor dos Passos (fig. 54). As letras escritas no estandarte da guarda romana nas encenações da Semana Santa ou nos quadros da via-sacra significam: *Senatus Populusque Romanus* (latim): “o senado e o povo romano”. Vemos as mesmas letras assim interpretadas: *Salva Populum Quem Redemisti* (latim): “salva o povo que remiste”.

nas mãos um lenço para enxugar suas lágrimas, dando início à polêmica cena onde ela enxuga o rosto de Jesus, já molhado de Seu sangue, dando origem ao Santo Sudário<sup>66</sup>. A outra tem aos braços um menino, reforçando o que é dito nas Escrituras – “chorai sobre vossos filhos” (fig. 55).

A segunda mulher veste-se ao modo do povo setecentista local, novamente com Aleijadinho imprimindo sua originalidade, a partir do momento em que diferencia as vestimentas usadas pelos seus personagens, do ano primeiro d.C., com os personagens que seguem a moda de seu período, assim como fez com os serviçais no Passo da Ceia. Esta mulher com a criança seria uma representação de Marília de Dirceu – ou Maria Dorotéa Joaquina de Seixas, que segura em seus braços seu filho, Anacleto (Anexo C). Neste passo, verificamos dois casos de transferência de imagens: o menino que segura o cravo foi deslocado, no processo de restauração de 1957 da capela da Crucificação para esta capela, e um dos soldados, que foi transferido da capela dupla da Flagelação e Coroação, sendo identificado muito facilmente, segundo a historiadora, por sua policromia totalmente diferente das imagens pertencentes ao grupo inicial (fig. 56).

---

<sup>66</sup> O significado de "Sudário" vem do latim *Sudarium*, o lenço com que se enxugava o suor do rosto e pano e com que se cobria o rosto dos mortos e também o lençol usado para envolver cadáveres ou mortalha. O tecido, firme e forte é um puro linho de cor amarelada. Este foi utilizado para envolver o corpo de Jesus Cristo após sua crucificação, antes de ser levado ao Santo Sepulcro. Com uma espessura do tecido de cerca de 34/100 mm, macio e fácil de dobrar e com peso avaliado em 2,450 kg, é conservado em Turim há mais de 4 séculos. O Sudário é um pano retangular de 4,36 m de comprimento e 1,10 m de largura. No tecido, encontramos manchas de sangue humano, com as marcas do flagelo e suplício sofridos por Jesus de Nazaré. Os responsáveis pelos estudos de sangue no *Sudário* são John Heller e Baima Bollone, que comprovaram a presença de hemoglobina, ferro, proteínas, porfirina, albumina e sangue tipo AB, fator RH positivo na trama do Linho. Graças à elaboração tridimensional, notaram-se dois objetos arredondados postos sobre as pálpebras (costume da época); logo se supôs que poderia tratar-se de pequenas moedas. A confirmação veio dos estudos aprofundados de Francis L. Filas, docente na Loyola University de Chicago. Ele identificou a moeda que esteve sobre o olho direito do *Homem do Sudário* como um "lepton", precisamente como um *dilepton lituus*, cunhado sob Pôncio Pilatos entre 29 e 32 d.C. Com a técnica da sobreposição em luz polarizada, foram contados 74 pontos de congruência entre a moeda de Pilatos e a imagem sobre o olho direito. Como comparação, pode-se considerar que, para identidade de duas impressões digitais são suficientes 14 pontos coincidentes em sobreposição. O Professor Dr. Raymond Rogers, cientista americano foi o responsável pela última pesquisa sobre a datação do Sudário, através do estudo da lignina e da vanilina demonstrando que o Sudário tem mais de 2000 anos, mas ainda há estudos de arqueólogos sobre a veracidade ou surgimento do Santo Sudário no período da Idade Média. O ensaio do carbono reativo feito em 1988 por três equipes de cientistas independentes indicou como resultados que o manto foi feito durante a Idade Média, aproximadamente treze séculos posterior a Cristo. A pesquisa de 2008 na unidade de aceleração de carbono reativo da Universidade de Oxford propõe uma revisão da data a que se atribui à criação do manto de 1390 para 1260

Disponível em < [http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://capelansapiedade.vilabol.uol.com.br/ssudario.jpg&imgrefurl=http://capelansapiedade.vilabol.uol.com.br/santo\\_sudario.htm&h=830&w=600&sz=114&tbnid=\[...\] DA&sa=X&oi=image\\_result&resnum=4&ct=image](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://capelansapiedade.vilabol.uol.com.br/ssudario.jpg&imgrefurl=http://capelansapiedade.vilabol.uol.com.br/santo_sudario.htm&h=830&w=600&sz=114&tbnid=[...] DA&sa=X&oi=image_result&resnum=4&ct=image) > Acesso em 24 abr. 2009.



Uma curiosidade levantada pelos próprios guias locais, em viagem de campo, é a característica do Aleijadinho supersticioso, já mostrado com a inserção dos serviçais na capela da Ceia. Nesta, o ermitão condiciona a artista a lançar de 13 imagens na capela, o que foi reconduzido no Passo da Ceia, totalizando 15 imagens. Com esta condição, a solução de Antônio Francisco é fazer com que um dos soldados apareça na cena com a mão com o gestual de uma figa, para afugentar qualquer possibilidade de mau agouro (fig. 57). O que nos instiga é que as transposições das peças ocorridas estão registradas no 1º Inventário dos Passos, do ano de 1875, somando 13 peças. Mas se essas peças foram adicionadas, significa então que a capela era possuidora de somente 11 peças, o que passa a ser inverdade a partir do momento em que Aleijadinho já cria a cena com o soldado posicionando os dedos em figa. Ora, daí podemos levantar a hipótese sugerida por Fernando Jorge, que contabiliza 64, e não 66 imagens – como condiz o contrato (JORGE, 2006) –, podendo ser deste grupo as duas imagens faltosas – ou furtadas, ou desaparecidas, danificadas, para que, originalmente, existissem 13 personagens e fizesse valer a sua superstição. Outra suposição é levantada por Myriam Ribeiro no Jornal *Estado de Minas*, sem data, onde a historiadora compara os Passos do santuário de Congonhas aos Passos do santuário de Braga, em Portugal:

*[...] Como é que soldados encontram lazer para esta atividade lúdica, quando deveriam estar ocupados em pregar em suas respectivas cruzes os dois ladrões, Gestas e Dimas, que esperam à direita da capela? Uma observação mais atenta do desenho de Braga e a leitura da sequência do texto inserido nos dão a chave da questão. Terminada a primeira série de capelas, e uma vez vencido o escadório monumental iniciado ao pé da última capela (Crucificação), uma construção circular designada como 'Capela principal' abrigava o 'Calvário' com o 'Bom Jesus Crucificado, Maria Santíssima, Santa Maria Madalena abraçada na cruz, o Santo Evangelista (São João), as Marias, São Longuinho, vários soldados e dois jogando a túnica'. Estão aí portanto os personagens que parecem 'sobrar' no Passo da Crucificação de Congonhas, não sendo difícil de concluir que também deveriam integrar originalmente uma cena de Calvário da qual fariam ainda parte, pelo menos, São João e Maria Santíssima. [...]* (OLIVEIRA, s/d, p. 5)

Com isso, podemos supor que as duas imagens faltantes – das 66 do contrato para as 64 existentes – sejam as duas mencionadas pela pesquisadora, as que se referem a João Evangelista e à Maria. A falta dessas estátuas pode ter sido de ordem técnica, como limitação de espaço na cena, quanto de ordem estética, como, por exemplo, uma dificuldade de integrar as esculturas de um outro estilo, após vinte anos, ao conjunto existente, até mesmo por motivos de conservação, ou

outro motivo qualquer, que haverá de ficar para sempre no terreno das hipóteses, por falta de documentação comprobatória.

A policromia da capela também possui características próprias, inconfundível em relação a todos os outros passos. Além das nuances de cor se apresentarem visivelmente dessaturadas, foram apresentadas outras cores para as mesmas partes, como não aconteceu nos outros grupos escultóricos. De acordo com a interpretação visual de Myriam Oliveira, “as onze imagens que formam o grupo da Crucificação se acham subordinadas a um único foco de interesse, sendo a composição dividida em três zonas distintas, à maneira de um tríptico” (*Idem*, 2002, p. 48).

À policromia deste quinto passo foram atribuídos diferentes autores, pois se tornou impossível a comprovação através de referências documentais, sendo assim indefinida a data de sua execução.

A sexta última capela, localizada ao lado esquerdo da subida, encerra a série dos Passos da Paixão do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. A analogia da capela em relação às últimas edificações é evidente. Logicamente, é variável a formatação da cartela, numa síntese das três primeiras – “copia o formato sinuoso da cartela da Prisão, os motivos florais do Horto e o tipo das letras da Ceia” (*Ibidem*, 2002, p. 48) (fig.58). Na inscrição, o nome do evangelista novamente aparece em português, e não como comumente, em latim, lendo-se: “*CALVARIUM / LOCUM UBI CRUCI/FIXERUNT EUM. ET / CUM EO ALIOS DUOS / HINC ET HINC/S. JOÃO. CAP. 19, V. 17 E 18*”<sup>67</sup>.

Descrevendo detalhadamente a explicação da historiadora, analisamos que, na zona central, onde acontece a principal encenação, temos a figura de Jesus, que dois carrascos pregam à cruz, estendida no chão, diagonalmente de quem observa, tendo ao seu lado Maria Madalena, de joelhos, com seu olhar voltado para o alto, como se realizasse uma súplica (fig.59). À esquerda, aparecem dois soldados romanos disputando um jogo de dados sobre a túnica do Salvador, em referência ao texto de João 19: 23-24<sup>68</sup> (fig.60). À direita, Dimas, o bom ladrão<sup>69</sup>, e Gestas – o

<sup>67</sup> BÍBLIA, Jo 19:17-18. “E, levando ele às costas a sua cruz, saiu para o lugar chamado Calvário, que e hebraico se chama Gólgota. Onde o crucificaram, e com ele outros dois, e Jesus no meio”.

<sup>68</sup> BÍBLIA, Jo 19:23-24. “Tendo, pois, os soldados crucificado a Jesus, tomaram as suas vestes, e fizeram quatro partes, para cada soldado uma parte; e também a túnica. A túnica, porém, tecida toda de alto a baixo, não tinha costura. Disseram, pois, uns aos outros: Não a rasguemos, mas lancemos sortes sobre ela, para ver de quem será. Para que se cumprisse a Escritura que diz: Repartiram entre si as minhas vestes, E sobre a minha vestidura lançaram sortes”.

mau, esperam o momento de serem também crucificados, de mãos atadas para trás. Dimas, em pé, mostra-se triste e arrependido, mas Gestas, o mau ladrão, tenta se libertar das cordas, contorcendo-se e mostrando em sua face, seu rancor (fig.61). Ao fundo da capela, três soldados assistem a crucificação, com indiferença. Um deles é singular, pois apresenta vestes que incluem um longo manto às costas e, no lugar do capacete romano, usa um turbante de referência oriental, como o acessório dos profetas do adro do Santuário (fig.62). Este tem seu papel definido na cena, é o centurião, mencionado nos três Evangelhos, convertido, pela Igreja Católica, a São Longuinho<sup>70</sup>.

É interessante notar que, assim como a capela do Passo da Ceia, esta foi uma das que mais sofreram modificações registradas, principalmente, em seus períodos de restauração. Na fotografia de Marc Ferrez que retrata a cena – a princípio – em sua composição original, ainda percebemos a presença do menino que segura o cravo, ainda fazendo parte desta composição imagética, a posição do soldado que joga os dados e, principalmente, o posicionamento suspenso da cruz de Cristo (fig.63). E, mesmo assim, percebemos somente uma das cruzes pintadas na parede. Toda essa alteração era intrinsecamente ligada à pintura mural, que possuía em seu motivo as duas cruzes destinadas aos dois ladrões. Levantamos o questionamento de que, se a capela não foi construída em período contemporâneo ao seu projetista, o Aleijadinho, esta pintura mural e a disposição das peças em cena também podem não corresponder ao projeto original do toreada, ou até a pintura ter sido realizada posteriormente à execução da fotografia.

---

<sup>69</sup> O Bom Ladrão tem traços fisionômicos que lembram os de São João Nepomuceno, localizado no Museu Arquidiocesano de Mariana (OLIVEIRA, 2006, p. 31).

<sup>70</sup> Contemporâneo de Jesus Cristo e, de acordo com raras descrições de acordo com sua biografia, foi o Centurião que reconheceu Cristo como o “filho de Deus”. Consta dos evangelhos de Mt 27:54 (“E o centurião e os que com ele guardavam a Jesus, vendo o terremoto e as coisas que haviam sucedido, tiveram grande temor, e disseram: Verdadeiramente este era Filho de Deus”); Mc 15:39 (“E o centurião, que estava defronte dele, vendo que assim clamando expirara, disse: Verdadeiramente este homem era o Filho de Deus”); e Lc 23:47 (“E o centurião, vendo o que tinha acontecido, deu glória a Deus, dizendo: Na verdade, este homem era justo”) (OLIVEIRA, 2006).

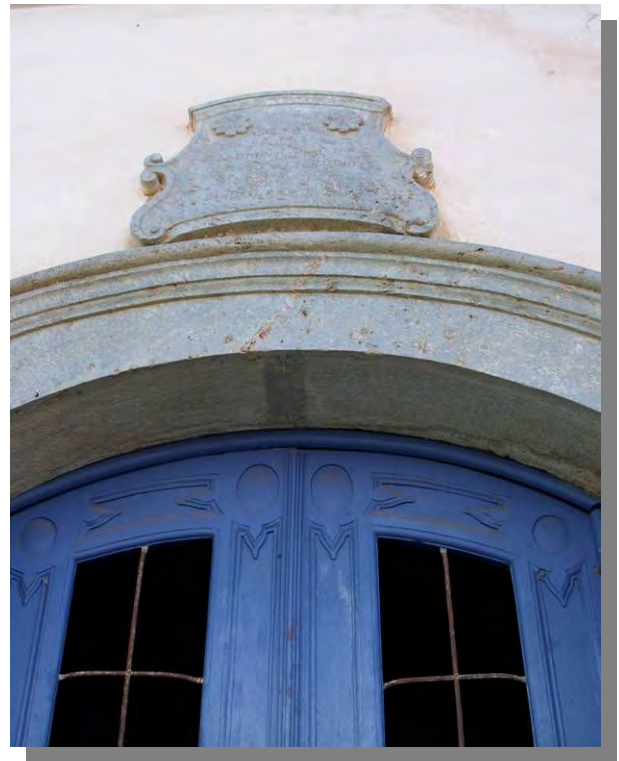


Fig. 58 – Capela e cartela do Passo d'A *Crucificação*  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 59 – Cena do Passo d'A *Crucificação*: Cristo na cruz; os soldados e Madalena  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 60 – Cena do Passo d'A *Crucificação*  
Soldados jogando dados  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 61 – Cena do Passo d'A *Crucificação*  
Os ladrões  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 62 – Cena do Passo d'A *Crucificação*:  
O Centurião, posteriormente, São Longuinho  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 63 – Grupo imagético em sua constituição original.  
Foto de Marc Ferrez, 1855.  
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez – IMS: Instituto Moreira Salles - RJ

### 3.3.2. Processos da arte: astúcias no fazer com a madeira

*“Tudo vem de tudo, e tudo é feito de tudo;  
e tudo pode ser convertido em tudo o mais,  
porque aquilo que existe nos elementos  
é composto destes elementos”.*

*Leonardo Da Vinci*

Quando se fala de um país colonizado, vê-se, a princípio, os colonizadores exercendo funções administrativas e também, artísticas da Coroa. Desde os governadores até soldados, engenheiros, arquitetos e marceneiros, todos tinham descendência europeia. Aos poucos, esses profissionais, principalmente os que trabalhavam manualmente, começaram a ensinar seus ofícios aos escravos que lhes pertenciam. Assim, formou-se uma população negra e mestiça que sabia trabalhar desde a construção ao mínimo entalhe. Assim aconteceu com Antônio Francisco Lisboa que, com o aprendizado de seu pai, que era português, tornou-se desenhista, arquiteto, escultor, entalhador... menos pintor. A essa arte, dedicava-se exclusivamente. Os pintores raramente tinham outros afazeres. Manuel da Costa Ataíde foi um exemplo do trabalho exclusivo legado aos pintores. Imagens esculpidas por artistas diversos, como Aleijadinho, Mestre Piranga e Valentim Correa Paes foram policromadas por esse artista, e tantos outros do século XVIII, que tiveram sua perfeição técnica reconhecida pelos seus contratantes, pois, para Baxandall (BAXANDALL, 1991, p. 53), “o pintor era por profissão, alguém que visualizava as histórias santas”. Desde o Renascimento, a pintura tinha que cumprir três funções: clareza, atratividade e fácil memorização e ser composta de representações tocantes de histórias sacras (*Ibidem*, 1991).

Assim como os pintores tinham uma abertura na escolha dos materiais para a execução de suas obras (sementes, folhas, raízes), também os escultores precisavam conhecer a matéria-prima para executar seu trabalho, de forma a não comprometer a qualidade nem a beleza de suas obras.

A escolha da madeira para a escultura era feita pelo próprio artista que buscava a forma de acordo com a função destinada ao objeto: uma imagem processional, um retábulo ou um simples banco.

Devido à dificuldade de transporte e à escassez de ferramentas na época, era importante que a madeira estivesse o mais próximo possível do local de sua criação.

As matas, ricas em diversidade de madeiras, forneciam a matéria-prima em abundância. Mesmo com uma variedade de espécies arbóreas tropicais a seu dispor, os artesãos elegeram o cedro como matéria prima.

A espécie de cedro mais comum encontrada nas matas do interior de Minas Gerais era a *Cedrela sp*, também conhecida como cedro-branco, cedro-cheiroso, cedro-rosa ou cedro-do-brejo, de cor vermelho claro ou marrom avermelhado logo após o corte, tornando-se vermelho ou marrom avermelhado escuro após algum tempo de exposição. Esta madeira somente foi descrita pela ciência botânica no início do século XIX por Frei Mariano da Conceição Velloso (LISBOA, 1994).

A oralidade local nos revela que os escultores coloniais tinham o cuidado de abater o cedro nas noites de lua minguante e no inverno; além disso, cortavam-no nos meses sem “r” (ou seja, maio, junho, julho e agosto). Nesses períodos o nível pluviométrico é baixo, isto é, o teor de umidade dessas árvores é menor do que as abatidas nos meses chuvosos. Logo, a seiva da árvore desempenha a função do crescimento de forma estável. A madeira do cedro, no momento do corte, não destrói o fio da ferramenta e, com o aplainamento, produz uma superfície lisa e uniforme.

As esculturas de talha inteira e esculturas de vestir<sup>71</sup> eram esculpidas em um único bloco de madeira ou em vários blocos. Elas podiam ser maciças ou ocas (total ou parcialmente). Normalmente o procedimento de ocar as esculturas era feito na parte posterior da imagem, sendo fechadas por um tampo da mesma madeira. A técnica de ocar a madeira era uma prática comum na Europa medieval e tinha, como objetivo, tentar evitar rachaduras causadas pela movimentação mecânica do lenho devido à perda ou ganho de umidade da madeira em função da umidade e temperatura do ambiente. Existe também a hipótese de que a prática de ocar as esculturas tinha a função de diminuir seu peso para facilitar o seu manuseio (QUITES, 1997).

Ainda dentro da comunicação oral, o fato de ocar esculturas tinha objetivo enganoso, porque as peças entalhadas e vazias por dentro passaram a esconder o ouro em pó, diamantes brutos e pedras preciosas que, assim, saíam das áreas de garimpagem sem o ônus dos impostos pretendidos pela Coroa – como a

---

<sup>71</sup> *Esculturas de talha inteira*: esculpidas em uma única posição e totalmente policromadas.

*Esculturas de vestir*: imagens de talha inteira, articuladas e vestidas com roupas de tecidos elas podem apresentar um gradeado de ripas em substituição aos membros inferiores, articulações nos braços e podem ser totalmente ou parcialmente policromadas (QUITES, 1997).





Fig. 64 – Santos-do-pau-oco.  
Fonte: Blog Ouvir Estrelas <[http://myguidestar.blogspot.com/2008\\_03\\_01\\_archive.html](http://myguidestar.blogspot.com/2008_03_01_archive.html)>

arrecadação do “quinto”, o imposto de 20% que Portugal cobrava sobre todos os metais preciosos garimpados no Brasil, no auge da mineração, evitando, desse modo, que o valor correspondente ao valor arrecadado seguisse para a Europa, tão necessitada de fundos para manter o luxo e superficialidade das Cortes. Assim, passava-se despercebido pelos postos de fiscalização e não se prestavam contas às casas de fundição, uma vez que era proibida a circulação de metais preciosos sem o devido registro junto ao governo. As Casas de Fundição eram encarregadas de arrecadar os tributos sobre a mineração. Como nenhum registro preciso de caso semelhante foi encontrado, as estatuetas com aberturas nas costas, típicas dessa época, são indícios de que tal prática tenha realmente existido. São os chamados “*santos-do-pau-oco*” (fig. 64).

As mãos das esculturas coloniais eram geralmente esculpidas separadamente (talvez para facilitar o trabalho da talha) e unidas ao antebraço através do encaixe macho e fêmea. O detalhe do panejamento das mangas tornava essa junção quase imperceptível. As falanges dos dedos das mãos também podiam ser esculpidas separadas e, posteriormente, unidas com cola, pinos (na parte central interna das falanges) ou com cravos.

No Barroco, voltam a se popularizarem as imagens com olhos de vidro, que lhes davam realismo teatral, conforme o gosto da época, assim como na Antiguidade. Terminando o trabalho da talha, a escultura era preparada para receber a policromia.

### 3.3.3. Os Passos da Paixão nos dias de hoje

Em recente viagem para estudo de campo<sup>72</sup>, encontramos as capelas em processo de restauração, onde foi feita a descoberta de pinturas atribuídas a Manoel da Costa Atahide nas paredes de três das seis capelas, valorizando ainda mais o conjunto arquitetônico do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, destacado como patrimônio da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Com a retirada de grossas camadas de tinta, em oito meses de trabalho, os Passos da Paixão já exibem, com certa

---

<sup>72</sup> Viagem realizada em fevereiro de 2009.

nitidez, o cenário do horto das oliveiras, colunas, alpendres e outros detalhes que encantam especialistas em conservação do patrimônio cultural.

A autenticidade da autoria nas capelas *Horto*, *Prisão* e *Ceia*, construídas entre 1800 e 1819, está comprovada pelos recibos que constam do arquivo do Santuário e mostram o pagamento das policromias a Mestre Atahide. A construção das demais capelas foi mais demorada, já não possui o traço do artista, nascido em Mariana (MG). As pinturas em estilo transitório do barroco para o rococó, têm um caráter inédito para a época colonial, pois foram feitas diretamente sobre a alvenaria, sem referências similares em Minas.

Antes de iniciar a empreitada, o MONUMENTA – programa de recuperação do patrimônio cultural urbano brasileiro, executado pelo Ministério da Cultura e financiado pelo BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento), contratou um serviço de prospecção<sup>73</sup>, tendo como base antigas fotografias que registraram as pinturas originais. Na capela d'A *Prisão*, com área de 20 metros quadrados e 9 metros de altura, encontramos um dos resultados mais singulares desta primeira fase. O restaurador Edmilson Barreto Marques, da Anima Conservação, Restauro e Arte, empresa contratada pelo programa, chama a atenção para as colunas, de 4,5m de altura, pintadas de vermelho e cinza, que servem de cenário para a escultura de Cristo, em tamanho natural, sendo levado pelos soldados. A cena se completa com um céu estrelado, que vai até o alto da capela (fig. 65).

Em um dos cantos da *Capela da Prisão* é possível ver, em pequeno espaço, as fases de restauração (fig. 66). Há uma parte encoberta por cimento, que apaga o desenho primitivo, e outra já reintegrada, mostrando o resultado que virá com a segunda etapa do Programa de Conservação e Restauração das Pinturas Parietais. Este contraste vem das intervenções sofridas pelos pequenos templos, ao longo do século 20, com o objetivo de renovar o ambiente para a celebração, todo mês de setembro<sup>74</sup>, do Jubileu dedicado ao padroeiro.

Na *Capela do Horto*, que complementa o cenário onde Cristo foi preso, a equipe identificou pinturas representando estruturas arquitetônicas semelhantes à da

---

<sup>73</sup> Conjunto de operações, método e técnicas destinadas a determinar a natureza, a disposição, os acidentes de uma obra, sendo empregada para localizar e calcular o valor econômico das jazidas minerais usadas pelo artista na feitura da arte.

<sup>74</sup> A Romaria acontece entre os dias 7 e 14 de setembro, encontrando fiéis romeiros até por volta do dia 20 do mesmo mês.



Fig. 65 – Capela d'A Prisão com colunas em vermelho e cinza de 4,5m de altura.  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 66 – Fases da restauração – Capela d'A Prisão  
Fonte: Arquivo Pessoal.



Fig. 67 – Capela d'A *Crucificação* – cenas pintadas por Mestre Atahide.  
Fonte: Arquivo Pessoal

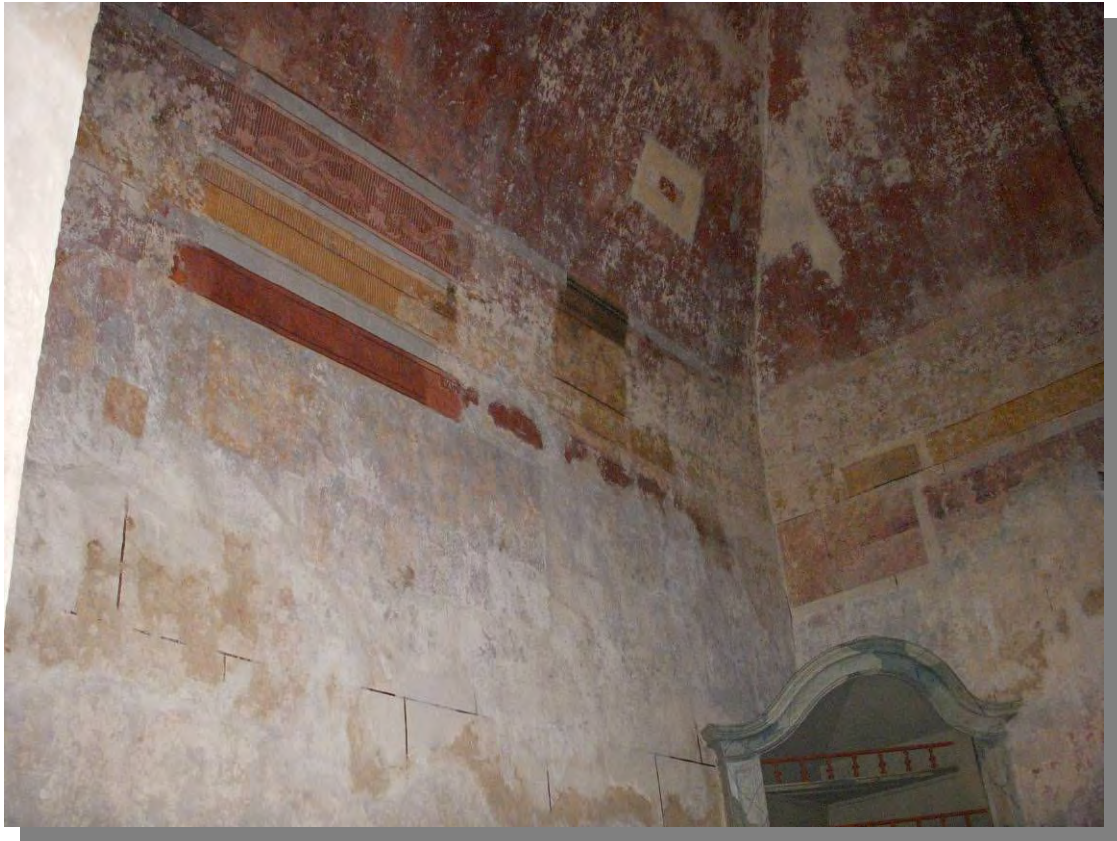


Fig. 68 – Detalhes da restauração na capela d'A *Última Ceia*  
Fonte: Arquivo Pessoal.



Fig. 69 – Peça escultórica protegida contra danos físicos.  
Fonte: Arquivo Pessoal

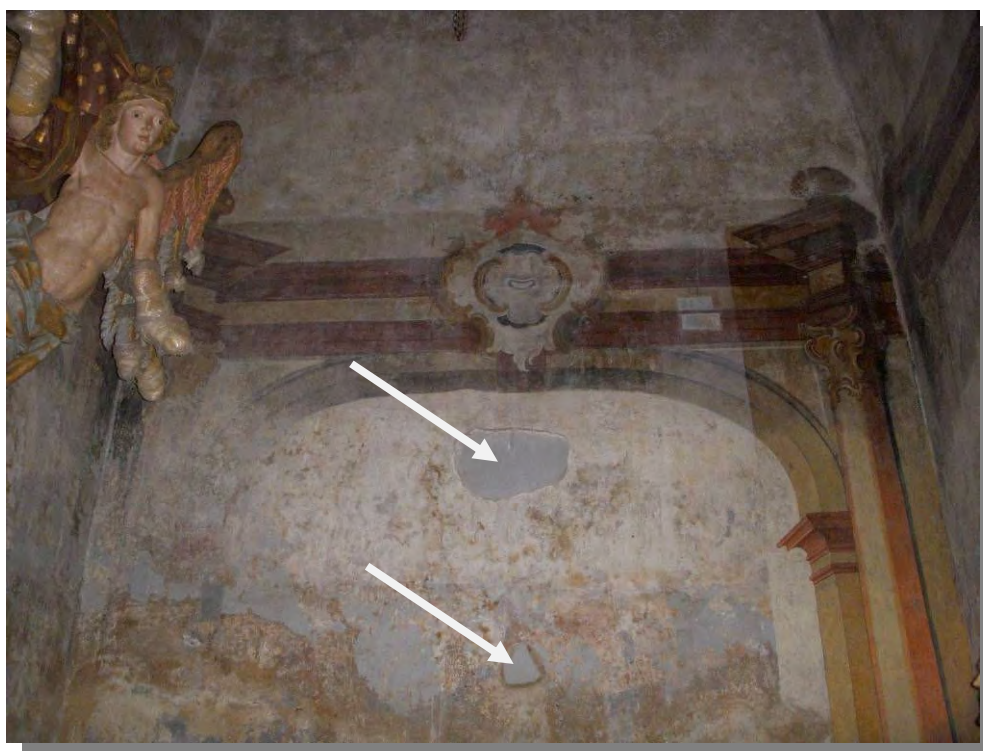


Fig. 70 – Posição real da imagem do Anjo do Senhor na Capela d'O Horto.  
Marcação dos pontos de fixação da imagem.  
Fonte: Arquivo Pessoal

*Crucificação* (fig. 67). Na *Ceia*, há fragmentos também de Atahide, que trabalhou em Congonhas entre o fim do século XVIII e início do XIX (fig. 68).

Consultora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a historiadora Myriam Andrade Oliveira explica que o interior das capelas foi idealizado por Aleijadinho como um cenário teatral. Segundo ela, em 1950, durante a primeira grande reforma, as sete cenas nas paredes foram cobertas de tinta pela Arquidiocese local para ressaltar exclusivamente as esculturas. Somente quando todo o trabalho de conservação estiver pronto, será possível ver o espetáculo completo idealizado pelo artista.

Antes de começar o processo, o restaurador e sua equipe estiveram nas cidades de Matosinhos e Braga, em Portugal, com a finalidade de estudar os cenários das capelas dos Passos, que inspiraram o projeto de construção do Santuário de Congonhas, tombado pelo IPHAN.

O coordenador do Programa MONUMENTA em Congonhas, informa que a reintegração das pinturas está prevista no projeto, embora sem data marcada para começar. Ele explica que as peças componentes da via-crúcis foram restauradas há quatro anos – nos dias de hoje, elas ainda não se encontram nos seus devidos lugares, algumas estando com proteções de espuma nas extremidades, para evitar qualquer tipo de dano (fig. 69), outras fora de sua organização geográfica tradicional. O coordenador justifica que, devido à descoberta das pinturas, algumas esculturas têm sua posição alterada dentro das capelas. Um dos exemplos é o anjo que fica na *Capela do Horto*. A peça teve constatada a sua localização original na parede central do Passo (fig. 70), e não na lateral, como esteve nas últimas décadas.

#### 3.4. O TOREUTA:

*“[...] Anjos e santos nascendo  
em mãos de gangrena e lepra.  
[...] Todos os sonhos barrocos  
Deslizando pelas pedras [...]”*

*Cecília Meireles (1953)*

Não pretendemos, nesta pesquisa, traçar a biografia do artífice, para não sermos repetitivos, já que vários autores a fizeram. Nosso objetivo é desenvolver a fortuna crítica do artista, recortar as principais linhas de interpretação e construção



da figura O Aleijadinho. Parece ter, esta fase do trabalho, o desdobramento de uma imagem que se redesdobra em outra e, assim, sucessivamente. O Aleijadinho tornou-se um personagem construído na memória brasileira a partir de sua primeira biografia, publicada, de forma romanceada, por Rodrigo José Ferreira Bretas (1896). Este recolheu histórias que lhe foram contadas pela nora do escultor, Joana Lopes, fazendo com que várias informações se perdessem ou, até mesmo, ficassem sem resposta, com lacunas vazias, sendo essas preenchidas, posteriormente, por estudiosos que, muitas vezes, deduziam, a partir da condição de um estilo, o quebra-cabeça sem comprovação documental.

Nosso interesse é produzir um “metaolhar, um olhar sobre diversos outros olhares” (GRAMMONT, 2008, p. 36). Essa diferença de olhares pode nos trazer questionamentos quanto à importância da compreensão do fenômeno artístico e seu representante para a cultura mineira do século XVIII. Bretas também baseia-se na memória da coletividade de Vila Rica, que teria conhecido contemporâneos do artista. “O texto de Bretas deve ser qualificado como ficção, que se insere, sem dúvida alguma, no gênero do retrato biográfico encomiástico, ainda tão comum no Brasil do seu tempo [...]” (PIETRO TINI *apud* HANSEN, 1989, p. 13). Por “retrato encomiástico”<sup>75</sup> entende-se a individualização do personagem “O Aleijadinho” por meio de elementos que tipificam o personagem, chegando ao exagero de determinados traços – físicos ou psicológicos.

*Antônio Francisco era pardo escuro, tinha voz forte, a fala arrebatada, e o gênio agastado: a estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, e esta volumosa, o cabelo preto e anelado, o da barba cerrado e basto, a testa larga, o nariz regular e um tanto pontiagudo, os beiços grossos, as orelhas grandes e o pescoço curto [...]. As pálpebras inflamaram-se e, permanecendo neste estado, ofereciam à vista sua parte interior: perdeu quase todos os dentes, e a boca entortou-se, como sucede frequentemente ao estuporado, o queixo e o lábio inferior abateram-se um pouco: assim o olhar infeliz adquiriu certa expressão sinistra e de ferocidade, que chegava mesmo a assustar a quem quer que o encarasse inopinadamente. Esta circunstância e a tortura da boca o tornavam de um aspecto asqueroso e medonho. (BRETAS, 2002, p. 35-36).*

As características físicas estão de acordo com o efeito romanceado que se pretende provocar no leitor. Informar que o personagem tinha “fala arrebatada” e “gênio agastado” faz do artista um revoltado com sua condição doentia, mas de ira pertencente à sua natureza. Tal efeito romanceado traz a oposição característica do

<sup>75</sup> Encomiástico: louvável, elogioso. (HOUAISS, 2001).

barroco, do belo-horrível, fazendo a beleza da arte surgir da feiura, e vice-versa (GRAMMONT, 2008).

A oposição supracitada nos transporta aos filósofos medievais, que diziam que tudo o que era Belo – de agrado ao ver e ao ouvir – pertencia a Deus, que é a luz superior, o brilho da Verdade Divina das coisas, fazendo-se sensível aos olhos do espírito. A relação entre a Beleza e as artes não é essencial, mas accidental. Platão (427-347 a.C) promove um diálogo em uma de suas principais obras, *A República*, do que ele considera um problema sobre as artes: a essência das obras pictóricas e escultóricas, comparadas com a própria realidade; e a relação entre elas e a Beleza. O filósofo consegue transformar em um problema filosófico justamente a dita finalidade e a própria existência das artes (NUNES, 2000).

Com a elevação do artífice a mito, desvia-se a atenção de outras questões consideradas tão importantes quanto a compreensão da biografia de Aleijadinho e de possíveis outros artífices e toreutas que trabalharam de forma significativa e singular, durante o período contemporâneo a Antônio Francisco. Seria como se considerássemos Aleijadinho uma junção romântica de vários artistas da época e concentrássemos todos os discursos em um só personagem. (GRAMMONT, 2008).

Roger Bastide é um dos primeiros a publicar sobre o mito Aleijadinho como imagem heroica:

*[...] aquele que vem ao mundo predestinado ao sofrimento: não importa o que faça, seu destino é marcado pela fatalidade que o conduz sempre para um fim trágico. [...] O Aleijadinho surge como um gênio, que nasce praticamente do nada [...]. Do mesmo modo, a devastação física provocada pela doença é amplificada para conferir mais relevo e tragicidade ao seu esforço heroico (BASTIDE, 1941<sup>76</sup>, apud GRAMMONT, 2008, p. 53).*

Dentre os diversos discursos sobre a arte mineira, destacamos os registros de viajantes estrangeiros que, através de seus diários, associavam a arte local ao referencial clássico europeu, ainda que tal comparação subestime a obra brasileira, em seu estado de colônia e os escritos dos artistas modernistas participantes do movimento da Semana de 22, que visitaram as cidades históricas em princípios do século XX.

O que chamava a atenção dos viajantes era o fato de que o ouro e os diamantes corriam pelos rios. Além disso, segundo Ilka Leite, para as Minas

---

<sup>76</sup> BASTIDE, R. O mito do Aleijadinho. In: \_\_\_\_\_. *Psicanálise do Cafuné*. Curitiba: Guaíra, 1941. p. 141. Coleção Caderno Azul.

escoavam os produtos ingleses que se acumulavam nos portos brasileiros. Por sorte ou destino, a arte colonial brasileira não se tornou o principal atrativo de roubo e sim, sua fauna e flora, enquanto que, comparativamente, no Egito, na Grécia e em outros países, a retirada de peças de grande importância cultural o material sofriram com a retirada de suas peças de importância cultural serviram para a composição de museus europeus (LEITE, 1996). Avaliando a autora, levantamos a controvérsia de que a arte colonial mineira não se tornou atrativo de roubo porque os próprios colonizadores europeus se apoderavam da matéria-prima existente na região e enviavam tal material ao seu país de origem. Nossa arte poderia – ou deveria – ser, até, mais rica e exuberante que a europeia, já que os europeus buscavam em terras das colônias o material para a sua arte. Por este motivo, não era do interesse dos viajantes aventureiros o que ficava em terras brasileiras, por considerarem “sobra” o que por aqui permaneceu.

Mesmo sendo o diário a principal forma de registro de suas descobertas, cabia ao viajante decidir o que queria mostrar e, dessa forma, acabava atuando direta e indiretamente no tipo de informação que seria passada ao leitor.

*[...] para os viajantes, o Brasil constitui um referencial para pensar a semelhança na diferença. [...] A narrativa da viagem vai revelando uns pelos outros, vai mesclando olhares e perspectivas, vai compondo um documento que é, antes de tudo, testemunho. (Ibidem, 1996, p. 98)*

Para a autora, não eram os temas os elementos-chave para a compreensão de tal discurso, uma vez que, para os leitores a quem se destinam tais anotações, as narrativas e lugares descritos eram referenciais desconhecidos, que exigiam, muitas vezes, do autor o uso da ferramenta do desenho ilustrativo para poder articular melhor a mensagem a ser passada (*Ibidem*, 1996).

Com Francis de Castelnau (1810-1880), viajante francês que ficou por anos em Vila Rica e arredores, não foi citado nada sobre o escultor ou as suas obras em suas anotações (GRAMMONT, 2008). Assim, podemos perceber que a arte não era o enfoque principal das viagens dos europeus às Minas Gerais.

Independente de ter existido ou não, cientificamente, uma pessoa conhecida pela alcunha O Aleijadinho, o importante é a referência que foi sucessivamente construída e reconstruída para ajustar-se às diversas ideias que favorecem as características dos tempos em que, sobre esse personagem, se escreveu. Um

exemplo é Dalton Sala, que demonstra como se encontram relacionadas a imagem criada no período da Inconfidência Mineira e a construção do gênio nacional do Aleijadinho, contemporâneo ao acontecimento: “[...] Enquanto os Inconfidentes tramavam liberdade política, o genial mestiço esculpia e desenhava a liberdade cultural” (SALA, 1996, p. 53).

Para o historiador Russel-Wood, o posposto nome “Lisboa” pode não ser um sobrenome, mas uma indicação da origem do toreador, evitando, assim, a confusão com várias pessoas chamadas Antônio Francisco, tal como Leonardo da Vinci (da cidade italiana de Vinci). O autor induz que poderiam haver tantas pessoas chamadas Antônio Francisco Lisboa em Vila Rica que, certamente, o nome se refere a mais de uma pessoa, sendo esta, mineira (RUSSEL-WOOD, 1977). Russel-Wood levanta o questionamento de que não há nenhuma prova a favor da tese de que Antônio Francisco Lisboa tenha nascido no Brasil, não significando, com isso, que o toreador não possa ter herdado tal nome, ou que, necessariamente, todos que possuíssem o dito sobrenome seriam obrigatoriamente, de Lisboa. Segundo o censo de 1734, são anotadas 538 casas em Vila Rica. Sylvio de Vasconcelos (VASCONCELOS, 1977, p. 35) calcula a população da época em “4.304 habitantes à razão de oito por moradia”, que poderiam ter alcançado cerca de 25.000 na segunda metade do século (*Ibidem*, 1977). Há referências a, pelo menos, doze artesãos com o sobrenome “Lisboa” nas Minas Gerais, mencionados no Dicionário de Artífices, mas apenas um “Antônio Francisco Lisboa” (MARTINS, 1974).

Após ter despertado, no século XIX, tanto interesse nos viajantes estrangeiros, Minas Gerais foi esquecida, devido ao esgotamento das minas de ouro e diamante e sua arte sofreu o mesmo destino, durante quase um século. Em 1922, a Semana da Arte Moderna, organizada por um grupo de intelectuais em São Paulo, teve como objetivo essencial a descoberta das raízes da alma brasileira, e foi às Minas Gerais e à arte do mulato que esses intelectuais fizeram apelo para constituir uma primeira criação artística nacional. O raciocínio dos viajantes do século XIX permanece latente no modernista, que muitas vezes o contesta. (TAVEIRA, 1982)

A paisagem mineira surge aos olhos do modernista como algo novo e original, portanto, condizente com o quadro de novidade e originalidade que eles buscavam. Nesse discurso, temos a valorização da arte local no intuito de “redescobrir” a arte brasileira, enfatizando a miscigenação de raças e o hibridismo cultural. Mário de Andrade (Mário Raul de Moraes Andrade, 1893-1945), poeta modernista que integrou

o movimento, afirma que a cultura artística tipicamente brasileira surge a partir do instante em que Aleijadinho passa a ser o herói que inaugura tal realidade da arte, tentando promover ideias constitucionais sobre a preservação da memória artística do país na era Vargas (AVANCINI, 1994). Os novos pesquisadores atribuem, envolvidos pelo romantismo literário, tal movimento artístico-cultural exclusivamente ao Aleijadinho, como personagem central de um contexto histórico que é cabível a outros possíveis personagens.

Em similitude com a obra divina, os modernistas – também entre eles Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Ronald de Carvalho e Vicente do Rêgo Monteiro – afirmam que o artista cria a obra assim como Deus cria a natureza. Mário de Andrade corrobora formando seu Aleijadinho expressionista diretamente associado ao Aleijadinho romântico de Rodrigo Bretas, por quem o toreador é intitulado mártir a serviço das artes e da pátria: “... jazeu por quase dois anos, tendo um dos lados horrivelmente chagado, aquele que por suas obras de artista distinto tanto havia honrado a sua pátria!” (BRETAS, 2002, p. 68)

Dalton Sala afirma que Mário de Andrade não foi, somente, um dos fundadores do movimento conhecido como modernista e o guia dessa viagem de redescoberta da arte genuinamente brasileira, mas também estreitou relações com o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), para tornar constitucionais suas ideias sobre a preservação da memória artística do país. O autor reuniu dados sobre essa relação entre Mário de Andrade e a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) pelo Estado Novo – hoje nomeado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Mário de Andrade foi convidado a produzir um projeto de preservação do patrimônio artístico brasileiro<sup>77</sup>, tendo como uma das tarefas mais difíceis a pesquisa e reunião de documentos relativos ao Aleijadinho, para que pudesse juntar tais dados à biografia de Bretas. As reflexões de Mário foram essenciais na construção do mito O Aleijadinho (SALA, 1990).

Para Mário de Andrade, a Igreja teria sido a grande responsável pelo legado artístico colonial. Já para Dalton Sala, o desacordo entre as ideias de Mário e o Estado Novo firmou-se na questão das etnias raciais. O modernista as compreendia

---

<sup>77</sup> Rodrigo de Melo Franco de Andrade afirma que Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de 1934 a 1945, no governo Vargas, iniciou a criação de uma lei federal para regulamentar a proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional como previsto na constituição de 1934 e encarregou “de elaborar o respectivo plano o grande escritor Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo” (ANDRADE, 1987, p. 67 *apud* SALA, 1990, p. 20).

como parte da “identidade cultural” brasileira, enquanto que, para o Estado Novo, elas constituiriam “um problema ou mesmo um entrave aos projetos nacionalistas totalizantes que pretendiam retomar a centralização do poder, em contraposição à descentralização federativa da primeira Constituição republicana” (*Ibidem*, 1990, p. 22)

Nessa época, o “homem colonial” teria começado a influir sobre a metrópole, com a “normalização do mestiço”. Aleijadinho, assim como o barroco – que justificaria sua existência – é uma representação que tem suas origens nas preocupações de cada contexto em que é proposta (GRAMMONT, 2008). De forma lúdica, Mário (ANDRADE, 1984, p. 21) desloca o Aleijadinho para a Renascença de Leonardo da Vinci: “[...] e O Aleijado inventava curiosamente em Vila Rica, uma existência do artista do Renascimento, entre discípulos que lhe desbastavam a pedra e esculpiam a parte menos importante da talha”. Ainda que tal semelhança aconteça, apenas de forma permitir a hipótese de que o trabalho dito pesado seria realizado pelos auxiliares do escultor, assim como as corporações de ofício existentes no século quinhentista. “[...] Era um gênio tocado por um halo de santidade. [...] Ser do Renascimento, aparentemente, significa ser um artista no máximo de suas potencialidades e, portanto, um “gênio”, cuja inspiração só pode ser divina” (MOOG, 1969, p. 402). Assim, poderíamos entender que o trabalho de Aleijadinho poderia ter um caráter coletivo em seu trabalho escultórico, mas sem deixar de revelar as características individuais do artista que imprimia um estilo a esse grupo.

Já Gilberto Freyre (FREYRE, 1951, p. 322), associa Aleijadinho ao “mestre da caricatura nacional”, pois revela uma produção do toreuta “menos por devoção a Nosso Senhor Jesus Cristo do que por sua raiva por ser mulato e doente; por sua revolta contra os dominadores brancos da colônia [...]”. Freyre ressalta que Antônio Francisco não retratava homens negros, tanto que, em suas esculturas – principalmente as dos soldados romanos retratados nos Passos da Paixão, de Congonhas, as figuras dos senhores brancos aparecem deformadas, com narizes aduncos e em desconformidade com as cenas. Juntando a revolta dita pelo sociólogo com a timidez gerada pela deformidade de sua doença, Antônio Francisco acaba por ser um homem que se isola com seu trabalho, como se não fosse capaz de conviver com outros, pois estes o iriam humilhar.

Como finalização dessa fortuna crítica, citamos que não foram abordadas outras contribuições modernistas por serem singularmente semelhantes, já que todos ficaram extasiados com o mesmo espírito de redescobertas. Como disse Mário de Andrade, Antônio Francisco – o Aleijadinho – é a solução brasileira da arte portuguesa, constituindo nova síntese entre europeus e sua própria expressão.

#### 3.4.1. Um artista contemporâneo de espírito barroco

Em pesquisa de campo na FUMCULT – Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Congonhas, Luciomar Sebastião de Jesus foi singular para o engrandecimento de nosso trabalho. Escultor e pintor autodidata e funcionário do órgão municipal, o artista, em conversa informal, explicou detalhes a esta pesquisadora do seu ponto de vista a respeito da história do toreuta por muitos admiradores desconhecida, como fruto de anos de dedicação à pesquisa da arte e dos artistas em sua cidade natal.

Segundo ele, uma das primeiras polêmicas criadas dentro da Academia se dá quanto ao registro de nascimento de Antônio Francisco. O nome que aparece na suposta certidão de batismo de Antônio Francisco, Manuel Francisco “da Costa”, seu pai, se dá pelo fato do português ser nascido realmente em Lisboa, todavia, na colônia, morava em uma área chamada *Encosta do Bonsucesso*, parte do bairro de Antônio Dias. Daí seu sobrenome. Também sobre sua data de batismo, Luciomar afirma ter fotogramas da folha original de batismo em registros arquivados pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, apesar do registro ter sido rasgado do livro da Igreja de Antônio Dias desde 1966. Luciomar acredita na primeira data divulgada, 1730.

O funcionário da FUMCULT ainda traz à nossa conversa outros exemplos, como o busto do chafariz feito pelo toreuta localizado próximo à igreja de Santa Ifigênia que tem, na parte inferior, a data de sua execução: 1761 (fig. 71). Se Antônio Francisco morreu aos 76 anos em 1814, teria esculpido a peça aos 23 anos de idade. Se nascido em 1730, Aleijadinho já contaria 31 anos. O que descreve Luciomar é que existem obras anteriores com atribuição ao Aleijadinho. Ele teria feito peças com idade inferior à 23 anos? Ainda existe outro documento, que consta dos registros de Márcio Jardim, que provaria Antonio pelo Governo – ao atingir a



Fig. 71 – Busto da Samaritana, no topo do Chafariz do Alto da Cruz de Antonio Faria  
Fonte: JARDIM, Márcio, 2006, p. 225



maioridade, naquele período dada aos 25 anos, de acordo com o Código Civil da época, as Ordens Filipinas (JARDIM, 2006, p. 20).

Ainda de acordo com Luciomar, na época das filmagens do longa *Aleijadinho: paixão, glória e suplício* (2001), de direção de Geraldo Pereira, as informações recolhidas pela equipe de pesquisa do filme não condiziam com os fatos tidos como reais, mas consagrados pela história. Após acertos cronológicos dos fatos – a equipe tinha o conhecimento de que os profetas em pedra sabão teriam sido executados anteriormente às imagens em cedro e, na verdade, foram realizadas primeiro as imagens dos Passos e depois, as do adro – a direção do filme mudou seu roteiro e, para mostrar que um dos escravos de Aleijadinho morria durante a feitura das estátuas, acabou por encenar a morte de Agostinho no término da colocação das imagens da capela da Ceia. O que significa dizer que, de acordo com Luciomar, quem veio a óbito nesta situação foi Maurício, e não Agostinho, que já teria falecido três anos antes.

Outra pesquisa realizada pelo autodidata – não publicada e autorizada pelo artista para divulgação em nossa pesquisa – é em relação às cartelas das capelas dos Passos e suas citações e os trechos usados de cada evangelista. De acordo com Luciomar, desde a época da Idade Média, que tinha por característica grande parte de sua população analfabeta, foram atribuídas imagens para narrar as passagens bíblicas ensinadas pela Igreja, como os vitrais das grandes catedrais.

Para Alvarez (ALVAREZ, 1992, p. 47), este esforço evangelizador e comunicativo a partir das obras de arte, como pinturas, esculturas e vitrais, traduzia o que na época chamava-se *liber ignorantorum*. Tratava-se de uma expressão cunhada pelos teólogos por volta do ano 1000 para designar essa produção imagética feita para o povo simples, em oposição aos textos escritos, lidos pelos letrados. Assim se consolidou no imaginário cristão o que a arte dita primitiva havia realizado nas catacumbas e nas obras de arte basilicais. Este foi o início da linguagem simbólica da Bíblia, como na porta do Batistério de Florença, esculpida por Ghiberti, foram adotados símbolos para cada evangelista: Mateus é associado ao homem, ou ao anjo, por falar em seu Evangelho da genealogia de Cristo a partir de seu nascimento. Também é relacionado ao elemento terra. Marcos tem sua imagem ligada ao leão, símbolo da coragem. O evangelista escreve, em seus textos, sobre João Baptista, que demonstra sua coragem ao enfrentar Herodes (BÍBLIA,

Mateus 14:1-5<sup>78</sup>). Relacionado ao elemento fogo. Lucas compartilha sua imagem com o touro, animal lembrado por cenas de grandes sacrifícios. Por Zacarias, é lembrado pela persistência da fé, em esperar a concepção de sua esposa, já idosa (*Ibidem*, Lucas 1:18-25<sup>79</sup>). Elemento água. E o evangelista João, escritor que usufruiu de maior inspiração profética e escreveu o livro de Apocalipse, é correspondente à águia, por esta ter uma visão de cima, uma visão do todo e ser capaz de focar em um único alvo – sua presa. Elemento ar. Ainda entram no campo da significação os períodos da vida de Jesus, de acordo com cada evangelista:

Evangelista	Atribuição	Elemento	Família	Vida de Jesus
Mateus	Anjo / Homem	Terra	Filha	Encarnação
Lucas	Touro / Boi	Água	Mãe	Paixão
Marcos	Leão	Fogo	Pai	Ressurreição
João	Águia	Ar	Filho	Ascensão

A origem destes símbolos pode ser encontrada nos textos bíblicos do Antigo Testamento (*Ibidem*, Ezequiel 1:4-12<sup>80</sup>) e do Novo Testamento, por exemplo. Mais

<sup>78</sup> BÍBLIA, Mt 14:1-5. “Naquele tempo ouviu Herodes, o tetrarca, a fama de Jesus. E disse aos seus criados: ‘Este é João, o Batista; ressuscitou dos mortos, e por isto estas maravilhas operam nele’. Porque Herodes tinha prendido João, e tinha-o maniatado e encerrado no cárcere, por causa de Herodias, mulher de seu irmão Filipe; Porque João lhe dissera: ‘Não te é lícito possuí-la’. E querendo matá-lo, temia o povo, porque o tinham como profeta”.

<sup>79</sup> BÍBLIA, Lc 1:18-25. “Zacarias perguntou ao anjo: ‘Donde terei certeza disto? Pois sou velho e minha mulher é de idade avançada’. O anjo respondeu-lhe: ‘Eu sou Gabriel, que assisto diante de Deus, e fui enviado para te falar e te trazer esta feliz nova. Eis que ficarás mudo e não poderás falar até o dia que estas coisas acontecerem, visto que não deste crédito às minhas palavras, que se não de cumprir com o tempo’. No entanto, o povo estava esperando Zacarias; e admirava-se dele se demorar tanto tempo no santuário. Ao sair, não lhes podia falar, e compreenderam que tivera no santuário uma visão. Ele lhes explicava isto por acenos; e permaneceu mudo. Decorridos os dias do seu ministério, retirou-se para a sua casa. Algum tempo depois Isabel, sua mulher, concebeu; e por cinco meses se ocultava, dizendo: ‘Eis a graça que o Senhor me fez, quando lançou os olhos sobre mim para tirar o meu opróbrio (desonra) dentre os homens’”.

<sup>80</sup> BÍBLIA, Ez 1:4-12. “Olhei, e eis que um vento tempestuoso vinha do norte, uma grande nuvem, com um fogo revolvendo-se nela, e um resplendor ao redor, e no meio dela havia uma coisa, como de cor de âmbar, que saía do meio do fogo. E do meio dela saía a semelhança de quatro seres viventes. E esta era a sua aparência: tinham a semelhança do homem. E cada um tinha quatro rostos, como também cada um deles quatro asas. E os seus pés como a planta do pé de uma bezerra, e luziam como a cor de cobre polido. E tinham mãos de homem debaixo das suas asas, aos quatro lados; e assim todos quatro tinham seus rostos e suas asas. Uniam-se as suas asas uma à outra; não se viravam quando andavam, e cada qual andava continuamente em frente. E a semelhança dos seus rostos era como o rosto do homem; e do lado direito todos os quatro tinham rosto de leão, e do lado esquerdo todos os quatro tinham rosto de boi; e também tinham rosto de águia todos os quatro. Assim eram os seus rostos. As suas asas estavam estendidas por cima; cada qual tinha duas asas juntas uma a outra, e duas cobriam os corpos deles. E cada qual andava para adiante de si; para onde o espírito havia de ir, iam; não se viravam quando andavam”.

tarde os padres da igreja (escritores e teólogos dos primeiros séculos da Igreja) atribuíram aos evangelistas estes símbolos, de acordo com o tipo de linguagem e teologia de cada um. Desde o século II, tais representações eram consideradas pagãs, por serem mostradas como seres fantasiosos e inexistentes. Não é invulgar que os símbolos dos animais apareçam sem seus evangelistas correspondentes. Os símbolos dos evangelizadores têm a sua origem nos rostos dos cavaleiros do Apocalipse, no livro homônimo, capítulo 4, versículos 7 e 8<sup>81</sup>. Mas Luciomar, após anos de observação, encontrou na parte debaixo de um dos retábulos laterais da igreja do santuário uma imagem tetramorfa<sup>82</sup> (fig. 72). Dessa forma, a representação que até então era considerada pagã, passa a ser vista como cristã – por estar representada e inserida dentro do contexto religioso da composição imagética do púlpito do santuário. Até então, toda a pesquisa não passou de uma constatação. Os questionamentos que Luciomar Jesus levanta, de soluções hipotéticas, dizem respeito à organização do toreuta em buscar versículos dos livros de cada evangelista em específico, de acordo com a cena representada, mesmo sabendo que os versículos escolhidos por Antônio Francisco constam dos quatro Evangelhos.

Vejamos: na primeira capela, *A Ceia*, temos o texto de Mateus, sobre o ato da Ceia. Naquela cena, Aleijadinho representa, assim como Leonardo Da Vinci, não somente o ato da refeição, mas também o anúncio de que sabe que será traído. Neste ato, temos atitudes exclusivamente humanas, de traição, delação, dúvidas e questionamentos. Há também a associação ao pão e ao vinho, o corpo e o sangue de Cristo, de forma material. Dessa forma, Luciomar acredita que somente Mateus, que tem sua imagem associada ao homem/anjo, poderia expressar de forma completa tal cena.

Na segunda capela, *O Horto*, os quatro Evangelhos falam da fé de Cristo e de sua persistência em manter-se acordado e vencer a batalha com Satanás, mas somente Lucas fala do Anjo do Senhor, trazendo o cálice com fel. Jesus sabia que

---

<sup>81</sup> BÍBLIA, Ap 4:7-8. “E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando. E os quatro animais tinham, cada um per si, seis asas, e ao redor, e por dentro, estavam cheios de olhos; e não descansam nem de dia nem de noite, dizendo: Santo, Santo, Santo, é o Senhor Deus, o Todo-Poderoso, que era, e que é, e que há de vir”.

<sup>82</sup> Imagem representada simbolicamente da junção dos quatro evangelistas e suas associações animais.



Fig. 72 - Dois tipos de representações das imagens tetramorfas.  
 Fonte: <<http://www.symbolom.com.br/wiki/index.php?title=Tetramorfo>>

teria que padecer, mas pede: “Senhor, afasta de mim este cálice”<sup>83</sup>. Esse sacrifício de Cristo é juntado com o sacrifício que o touro/boi representa.

Na capela d’A *Prisão*, a cartela nos apresenta um versículo do livro de Marcos, que é representado pelo leão e sua coragem. Assim como João Batista repreendeu Herodes, Jesus Cristo não hesita na hora da prisão, até por pedir que Pedro guarde sua espada ao cortar a orelha do soldado Malco e encara com consciência e coragem a sua prisão, sem omissão. E, por último, temos João, autor presente nas três últimas capelas dos Passos (*Flagelação*, *Cruz-às-Costas* e *Crucificação*). Nestas encenações, já teríamos a dor humana de Jesus sublimada pelo objetivo de sua missão, doar seu sangue pelo mundo. Neste momento, podemos entender que Jesus encara seu sofrimento, agora como o próprio Deus, que está acima de tudo, por se elevar sobre todo entendimento humano. Suas orações passam a ser como as asas da águia, que se elevam na direção da luz.

Luciomar de Jesus não se fixa somente às suas pesquisas. O artista autodidata possui um atelier, onde desenvolve esculturas e obras experimentais, como por exemplo, o desenvolvimento de uma réplica do relicário feito por Antônio Francisco, que encontra-se na igreja do santuário, onde testou esculpi-lo da mesma forma que Aleijadinho. Em conversa com o Dr. Geraldo Barroso de Carvalho, responsável pela exumação dos ossos de Antônio Francisco Lisboa<sup>84</sup>, Luciomar informou-se sobre os sintomas e sequelas das doenças desenvolvidas pelo toreador<sup>85</sup> e, a partir de suas características, desenvolveu sua obra. Dr. Geraldo mostrou-lhe os

---

<sup>83</sup> BÍBLIA, Mc 14:16.

<sup>84</sup> Os ossos do toreador encontram-se juntos a outras 3 ossadas humanas do século XVIII em uma urna de zinco sob o primeiro degrau do altar de Nossa Senhora da Boa Morte, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias, em Ouro Preto. Em março de 1998, a equipe de seis médicos capitaneada pelo Dr. Geraldo Barroso de Carvalho, professor da Faculdade de Medicina de Barbacena (MG), exumou os ossos do artista no Departamento de Bioquímica da Universidade Federal de Juiz de Fora, com a ajuda de empresas especializadas, como a Embrapa Solos, no Rio de Janeiro, que investigou os níveis de ferro nos ossos de Aleijadinho, e do laboratório Analys, de Belo Horizonte, confirmando os mesmos dados da empresa anterior, porém a partir de outros fragmentos de ossos e com outras técnicas de análise investigatória.

Fonte: Revista Galileu, ed. 93, mai. 1999.

<sup>85</sup> As doenças identificadas após a exumação foram: Hanseníase – ou lepra, que deforma as extremidades, como os dedos, e os deixa sem sensibilidade, daí o fato do toreador mutilar seus próprios dedos. Também causa paralisia facial, o que ocorreu com Aleijadinho, tanto que um de seus escravos não queria ser comprado por ele, pelo mesmo ter aspecto horrendo; Porfíria, uma doença metabólica caracterizada pelo excesso de ferro no organismo, e causa hipersensibilidade à luz, fazendo com que Antônio Francisco andasse sempre coberto por capa e chapéu que o cobrisse o rosto; e Zamparina, hoje conhecida como Poliomielite – uma doença de característica endêmica, que podemos hipoteticamente supor ter-lhe surgido na infância, assim se dando a origem de seu apelido, Aleijadinho, de conotação afetiva, carinhosa. Também não temos precisão da data do surgimento de sua alcunha.

nervos (cubital e mediano das mãos) atingidos por uma das doenças de Aleijadinho – a hanseníase – e o artista isolou os dedos que são movidos por tais nervos e prendeu as mãos. Assim o fez nos dois membros. E descobriu ser sim, possível, desbastar pedras sem as falanges atingidas pela doença, mesmo perdendo a função de pinça do dedo polegar, usando a almofada da palma de uma das mãos e a outra, devidamente presa à ferramenta. Uma observação feita por ele é que o trabalho torna-se consideravelmente mais fácil ao se trabalhar com a esteatita, nas condições de limitação dos membros, do que com o cedro, até porque as ferramentas usadas variam mais ao se trabalhar com a matéria prima mais maleável, sendo necessária a ajuda de escravos, ou integrantes de um atelier – ou oficina – para amarrar-lhe e desamarrar-lhe os instrumentos de desbaste várias vezes em uma mesma área da obra de arte.

A partir desta experiência, e ainda contando com a ajuda e conhecimentos do Dr. Geraldo de Carvalho, Luciomar continuou a trabalhar diretamente o tema Antônio Francisco Lisboa. Utilizando-se da primeira biografia do toreuta, escrita por Rodrigo Ferreira Bretas, em 1858, o escultor esboçou, em argila, a fisionomia do toreuta a partir do que foi descrito a Bretas pela nora de Antônio Francisco, Joana Lopes, já com avançada idade.

Em sua primeira peça, segundo sua própria autocrítica, percebeu que fizera seu rosto de formato muito ovalado do que o mencionado no livro (fig. 73). Com a ajuda de Dr. Geraldo, percebeu também que, apesar de ter feito o tratamento facial direito de acordo com o falado por Bretas, característico da hanseníase, a musculatura da face do lado esquerdo mostrava-se de forma inalterada e, segundo o médico especialista, os músculos, de uma forma geral, tentam “compensar” a falta de movimento da outra parte. Com isso, reformulou-se a morfologia facial, já com as informações médicas da feição adquirida e, segundo estudiosos que estiveram na cidade para novas pesquisas, a obra seria, fisicamente e de acordo com as características da moléstia, a representação que mais se aproximaria dos aspectos faciais reais de Aleijadinho (fig. 74).



Fig. 73 – Imagem inicial de Antonio Francisco Lisboa, estudada por Luciomar Sebastião de Jesus a partir da narrativa de Rodrigo Bretas.  
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 74 – Provável fisionomia de Antonio Francisco Lisboa, feita por Luciomar Sebastião de Jesus, a partir do cruzamento de dados catalogados e das informações do Dr. Geraldo de Carvalho.  
Fonte: Arquivo Pessoal

### 3.4.2. Traços pessoais de Antônio Francisco Lisboa na obra *A Última Ceia*

As características morfológicas<sup>86</sup> – ou estilemas<sup>87</sup> – que envolvem a estatuária de Aleijadinho tornam-se singulares quando se associam ao todo da obra. Márcio Jardim (2006, p. 32) analisou e organizou tais características, que seguem:

- panejamento anguloso, em dobras esvoaçantes;
- punho da veste dobrado;
- gola cônica<sup>88</sup>, em “V”, sinuosa e ressaltada;
- cabelos cacheados, estilizados em rolos sinuosos, terminados em volutas;
- topetes bipartidos na testa, em forma de vírgulas invertidas;
- nariz estreito e fino, longo e saliente, com narinas bem delineadas e profundas; asas nasais delimitadas por sulcos salientes;
- malares altos, bem marcados;
- olhos amendoados, achinesados, de características próximas aos povos mongóis, das referências visuais adquiridas em livros portugueses da também colônia Macau;
- hipertelorismo: distância anormal entre as órbitas oculares;
- sobrancelhas finas e arqueadas, em linha contínua com o nariz;
- pálpebras e supercílios bastantes separados e acentuados, criando, em sua maioria das vezes, aspectos de sonolência ou lacrimoso;
- boca entreaberta, com lábios carnudos, bem desenhados, aparecendo minúsculos dentes;
- bigodes que nascem das narinas;
- barbas encaracoladas, bipartidas no queixo, nascendo dos lóbulos das orelhas, e não das costeletas;
- pescoço forte, largo, com anatomia próxima da perfeição;
- expressão facial alegre e altiva, em sua maioria, em meio sorriso<sup>89</sup>;

---

<sup>86</sup> Alguns autores fazem a leitura da obra como de referência germânica.

<sup>87</sup> Estilema: marca distintiva do estilo de um autor, quer seja determinada pelo gosto da época a que pertence o artista, quer seja uma invenção singular a nível formal e/ou linguístico (CEIA, 2005).

Estilema: estilo de alguém formando o conjunto de características do modo de fazer – e seus elementos constantes – que permitem datar e definir a autoria de uma obra (JARDIM, 2006, p. 31).

<sup>88</sup> A gola cônica é obtida com a dobradura do pano, sinuosa e ressaltada, de modo a formar um decote, pelo afastamento entre a borla (acabamento em passamanaria) da veste e a base do pescoço e parte superior do peito. Chamada cônica em razão do formato de triângulo isósceles invertido (JARDIM, 2006).



- “peito de sapateiro”: osso externo inflexionado, apresentando depressão torácica;
- má implantação do polegar, bastante recuado e alongado, aparente em grande parte das esculturas;
- dedos polegares cruzados, quando tem as mãos postas em oração;
- posição dos pés em ângulo reto;
- dedos dos pés mais longos;
- mãos com os dedos médio e anular unidos.

No grupo estatuário d'A *Última Ceia*, encontramos tais características morfológicas supracitadas presentes nas peças: começando por Cristo Jesus, temos uma escultura de 1,04m de altura, considerada a melhor obra do toreada, pois “atinge o mais alto grau de perícia técnica e um dos mais elevados níveis de representação antropomórfica e o máximo de expressividade místico-religiosa barroca” (JARDIM, 2006, p. 128). De acordo com o autor, temos nesta peça quase todas as características morfológicas da obra de Aleijadinho presentes, sendo aquelas que mais contribuem para a sugestão de transcendência, como o hipertelorismo, mesmo que discreto, a separação entre supercílios e pálpebras, além da boca entreaberta. Os cabelos são simetricamente equilibrados por rolos sinuosos idênticos e na mesma altura no cair aos ombros. No panejamento, apresenta uma bela gola cônica, com o caimento do panejamento em dobras grossas e angulosas. Os punhos encontram-se dobrados. Este mito é uma das representações inspiradas na obra homônima de Leonardo da Vinci, onde o artista passa a impressão que o personagem tem a visão da vida além da morte (*Ibidem*, 2006).

Pedro, representado com cerca de 40 anos, mede 1,07m de altura e está à esquerda de Cristo. Apresenta-se calvo, com um topete na testa, cabelos curtos dos lados e atrás, pontas terminando em rolos finalizados em volutas. Barba curta e bipartida em rolos no queixo. Quanto à vestimenta, também possui os punhos dobrados. Pedro era pescador, filho de Jonas e irmão de André. Chamava-se Simão e recebeu o nome Pedro por Jesus. Era discípulo de João Batista e seguiu Cristo, tornando-se Apóstolo e chefe da Igreja, recebendo de Cristo a Chave dos Céus

---

<sup>89</sup> Conhecido como “sorriso leonardesco”, em referência ao sorriso de Monalisa, de autoria de Leonardo Da Vinci, significando uma expressão de ternura e bondade, pelo italiano associá-lo ao sorriso materno (JARDIM, 2006).

(BÍBLIA, Mateus 16:13-19<sup>90</sup>). É considerado o primeiro Papa, sendo os posteriores, seus sucessores.

João Evangelista, o discípulo amado João, encontra-se à direita de Jesus e é a imagem mais baixa, com 0,87m de altura, sendo um jovem com cerca de 20 anos. Possui cabelos longos e, do grupo de apóstolos, é o único que não possui barba. Seus trajés caracterizam-se por túnica com gola de colarinho moderno e punhos dobrados, assim como todos os outros, exceto Judas Iscariotes. Tal qual Cristo e a maioria dos apóstolos, sua escultura representativa limita-se à parte superior dos quadris. João foi filho de Zebedeu e Salomé e irmão de Tiago, o Maior, discípulos de João Batista. Nasceu em Betsaida e aos 20 anos foi chamado por Jesus enquanto pescava nas margens do Lago de Tiberíades. Cristo o denominou, assim como a seu irmão, de Boanerges – “filhos do trovão”. Além de seu Evangelho, escreveu também o livro de Apocalipse. Levou a Palavra a Jerusalém, ao litoral Egeu e a Éfeso, hoje Turquia, onde morreu.

Mateus está à esquerda de Cristo, com 1,05m de altura. Sua representação o confere cerca de 60 anos. Calvo em quase toda complexidade, tem cabelos curtos nos lados e atrás. Também curta é sua barba, sem rolos. Novamente, suas vestes possuem punhos dobrados e gola cônica. Mateus, chamado também Levi ou Levita, era coletor de impostos romanos em Cafarnaum, cidade do norte da Galileia. Filho de Alfeu Cleofas e Maria, era irmão de Tiago Menor e Judas Tadeu, todos primos de Jesus. Tornou-se Evangelista, indo pregar na Etiópia e Pérsia, onde morreu.

A imaginária de André possui a altura de 1,02m e está à direita de Jesus. Na cena, apresenta-se com 60 anos em média, assim como Pedro, seu irmão. Também pescador no Mar da Galileia – chamado de *Mar de Tiberíades* ou *Lago de Genesaret*, possui cabelos com estrias sinuosas, que terminam em quatro topetes em ponta sobre a testa e têmpora direita. Dotado de barbas longas, bipartidas, que se finalizam em volutas. Suas vestes são idênticas aos casos anteriores, com punhos dobrados e gola cônica.

---

<sup>90</sup> BÍBLIA, Mt 16:13-19. “Chegando ao território de Cesareia de Filipe, Jesus perguntou a seus discípulos: No dizer do povo, quem é o Filho do Homem? Responderam eles: Uns dizem que é João, o Batista; outros, Elias; outros, Jeremias, ou algum dos profetas. Mas vós, continuou ele, quem dizeis que sou eu? E Simão Pedro, respondendo, disse: Tu és o Cristo, o Filho do Deus vivo. Disse-lhe Jesus: Bem-aventurado és, Simão Bar-Jonas (filho de Jonas), porque não foi carne e sangue quem to revelou, mas meu Pai que está nos céus. E eu te declaro: tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja; as portas do inferno não prevalecerão contra ela. E eu te darei as chaves do reino dos céus; e tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus”.

Tiago Maior, nesta cena, mede 1,06m, e também à esquerda de Cristo. Com cabelos longos que terminam em volutas, possui topetes bipartidos na testa, assim como o apóstolo citado anteriormente. Apresenta-se de forma singular a partir que sua barba curta é igual à de Judas Iscariotes no Passo da Prisão, cujas pontas terminam de forma bipartida no queixo, e não em rolos. Atenta-se para a perfeição atingida anatomicamente, ao se falar das veias e ossos do punho, de formas ressaltadas. Sua gola, também cônica, possui três partes distintas. Tiago Maior foi irmão de João, ambos filhos de Zebedeu e Salomé. Ao pescarem no Mar da Galileia, Jesus os chamou de Boanerges, ou seja, Filhos do Trovão, por suas juventudes e temperamentos impulsivos. Tiago recebeu uma repreensão, tal como seu irmão, dos outros apóstolos e também de Jesus, por terem, com sua mãe, pedido a Cristo que intercedesse junto a Deus para que se sentassem à direita e à esquerda do Trono de Seu Reino (BÍBLIA, Mateus 20:20-21<sup>91</sup>). Tiago, João e Pedro testemunharam a ressurreição da filha de Jairo, príncipe da Sinagoga e a Transfiguração (*Ibidem*, Marcos 5:35-43<sup>92</sup>; 9:1<sup>93</sup>).

Tiago Menor é representado jovem, com média de 30 anos e 1,10m de altura. Mostra cabelos longos e um topete que possui duas pontas no centro da testa e ainda, um outro, em forma de vírgula invertida no canto direito da testa. Sua barba é curta e termina em rolos bipartidos no queixo. A indumentária segue o padrão de gola cônica e punhos dobrados. Tiago Menor é primo de Jesus, filho de Alfeu Cleofas – este irmão de José – e Maria e, conseqüentemente, irmão de Judas Tadeu e Mateus. Foi o primeiro Bispo de Jerusalém.

---

<sup>91</sup> BÍBLIA, Mt 20:20-21. “Então se chegou a ele a mulher de Zebedeu com seus filhos, adorando-o e pedindo-lhe um favor. Jesus perguntou-lhe: Que queres? Ela respondeu: Manda que estes meus dois filhos se assentem, um à tua direita, e outro à tua esquerda, no teu reino”. A passagem apresenta-se também em Marcos 10:35-37: “Aproximaram-se de Jesus Tiago e João, filhos de Zebedeu, e disseram-lhe: ‘Mestre, queremos que nos concedas tudo o que te pedirmos.’ ‘Que quereis que vos faça?’ ‘Concede-nos que nos sentemos na tua glória, um à tua direita e outro à tua esquerda’.”

<sup>92</sup> BÍBLIA, Mt 5:35-43. “Enquanto ainda falava, chegou alguém da casa do chefe da sinagoga, anunciando: ‘Tua filha morreu. Para que ainda incomodas o Mestre?’ Ouvindo Jesus a notícia que era transmitida, dirigiu-se ao chefe da sinagoga: ‘Não temas; crê somente’. E não permitiu que ninguém o acompanhasse, senão Pedro, Tiago e João, irmão de Tiago. Ao chegar à casa do chefe da sinagoga, viu o alvoroço e os que estavam chorando e fazendo grandes lamentações. Ele entrou e disse-lhes: ‘Por que todo esse barulho e esses choros? A menina não morreu. Ela está dormindo’. Mas riam-se dele. Contudo, tendo mandado sair todos, tomou o pai e a mãe da menina e os que levava consigo, e entrou onde a menina estava deitada. Segurou a mão da menina e disse-lhe: ‘Talita cumi’, que quer dizer: ‘Menina, ordeno-te, levanta-te!’ E imediatamente a menina se levantou e se pôs a caminhar {pois contava doze anos}. Eles ficaram assombrados. Ordenou-lhes severamente que ninguém o soubesse, e mandou que lhe dessem de comer”.

<sup>93</sup> BÍBLIA, Mt 9:1. “E dizia-lhes: Em verdade vos digo: dos que aqui se acham, alguns há que não experimentarão a morte, enquanto não virem chegar o Reino de Deus com poder”.

Bartolomeu, de cabelos estriados, com pequenos topetes findando em sua testa e barba curta, finalizada em rolos bipartidos no queixo é apresentado com cerca de 30 anos e 0,99m de altura. Naturalmente, possui as mesmas características de indumentária que as outras imagens. Poucas são as informações sobre Bartolomeu, sabendo-se que pregou o Evangelho na Índia e foi crucificado na Armênia. Apesar de não ser citado nos livros sagrados, costuma ser identificado por Natanael, nascido em Canaã da Galileia e apresentado a Jesus por Filipe. Na mesma época, recebeu um considerável elogio de Cristo: “Este é um verdadeiro israelita no qual não há maldade” (*Ibidem*, João 1:45-47<sup>94</sup>).

O apóstolo que apresenta Bartolomeu a Jesus, Filipe, mostra-se com mais idade, em uma média de 40 a 50 anos. Estando à direita de Jesus, mede 1,01m e possui cabelos finalizados em quatro topetes pela testa. De feições rudes e barbas mal aparadas, possui as maiores entre todos os apóstolos, com formas sinuosas e terminadas em volutas. Esta imagem é mais uma das que apresenta excelente morfologia anatômica quanto aos tendões do pulso esquerdo. Mais uma vez, o toreador não se priva de deixar suas vestimentas com as mesmas características de sempre. Filipe era de Betsaida, mesma região de André e Pedro. Cristo, ao ir para a Galileia, encontrou Filipe e disse simplesmente: “Segue-me”. E ele prontamente o fez. Pregou o Evangelho na Cítia (atuais Cazaquistão, Azerbaijão, sul da Ucrânia e da Rússia) e na Frigia (parte central oeste da Anatólia, atual Turquia), onde morreu crucificado e apedrejado pelos judeus, por entrar em um templo e destruir uma cobra, objeto de adoração daquela celebração.

À esquerda de Jesus, um jovem de cerca de 30 anos, representado sentado, mas de corpo inteiro, com 1,51m, se apresenta como Tomé. Com toda sua expressão corporal, mostra sua aversão à possibilidade de ser ele o traidor do Salvador, fazendo com que este se mostre diferentemente em relação aos outros, por sua surpresa e angústia. Com cabelos longos e topetes bipartidos na testa, a representação imagética apresenta barba curta bipartida em rolos no queixo. A indumentária segue de forma tradicional. Tomé, chamado Dídimos, ou seja, primo – este pode ser parente de Cristo – participa da cena onde pergunta ao Pai: “Nós não sabemos para onde tu vais; e como podemos nós saber o caminho”? Jesus

---

<sup>94</sup> BÍBLIA, Jo 1:45-47. “Filipe encontra Natanael e diz-lhe: ‘Achamos aquele de quem Moisés escreveu na lei e que os profetas anunciaram: é Jesus de Nazaré, filho de José’. Respondeu-lhe Natanael: ‘Pode, porventura, vir coisa boa de Nazaré?’ Filipe retrucou: ‘Vem e vê’. Jesus vê Natanael, que lhe vem ao encontro, e diz: ‘Eis um verdadeiro israelita, no qual não há falsidade.’”

responde: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida...” (*Ibidem*, João 14:5-7<sup>95</sup>). Tomé não acredita na Ressureição do Senhor, fazendo com que Cristo lhe mostrasse seus ferimentos e mandando que neles colocasse a mão. “Tu creste, Tomé, porque me viste; bem aventurados os que não viram e creram”. Tomé pronuncia, após o fato, a mais completa profissão de fé do Novo Testamento: “Meu Senhor e meu Deus” (*Ibidem*, João 20:27-29<sup>96</sup>). Tomé pregou na Armênia, Pérsia e Índia, onde morreu martirizado por lanceiros.

À direita de Jesus, por volta de 60 anos de idade, encontra-se Judas Tadeu, com 1,57m de altura. Filho de Alfeu Cleofas e Maria, irmão de Mateus e Tiago Menor, primos de Jesus, é calvo até o centro alto da cabeça. Somente possui fios de cabelo na parte posterior, próximo à nuca. Também é dono de barbas longas e estriadas. Judas Tadeu era chamado Labeu. Pregou o Evangelho na Mesopotâmia, Arábia, Síria e Pérsia, onde foi morto martirizado por curar um jovem chefe de Estado.

Simão, chamado de Zelote (o zelador) ou Cananeu<sup>97</sup> situa-se à direita do Senhor. Na meia idade, com cerca de 40 anos, apresenta-se diferente dos outros apóstolos, por ser o único com barbas e cabelos ambos curtos. A explicação pode vir do fato dos zelotes serem um grupo que aguardava o Cristo que tomaria o poder pela força e, por isso, andavam armados. Os opositores romanos podem justificar o fato do Aleijadinho ter esculpido este apóstolo com os cabelos dos romanos, exemplificados nos bustos de mármore ou cobre que retratam tal povo. Simão Zelote ensinou o Evangelho na Judeia e posteriormente, com Judas Tadeu, segue para a Mesopotâmia e Pérsia, onde foi martirizado. Apesar das barbas curtas, estas são bipartidas em rolos no queixo. Seus cabelos possuem estrias, tal como a grande maioria das imagens. É dado um perfeito tratamento na anatomia dos pés,

---

<sup>95</sup> BÍBLIA, Jo 14:5-7. “Disse-lhe Tomé: Senhor, nós não sabemos para onde vais; e como podemos saber o caminho? Disse-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim. Se vós me conhecêsseis a mim, também conheceríeis a meu Pai; e já desde agora o conheceis, e o tendes visto”.

<sup>96</sup> BÍBLIA, Jo 20:27-29. “Depois disse a Tomé: ‘Põe aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos; e chega a tua mão, e põe-na no meu lado; e não sejas incrédulo, mas crente’. E Tomé respondeu, e disse-lhe: ‘Senhor meu, e Deus meu!’ Disse-lhe Jesus: ‘Porque me viste, Tomé, creste; bem-aventurados os que não viram e creram’.

<sup>97</sup> BÍBLIA, Mc 3:16-20. “Escolheu estes doze: Simão, a quem pôs o nome de Pedro; Tiago, filho de Zebedeu, e João, seu irmão, aos quais pôs o nome de Boanerges, que quer dizer Filhos do Trovão. Ele escolheu também André, Filipe, Bartolomeu, Mateus, Tomé, Tiago, filho de Alfeu; Tadeu, Simão, o Zelador; e Judas Iscariotes, que o entregou”.

notadamente o direito, em posição de torção, por esta ser uma das estátuas que se apresentam de corpo inteiro.

Judas Iscariotes torna-se uma das imagens mais curiosas da cena, por seu posicionamento – à frente e à esquerda – e pela participação que causou aos espectadores até décadas atrás, quando as capelas eram abertas e seus visitantes se permitiam interagir negativamente com a imagem, como citado anteriormente. Representado jovem, por volta dos 30 anos, apresenta-se sentado, com a altura de 1,37m, também mostrado de corpo inteiro. Com as pernas cruzadas, passadas a direita sobre a esquerda, apoia o rosto inclinado na mão fechada direita, mostrando que, envergonhado, tenta se esconder do olhar de Cristo e dos outros apóstolos ao seu lado. Alguns diferenciais se destacam, como dois topetes em forma de vírgulas na testa, mas não invertidas, barbas limitadas ao cavanhaque e, sua indumentária, singularmente apresenta-se com o punho da manga da veste esquerda sem dobras, em sinal de descompostura, marcada com a indignidade do ato pelo tореuta, na composição da cena, de forma teatralizada. Em sua mão esquerda, o saco com as moedas, mostradas em relevo. Tal membro se faz excepcionalmente esculpido, assim como sua perna e pé direitos. Judas Iscariotes, filho de Simão, ambos da cidade de Iscariotes, da tribo de Efraim. Dentre os apóstolos, este era o tesoureiro e, crucificação de Jesus Cristo, cheio de arrependimento, jogou as moedas no templo e enforcou-se. Como apóstolo, foi substituído por Matias (*Ibidem*, Atos 1:15-26<sup>98</sup>) (fig. 75).

Compõem a cena da Ceia dois servos atendentes, em pé, um deles à esquerda de Judas Iscariotes, outro em seu lado oposto, à direita de Simão, o

---

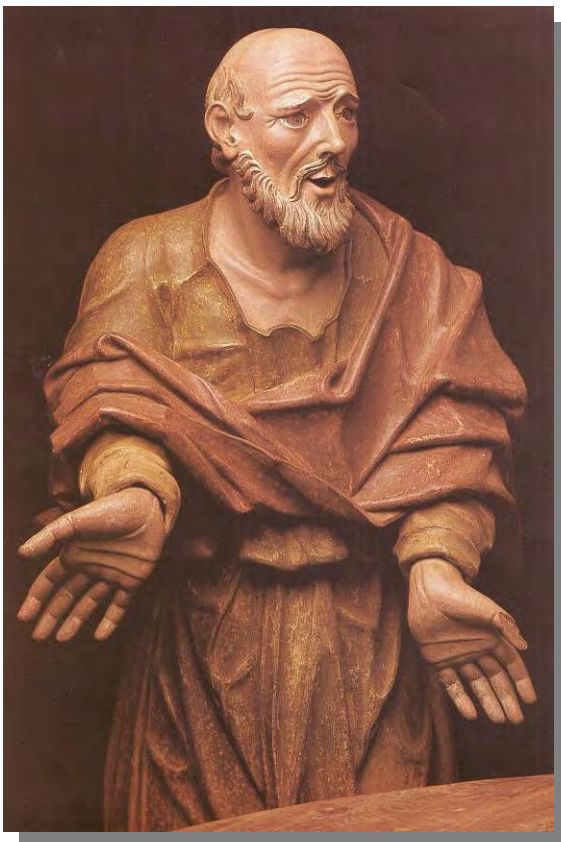
<sup>98</sup> BÍBLIA, At 1:15-26. “Num daqueles dias, levantou-se Pedro no meio de seus irmãos, na assembleia reunida que constava de umas cento e vinte pessoas, e disse: ‘Homens irmãos, convinha que se cumprisse a Escritura que o Espírito Santo proferiu anteriormente por boca de Davi, acerca de Judas, que foi o guia daqueles que prenderam Jesus, ele era um dos nossos e teve parte no nosso ministério. Este homem adquirira um campo com o salário de seu crime. Depois, tombando para a frente, arreventou-se pelo meio, e todas as suas entranhas se derramaram, e isto chegou ao conhecimento de todos os habitantes de Jerusalém, de maneira que em sua própria língua esse campo era chamado Hacéldama, isto é, Campo de Sangue. Porque no livro dos Salmos está escrito: Fique deserta a sua morada; e não haja quem nela habite; e: Tome outro o seu encargo. É necessário, pois, que, dos homens que nos acompanharam todo o tempo em que o Senhor Jesus viveu entre nós, a começar do batismo de João até o dia em que do nosso meio foi arrebatado, um deles se torne conosco testemunha de sua Ressurreição. Então, propuseram dois: José, chamado Barsabás, que tinha por sobrenome Justo, e Matias. E orando, disseram: Ó Senhor, que conheces os corações de todos, mostra-nos qual destes dois escolheste para preencher neste ministério e apostolado o lugar de Judas que se transviou, para ir para o seu próprio lugar. E os lançaram em sortes, vindo a sorte recair sobre Matias, que foi incorporado aos onze apóstolos”.



João Evangelista e Jesus Cristo



Pedro



Mateus Evangelista



André



Tiago Maior



Tiago Menor



Bartolomeu



Filipe





Tomé



Judas Tadeu



Simão, o Zelote



Judas Iscariotes

Fig. 75 – Apóstolos  
Fonte: OLIVEIRA, *Passos da Paixão*, 1989;  
OLIVEIRA, *Aleijadinho*, passos e profetas, 2002.



Fig. 76 – Serviçais  
Fonte: Arquivo Pessoal

Zelote. Ambos encontram-se vestidos como serviçais do século XVIII, com botas curtas e *cullotes*<sup>99</sup>, contemporâneos à época da feitura das imagens. O primeiro, de 1,68m de altura, apresenta-se com cerca de 20 anos e feições de alegria, com meio-sorriso. De cabelos longos e cheios, estriados e finalizados em volutas, possui topetes bipartidos na testa e não usa barba. Sua veste é semelhante a um paletó, como gola em colarinho moderno, bolsos laterais com abas para fora e punhos dobrados. Em seu ombro direito, um pano de servir branco. O segundo, com 1,71m de altura, apresenta-se na mesma faixa etária, com o mesmo feitio de morfologia dos cabelos. Também não é possuidor de barba. Suas vestes se apresentam à maneira de saio<sup>100</sup> e *cullote* (fig. 76). O pano de servir deste servo encontra-se sobre seu braço esquerdo. As escanções à mesa nos fazem lembrar uma referência feita por Cristo no Evangelho de Lucas (*Ibidem*, Lucas 22:24-28<sup>101</sup>), sobre a igualdade entre os homens, onde, advertido por alguns apóstolos sobre qual deles teria a preferência nos céus, Jesus responde que ninguém deve desejar ser superior, pois Ele estava à mesa, no mesmo nível daquele que serve<sup>102</sup> (JARDIM, 2006).

---

<sup>99</sup> Calça larga na parte superior e justa a partir do joelho, usada por militares e para montaria, em geral com botas de cano alto ou com perneiras (HOUAISS, 2001).

<sup>100</sup> “Saia curta, de tecido encorpado ou engomado, que as mulheres ou homens usam sob outras saias ou culote (HOUAISS, 2001).

<sup>101</sup> BÍBLIA, Lc 22:24-28. “Surgiu também entre eles uma discussão: qual deles seria o maior. E Jesus disse-lhes: Os reis dos pagãos dominam como senhores, e os que exercem sobre eles autoridade chamam-se benfeitores. Que não seja assim entre vós; mas o que entre vós é o maior, torne-se como o último; e o que governa seja como o servo. Pois qual é o maior: o que está sentado à mesa ou o que serve? Não é aquele que está sentado à mesa? Todavia, eu estou no meio de vós, como aquele que serve. E vós tendes permanecido comigo nas minhas provações”.

<sup>102</sup> BÍBLIA, Lc 6:37-40. “Não julgueis e não sereis julgados; não condeneis e não sereis condenados; perdoai e sereis perdoados; dai, e dar-se-vos-á; boa medida, recalçada, sacudida, trasbordando, vos porão no regaço; porque com a mesma medida com que medirdes também vos medirão de novo. Propôs-lhes também uma parábola: Porventura pode um cego guiar outro cego? Não cairão ambos no barranco? O discípulo não é superior a seu mestre, mas todo o que for perfeito será como o seu mestre”.

## **CAPÍTULO 4 - RENASCIMENTO E BARROCO: CONTRASTES DO RE-NASCIMENTO DE DUAS SOCIEDADES COMPARADAS**

### **4. A REPRESENTAÇÃO E SUA INSERÇÃO NA SOCIEDADE BARROCA**

As Minas Gerais possuíam, por volta da segunda metade do século XVIII, uma cultura favorável à religiosidade expressa no resto do mundo. Apesar da sociedade requintada, as Minas já não possuíam ouro de sobra para construir ricas igrejas.

Para darmos conta da questão da inserção da representação do Aleijadinho no Barroco mineiro, precisamos entender que, embora o volume de material empregado nas representações não seja o ideal – ou o de melhor qualidade –, quando comparamos as obras coloniais brasileiras com as europeias, revelamos a época decadente das Minas Gerais, mesmo com o emprego dos ideais barrocos e o inicial gosto – e necessidade, pela carência do ouro – pelo rococó.

*[...] A comparação entre Aleijadinho e seus contemporâneos italianos, franceses e alemães não deve ser feita em relação ao volume e à grandiosidade, mas à inventividade, pois esta é a saída, possível, havendo escassez de recursos. A característica fundamental dos trabalhos de Aleijadinho é a criatividade, aliada ao apego do que havia de mais brilhante na época (JARDIM, 2006, p. 17).*

Essa inventividade, associada à inspiração através das pesquisas em livros estrangeiros, disponibilizados pelos inconfidentes ao toreada, são a base do interesse do estudo de Chartier, onde indivíduos não-letrados participam da cultura letrada através de práticas culturais diversas, como a leitura coletiva, pela transferência correlacionada entre a cultura escrita e a oral (CHARTIER, 1990).

A habilidade técnica, importante até então desde a Antiguidade Clássica até o período do Renascimento, perde a força a partir do momento em que se torna importante a imaginação criadora do artista – que os gregos desconheciam.

Essa relação se dá pelas condições sociais do período, cuja sociedade e embasada nos privilégios e na demonstração da superioridade de um estamento<sup>103</sup> sobre o outro, tanto nas relações de poder, quanto nas intelectuais. A decência se estabelecia a partir daquilo que deveria ser natural, mesmo que pareça superficial visto pelo homem do século XXI, impondo limites para a criação artística.

De acordo com Maravall, temos, neste momento, uma sociedade mecanicista, “calcada numa disciplina e organização maiores que a de outros períodos, apesar de seu aparente aspecto de desordem” (MARAVALL, 1997, p. 126). Por isso, todo comportamento barroco tende a ser uma “moral da acomodação” (*Ibidem*, 1997, p. 259).

Como elemento fundamental à representação dos séculos XVII e XVIII é o elemento sacro. A divindade é presente em todas as relações humanas e fica evidente na leitura feita pelos artistas da natureza, onde tudo possuía um sentido, principalmente nos sermões, onde Deus sempre se fazia presente nas palavras proferidas.

Segundo Walter Benjamin, a alegoria transmitida deveria ser obscura e complexa. Benjamin completa dizendo que, com a Reforma Protestante, as alegorias medievais perderam parte de sua expressão no mundo<sup>104</sup>, mas continuaram surgindo publicações de dicionários alegóricos até meados do século XVIII, mesmo que tais imagens se baseassem nas estruturas dos hieróglifos egípcios, principalmente por conta dos humanistas do século XVI, que tentam decifrar suas linguagens obscuras. Assim, surgiram as iconografias, que constituíam verdadeiros dicionários alegóricos (BENJAMIN, 1984). Essa representação imagética era, ao mesmo tempo, palavra e conceito, apesar de não estarem à disposição de todos, pois, como obscuros, exigiam interpretações, como afirmava Plotino. Os egípcios não faziam uso de argumentos discursivos, pois descobriram uma forma de sintetizar as ideias por meio de imagens (HORAPOLO, 1991).

---

<sup>103</sup> Cada um dos grupos da sociedade com status jurídico próprio, como burocratas, militares, poetas, políticos, etc. (Houaiss, 2001).

<sup>104</sup> Cf. *liber igorantium*, p.130 desta dissertação.

No século XVI, a relação imagem-palavra se desenvolve de forma a desenvolver o gênero emblemático, adentrando o século XVII e chegando ao século XVIII. Tal fato converteu-se em uma ferramenta didática e propagandista, impregnando toda a manifestação cultural durante três séculos<sup>105</sup>. Os recursos visuais não podem ser comprovados, principalmente naquela época. A disputa entre a superioridade oral ou visual provém de um período anterior ao medievalismo. Nesta época, optou-se pela oralidade, mas a modernidade torna-se adepta da visualidade. Horácio já afirmava que o que se dirige aos nossos ouvidos nos estimula menos do que se vê com os próprios olhos. A ideia é retomada por Leonardo Da Vinci, para quem a visão seria o sentido mais nobre e mais próximo à realidade, pois a imaginação não tem a excelência do olho, pois coisas imaginadas permanecem por menos tempo em nossa memória (LESSING, 1998).

Não podemos deixar de citar que a arte da época encontrava-se bem disposta a um espírito de propaganda e a imagem torna-se um dos recursos mais eficazes para este fim, já que no período temos a sensação visual mais afluída, além da característica de a imagem demonstrar força, por próprio apelo prático, valendo-se para toda manifestação cultural (MARAVALL, 1997).

#### 4.1. A ARQUITETURA E SUAS CARACTERÍSTICAS NOS PERÍODOS:

*“[...] Amplas casas. Longos muros.  
Vida de sombras inquietas.  
Pelos cantos das alcovas,  
Histeria de donzelas.  
[...] O clero. A nobreza. O povo.  
E as ideias [...]”.*

*Cecília Meireles  
Romanceiro da Inconfidência, 1957*

Desde os primórdios da evolução humana, a arquitetura tem estado a serviço do homem, não somente para satisfazer sua necessidade de alojamento e proteção, mas também como manifestação de uma sensibilidade estética que deixa claro a concepção de uma arquitetura como manifestação artística e confirma a crença de

---

<sup>105</sup> O gênero emblemático demonstra sua força não somente na literatura didática, mas também em festas públicas, em cartazes e gravuras em galhardetes utilizados para celebrar a visita de reis na cidade, bem como em túmulos, arcos do triunfo, altares ou fontes. A maioria do material supracitado se perde quando acaba a solenidade (CARPEAUX, s/d).

que esta arte efetiva o espírito de uma época e, também, a visão de mundo de um povo. Poderíamos questionar se a arquitetura é uma arte e chegaríamos à conclusão de que pode ser a mais bela delas, e também a mais complexa, pois os arquitetos não trabalham com elementos simples, como cores, sons ou apenas volumes e luz. Nesta arte trabalha-se com a natureza inteira, com o testemunho de uma sociedade e suas crenças.

*A arquitetura, como movimento, consegue se congelar como nenhuma arte tem condições de fazer; pode reter rapidamente as linhas e formas de muitas culturas: a arte que é chamada de sinfonia em pedras oferece, por inumeráveis séculos, uma forma claramente compreensível. (VAN DER LEEUW, 1963, p. 198)*

Corroborando com tal afirmativa de Leeuw, Lúcio Costa (1940) declara:

*[...] a arquitetura é, antes de mais nada, construção, mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção [...] plástica que semelhante escolha subentende, e é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção. (COSTA, 1995)*

Por sua necessidade de alojamento e proteção, além da preocupação arquitetônica, desenvolveu-se a vontade de estar bem neste ambiente e, com isso, surgiu o equipamento de interior – o mobiliário –, a partir do momento em que o homem deixa de ser nômade, fixando-se em uma única habitação, revelando o contexto social da respectiva época, concluindo que cada artista busca sua condição de expressão de acordo com suas experiências e vivências, mas também de acordo com a arquitetura e o equipamento existente em seu período.

#### 4.1.1. No Renascimento

O marco divisório entre a Idade das Trevas<sup>106</sup>, ou Idade Média e o Renascimento acontece com a emancipação do indivíduo e seu ideal de liberdade, dando início à Idade Moderna (HAUSER, 2003). Enquanto o homem medieval

---

<sup>106</sup> O período era chamado de “trevas” em relação à sua cultura, por terem sido esquecidos os modelos greco-romanos, pois seus pensamentos eram diretamente associados à religiosidade.

valorizou somente a religião, o homem renascentista desenvolveu o Humanismo<sup>107</sup> e revalorizou o racionalismo, o que o ajudou para o desenvolvimento e progresso das ciências. Com a ascensão da burguesia e o declínio da nobreza, a economia teve um desenvolvimento notável, com o ressurgimento do comércio a partir das trocas monetárias – do escambo ao capitalismo – e o descobrimento de novas rotas comerciais, com o aprimoramento das técnicas de navegação.

A influência do racionalismo do homem do Renascimento influenciou diretamente a sua arte. Com a reutilização das formas características do classicismo – retomadas com os estudos de documentos greco-romanos e com as descobertas em torno de sua arquitetura – o homem renascentista deixa aflorar seu lado racional e desenvolve, dentro de suas construções, duas formas de representar tal característica: a perspectiva e a matemática, transferindo os artistas da condição de artesãos medievais para a dos intelectuais. Enquanto até então as corporações – as guildas – eram o que tinha contado para a produção da arte, daí em diante a história da arquitetura transforma-se na “história dos indivíduos singulares que a ela se dedicaram” (CONTI, 1978, p. 5).

Embora a criação tivesse um caráter pessoal, seu valor era coletivo. Suas formas baseavam-se em um conjunto de normas que podiam ser avaliadas racionalmente, em uma linguagem comum, como por exemplo, a adaptação das formas da antiguidade, a simetria e a repetição. Com essas regras, os artistas pensavam que, se tivessem sua arquitetura fundamentada nestes princípios, tornar-se-iam mais coerentes com os princípios do novo século que se formava, além de que, qualquer outro construtor poderia dar prosseguimento ao trabalho construtivo, por possuir sempre as mesmas regras de construção. Na Idade Média, a arquitetura não se baseava em um sistema unitário de formas, mas de imaginação dos artistas das corporações que trabalhavam, de forma independente, com uma única limitação: a condição religiosa tradicional.

Segundo Wölfflin, “a multiplicidade caracteriza o clássico [...], havendo pluralidade de elementos que, autônomos, formam um conjunto” (WÖLFFLIN, 2005, p. 16), caracterizando, claramente, a repetição dos elementos arquitetônicos e decorativos, de modo linear, sendo seu alvo o belo movimento e a harmonia de linhas. Reafirmando o dito, Wölfflin completa:

---

<sup>107</sup> Doutrina e movimento dos humanistas da Renascença, que ressuscitou o culto das línguas e literaturas greco-latinas. (FERREIRA, 2004).





Fig. 77 – Villa Farnesina (1506-1510) – Roma – Itália.  
Edificação renascentista (*villa*) em forma de cubo e janelas retangulares. Segue os conceitos da simetria, geometrização e repetição.  
Fonte: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Villa\\_Farnesina](http://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Farnesina)>



Fig. 78– Hospital dos Inocentes (1419-1427) – Florença – Itália  
Seqüência de arcos plenos e janelas quadradas. Conceito de repetição.

Salão dos Quinhentos - Palazzo Vecchio (Palácio Velho) – Florença – Itália  
Teto plano em caixotão. Conceitos de simetria e geometrização.  
Fontes: <[www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/15911.htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/15911.htm)>  
< [http://pt.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_Vecchio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Vecchio)>

*A Renascença é a arte da beleza tranquila. [...] Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador, nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço [...]. (WÖLFFLIN, 2005, p. 47).*

A arquitetura deste período tende a conceber o belo como colossal, cuja variedade e delicadeza cedem lugar à simplificação, onde toda a obra é percorrida por um traço de unificação, sem parecer composta por elementos isolados. A natureza era vista como criação máxima de Deus, o elemento mais próximo da perfeição divina. Assim, a busca de inspiração nas formas naturais não somente se justifica, como passa a ser um valor em si mesmo. Dessa forma, também o homem volta a ser visto como um ser perfeito – diferentemente da Idade Média, quando o homem já nascia pecador – ele tanto se manifesta como ser que é a semelhança de Deus no mundo, como retorna com sua consideração como medida de referência para o universo.

No que diz respeito às edificações, Flavio Conti descreve que estas deveriam corresponder a duas exigências: a primeira, a de serem construídas com um mínimo de esforço, e a segunda, a de serem executadas de maneira a tornarem perceptíveis seus aspectos matemáticos e geométricos (CONTI, 1978). Hauser afirma:

*Matemática e geometria, óptica e mecânica, a teoria da luz e da cor, anatomia e fisiologia eram suas ferramentas, e a natureza do espaço, a estrutura do corpo humano, movimento e proporção, estudos de roupa e experimentos com cores eram os problemas com que a arte estava preocupada. (HAUSER, 2003, p. 346)*

Por esse motivo, foram adotadas as formas de cubos e paralelepípedos (fig. 77), assim como suas relações de altura, largura e profundidade, simplificadas de modo a serem sempre reconhecíveis. Este ato traduz-se em arcos plenos – de volta perfeita – tetos planos em caixotões<sup>108</sup>, janelas e portas retangulares (fig. 78). Tais aspectos matemáticos e geométricos resultaram em obras arquitetônicas perfeitamente simétricas e regulares em todas as direções, o que reafirma os estudos de perspectiva realizados na época. Assim, todas as linhas perspectivadas da edificação convergem a um ponto central, quer, a partir do qual se podia perceber todas as partes do edifício ao mesmo tempo, quer por serem diretamente visíveis,

---

<sup>108</sup> Vãos geralmente quadrados, entre o madeiramento de sustentação de tetos, ou entre as nervuras de lajes de teto (FERREIRA, 2004).

quer porque se pode imaginar a parte que não é vista, pois esta era exatamente igual às outras (CONTI, 1978).

#### 4.1.2. No Barroco colonial brasileiro

Como nos descreve Joel Neves, o Brasil era quase integralmente português até o século XVII. Nossos hábitos correspondiam a uma cultura importada de Portugal. Devido ao exclusivismo de uma fonte de criação externa, todo e qualquer processo era abafado do surgimento de uma cultura nativa, pois o Brasil nutria-se de informações europeias. Na busca desta nova identidade, surgiu a necessidade de se criarem construções com os próprios recursos locais, tais como o manuseio da junção de esterco e terra, formando o adobe<sup>109</sup>, o emprego de pedras da região e madeiras nativas e, principalmente, da pedra-sabão. Pelo fato do mineiro valer-se de sua liberdade na interpretação das informações trazidas da Europa, soluções técnicas foram criadas – com condições e materiais locais – sem negar as características e a universalidade do barroco. Tal liberdade de interferência influencia notavelmente a natureza da composição estilística executada na colônia (NEVES, 1986).

Tal arquitetura é originária, exclusivamente, das necessidades ou imposições do comércio e da mineração. Devem-se levar em consideração os fatores de toda a formação dessa arquitetura – economia, clima, história, noções de higiene da época – mais primitiva que qualquer outra fase histórica nacional. Nossa literatura, política e filosofia sofriam movimentações intensas, sendo, porém, a medicina praticamente inexistente. Noções de isolamento e arejamento eram totalmente ignoradas, devido a influências europeias que consideravam o vento e a luz solar prejudiciais à saúde.

Mais um motivo do irregular partido urbanístico é sua topografia acidentada, formada por colinas e vales, fazendo com que cada residência privilegiasse a formação de dois pavimentos frontais, de fachada e apenas um nos fundos. Outro motivo foi o acelerado ritmo de construção das moradias, diferentemente do litoral baiano e redondezas. Para os aventureiros, foram criados abrigos rústicos de sapê, sendo estes ranchos de pau-a-pique e cobertura em duas águas, já que os novos

---

<sup>109</sup> Pequeno bloco semelhante ao tijolo, preparado com argila crua, secada ao sol, e que também é feito misturado com palha, para se tornar mais resistente (FERREIRA, 2004).

habitantes não sabiam se iriam continuar ocupando tal território por muito tempo. Com a população se fixando e se consolidando financeiramente, os terrenos livres se tornam escassos pelo maior número de habitantes e, conseqüentemente, a moradia deveria ter mais cômodos. A casa que até então se mostrava de forma horizontalizada, começa a ganhar um partido verticalizado à rua, acontecendo a imposição dos sobrados e o alongamento da moradia para os fundos, os chamados “puxados”, peças anexadas às construções originais. Deve-se lembrar que, desde o início de sua feitura, as moradias não tinham a intenção de ostentar a riqueza de seu dono, mas sim, de servir como morada de quem trabalhava na região, sendo perfeita para abrigar a família e proporcionar repouso e alimentação farta e variada a seu dono e dependentes (SALES, 1999).

O sobrado torna-se, então, o segundo e mais definitivo modelo de residência no Brasil Colônia, marcando a paisagem colonial de todo o país, a princípio de caráter residencial e como símbolo de importância social, quando apresenta vestíbulo e escadaria nobre na fachada, tendo ao lado uma área para carruagens e liteiras<sup>110</sup> e, ao fundo, alojamento para os escravos, já numerosos pela quantidade de serviço da própria casa e também, como prova de riqueza de seus proprietários. Com o comércio se fazendo presente, os sobrados ganharam uma tipologia singular, além dos residenciais, surgem os mistos, de residência e negócios, ou os apenas comerciais. Neste, o térreo era reservado à loja e no pavimento superior, seu depósito. Eram mais rústicos em construção e acabamentos, com revestimento no piso de seixos rolados. Com o sobrado misto, os acabamentos adaptavam-se a cada uma de suas funções, sendo a área de negócios, também térrea, mais rústica. A parte familiar seguia os padrões normais de sobrados residenciais, contrastando com a área reservada aos negócios (MELLO, 1985).

Realizando pesquisas de campo, observamos que não existem casas verdadeiramente ricas, luxuosas:

*[...] o barroco é um fenômeno urbano (cidades, vilas e arraiais). As obras mais expressivas não se encontram no meio rural, mas nas cortes embelezadas pelos monarcas absolutistas: palácios, casas de câmara e cadeia, residências da nobreza, conventos, templos, etc. (CAMPOS, 2006, p. 12)*

---

<sup>110</sup> Espécie de cadeirinha coberta, sustentada por dois longos varais e conduzida por duas bestas ou dois homens, um colocado à frente e outro colocado atrás (HOUAISS, 2001).

Talvez possamos levantar a hipótese de que, na Coroa, a economia da época fosse instável, não deixando que se criasse um sentimento de segurança para com o amanhã. Assim, os mais abastados não se encorajavam para erguerem construções faustosas, com receio de não conseguirem concluir tais edificações.

Não podemos afirmar que tivemos uma arquitetura brasileira colonial, ou até mesmo, mineira. A falta de tradições locais devido à ausência de civilização anterior e o trânsito de portugueses, responsáveis pela construção das edificações, resultaram em uma arquitetura europeia adaptada a um novo ambiente, a que, segundo Sylvio de Vasconcellos (VASCONCELLOS, 1997, p. 352), “podemos conferir o caráter de luso-brasileira”. A maioria das construções civis coloniais apresenta padrões arquitetônicos simples e pouco diversificados. Benjamim de Carvalho descreve:

*As casas residenciais e comerciais de maior importância são assobradadas, com muitas portas iguais, correspondendo a cada uma delas, no pavimento superior, uma janela. [...] As residências são tipicamente coloniais e variadíssimas dentro deste estalão construtivo, com beirais de madeira onde estão os cachorros<sup>111</sup> moldurados, ombreiras de pedra ou de madeira, sacadas com gradis de ferro, ou balaústres de madeira em cores vivas ou suaves, mas sempre harmoniosamente combinadas. [...] As janelas exibem, por vezes, vergas<sup>112</sup> ogivais ou bandeiras caprichosamente desenhadas, e as paredes ostentam alguma cantaria, como varandas ou sacadas contínuas, onde se penduram as toscas lamparinas de ferro dos tempos áureos da mineração. (CARVALHO, 1964, p. 253-254)*

Com paredes lisas e caiadas de branco, enquadradas por molduras de pedra ou de madeira pintada com cores vivas, de acordo com o material empregado, os sobrados apresentavam, com semelhança em seus volumes, proporções e ritmos dos vãos, janelas de sacadas com balcões isolados ou em sacada corrida, incluindo várias janelas em uma espécie de corredor externo (fig. 79). Tais vãos não podiam invadir a privacidade alheia, bem como as águas dos telhados não deveriam se lançar sobre a casa do vizinho. As edificações ocupavam, regularmente, as testadas

---

<sup>111</sup> Peça em balanço, de madeira ou pedra, que sustenta ou aparenta sustentar beirais de telhados e pisos de sacadas ou balcões (FERREIRA, 2004).

<sup>112</sup> Peça que se põe horizontalmente sobre ombreiras de portas ou de janelas; sobrearco (FERREIRA, 2004).



Fig. 79 – Casario colonial – Ouro Preto – MG.  
Sobrados com sacadas corridas formando corredor externo.  
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 80 – Casa de Câmara e Cadeia – Mariana – MG.  
Fonte: Arquivo pessoal

do lote<sup>113</sup>, havendo a inexistência de jardins fronteiros ou laterais, que apareceram na região mineira nos fins do século XIX. Os lotes eram profundos e estreitos, com quintais compridos ao fundo. As alcovas – quartos sem janelas – faziam parte dos costumes dos pais que zelavam por suas irmãs, filhas e esposas. (CAMPOS, 2006). Heliana Salgueiro corrobora e acrescenta:

*As paredes espessas de adobe ou pau-a-pique não estavam capacitadas para grandes vãos, e as janelas eram quadradas na sua maioria, com enquadramentos de madeira pintados de verde, vermelhão ou azul, com rótulas ou gelsias<sup>114</sup> fechadas. [...] No início do século XIX, as gelsias fechadas ou muxarabis foram proibidas, o que levou à ampliação da presença de janelas e portas-janelas com balcões com chassis de madeira e vidro cortado. (SALGUEIRO, 1996, p. 137-138)*

Essas edificações mineiras erguidas até meados do século XIX eram denominadas coloniais – e não barrocas – porque, em sua maioria, não atingia os padrões construtivos de maior apuro na concepção e confecção, como exigiam as edificações tipicamente barrocas. Tinham proporções mais modestas, com técnicas de pau-a-pique e raramente apresentavam obras decorativas como pinturas de forros ou atributos nobiliárquicos (brasões) (CAMPOS, 2006).

Bem mais significativas, as Casas Câmara e Cadeia, símbolos de poder nas antigas vilas, possuíam características construtivas mais desenvolvidas estética e construtivamente, como por exemplo, as canalizações sanitárias. Localizadas na praça principal da vila colonial, têm como elemento diferencial a torre central com um sino, chamado mirante, que anuncia ao povo todo tipo de notícia (SMITH, 1969) (fig. 80).

As igrejas, como edificações barrocas da colônia, constituem a grande maioria destas construções e têm em comum a intenção religiosa: “a igreja é suntuosa porque exalta a glória de Deus; é redundante, porque reforça a expressão dessa glória; é cheia de formas esvoaçantes que exprimem a espiritualização da fé” (ETZEL, 1974, p. 30). Os volumes brancos das igrejas brancas são sempre pontos de referência marcantes, subordinando a si, o casario de seu entorno. Nelas, encontramos uma característica marcante do estilo: a substituição da coluna renascentista pelo pilar. Wölfflin afirma que a coluna é desgarrada da massa

<sup>113</sup> Parte da edificação que fica de frente para o logradouro; fachada (HOUAISS, 2001).

<sup>114</sup> Grade de ripas de madeira cruzadas intervaladamente, que ocupa o vão de uma janela (FERREIRA, 2004).



Fig. 81 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Ouro Preto – MG  
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 82 – Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas – MG  
Fonte: Arquivo pessoal



da edificação, o que o torna livre, redonda e clara sobre tal volume, enquanto que o pilar permanece preso à parede, prevalecendo a impressão de peso (WÖLFFLIN, 2005). Adalgisa Campos afirma que a pedra sabão foi introduzida na capitania para a decoração de frontispícios e interiores, por ser macia e obediente ao entalhe (CAMPOS, 2006). Apesar da diversidade de programas, incluindo capelas, igrejas paroquiais e de irmandades, a tipologia do templo católico colonial apresenta poucas variações, moldando-se a algumas características básicas que se mantiveram inalteradas ao longo das mudanças estilísticas do processo histórico. Nessas características, estão incluídas a ausência de cúpulas e uma ampla predominância de naves únicas, em todas as regiões do país. Sem decoração, as fachadas laterais deixam a ostentação ornamental para a fachada principal, concentrada no frontão, nas molduras das janelas e, principalmente, na portada central (SMITH, 1969) (figs. 81 e 82). No seu aspecto exterior, as igrejas apresentavam o triângulo invertido da portada dentro do quadrado geral simétrico. Sobre a concepção usual do frontispício, afirma Vasconcellos:

*[...] originam-se eles em última análise, como alisas, todo o nosso barroco, da Igreja de Jesus de Roma que, inspirando-se à de São Roque de Lisboa, permitiria a esta tornar-se modelo de quase tudo que, depois dela, se fez em Portugal e no Brasil. Um retângulo posto ao alto, três janelas no coro, uma porta de entrada. Em cima, o frontão reto. Desse partido inicial, nasceram todas as concepções dos frontispícios das igrejas de Minas com variantes ou sem elas (SALES, 1999, p. 50).*

A arquitetura barroca chama-nos a atenção por situar como donos de um passado artístico de singular importância no panorama da arte universal.

#### 4.2. AS ARTES MENORES

O móvel acompanha a sua história política, social e artística até a atualidade. Deste modo, a sua caracterização varia muito de acordo com a região e a época, podendo-se fazer uma divisão por períodos ou estilos que se inserem concomitantes – na maior parte das vezes – aos grandes movimentos da história da arte. A história do mobiliário tem a ver com questões do reconhecimento do indivíduo e de sua autenticidade e tenta mostrar como os móveis relacionam-se com o desenvolvimento das sociedades e com a psicologia individual de quem usufrui de

tal mobília. Deixa de conceituar apenas a história e sua funcionalidade, cobrindo-se de beleza, a fim de construir para o corpo e para a alma um espaço cuja exigência maior é o acolhimento.

#### 4.2.1. Renascentistas

O mobiliário produzido no período renascentista teve fundamental importância na vida humana e, principalmente, influência singular na cultura europeia, pois marcou um período de arte que reagiu contra a monotonia e o rigor das formas geométricas do período gótico. Apesar de representar formas clássicas, não se limitava a elas, cria novas normas e interpretações para o mobiliário ocidental.

No Renascimento italiano, os equipamentos<sup>115</sup> seguem as formas arquitetônicas, de modo que se apresentam em grandes proporções a partir do momento em que os interiores também possuem grandes extensões de pé-direito.

No que diz respeito ao aspecto formal do móvel, as cadeiras eram retangulares, algumas com braços torneados e assentos em couro. Os tipos de mesas eram variados. Em casas mais simples, de origem medieval, ainda imperavam as mesas de cavalete, devido à praticidade de montagem e disposição no espaço. Mas também eram comuns os formatos quadrados, redondos ou octogonais, com tampos em mármore ou madeira e pés esculpidos com cabeças ou patas de leão (RODRIGUES, s/d).

Nos motivos ornamentais da arquitetura, móveis e tapeçaria, em veludos de cores exóticas ou sedas com bordados e aplicações, misturavam influências greco-romanas, bizantinas e árabes. Os tapetes ainda cumpriam função de separação de cômodos, como divisórias, e aquecimento.

#### 4.2.2. Coloniais

Durante o período colonial, os estilos de mobiliário que se desenvolveram no Brasil acompanharam, com certo atraso, a evolução das artes da metrópole que, por sua vez, eram influenciadas pelas correntes estilísticas europeias da época. O

---

<sup>115</sup> Termo técnico que significa *mobiliário*.

mobiliário no Brasil foi considerado, inicialmente, como um objeto de luxo, tal era o primitivismo em que viviam os primeiros habitantes, os índios.

Já no fim do século XVI, os colonizadores portugueses, receosos de não usufruírem do conforto da metrópole, trouxeram em suas bagagens, além de elementos de sobrevivência básicos, mestres de vários ofícios, dentre eles carpinteiros, marceneiros e entalhadores, responsáveis por diversas atividades, dentre elas, a execução de móveis. Independentemente de sua procedência, o mobiliário viria a apresentar as mesmas características. De acordo com Lúcio Costa,

*[...] se o material empregado era, isto sim, bem brasileiro, aqueles que o trabalharam foram sempre ou portugueses ou, quando nascidos no Brasil, de ascendência portuguesa, ou então mestiços, misturas em que entravam, junto com o do negro e do índio, dosagens maiores ou menores de sangue português. Quanto ao negro ou índio sem mistura, limitava-se a mais das vezes a reproduzir móveis do reino e de qualquer forma se fazia mestre no ofício sob às vistas do português. (COSTA, 1962, p.110).*

A beleza da madeira de lei primava pelo acabamento natural. Todavia, os maiores clientes dos marceneiros e entalhadores eram os conventos e as igrejas, onde imperava a madeira dourada – o ouro a serviço de Deus, sendo usados outros repertórios formais, outras madeiras e talhas, com outras características (CANTI, 1999).

São consideradas características do móvel colonial brasileiro tanto o hibridismo das peças compostas por elementos de mais de um estilo, como o fato do mobiliário brasileiro ser mais pesado que o europeu, mais espesso e com torneados mais rudimentares que os portugueses. Dentre os móveis trazidos de Portugal e até mesmo os executados já na colônia, estavam as canastras<sup>116</sup>, os baús recobertos em couro e as caixas com pés. Nas casas mais ricas, encontrava-se um mobiliário mais elaborado, com equipamentos trazidos da metrópole, como as cadeiras de couro de sola, as camas de bilro, os contadores com pés e traves torneados e as mesas manuelinas, além de arcas e armários entalhados. As redes também passaram a ser utilizadas comumente pelos portugueses, devido à sua facilidade de transporte e por se tratar de um material ideal para o clima tropical da colônia (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 1997).

---

<sup>116</sup> Caixa revestida de couro, na qual se guardam roupas brancas e outros objetos.



Fig. 83 – Escabelo e cadeiras de sola e rasa – Mobiliário colonial.  
Fonte: CANTI, *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*, 1999.



Fig. 84 – Mesa com pernas de lira – Século XVIII - MG  
Fonte: CANTI, *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*, 1999.

Até o século XVI, o assento na corte portuguesa variava conforme a condição hierárquica de seu proprietário. Aos homens nobres, eram reservados os bancos, os escabelos<sup>117</sup> e as cadeiras rasas com ou sem braços (fig. 83). Cadeiras também eram reservadas às autoridades eclesiásticas. Já às damas, restavam as almofadas sobre estrados. O banco era um assento coletivo muito simples. Como derivação da arca, o ele podia exibir, além de espaldar e braços, uma grande caixa na parte inferior.

As mesas, apesar do estilo Indo-português, mantiveram a mesma simplicidade da estrutura das mesas de cavaletes renascentistas. Eram, geralmente, pequenas, com espelhos e puxadores rendilhados e pernas torneadas ou recortadas, às vezes em forma de cariátides.

Também sob influência do norte de Portugal, foram produzidas mesas com pernas mais simplificadas, em grupos de três, apenas com recortes curvos na grossura da madeira, podemos nomeadas por pernas de lira (*Ibidem*, 1997) (fig. 84).

#### 4.3. CORRESPONDÊNCIA: AMBIENTES PICTÓRICOS X SOCIEDADES

*“A arte da pintura inclui no seu domínio todas as coisas visíveis, e a escultura, com suas limitações, não o faz, a saber, as cores de todas as coisas em sua intensidade variada e transparência dos objetos. O escultor simplesmente mostra as formas dos objetos naturais sem maiores artificios. Ele representará as estrelas em diversas alturas acima de nós e inúmeros outros efeitos aos quais a escultura não pode aspirar. [...] Em primeiro lugar, uma estátua depende de certas luzes, especificamente aquelas que vêm de cima, enquanto uma pintura leva suas próprias luzes e sombras com ela para qualquer lugar. Luz e sombra são essenciais para a escultura. Quanto a isso, o escultor é ajudado pela natureza do relevo, que produz, por si mesmo, enquanto o pintor tem de criá-las por sua arte em lugares onde a natureza normalmente o faria. [...] A única vantagem da escultura sobre a pintura é que ela é mais resistente ao tempo... [...] Na verdade, a pintura é adornada com possibilidades infinitas com as quais a escultura não pode contar”.*

*Leonardo Da Vinci*

O filósofo Jean-Marie Schaeffer afirma que podemos avaliar toda a preocupação estética da criação como intenção artística e considerá-la como “uma

<sup>117</sup> Assento individual popular e de uso caseiro, todo em madeira e desprovido de encosto e braços, baixo e sem decoração. Também conhecido como mocho, sua função era de apoio dos pés.

estratégia comunicacional visando a inscrever a obra no universo da arte concebida como categoria cultural dotada de autonomia institucional e definida por uma problemática estética” (SCHAEFFER, s/d,<sup>118</sup> *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 61). Nesse mesmo sentido, objetos utilitários, como móveis, louças, talheres, se não são ainda próprias obras de arte, serão consideradas, pelo menos, como objetos de arte. Isso não nos impede de dizer, genericamente, que toda construção arquitetônica ou decorativa também é criação, abordada pelo conceito o conceito da estética, podendo considerá-las independentes do objeto a se considerar (OLIVEIRA, 2004).

#### 4.3.1. Leonardo da Vinci / Renascimento

O ambiente personifica a sociedade quinhentista, a qual Leonardo pertencia. Na pintura, temos uma grande sala, aparentemente de maior profundidade que largura, com teto plano, em caixotões, de acordo com o conceito do período. Na parede localizada atrás da grande mesa, uma porta ao centro com duas janelas equidistantes, confirmam a simetria, defendida na Renascença (fig. 85). Nas paredes laterais apresentam-se peças de tapeçaria; pela visualização de grampos na parte superior (fig. 86), onde imperam arabescos (fig. 87), de influência oriental, em uma proposta arquitetônica voltada para a precisão matemática e para a praticidade construtiva que, dentro da pintura de Da Vinci, direcionam o olhar para o ponto de fuga ao centro da cena, assim como acontece com o piso, em quadrados largos de lajota.

O mobiliário apresentado por Leonardo em sua obra *A Última Ceia* é simplificado, conforme as características pertencentes aos equipamentos de propriedade da monarquia e do Clero, de forma que se entenda que a cena não possui atributos da fidalguia. Apresentam-se uma mesa da Idade Média, composta

---

<sup>118</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção da obra de arte. Artigo traduzido do original francês “*La notion de l’œuvre d’art*” por: A. C. de Oliveira, s/d. p. 57-73.



Fig. 85 – Visão geral da pintura mural “A Última Ceia” (1495-1497), de Leonardo da Vinci (1452-1519)  
Fonte: < <http://www.haltadefinizione.com/magnifier.jsp?idopera=1>>



Fig. 86 – Detalhe da tapeçaria apresentada à direita, onde se mostram os ganchos de fixação.  
Fonte: < <http://www.haltadefinizione.com/magnifier.jsp?idopera=1>>



Fig. 87 – Detalhe da tapeçaria com os motivos em arabescos.  
Fonte: < <http://www.haltadefinizione.com/magnifier.jsp?idopera=1>>

de uma tábua extensa e cavaletes, usual em residências medianas do período do Renascimento e bancos, com as mesmas particularidades. As pernas da mesa são mais trabalhadas que a dos bancos, cujas pernas só aparecem nas laterais, em dois momentos.

Na obra de Leonardo da Vinci, a arquitetura se faz mais presente do que o mobiliário, não deixando de transmitir os atributos pertencentes ao período da Renascença.

#### 4.3.2. Antônio Francisco Lisboa / Barroco colonial brasileiro

Antônio Francisco Lisboa viveu nas Minas Gerais no século do ouro, no auge de sua produção aurífera, também assistindo à sua decadência. Podemos somar às influências o ambiente cultural da sociedade, uma das mais avançadas no Brasil no período. Nessa situação, não podemos associar o artista ao equilíbrio entre o passado e o futuro, sua obra é impregnada de um passado europeu. Já as Minas Gerais, sociedade de base conservadora, possuía exemplares arquitetônicos de inspiração moderna, neoclássica. Essa mistura explica o fato de Antônio Francisco não ter deixado seguidores, pois em vida, sua obra era um reflexo do passado e, depois de sua morte, este passado que deixou registrado estava superado (JARDIM, 2006).

Tal cruzamento de períodos artísticos refletiu diretamente na obra e organização desta por Aleijadinho. Retomemos o *Passo d'A Ceia*: a disposição dada aos apóstolos em torno da grande mesa segue, em parte, as referências clássicas de Leonardo da Vinci, quando este representa o discípulo amado João à direita de Cristo Jesus. Todavia, nem um nem outro artista representa Judas sentado à esquerda do Pai, conforme as indicações do texto sagrado. Tal mobiliário possui as características supracitadas na seção das artes menores coloniais, apresentando suas pernas em forma de lira, comum ao seu período histórico (fig. 88).

Antônio Francisco o reproduz na parte frontal da cena, no lugar mais humilde – de Pedro –, para identificá-lo com o saco de moedas e dar maior dinamismo à história contada, a partir do momento em que este se torna um personagem de significativa importância para a cena. Este se encontra sentado em banco sem





Fig. 88 – Mesa do Passo d'A Ceia, com pernas de lira.  
Fonte: Arquivo Pessoal.



Fig. 89 – Bancos do grupo escultórico do Passo d'A Ceia, de Aleijadinho.  
Judas Iscariotes: Banco sem encosto, almofadado,  
com pernas de lira e pés em seção quadrangular.  
Simão, o Zelote: Banco sem encosto, com pernas retas  
em seção quadrangular, sem entalhes.  
Fontes: Arquivo pessoal; OLIVEIRA, *Passos da Paixão*, 1989.

encosto com pernas de lira, porém almofadado e de pés em seção quadrangular. Do outro lado, o banco foi representado de forma mais modesta, com pernas retas e sem entalhes (fig. 89). Tal preparo pode ter sido feito, para que se desse atenção somente ao local onde se senta Judas.

Desta forma, podemos detalhar nas obras de Antônio Francisco Lisboa, com uma interpretação barroca, do período colonial brasileiro, de uma das cenas bíblicas mais representadas no mundo ocidental – a última Ceia.

## CAPÍTULO 5 – OLHARES RECORTADOS DE UM MOSAICO DE INTERPRETAÇÕES

### 5. INTERPRETAÇÕES E RELEITURAS

#### 5.1. UMA LEITURA SEMIOLÓGICA – A IMAGEM COMO NARRATIVA:

*“O olho, que é chamado a janela da alma, é o principal meio pelo qual a compreensão pode, mais plena e abundantemente, apreciar as infinitas obras da natureza”.*

*Leonardo da Vinci*

Na visão interpretativa de Lucia Santaella, “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto” (SANTAELLA, 2002, p. 58). Logo, as esculturas são um ícone do espetáculo ali representado: a Ceia, cujo evento derivado do grego significa “ação de graças” (HOUAISS, 2001), cria um processo significativo de sacralidade em torno da estatuária em madeira, situada nesse espaço.

Roland Barthes (BARTHES, 1990, p. 277) completa tal afirmação quando afirma que “um signo é aquilo que se repete. Sem repetição, não há signo, pois não poderíamos *reconhecê-lo*, e é o reconhecimento que origina o signo” [grifo do autor]. Tal citação confirma o evento da Ceia do Senhor como um sistema de signos intersemióticos, que tratam do momento de intimidade que significam a aliança e a amizade entre Jesus e os homens. É claro entendermos o conjunto de signos d’A *Última Ceia*, como a mesa posta com pães e vinho, onde o mito é Jesus Cristo,

compartilhando com os apóstolos, naquela época da Páscoa, a libertação da escravidão do povo de Deus do Egito.

Estudos comprovam que o homem se difere do animal, desde os tempos da pré-história, antes mesmo da invenção da escrita, pela reprodução intencional do ritmo. Sem ele, “nenhuma linguagem seria possível: o signo baseia-se no ir e vir do marcado e do não marcado, que chamamos paradigma” (*Ibidem*, 1990, p. 220). Em sua obra, Antônio Francisco assinala o valor do ritmo em todos os momentos do espetáculo. Em um primeiro instante, no que diz respeito à disposição geográfica dos Passos da Paixão, Aleijadinho propõe ao espectador um ritmo para a leitura e observação das cenas históricas, a partir do momento que as capelas têm sua localização em ziguezague e que os próprios atores obrigam o público a obedecer uma sequência de cenas dentro daquele espetáculo visual. O observador passa de uma capela a outra e de personagem em personagem, como se lesse o capítulo do livro que representa as escrituras, ou como se aguardasse a próxima cena da peça teatral religiosa (MANGUEL, 2001).

Sabendo-se que *semiose* é qualquer ação comunicante que estabelece relações entre signos e que estes podem ser interpretados pela sua audiência, podemos entender que no período barroco, “cada cena deve ter interesse plástico em si mesma” (MACHADO, 1973, p. 329). Assim, Antônio Francisco mostra-se ao seu estilo barroco como uma exacerbação de sua interpretação, perfeito ao conferindo ritmo a cada uma de suas representações icônicas, ricas em diversidade volumétrica e em movimentos lineares.

Mitchell distingue uma série de tipos de imagens, dentro de um contexto clássico grego de dualidade semântica como percepção e imaginação. Nosso sistema de signos encaixa-se não somente nas denominações de imagens gráficas, desenhadas ou pintadas e até mesmo esculpidas, mas também são imagens verbais que descrevem fatos ou metáforas. Tais avaliações perpassam desde a idolatria mágico-religiosa até o iconoclasmo<sup>119</sup>. Ainda segundo o autor, a característica de semelhança entre o conjunto de signos que compõem a imagem e seu objeto referencial é também uma das causas da polissemia do próprio conceito de imagem; o signo imagético constitui-se de um significante visual que remete a um objeto de referência ausente, o que faz evocar, no observador, um significado

---

<sup>119</sup> Diz-se de quem destrói imagens ou ídolos e, também, obras de arte. Grupo de pessoas que não respeita as tradições, a quem nada parece digno de culto ou reverência (HOUAISS, 2001).

interpretante ou uma ideia do objeto, no caso, da descrição da cena (MITCHELL, 2006<sup>120</sup> *apud* NÖTH, SANTAELLA, 2008)

Obedecendo a linguagem visual expressa pelo artista, o espectador tende a voltar seu olhar para o foco que representa todos os sentimentos apresentados: a cabeça de cada apóstolo, permitindo-se um encaminhamento ritmado dos olhos para as linhas descendentes que se dirigem aos seus braços. Dentro do mesmo conjunto, Aleijadinho projeta sua arte de forma que seu observador persiga cada ponto de sua obra, de um lado ao outro da mesa, através de cada ícone apostólico, a começar da imagem de Cristo, localizada centralmente, ao último apóstolo, por cada fileira de imagens. Corroborando com tal discurso, Lourival Machado (MACHADO, 1973, p. 329) conclui que “as mãos constituem pontos de intersecção entre as duas amplas curvas da composição geral e as várias pequenas alças que regem a composição particular de cada figura”.

O ritmo impresso em cada ícone sacro faz com que se perceba que cada apóstolo é ligado, psicologicamente, ao Anfitrião, Jesus Cristo, através do gestual que também expressa os sentimentos demonstrados pelas expressões faciais dos escolhidos por Ele. Por toda essa dramaticidade, característica do barroco, as suas esculturas são consideradas umas das mais poderosas de seu tempo (MANGUEL, 2001).

## 5.2. A POÉTICA DE ALEIJADINHO:

*[...] Madeira-Pedra sabão comunhão  
 Degeneração articulação contramão  
 Dedicção superando limitações  
 Cinzel talha com perfeição  
 Esculturas patrimônio paixão  
 Minas eternidade Gerais  
 Barroco brasileiro Ouro Preto  
 O mundo encantado emoção  
 Tesouro de todas as nações  
 Guardados aqui em nossos corações”.*

*Jamaveira<sup>121</sup>*

<sup>120</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: Univ. Press, 1986.

<sup>121</sup> JAMAVEIRA. Aleijadinho. *Luso Poemas.net*. Disponível em <<http://www.luso-oemas.net/modules/news/article.php?storyid=24963>>. Acesso em 17 jan. 09, às 12h06min.

Mineiro, mulato alforriado quando criança, no momento de seu batismo, filho de escrava negra e arquiteto português, desenhista, arquiteto, entalhador e escultor, Antônio Francisco Lisboa já carregava consigo a alcunha de Aleijadinho na época da feitura do grupo imagético d'A *Última Ceia*, em decorrência da doença adquirida que o deixa com "atrofia dos músculos das mãos, atrofia [...] das pálpebras [...], paralisia facial, queda dos dentes" (BAZIN, 1971, p. 107). Com a progressão da moléstia, Aleijadinho perde os dedos dos pés e passa a andar de joelheiras; seus dedos das mãos, atrofiados, se curvam e obrigam o artista a trabalhar com seus instrumentos amarrados às pontas das mãos.

É desta maneira, coberto de dor e sofrimento, que Antônio Francisco põe em sua obra a dor e a paixão em forma de esculturas, cujas qualidades revelam objetos de grande beleza, realizando sua obra de arte

*[...] identificando por certo seu calvário pessoal com as dores do Cristo em sua Paixão; Aleijadinho deixaria registrada, nas magníficas representações do Deus feito Homem que integram os diversos grupos dos Passos a lição permanente da espiritualidade barroca; a redenção do homem pecador pela ascese do sofrimento (OLIVEIRA, 1989, p. 113).*

Na construção de sua poética, o artista apresenta ao espectador toda a sua religiosidade, manifestada no turbilhão de sentimentos que expressa através de suas esculturas marcadas pela tensão barroca, como característica própria do estilo e pelo seu fazer criativo.

Em seu momento de criação, Aleijadinho busca o fim do caos, a organização da energia criativa em uma nova ordem. Com isso, percebemos duas forças distintas: uma, a própria matéria, como energia criadora; outra, transcendente, que permanece na obra acabada e a sustenta em sua existência, da mesma forma que o mundo foi concebido, como uma criação contínua (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001). O escultor poderia ter usado o mesmo material construtivo que utilizou, posteriormente, na execução dos profetas no adro da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, a esteatita ou pedra-sabão, mas preferiu fazer uso da madeira, símbolo da substância universal e da sabedoria. Na liturgia cristã, a madeira é reconhecida como símbolo da cruz, que revela todo o sofrimento de Cristo, aqui

associado ao sofrimento do artista<sup>122</sup>. Assim sendo, o artista apropria-se do elemento madeira, transforma-a, torna-a figura e traz, para a sua criação, a força da cena cristã e a potencialidade da matéria, no sentido de que a madeira não deixa de ser uma fonte de vida, que reserva água, calor e alimento para as folhas e frutos, e também, uma reserva de frescor, exatamente como um útero, que abriga e alimenta uma nova vida (*Ibidem*, 2001), a obra que abriga o ícone mítico de Cristo, a síntese dos símbolos fundamentais do universo: o céu e a terra, o fogo e o ar, a morte e a ressurreição. Cristo é, para o Cristianismo, o símbolo, a síntese de tudo que há como alimento da fé humana.

Se por um lado, a geografia local o impede de buscar as madeiras mais utilizadas na produção europeia, por outro, a flora regional lhe garante a matéria ideal: o cedro carrega consigo a simbologia da incorruptibilidade, da nobreza e, conseqüentemente, da imortalidade, intenção primordial para o conceito da obra religiosa. Exemplo dessa representação é encontrado na Bíblia, quando o cedro foi empregado pelos hebreus na construção, em cedro, de todo o vigamento do Templo de Jerusalém, no reinado de Salomão (*Ibidem*, 2001). O cedro, usado de forma singular pelo tórculo, dá forma a todas as imagens do grupo escultórico e também de seus elementos complementares, como a distinta mesa redonda, que é o cartão de visitas da peculiaridade apresentada em toda obra. Tal representação pode ser vista simplesmente pelo discurso de referência ao período barroco, com

*[...] soluções técnicas e estilísticas [...] criadas por estes artistas, com suas condições e materiais locais, sem, contudo, negar a universalidade do barroco. A liberdade de interferir nas obras e planos com um peculiar tom local vai influenciar totalmente a própria natureza da composição. A expressão artística é alcançada pelos próprios volumes, graças a um esquematismo do desenho, orientado por uma moderação plástica fundada na harmonia das proporções [...] (NEVES, 1986, p. 133),*

mas também podemos analisar o uso da forma circular de maneira mais significativa, quando entendemos que o círculo é um ponto estendido e, conseqüentemente, este participa da perfeição do ponto e também de sua homogeneidade, de sua ausência de distinção e divisão, do mesmo modo que Jesus se coloca perante os homens, sem diferenças. Na iconografia cristã, o círculo simboliza a eternidade e a unidade. Traçando relações com o mito de Cristo, Dionísio descreve que, ao afastar-se da

---

<sup>122</sup> Os gregos consagravam bosques inteiros a divindades, por acreditar em que aqueles simbolizavam a morada de Deus

unidade central do círculo – que é o ponto, tudo se divide e se multiplica. Inversamente, no centro do círculo, todos os raios coexistem em uma única unidade, e um ponto único contém em si todas as linhas retas, individualmente unificadas em relação às outras e todas juntas em relação ao princípio único do qual todas elas procedem (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001). Assim entendemos a fé dos cristãos, que propaga o “ide e pregai” (BÍBLIA, Marcos 16:15) e que deve levar a palavra de Deus a todos os povos, sem se esquecer de sua ligação individual ao fio condutor, o Criador. O redondo possui um sentido universal, associado ao globo terrestre. E, no centro dessa mesa, encontra-se o Cordeiro, que encarna o triunfo da renovação da vida sobre a morte, notavelmente representado por um leitão a pururuca<sup>123</sup>. Aí percebemos a cultura local invadindo a obra participante dela e se impondo como verdade, mesmo que pareça incoerência, porque Jesus e os apóstolos eram judeus e é sabido que o povo não faz uso da carne de porco em sua culinária. Assim, Aleijadinho atenta o espectador para um toque pessoal em sua obra.

Em torno desta mesa, estão os doze apóstolos, homens imperfeitos, que foram escolhidos para participar do banquete com o Pai. Este Pai, neste espetáculo, não necessariamente é aquele que alguém quer ter, e sim, aquele que os apóstolos querem vir a ser, e de quem querem vir a ter o mesmo valor. Tais homens participavam do que seria a Comunhão dos Santos, a comunhão com a beatitude celeste, partilhando da mesma graça e da mesma vida. Representados barbados, como símbolo da coragem e sabedoria, somam doze, em uma rica relação de simbolismos: é o produto dos quatro pontos cardeais pelos três planos do mundo, os doze signos do Zodíaco, a divisão do ano em doze meses, sendo, os doze apóstolos, a eleição, por Cristo Jesus, em nome de Deus, de um povo novo. O número é de grande riqueza na simbologia cristã: é o número da Jerusalém celeste – 12 portas, 12 apóstolos, 12 juízes – e, em um sentido mais místico, é o produto do três, que diz respeito à Trindade, e do quatro, à criação, sendo o número uma “realização do criado terrestre por assunção no incriado divino” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 348). Nesta obra, o doze apresenta-se como o número de realização, de um ciclo concluído, assim como Cristo, naquela Ceia, demonstra que

---

<sup>123</sup> Prato típico da culinária mineira, preparado com os miúdos do próprio animal, vinho, farinha de mandioca e salpicado em sua pele óleo quente – a pururuca.  
Informação do detalhe culinário cedida pelos guias turísticos locais em viagem para pesquisa de campo a Congonhas, em nov. 2006.



tudo o que tinha que ser feito por Ele, já o tinha sido e que, a partir daquele momento, Sua vida estava nas mãos de Deus, Soberano Todo-Poderoso, o símbolo do Um, para o qual tendem todas as manifestações na qual se realiza toda a vida. Só a Deus pertencia a direção de Sua vida, quer seja pela morte – que é por si mesma filha da noite e irmã do sono e, por isso, é regeneradora, Lho revelando os campos da luz – quer seja pela Sua ressurreição e, esta, é uma “transcendência da onipotência sobre a vida que pertence apenas a Deus” (*Ibidem*, 2001, p. 779).

Entre os apóstolos, de forma centralizada, encontra-se Jesus com seu semblante sereno, como se o fato anunciado, ou seja, a traição de um dos seus não o preocupasse, pois tudo seria feito segundo a vontade de Deus. Em uma de suas mãos, o pão, alimento essencial, o pão que alimenta a vida espiritual e a representação de Jesus eucarístico, como nutriente da vida. Com ou sem fermento, apresenta-se nos textos evangélicos, sob dois aspectos: de um modo, é o princípio ativo da panificação, que simboliza a transformação espiritual do ser; já sua ausência nos remete ao ázimo, definindo a noção de pureza e sacrifício. Este alimento se relaciona diretamente com a vida estudiosa, alimentada pelas palavras do Senhor.

Se o pão está relacionado com a atividade, o vinho relaciona-se com a contemplação. Assim como o milagre do pão – sua multiplicação – é de ordem quantitativa, o milagre do vinho, nas bodas de Caná, é de ordem qualitativa. O vinho é, primeiramente, sinal de festa, alegria e de todas as dádivas de Deus aos homens. Diretamente associado ao sangue, remete-nos à imortalidade, ou ainda, ao princípio da geração da vida. Este sangue vertido das chagas de Cristo, associado à água, e depositado no Graal, é a bebida da vida eterna. Esta taça é, etimologicamente, tanto um vaso quanto um livro, confirmando sua dupla significação: revelação e vida. O Graal, cálice que recolheu o sangue de Jesus, é considerado o vaso da abundância e que contém a poção da imortalidade. No momento em que Cristo apresenta o cálice no qual bebe-se o vinho, Ele pede ao Pai que o livre, não somente da morte determinada por Deus, mas de todo o destino que Deus lhe propõe, apesar de ter consciência que é preciso aceitar.

As centenas de símbolos aí representados falam-nos da capacidade imaginativa de Antônio Francisco, cujos signos dialogam com o espectador, abrindo a mente para o imaginário, arriscando um possível mergulho nos segredos do processo criativo de Aleijadinho.

### 5.2.1. A busca pela musicalidade da obra

Qualquer imagem ou evento pode ser localizado materialmente no tempo. Atualmente, quando uma escultura é agredida pela poluição do ar, ou mesmo pela ação do tempo, pode-se verificar o movimento do material, seja ele pedra, bronze ou madeira, sobre uma linha vital particular que diferencia seu estado e ser de hoje e o de ontem. É a partir dessa resposta do tempo que a obra se torna um “palimpsesto”<sup>124</sup> de si mesmo” (MUCCI, 2007), através do trabalho do restaurador.

Várias foram as restaurações feitas, até os dias de hoje, nas cenas evangélicas do Novo Testamento feitos em madeira por Aleijadinho, o que transformou tais estações em um conjunto de peças esculpidas e encarnadas por capas grossas de pintura, sem o cuidado de preservação das obras singulares de Antônio Francisco Lisboa, e de seu encarnador, Mestre Ataíde.

De acordo com o citado anteriormente, sobre os relatos de Lourival Machado (2001), a pintura original, descoberta após investigação dos restauradores, era representada numa cor de carne com maior quantidade de branco, devido à pouca iluminação do ambiente, que tem entrada de luz somente pela porta da capela. Com isso, o observador consegue discernir a paleta de cores usada pelo artista, sem a interferência da penumbra provocada pelo ambiente fechado.

Outro aspecto investigado pelos restauradores foi a disposição das imagens em suas posições iniciais, para que fossem redistribuídas com sua coerência e ritmo originais, proposto pelo artista dentro das características do estilo barroco, no qual estava inserido. A intenção era a de, além de reaver a coloração primitiva, trazer à tona o período vivido pelo artista e revelar seu processo criativo, além de sua leitura da cena bíblica. Como referencial dos Passos, há somente duas fotos de Marc Ferrez (1843-1923) – arquivadas no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, ambas datadas de 1855 (fig. 90), aproximadamente, além de seis das imagens dos apóstolos serem reproduzidas de corpo inteiro – o que, por indução, estariam localizadas na parte da frente da cena.

---

<sup>124</sup> Do grego *palimpsestos*, ‘raspado novamente’; pelo latim, *palimpsestu*. Antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [*duplo palimpsesto*], mediante raspagem do texto anterior.



Fig. 90 – Grupo imagético em sua constituição original. Foto de Marc Ferrez, 1855.  
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez – IMS: Instituto Moreira Salles - RJ



Foto 91 – Obra em época de restauração e reorganização das peças.  
Fonte: Site <<http://www.desvendar.com>> Acesso em 14 dez 2007.

As 66 imagens iniciais em cedro-rosa, madeira nativa, foram, com o passar dos tempos, as restaurações inadequadas e a própria limpeza, mudadas de lugar, na cena a que compunham, quanto de uma capela para outra (fig. 91).

Recorrendo à intuição e à dedução, os restauradores tiveram que analisar cada imagem e pressupor seu melhor ângulo de arrumação, tanto à esquerda, quanto à direita e até mesmo, no fundo da cena. Foi necessário recriar o todo, para obter a visão geral em sua devida harmonia, um trabalho incansável com todas as peças, recomeçado do zero, para que a organização final apresentasse um resultado satisfatório, partindo das informações existentes, até chegar à disposição final que conjugasse todos os elementos necessários: ritmo, harmonia e coerência (MACHADO, 2001).

### 5.3. ORDEM SECRETA – MAÇONARIA

*“Modelo elevado de saber confidencial  
ponte do Conhecimento e da Justiça  
Luz da Verdade.*

*Para além das incertezas e preconceitos  
um turbilhão de ideais  
Paradigma para a sociedade  
vórtice da Sabedoria.*

*Nas asas da Virtude  
um saber-fazer  
devotado à democracia.*

*Veículo do Iluminismo  
nos símbolos infinitamente plásticos  
ensinamentos ilimitados.*

*Em passagens graduais  
a difusão do Humanismo.*

*Receptáculo da solidariedade  
no traçado e talhado  
a estrutura espiritual.*

*Na arquitetura da Razão  
a construção de um futuro melhor.*

*Mario Del Rey - ARLS Luz do Oriente, nº 2.140<sup>125</sup>.*

<sup>125</sup> DEL REY, Mario. Poesia sobre a Maçonaria. Poesias Maçônicas. *ARLS Hugo Simas - Grande Loja do Paraná*. Paraná, s/d. Disponível em <<http://www.lojahugosimas.com.br/?q=node/396>>. Acesso em 17 abr. 2009.

O dicionário registra que Maçonaria é um substantivo feminino, originário francês *maçonnerie*, que significa construção qualquer, feita por um pedreiro – o *maçom*. A Maçonaria terá assim, como essência, a edificação de qualquer coisa. Por definição, Maçonaria é uma “sociedade parcialmente secreta, cujo objetivo principal é desenvolver o princípio da fraternidade e da filantropia; associação de pedreiros-livres; franco-maçonaria” (FERREIRA, 2004). O site Portal Maçônico<sup>126</sup> explica que a Maçonaria não possui leis gerais, nem livro santo que a defina ou dirija todos os maçons do mundo. Por isso, não é considerada uma religião, por não ter dogmas – as doutrinas religiosas.

### 5.3.1. História

Castellani afirma que, desde o início da humanidade, quando o homem deixou a caverna como moradia e se fixou em sociedade, tornando-se sedentário, surgiram profissionais responsáveis pela construção de residências, obras públicas e templos. Porém, foi somente durante o Império Romano que esses profissionais organizaram-se em grupos, o *Collegia Fabrorum*, que acompanhavam os soldados romanos nas conquistas das cidades, para reconstruírem o que fosse destruído pela guerra (FIGUEIREDO, 1998). Essa organização tinha por característica, devolver o caráter sagrado de um culto às divindades para as quais construíam-se os templos.

Somente durante a Idade Média é que a Maçonaria desenvolveu-se, apoiada pelo poder da Igreja, com a finalidade de preservar a temática da arte entre os construtores da Europa, o que se chama hoje *Maçonaria Operativa* ou *Maçonaria de Ofício*, surgindo as associações monásticas que dominavam o segredo da arte de construir, restritiva aos conventos, local onde os artistas e arquitetos refugiavam-se para se protegerem das guerras que aconteciam pelas sucessivas invasões bárbaras (ARDITO, 2003).

Praticamente na mesma época, surgem associações religiosas e, a partir do século XII, grupos profissionais; as chamadas *Guildas*<sup>127</sup> foram formadas. A essas

---

<sup>126</sup> Acessado em 21/08/2007, às 16h32min.

<sup>127</sup> Guilda: Associação de auxílio mútuo constituída na Idade Média entre as corporações de operários, artesãos, negociantes ou artistas (FERREIRA, 2004).

associações deve-se o primeiro documento que menciona a palavra *Loja*<sup>128</sup>, designando uma corporação maçônica e seu local de trabalho. De origem germânica, a palavra *Gild* deriva do título dado a um sacerdote religioso da região da Escandinávia, onde, durante uma cerimônia específica, eram despejados três copos de chifre, conforme costume, cheios de cerveja, sendo o primeiro deles em homenagem aos deuses; outro, aos antigos heróis, e o terceiro e último deles, em homenagem aos parentes e memória dos amigos mortos. Ao fim da cerimônia, os presentes faziam juramentos de defesa mútua, para que, como irmãos, se socorressem nos momentos mais difíceis. Dessa forma, condicionou-se que as Guildas têm três finalidades: o auxílio mútuo, as reuniões em banquetes e a atuação nas reformas políticas e sociais (CASTELLANI, 1997).

As Guildas foram alteradas por influência do Cristianismo quando foram levadas para a Inglaterra pelos reis saxões, mesmo sem serem aceitas em sua totalidade pela Igreja, que tinha pretensões de reformas políticas, que temia a perda de seus privilégios em corporações sob sua proteção. No século XII, desenvolveu-se a corporação mais importante do período: os *Ofícios Francos* (ou *Franco-Maçonaria*), formados por artesãos privilegiados, com total liberdade de locomoção e isentos de impostos reais, feudais e eclesiásticos, diferentemente daqueles operários servos, presos a um mesmo feudo, à disposição de seu rei (FIQUEIREDO, 1998).

O século XVI viu o declínio das corporações. Francisco I, rei da França em 1539, aboliu as Guildas e regulamentou as corporações de artesão. Logo após, foi concedido o livre exercício de sua profissão aos operários construtores e as condições de trabalho foram igualadas. Com isso, a corporação perdeu seu objetivo inicial e transformou-se em uma sociedade de auxílio mútuo. A partir desta transformação, foi permitida a entrada de homens não ligados à arte de construir, os não profissionais, chamados de *maçons aceitos* (*Ibidem*, 1998). A Maçonaria acabou por adotar uma metodologia de segredo, mistério e seleção rigorosa dos associados também como forma de defesa. Em um tempo onde eram proibidos e inexistentes os partidos políticos, a Maçonaria passa a ser o canal para onde podiam convergir os

---

<sup>128</sup> Do germânico *leubja* (pronúncia: *lóbja*), através do francês: *loge* – o lar, a casa, o abrigo; e também, a entrada do edifício, ou galeria usada para exposições artísticas e venda de produtos artesanais. As guildas de mercadores assim chamavam seus locais de depósito e venda de produtos manufaturados, enquanto que as guildas artesanais adotaram o termo para designar seu local de trabalho, ou seja, as oficinas dos artífices (*Ibidem*, 1998).

pensadores de diversas tendências. Depois do processo de aceitação iniciado na Escócia, a maçonaria se espalhou pela Europa e acelerou seu crescimento, fazendo com que o número de *aceitos* ultrapassasse largamente os *franco-maçons*.

Informações recolhidas nos mais antigos registros afirmam que o segundo quartel do século XVIII foi o período do surgimento da Maçonaria no Brasil. Apesar de serem informações desencontradas, todas as Lojas de que se têm registros de fundação, se formaram com objetivos políticos. Assim, surgiram as Lojas em Vila Rica e Tejuco, em Minas Gerais, das quais faziam parte Aleijadinho<sup>129</sup> e Tiradentes e entre outros que alimentavam propósitos políticos e organizaram a frustrada revolução libertadora, que se chamou Inconfidência; em Itambé, Pernambuco, temos o Areópago<sup>130</sup>, que tinha como objetivo fazer do estado uma república, e no Rio de Janeiro, a Loja Maçônica União, realizava os encontros de planejamento da independência do país<sup>131</sup>.

Segundo Castellani (CASTELLANI, 1997, p. 63), “a Maçonaria já não pode mais ser considerada secreta, mas, sim, discreta. Os segredos mais sagrados e que persistem são, obviamente, apenas os toques, sinais e palavras”. Essas formas de reconhecimento são reservadas somente aos iniciados, para que somente eles tenham acesso aos templos e sessões das Lojas, pelo uso de símbolos, terminologias e procedimentos baseados em objetos de culto egípcio, judaico e, como descreve a história, em objetos de trabalho de oficiais mecânicos da construção civil.

Associando os ideais defendidos pela Maçonaria, e adaptando aos dias de hoje, teríamos princípios que não teriam mais embasamento para continuar existindo. O ideal de liberdade significava a abolição da Monarquia absoluta, poder de suposta origem divina, incontestável, já inexistente. A igualdade significava a abolição das diferenças de classe, para que fossem dadas oportunidades a todos os

---

<sup>129</sup> Antônio Francisco Lisboa, igualmente a Tomás Antônio Gonzaga foram iniciados – o primeiro no Tejuco e o segundo, em Portugal – atingindo o grau dezoito, também conhecido como o último grau superior capitular do Rito Escocês Antigo, um dos mais populares. Nesse grau, os maçons buscam os “conhecimentos da unificação consciente com Deus”, com a finalidade do aperfeiçoamento individual (FIGUEIREDO, 1998, p. 177).

<sup>130</sup> Areópago: nome da colina de Ares, em Atenas (Grécia), que deu seu nome ao Tribunal Supremo daquela cidade, composto de 31 membros, incumbidos de julgar as causas criminais mais importantes. Celebrizou-se pela alta equidade e sabedoria. No Brasil, adotou-se o nome para as lojas maçônicas com o objetivo de confundir e desnorrear o governo português e não levantar suspeitas para melhor propagar as ideias de democracia, de forma disfarçada (FIGUEIREDO, 1998, p. 50)

<sup>131</sup> Pesquisado no artigo “A primeira loja maçônica no Brasil”, do blog Malhete On Line, em 21/08/2007, às 20h45min.

cidadãos de regerem suas vidas. E a fraternidade era o objetivo final de uma nova ordem, de cunho político. Tal movimentação gerava convicções absurdas, pela sociedade manter segredo de suas reuniões e ideais. Somente em 1983, a Igreja Católica, pelo Papa João Paulo II, deixou de considerar a excomunhão aos católicos que se tornassem adeptos à Maçonaria. Ideia inconsistente, já que no início da história da sociedade no Brasil, esta contava com diversos padres associados à sua filosofia. Devemos lembrar que a Maçonaria é teísta, isto é, admite a existência de um Ser Supremo, sendo inclusive inapto um maçom ser ateu. Seu objetivo era aprimorar a humanidade pela moral e pela razão, dando liberdade aos seus adeptos de opções individuais político-religiosas.

Como nosso enfoque é o século XVII, o grupo de personalidades pensantes unia-se na Maçonaria, pois os supracitados não podiam fazer-se representar por partidos políticos, mas desejavam mudanças no estado da sociedade.

#### 5.3.1.1. Símbolos maçons:

Segundo o dicionário de Maçonaria (FIGUEIREDO, 1998, p. 477), símbolo “é a representação gráfica ou pictórica de uma ideia ou princípio. [...] Os símbolos maçônicos, derivados dos símbolos primitivos foram, em parte, aplicados à arte de construir ou à Maçonaria operativa [...]”.

Os símbolos mais comuns são o Compasso, o Esquadro, a Régua, a Trolha<sup>132</sup> e a letra “G” (fig. 92), que emprestam um sentido todo moral, espiritual e filosófico à ordem maçônica.

O *Compasso* é o símbolo do espírito, do pensamento nas diversas formas de raciocínio, onde também figuram a dualidade (através de suas hastes) e a união (junção das hastes). A figura que se forma com a ajuda do compasso é o círculo – o infinito – centrado pelo ponto (início de toda manifestação ou evolução). Como elemento simbólico, é emblema da justiça, com o qual medimos os atos humanos e sua abertura indica o nível do conhecimento humano (*Ibidem*, 1998, p. 110-111).

---

<sup>132</sup> Trolha: Colher de pedreiro. Espécie de pá achatada com a qual os pedreiros assentam e alisam a argamassa (do latim *Trullia*) (*Ibidem*, 1998, P. 514).

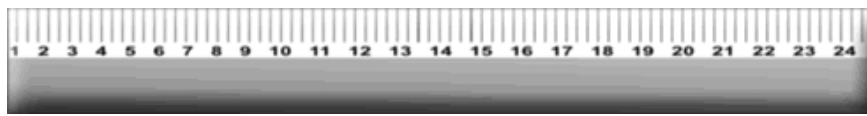




Compasso



Esquadro



Régua



Trolha



A letra G e o símbolo da Maçonaria

Fig. 92 – Símbolos Maçons  
Fonte: ARDITO, *A maçonaria*, 2003.

O *Esquadro* é o símbolo maçônico que, junto ao Compasso, representa o emblema mais conhecido dos maçons e simboliza a equidade, a justiça e a retidão do homem. Resultado da linha vertical com a horizontal, exprime a ação do homem sobre a matéria e sobre si mesmo. Significa que devemos regular a nossa conduta e as nossas ações pela linha e pela *Régua* maçônica, pelo temor de Deus, a quem devemos prestar contas de nossas ações, palavras e pensamentos. Emite a ideia inflexível da imparcialidade e precisão de caráter. Simboliza a moralidade (FIGUEIREDO, 1998, p. 144).

A *Trolha* é um instrumento neutro simbólico, com que se aplica a argamassa humana destinada a realizar a unidade, tal qual o pedreiro cimenta as várias pedras para formar um só todo, o edifício. Deve ser visto como símbolo da tolerância com que o Maçom deve aceitar as possíveis falhas e defeitos dos demais Irmãos. É vista, também, como símbolo do amor fraternal que será, então, o único cimento que unirá toda a Maçonaria. Desta forma, passar a Trolha significa perdoar, desculpar, esquecer as diferenças<sup>133</sup>.

Por último, a letra “G”, que tem como característica a letra inicial do nome de Deus em diversas línguas (*Gad*, na siríaca; *Gada*, na persa; *Gud*, na sueca; *Gott*, na alemã, *God*, na inglesa, etc.) e, por isso, é tomada como símbolo sagrado da Divindade. Iniciais de *Geração*, a vida perpetuando a série dos seres; de Força Criadora que se acha no centro de todo ser e de todas as coisas; de *Gênio*, a inteligência humana que brilha com seu mais vivo fulgor; de *Gnose*, como o mais amplo conhecimento moral, o impulso que leva o homem a aprender sempre mais e que é o principal fator do progresso; e de *Grandeza* – o homem, a maior e mais perfeita obra da Criação. (*Ibidem*, 1998, p. 163).

### 5.3.2. Obra X filosofia

De acordo com o contexto da Teoria das Estranhezas, onde não existe verdade absoluta, temos o princípio da não-reflexividade, onde “ $x \neq x$ ”, ou seja, as realidades são diferenciadas dentro de uma mesma unidade, pois nada é fechado em si, há de se ter sempre um novo olhar. Com isso, podemos entender que para

---

<sup>133</sup> Pesquisado no artigo “Os símbolos maçônicos” do site Ação Maçônica Internacional, em 30/08/2007, às 21h55min.

ser igual, tem que haver diferenças, e, conseqüentemente, para ser diferente, tem que se haverem igualdades, pois toda e qualquer coisa tem pelo menos uma expressão contrária à demonstrada inicialmente. Aqui, mostramos inicialmente a leitura da obra *A Última Ceia*, de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – a partir de todo contexto histórico e artístico na visão das artes. E também citaremos a leitura da mesma obra, do mesmo autor, a partir da visão da filosofia maçônica, pois o espetáculo se forma a partir do que se permite ver. A realidade vai depender do modo de olhar. Então, concluímos que o modo de olhar é vinculado ao sujeito observador (informação verbal)<sup>134</sup> (MALUF, 2007); neste caso, através das artes e da Maçonaria.

No que diz respeito à historiografia, a bandeira idealizada para o movimento da Inconfidência Mineira – hoje representativa do estado das Minas Gerais – tem sua configuração programada a partir de elementos maçons (Anexo D).

Voltando às artes, questiona-se o fato do projeto inicial das cenas dos Passos ter sido distribuído em sete capelas, logicamente, para abrigar os sete momentos da Paixão de Cristo. No entanto, observando o modo como se deve caminhar de uma capela para outra, “identifica-se o modo enviesado dos maçons<sup>135</sup>, os três passos identificatórios<sup>136</sup> que, dados por dois pés, dariam toques exatos de seis” (VASCONCELLOS, 1997). No trecho do livro de um romance mediúnico *Confissões de um Inconfidente* (1987), de Marilusa Vasconcelos, há uma alusão ao pensamento de Antônio Francisco, ditado por Tomás Antonio Gonzaga<sup>137</sup>, sobre a tal disposição das capelas, além da quantidade de imagens:

*Começa com a feitura da Ceia dos Passos.[...] Sessenta e seis figuras comporão as capelas. Trinta e três de cada lado. Trinta e três! O número de graus da maçonaria. Sete serão as capelas. Novamente o número simbólico, e estarão, ao final, dispostas por tal forma, que para se as visitar, terá o passante que seguir em ziguezague, exatamente o modo de andar enviesado dos maçons, com o qual se dão a conhecer uns aos outros. Mas fazem apenas seis capelas. (Ibidem, 1987, p.354)*

<sup>134</sup> Definições e explicações dadas nas aulas ministradas pelo professor Dr. Ued Maluf, no período entre 23/03/2007 e 07/05/2007, pela disciplina Teoria das Estranhezas, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, da UFF – Universidade Federal Fluminense.

<sup>135</sup> O *modo enviesado* citado refere-se aos passos em esquadro, que alegorizam que o maçom deve andar sempre retamente, em busca da virtude e da perfeição.

<sup>136</sup> Trata-se dos passos de um maçom ao outro, para adentrar em uma loja. Esses passos são secretos, fazem parte do ritual que só os maçons têm conhecimento. Da autora Marilei Vasconcellos, por contato através de email, em 04/09/2007.

<sup>137</sup> Ressaltamos que tal informação se enquadra como mais uma fortuna crítica produzida sobre Antônio Francisco Lisboa. Por ser caracterizado como romance, não existe comprovação científica sobre o documento.

E os sete grupos escultóricos explicam-se por serem as sete idades que correspondem aos sete anjos – Uriel, Anaquel, Zacariel, Anael, Miguel, Rafael, Zodiaquel – os sete selos, os sete cálices, as sete taças, as sete calamidades, as sete trombetas (todos sendo profecias relatadas no livro de Apocalipse da Bíblia Sagrada). Marilei Vasconcellos (VASCONCELLOS, 1997, p. 51) explica que “o sete é um número cabalístico por excelência”, pois “o número é considerado o elo das coisas” (FIGUEIREDO, 1998, p. 473). Jean Chevalier (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 827) também corrobora com tal afirmação quando associa o número sete ao todo e diz que “o arco-íris não tem sete cores, mas seis; a sétima é o branco, síntese das outras seis. [...] Uma tradição hindu atribui sete raios ao sol: seis correspondem às direções do espaço, o sétimo ao centro”. Ainda, Chevalier (*Ibidem*, 2001, p. 826) segue a definição próxima da teoria maçônica, quando diz que “o setenário resume também a totalidade da vida moral, acrescentando as três virtudes teológicas – a fé, a esperança e a caridade – às quatro virtudes cardeais – a prudência, a temperança, a justiça e a força”. Marilei Vasconcellos refere-se ainda aos sete dias da semana, aos sete dias da criação do mundo, aos sete querubins, aos sete sons gnósticos, aos sete anos de construção do Templo de Salomão, aos sete anos da fuga de Jesus no Egito, aos sete metais antigos – ouro, prata, ferro, cobre, mercúrio, chumbo e estanho – e às sete chagas de Cristo, sendo o sete o símbolo da vida, caracterizando o grau de Mestre na Maçonaria (VASCONCELLOS, 1997).

Voltando-se para o interior da capela onde se situa o grupo de imagens que formam *A Última Ceia*, encontramos todas as imagens reunidas em círculo, onde logo associamos o formato da mesa presente ao período artístico correspondente àquele momento da história, o Barroco<sup>138</sup>. Arnold Hauser (HAUSER, 2003, p. 444) define que “[...] todos rejeitam o Barroco por causa de sua ‘irregularidade’ e ‘inconstância’, [...] percebem no barroco apenas os sinais de ausência de lógica e de estrutura” e, logicamente, a mesa redonda representada pelo artista rompe com os padrões de organização e perspectiva adquiridos desde a Renascença. Mas, como ensina Ued Maluf (MALUF, 1997, p. 37), nesta cena temos um “mosaico de isomorfos, ou seja, uma linguagem que permite destacar o comum e o diferente, [...]”

<sup>138</sup> Barroco: período estilístico e filosófico da história da sociedade ocidental, ocorrido desde meados do século XVI até ao século XVIII, inspirado no fervor religioso e na passionalidade da Contra-Reforma. O termo advém da palavra portuguesa homônima que significa *pérola imperfeita*, ou *joia falsa* (HOUAISS, 2001).



Fig. 93 – Sapatos invertidos nos pés dos soldados.  
Fonte: CURTI, *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*, 2006.



Fig. 94 – Gestual de Jesus Cristo na obra *A Última Ceia*, de Aleijadinho  
Fonte: Arquivo pessoal

possibilitando identificar-se a unidade formada pelas próprias diferenças entre elas” e, com isso, a mesa que o Barroco considera como o rompimento com o clássico, aos olhos da maçonaria é a representação da *Cadeia de União*, onde os irmãos maçons, “reunidos em círculo, numa cerimônia, dão um novo passo em sua vida iniciatória” (FIGUEIREDO, 1998, p. 89).

A cerimônia onde todos se reúnem em círculo é determinada *Banquete*. Segundo Chevalier, o banquete como ritual é quase universal. Ele exprime um rito comunal e, para sermos mais precisos, revela o ato da Eucaristia. Por extensão, é o símbolo da comunhão dos santos, de participação em uma festa (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001). Na Maçonaria, a cerimônia vem da tradição antiga, onde participam todos os maçons e consiste em uma refeição servida em uma mesa em forma de cruz grega, ou círculos concêntricos – exatamente como se mostra a mesa esculpida por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho – a fim de solenizar determinados acontecimentos relacionados com a vida da Ordem, uma vez ao ano (FIGUEIREDO, 1998).

Os utensílios usados no banquete que, infelizmente, desapareceram da mesa circular, também recebem uma nomenclatura simbólica na Maçonaria, sendo ela: “[...] Copo – canhão; [...] Garrafa – barrica; [...] Luzes – estrelas, Mesa – oficina; Pão – pedra bruta; Prato – telha; Prato do centro – bandeja; [...] Vinho – pólvora forte, vermelha ou branca [...]”<sup>139</sup> (*Ibidem*, 1998, p. 71-72).

Nota-se que todo o panejamento presente na obra, desde as seis imagens de corpo inteiro, às nove elaboradas apenas a partir do tronco, é esculpido em sulcos triangulares, imensos, que “o triângulo simboliza a divindade, a harmonia e a proporção. [...] O triângulo equilátero na tradição judaica, simboliza Deus, cujo nome não se pode pronunciar”. Na Maçonaria, o triângulo é considerado o símbolo da Trindade Divina e é, também, tomado como o signo da alma perfeita (*Ibidem*, 1998). Também podemos fazer referências à forma do esquadro, símbolo, por excelência, da retidão humana.

Quanto à vestimenta representada nas estátuas, são observados os pares de calçados pertencentes a cada um dos serviçais agregados à composição (fig. 93) que, segundo os guias turísticos locais, estariam dispostos nos pés de forma trocada porque Aleijadinho, tendo perdido seus dedos em decorrência de sua doença, teria

---

<sup>139</sup> Cf. página 88 desta dissertação.

também perdido o equilíbrio ao andar, problema solucionado calçando, nele próprio, calçados alternados (informação verbal)<sup>140</sup>. Para a Ordem Maçônica, tal condição se dá para, também desta forma, caracterizar o andar enviesado do maçom, e a busca pela retidão em sua vida.

O gestual apresentado também dá conta de muitas interpretações. Jesus Cristo, expressando um convite de boas vindas, tem Sua postura correta com a mão direita estendida à maneira de uma pessoa que convida, com a palma da mão levemente levantada e os dedos, se abrindo em leque, levemente para baixo (BAXANDALL, 1991) (fig. 94). Visto por outra leitura, este é o modo pelo qual o Mestre, na Ordem, cumprimenta os demais membros, durante o juramento<sup>141</sup>.

Seguindo ainda o raciocínio das representações, a Maçonaria adota simbologias identificatórias para as cores no panejamento das imagens. Assim, Jesus Cristo possui uma roupagem violeta, que para a Ordem representa majestade, dignidade e poder, mais do que apropriado pela imagem ensinada aos fiéis pela Igreja, do Salvador. Sobre a túnica, um manto azul, que traz o significado da amizade e da fidelidade – mostrando as verdadeiras características da personalidade do Senhor para com o seu povo. João, seu apóstolo preferido, possui uma túnica verde, representando a esperança e a fraternidade – do mandamento “amar a seu próximo como a si mesmo” (BÍBLIA, Mateus, 22:39), ao mesmo tempo que sinaliza um dos lemas da Maçonaria – liberdade, igualdade e fraternidade –, e também um manto vermelho, demonstrando paixão (pela sua condição de apóstolo e adoração da Palavra ensinada por Ele).

---

<sup>140</sup> Informação dada pelos guias turísticos do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em viagem de pesquisa de campo, em novembro de 2006.

<sup>141</sup> Solene compromisso que presta o candidato ao ser admitido como Aprendiz maçom, e a cada grau sucessivo a que depois ascender no quadro maçônico (FIGUEIREDO, 1998, p. 211)

## **CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **6. AS VEREDAS DA CEIA ATÉ OS NOSSOS DIAS**

“[...] Aos poucos, aprendi a alegria da hospitalidade antecipada, quando se prepara uma ceia ou jantar para partilhar com os amigos [...]” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2008). A citação acima é adequada para concluir que, nos dias de hoje, podemos transformar a celebração da Ceia – antes um rito de privação para relembrar dos sofrimentos vividos pelos hebreus anteriormente à sua libertação do Egito – em uma celebração contemporânea, mas de solenização do prazer de beber e comer, juntamente com a satisfação do convívio entre os seus.

Nos primórdios da Antiguidade Clássica, a Ceia como banquete, para o Cristianismo, era considerada uma festividade pagã. Com o advento da Paixão de Cristo, a Ceia entra para o calendário cristão e assim é considerada até os dias de hoje, mas em datas específicas comemorativas, como Natal e Semana Santa. Hoje, vemos o retorno dos encontros celebrativos entre familiares e amigos, em situações de aniversários, bodas, dentre outras datas, em shoppings e restaurantes. Neste momento, relacionamos tal encontro aos banquetes greco-romanos, pagãos, pelo fato da exaltação do beber e do comer, aos momentos de prazer carnal e até, satisfação sexual. Descobre-se, então, que comer em companhia de amigos e conhecidos, torna a celebração mais prazerosa e – por que não? – come-se e bebe-se melhor, com maior satisfação, por se modificar o sentido da ingestão do alimento, não somente para a satisfação de uma necessidade fisiológica, mas também é um momento de estímulo ao prazer.



Segundo os conceitos de Kant (1724-1804), onde podemos definir o ato de alimentar-se como antropofágico<sup>142</sup> pois, por ser dialético<sup>143</sup>, o indivíduo, no momento em que celebra a Ceia e se alimenta, incorpora a memória do outro em si, em um momento de reflexão acerca de uma realidade vivida por seus ancestrais (KANT, 1958). Citando o conceito de Kant, voltamos à antropofagia, concernente à Semana de 22, que possuía como integrante, Mário de Andrade. Nele, temos o movimento literário e artístico brasileiro que pregava a valorização dos elementos nativos e primitivos brasileiros em combinação às tendências modernas do pensamento europeu e da arte de vanguarda, assim como associamos o ágape greco-romano aos encontros festivos em bares e restaurantes.

## 6.1. CONCLUSÃO

Ao longo de dois anos regulares de pesquisas, entendemos, de forma explícita, que nosso estudo, apesar de ter uma verticalização quanto ao direcionamento da investigação, não teve nem um fechamento conclusivo, muito menos terá, algum dia. Enquadramos o contexto do tema proposto no conceito retomado de Umberto Eco, onde a obra sempre será possível de novas interpretações. A abertura da arte como definição da obra – nossa pesquisa – permite que cada observador, de forma individualizada, submeta a arte a algum julgamento. Eco defende que a busca de uma linguagem específica de leitura da obra faz com que se promova uma pluralidade e hibridização da mesma, descentralizando a intenção interpretativa inicial do autor (Eco, 2007).

A noção de obra aberta traz uma ilimitada indagação à obra, dada a partir da composição do texto literário produzido em cada época, tornando-se passível de interpretações diversificadas. Ao ir de encontro com a atemporalidade da linguagem escrita, a cada século, a cada leitura, o texto pode assumir novas formas e significados em razão das progressivas modificações evolutivas da sociedade, tendo uma gama inesgotável de acepções, transformando o observador da arte, também em um crítico dela mesma (*Ibidem*, 2007).

---

<sup>142</sup> Prática regular e institucionalizada de consumo de determinados alimentos por seres humanos, entendido como caráter ritual (HOUAISS, 2001).

<sup>143</sup> Arte do diálogo ou da discussão, quer num sentido laudativo, como força de argumentação, quer num sentido pejorativo, como excessivo emprego de sutilezas (HOUAISS, 2001).

Trazendo tais conceitos de Eco para as características encontradas em nosso trabalho, percebemos que, ao tentarmos definir o personagem O Aleijadinho, descobrimos uma consecução de fatos que nos impede de o definirmos, seja por falta de documentação, seja por estilo de linguagem de quem interpreta os fatos – até de forma romanceada ou seja por fricções dicotômicas de realidades. Com isso, prolongamos o questionamento sobre suas origens, vivências, costumes e obras, com a hipótese de que, quanto mais buscarmos, mais descobriremos e mais questionaremos, voltando ao mesmo ponto como o *Ouroboros*<sup>144</sup>.

Durante seu desenvolvimento, a pesquisa ganhou vários caminhos, transformando-se em um hipertexto de cunho pictórico, fazendo até com que algumas propostas iniciais viessem a se perder. Uma delas foi a comparação entre as obras homônimas de Leonardo Da Vinci e Antônio Francisco Lisboa. Pela proximidade geográfica ao acesso à obra mineira, e pela quantidade de possibilidades interpretativas que se abriram como um leque para nosso estudo, automaticamente mudou-se o foco da pesquisa de comparativo para referencial. Não deixamos de traçar correspondências entre as obras, até por não se poder negar a influência do período renascentista e de seu artista no toreuta mineiro, mas esta relação não foi nosso principal alvo descritivo da pesquisa. Preferimos aprofundar nossa investigação em tópicos menos valorizados, até então, do artista que muito se biografava, mais por intuição e hipóteses do que por fatos documentados, levantando questionamentos singulares sobre as representações pictóricas e suas ressystematizações em relação à comunidade da época, como sua inserção em uma sociedade colonial, ou as releituras a partir dos acontecimentos políticos e filosóficos da época.

Levantamos também, ainda dentro da comparação social de duas eras, a relação existente entre o artista – pintor ou escultor – e seus empregados / escravos. No Renascimento, as oficinas de arte funcionavam com seu mestre, como escolas de artes para pequenos aprendizes. Na ressignificação estudada nesta pesquisa, investigamos a posição do mulato, que assume esses diferentes horizontes econômicos, onde existe o mesmo paradigma do homem renascentista, em um sistema colonial e escravista, de perfil senhorial. Assim mesmo, por conta de sua doença, Antônio Francisco assume uma “meia-cidadania” como mulato alforriado,

---

<sup>144</sup> Símbolo alquímico representado pela serpente que morde o próprio rabo, significando a eternidade.

tendo condições de manter escravos em circunstâncias diferenciadas dos escravos das lavouras, aqueles permanecendo em sua oficina deixando o cotidiano da violência e da labuta nas minas, para serem “oficiais” auxiliares do toreuta, tendo direito ao trabalho recompensado financeiramente, porém sem seu reconhecimento artístico de direito. Além disso, ambos os períodos desenvolvem sua arte a partir de encomendas de mecenas ou irmandades, como uma forma de comércio, e os artistas assumindo funções de artífices – e não, artistas independentes que revendem suas obras.

Uma grata surpresa dentro de nosso traço investigativo foi o encontro de um artista que busca reviver as técnicas usadas pelo escultor barroco, até pela finalidade de comprovação – para si próprio – da existência do ícone em questão. Não é preocupação de Luciomar de Jesus trazer o conjunto de signos da Ceia para nossa representação contemporânea. Para ele, importante é buscar raízes, formas de execução tal qual seu personagem referencial.

Dentro dos estudos de base política, entendemos que a arte também se prestava para representar ideais utópicos, como os do lema da maçonaria – de igualdade, liberdade e fraternidade. Porém a realidade social não podia ser aplicada de forma cabível, pois, claramente, não era possível igualar as condições hierárquicas de um senhor de engenho e de um escravo dentro dos conceitos libertários.

Na questão pictórica da arte, temos, de acordo com Wölfflin, a organização planimétrica de Da Vinci, clássica, onde os apóstolos se dispõem paralelamente à borda do quadro, à boca da cena, impondo ao observador uma visão de configuração sólida, como se fosse uma muralha. Em um segundo momento, entendemos que esta questão classicista se enfraquece. Temos valorizada a sequência em profundidade dos elementos enquadrados: surgem as incursões visuais constantes até o fundo do quadro, efeito inevitável ao novo período pictórico, cuja obra de Antônio Francisco se adapta conceitualmente ao definido por Wölfflin, a partir do momento que a temos como o elemento tridimensional a escultura, quando não existe a sobreposição de figuras produzindo a impressão de algo plano. Temos, caracteristicamente, a expressão plástica materialmente representada de forma escultural, em dimensões que vão além da distribuição plana do suporte de um quadro ou mural, pois a profundidade está sempre aliada a uma multiplicidade de ângulos visuais. Aleijadinho assim o faz, não ressalta, em seu grupo escultórico,

apenas um único ponto, mas valoriza múltiplas ressonâncias, por buscar incansavelmente os caminhos da profundidade. Da direita ou pela esquerda, somos guiados instintivamente para a figura de Cristo, mesmo que seja preciso passar por diversas outras etapas de observação. Ainda por uma referência clássica, a imagem de Jesus precisa ser vista como se estivesse em primeiro plano. Para respeitar essa referência e encaixar-se em seu estilo, tal como sempre foi proposto no ocidente, Aleijadinho posiciona seu Cristo em profundidade – é até a imagem mais longe – mas, para o observador, mesmo tendo todo um trajeto visual a ser percorrido, ainda é vista como a imagem central, a principal de todas elas (WÖLFFLIN, 2006). Corroborando com o discurso apreciativo do autor, Carla Oliveira finaliza, concordando:

*Certamente o barroco é marcado pela multiplicidade de elementos que o definem. Um desses elementos, senão o mais importante, para Wölfflin, é o caráter pictórico que transparece em todas as manifestações artísticas barrocas. Como a característica principal do 'estilo' pictórico é, justamente, o contraste entre luz e sombra, o que ele vai trabalhar, na verdade, é a massa e a matéria. E a matéria representa, por essência, a própria carne e seus desejos. Daí o apelo aos sentidos que Wölfflin identifica no Barroco (OLIVEIRA, 2003, pg. 30).*

Concluimos que a Ceia, como conjunto de signos, ou qualquer outra significação, se mostra representada de acordo com seu tempo, seu espaço e com seus envoltórios sociais, modificando-se a cada novo recorte literário ou era artística. Desta forma, temos a Ceia de Leonardo Da Vinci seguindo todos os preceitos e referenciais de seu período, e quando este se finda, tem sua representação reorganizada e reestilizada, como um novo ciclo que se inicia.

## **ANJOS DO ALEIJADINHO**

*“Anjos do Aleijadinho  
levai-me por aí  
Jamais outro caminho  
tão puro conheci*

*Levai-me sôbre casas  
e sobre paraísos  
me sinto todo asas  
me sinto todo risos*

*Em vossa carnadura  
o sôpro da alegria  
depôs a noite pura  
depôs o claro dia*

*Em vossa face triste  
de ingênua claridade  
suspira o que existe:  
repousa a eternidade.*

*Levai-me num caminho  
de branca inexistência  
que eu morro de inocência,  
Anjos do Aleijadinho”.*

*Alphonsus de Guimarães Filho, 1964.*

## REFERÊNCIAS:

- A VIDA DE Leonardo da Vinci. Itália: Versátil Home Vídeo, 1972. 1 DVD duplo (325 min), color. Direção de Renato Castellani. Intérprete: Philippe Leroy. Narração de Giulio Bosetti.
- ALEIJADINHO: paixão, glória e suplício. Brasil: Poli Filmes, 2001. 1 DVD (100 min), color. Direção de Geraldo Santos Pereira. Intérprete: Maurício Gonçalves, Maria Ceíça, outros. Roteiro de Claudio Portioli, Raul Belém e Marney Heittman.
- ALVAREZ, José Maurício Saldanha. Espéculo. In: *Revista de estudos literários*. Madrid: Universidad Coimlutense de Madrid, Ano X, n. 31, nov. 2005 / feb. 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Colóquio das Estátuas, In: *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ, 1944. (Coleção Joaquim Nabuco).
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 82 p.
- ARAMINI, Fabio. Leonardo da Vinci, Última Cena, Milano, Santa Maria delle Grazie, 1494–1498. *Halta Definizione*. Novara, IT: Hal9000, 2008. Disponível em <<http://www.haltadefinizione.com/magnifier.jsp?idopera=1>>. Acesso em: 27 feb. 2008.
- ARDITO, João A. *Maçonaria: lendas, mistérios e filosofia iniciática*. São Paulo: Madras, 2003.
- AVANCINI, J. A. Mário e o barroco. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: 1994. n. 36, p. 47-65.
- BAHNSEN, Greg L. *Beit Chabad: sua referência judaica na Internet*. Associação Israelita de Beneficência Beit Chabad do Brasil – Shabat, 2001. [S.l.] Disponível em <<http://www.chabad.org.br>>. Acesso em: 26 ago. 2008.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 285 p.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 6 v. V. 6, 1991. 255 p. Coleção Oficina das Artes
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. 347 p. Tradução de: Marisa Murray.
- BÍBLIA SAGRADA. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1996.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, v. 230, 2002. 103 p. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série).

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao barroco mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006. 80 p.

CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Lisboa: Agir, 1999. 337 p.

CARVALHO, Neuza Guerreiro de. *Preços de Antigamente em São Paulo. São Paulo, minha cidade*. São Paulo: SP Turismo / Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2005. Disponível em <<http://www.saopaulominhacidade.com.br/list.asp?ID=261>>. Acesso em 17 jan. 2009.

CASTELLANI, José. *Maçonaria e astrologia*. São Paulo: Madras, 1997. 168 p.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de: Carlos Nilson Moulin Louzada. 353 p.

CASTRO, Consuelo de. *Dicionário de mitologia greco-romana*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 3 v. 1016 p.

CATARIN, Cristiano Rodrigo. *A Inconfidência Mineira. HistoriaNet: a nossa historia*. Blumenau, SC: Imaginara Interativa, 2001. Disponível em <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=275>>. Acesso em: 07 jan. 2008.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. [S.l.]: 2005. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/estilema.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2009.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, V. 2, 2008. 2 v. 372 p. Tradução de: Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. Colaboração de: André Barbault. Coordenação de: Carlos Sussekind. Tradução de: Vera da Costa e Silva. 996 p.

COSTA, Lúcio. *Considerações sobre arte contemporânea (1940)*. In: *Lúcio Costa, registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. 608 p. il.

CURTI, Ana Helena (coord.). *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006. Curadoria de: Fabio Magalhães. 278 p.

Da VINCI, Leonardo. *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. São Paulo: Madras, 2004. 351 p. Tradução de: Marcos Malvezi.

ECO, Umberto. *A definição de arte*. Rio de Janeiro: Elfos, V. 1, 1995. 281 p. (Coleção Arte & Sociedade)

\_\_\_\_\_. *A obra aberta*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, V. 4, 2007. (Coleção Debates). 285 p.

ENCICLOPÉDIA virtual ilumina gold brasil: a bíblia do século XXI. versão 2.5p. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil / Visual Book Productions, 2005. Produzido por Innerflame New Media.

ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1974. 314 p.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. V. 3. São Paulo: Brasiliensia Documenta, 1962. 3 v. 335 p.

FIELD, D. M. *Leonardo da Vinci*. New Jersey: Wellfleet Press, 2002. 446 p.

FIGUEIREDO, Joaquim Gervásio de. *Dicionário de maçonaria: seus mistérios, seus ritos, sua filosofia, sua história*. São Paulo: Pensamento, 1998. 550 p.

FIGUEIREDO, Luis. O que é a Maçonaria? *Portal Maçônico*. Lisboa, PT: Lisboa Look, 1999/2007. Disponível em <<http://www.maconaria.net/whatis.shtml>>. Acesso em: 21 ago. 2007.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002. 254 p.

FRANÇA, Carlos. A questão da [obra de] arte: uma narrativa crítica sobre o questionamento do fim, da origem e do devir da [obra de] arte na História. *Ciberkiosk*. Portugal, 1998. Disponível em <<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk5/arte/franca.html%20>>. Acesso em: 25 fev. 2007.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 3 v. 1188 p.

GIRARD, Marc. *Os símbolos na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 1997. 800 p.

GAVAZZONI, Aluísio. *Breve história da arte e seus reflexos no Brasil*. Rio de Janeiro: Thex / Biblioteca da Universidade Estácio de Sá, 1998. 188 p.



GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1999. 688 p.

GONZAGA, Tomás Antônio. Carta 11ª. Em que se contam as brejeirices de Fanfarrão. *Cartas Chilenas*. (1788-1789). São Paulo: Martin Claret, 2007. 264 v. V. 233, 175p. Texto Integral. (Coleção A Obraprima de Cada Autor). Assistência editorial de: Rosana Gilioli Citino.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Record, 2008. 320 p.

GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. Anjos do Aleijadinho. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 ago. 1965. p. 3.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102 p.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 1032 p.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XII*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. 491 p.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. versão 1.0. São Paulo: Objetiva, 2001.

INCONFIDÊNCIA mineira. *SuaPesquisa.com*. Seção História do Brasil. [S.l.] 2004-2008. Disponível em <[http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/inconfidencia\\_mineira.htm](http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/inconfidencia_mineira.htm)>. Acesso em: 07 jan. 2008.

JANCSÓ, István. A sedução da liberdade: cotidiano e contestação política no final do século XVIII. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. vol. 1. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. 525 p. cap. 8. p. 388-437.

JARDIM, Márcio. *A inconfidência mineira: uma síntese factual*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, v. 268, 1989. 415 p. (Coleção General Benício).

\_\_\_\_\_. *Aleijadinho: catálogo geral da obra*. Belo Horizonte, MG: RTKF, 2006. 324 p.

JORGE, Fernando. *O Aleijadinho: sua vida, sua obra, sua época, seu gênio*. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 393 p.

KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Brasil, 1958. v. 18, 238 p. (Coleção Biblioteca de autores célebres). Tradução de: J. Rodrigues de Meringe.

KELLER, Terence. Roteiro dos Passos. *Desvendar*. Disponível em <<http://www.desvendar.com/cidades/congonhas/roteirodospassos.asp>>. Belo Horizonte, MG: TCR, 2000-2009. Acesso em: 14 dez. 2007.

LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 272 p.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979. 158 p. (Série Arte e Cultura).

LISBOA, P. Uma madeira muito usada no barroco mineiro. In: *Ciência Hoje*, v.117, n.97, 1994. p.18-20.

LOPES, Cláudio Fragata. As dores de Aleijadinho. *Revista Galileu*. Edição 93, mai. 1999. Disponível em <<http://www.galileu.globo.com/edic/93/conhecimento1.htm>>. Acesso em 11 abr. 2009.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, v. 11, 1973. 443 p. (Coleção Debates).

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 358 p. Tradução de: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch.

MALUF, Ued. *Cultura e mosaico: uma introdução à teoria das estranhezas*. Niterói, RJ: Sol Nascente, 1997. 126 p.

MAESTRI, Mário. Bahia, 1798: a revolução dos jacobinos negros. *Correio da Cidadania*. São Paulo, ano 12, jan. 2008. Disponível em <<http://www.correiodacidadania.com.br/content/view/1311%20/>>. Acesso em: 30 out. 2008.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997. 418 p.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. 2 v. 407, 335 p.

MEIRELES, Cecília. Romance XXI ou das Ideias. In: *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: L&PM, 710 v. V. 684, 2008. 215 p. cap. XXI. p. 82-85. (Coleção L&PM Pocket). Organização e apresentação de: Ana Maria Lisboa de Mello.

MELLO, Suzy de. *Barroco mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 288 p. (Coleção Primeiros Voos).

MONTCLOS, Juan-Marie. *Pérouse de Paris, city of Vendome*, 2003. Original em francês, *L'art de Paris*. Mergès: França,, 2000

MOOG, C. V. *Bandeirantes e pioneiros: paralelo entre duas culturas*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 350 p.

MORATO, Elisson Ferreira. *Do conteúdo à expressão: uma análise semiótica dos textos pictóricos de Mestre Ataíde*. Belo Horizonte, 2008. 117f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. V. 1. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. 525 p. cap. 4. p. 156-220.

MUCCI, Latuf Isaiás. Leonardo da Vinci familiar. *Arscientia*. São Paulo: ano 3, mai. 2007. Disponível em <[http://www.arscientia.com.br/materia/ver\\_materia.php?id\\_materia=362](http://www.arscientia.com.br/materia/ver_materia.php?id_materia=362)>. Acesso em: 01 ago. 2007.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. *O móvel da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. Texto de: Glória Bayeux. Fotos de: Antônio Saggese. 163 p.

NEVES, Joel. *Ideias filosóficas no barroco mineiro*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo. Universidade de São Paulo, V. 98, 1986. 196 p. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série).

NÓBREGA, Francisco. Ode ao Aleijadinho. *Agulha – revista de cultura*. Jornal de Poesia. Fortaleza, CE, [S.d] Desenvolvido por: Soares Feitosa. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/fn01.html>>. Acesso em 10 ago. 2008.

NÖTH, Winfried, SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008. 224 p.

NOVAIS, Fernando Antônio. Condições da privacidade na colônia. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. v. 1. São Paulo, Cia. das Letras, 1997. 525 p. cap. 1. p. 14-39.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 5ª ed. São Paulo: Ática, v. 38, 2000. 128 p. (Série Fundamentos).

OLIVEIRA, Carla Marly S. *O barroco na Paraíba: arte, religião e conquista*. João Pessoa: Universitária, UFPB / IESP – Instituto Superior de Educação da Paraíba, 2003. 128 p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Passos da Paixão*. Rio de Janeiro: Alumbramento / Livroarte, 1989. 130 p.

\_\_\_\_\_. *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia, v. 231, 2002. 134 p. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série).

\_\_\_\_\_. *O Aleijadinho e o santuário de Congonhas*. Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006. 136 p.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 14ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999. 188 p.

PASTRO, Claudio. *Arte sacra: o espaço sagrado hoje*. São Paulo: Loyola, 1993. 344 p.

PONNAU, Dominique. *Figuras de Deus: a bíblia na arte*. São Paulo: UNESP, 2006. 200 p. Tradução de João Moura Junior.

QUITES, M. R. E. *A imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais: estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará*. Belo Horizonte, 1997. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

RIBEIRO, Fléxa. *História crítica da arte*. São Paulo: Fundo de Cultura, 6 v. V. 3, 1968. 355 p.

RODRIGUES, Edmundo. *Os móveis e seus estilos: através dos tempos e seu emprego decorativo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. 203 p.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. O governo local na América portuguesa: um estudo de divergência cultural. *Revista de História*. São Paulo: USP, n. 109, 1977.

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: 1990. p. 26-31.

\_\_\_\_\_. *Artes plásticas no Brasil colonial*, São Paulo, 1996. 329 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SALES, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Itatiaia, V. 71, 1999. 235 p. (Coleção Reconquista do Brasil; 2ª série). Ilustrações de: Haroldo Mattos.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Ouro Preto: dos gestos de transformação do “colonial” aos de construção de um “antigo moderno”. Separata de: *Anais do M. Paulista*, 4, São Paulo, jan./dez. 1996.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002. 186 p.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 4ª ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2006. 362 p. Tradução de: Marcos Aarão Reis.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção da obra de arte. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. 262 p. Artigo traduzido do original francês “*La notion de l’œuvre d’art*” por: A. C. de Oliveira, s/d. p. 57-73.

SIMONSEN, Roberto Cochrane. *História econômica do Brasil: 1500-1820*. 7ª ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional/MEC, 1977. 476 p.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988. 166 p.

STRONG, Roy C. *Banquete: uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004. 300 p.

TAPIÉ, Victor. *Barroco e Classicismo*. 2 v. V. 1. Lisboa, Portugal: Presença, 1988. 282 p.

\_\_\_\_\_. *O Barroco*. São Paulo: Cultrix / Universidade de São Paulo, 1983. 104 p. Tradução de Armando Ribeiro Pinto.

TAVEIRA, C. *Les sources Du style de l’Aleijadinho. Problèmes et perspectives pour l’étude de l’influence de l’art européen au Minas Gerais au XVIIIe siècle*, Louvain, 1982. 140 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia e História da Arte) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Católica de Louvain, Louvain, 1983.

VAN DER LEEUW, Gerardus. *Sacred and profane beauty*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963. 357 p.

VASCONCELLOS, Marilei Moreira. *Aleijadinho: iconografia maçônica*. 3ª ed. São Paulo: Radhu, 1997. 126 p.

VASCONCELLOS, Marilusa Moreira. *Confidências de um inconfidente*. 20ª ed. São Paulo: Radhu, 1987. 387 p. Romance mediúnico: ditado por Tomás Antônio Gonzaga.

VASCONCELOS, Sylvio de. *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 316 p.

\_\_\_\_\_. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. 2ª ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1979. 356 p. Apresentação de Otto Lara Resende.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundial moderno: a agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI*. Lisboa: Afrontamento, V. 2, 1990. 2 v. 500 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2006. 348 p. (Coleção a). Tradução de: João Azenha Jr.

\_\_\_\_\_. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, V. 7, 2005. 12 v. 169 p. (Coleção Stylus). Tradução de: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen.

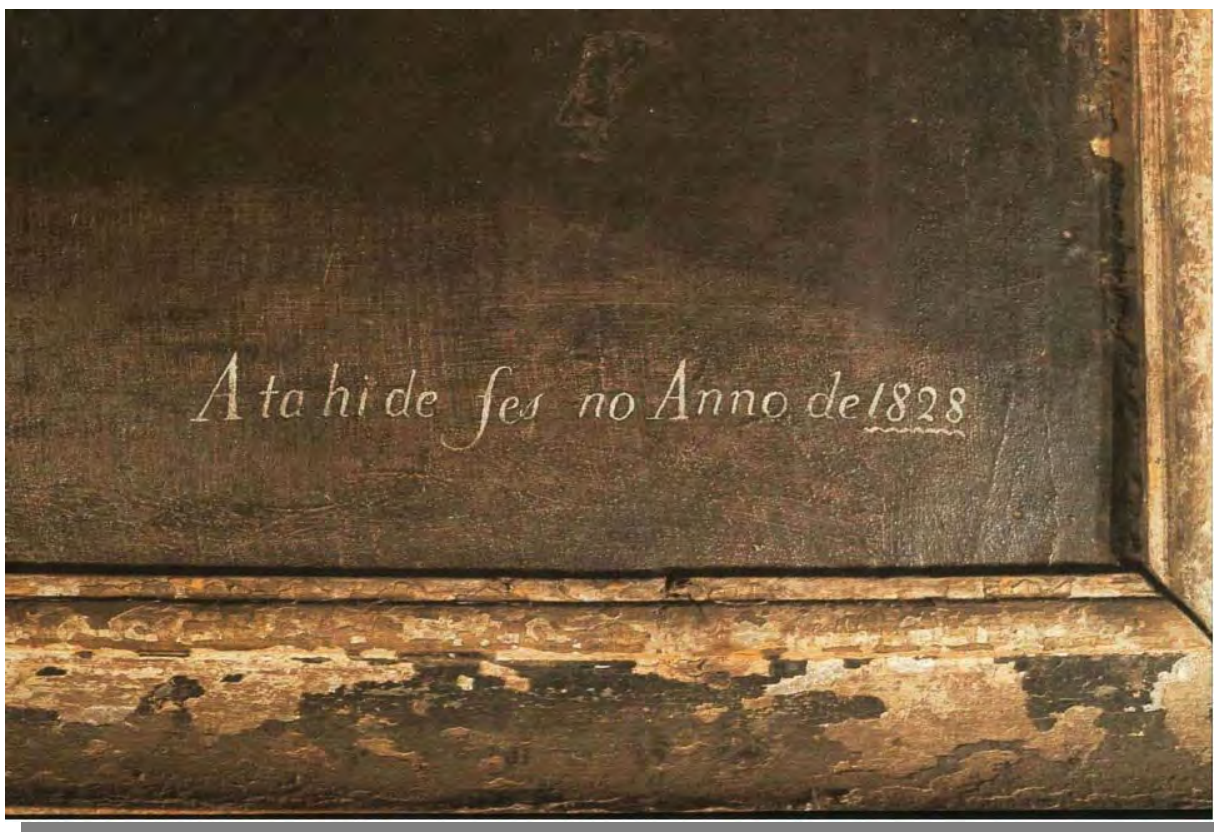
WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. V. 1, São Paulo: Círculo do Livro, 1983. 8 v. 112 p. (Coleção História da Arte da Universidade de Cambridge)

ZACCARA, Madalena F. P.; ARAÚJO, Darlene. Arte Pública na Paraíba no início do século XX. *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume IV, n. 1, janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>. Acesso em 11 abr. 2009.

ZUFFI, Stefano. *Baroque Painting: two centuries of masterpieces from the era preceding the dawn of modern art*. Milan, Italy / NY: Elemond Editori Associati / Barron's Educational Series, 1999.

**ANEXOS:**

ANEXO A



Anexo A – Detalhe do quadro A Última Ceia (1828), comprovando a sua forma de escrita correta de seu nome.  
Manoel da Costa Atahide (1762-1830)



## ANEXO B:

“Desde que as Minas foram descobertas em 1696, estabeleceu-se o regime dos quintos, nos quais se estipulava que todos os metais, depois de fundidos, uma quinta parte iria para o Reino.

A partir de 1701, foram criados registros de fiscalização, nas travessias para a Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro. A partir de 1713, passou-se a exigir uma contribuição anual de quatrocentos e cinquenta arrobas de ouro por ano. Ano depois, tal contribuição baixou para vinte e cinco arrobas, e começaram os impostos das mercadorias ao longo do caminho para compensar a diferença.

A partir de 1732, passou-se o regime de ‘capitão’, pagando-se uma cota fixa de 17 gramas de ouro por bateia<sup>145</sup>, ou negro empregado nas minas. Foi então, que a desdita do povo aumentou, porque, desse ou não a mina, a cobrança era feita, muita vez com violência por parte dos soldados.

Devido a isto deu-se a decadência das minas, o empobrecimento da população, que agora pagava duplamente, através do imposto e da entrada de mercadorias.

[...]

A última derrama fora lançada em 1773 e, desde então, havia um decréscimo na arrecadação que era feita na Casa de Fundição, que estava sediada na parte inferior da residência do contratante Rodrigues de Macedo.

A 17 de julho de 1788, o visconde de Barbacena falara abertamente a todos os senhores deputados da Câmara que se devia deixar de lado a ideia de um empobrecimento das Minas que impedisse a cobrança dos impostos atrasados, que somavam a quinhentos e trinta e oito arrobas de ouro, a contar de 1773 àquela data, ou seja, três mil, trezentos e cinco contos, quatrocentos e setenta e dois mil réis<sup>146</sup>, valor do tempo.

---

<sup>145</sup> Gamela de madeira que se usa na lavagem das areias auríferas ou do cascalho diamantífero.

<sup>146</sup> Como tratamos de uma descrição romanceada, ou seja, sem comprovação científica – citada somente como fortuna crítica – não demos por necessária a conversão de valores para a moeda atual, somente apresentamos o texto em sua íntegra.

Os povos deveriam entregar, portanto, a S. Majestade a importância de mais de *oito mil quilos de ouro*, até a chegada do navio que viria para este fim! Imagine-se a indignação geral, e como se comentava e, ainda mais, como disto procurava tirar partido o Tiradentes para aliciar a todos! Como se não bastasse, o visconde lançara-nos a rosto que devia-se a desonestidade dos principais o atraso do pagamento e, ainda, cancelara todos os contratos que haviam sido assinados”!

Anexo B – Descrição do processo de cobrança de taxas e impostos no estado das Minas Gerais.

Fonte: VASCONCELLOS, Marilusa Moreira. *Confidências de um inconfidente*. 20ª ed. São Paulo: Radhu, 1987. p. 218-219. 222 p. Romance mediúnico: ditado por Tomás Antônio Gonzaga.

## ANEXO C

“— Lembras o que me disseste, Dirceu? Que teu maior desejo era ter um filho meu! Deus responderá quanto a isto. Quando eu vim, só queria ver-te. Agora, sei porque vim. Vim buscar meu filho, nosso filho, vim provar o amor que me negam! Vim para ser sua!

[...]

Enquanto isso, Marília, no Brasil, reconheceu-se grávida. Ficou feliz! Contou ao Mestre Lisboa, à sua irmã Ana e à Francisca. As duas procuraram o melhor modo de esconder de todos o fato.

— Marília – dizia Ana, chamando-a pelo nome que eu lhe pusera –, ficaste louca. Se descobrem, sabe o que acontece? Não apenas serás motivo do falatório de todos, levando o nome de nossa família à lama, mas, se sabem que o pai de teu filho é o Dr. Gonzaga, ele terá a morte! Vocês dois enlouqueceram? Dr. Gonzaga não poderia jamais ter saído do degredo. Onde foste encontrá-lo?

— Fui à África. É linda, Ana. Um paraíso. – respondia Marília.

— E como contas cuidar deste filho? Marília, pensa!

— Eu o adoto – falou enlevada, — Não hão de tirá-lo de mim!

— Sabes que não é possível – dizia Francisca. — Falarei ao Mestre Lisboa! Ele arranjou esta encrenca, pois agora, dê um jeito!

Marília, passados os primeiros cuidados, percebeu que não podia já esconder dos outros seu estado. Convenceram-na a se ocultar, até o nascimento da criança que viria. Depois, tia Gertrudes ponderou-lhe:

— Esta criança é um perigo para ti e o Dr. Gonzaga. Há uma família que pode adotá-la e cuidar dela com amor. Deixarão que tu a vejas. Poderás amá-la sem que ninguém desconfie, já que sempre foste apegada a crianças.

— Não! Não o darei! – falou Marília.

Com o passar dos meses, um dia, foi arguida quanto a isto pelo próprio Aleijadinho.

— D. Marília, jamais me perdoarei se algo ocorre a ti ou ao amigo Dr. Gonzaga! Tenho um casal amigo, que mora atrás da Igreja de S. Francisco de Assis.

Eles sabem de tudo. Consentem em tomar conta da criança, como se fora deles. Tenho também uma mulher que pode ajudar a senhora no parto. Nunca contará nada!

— Quem são? – perguntou Marília.

— É o senhor Manoel Francisco da Silva Cintra.

[...]

Por fim a convenceram e, na noite de 13 de julho de 1794, nascia um lindo menino.

— Chamar-se-á Anacleto – falou Marília, olhando para a irmã e a prima que tinham os olhos rasos de lágrimas. Ana, em homenagem a ti, minha querida irmã, e Cleto em homenagem ao bom amigo Dr. Marcelino Cleto, que me ajudou a receber notícias do Dr. Tomás, quando na prisão.

Assim que dormiu, com o coração constrangido, Ana e Francisca tomaram a criança e a colocaram num cesto, bem abrigada. O frio lá fora era muito. Arrumaram uma trouxa com as roupas que Marília lhe fizera e, coberta por xales escuros, saíram na neblina, levando o pequeno Anacleto que dormia. Quando Marília acordasse, seu menino já estaria nos braços da família Cintra! Chorando, Francisca levava o pequenino, mas, indormido, um homem as viu saírem por aquele modo. Era Manoel Queiroga, o pretendente de Marília, que suspeitara da ausência da moça, que lhe diziam estar na fazenda do pai. E se aquele filho fosse de D. Maria Doroteia? – pensou, percebendo que as duas jovens deixavam o recém nascido na porta de Manoel Francisco. [...] Talvez por aquela criança conseguisse finalmente atingir seu anelo. Casar com D. Joaquina!

No outro dia, logo cedo, pede para ser recebido naquela casa, onde se acolhera o pequeno Anacleto.

— Sou o pai desta criança – afirma, diante do casal aturdido. — Quero que tenha meu nome. Que o levem a batizar.

Sabendo que seu primeiro nome era Anacleto, acresce-lhe o Teixeira Queiroga.

[...]

Antonio Francisco lembra-se de Marília, de sua renúncia quanto ao filho, de toda sua dor e seu imenso sofrimento, dando amor e carinho a uma criança a qual jamais diria quanto ao seu pai e mãe, e sofrendo ainda a interferência do Queiroga, quanto à paternidade!

— Não posso restituir à senhora seu filho, D. Marília – fala como se ela pudesse ouvir –, mas eu a farei unida a ele, com ele nos braços, na procissão da Paixão! Ficarão juntos, nem que seja em estátua! Ficarão juntos!”

Anexo C – Justificativa da Imagem de Anacleto no colo de Marília,  
na capela do Passo *Cruz-às-Costas*.

Fonte: VASCONCELLOS, Marilusa Moreira. *Confidências de um inconfidente*. 20<sup>a</sup> ed. São Paulo: Radhu, 1987. p. 348-356. 222 p. Romance mediúnico: ditado por Tomás Antônio Gonzaga.

## ANEXO D

“— E quanto à bandeira? — perguntou Alvarenga. — Tenho desenhado esta, se a aprovam.

Num papel, bem traçado, estavam um índio a quebrar os grilhões.

— Muito imaginativa, mas complexa — comentou Luís Vieira. — Há que ser mais simples, mais funcional.

— E por que não o triângulo maçônico? — perguntou o alferes.

— Como explicaríamos? — disse Freire de Andrade. — Diremos ao povo: este é o triângulo da Grande Loja do Oriente? És muito ingênuo.

— Podemos dizer que representa a Santíssima Trindade! — redarguiu o alferes.

Aquele homem rude me espantava pela inteligência. Tivera a mesma idéia que o nosso genial Mestre Lisboa, quando colocava o triângulo na cabeça do Padre Eterno. Tinha inclusive o Aleijadinho aposto vários símbolos em chafarizes, ermidas, imagens e outros mais.

O chafariz que ficava defronte à casa do Sr. João Carlos da Silva Ferrão, tio de Marília, trazia os girassóis.

Seus altares, testemunhas mudas de sua iniciação, têm talhados folhas de acácia, símbolo do sacrifício do Mestre Hiran<sup>147</sup>, os girassóis e a rosa, da iniciação na Cabala, as volutas, símbolo da ascensão espiritual, o pelicano, que representa o sacrifício total pelos ‘filhos’, aos quais alimenta com a própria carne e vida.

Somente os cegos não veem neles a Iniciação, o grau elevado que o grande escultor atingiu e teve na Loja Maçônica (18) e que não deixou de testemunhar pelo tempo em fora!

As romãs, no alto da Igreja S. Francisco de Assis; a caveira e a ampulheta da Sala de Reflexão dos iniciados aprendizes, no lavatório da mesma igreja; a forma circular de suas torres e de sua fachada, posteriormente, haveria de fazer mais

---

<sup>147</sup> Mestre Hiran foi o arquiteto que projetou e construiu o Templo de Salomão até a fase de acabamento. Hiram foi emprestado a Salomão pelo rei de Tiro que pediu em troca a manutenção do seu reino durante a construção. Porém, antes de terminar a obra, três encarregados da construção, resolveram arrancar do mestre arquiteto os segredos da construção.

Como fracassaram na tentativa, se viram obrigados a matá-lo para evitar que este os entregasse a Salomão como traidores. Assim Salomão precisou contar com a ajuda de Adoniran (o responsável pelos 30 mil homens que trabalhavam na extração e beneficiamento de madeiras nobres para o Templo) para terminar a obra.

testemunhando até o fim da vida sua presença entre nós. Um dia haverão de provar que fora um de nós, um dos escolhidos, antes mesmo do nascimento!

[...]

Chegavam a um acordo quanto à bandeira.

Ficou decidido o triângulo, com os dizeres que o Alvarenga pusera no índio em latim: *Libertas quae sera tamen*.

Liberdade ainda que seja tarde!

Fiquei a pensar nas entradas bipartidas de Mestre Lisboa, nas estrelas de cinco e seis pontas, no símbolo da ascensão da Virgem, na lua crescente, época em que nossas reuniões se davam, nos números simbólicos, cinco, sete e doze...

[...]

[...] O Dr. Claudio, procurando sopitar no coração os cuidados que tinha, esteve a desenhar um escudo de armas com os mesmos dísticos da bandeira proposta por Tiradentes, encimado por um barrete frígio, símbolo maçônico, pelo mesmo triângulo, lanças e folhas de acácia, o prumo e o compasso. O triângulo representava a razão e a sabedoria”.

Anexo D – Descrição do processo de criação da bandeira representativa da  
Conjuração Mineira – hoje bandeira do estado das Minas Gerais.

Fonte: VASCONCELLOS, Marilusa Moreira. *Confidências de um inconfidente*.  
20ª ed. São Paulo: Radhu, 1987. p. 194-195, 222 p. Romance mediúnico: ditado por  
Tomás Antônio Gonzaga.