

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
APLICADAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
CIÊNCIAS DA RELIGIÃO**

MICHELE DOS SANTOS DIAS

**A BELEZA EM SUA EXPRESSÃO RELIGIOSA:
UMA ANÁLISE DA PIETÀ DE ALEIJADINHO**

CAMPINAS

2018

MICHELE DOS SANTOS DIAS

**A BELEZA EM SUA EXPRESSÃO RELIGIOSA:
UMA ANÁLISE DA PIETÀ DE ALEIJADINHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião, do Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, para a conclusão do curso e obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Renato Kirchner.

PUC-CAMPINAS

2018

Ficha catalográfica elaborada por Marluce Barbosa – CRB 8/7313
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

t246 Dias, Michele dos Santos.
D541b A beleza em sua expressão religiosa: uma análise da Pietà de Aleijadinho / Michele dos Santos Dias. - Campinas: PUC-Campinas, 2018. 115f.

Orientador: Renato Kirchner.
Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, Pós-Graduação em Ciências da Religião.
Inclui anexo e bibliografia.

1. Arte e religião. 2. Piedade, Nossa Senhora de. 3. Beleza e arte. 4. Experiência (Religião). 5. Arte - Apreciação. I. Kirchner, Renato. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. Pós-Graduação em Ciências da Religião. III. Título.

22. ed.CDD – t246

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM CIÊNCIAS DA
RELIGIÃO**

Autora: DIAS, Michele dos Santos

Título: A beleza em sua expressão religiosa: uma análise da Pietà de Aleijadinho

Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Renato Kirchner.
Instituição: Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Assinatura:_____

1ª Examinadora: Profa. Dra. Ana Rosa Clochet da Silva.
Instituição: Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Assinatura:_____

2º Examinador: Prof. Dr. Marcial Maçaneiro.
Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

Assinatura:_____

Campinas, 17 de dezembro de 2018.

Aos meus pais Pedro e Nair,
aqueles que com a delicadeza do amor
me levaram a conhecer a Beleza
que se derrama em forma de encanto
nas coisas mais simples da vida.

AGRADECIMENTOS

À Pontifícia Universidade Católica de Campinas e ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião.

À Reitoria, pela bolsa de 50% que foi concedida aos alunos de mestrado da instituição.

À Capes, pela bolsa de incentivo à pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Renato Kirchner, por aceitar trilhar comigo este caminho da pesquisa, orientando-me, obrigada pela confiança, sabedoria, dedicação sempre zelosa ao projeto e ao programa de mestrado. Obrigada pelo incentivo em minha pesquisa, partilha de saberes e projetos, partilhas sobre a arte, a beleza e a vida que contribuem de forma efetiva em minha formação acadêmica e humana. Obrigada por tudo! Minha estima e gratidão!

Ao Prof. Dr. Paulo Sérgio Lopes Gonçalves, por ter me acompanhado por um ano na orientação da pesquisa, sou grata pela generosidade, ensinamento, apoio, incentivo, dedicação, partilhas de ideias e de vida, pelo amor que devota ao trabalho de pesquisa. Obrigada por fazer parte deste projeto! Minha estima e gratidão!

Ao Prof. Dr. Newton Aquiles Von Zuben, pela sabedoria partilhada, afabilidade, e a presença amiga e sempre alegre nas aulas, grupo de pesquisa e no caminho desta pesquisa.

Ao prof. Douglas, que me supervisionou no estágio na disciplina de estética, sempre me incentivando à docência e pesquisa.

Aos professores Dra. Ana Rosa Cloquet, Dr. Marcial Maçaneiro, Dr. Newton Aquiles Von Zuben, que gentilmente aceitaram o convite para compor a banca de qualificação e defesa e contribuíram de forma importante para esta pesquisa.

A todos os professores deste Programa de Pós-Graduação: Breno Martins, Ceci Mariani, Douglas Barros, Glauco Barsalini, João Miguel, Walter Salles, que juntamente com meus orientadores e membros da banca contribuíram na construção da pesquisa e para o aprendizado no curso. Obrigada pelo estímulo, dedicação, partilha de saberes científicos e de vida que contribuíram muito neste caminho. Sou grata pelo tempo de convivência e tenho por todos uma grande admiração e carinho. Sou muito grata a todos!

Ao Santuário de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG), que abriga a obra de estudo desta pesquisa, às irmãs, funcionários, padre e Bispo Dom Walmor, por terem me recebido tão gentilmente durante o evento de comemoração da padroeira de Minas Gerais em setembro de 2017 e pelo empréstimo de livros do Santuário. Obrigada!

Aos meus pais que viveram comigo todas as etapas e emoções do caminho de pesquisa no mestrado, sempre me incentivando, aconselhando, apoiando, sendo ouvidos afáveis e abraços que se alegraram comigo a cada conquista deste percurso.

Aos amigos de vida e de longa data Tiago Antenor e Simone Mello, pelo apoio, a partilha de vida. Obrigada por serem um incentivo para cada sonho e projeto meu.

Ao amigo e professor Dr. Lino Rampazzo, pela sapiência e afabilidade, torcida e incentivo ao saber do meu ingresso no mestrado. Obrigada!

Ao amigo Padre Nei de Oliveira Preto, que se faz presença importante em minha vida. Obrigada pela torcida e apoio neste meu caminho de pesquisa. Sou grata pela amizade, sabedoria e partilha de vida sempre muito fraterna!

À irmã Liliane, irmã Conceição e todas as irmãs calvarianas, amigas que encontrei neste caminho e me receberam em sua casa com tanto carinho nas semanas de aulas do mestrado e com quem tive a alegria de conviver. Muito obrigada!

Aos colegas do curso, por construirmos este caminho juntos, pelas partilhas de pesquisas e reflexões que contribuíram para nosso crescimento.

À Faculdade Dehoniana, pela formação e vivência nos anos de minha graduação, onde dei meus primeiros passos na vida acadêmica, e onde se iniciou minha busca pela reflexão sobre a experiência da beleza na arte inspirada pelas aulas do Prof. Dr. Pe. Marcial Maçaneiro na teologia, o Simpósio sobre Teologia e Estética com a presença do artista Cláudio Pastro, e depois pelo grupo de pesquisa Centro de estudos de filosofia da arte (CEFIL), do qual fiz parte da fundação na graduação em filosofia.

Ao amigo Elenildo Pereira, pela ajuda na coleta de livros em bibliotecas para a construção de meu projeto, e pela presença importante em minha vida, na partilha sempre alegre e fraterna!

À amiga Ana Cristina Aquino, que se fez presença amável e especial neste caminho.

À Academia Marial de Aparecida (AMA), e ao Prof. Dr. Pe. João Carlos Almeida, por terem me concedido espaço para participação do XII Congresso Mariológico apresentando parte de minha pesquisa no evento.

Assim, abandonei as inspirações éticas e políticas da teologia – justificação pelas obras – e deixei-me levar pela felicidade estética – justificação pela graça. “E viu Deus que era muito bom...”

“O paraíso é, antes de tudo, um belo quadro”, diz Bachelard. Alegria para os olhos, alegria para o corpo. Deus, em oposição aos seus adoradores, que fecham os olhos para vê-lo melhor, abre os seus e se alegra. O ato de ver é uma oração. O místico não se encontra no invisível. O místico se encontra no visível.

O visível é o espelho onde Deus aparece refletido sob a forma de beleza. Deus é um esteta. Quem experimenta a beleza está em comunhão com o sagrado.

Creio que, dentro de todos, mora, adormecida, a nostalgia pela beleza. Estou apenas fazendo eco a um poema que se encontra incrustado nas Confissões, de Santo Agostinho:

Perguntei à terra, perguntei ao mar e às profundezas, entre os animais viventes, às coisas que rastejam. Perguntei aos ventos que sopram, aos céus, ao sol, à lua, às estrelas e a todas as coisas que se encontram às portas da minha carne [...]. Minha pergunta era o olhar com que as olhava. Sua resposta era a sua beleza.

Neruda, em *Confesso que vivi*, declara que foi através da estética que ele encontrou o caminho para a alma do seu povo.

Também os humildes e os pobres se alimentam de beleza [...].

Fernando Pessoa declara que “arte é a comunicação aos outros de nossa identidade íntima com eles”.

Toda alma é uma música que se toca. [...]

Mas descobri que posso fazer música com palavras. Assim, toco a minha música... Outras pessoas, ouvindo a minha música, podem sentir sua carne reverberando como um instrumento musical. Quando isso acontece, sei que não estou só. Se alguém, lendo o que escrevo, sente um movimento na alma, é porque somos iguais.

A poesia revela a comunhão. [...]

Se o Grande Mistério, vez por outra, faz ouvir a sua música nos interstícios silenciosos das minhas palavras, isso não é mérito meu. É graça. Esse é o mistério da literatura: a música que se faz ouvir, independentemente das intenções de quem escreve.

Rubem Alves. *A beleza dos pássaros em voo.*

RESUMO

DIAS, Michele dos Santos. **A beleza em sua expressão religiosa**: uma análise da Pietà de Aleijadinho. 2018. 115f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2018.

Esta pesquisa propõe uma análise da beleza da obra de arte em sua expressão religiosa, considerando seus elementos simbólicos um possível local de manifestação da Beleza, a partir da apreciação da obra Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG) de autoria atribuída ao artista Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, sob o olhar das categorias de beleza apresentadas pelo filósofo e teólogo Bruno Forte. Com base na análise da beleza na arte à luz das ciências da religião, objetiva-se neste trabalho a leitura da via da beleza expressa na obra como possibilidade de mediação da experiência religiosa, enfatizando a relevância deste importante patrimônio histórico e artístico tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no campo religioso. Justifica-se a relevância desta pesquisa diante da importante expressão religiosa mediada pela imagem e a comemoração no vigésimo ano, do jubileu de 250 anos de peregrinação ao Santuário de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG) (1767-2017), visto que se apresenta como um campo ainda pouco explorado em pesquisas acadêmicas *stricto sensu*. Para atingir este objetivo, serão tomados como base dois importantes estudos sobre o Santuário de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG), *A Serra e o Santuário Nossa Senhora da Piedade*: uma herança setecentista das Minas do Ouro, de José Carlos Vargens Tambasco e *O Aleijadinho na Serra da Piedade*, de Edmundo Fontenelle. Serão apresentadas uma contextualização histórica e as características da imagem. Para a análise da beleza da obra será usado o método de análise da imagem proposto pelo historiador da arte Erwin Panofsky. Depois para apreciação da obra a partir de seus elementos simbólico-narrativos, será proposta uma leitura da beleza da obra, destacando a importância do símbolo e os elementos e categorias da beleza apresentados no pensamento de Bruno Forte, a fim de apresentar elementos denotativos da beleza da obra de arte como via ou mediação da experiência da Beleza, enquanto autêntica experiência religiosa.

Palavras-chave: Nossa Senhora da Piedade. Beleza. Arte. Experiência religiosa.

ABSTRACT

DIAS, Michele dos Santos. **Beauty in its religious expression:** an analysis of the Pietà of Aleijadinho. 2018. 115f. Dissertation (Master of Science in Religion) – Stricto Sensu Post-Graduate Program in Religious Sciences, Pontifical Catholic University of Campinas, Campinas, 2018.

This research proposes an analysis of the beauty of the work of art in its religious expression, considering its symbolic elements a possible place for the manifestation of Beauty, based on the appreciation of the work of Our Lady of Piedade de Caeté (MG), attributed to the artist Antônio Francisco Lisboa, the Aleijadinho, under the look of the categories of beauty presented by the philosopher and theologian Bruno Forte. Based on the analysis of beauty in art in the light of the sciences of religion, this paper aims to read the path of beauty expressed in the work as a possibility of mediation of religious experience, emphasizing the relevance of this important historical and artistic heritage listed by the Institute of National Historical and Artistic Heritage, in the religious field. The relevance of this research to the important religious expression mediated by the image and the commemoration in the current year of the 250-year jubilee of pilgrimage to the shrine of Our Lady of Mercy of Caeté (MG) (1767-2017) is justified. as a field still little explored in academic research *stricto sensu*. In order to achieve this objective, two important studies will be taken of the Shrine of Our Lady of Mercy of Caeté (MG), *The Serra and the Sanctuary of Nossa Senhora da Piedade: an eighteenth-century heritage of the Gold Mines*, of José Carlos Vargens Tambasco and *O Aleijadinho in the Serra da Piedade*, by Edmundo Fontenelle. A historical contextualization and the characteristics of the image will be presented. For the analysis of the beauty of the work will be used the method of image analysis proposed by the art historian Erwin Panofsky. Then, to appreciate the work from its symbolic-narrative elements, it will be proposed a reading of the beauty of the work, highlighting the importance of the symbol and the elements and categories of beauty presented in Bruno Forte's thought, in order to present denotative elements of beauty of the work of art as a way or mediation of the experience of beauty as an authentic religious experience.

Key words: Our Lady of Mercy. Beauty. Art. Religious experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté (MG)	34
Figura 2. Interior da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté (MG)	35
Figura 3. Escultura de Nossa Senhora da Piedade	35
Figura 4. Conjunto paisagístico arquitetônico da Serra da Piedade	39
Figura 5. Imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG)	69
Figura 6. Imagem de Nossa Senhora da Piedade, padroeira de Minas	70
Figura 7. A Pietà de Aleijadinho com os três elementos: Maria, Jesus e o anjo.....	71
Figura 8. Imagem de Nossa Senhora da Piedade, antes da restauração	72
Figura 9. Detalhe do rosto de Maria	73
Figura 10. Detalhe do rosto de Maria.....	74
Figura 11. Detalhe do rosto de Jesus morto	75
Figura 12. Detalhe do rosto de Jesus morto	76
Figura 13. Detalhe de Jesus morto	76
Figura 14. Nossa Senhora da Piedade	77
Figura 15. Detalhe do rosto do anjo.....	78
Figura 16. Detalhe da imagem do anjo com Jesus morto	79
Figura 17. Detalhe da imagem do anjo	79
Figura 18. Detalhe da asa, forma fitomórfica	79
Figura 19. Detalhe da imagem do anjo	80
Figura 20. Altar com a imagem de Nossa Senhora da Piedade.....	82
Figura 21. A Pietà de Aleijadinho.....	93
Figura 22. Detalhe do rosto de Maria.....	94
Figura 23. A Ermida.....	103
Figura 24. Devoção popular	104
Figura 25. Réplica da imagem	104
Figura 26. Calvário	104
Figura 27. Cruz e descendimento.....	105
Figura 28. Altar da Igreja	106
Figura 29. Imagem em perspectiva frontal.....	106
Figura 30. Imagem em perspectiva diagonal	107
Figura 31. Retábulo, altar e imagem.....	108
Figura 32. Arte e devoção: entre o erudito e o popular	109
Figura 33. O olhar da Pietà	110
Figura 34. A primeira Pietà de Aleijadinho, de 1767	110
Figura 35. O retábulo que abriga a imagem.....	111
Figura 36. A Pietà de Michelangelo	112
Figura 37. Nossa Senhora da Piedade de Felixlândia, de Aleijadinho, obra de 1783.	113
Figura 38. Nossa Senhora da Piedade de Felixlândia.....	114
Figura 39. Nossa Senhora das Dores, de Aleijadinho (Escultura da segunda fase do artista).	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONTEXTUALIZAÇÃO E ORIGEM DA OBRA NOSSA SENHORA DA PIEDADE DE CAETÉ (MG).....	20
1.1 O mito e a origem da obra.....	20
1.2 Mito de origem da imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG).....	22
1.3 A piedade mariana em Minas Gerais: uma herança portuguesa	25
1.4 O barroco	27
2.4.1 O barroco mineiro	29
1.5 A Pietà	31
1.6 Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG).....	33
1.7 Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho	36
1.8 A Serra e o Santuário.....	38
2 A IMAGEM: OBRA DE ARTE, IMAGEM RELIGIOSA E SÍMBOLO	39
2.1 A imagem	39
2.2 Pareyson: imagem religiosa e arte sacra	42
3.2.1 Espiritualidade na arte e arte sacra	46
3.2.2 Obra de arte e experiência estética: interpretação e contemplação	47
3.2.3 Contemplação e prazer estético	49
3.2.4 Encanto e contemplação	52
2.3 Experiência estética e experiência religiosa mediada pela arte: Paul Evdokimov	53
3.3.1 A perspectiva bíblica da beleza	54
3.3.2 Da experiência estética à experiência religiosa.....	56
3.3.3 Palavra e imagem	60
2.4 A porta da beleza: elementos e categorias da beleza no pensamento de Bruno Forte.....	61
3.4.1 A beleza trágica	63
3.4.2 A ambiguidade da beleza: treva luminosa.....	65
3.4.3 A beleza <i>in limite</i>	67
3 A PIETÀ DE ALEIJADINHO: UMA LEITURA DA OBRA A PARTIR DOS CONCEITOS DE BELEZA APONTADOS POR BRUNO FORTE	69
3.1 Características formais da obra Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG)	70
3.2 Composição, expressão e significado dos elementos na obra	80
3.3 A inspiração temática da obra: Maria como ícone da beleza divina em Bruno Forte	84
3.4 Cristo: centralidade e fonte da beleza	88
3.5 A beleza trágica da Pietà de Aleijadinho	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	99
APÊNDICE A – Imagens registradas pela autora no dia 15 de setembro de 2017	103
ANEXO A – Pietàs	110

INTRODUÇÃO

A experiência da beleza sempre foi objeto de reflexão de diferentes áreas do conhecimento, devido à sua força de atração e ao movimento que suscita na pessoa humana que a experimenta, sendo conceituada, investigada e contemplada ao longo da história da humanidade, recebendo diferentes definições.

A dimensão da beleza investigada neste trabalho se concentra na sua força simbólica presente na obra de arte, analisando a beleza da imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG) e a possibilidade de mediação da experiência do sagrado que ela comporta. Entre as diferentes dimensões e manifestações da Beleza, o símbolo se destaca como um importante elemento da composição da unidade expressa na obra de arte. Este elemento simbólico também se encontra presente em imagens religiosas¹, entrelaçado a uma narrativa expressa em sua cena, apresentando-se como um importante elemento de mediação da experiência religiosa, enquanto aquele que evoca sem exaurir e revela sem esgotar, tornando-se lugar de encontro com o mistério². O símbolo expresso nas imagens cristãs, em seus diferentes estilos artísticos, não se restringe a uma função pedagógica, mas acompanha uma porção de mistério, é lugar de “[...] epifania do mistério [...]” (DURAND, 1988, p.15).

A imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG) pertence ao estilo barroco, que marcou a história da arte como exigência do retorno do simbólico diante de um vigente racionalismo radical que visava instaurar a via da razão como modo mais elevado de alcançar o conhecimento (NEVES, 1986). A arte barroca instituiu o retorno ao simbólico em seu estilo, construindo uma expressão plástica ornamentada, com imagens expressivas, valorização do “envolvimento redondo”, elevação da experiência dos sentidos nas artes plásticas e na música (PASTRO, 1993, p.164).

¹ Faz-se importante destacar que nem toda imagem religiosa é uma obra de arte, assim como nem toda obra de arte é religiosa. Porém, ambas se apresentam como expressões de beleza, coincidindo, na imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG), estas duas dimensões: imagem religiosa e obra de arte.

² A apresentação da beleza na arte como lugar de encontro com o mistério é apresentada no livro *A porta da beleza: por uma estética teológica*, de Bruno Forte (2006).

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, gênio do barroco brasileiro, artista ao qual se atribui a obra Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG)³, destacou-se por seu talento, tendo executado sua arte na arquitetura, escultura e ornamentação. Nascido em 1738, era filho do mestre construtor português Manoel Francisco Lisboa e da negra escravizada chamada Isabel. É possível que Aleijadinho tenha acompanhado seu pai e o tio chamado Antônio Francisco Pombal, na realização das obras que ambos efetuavam nas igrejas e construções civis, e assim aprendeu os primeiros passos de seu ofício. O historiador José Carlos Tambasco afirma que é certa a passagem de Aleijadinho por Caeté, acompanhando e executando trabalhos com seu pai e mais tarde com José Coelho de Noronha. Assim, “[...] em 1758, Antônio Francisco Lisboa era contratado como oficial entalhador por José Coelho de Noronha, para os trabalhos da decoração da mesma matriz em Caeté” (TAMBASCO, 2010, p.64).

Durante anos de dedicação ao seu ofício, Aleijadinho deixou a beleza de sua arte estampada em igrejas, monumentos e num vasto acervo com muitas esculturas que produziu. Após sua morte, o historiador Rodrigo Ferreira Bretas, em 1858, foi o primeiro a fazer um levantamento de sua biografia (COELHO, 2005, p.135), com base no depoimento de Joana (nora de Aleijadinho, conhecida como Joana parteira). Este estudo, construído com seriedade, serviu de base para muitos outros. Porém, diante das lacunas encontradas entre algumas informações, ocorreu a necessidade de investigação mais precisa sobre a vida e autoria de obras de Aleijadinho. Por isso, mais tarde, pesquisadores do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e outros, como Germain Bazin⁴, realizaram uma longa e minuciosa pesquisa sobre o escultor.

A minuciosa pesquisa da equipe do SPHAN investigou: o repositório do Arquivo Público Mineiro “[...] considerado verdadeiro tesouro histórico [...]” (MORAES, 1977, p.17); coletâneas coloniais das Câmaras de Ouro Preto, Mariana, Sabará, Serro, Caeté, São João Del Rei, Pitangui, Tiradentes, Campanha, Santa Luzia, Paracatu, Ouro Fino, Pouso Alegre e Diamantina; estudos de historiadores. Após intensa e detalhada pesquisa, o SPHAN pôde “[...]”

³ Cf. Fontenelle (1970) e Moraes (1977).

⁴ Curador-chefe honorário do Museu do Louvre, e professor emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade de York-Toronto. Sua pesquisa é apresentada como o trabalho mais minucioso e completo acerca da vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O pesquisador obteve auxílio de uma equipe, e acesso a toda documentação e arquivos do IPHAN à sua disposição para construção de um consistente estudo.

reunir apreciável documentação, que lhe permitiu comprovar de maneira definitiva e inofismável, as obras devidas ao Aleijadinho e demais artífices do chamado barroco mineiro” (MORAES, 1977, p.17).

Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG) se encontra localizada no Santuário instalado no alto da Serra da Piedade do município de Caeté (MG). A ermida que abriga a obra foi construída por Antônio da Silva Bracarena em dedicação à devoção mariana em 1767. O construtor, que trabalhou em algumas igrejas do município de Caeté, motivado por uma lenda que rondava a região sobre uma sequência de aparições de Nossa Senhora no alto da Serra da Piedade (TAMBASCO, 2010, p.77), decide construir uma capela no alto da serra. Assim ocorreu, e Bracarena pediu autorização à Arquidiocese de Mariana (MG), para a construção da ermida, entre os anos de 1765-1767. O processo aconteceu e, em 1767, foi concedida a autorização para a construção da capela. Desde então, teve início uma peregrinação ao Santuário da Serra da Piedade, completando, no ano de 2017, o jubileu de 250 anos de peregrinação à ermida que abriga a imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG), que se apresenta como uma importante expressão religiosa. Esta comemoração coincidiu com a celebração do 300º aniversário de aparição da imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida e o 100º aniversário da aparição de Nossa Senhora de Fátima, celebrados no ano mariano em 2017 pela Igreja Católica.

A Pietà brasileira, atribuída a Aleijadinho, apresenta uma beleza expressiva, como uma obra viva que, através de seus elementos simbólicos e a expressão impressa na unidade plástica da imagem, diz-nos algo, transmite uma mensagem. Descrições de impressões sobre a imagem de visitantes do Santuário apresentam que nela “[...] tudo dá a impressão de realidade, num palpitante prodígio de vida! É como se essa remota passagem de vida de Maria revivesse agora diante de nós!” (FONTENELLE, 1970, p.16).

Toda expressão religiosa é construída a partir de imagens e símbolos presentes no imaginário simbólico de uma comunidade, sociedade, que resultam na constituição de crenças, ritos, mitos, narrativas que surgem com base neste imaginário.

Os símbolos estão sempre presentes, podendo mudar sua aparência, mas não sua função e força no imaginário humano, assim, “[...] a mais apagada existência está pejada de símbolos, o homem mais ‘realista’ vive de imagens”

(ELIADE, 1979, p.17). Neste sentido, arte e religião se encontram, uma vez que o símbolo é elemento substancial para expressão de uma ideia ou significado, e assim como elementos de uma expressão religiosa nascem a partir de um imaginário, uma obra produzida pelo artista é criada a partir de um imaginário, constituído e expresso em símbolos e imagens.

A figura de Maria é muito presente no imaginário religioso do cristianismo, apresentando uma densidade teológica da revelação cristã, onde nela toda a história da salvação se condensa. Sua presença na religiosidade cristã é marcada como a presença materna de Deus na história, onde o Eterno pousou suas asas nas entranhas do tempo, o Todo infinito se condensou no fragmento finito da condição humana. Por isso Bruno Forte (1991, p.35) a apresenta como um compêndio onde abriga a mais profunda densidade teológica e aponta sua figura como símbolo, que condensa sem exaurir e revela sem esgotar, sendo aquela beleza finita no fragmento do tempo que aponta para uma Beleza infinita. Bruno Forte destaca ainda a imagem de Maria como ícone do mistério, porque nela se oferece o duplo movimento que todo ícone tende a transmitir: o de descida e o de subida, constituindo a antropologia de Deus e a teologia do homem. Maria é ícone da Beleza no fragmento humano da beleza finita, pelo mais denso e profundo significado e verdade que carrega em sua história, onde o desvelamento do mistério ocorre na manifestação da Beleza e se oculta em sua infinitude, portanto é “[...] esse jogo de concretude visível e de profundidade invisível que faz falar de Maria como de ícone” (FORTE, 1991, p.147).

Um dos principais elementos que compõem uma obra de arte é o símbolo, capaz de transmitir e sugerir um sentido. O símbolo que compõe a unidade de uma obra não narra uma significação fechada, pois ele possui uma dupla função: comunicar um sentido e evocar um sentido, no mistério que ele simboliza. O símbolo é um elemento que dialoga com a pessoa que contempla a obra, e neste sentido uma obra de arte se apresenta sempre como uma obra aberta. A beleza simbólica da obra é sempre um lugar de possível experiência com o mistério.

O cultivo da beleza, da intuição e do simbólico significa o cultivo do mistério. Também o mistério percebido como realidade, é contemplado e acolhido pelo coração humano. Ao lado da intelecção está a intuição, ao

lado da dialética está a contemplação; ao lado dos conceitos estão os símbolos. (MAÇANEIRO, 1995, p.115).

O símbolo expresso nas imagens cristãs, em seus diferentes estilos artísticos, não se restringe a uma função pedagógica, mas comporta essa dupla função de comunicação e diálogo. Ao apresentar elementos que narram a unidade de uma cena ou figura religiosa, assim como nas obras de arte, as imagens possuem perspectiva narrativa e evocativa em sua expressão simbólica, configurando-se como aquele que comunica e evoca uma presença inexprimível. Pode-se aí encontrar o sentido religioso de uma obra de arte, na leitura de seus símbolos que narram um sentido e são um possível espaço de manifestação do sagrado, um lugar de manifestação de um mistério (DURAND, 1988, p.15). Ele afirma que

Não podemos figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido abstrato. O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério. (DURAND, 1988, p.15).

Esta pesquisa objetiva analisar a imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG), em sua expressão simbólica, como uma beleza expressa na beleza artística que pode ser mediação de uma experiência religiosa na contemplação de sua beleza, em seus elementos simbólicos que transmitem uma mensagem e evocam, ou ainda irradiam a beleza do mistério, sem esgotá-la.

Devido à grande abrangência de campos de estudo que alcançam a imagem de Nossa Senhora da Piedade – contexto social, histórico, contexto cultural, cultura e piedade popular, mística marial, experiência religiosa em Minas, turismo religioso, patrimônio artístico, geografia do conjunto paisagístico da Serra da Piedade – é importante destacar os limites e objetivos desta pesquisa.

A pesquisa busca apresentar uma reflexão que indica a arte como um possível lugar de experiência religiosa mediada pelo elemento da beleza, a partir da análise da escultura de Nossa Senhora da Piedade, de Aleijadinho. Para isso, no primeiro capítulo, vamos apresentar o contexto histórico de origem, autoria e estilo da obra. Depois, no segundo capítulo, serão apresentados conceitos que apontam a arte como forma, imagem e símbolo, e algumas categorias de beleza na arte, destacadas por Bruno Forte em seu conceito de experiência religiosa, considerando seu processo de formação pelo artista e de contemplação pelo

espectador como lugares de experiência religiosa permeados pela experiência com a Beleza, através da beleza da forma da obra de arte. Neste capítulo serão apresentados dois autores: Luigi Pareyson e Paul Evdokimov, referenciais utilizados por Bruno Forte (2006) na construção de sua reflexão, em especial no livro *A porta da beleza: por uma estética teológica*. No terceiro capítulo, será apresentada a dimensão formal da obra, suas características e uma leitura estética da escultura de Nossa Senhora da Piedade a partir dos elementos de beleza de Bruno Forte.

Para a análise, iluminada pelas ciências da religião, da obra Nossa Senhora da Piedade, será utilizado o método de análise da imagem. Nesta proposta de análise da imagem, a iconografia representa a análise formal da obra e iconologia se refere à análise de seu significado na síntese dos elementos expressos na obra para ler o seu sentido. “A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas” (PANOFSKY, 2004, p.53). A iconografia descreve os elementos da imagem, classifica, delinea o contexto dos temas e alegorias presentes na obra, indicando por que razão se fazem presentes em sua composição, descrevendo onde temas essenciais surgiram, em que época, e as características das figurações dos temas que compõem a obra. A iconologia analisa o sentido da obra na síntese de seus símbolos e alegorias expressos em sua composição, a partir de uma intuição sintética, que deve ser aferida com base na descrição que apresenta os elementos e contexto histórico dos temas presentes. Assim iconografia e iconologia formam uma unidade para análise da totalidade dos elementos expressos na obra em suas formas e símbolos, investigando seu contexto, composição e significado.

Para a análise da beleza expressa na obra Nossa Senhora da Piedade atribuída à Aleijadinho, como possibilidade de via para a experiência religiosa, a pesquisa terá como base o pensamento de Bruno Forte, filósofo e teólogo que, ao preocupar-se com o tema do mistério de Deus, elaborou categorias de beleza, identificadas com esse mistério, para expressá-la em alguns conceitos sobre a beleza, a qual serve de mediação de uma experiência religiosa. Com base na reflexão da beleza expressa na obra de arte como porta que possibilita o encontro com o mistério, e a beleza de Maria como ícone do mistério, na leitura da mariologia simbólico-narrativa proposta pelo autor, a pesquisa objetiva-se a

analisar os elementos de beleza expressos na obra na representação da figura icônica da beleza de Maria e a beleza da obra de arte em seu conjunto e elementos simbólicos que narram uma cena.

O autor apresenta a beleza da arte como porta que pode irradiar a Beleza do mistério na sua contemplação, apontando também a figura de Maria como símbolo que revela uma densidade teológica numa beleza que não o esgota, uma vez que é infinito. A beleza em Bruno Forte é a doação do infinito que habita a humanidade no fragmento do tempo, é o mistério que “arma suas tendas no tempo” e irrompe no fragmento que experimenta na finitude sua existência em instantes de eternidade, oferecendo-se assim na plenitude do amor que envolve a pessoa humana em seu mistério infinito. Bruno Forte (2006, p.7) aponta que, na beleza expressa na arte, existe um “[...] misterioso laço que a une à Beleza última”, como um mistério místico que a envolve, e assim arma suas tendas no espaço da criação e contemplação da arte que se torna território da manifestação da beleza.

Bruno Forte apresenta, em sua reflexão sobre o Belo, o caráter ambíguo da beleza. O autor apresenta o limite da beleza no encontro do humano com a fronteira que aponta seu limite que é a morte, quando, no evento da doação do Todo no fragmento, a humanidade depara-se com sua finitude, e por isso a beleza possui um caráter trágico, pois sincronicamente com a revelação de sua finitude, o ser humano depara-se com a revelação plena de sua beleza. Portanto, diante desta tragicidade, o autor apresenta que o sujeito muitas vezes foge do encontro com a beleza como foge da morte, uma vez que ela revela sua fronteira inevitável. Porém, é precisamente esta beleza ambígua e trágica, transcendência que é presença ausente, revelação e ocultamento, que transgride a finitude da beleza humana apontando para uma beleza que não passa, é eterna. Ainda que o homem se coloque receoso desta Beleza que revela seu limite, é na imanência que se experimenta a presença do Outro que a beleza habita: “[...] o fragmento se abre para o Todo através da porta da beleza” (FORTE, 2006, p.173).

Para Bruno Forte, é na experiência do encontro com seu limite, onde o ser humano se depara diante da experiência da vida traspassada pela dor, que acontece a transfiguração na mesma experiência que aponta o sentido último da existência. Por isso, para Forte, na experiência da finitude se configura o espaço

do advento da Beleza, onde a graça da beleza divina alcança a alma humana, ocorrendo assim o encontro da pessoa humana com sua origem e fim diante deste evento que configura uma beleza que aponta para a beleza infinita.

A beleza expressa na obra Nossa Senhora da Piedade de Caeté se configura na expressão artística de uma sublime cena que narra uma beleza que salva, pois nela se expressa “[...] a dor mais profunda, que enquanto tal continua a louvar, e com mais razão, assim como de um vaso de óleo perfumado que se quebra vem um aroma mais poderoso” (BALTHASAR, 2016, p.556). Para experimentar a Beleza que irradia na obra, é preciso ouvir a beleza que emana de seus símbolos. Ela penetra as profundezas da alma humana, e toda a antinomia que a subjaz, transfigurando e revelando na obscuridade das contradições uma Beleza infinita e ulterior. O encontro da beleza da obra de arte, a figura da beleza icônica de Maria e a figuração da Beleza que transcende a partir da imanência numa representação simbólica se encontram numa mesma obra de arte, a Pietà de Aleijadinho que, na expressão de sua beleza, reflete a Beleza e assim é porta que possibilita o encontro com o mistério.

Justifica-se esta pesquisa em um trabalho de ciências da religião, apresentando-se esta área do conhecimento como multidisciplinar, que através da contribuição de diferentes ciências aborda e investiga diferentes aspectos do fenômeno religioso (HOCK, 2010, p.5). Assim, através do diálogo entre diferentes disciplinas nas ciências da religião, um objeto de pesquisa pode ser investigado em um de seus aspectos ou expressão pelo olhar de diferentes contribuições científicas. Para a pesquisa acerca da beleza na arte e sua expressão religiosa, a pesquisa se justifica posto que a estética é uma das áreas que pertencem ao espectro disciplinar da ciência da religião, dedicando-se à investigação da beleza e do sagrado na religião (USARSKI, 2007, p.209), com a contribuição das áreas da filosofia, teologia e arte, para a reflexão estética do fenômeno religioso. Para a investigação da beleza na arte em sua expressão religiosa, a pesquisa irá apontar a relevância da linguagem simbólica na arte e na religião, considerando símbolo um elemento presente na composição religiosa em diferentes ritos, mitos, textos sagrados, religiões, como componente essencial. Apresentando na arte um lugar substancial de expressão de significados através dos símbolos. Mostra-se relevante a pesquisa cujo tema visa investigar, à luz das ciências da religião, um importante patrimônio histórico artístico nacional e sua expressão religiosa. Com

base em importantes estudos acerca deste objeto de pesquisa pouco explorado em pesquisas acadêmicas *stricto sensu*, este trabalho visa contribuir para o conhecimento acadêmico e social, apresentando uma possibilidade de leitura do significado simbólico da beleza expressa na obra, seu estilo e contexto de origem, assim como a via da beleza como possibilidade de mediação da experiência religiosa.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO E ORIGEM DA OBRA DE NOSSA SENHORA DA PIEDADE DE CAETÉ (MG)

Toda devoção mariana se origina a partir de um imaginário simbólico religioso, expressa em mitos e imagens elaboradas a partir de elementos presentes na experiência do sagrado em diferentes culturas e formas de interpretar o mundo.

As devoções à figura de Maria surgem a partir da experiência religiosa de matriz cristã, que apresenta nela uma densidade de significados. Nesta tradição, que possui como fundamento a experiência histórica da revelação de um deus, com a participação da figura de Maria, um vasto imaginário religioso se constituiu. Este imaginário simbólico religioso, construído a partir desta figura, expressa-se em diferentes culturas que tiveram contato com esta tradição religiosa. Desta forma, constituiu-se uma diversa e vasta devoção mariana difundida a partir da elaboração de mitos fundamentados na experiência do sagrado e elementos do imaginário simbólico de onde ele se origina.

Por esta razão, encontramos uma vasta denominação de imagens Marianas, onde, a partir de uma mesma figura, diferentes representações simbólicas se construíram, e estas são expressas nos mitos de origem, nos elementos simbólicos e na forma plástica que compõem a imagem de cada devoção.

1.1 O mito e a origem da obra

Ao longo da história, a humanidade sempre deixou vestígios de sua existência em diferentes expressões e linguagens: desenhos, pinturas, esculturas, mitos. Desta forma, o imaginário que constitui um grupo social pode ser acessado não apenas pela história, mas pelos elementos simbólicos por estes construídos.

O mito se apresenta como um dos principais elementos simbólicos presentes nas mais diferentes culturas. Nele encontramos vestígios do modo de viver de um grupo, seu cotidiano, as relações estabelecidas, estrutura econômica, imaginário simbólico, religioso. Assim, fatos da realidade são nele expressos em uma linguagem simbólica densa e significativa.

O mito não possui uma definição única e abrange diversos aspectos e funções em diferentes culturas e sociedades. Ele se constitui em uma complexa estrutura que é abordada e estudada a partir de diferentes horizontes, revelando sempre de forma metafórica elementos de uma realidade social, histórica, cultural.

Mircea Eliade apresenta o mito como uma narrativa simbólica de um acontecimento sagrado no tempo histórico. O mitólogo afirma que o mito “[...] conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso de ‘princípio’” (ELIADE, 2000, p.11). A narrativa mitológica relata sempre uma realidade que passou a existir a partir da intervenção de entes sobrenaturais, desenvolvendo em sua explanação uma história de criação, de algum fato, fenômeno ou ser que antes não existia ou não era conhecido, e passa a existir ou se revelar. Desta forma, “O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente” (ELIADE, 2000, p.11).

A narrativa mitológica apresenta o início de uma manifestação do sagrado, expressa em diferentes personagens e estruturas míticas que são elaborados a partir de elementos culturais e do imaginário presente no grupo social de onde ele surge.

Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 2000, p.11).

O mito se origina sempre a partir de um imaginário simbólico-religioso presente em grupos sociais. A partir deste imaginário, muitos elementos da realidade cotidiana, histórica, econômica e religiosa destes grupos são revelados numa narrativa metafórica abundante em realidade.

Nos mitos que originam as devoções marianas, um traço comum se encontra em relação ao lugar social onde acontecem as hierofanias. Assim, “[...] outro elemento comum a estes mitos é o lugar social das pessoas a quem a virgem, ou os santos decidem se mostrar: são sempre pessoas que vivem à margem dos circuitos sociais mais bem estabelecidos” (ABUMANSUR, 2017, p.110).

1.2 Mito de origem da imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG)

A escultura de Nossa Senhora da Piedade, criada pelo artista mineiro Antônio Francisco Lisboa, foi elaborada a partir do imaginário religioso que se originou no mito que relata um fenômeno religioso de devoção mariana ocorrido na cidade de Caeté (MG).

O mito de origem da devoção e imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG) é relatado por duas tradições. Estas tradições apresentam ainda algumas variações “presentes no imaginário” do povo de Caeté (MG) e da região próxima à Serra da Piedade (TAMBASCO, 2010, p.80).

Uma das tradições apresenta o mito a partir da descrição da imagem de Nossa Senhora da Piedade narrando a aparição da figura de Maria com Jesus em seus braços⁵ a uma menina muda, moradora de um povoado em Caeté. Esta tradição relata que o fenômeno ocorreu a aproximadamente seis quilômetros da Serra da Piedade (TAMBASCO, 2010, p.80). Segundo esta versão do mito, a menina que relatou o fenômeno estava próxima à sua casa, distante do alto da Serra onde ocorreu este fenômeno. Assim, esta tradição relata que no momento em que ocorreu o fenômeno a menina que possuía afonia, começou a falar. Assim, o mito narra que “[...] muda recuperou a fala tão logo houve a primeira aparição, que se repetiu outras vezes” (TAMBASCO, 2010, p.80). Segundo o historiador José Tambasco, este fato narrado nos mitos teria ocorrido na década de 1760, período no qual foi construída mais tarde uma capela em devoção a Nossa Senhora da Piedade, no alto da Serra⁶.

A segunda tradição do mito construiu uma narrativa a partir de acontecimentos que ocorreram em Portugal, dos quais os efeitos se refletiram no Brasil no período colonial. Segundo esta versão, os conflitos ocorridos com os jesuítas em Portugal, no período de governo de Marques de Pombal⁷, quando algumas famílias viviam um declínio econômico em decadência neste período, motivaram a saída destas famílias de Portugal. Desta forma, algumas destas famílias buscaram abrigo no Brasil, principalmente na região de Minas Gerais,

⁵ Nesta época já existia uma forte devoção mariana na região, trazida pelos portugueses, onde uma das devoções mais difundidas era de Nossa Senhora da Soledade e Pietà.

⁶ Período em que o arquiteto português Antônio da Silva Bracarena conhece os relatos da aparição e decide construir um Santuário no alto da Serra, dedicado à Nossa Senhora da Piedade.

⁷ Período que corresponde aos anos de 1750-1777.

onde o período aurífero estava vigente. Assim, segundo esta tradição, estes portugueses trouxeram muitos elementos de sua cultura religiosa e motivaram a construção de santuários, como o de Nossa Senhora da Piedade.

Esta tradição relata que entre estas famílias que vieram para o Brasil, duas estiveram ligadas ao surgimento do Santuário da Serra da Piedade, onde a figura de dois fidalgos se destaca na elaboração do projeto arquitetônico. Antônio da Silva Bracarena e Lourenço, que pertenciam a estas famílias que se abrigaram no Brasil, chegaram às Minas no auge no período do ouro, e com estes nomes se estabeleceram na região trabalhando em seus ofícios e buscando refazer sua situação econômica decaída em Portugal. Provenientes de tradição religiosa muito piedosa, Antônio da Silva Bracarena e Lourenço decidem construir um templo dedicado a Nossa Senhora, para cumprimento de promessa feita quando atravessaram grandes problemas em Portugal. Porém, no desenvolvimento do projeto de construção, ocorreu entre eles uma divergência de escolha do local onde seria construído o Santuário, fato que os separou neste projeto. Assim Antônio da Silva Bracarena, que sempre viu na Serra a possibilidade da construção da Capela, o fez dedicado a Nossa Senhora da Piedade, e Lourenço construiu uma capela na Serra do Caraça, dedicada à Nossa Senhora Mãe dos homens (TAMBASCO, 2010, p.80-81).

Sobre esta segunda versão do mito, dois apontamentos são importantes, segundo mostra o historiador José Tambasco. Conforme afirma o historiador, estes dois homens vindos de Portugal não eram fidalgos, mas Lourenço era um homem religioso e muito devoto e Bracarena veio à região da Minas em busca de enriquecimento, sabendo do auge do período aurífero que aqui ocorria; assim como, devido à propagação de igrejas encomendadas por nobres na época, como arquiteto, encontrou na região uma oportunidade de ascensão econômica (TAMBASCO, 2010, p.83).

As duas tradições do mito possuem elementos diferentes, porém, entre estas duas narrações, um elemento comum se mantém: o autor da construção do Santuário ter sido o arquiteto Antônio da Silva Bracarena⁸.

O arquiteto português estava na cidade de Caeté no período de 1750 trabalhando na construção da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso,

⁸ Fato histórico comprovado por documentos reunidos no Santuário, presentes no livro *O pioneiro da Serra da Piedade* (JESUS, 1967).

juntamente com o pai de Aleijadinho, o também arquiteto Manoel Francisco Lisboa.

No período em que trabalhou em Caeté (MG), na Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Bracarena soube sobre o relato de aparições da imagem de Nossa Senhora da Piedade, em torno de 1760, e decidiu erigir uma capela no alto da Serra. Neste período, o filho de Manoel Francisco Lisboa, Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, trabalhava com ele na construção arquitetônica da Matriz de Caeté. Aleijadinho estava aprendendo o ofício de entalhador com José Coelho, neste período, trabalhando na ornamentação do altar central da Igreja. Alguns anos depois do início de seu ofício como escultor aprendiz e auxiliar, algumas obras foram encomendadas pelas irmandades a Aleijadinho para ornamentar o interior da Igreja⁹.

Apreciando o estilo do escultor iniciante e trabalhando no mesmo local, Antônio da Silva Bracarena convida Aleijadinho para esculpir a imagem de Nossa Senhora da Piedade para a capela que iria dedicar a esta devoção mariana no alto da Serra. Assim, a partir do relato de uma experiência, envolta em um imaginário religioso simbólico, e uma devoção mariana trazida de Portugal, que povoava a região das Minas, constitui-se o mito de origem da imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG).

1.3 A piedade mariana em Minas Gerais: uma herança portuguesa

Desde o período da Idade Média, os portugueses cultivaram uma devoção mariana que se tornou presente nas diferentes esferas sociais. A devoção primeiramente ocorreu através da feitura e veneração de ícones bizantinos da mãe de Jesus, propagando-se posteriormente com a apropriação do nome Maria por muitas mulheres cristãs (VIEIRA, 2017, p.45).

A prática de nomear mulheres cristãs com o nome Maria se tornou um costume; com o tempo, o costume se alargou e se estendeu para a nomeação de lugares, povoações, acidentes geográficos, que recebiam nomes marianos de diferentes expressões devocionais.

⁹ Nossa Senhora do Carmo, Santa Luzia e o altar de São Francisco de Paula, encomendados pela irmandade de Nossa Senhora do Carmo.

No exercício das expedições realizadas pelos portugueses no mundo, a piedade e espiritualidade mariana cultivada em sua terra eram levadas para outros lugares. Assim, ao chegarem às novas terras, os portugueses nomeavam muitos lugares com expressões devocionais marianas, e passaram a “[...] batizar ilhas, cabos, enseadas, povoações e santuários. O Brasil foi incluído nessa cruzada e formou extensa constelação de invocações marianas” (VIEIRA, 2017, p.47).

Desta maneira, a figura de Maria se tornou uma presença marcante na história do Brasil, absorvida e mesclada com a sensibilidade de outras culturas, como a indígena, que já se encontrava em terras brasileiras antes da colonização, e a cultura africana, “[...] propiciando a formação de uma original religiosidade dos trópicos” (VIEIRA, 2017, p.47).

A piedade mariana originada no Brasil através da devoção portuguesa teve especial influência da piedade das populações mais humildes trazidas das vilas de Portugal, fato que contribuiu para a formação de uma vigorosa piedade popular, diferentes da veneração mariana erudita trazida por alguns padres portugueses. A veneração de cunho mais erudito também exerceu influência na devoção mariana no Brasil, porém com menos força nas populações marginais. A veneração erudita exerceu forte influência no pensamento teológico e discursos religiosos que fundamentavam e construíam discursos em torno do significado das imagens e aparições.

A primeira igreja construída no Brasil pelos portugueses foi a de Nossa Senhora da Glória, em 1503 (VIEIRA, 2017, p.47). Pouco tempo depois ocorreu o relato da aparição da Virgem Maria a uma índia chamada Paraguaçu que, depois de sua experiência de um fenômeno religioso, relatou o acontecimento a seu esposo, o português Diogo Alvares. A partir das descrições relatadas por Paraguaçu sobre a aparição de Maria, ele percorre o local e encontra a imagem dedicada à devoção de Nossa Senhora das Graças em uma das cabanas, e assim constrói uma igreja em devoção a esta expressão mariana.

A partir de 1549, com a chegada dos jesuítas ao Brasil, a devoção à Nossa Senhora D’Ajuda foi propagada, e estendida aos índios e negros (VIEIRA, 2017, p.48). Com o tempo, já no início do século XVII, a devoção mariana no Brasil se tornou um fenômeno coletivo, em especial expressa numa piedade popular. Porém, é importante destacar que, entre as manifestações de devoção

mariana do período, nem todas eram “[...] das mais louváveis [...]” (VIEIRA, 2017, p.48).

A piedade mariana cultivada pelos portugueses era levada também para suas expedições, inclusive para as embarcações que transportavam os negros escravizados “[...] os traficantes de escravos invocam a proteção de Deus e da Virgem para os seus negócios” (VIEIRA, 2017, p.48). Numerosas embarcações que faziam o tráfico de pessoas recebiam nomes marianos¹⁰.

O etnólogo francês Pierre Verger (1902-1996), num levantamento que fez sobre o número de embarcações do tráfico que recebiam apelativos marianos, descobriu o impressionante número de 1.154 citações, sob 54 invocações diferentes. (VIEIRA, 2017, p.48).

A invocação de Nossa Senhora da Piedade nestas embarcações aparece 48 vezes no estudo do etnólogo, conforme apresenta Dilermando Vieira.

Nos anos de 1700 no Brasil, na região de Minas Gerais, a piedade mariana trazida de Portugal se reconfigurou nestas terras, com símbolos e elementos agregados a esta piedade a partir da experiência religiosa vivida no local. Como novidade, alguns elementos foram constituindo uma piedade própria da região de Minas e, como herança, algumas tradições, como a construção de capelas dedicadas a Nossa Senhora em agradecimento a promessas realizadas ou para proteção, continuaram a existir. Em especial, no período do ouro, esta prática religiosa era muito comum. Assim, “[...] a piedade mariana não arrefeceu. Muito pelo contrário, tornou-se costume quando se descobria o precioso metal, construir capelas em louvor a Nossa Senhora” (VIEIRA, 2017, p.48).

A piedade mariana experimentada no Brasil no período da colonização apresenta alguns elementos diferentes da piedade portuguesa. A experiência religiosa construída a partir dos elementos culturais de diferentes povos que passaram a viver na mesma terra contribuiu para a construção de uma forma diferente de viver a devoção na região de Minas no período aurífero. Isso influenciou não somente a religião, mas também as artes, como o barroco, que aqui ganhou traços originais dentro do estilo.

¹⁰ Dilermando Vieira apresenta este dado a partir do estudo de Pierre Verger, etnólogo francês.

1.4 O barroco

O barroco foi um fenômeno profuso, que se deu nas diferentes esferas e dimensões sociais. Sua origem e desenvolvimento não se restringiram apenas às artes (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.3).

Foi somente no ano de 1888, com o lançamento do livro *Renascença e Barroco*, de Heinrich Wölfflin¹¹, conforme afirmam Ávila e Santos (1984, p.3), que o barroco passou a ser um estudo especificado.

[...] dentro do conceito de barroco, temos a ideia definidora daquilo que exprime e dá sentido, ao longo de extenso período da história cultural do Ocidente, a uma atitude filosófica, estética e existencial do homem europeu, do homem latino-americano. (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.3).

O estilo barroco se originou num cenário de tensões entre reformistas e contrarreformistas. Na dimensão política, o barroco representou para a Igreja Católica “[...] a necessidade de uma reação dos países católicos ao crescente alastramento do protestantismo” (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.3), afirmando a dimensão gloriosa da Igreja. Neste sentido, autores como Giulio Argan¹² defendem a expressão do barroco neste período como uma forma pedagógica de catequisar através da arte, com a força persuasiva das imagens escultóricas para transmitir mensagens através de símbolos.

Avançando na análise deste movimento, Ávila e Santos (1984) apresentam o barroco como um estilo que se originou a partir de um intuito de defesa e propagação de mensagens religiosas, porém sendo a arte livre, ainda que surgindo a partir de uma intenção originada no movimento de contrarreforma. A força de expressão da arte não se limitou a ele, mas foi uma oportunidade desta nova expressão artística desenvolver novas formas na criação plástica¹³. Assim, houve “[...] a abertura de um espaço potencial para o desenvolvimento criativo das formas do novo estilo, que triunfaram por dois séculos em toda América Ibérica” (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.4). A partir da expressão plástica nas artes, o

¹¹ Historiador da arte e filósofo suíço do século XX.

¹² Ideia apresentada em seu livro *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*.

¹³ Neste sentido, Bruno Forte, em seus livros *A porta da beleza: por uma estética teológica* (2006) e *À escuta do outro: filosofia e revelação* (2003), apresenta as artes em duas dimensões: em sua dimensão de forma (artes plásticas, música, poesia, cinema), na qual uma mensagem é transmitida e diante da obra a pessoa faz uma leitura objetiva de sua mensagem direta e a segunda em sua dimensão subjetiva, no diálogo do indivíduo com a obra a partir de seu mundo de sentido e na escuta da beleza que se manifesta na obra de arte.

barroco atingiu outras dimensões e se tornou desta forma mais que um movimento artístico, um estilo de vida, pois “[...] esse novo procedimento do artista haveria por certo de refletir uma contingência histórico-filosófica do homem da época” (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.4). O autor apresenta assim a abordagem de Wolffin sobre o barroco e a novidade que ele alcança em sua linguagem:

O especialista alemão divisaria uma nova estrutura na arte barroca, estrutura de maior liberdade e desenvoltura, apoiada na prevalência do pictórico, no desprezo da linha, no movimento das massas, na dimensão e integração em profundidade dos planos, numa abertura de forma onde os componentes plásticos se interpenetram e confundem em gradações de contorno e claridade [...]. Impondo assim a quebra do equilíbrio clássico, a arte barroca instaurou uma nova linguagem plástica na arquitetura, na pintura, na escultura. (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.4).

Neste cenário de tensões onde se originou o estilo barroco, onde muitos elementos religiosos, políticos, na vida social se contrapunham e coexistiam numa mesma sociedade. Devido a este contexto no barroco, a síntese dos opostos se deu no jogo criativo que conferiu a ele uma forma própria; por isso,

[...] ao mesmo tempo que condicionado a fatores de uma realidade envolta muitas vezes em sufocante obscurantismo, o barroco soube encontrar [...] a válvula de escape do jogo criativo, do jogo ritual, deles fazendo uma grande resposta subjetiva ou coletiva (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.4).

O barroco, em sua expressão artística, religiosa, litúrgica, social, apresenta esta dualidade, este movimento de tensão. Em seus elementos plásticos na arte, o barroco apresentará, neste jogo lúdico de opostos, uma síntese das formas, jogo de claro e escuro que “[...] não será só um elemento de artifício formal do jogo da luz e sombra na pintura barroca, mas a própria metáfora de todo um modo de formar artístico, de toda uma visão de mundo” (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.5).

1.4.1 O barroco mineiro

O barroco brasileiro surgiu no século XVIII e está intimamente ligado à origem da arte brasileira, apresentando-se neste território com traços singulares. O barroco no Brasil tem forte expressão da religiosidade popular. Conforme aponta Claudio Pastro (1993, p.169), o “Barroco, como experiência religiosa, é a última expressão de um povo que balbucia o Sagrado”, manifestando-se como

uma forma de enaltecimento do mundo através da beleza de suas formas redondas ornamentadas, para uma arte que envolvesse “[...] todo o homem, na terra, na cultura, como ‘volutas de incenso’” (PASTRO, 1993, p.166), expressa em suas formas, cores e materiais. Neste cenário do barroco brasileiro, dois artistas se destacam: o pintor Mestre Ataíde e o escultor Mestre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, conhecido como gênio do barroco brasileiro (BAZIN, 1971, p.125).

O século XVIII no Brasil foi aquele em que o estilo da arte barroca, presente em construções como igrejas e em muitas esculturas religiosas, construiu-se de forma original “[...] por mãos de artistas majoritariamente negros, atingiu o apogeu de sua exuberância, sobretudo em Minas Gerais” (VIEIRA, 2017, p.49)

O barroco em Minas, assim como a piedade mariana, ganhou traços originais. Os santeiros que trabalhavam nas oficinas dos arquitetos e escultores portugueses aprendendo e exercendo o ofício para ajudar nas construções e ornamentação de igrejas, depois disso acrescentavam a seu ofício um estilo próprio. Alguns, depois de aperfeiçoar o ofício de escultor, pintor, arquiteto, tornavam-se mestres autônomos de oficinas, como foi o caso do artista Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Assim como na origem do estilo artístico barroco, em terras brasileiras, a sua característica de expressar plasticamente uma síntese das tensões presentes no período e a diversidade cultural e religiosa presente na sociedade mineira esteve presente na expressão do barroco mineiro.

De acordo com Ávila (1994, p.7),

Falar do barroco é falar de nossa própria origem cultural, de nossa própria formação histórica, das raízes de nossa maneira própria e íntima de ver, de sentir, de exprimir uma peculiar experiência do real que a arte só faz transfundir e sublimar.

Primeiramente, o barroco chegou no Nordeste, em especial na Bahia; depois, no período do ouro, o barroco chegou na região de Minas trazido pelos portugueses. Ao chegar na região de Minas Gerais, o estilo artístico foi difundido e logo a ele foram configuradas algumas particularidades que contribuíram para o desenvolvimento de um barroco original. Assim, ganhou “[...] grandeza e autonomia criativa fazendo demorar por todo o século XVIII a prevalência de suas formas” (ÁVILA, 1994, p.7).

O espírito religioso de Minas Gerais já existia antes do barroco, quando bandeirantes, portugueses e pessoas da região da Bahia faziam as primeiras expedições na região. Nestes trajetos, a religiosidade acompanhava o longo caminho percorrido e cada grupo levava consigo bandeiras ou imagens de santos. Assim, quando chegavam ao local de destino para extração do ouro, e ali encontravam de forma abundante, erigiam capelas de culto às imagens de devoção¹⁴.

Segundo Ávila (1994, p.8), “Em torno desses templos a princípio humildes, mas enriquecidos pouco a pouco de alfaías e talha dourada, surgiam então pequenos aglomerados humanos, núcleos muitas vezes de futuras e prósperas vilas”.

Quando começaram a obter sucesso no trabalho de mineração, passaram a construir templos mais suntuosos nas Vilas, investiam na arquitetura e ornamentação do interior destes templos. Assim, “[...] a importância de um povoado e o espírito religioso de seus moradores eram demonstrados pela imponência e suntuosidade ornamental das igrejas matrizes” (ÁVILA, 1994, p.8). Desta forma se originou o povoado de Caeté, nomeado inicialmente como Vila Nova da Rainha em 1714, em devoção à Nossa Senhora do Bom Sucesso.

1.5 A Pietà

A devoção mariana trazida ao Brasil pelos portugueses, ancorou-se nestas terras a partir de diferentes invocações, entre elas a devoção à Nossa Senhora da Piedade.

A devoção à figura de Nossa Senhora da Piedade, que é a imagem da mãe que sofre as dores do Filho morto na cruz, já se apresentava “[...] de forma popular antes do século XII” (LEITE, 2010, p.66), e sob esta invocação a representação de Nossa Senhora da Piedade, que figura em seu semblante as dores sofridas pela humanidade.

Entre os vários títulos e representações marianas atribuídos às dores de Maria aos pés da cruz, pode-se destacar: “Nossa Senhora da Soledade, das Angústias, das Lágrimas” (LEITE, 2010, p.66) e Nossa Senhora da Piedade,

¹⁴ A capela erigida em devoção à Nossa Senhora da Piedade se originou dentro desta tradição.

trazidos ao Brasil. “Portugal foi o berço de onde se espalhou, para diversas partes do mundo, a devoção da Virgem que acolhe o filho morto em seus braços” (LEITE, 2010, p.66).

A designação de Nossa Senhora da Piedade é precedente ao título Nossa Senhora das Dores, assim como conhecemos algumas invocações marianas no Brasil. Esta distinção posterior se deu ao fato de que, em Portugal, Nossa Senhora da Piedade não era estritamente representada como a mãe com o filho morto em seus braços, mas também com outras imagens de dor, como Maria com espadas em seu peito (que aqui conhecemos como Nossa Senhora das Dores) e Maria aos pés da cruz com um semblante de dor.

A representação de Nossa Senhora da Piedade mais remota que se encontra data de 1230, pertencente a uma irmandade de Portugal. Consta que “Esta imagem encontrava-se numa das capelas do claustro da Sé, em Lisboa” (LEITE, 2010, p.67). Neste período que data a imagem mais antiga de Nossa Senhora da Piedade, a irmandade ligada a esta devoção tinha por tradição rezar à Virgem solicitando auxílio às situações de grande urgência, assim como promover atos chamados “[...] de misericórdia [como] enterrar os mortos, visitar e confortar os encarcerados, acompanhar os criminosos que iam padecer a pena” (LEITE, 2010, p.67).

Os atos de piedade das irmandades dedicadas à devoção de Nossa Senhora da Piedade, entusiasmados e iluminados pela figura da mãe com seu filho nos braços, expressando em seu semblante a dor humana e a compaixão, inspirou outros atos de misericórdia que inicialmente tinham como imagem representativa Nossa Senhora da Piedade, assim como podemos encontrar nas Santas Casas de Misericórdia.

Essa pintura de Nossa Senhora, assentada ao pé da cruz, com o Filho morto nos braços, inspirou muitos corações para fazer o bem. Uma iniciativa que se espalhou pelo mundo foi a abertura das Santas Casas de Misericórdia, fundadas em Portugal por Frei Miguel Contreiras. Nos estandartes, os primeiros emblemas carregavam como ícone Nossa Senhora da Piedade. (LEITE, 2010, p.67).

A devoção à imagem de Nossa Senhora da Piedade se expande, e mais tarde chega à Itália, inspirando muitos artistas a produzirem belas obras que encontramos hoje no Vaticano em Roma (LEITE, 2010, p.68). No período em que esta invocação mariana chegou à região da Itália,

Michelangelo, o farol do renascimento, apresenta Maria sob um novo olhar. Com traços totalmente inovadores, a *Pietà* despertou diferentes concepções de ideias e o grande artista fez com que sua obra fosse reconhecida e admirada em muitos outros países (LEITE, 2010, p.68).

A partir do século XV, a devoção à invocação de Nossa Senhora da Piedade ganha “[...] espaço nas expressões populares [...]” (LEITE, 2010, p.68). A primeira festa popular em devoção à Nossa Senhora da Piedade ocorreu provavelmente “[...] por volta de 1413, em igreja local, no período do Concílio Provincial em Edania, para relatar sobre Hereges Hussitas, que depreciavam a imagem Mater Dolorosa e de Jesus Cristo” (LEITE, 2010, p.68). Depois da inserção do acontecimento da experiência cristã histórico-bíblica que narra a presença de Maria, aos pés da cruz, sofrendo as dores do sofrimento do filho, que foi representada sob a invocação de Nossa Senhora da Piedade, esta devoção se propagou.

Segundo Flores (1995, p.428 apud LEITE, 2010, p.69),

Em 1842, Sixto IV fez inserir no missal romano uma missa centrada no acontecimento salvífico de Maria, aos pés da cruz, com o título de Nossa Senhora da Piedade. Logo esta festa se difundiu no ocidente, com denominações e datas diversas.

1.6 Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG)

A devoção à Nossa Senhora da Piedade em Minas Gerais já estava estabelecida no período de 1750, período que correspondia ao auge da mineração no local. Esta devoção específica, surgida na região de Caeté (MG), e construída no imaginário simbólico do povo daquela região, ocorreu devido à influência da devoção mariana trazida pelos portugueses, na qual o título de Nossa Senhora da Piedade se fez presente, e pela propagação do relato de uma menina que dizia ver a imagem de uma mulher com o filho nos braços, descrições que se assemelhavam à imagem de Nossa Senhora da Piedade.

Neste período, o arquiteto português Antonio da Silva Bracarena, trabalhava na construção da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Caeté (MG), com o arquiteto Manoel Francisco Lisboa, o pai do escultor Aleijadinho. Conhecendo o relato, Bracarena decide construir uma capela dedicada a esta devoção mariana no alto da Serra onde, segundo relata o mito, as aparições ocorriam.

Antonio da Silva Bracarena trabalhou num período de 10 anos (1750-1760) na igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Caeté, e Aleijadinho, neste período, iniciava o ofício de escultor, após ter trabalhado como auxiliar no altar central da Matriz, junto ao mestre José Coelho (COELHO, 2005). Conhecendo o trabalho de Aleijadinho, e motivado pelo seu talento e o fato de ser um escultor iniciante, que por isso cobrava um menor valor pelos seus trabalhos, Antonio da Silva Bracarena encomenda a escultura ao artista, que no mesmo período também fazia algumas esculturas em Sabará.

Nossa Senhora da Piedade é Padroeira de Minas. O documento *Dossiê de Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Serra da Piedade – Caeté/Sabará* (IEPHA/MG, 2010, p.2) traz o relato da proclamação desta devoção mariana na imagem da Piedade como padroeira de Minas Gerais: “Em 1958, a imagem de Nossa Senhora da Piedade é proclamada Padroeira do Estado pelo Papa João XXIII, sendo posteriormente realizadas as solenidades da consagração no mês de julho de 1960”.

De acordo com o documento *Guia de Bens Tombados: v. 2* (IEPHA/MG, 2014), Antonio da Silva Bracarena erigiu a ermida que abriga a imagem de Nossa Senhora da Piedade no final do século XVII, ao conhecer a lenda acerca da menina que passou a ver a Virgem carregando Jesus nos braços no alto da Serra, decidiu construir a capela.

[...] a serra é concebida ainda pelo simbolismo religioso atribuído, o qual surge, a partir da lenda local sobre a aparição da figura da Virgem com Jesus nos braços no alto da Serra. Assim, o oficial de cantaria Antonio da Silva Bracarena decidiu construir uma capela em homenagem a Nossa Senhora da Piedade no topo da Serra. (IEPHA/MG, 2014, p.256).

Figura 1. Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté (MG).



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

Figura 2. Interior da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté (MG).



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

Figura 3. Escultura de Nossa Senhora da Piedade.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

A escultura fica localizada no Santuário de Nossa Senhora da Piedade em Caeté (MG), que tem seu conjunto tombado como Conjunto Paisagístico da Serra da Piedade, pelo IEPHA/MG, como bem cultural desde 19 de maio de 2006.

1.7 Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho

O artista Antonio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, nasceu em 1738 em Vila Rica, Ouro Preto. Foi escultor, entalhador e arquiteto. Filho de Manoel Francisco Lisboa, arquiteto português, e Isabel, negra escravizada, aprendeu o ofício com o pai e o escultor José Coelho. Aleijadinho faleceu em 1814 em Ouro Preto.

Aleijadinho e outros artistas negros que contribuíram para a construção do cenário artístico brasileiro fizeram parte do barroco brasileiro com uma arte de

resistência, conforme afirma Emanuel Araújo, escultor e museólogo brasileiro em seu livro *A mão-afro-brasileira*. Para ele, é pertinente o estudo sobre estes artistas, pois é importante “[...] a proposta de recuperar, pelo menos parcialmente, a participação do negro e do mestiço na formação das artes e da cultura nacional” (ARAUJO, 2010, p. 103)

A primeira biografia sobre Aleijadinho foi escrita em 1858 por Rodrigo José Ferreira Bretas. Depois, pesquisadores contratados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1942 a 1945, realizaram uma pesquisa minuciosa sobre suas obras e sua vida.

Aleijadinho aprendeu seu ofício inicialmente acompanhando seu pai e o tio chamado Antônio Francisco Pombal, na realização das obras que ambos efetuavam nas igrejas e construções civis, e assim aprendeu os primeiros passos de seu ofício.

Outra influência na sua formação foi o entalhador José Coelho de Noronha, que executou seu trabalho na igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Vila Nova da Rainha, atualmente o município de Caeté (MG).

Muitas obras de Aleijadinho não foram documentadas, e depois de sua morte isso gerou muita polêmica, resultando num número exagerado de obras atribuídas a ele sem um sério e minucioso exame, a fim de aproveitarem da fama do escultor. Anos mais tarde, em 1936, diante desta polêmica tiveram início as pesquisas do recém-inaugurado IPHAN, denominado na época Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Os pesquisadores do Instituto iniciaram uma investigação de alcance científico das obras de Aleijadinho, através do confrontamento de documentos, detalhes técnicos, arquivos, acervos, a fim de verificar a autoria das obras, num intenso trabalho que durou de 1942 a 1945, com dedicação em tempo integral dos pesquisadores do SPHAN.

Assim ocorreu e, a partir do resultado das pesquisas, algumas esculturas como a de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG) – uma das obras não documentadas do escultor – foi atribuída à autoria do Mestre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Casos semelhantes de um número exacerbado de obras atribuídas a um artista que alcançou a fama devido à beleza e originalidade de seu trabalho,

ocorreu também com artistas como Gian Lorenzo Bernini, escultor do barroco italiano (FONTENELLE, 1970, p.7).

Cada artista imprime em sua obra um traço próprio, que não pode ser imitado. Quando estamos diante de uma obra de arte, encontramos-nos diante da fagulha de uma alma humana (SUASSUNA, 1979, p.62), que não pode ser copiada, é única. O artista imprime esta singularidade na feitura da obra de arte.

Aleijadinho, como homem de seu tempo e artista do estilo barroco, deixou presente em suas obras uma síntese da “[...] imagem viva de uma cultura, de um processo civilizador, de um modo de ser que marcaram toda uma decisiva época da formação mineira” (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.27). O artista participou e contribuiu com a formação do barroco brasileiro enquanto linguagem artística com uma linguagem de identidade própria.

A arte do Aleijadinho, assimilando heranças formais e lições de técnica de toda a anterior experiência plástica luso-brasileira, repensando com elas talvez a própria soma das tradições da arte ocidental, da arte cristã, soube, mais do que a arte de qualquer outro criador brasileiro de sua época, encontrar a expressão adequada para uma sensibilidade já moldada por novos estímulos e condicionamentos. (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.27).

O artista Aleijadinho exprime bem o espírito barroco presente na sociedade mineira do período, onde dualidades, contradições e diversidades religiosas, políticas e sociais existiam num mesmo ambiente. Assim, “[...] o Aleijadinho é bem o barroco encarnado na dimensão humana e criativa de uma perplexidade mineira, brasileira” (ÁVILA; SANTOS, 1984, p.27).

1.8 A Serra e o Santuário

A Serra da Piedade, assim denominada após a construção da capela em devoção à Nossa Senhora da Piedade por Antonio da Silva Bracarena, foi declarada “monumento natural” em 1989, pelo artigo 84 dos Atos e Disposições Constituintes Transitórias da Constituição do estado de Minas (IEPHA/MG, 2014). Ela faz parte do conjunto da Serra do Curral, referência geográfica dos primeiros bandeirantes que chegaram à região por volta de 1673.

O contexto cultural-religioso da Serra da Piedade é constituído pelo simbolismo religioso que surgiu devido à lenda da aparição da figura de Maria com Jesus nos braços no alto da Serra e inspirou a construção de uma capela em

devoção à Nossa Senhora da Piedade pelo arquiteto português Antonio da Silva Bracarena.

Antônio da Silva Bracarena, trabalhava na construção da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Caeté, juntamente com o também arquiteto Manoel Francisco Lisboa, quando soube do mito que circulava na região e inspirava a vivência devocional mariana de muitos naquele povoado. Foi então que, imbuído da devoção que trouxe de Portugal, iniciou seu projeto convidando Aleijadinho para esculpir a imagem; após a autorização da arquidiocese, pôde então iniciar a construção.

Iniciada em 1767, a capela foi concluída somente em 1778. O Conjunto Arquitetônico compreende a Igreja Nossa Senhora da Piedade, a Casa dos Romeiros, o Cruzeiro com imagem da cena do calvário.

Juntamente ao conjunto artístico, religioso, arquitetônico da Serra da Piedade, no início da serra se localiza o observatório de astronomia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), nomeado Frei Rosário, figura que marcou a história do Santuário devido a seu intenso trabalho pastoral no local.

Figura 4. Conjunto paisagístico arquitetônico da Serra da Piedade.



Fonte: <<http://arquidiocesebh.org.br>>.

2 A IMAGEM: OBRA DE ARTE, IMAGEM RELIGIOSA E SÍMBOLO

Lo bello viene a nuestro encuentro, se hace íntimo, cercano, emparentado com la sustância misma de nuestro ser [...]. Un artista nos presta sus ojos y nos hace ver um fragmento en el que, sin embargo, el todo está presente igual que el sol se refleja em una gota de rocío. (EVDOKIMOV, 1991, p.26-27).

2.1 A imagem

“Olhar, olhar, até já não sermos nós mesmos”
(MUTIS apud JOLY, 2007, p.9)

A imagem, como aquela que transmite mensagens, é uma das significações mais comuns que encontramos. Porém, o vocábulo imagem pode ter diversos significados, pois não é possível estabelecer uma única definição que possa abranger as várias significações desta palavra. Contudo, apesar de possuir diversos e algumas vezes divergentes significados, podemos compreender o que é imagem. Remetendo sua significação, por mais diversa que seja, como algo visual, “[...] embora não remetendo sempre ao visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual” (JOLY, 2007, p.13). A imagem sempre é originada a partir de um sujeito; seja ela “imaginária ou concreta”, ela nasce de sujeitos ou transpassa aqueles que a recebem.

Apesar de um cerne comum que nos faz compreender o que seja a imagem, uma vasta significação a define. Na sociedade contemporânea, ela está intimamente ligada aos meios midiáticos, à publicidade. Porém, neste trabalho, iremos nos ater ao sentido religioso, filosófico do termo, numa leitura hermenêutica para uma análise da imagem na arte visual como possível espaço de experiência religiosa através de sua contemplação. Antes de analisarmos mais detidamente, vamos prosseguir com algumas pontuações sobre o termo.

A palavra imagem está presente na cultura cristã ocidental na ideia de imagem e semelhança presente na literatura bíblica. A ideia de Deus criador que origina o ser humano como sua imagem e semelhança nos apresenta alguns aspectos que poderão auxiliar na compreensão da obra de arte como mediação de uma experiência religiosa. “No início, havia a imagem. Para onde quer que nos viremos, existe a imagem. Por todo o lado através do mundo, o homem deixou vestígios das suas faculdades imaginativas” (JOLY, 2007, p.18).

O ser humano como ser que é criado à imagem de Deus se assemelha, ou apresenta aspectos deste ente que, na definição cristã, é Belo, Bom e Verdadeiro. Assim, o ser humano também possui estas dimensões como imagem dele, e ainda busca integrar este elo no mundo, em busca do retorno à imagem integral deste Deus que é todo bem. Martine Joly (2007, p.16) afirma: “Do mito da caverna à Bíblia aprendemos que somos nós próprios imagens, seres que se assemelham ao Belo, ao Bem e ao Sagrado”.

Ao vocábulo imagem associamos uma vasta gama de significados que, por vezes, se assemelham e, por vezes, divergem, pois estes significados abrangem noção de imagem midiática, desenho, arte, religião, filosofia. A investigação deste trabalho irá analisar a imagem na obra de arte em duas perspectivas: narrativa e simbólica, considerando que uma obra de arte transmite uma mensagem através dos elementos de sua imagem e é lugar de manifestação do sagrado, em seu aspecto simbólico, quando sinaliza, evoca o mistério.

A imagem está presente na origem das religiões judaico-cristãs, pois este elemento é marcante em diferentes momentos destas tradições, fazendo-se presentes na história da arte como importantes construções humanas. A noção de imagem está conectada à representação visual; assim, pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, tornaram-se meios de representação e comunicação de elementos de uma experiência religiosa.

De acordo com Joly (2007, p.19-20),

Instrumento de comunicação, divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com aquilo que ela representa. Visualmente imitadora, pode tanto enganar como educar. Reflexo, ela pode conduzir ao conhecimento. A Vida no Além, o Sagrado, a Morte, o Saber, a Verdade, a Arte, tais são os campos para os quais o simples termo imagem nos remete. Se tivermos nem que seja um pouco só de memória. Consciente ou não, esta história constituiu-nos como somos e convida-nos a abordar a imagem de um modo complexo, a atribuir-lhe espontaneamente poderes mágicos, ligada como está a todos os nossos grandes mitos.

A imagem diz respeito a uma maneira de figurar sentido, de forma simbólica; na comunhão de seus signos, encontra-se a densidade à qual ela remete. Ela caminha em duas vias: a via da narração, que transmite uma mensagem no conjunto de seus elementos através do esforço de interpretação que suscita naquele que contempla seus signos, e a via epifânica, como sinal que evoca aquilo que simboliza.

2.2 Pareyson: imagem religiosa e arte sacra

Nas teorias tradicionais da arte é possível notar três concepções mais difundidas que a definem como: conhecer, exprimir, fazer (PAREYSON, 1997, p.21). Assim como o conceito de imagem por vezes se assemelha e por vezes diverge, também as definições sobre a arte se desenvolveram no mesmo movimento de aproximações e distâncias entre significados construídos nas teorias que pensaram a arte e sua definição.

Primeiramente, na idade antiga era definida como técnica, um fazer manual, que não diferenciava a arte e o trabalho de artes. Neste período, a ausência de distinção entre as formas de produzir conduziu a “[...] um equívoco, não dissipado nem mesmo pela distinção entre arte liberal e arte servil, que confinava artes grandes, como as plásticas e figurativas, nas artes inferiores” (PAREYSON, 1997, p.21).

A definição da arte como expressão foi apresentada no movimento do romantismo. A arte neste novo modo de pensar não consistia na correspondência a algum padrão ou modelos que se adequavam a cânones de beleza, “[...] mas na beleza da expressão, isto é, na íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita” (PAREYSON, 1997, p.21).

No pensamento ocidental, a arte está presente como forma de conhecer, através da contemplação, “[...] como visão da realidade: ou da forma sensível na sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática” (PAREYSON, 1997, p.22).

Todas estas concepções contribuem para o entendimento do que é a arte e a obra de arte, por isso a reflexão sobre os diferentes aspectos da arte que cada teoria aponta não são excludentes, ou absolutos, contribuem para ampliar a compreensão sobre o que é a arte. Outro ponto a se destacar na tentativa de definir o que é a arte, é considerar seu aspecto formativo, como produto de um sujeito que a criou e formou, por isso, Luigi Pareyson (1997, p.22) destaca:

Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho; por isso, toda obra humana é como o retrato da pessoa que a realizou. Neste sentido também a arte tem um caráter expressivo.

Sobre este aspecto, a reflexão trazida por Edmundo Fontenelle (1970, p.29) sobre o artista e o imitador, ao apresentar os traços singulares presentes na obra de Nossa Senhora da Piedade, de Aleijadinho, é muito profícua: “[...] o imitador, por maior que seja sua perícia, jamais, como o artista genuíno, especialmente o Aleijadinho, saberá ordenar as partes de sua criação, para imprimir-lhe unidade e vida”. Não somente as obras de Aleijadinho, mas de todo e qualquer artista, assim como destaca Pareyson, pois em toda obra humana está impresso algo do sujeito que a pensou e realizou.

O caráter expressivo na arte, que está presente em outras produções humanas, também constitui um de seus aspectos; não é a essência da arte, segundo Pareyson, mas é uma das dimensões que ela integra de maneira importante. Por isso, expressão e arte não se identificam, mas a expressão é um elemento que compõe a arte, pois este elemento

[...] não esgota a essência da arte [...]. Nesse sentido, a obra de arte é expressiva enquanto é forma, isto é um organismo que vive por conta própria e contém tudo o que deve conter. Ela exprime então a personalidade do seu autor, não tanto no sentido de que a trai, ou a denuncia, ou a declara, mas no sentido que é, e nela até a mínima partícula é mais reveladora acerca da pessoa de seu autor do que qualquer confissão direta, e a espiritualidade que nela se exprime está completamente identificada com o estilo. (PAREYSON, 1997, p.23).

A arte é expressiva não apenas enquanto linguagem, que na poesia se utiliza dela como matéria, mas enquanto forma. Nas artes plásticas, a expressão se dá na forma, pois é nela que a obra de arte é e revela seu ser. Por isso, ela “[...] não tanto tem quanto, antes, é um significado” (PAREYSON, 1997, p.23).

O aspecto contemplativo da arte, segundo Pareyson, deve ser muito bem situado, pois a arte não possui como única tarefa a contemplação para se alcançar o conhecimento. A arte não é ela mesma contemplação, mas “[...] ela revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado” (PAREYSON, 1997, p.25). Dessa forma, a arte impulsiona a novos jeitos de olhar, onde ver é também um construir, como os olhos do artista “[...] cujo ver já é um pintar e para quem contemplar se prolonga no fazer” (PAREYSON, 1997, p.25).

A partir do conceito de formatividade, pode-se entender arte primeiramente como um fazer, que diz respeito a produzir, construir, formar. Porém, o aspecto de formatividade da arte não se reduz a este caráter técnico de

produção de algo. A formatividade remete à dimensão espiritual. A arte não é apenas produção e execução de formas, mas também invenção, por isso, inaugura sempre objetos novos; produção e invenção se realizam de forma simultânea. No momento em que o artista cria seu projeto em seu pensamento, ele já existe e a forma produzida é a consumação desta invenção. Por isso, na obra de arte, o processo da invenção para a produção não é apenas um fazer, mas um “acabar”, “[...] um levar a cumprimento a inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível” (PAREYSON, 1997, p.26).

Por meio deste processo de invenção e feitura da forma da obra, o artista se abre ao conhecimento do ser, onde na forma uma novidade ontológica pode se manifestar. A dimensão espiritual da arte ocorre neste movimento, onde espiritualidade se configura no núcleo da vida de onde emerge a obra. Por isso, produzir uma obra de arte

[...] significa formar conteúdos espirituais, dar uma configuração à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos. Isto quer dizer sublinhar, antes de tudo, o fato de que o conteúdo se dá a própria forma [...] (PAREYSON, 1997, p.57).

Para Pareyson (1997, p.55),

Se arte tem uma dimensão significativa e espiritual, aliando-se com outros valores em conúbio inseparável, e alcança ter também finalidade e funções não artísticas, mas sempre inscritas na vida espiritual do homem, isto é, porque ela contém a vida de onde emerge.

A forma como a obra de arte é elaborada a diferencia de outras atividades humanas. O conteúdo tornado forma na obra é mais que a representação de um assunto, mas é ontológico na medida em que o ser do artista está impregnado na obra.

[...] o sentimento profundo que diverge do argumento tratado na superfície, ou a emoção cantada de per si tornada, ela própria, argumento, como um movimento de amor, ou de nostalgia, ou de desejo, ou de melancolia ou de dor (PAREYSON, 1997, p.56).

Seu conteúdo está imbuído do ser do sujeito que a produz, e a forma elaborada a partir da inspiração de um assunto revela o caráter espiritual da obra. Forma e conteúdo são, nesta concepção estética, inseparáveis, assim “[...] fazer arte significa ‘formar’ conteúdos espirituais, dar uma configuração à

espiritualidade” (PAREYSON, 1997, p.57). Neste processo, o conteúdo se doa à forma, por meio de uma íntima vontade expressiva do artista.

A definição de arte, nestes termos, considera a dimensão sensível da obra de arte, onde a forma produzida é a consumação material formada de “[...] palavras, sons e cores [...]” (PAREYSON, 1997, p.57), criadas por inspiração de um tema dado anteriormente ou não. É importante destacar que, nesta concepção estética, um sentimento em si e objetos determinados não estão contidos nas obras, mas na forma e conteúdo de uma criação artística estão presentes no nível espiritual na medida em que o mundo do sujeito que criou a obra está ali presente, por isso na obra está impressa a alma do artista e “[...] os sentimentos, os ideais, as aspirações que nutre seu coração, as experiências, as escolhas, as crenças de que informa a sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua espiritualidade” (PAREYSON, 1997, p.57-58) estão presentes na obra.

A espiritualidade do artista, presente na obra, abrange algo mais profundo que diz respeito à busca existencial humana da verdade. Para Pareyson, esta busca acontece por meio da interpretação que dá vazão a diferentes leituras em diferentes etapas da vida de um mesmo indivíduo e diferentes formas de compreender por indivíduos diferentes. Neste processo, mediado pela obra de arte, ocorre uma dialética entre espectador e artista que formou a obra, pois, ao formar a obra, uma verdade foi nela impressa, tendo em vista que o ser do artista foi impresso na obra e a verdade se faz presente no ser do artista e na espiritualidade da obra que carrega a infinitude da verdade do ser impressa nela sem esgotá-la.

A forma tem uma infinidade de aspectos, cada um diz quais a contém inteira, mesmo não lhe exaurindo a infinidade; e a pessoa pode adotar infinitos pontos de vista, isto é, concretizar-se numa infinidade de olhares ou de modos de ver, cada um diz quais contém sua espiritualidade inteira, mesmo não lhe exaurindo todas as possibilidades (PAREYSON, 1997, p.226).

O processo de interpretação de uma obra de arte, assim como o processo de sua formação criativa, nesta perspectiva, une a verdade aos aspectos múltiplo e uno, onde a reflexão trazida por Bruno Forte sobre a experiência religiosa consiste no movimento do Todo no fragmento, a revelação do infinito no finito no que se faz. A infinidade do mistério do ser da pessoa do artista não se esgota em cada interpretação de sua obra, nem seu sentido, assim

como o mistério que é o ser do espectador não se esgota em sua dialética com a obra, que revela sua verdade a partir de seu mundo de vivências e significado sem exaurir (PAREYSON, 1997, p.57-58).

2.2.1 Espiritualidade na arte e arte sacra

Ao analisar a arte sacra em relação às imagens religiosas, duas perspectivas se encontram: ser uma imagem sacra, mas não ser uma obra de arte, ou ser uma obra de arte que não tem objetivo de culto, e não ser sacra. Assim,

[...] pode ocorrer que o assunto religioso e a finalidade de culto venham esmagados por uma inspiração profana e, por outro lado, pode ocorrer que a obra seja muito funcional do ponto de vista das exigências de culto, sem, no entanto, elevar-se ao nível da arte (PAREYSON, 1997, p.51).

Algumas questões sobre a arte sacra são resolvidas de forma rápida por linhas de pensamento que não a consideram como um lugar onde pode se originar uma inspiração, considerando “[...] a religião coisa de outros tempos [por pessoas que são] insensíveis à experiência religiosa” (PAREYSON, 1997, p.52). Pode-se evidenciar que a arte é sacra, formada com finalidades de culto, quando apresenta dois aspectos: “[...] em primeiro lugar, deve ter uma inspiração religiosa e, em segundo lugar, deve obedecer a prescrições eclesíásticas relativas às exigências do culto” (PAREYSON, 1997, p.52).

O caráter religioso deste tipo de arte se encontra mais no espírito que impele à ideia feita forma ilustrada e forma com que se trata esta obra, do que nos temas nela representados. Por isso, a arte sacra “[...] é verdadeiramente religiosa se a espiritualidade que nela se encarna está intimamente invadida de fé e de experiência religiosa” (PAREYSON, 1997, p.52).

Portanto, para Pareyson, uma arte é efetivamente arte sacra nestes termos, com finalidade específica de culto, e arte no sentido autêntico, quando o tema da obra não obscurece a intuição criativa, mas serve de inspiração e o artista neste processo possa considerar as dimensões da fé e da experiência religiosa interiorizando-as, não como fatores limitantes, mas parte do processo de criação desta arte específica, que fazem parte da inspiração do tema no processo de criação. Para ele,

É fácil ver que as exigências do culto e as limitações que ele impõe não limitam a liberdade do artista mais do que do arquiteto é limitado pelas proporções assinaladas ao seu edifício e à destinação a que deverá servir. Ainda, ao verdadeiro artista, este tipo de limitação, em vez de obstáculo ou impedimento, torna-se ocasião, estímulo, sugestão, possibilidade. Assim interiorizadas e tornadas partes integrantes da própria inspiração, as duas condições são muito mais vizinhas do que parece à primeira vista (PAREYSON, 1997, p.52-53).

As dimensões da fé, experiência religiosa, finalidade de culto e símbolos litúrgicos, integradas à inspiração contribuem para a construção dos símbolos feito forma que encontram sua significação na “[...] intimidade da experiência religiosa [...]” (PAREYSON, 1997, p.53), aprofundadas e interiorizadas até se tornarem uma inspiração para a obra. As prescrições requeridas para a criação de uma obra de arte sacra não são fatores limitantes, mas elementos que estão ligados ao tema e seu ambiente específico profundamente imerso de experiência religiosa e seus símbolos litúrgicos, que, transformado em arte, torna-se inspiração. Por isso, a arte sacra deve ser criada de tal forma diante destas prescrições que sempre se encontre espaço para revelar uma nova espiritualidade, e dizer de forma artística os elementos destas prescrições, que serão interpretados considerando a obra sempre como este espaço de revelação de uma verdade infinita no finito da obra, do indivíduo que interpreta o seu contexto e reconhece o caráter de sagrado na obra. Por isso, “[...] pode-se chegar a dizer que a arte sacra, se não consegue ser arte, nem ao menos consegue ser verdadeiramente sacra” (PAREYSON, 1997, p.53).

2.2.2 Obra de arte e experiência estética: interpretação e contemplação

O ser humano, por meio do conhecimento sensível do mundo, é capaz de apreender a realidade e construir imagens. No processo de conhecimento, a pessoa humana assimila o que uma determinada coisa se mostra, em seus elementos objetivos e também revela o que uma coisa é, a partir do processo hermenêutico que faz na relação com o objeto. Assim, “[...] se é formativa toda vida espiritual também deve ser formativo o conhecimento, em particular o conhecimento sensível” (PAREYSON, 1993, p.171).

Luigi Pareyson (1993, p.179) considera que o processo de formação da obra é contínuo, pois o diálogo que é estabelecido entre o artista e a obra produzida, entre a pessoa que contempla e a obra, é um processo continuado,

por isso, infinito, pois é “[...] precisamente a infinidade inexaurível da forma e da pessoa que funda a infinidade quantitativa da interpretação”. Neste processo, a coisa, que é a obra, tem sempre algo a revelar a partir do universo do interpretante, que pode interpretar a verdade da obra sob diferentes aspectos em diferentes fases da vida, por isso, é infinita esta revelação do ser do artista, do ser do espectador e a verdade da obra que ocorre através do diálogo, num processo interpretativo que é vivo e contínuo. Uma experiência religiosa, enquanto experiência de um mistério revelado por mediação da obra de arte na interação do artista com a produção da obra e do espectador com a obra, pode ocorrer neste espaço de diálogo vivo que ocorre neste processo¹⁵. Assim,

[...] a interpretação, por um lado, é ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo; e, por outro lado, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber [...]. (PAREYSON, 1993, p.175).

A contemplação da obra de arte, apresentada por Pareyson, é contemplação ativa que produz imagens ao captar o entendimento da obra ao mesmo tempo em que recebe mensagens do objeto artístico. Por isso, no diálogo com a obra, “[...] a interpretação é um ver que se faz contemplar, e um contemplar que visa o ver” (PAREYSON, 1993, p.175).

No processo de interpretação a escuta da obra é atividade importante, para além de uma escuta passiva, por meio da abertura à revelação do ser da obra é preciso esforço para captar esta verdade revelada:

A interpretação, com efeito, é um encontro no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade, o qual, pelo contrário, consiste em desencadear um habilíssimo esforço de inventiva originalidade, e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, não se deixando esgotar por nenhuma interpretação, mas antes suscitando-as, a todas elas, alimentando-as e promovendo-as (PAREYSON, 1993, p.182).

Sendo a obra de arte linguagem, ela revela na forma a verdade do ser, e no diálogo é preciso se dispor a escutá-la, para compreender este Outro que se

¹⁵ Artista e espectador, neste processo podem ser transpassados pela Beleza, onde a obra de arte, além de revelar o ser do artista, e o ser do interpretante, é testemunha da experiência com a beleza do artista, e espaço vivo de manifestação desta beleza impressa através de símbolos narrativos e evocativos na beleza da obra. Portanto, a experiência feita pelo artista e pelo espectador exige esforço (PAREYSON, 1993, p.171), não se dá por uma contemplação passiva, mas disposta a conhecer e esforço e disposição para captar esta Beleza revelada na beleza da obra, pois a interpretação “[...] é um conhecimento em que o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime” (PAREYSON, 1993, p.181).

nos mostra por meio dela. Bruno Forte nos apresenta esta escuta ativa como disposição para captar o ser do Outro que nos é revelado na linguagem. Dessa maneira,

[...] no evento da linguagem é o próprio ser que se oferece como evento. “A linguagem é a casa do ser”, porque o evento do dizer se realiza tanto quanto nele, originariamente; o ser se doa retirando-se, se diz calando-se. (FORTE, 2010, p.105).

De acordo com Pareyson (1993, p.183),

O olho que antes aguçava o olhar, agora fita e admira, atento e satisfeito, e se detém complacente sobre o todo e as partes [...] contente por ter apreendido de onde vai circular a linfa vital por toda parte e o sopro que anima e dá vida à forma interrogada.

Neste ponto, o interpretante interrompe o movimento e, assim, “[...] o irrequieto interpretante se faz tranquilo interpretador” (PAREYSON, 1993, p.183). Mas esta é apenas uma pausa e logo o interesse ressurgiu; interpretação é movimento e repouso, assim como a música é movimento e pausa numa mesma composição; os dois aspectos fazem parte também da interpretação e contemplação.

A interpretação, neste sentido, é “[...] aberta para acolher todo novo *insight* e pronta a explorar a cogencialidade instituída por cada nova emoção” (PAREYSON, 1993, p.183). Movimento que busca, olhar zeloso, abertura à compreensão, e repouso do entendimento alcançado, da verdade que se revelou, descoberta realizada, formação e contemplação. Este duplo aspecto da interpretação, repouso e movimento, é indivisível na interpretação, são movimentos diferentes, mas necessários e inseparáveis; assim como na música, pausa e movimento lhe conferem a totalidade e singularidade de cada composição. Assim, é possível afirmar que a “[...] forma se oferece à contemplação no próprio ato de se mostrar como tal, e diante dela nada resta a fazer senão deter-se admirando-lhe a harmonia, pois suas partes vivem da vida do todo” (PAREYSON, 1993, p.187-188).

2.2.3 Contemplação e prazer estético

A beleza da obra de arte não se encontra isolada no aspecto objetivo, contemplabilidade da obra, tampouco no subjetivo, originado na contemplação e no prazer estético deste processo.

O vínculo entre a dimensão da beleza sobre o que se pode contemplar em sua forma, objetivamente, ou seja, sua contemplabilidade, e a contemplação derivada de análise, reflexão e prazer estético, que faz parte da subjetividade, não se encerra na divisão destas duas dimensões, mas uma análise mais aprofundada sobre a beleza nestes termos considera que “[...] a própria contemplação institui e funda a contemplabilidade e, por conseguinte, a beleza de seu objeto. De sorte que não se trata no fundo de dois termos, mas de um só, que é a contemplação criadora de seu objeto” (PAREYSON, 1993, p.192). Nesta concepção, que une os dois termos das dimensões subjetiva e objetiva da beleza na contemplação, uma não anula a outra mas existem e se alimentam na relação do espectador que contempla com a obra de arte formada pelo artista. A forma da obra de arte apresenta objetivamente sua beleza para ser contemplada, mas ao mesmo tempo a contemplação como ápice do processo de interpretação figura imagens a partir da imagem dada, sendo a conciliação entre a forma dada e a imagem construída para compreensão da obra na consumação deste processo.

Certamente, a forma é contemplável enquanto forma, e o seu próprio ser forma e é a sua contemplabilidade: a forma se oferece, dá-se e por assim dizer se impõe à contemplação, e quando surge como forma pede e exige ser contemplada. Mas esse oferecer-se e impor-se da forma não é um determinar ou causar. (PAREYSON, 1993, p.192).

Bruno Forte (2006, p.5), ao apresentar a ideia de beleza, diz: “Belo é o oferecer-se do Todo no fragmento, o evento de uma doação que supera a distância infinita”, pois a Beleza divina se oferece na forma da beleza da obra de arte, sem exaurir sua infinitude, supera a distância da transcendência e se revela na imanência do fragmento finito da obra, por isso na obra de arte a experiência religiosa ocorre de forma infinita. O oferecer-se do mistério na forma da arte é um processo infinito, pois o infinito não se esgota no fragmento da forma, e a pessoa que contempla a beleza da obra de arte cria sua experiência com este infinito; esta ressoa de formas infinitas na finitude humana, por isso é um processo contínuo, que pode ocorrer ao longo da vida de diferentes formas e a pessoa que contempla pode ter uma compreensão e uma experiência com este mistério que se irradia na obra ressoando de formas diferentes, pois é um processo vivo e

dinâmico que se dá na relação com a obra. Da mesma forma como se dão as relações humanas, cada pessoa humana é infinita mas em si habita um mistério, de ser criado, assim as relações humanas são infinitas na sua finitude histórica, porém, infinitas, visto que nunca apreendemos completa e definitivamente o ser do outro mas temos compreensões e aproximações, comunhão com a beleza do ser do outro ou através da relação que é sempre viva e dinâmica, findando somente com o fim da própria existência.

Por esta razão, a experiência religiosa se faz neste movimento, na disposição para contemplar. Contemplação que não é passiva, mas relação, e toda relação se constitui de movimento e pausa, movimento que se mostra, revela o seu ser ao outro, e pausa que é escuta, acolhe o outro, e tenta compreendê-lo naquilo que ele se mostra e na compreensão que podemos fazer dele na admiração de seu ser. Reconhecer a Beleza na beleza da obra de arte é estar disposto à escuta do outro e do Outro que nela se revela; ver impressa na beleza da obra a alma do artista que a formou e a Beleza do mistério que nela se oferece. A experiência religiosa, mediada pela obra de arte, acontece quando o encontro da alma humana e a Beleza revelada na beleza da obra se doam e se relacionam em comunhão.

Bruno Forte faz uma reflexão sobre a beleza, apresentando-a num caminho que ele chama de catedral do espírito; assim, a beleza como caminho para a experiência com o mistério transcendente ocorre nos níveis em que adentra a pessoa nesta catedral do espírito para a experiência da Beleza. Por isso, ao falar da beleza, Bruno Forte (2010, p.11) a apresenta como “[...] uma espécie de catedral do espírito, que lembre a beleza dos espaços sagrados edificadas pelos homens a fim de evocar e invocar a Beleza divina”. Desta forma, a relação do artista com a obra e da pessoa que contempla com a obra, ocorre nos termos apresentados por Pareyson e a beleza da arte formada pelo artista evoca e invoca a Beleza divina que se oferece em sua forma e, ao contemplar esta Beleza revelada na beleza da forma, o espectador vai adentrando esta catedral do espírito na relação de comunhão com a beleza.

A contemplação, enquanto acontecimento dinâmico de relação, portanto, é ativa, produz uma adequação da beleza dada na forma com entendimento sobre ela, mas ocorre “[...] em um fiel processo de interpretação [...]” (PAREYSON, 1993, p.188) pelo que é oferecido na obra, por isso, ela não é

mero reconhecimento daquilo que é dado pela obra, tampouco uma criação sem fidelidade ao que é dado, mas um processo de interpretação que acolhe e compreende num esforço, no qual faz parte a adequação do que é dado ao universo de significados da pessoa que contempla, constituindo-se num diálogo. Por isso, “[...] contemplabilidade e contemplação são inseparáveis, e constituem os dois aspectos indissolúveis de um único todo [...]” (PAREYSON, 1993, p.189). Contemplação, então, é correspondência entre contemplado e contemplante. A pessoa que contempla não dá um novo, não cria um novo sentido para a obra, mas, no processo de relação com ela, na interpretação, ocorre o processo de adequação, entre o sentido oferecido por ela nos signos da beleza da obra na forma e seu universo de sentido; assim, “[...] existe coincidência aí entre a coisa interpretada e a interpretação que se lhe dá, e é então que nasce a contemplação” (PAREYSON, 1993, p.191).

2.2.4 Encanto e contemplação

O encanto não é precário de compreensão na interpretação, mas o processo de interpretação não deve se encerrar nele, ou seria precipitado e incompleto. A admiração ou maravilhamento de algo carrega em si a exigência do movimento do encontro com aquilo que lhe atrai, e nisso a condição de se demorar neste processo, num esforço para interpretação e contemplação como consumação de cada etapa deste processo de relação do espectador com a obra. Por isso, ele é o início de um processo de interpretação; assim, o encanto “[...] suscita e promove, fazendo-se de tal modo início, além de prefiguração, de um processo de interpretação” (PAREYSON, 1993, p.194).

O prelúdio do processo de interpretação dado pelo fascínio do espectador ante a obra oferece de forma breve, como primeiro movimento, um leve esboço de entendimento, porém de caráter imediato, por isso, é o primeiro momento da interpretação, que exige e suscita prolongamento desta ação no esforço do movimento que busca compreendê-la e que culmina na contemplação. Ainda que o encanto seja primário no processo, é essencial, pois é justamente este elemento que provoca todas as outras etapas da contemplação da obra de arte.

De acordo com Pareyson (1993, p.194),

Seu movimento de surpresa produz aquele interesse sem o qual a interpretação ficaria sem vida e sem guia, e seu aspecto contemplativo estimula e solicita a interpretação prefigurando a sua conclusão, anunciando o repouso e a fruição em que possa aplacar-se, contente e satisfeita. O encanto ou fascínio produz, sem dúvida, a tensão da busca, mas a orienta com a promessa do sucesso e do gozo que daí advém [...].

Os três momentos do processo de compreensão na relação do espectador com a obra são inseparáveis, assim como a contemplabilidade da contemplação, o fascínio, a interpretação e a contemplação constituem a tríade de uma mesma atividade que carrega em si uma atração que provoca o movimento e se conclui no repouso que é pausa consumada de todo este processo. Por isso, o encanto suscita a interpretação que se torna um movimento atento de busca, um olhar ativo, penetrante e profundo, sensível a captar qualquer nuance da obra, mergulha seu olhar na obra de arte, conclui-se na contemplação onde o olhar repousa, “[...] agora se torna absorto, de atento se faz direcionado, de perscrutador se faz recolhido” (PAREYSON, 1993, p.195). O olhar perpassa toda a obra; na compreensão, liga cada parte dela à totalidade da obra, por isso “[...] a contemplação é quieta porque não se faz mais necessário o movimento da interrogação e do colóquio, porque já se tem a resposta e quem a deu foi a beleza da forma” (PAREYSON, 1993, p.195)¹⁶ e o contemplante experimenta um estado de arrebatamento onde, uma vez alcançada a plenitude deste processo, os sentimentos e paixões suscitados dentro de si pelo encanto entram em estado de suspensão e ele se encontra “[...] intimamente abraçado ao objeto, por assim dizer saiu de si mesmo” (PAREYSON, 1993, p.196), entrou em comunhão com a beleza.

2.3 Experiência estética e experiência religiosa mediada pela arte: Paul Evdokimov

O teólogo Bruno Forte destaca a importância do pensamento sobre o belo na teologia da beleza de Paul Evdokimov¹⁷ e, inspirado por essa teologia,

¹⁶ Devido a este sentimento suscitado pela contemplação, ela é apresentada como catarse, conclusão de um processo iniciado pelo fascínio da obra, o esforço por compreender e o gozo da conclusão deste processo.

¹⁷ Teólogo leigo (1901-1970), russo, de tradição ortodoxa. A teologia de tradição ocidental e a teologia de tradição ortodoxa diferem em alguns aspectos. A visão do belo na arte para a tradição ortodoxa é muito específica ao considerar o ícone como lugar da metafísica da luz, onde o ícone é a janela onde o invisível se mostra na beleza visível da obra. Para a tradição ortodoxa, o ícone é essencialmente sagrado, constitui um objeto sacramental onde o Deus

apropria-se de seus elementos para apresentar sua ideia sobre a beleza como lugar da experiência religiosa. O teólogo italiano aponta a beleza em sua máxima expressão como revelação do sentido último, onde o fragmento finito do tempo é iluminado pela Beleza infinita “[...] que irradia do alto e que só é reconhecível pelo olhar da fé” (FORTE, 2006, p.91).

Forte elabora uma teologia da presença, ao aplicar a ideia essencial do ícone como presença real do transcendente. O teólogo indica que, na beleza expressa na obra de arte, em seu aspecto formal e simbólico-narrativo, o aspecto objetivo da obra transmitido pela forma transcende e evoca o que simboliza. Para Bruno Forte, a beleza na obra de arte possui um duplo aspecto: narrativo e simbólico; assim, em sua dimensão narrativa transmite uma mensagem objetiva e em sua dimensão simbólica se torna espaço de manifestação do sagrado ao evocar a Beleza divina (FORTE, 2006, p.135). O símbolo condensa muitos significados e, ao mesmo tempo, nele “[...] o homem sente-se alcançado por uma alteridade que o provoca” (FORTE, 1991, p.15). Por isso, em especial, as artes sacras evocam uma real presença divina na matéria de sua arte, seja ela arte visual, poesia, música. A arte sacra evoca diretamente o que ela simboliza em palavra, sons ou forma.

Ele afirma ainda que, na experiência da Beleza do transcendente, pela contemplação, a experiência mística proporciona o conhecimento da verdade que se revela na beleza; assim diz que esta experiência “[...] precede e nutre a vida especulativa, a experiência mística é fundamento da atividade intelectual” (FORTE, 2006, p.91). A contemplação se une à experiência mística, sendo uma experiência íntima com a Beleza, por isso o esforço de compreensão pelo intelecto é precedido pela Beleza que o alcança na contemplação da beleza.

2.3.1 A perspectiva bíblica da beleza

Paul Evdokimov apresenta o conceito bíblico de beleza apontando-a como esplendor da verdade. O teólogo russo salienta que a palavra grega

invisível se torna visível naquele objeto de arte como revelação na imagem, assim como se fez revelação na palavra bíblica. Bruno Forte se apropria de elementos da teologia da beleza de Evdokimov e transpõe para sua reflexão sobre a beleza na obra de arte, apontando-a como lugar de manifestação do sagrado.

kalokagathia contém em seu significado a união de beleza e bondade num mesmo termo. Diante disso, ele afirma:

Esta palavra combina bondade e beleza juntos como se fossem as duas encostas de uma montanha. No mais alto grau de síntese, o que se encontra na Bíblia, a verdade e a bondade se oferecem para nossa contemplação. (EVDOKIMOV, 1991, p.7).

A unidade destes termos numa mesma palavra indica a inteireza do ser de onde nasce a beleza.

Ao se referir à narração poética da criação na Bíblia e à beleza da obra divina, Evdokimov indica que no livro do Gênesis, na tradução grega, a palavra bom se traduz por belo: “[...] e Deus viu que isso era bom [...]”. Utiliza-se a palavra *kalos*, que significa “belo”, e não *agathon* que significa “bom”. A palavra hebraica, que transliterada se lê *tov*, contém estes dois significados¹⁸. Além disso, o verbo hebraico para “criar” refere-se a uma ação contínua; assim, o mundo “[...] foi criado, é criado e será criado [...]” (EVDOKIMOV, 1991, p.8) até a sua realização final que se dará no reino de Deus.

Para Evdokimov (1991, p.8),

Mesmo no momento em que deixa as mãos de Deus, o broto da criação já é bonito, mas esta própria semente aponta para a sua evolução, esta história muitas vezes agitada pelo sinergismo do agir humano e agir divino.

Evdokimov apresenta que na tradição há uma importante reflexão proposta por Evágrio Pôntico, no século IV, e que foi muito bem apropriada por Fiodor Dostoievski, que diz: “O Espírito Santo é a captação direta da Beleza” (EVDOKIMOV, 1991, p.8), apontando para a beleza na relação da Santíssima Trindade, disposta no evangelho de Lucas, onde no lugar da palavra “Reino” se diz “[...] que venha teu Espírito Santo” (EVDOKIMOV, 1991, p.8). Desta forma, a terceira pessoa da Trindade apresenta-se como Espírito da Beleza.

A Beleza de Deus na pessoa do Pai, na Santíssima Trindade, revela-se como palavra na pessoa do Filho e se deixa conhecer pela ação do Espírito. Assim, “[...] o Filho é a palavra pronunciada do Pai e se faz carne na ação do

¹⁸ Assim, a palavra *tov* (do hebraico) e a a palavra *Kalos* (do grego) podem significar belo. Desta forma “*Tov*: “E Deus viu que era tudo *tov* (bom, bonito)”. No poema da criação este é o refrão mais teimosamente repetido (cf. Gn 1,4.10.12.18.21.25.31). Em hebraico *tov* significa “bom”. Mas tem conotações ainda de prazeroso, bonito, agradável. A tradução grega dos Setenta, aliás, substitui *tov* por “belo” (*kalós*), e não por “bom” (que em grego seria *agathós*). Logo, o refrão de Gênesis 1 poderia ser: “E Deus viu que tudo era belo!” (MAÇANEIRO, 1995, p.20).

Espírito, que faz com que seja audível, e torna possível para nós para ouvir [...]” (EVDOKIMOV, 1991, p.9). A pessoa do Espírito é o movimento que nos permite ouvir a palavra pronunciada pelo Pai e encarnada no Filho e reconhecê-la; porém, mesmo manifesto, ele permanece misterioso. Portanto, afirma o teólogo que o Espírito Santo é a manifestação visual da Beleza divina.

De acordo com Evdokimov (1991, p.9),

Sua própria obra, enquanto espírito de Beleza, é uma “poesia sem palavras”. Por relação ao Verbo, o Evangelho do Espírito é visual e contemplativo. Em suas revelações, o Espírito é o “dedo de Deus” que esboça o Ícone do Ser com a Luz incriada. No limiar da Sabedoria inefável de Deus, o Espírito nos faz contemplar a sofisticada Beleza do Significado e constrói este significado num Templo Cósmico de Glória.

Na tradição oriental¹⁹, o esplendor da Beleza divina se identifica com a luz, que no evento do Tabor irradiou, e desta forma na obra de arte do ícone é a própria luz divina que irradia e alcança a alma humana, pelo movimento do Espírito. Evdokimov considera que, segundo esta teologia, desde o princípio na criação bíblica Deus se revela na luz, assim ela é

[...] a mais abrupta revelação do rosto de Deus. Para que o mundo apenas comece o seu desenvolvimento, “Que haja Luz” significa para o mundo em potência: que a Revelação tenha lugar, e portanto, que o Revelador que é Espírito Santo, venha! (EVDOKIMOV, 1991, p.12-13).

Portanto, a experiência da Beleza se dá por meio de uma íntima comunhão com ela, numa experiência mística, do abaixamento da Beleza que nos alcança e da elevação da pessoa humana por esta Beleza que ela busca e se deixa arrebatada. Evdokimov (1991, p. 13) apresenta sobre este aspecto uma descrição de São Gregório de Nissa, conforme segue:

Estar na Luz é estar em uma comunhão iluminadora que revela os ícones das pessoas e das coisas, esta comunhão nos permite captar a sua *logoi* contidos no pensamento divino e, assim, inicia essas pessoas e coisas em sua totalidade perfeita: em outras palavras, na beleza querida por Deus.

Na experiência do sagrado, quando a pessoa humana se deixa alcançar pela luz que irradia sua Beleza e revela a beleza que é o ser humano, na beleza da obra de arte, dá-se na experiência religiosa como experiência de

¹⁹ Sobre a tradição da teologia oriental e sua ênfase na contemplação como experiência de beleza, o teólogo Maçaneiro (1995, p.42) explicita: “O teólogo oriental contempla o mistério e se define como “o homem que reza”. No seu discurso usa sobretudo o símbolo. O mistério – ao invés de ser definido – é preservado e glorificado pela linguagem. Garante-se à teologia uma beleza sempre nova. Pois o símbolo não esgota [...]”.

revelação e, por isso, esplendor da verdade. No encontro, de comunhão da beleza que se deixa alcançar pela Beleza que a revela, acontece a experiência religiosa. Deixar-se alcançar por esta luz que é reveladora, nesta experiência, para Evdokimov (1991, p.14), a pessoa mais se aproxima da beleza quando “[...] a única escolha do homem é tornar-se uma doxologia completa e viva”, que se deixa alcançar por esta luz e a contempla, definindo como obra da Beleza divina transformada em poesia.

2.3.2 Da experiência estética à experiência religiosa

A filosofia estética de Luigi Pareyson é permeada pela reflexão sobre a semelhança que existe entre a experiência religiosa e a experiência estética mediada pela beleza da obra de arte. Evdokimov (1991, p.25), em sua teologia da beleza, também ressalta esta similaridade entre as duas experiências, afirmando que “[...] ambos os tipos de experiência assumem uma atitude de contemplação [...]” diante da obra de arte. A distinção entre estas experiências se dá na forma como cada um capta o objeto.

A beleza, para ele, possui o caráter apresentado por Kant, de produzir um prazer desinteressado, já que ela é “[...] um fim em si mesma [...]” (EVDOKIMOV, 1991, p.25) e une a ideia de beleza com a ideia de ser, por isso, “[...] a ideia do belo é intercambiável com a ideia de ser. Isso significa que a Beleza é o estágio final da progressão para a plenitude do ser” (EVDOKIMOV, 1991, p.25). Desta forma, a beleza está ligada ao conhecimento da verdade pelos sentidos e o prazer estético que esta experiência proporciona. Por esta razão, o artista nos abre uma janela que possibilita conhecer a verdade por meio da beleza da obra de arte formada.

Segundo Evdokimov (1991, p.26),

Um artista revela a plenitude restaurada do ser e torna-nos possível contemplar os seus aspectos ideais. Nas palavras de Baudelaire, o artista nos permite ver “outra natureza”, uma verdade enterrada e escondida. A beleza apresenta assim uma das três faces que compõem a Trindade ideal da verdade, do bom e do belo. O artista traz sua luz para a escuridão, mas não reproduz nem copia. Em vez disso, ele cria formas percebíveis pelos sentidos, e essas formas se tornam recipientes de conteúdo ideal. No mais alto nível, a arte aspira apresentar uma visão da plenitude do ser, do mundo como deve ser em sua perfeição. A arte abre assim o caminho para o Mistério do Ser.

Paul Evdokimov aponta a experiência estética como direta e imediata, destacando que na música este caráter se dá de forma ainda mais eminente por estar essencialmente desprendida de limites de espaço, como estão as artes visuais pela matéria e forma próprias de sua arte. A arte, para ele, é aquela que desvela uma verdade através da beleza que está apresentada e se nos oferece através da contemplação.

De acordo com Evdokimov (1991, p.26),

Usando os elementos deste mundo, a Arte revela-nos uma profundidade que é logicamente inexprimível. Na verdade, é impossível “contar” a poesia, “decompor” uma sinfonia ou “arrancar” uma pintura. O belo está presente na harmonia de todos os seus elementos e nos coloca face a face com uma verdade que não pode ser demonstrada ou provada, exceto contemplando-a. O mistério do belo ilumina os fenômenos externos de dentro, como a alma irradia misteriosamente sobre a pessoa (o rosto da pessoa) cara. O belo nos encontra e nós o conhecemos intimamente [...].

A experiência com a Beleza através da arte revela uma verdade, não pela projeção de emoções subjetivas por parte daquele que contempla, pois assim como Pareyson define a contemplação como processo de interpretação, porém que não cria algo novo, Evdokimov aponta que nada é acrescentado à verdade que é revelada na beleza da obra, mas a pessoa é “capturada” pela experiência. No pensamento de Evdokimov, a contemplação da obra de arte é uma experiência de arrebatamento, de tal forma que nem mesmo palavras poéticas são suficientes para expressar tal experiência. Assim, ele afirma que esta é uma experiência relacionada “[...] com o coração, no sentido pascaliano [...]” (EVDOKIMOV, 1991, p.26), onde tudo é visto a partir de sua íntima beleza. Por isso ele diz que o artista “[...] nos empresta seus olhos para que possamos ver um fragmento no qual o Todo está, no entanto, presente, como o sol é refletido em uma gota de orvalho” (EVDOKIMOV, 1991, p.27). Nestes termos, a obra de arte tem um caráter de revelação e está intimamente ligada ao conceito de bem e verdade; conhecemos dimensões secretas e desveladas na obra. Assim,

[...] comungamos com a beleza de um campo, com um rosto ou com poesia, da mesma forma que comungamos com um amigo. Sentimos uma relação estranha com uma realidade que parece ser a pátria de nossa alma, uma vez perdida mas agora encontrada. (EVDOKIMOV, 1991, p.27).

Por isso podemos contemplar o mistério, revelado na beleza da obra, ainda que infinito; podemos entrar em comunhão com a alma do artista que produziu a arte, o mistério que pousa suas asas na obra, a beleza de alguém figurada na obra, na íntima comunhão da beleza do outro e do Outro com a nossa beleza conhecemos “[...] a verdade que mora em nós e se nos apresenta no outro” (EVDOKIMOV, 1991, p.27).

A experiência estética, como experiência sensível, torna-se uma janela pela qual a Beleza do mistério irradia. Esta experiência não é somente estética, mas também metafísica e deve estar intimamente ligada à noção de verdade ou, do contrário, torna-se efêmera. Assim, Evdokimov (1991, p.29) apresenta a ideia de beleza e verdade ligadas intimamente ao Absoluto:

[...] como declarou São Paulo, que a beleza natural é frágil; Ele sofre e está esperando a sua libertação do homem religioso (Rm 8:21). O Absoluto é Deus, mas Deus vai além da perfeição abstrata de um conceito filosófico: ele é o Vivente e o Existente; Amor.

Em outros termos, Deus é a Beleza, a Bondade e a Verdade em si mesmo. Fazer uma experiência com a beleza não é apenas conceito, mas fazer experiência viva do amor absoluto que comporta e é ele próprio o uno que carrega em si e é cada uma destas dimensões. Por isso o teólogo afirma: “É óbvio, então, que a verdadeira Beleza não é encontrada na própria natureza, mas sim na epifania do Transcendente” (EVDOKIMOV, 1991, p.30).

A Beleza manifestada na obra de arte ocorre como revelação da verdade. Desta forma, a erupção da Beleza se dá como esplendor da verdade. A busca do ser humano pela experiência da beleza acontece como busca fundamental, que é a busca do ser. A dimensão ontológica da experiência da beleza é busca de conhecimento e comunicação de seu próprio ser e do ser do outro e do Outro. Assim, comungamos da verdade revelada do outro e do Outro na beleza e comunicamos e conhecemos nossa verdade neste processo, que se dá na relação do artista com a obra e o mistério e do espectador com a obra de arte, o artista e o mistério.

O mistério da encarnação da segunda pessoa da Trindade, em Jesus Cristo, revela em plenitude o movimento de esplendor da Beleza e da verdade. Portanto, fazer a experiência da Beleza no mundo,

Nos escritos dos Padres, a Beleza divina é uma categoria fundamental, tanto bíblica como teológica, segundo a qual a beleza no mundo é uma realidade divina, uma qualidade transcendental de ser análoga à verdade e ao bem (EVDOKIMOV, 1991, p.31).

Deste modo, fazer experiência da Beleza no mundo, mediada pela beleza na arte é experimentar este mistério que se oferece em cada erupção da Verdade na beleza da obra de arte que irradia no artista, na obra e no espectador sem esgotar sua infinitude.

São Máximo disse que os poderes da alma se expandem e se desenvolvem através dos sentidos. A alma ouve, vê, cheira, prova e, portanto, cria órgãos de percepção, os sentidos. O homem é uma totalidade, tanto espiritual como sensual, para melhor compreender a Encarnação. Os sentidos aguçados percebem sensualmente o Não-Sensível, ou melhor ainda o Transsensível. O belo é então como um brilho, uma epifania, das misteriosas profundezas do ser, daquela interioridade que é testemunha da íntima relação entre o corpo e o espírito (EVDOKIMOV, 1991, p.32).

Na verdade, conhecida pelos sentidos, participa a totalidade humana, constituída de corpo, alma e espírito, pois apenas os sentidos sensíveis do corpo não seriam por si só suficientes para apreender a experiência do mistério. Dessa maneira, Evdokimov apresenta que, no pensamento de São Máximo, Cristo conectou a realidade humana e divina no mistério da encarnação, para que a pessoa humana fosse reconduzida à participação originária com a Beleza divina na qual foi criado à imagem e semelhança. Assim, é restabelecida “[...] a comunhão muito concreta da natureza inteira do homem criado com as energias divinas incriadas” (EVDOKIMOV, 1991, p.35).

2.3.3 Palavra e imagem

Na experiência de fé cristã, a palavra possui uma importância central, uma vez que a palavra conectada com o sentido de verdade se tornou imagem na encarnação de Cristo. Palavra e imagem estão intimamente ligadas nesta tradição, pois a palavra enquanto verbo de ação, daquele que cria, é o próprio criador, e sua imagem é revelada pela palavra feita forma humana no fragmento do tempo.

A palavra possui uma força de sentido e presença de certa forma que a tradução de algumas palavras para outra língua, por vezes, perde a essência de seu significado. Ela revela elementos próprios de um grupo, de um tempo e um

espaço, e torna visível algumas realidades, por isso, “[...] tempo e espaço são inseparáveis, e toda palavra criativa chama tanto para ver como para ouvir [...]” (EVDOKIMOV, 1991, p.38).

A união destas duas dimensões ocorreu em certa medida na experiência cristã, pela tradição visual da cultura grega e a tradição auditiva da cultura hebraica. Por isso, algumas expressões presentes na linguagem de cada livro da Bíblia revelam elementos da cultura onde foi escrita, como cultura visual ou auditiva. A expressão “Ouve Israel”, no Antigo Testamento, está marcada pela cultura hebraica da palavra e no mesmo livro sagrado, ao se ler “Levanta os olhos e vê”, nota-se a cultura visual que prima por fazer a experiência da imagem visual. Desta forma,

[...] o visual está intimamente associado ao inteligível; da mesma forma, a palavra e a imagem estão intimamente ligadas. Acredita-se que os gregos conferiram maior importância ao ver enquanto os hebreus acentuavam a audição. (EVDOKIMOV, 1991, p.38).

No livro do Apocalipse, constituído de densa linguagem simbólica, percebe-se a presença marcante da imagem, para figurar uma compreensão religiosa sobre a escatologia. A imagem figurou neste livro elementos simbólicos complexos esgotados pela palavra, de modo que “[...] não é de surpreender que esse tipo de literatura dê lugar a visões grandiosas e gloriosas de formas e cores que transmitem significado em sua própria maneira plástica especial” (EVDOKIMOV, 1991, p.38). Segundo o autor,

Na Bíblia, a palavra e a imagem estão em diálogo, chamam-se umas às outras e expressam elementos complementares de uma mesma Revelação. Sinais visíveis pontuam a história bíblica, voltando até o arco-íris que se tornou a imagem celestial da inabalável aliança entre Deus e os homens. Os altares e os santuários do Antigo Testamento prefiguram o Templo como um lugar da auto-manifestação de Deus, sua epifania (EVDOKIMOV, 1991, p.39).

A palavra se torna imagem simbólica na Bíblia e em algumas orações cristãs como no *Credo*, quando não se trata de narrativas descritivas de realidades de dado tempo histórico, mas poéticas ou simbólicas, de forma que não são doutrinárias, mas figuram elementos centrais da fé e do culto. Esta forma simbólica e densa ocorre também na liturgia cristã quando palavra e imagem carregam densidade simbólica, que remetem àquilo que simboliza, ou invocam, ou ainda se tornam lugar da presença divina em sua beleza. Desse modo, “[...] as festas

litúrgicas o confessam em imagens epifânicas: através do visível, o Invisível avança para nós, nos cumprimenta e nos envolve em sua Presença” (EVDOKIMOV, 1991, p.40).

Palavra e imagem são dois elementos fundamentais na experiência de fé. Em sua origem, o conceito de imagem e semelhança possui uma densidade antropológica. O ser humano é imagem de seu Criador, e nesta relação existe uma condição intrínseca onde na realidade finita humana, a luz de seu criador irradia. Portanto, também a beleza, a verdade e a bondade, na medida em que esta imagem revela a semelhança à qual o ser do homem foi criado em conformidade com seu Criador.

Na experiência da beleza, palavra e imagem constituem elementos da narrativa simbólica que transmite uma mensagem e evoca o mistério que simboliza. Portanto, a palavra irradia e deixa-se habitar pelo mistério que evoca e o símbolo sinaliza e se torna lugar de manifestação do mistério.

2.4 A porta da beleza: elementos e categorias da beleza no pensamento de Bruno Forte

O teólogo Bruno Forte dedicou-se a pensar a beleza em relação à experiência religiosa. Em seu livro *A porta da beleza: por uma estética teológica*, ele apresenta conceitos que contribuem para o exercício do pensar sobre o belo. Afinal, o que é a beleza? Qual a relação entre a beleza e o mistério? Que beleza habita na imanência do mundo? Qual a relação entre a beleza do mistério e a beleza da arte? Estas são algumas questões que a meditação proposta por Bruno Forte sobre a beleza pretende responder, não de forma a encerrar conceitos, mas sugerindo pensamentos e incentivando a reflexão.

Bruno Forte é um renomado teólogo e filósofo italiano contemporâneo. Ele apresenta nos traços de seu pensamento um imenso encanto pela vida, pela arte, pela beleza na experiência religiosa, na ética, nas relações humanas, pelo princípio de alteridade. Forte é arcebispo de Chieti-Vasto na Itália. Nasceu em Nápoles, em 1949. Possui formação e doutorado nas duas áreas do conhecimento: em 1974, concluiu o doutorado em teologia e, em 1977, o doutorado em filosofia. Possui ampla produção acadêmica e numerosos livros publicados e traduzidos em diferentes línguas. Lecionou na Pontifícia Faculdade

Teológica da Itália Meridional. Atua ainda como professor em universidades da Europa e integra o Pontifício Conselho para a Cultura. Seu pensamento é construído no diálogo com diferentes áreas do conhecimento e com a contribuição de diferentes pensadores da filosofia, teologia, literatura, estética, de onde parte sua reflexão sobre a beleza. Sua concepção acerca da beleza é marcada pela influência de autores como Luigi Pareyson, Paul Evdokimov e Hans Urs Von Balthasar.

Bruno Forte aponta a beleza como evento de doação do infinito no finito do tempo histórico, onde a beleza eterna que habita a humanidade no tempo se derrama na plenitude do amor que envolve a pessoa humana em seu mistério infinito. Assim afirma: “O belo é o oferecer-se do Todo no fragmento, o evento de uma doação que supera a distância infinita” (FORTE, 2006, p.5). A beleza, apresentada por Bruno Forte (2006, p.6) como eternidade no tempo, é o mistério que “[...] arma suas tendas no tempo [...]” e irrompe no fragmento que experimenta na finitude sua existência, em instantes de eternidade.

A beleza, na concepção de Forte, configura-se na imensidão que irrompe de sua infinitude e emerge nas entranhas do tempo, onde no ventre do mundo instaura-se de forma definitiva no êxtase divino da kénosis, como a “beleza que salva” e revela a beleza do fragmento.

O teólogo se dispõe a apresentar uma reflexão acerca do tema da beleza, contemplando a contribuição de alguns pensadores sobre o belo, trilhando um caminho que perpassa pelas concepções de diferentes e importantes autores, como aporte para propor uma leitura dos acontecimentos da beleza nas artes e o “[...] misterioso laço que a une à Beleza última [...]” (FORTE, 2006, p.7) como um mistério místico que a envolve e arma suas tendas no espaço da criação e contemplação da arte que se torna território da manifestação da Beleza.

2.4.1 A beleza trágica

Bruno Forte (2006, p.64) nos apresenta a concepção de beleza trágica, como aquela capaz de redimir o mal e ser “[...] a salvação vitoriosa sobre a morte [...]”, pois ela transcende a finitude do tempo e do fragmento.

A beleza, a qual se refere o teólogo, é uma beleza que salva, única capaz de alcançar os mais profundos abismos humanos, pois nenhuma outra será

capaz de harmonizar ou transcender os limites da morte e do sofrimento, assim “[...] a beleza pela qual o mundo será salvo, deverá ser outra em relação a todos os sonhos e possíveis desejos de harmonia” (FORTE, 2006, p.64).

Bruno Forte ressalta ainda que, para que possa acontecer o evento da beleza transcendente na beleza da finitude, deverá a beleza adentrar os meandros de toda antinomia e contradição da beleza finita da vida, sentimentos e dimensões humanas e alcançar estes lugares.

A contradição trágica e o movimento trágico que existem no estrato mais profundo do ser humano, onde tal movimento e tais contradições estão imersos no ilimitado ser divino sem, contudo, nele dissolver-se. (BERDJAEV, 1992, p.50 apud FORTE, 2006, p.65).

Ele evidencia a manifestação da beleza nos mais profundos abismos da experiência humana, ressaltando a revelação desta “beleza que salva” quando ela penetra na tragicidade intrínseca à existência, nos infortúnios da alma, e assim ilumina e transcende sua ambiguidade. Esta contradição dialética da ambiguidade da beleza em seu caráter trágico e transcendente é destacado pelo teólogo no acontecimento da crucificação de Cristo, como o auge deste acontecimento da beleza no mundo, e a superação do caráter trágico da beleza transcendente que se revelou neste acontecimento.

Só se Deus faz o sofrimento infinito do mundo abandonado ao mal, só se Ele entra nas trevas mais profundas da miséria humana, o sofrimento é redimido e a morte vencida. Isso, porém, aconteceu na Cruz do Filho: por isso Cristo é a prova irrefutável da verdade que salva [...]. (FORTE, 2006, p.67).

A Beleza que harmoniza e ameniza o aspecto disforme e obscuro da beleza trágica pode salvar apenas no triunfo de seu acontecimento que ocorre pela negação.

Forte afirma que a beleza salva, somente quando penetra todas as contradições, discrepâncias, ambiguidades da beleza trágica e se deixa tocar pela negação e transcende o nada e a escuridão pela sua transcendente Beleza divina. Assim, Bruno Forte cita Pareyson para ilustrar sua ideia: “O sofrimento de Cristo é um fato tremendo e espantoso, que consegue explicar a tragédia da humanidade só enquanto estende a tragédia à divindade” (PAREYSON, 1995, p.198 apud FORTE, 2006, p.68).

A tragicidade para Bruno Forte é intrínseca à experiência existencial do

Belo, pois é somente vivenciando a plenitude da condição finita da humanidade e a condição finita de tudo o que o ser humano produz e todos os seus aspectos contraditórios, que o ser humano pode fazer a experiência do Belo infinito que transcende e alcança a beleza finita e imanente da humanidade, a transfigura e transforma, por isso, para ele, a imagem do acontecimento da crucificação e morte de Cristo figura de forma plena este aspecto da beleza. Sobre este aspecto de belo, Pareyson (1995, p.202 apud FORTE, 2006, p.69) afirma:

O sofrimento divino chega a ser completa expiação e libertação, ou seja, a vitória última sobre o mal e sobre o sofrimento, precisamente porque é o momento do triunfo máximo da negatividade, isto é, do mal e da dor, que chegam até mesmo a apossar-se de deus; justamente porque é o posto mais avançado do rápido caminho da negatividade, além da qual ela não pode e nem pode mais andar; e se esta barreira de mínima resistência não foi rompida com choque máximo, então a negatividade foi vencida para sempre e a humanidade liberta da dor.

No aspecto de seu contrário é onde a beleza que salva se revela e transcende o limite da dor. Bruno Forte (2006, p.71) afirma que é em seu revés que a “[...] beleza se oferece, pois, aos habitantes do tempo no sinal da ambiguidade, na fronteira entre o ser e o nada, carregada de uma aura trágica”.

O teólogo enfatiza que o acontecimento da beleza que salva em seu aspecto trágico supera a negação e contradição, porém é justamente neste espaço conflituoso, e portanto ambíguo, que ela se revela. A finitude do fragmento aponta para o limite, e é exatamente no lugar de seu contrário que a beleza se manifesta, portanto, “[...] é a morte que confere ao instante a profundidade de uma totalidade e de um eternidade alcançadas; é o aproximar-se do nada que faz perceber a maravilha do tempo, a alegria da vida” (FORTE, 2006, p.70).

Para que a manifestação desta beleza irrompa de forma intensa, em situações e ambiguidades outras do devir da experiência humana, o teólogo destaca que é preciso estar com o coração “[...] aberto ao insondável Mistério. [...] Neste sentido há uma beleza até mesmo nos abismos do ‘subsolo’”(FORTE, 2006, p.71). Para o teólogo, isso ocorre pois a condição humana possui um caráter trágico intrínseco aos seus contrários e seus limites, que apontam justamente em sua fronteira a beleza que transcende sua imanência ambígua; desta maneira, “[...] a beleza é e permanece, no entanto, trágica e atravessada pela ambiguidade, espaço e objeto de luta, de escolha, de entrega” (FORTE,

2006, p.74). Portanto, neste aspecto, a beleza trágica de uma obra de arte, como a Pietà, pode ser objeto de mediação de uma experiência religiosa, à medida que o espectador se disponha a fazer a experiência do mistério que nela se revela.

2.4.2 A ambiguidade da beleza: treva luminosa

Bruno Forte apresenta este conceito a partir de sua leitura da teologia da beleza no ícone do teólogo Paul Evdokimov. Forte mostra que a centralidade da beleza, neste aspecto, dá-se na luz que emana do mistério e ilumina a alma humana. Neste acontecimento da beleza, mediada pelo objeto da obra de arte, a alma humana é tocada pelo fulgor da beleza divina e se unifica com a luz do mistério revelado. A beleza luminosa alcança a alma humana e transpõe sua ambiguidade e limite; desta forma, ela se configura numa “metafísica da luz” que aponta para o caráter último e transcendente da vida, pois no íntimo de cada ser humano reside a luz do mistério.

Forte destaca que a evidência da beleza no mistério da revelação está centralizada na glória de Deus e a luz que irradia da cruz na vitória sobre a morte. Por isso, é na centralidade deste acontecimento que a pessoa humana se encontra com a beleza que inflama sua alma com seu fulgor, onde a humanidade não é origem mas acolhida da beleza.

A treva luminosa a qual Bruno Forte apresenta como aspecto de beleza, inspirado pela teologia da beleza na leitura do ícone de Paul Evdokimov, consiste na beleza que irradia no objeto da obra de arte e alcança a alma humana na contemplação da obra. Neste sentido, a obra de arte é o lugar de acolhida do Belo, pois realiza o encontro do fragmento imanente com a Beleza transcendente, evocando e sinalizando a Beleza, sem aprisionar aquilo que é eterno, mas sendo janela onde o artista nos empresta seus olhos para contemplarmos a beleza do mistério.

As trevas luminosas, características do mistério revelado, beijam todas as coisas com sua luz: nelas nos é dado alcançar a profundidade escondida de tudo o que é. A luz, que irradia do profundo tanto da criação primeira como do ato, unifica o início e a realização, como a trama oculta que conserva no ser tudo o que existe. (FORTE, 2006, p.92).

Esta categoria de beleza é apontada pelo teólogo como uma

“antropologia da luz”, pois não se encerra em sua dimensão espiritual, mas acontece na experiência histórica humana de forma dialética entre o divino e o humano, a imanência e a transcendência. Por isso, esta categoria de beleza revela e ilumina a ambiguidade e contradição da condição finita e imanente da história e de toda criação humana. Assim, o advento da beleza, para Forte, ocorre na relação entre o fragmento finito do tempo e da humanidade e a eternidade da beleza divina.

Segundo Forte (2006, p.98),

[...] a assimetria entre o humano e o divino também se reflete no movimento que aproxima e provoca o encontro dos dois pólos: a Deus, luz e beleza infinita, reconhecem-se a iniciativa, a força, a realização. E o primado do advento se realiza em todas as esferas do ser criatural.

A experiência da beleza como experiência religiosa, a partir desta categoria, ocorre, segundo Bruno Forte, na dinâmica da contemplação. Na beleza do objeto da arte expressa no fragmento de sua forma, a beleza se manifesta. Diante desta beleza que irrompe como luz nas trevas, a pessoa que contempla a obra de arte deve dar um passo no processo de contemplação e ser acolhida do mistério que se mostra; assim, então, o “Todo habita no fragmento com a força de uma doação originária: ao homem compete reconhecê-lo, acolher sua presença misteriosa, deixar-se iluminar pelo paradoxo do mínimo Infinito” (FORTE, 2006, p.98).

Neste aspecto de beleza, Bruno Forte ressalta também o auge da beleza na figura de Cristo, apresentado como doação plena do Todo no fragmento, de onde emana a luz divina que pousou suas asas no fragmento finito da condição humana, por isso ele afirma que Cristo foi o lugar onde o acontecimento da manifestação da beleza ocorreu de forma plena. Nele “[...] de uma vez por todas, a Beleza veio para resplandecer em todo seu fulgir salvífico” (FORTE, 2006, p.99).

3.4.3 A beleza *in limite*

Este aspecto da beleza, apresentado por Bruno Forte aponta para uma reflexão acerca do limite e fragilidade da beleza. Forte apresenta o limite da beleza no encontro com a fronteira que aponta seu limite e finitude na morte.

No evento da doação do Todo no fragmento, a humanidade depara-se com sua finitude, e por isso a beleza possui um caráter trágico, pois, sincronicamente com a revelação de sua finitude, o ser humano depara-se com a revelação plena de sua beleza.

A beleza tem uma aura trágica: seu beijo é mortal, porque – se o Todo que se manifesta é último, definitivo e extremo –, mais evidente se torna a fragilidade do fragmento. No entanto, é exatamente a transgressão que se realiza no “mínimo Infinito” que pode abrir a uma singular vitória sobre a morte. (FORTE, 2006, p.164).

Portanto, diante desta tragicidade, o sujeito muitas vezes foge do encontro com a beleza como foge da morte, uma vez que ela revela sua fronteira inevitável. Assim sendo, pode-se pensar esta fuga do rosto trágico da beleza como uma fuga do ser humano de sua finitude. Porém, é precisamente esta beleza ambígua e trágica, que é revelação e ocultamento, que transgride a finitude da beleza humana apontando para uma beleza que não passa e é eterna.

Ainda que o homem se coloque receoso desta beleza que revela seu limite, ela atrai. A beleza *in limite* habita o território do tempo com sua “misteriosa ulterioridade”, onde, na imanência do tempo histórico, irrompe a presença do Outro eterno e transcendente. Então, “[...] revelação do limite na relação do fragmento com o Todo que irrompe – é a porta de entrada em que se realiza aquela passagem para o Mistério [...]” (FORTE, 2006, p.170).

O teólogo aponta, em sua reflexão, que a morte e a beleza não são dimensões opostas, mas, na perspectiva deste pensamento, são análogas, pois “[...] a morte e a beleza são ao mesmo tempo sentinelas do futuro absoluto, não deduzível pelo presente nem a ele disponível, e sintetizam em si de forma plena o enigma da condição humana” (FORTE, 2006, p.167). Por isso, a imagem do Cristo morto, nesta compreensão, mostra a plenitude do acontecimento da beleza, pois em sua morte a beleza *in limite* revela a beleza transcendente, e no fragmento da finitude da condição humana “[...] se realiza de um vez para sempre a irrupção do Todo” (FORTE, 2006, p.167). Forte enfatiza que nenhuma mística pode negar a dimensão dramática, trágica e obscura da morte, porém este acontecimento revela ao fragmento do tempo sua “[...] inseparável relação com o Mistério absoluto, lugar do extremo advento do Eterno na forma da finitude humana” (FORTE, 2006, p.168).

O acontecimento da beleza na beleza *in limite* é, para Bruno Forte, o

lugar da manifestação máxima da beleza no mundo, pois nele a beleza finita se abandona no mistério e se deixa envolver pela beleza eterna. Assim, “A beleza daquilo que passa é limiar que se abre para os horizontes da beleza que não passa. O Todo se oferece no fragmento. O fragmento se abre para o Todo através da porta da beleza” (FORTE, 2006, p.173).

3 A PIETÀ DE ALEIJADINHO: UMA LEITURA DA OBRA A PARTIR DOS CONCEITOS DE BELEZA APONTADOS POR BRUNO FORTE

O belo evoca, não prende; invoca, não pretende; provoca, não sacia. É a beleza significada em seu contrário, a porta da beleza... (FORTE, 2010, p.25).

A obra de arte Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG) representa a “[...] sexta dor de Maria, quando segura Jesus morto nos braços, após o descendimento da cruz” (IEPHA/MG, 2009, p.1) e compõe o conjunto de representações imagéticas das dores de Maria. Estas figurações na arte sacra representam alguns momentos da vida de Maria na participação da paixão e morte de Jesus, que deram origem a diversas devoções marianas como: Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Soledade e Nossa Senhora da Piedade. A cena de Maria com o filho nos braços após o descendimento da cruz “[...] dá origem a numerosa iconografia conhecida como Pietà” (IEPHA/MG, 2009, p.1).

Figura 5. Imagem de Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG).



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

Figura 6. Imagem de Nossa Senhora da Piedade, padroeira de Minas



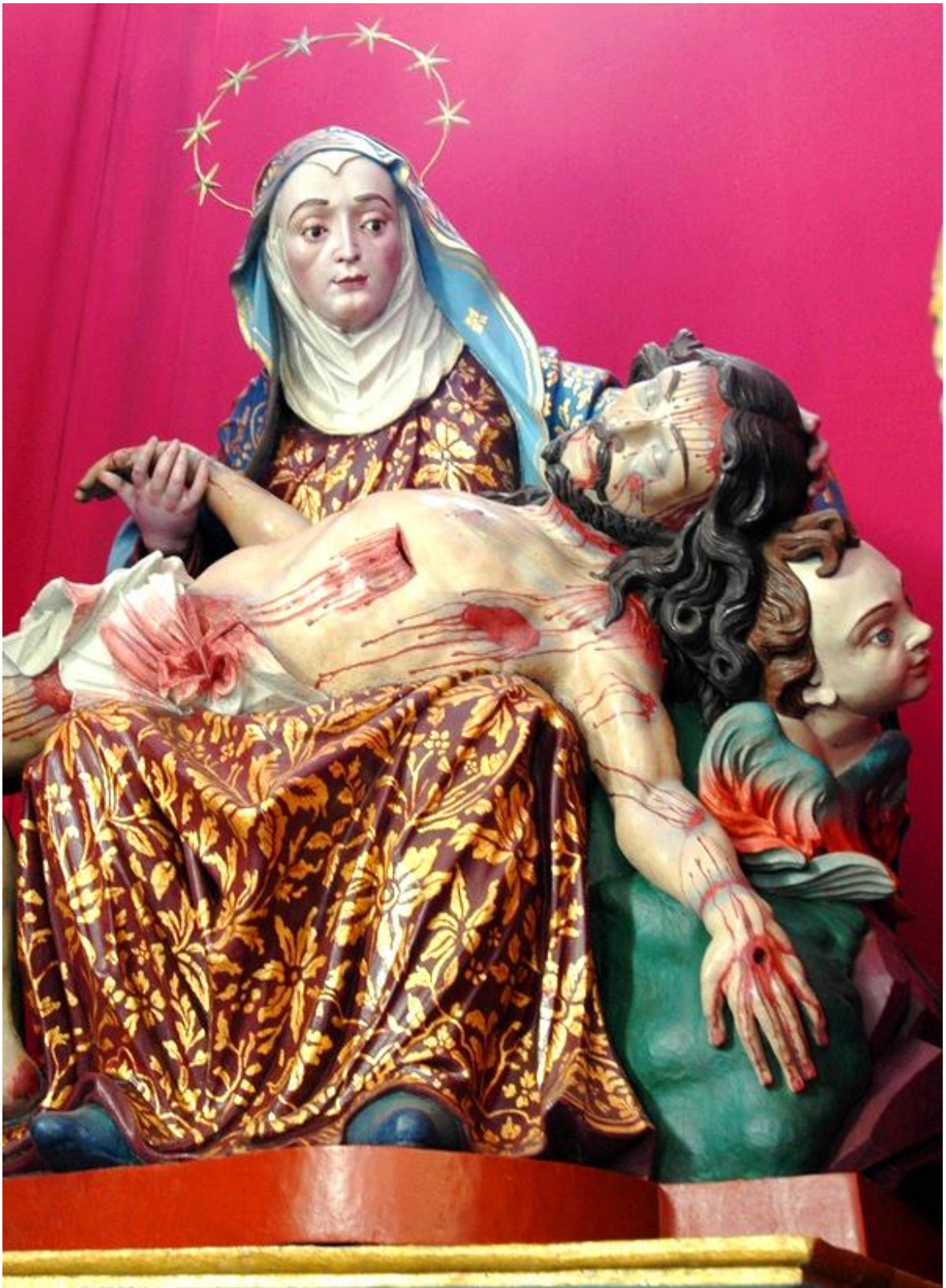
Fonte: <<http://arquidiocesebh.org.br/noticias/imagem-da-padroeira-de-minas>>.

3.1 Características formais da obra Nossa Senhora da Piedade de Caeté (MG)

A escultura foi talhada em madeira policromada²⁰, na dimensão de 1,25 m de altura por 1m de largura. A obra é composta de elementos figurativos, apresentados na figura de Maria, Jesus e o anjo. A figura de Jesus foi redimensionada para a construção de uma harmonia e proporção triangular no conjunto da obra, ela “[...] apresenta o corpo de Cristo deitado nos joelhos da mãe, o que constitui, no campo da arte, um arranjo artístico” (FONTENELLE, 1970, p.12).

²⁰ Escultura em madeira pintada em várias cores.

Figura 7. A Pietà de Aleijadinho com os três elementos: Maria, Jesus e o anjo.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

A obra possui uma riqueza na composição e acabamento, seus traços e elementos apresentam o estilo de Aleijadinho. A escultura é composta por

elementos: fitomorfos, antropomorfos, zoomorfos²¹. E os elementos que compõem a cena da obra possuem na forma o “[...] selo distintivo do estilo pessoal do artista” (FONTENELLE, 1970, p.25) que certificam a autoria de Aleijadinho.

Figura 8. Imagem de Nossa Senhora da Piedade, antes da restauração²².



²¹ Composição de formas de plantas, humanas e animais na escultura.

²² Imagem antes da restauração que ocorreu no ano de 2014.

Fonte: Fontenelle (1970).

A figura de Maria apresenta rosto triangular e malar saliente, traços marcantes na primeira fase das esculturas de Aleijadinho. A extremidade do queixo possui dois pomos proeminentes e separados, nariz curvado, longo e ponta levemente arrebitada, lábio inferior mais saliente, olhos amendoados oblíquos, salientes com pálpebras extensas, mãos com dedos longos e sinuosos, unhas retangulares, polegar alongado e torto, sapatos em pés trocados, panejamento com muitas dobras em perspectiva retilínea, apresentando uma densidade que confere o aspecto de tecido aderido ao corpo no caimento da veste com véu levemente esvoaçante.

Figura 9. Detalhe do rosto de Maria.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

O posicionamento e a linha diagonal-vertical que compõe a figura da mãe apresenta uma oposição à figura horizontal do filho em seu colo. A cabeça da figura da mãe também está em oposição à cabeça do Filho. A disposição das figuras nas direções vertical e horizontal forma um eixo em forma de cruz na composição dos elementos.

Figura 10. Detalhe do rosto de Maria.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

A figura de Jesus apresenta rosto triangular, cabelos encaracolados, partidos ao meio, dividido em mechas proporcionais e regulares, olhos com pálpebras grandes, nariz alongado, curvo com ponta levemente arrebitada, barba

em feixes encaracolados, dividida no queixo. A barba termina em dois rolos separados na ponta do queixo. O bigode inicia no centro das narinas em mechas finas e se alonga em duas linhas. Mãos e pés são disformes, mãos com dedos longos sinuosos e retangulares, polegares longos e tortos²³.

Figura 11. Detalhe do rosto de Jesus morto.



Fonte: Fontenelle (1970).

²³ Segundo Edmundo Fontenelle, arquiteto que fez parte das investigações do SPHAN sobre características e autoria de obras de Aleijadinho, este traço é resultado da projeção morfológica do artista em alguns elementos de suas obras. Cf. sua obra *O Aleijadinho na Serra da Piedade* (FONTENELLE, 1970).

Figura 12. Detalhe do rosto de Jesus morto.



Fonte: Fontenelle (1970).

Figura 13. Detalhe de Jesus morto.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

Figura 14. Nossa Senhora da Piedade.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

A figura do anjo é um elemento característico das obras de Aleijadinho. O querubim aparece como uma terceira figura. Este elemento compõe esta obra conferindo harmonia à forma triangular da escultura. Serve de apoio para a cabeça de Cristo e remete à forma zoomorfa e antropomorfa. As asas do anjo possuem penas em formato de folhas, os olhos são salientes, cabelos ondulados, bochechas arredondadas com ar sorridente, pescoço largo. Esta escultura de Aleijadinho pertence a sua primeira fase como escultor, marcada por anjos de traços mais finos e delicados (FONTENELLE, 1970, p.30) e malar de figuras humanas mais marcados.

Figura 15. Detalhe do rosto do anjo.



Fonte: Fontenelle (1970).

Figura 16. Detalhe da imagem do anjo com Jesus morto.



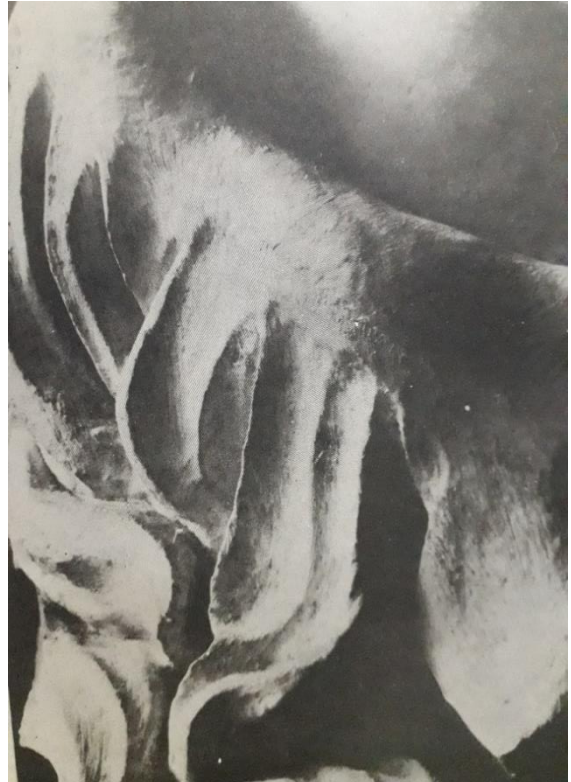
Fonte: Fontenelle (1970).

Figura 17. Detalhe da imagem do anjo.
fitomórfica

Figura 18. Detalhe da asa, forma



Fonte: Fontenelle (1970).



Fonte: Fontenelle (1970).

Figura 19. Detalhe da imagem do anjo.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

3.2 Composição, expressão e significado dos elementos na obra

A escultura é dramática e possui um ritmo intenso de formas e cores que contribuem para a composição da obra. As linhas onduladas e as cores contrastantes prevalecem no conjunto da escultura, como característica própria do estilo barroco.

O tema da morte é marcante no estilo barroco, e sua representação dramática, composta no exagero de formas e no contraste entre linhas disformes e harmoniosas, sugere uma beleza que está “[...] além do bem e do mal. Ela pode dizer o belo através do feio, o verdadeiro através do falso, a vida através da morte” (ECO, 2012, p.233). Esta escultura apresenta sua beleza num exagero de linhas, formas e detalhes, remetendo às singularidades da beleza e da ambiguidade da experiência da morte que ao mesmo tempo possui uma feiura a qual todos viram os olhos, mas revela ao mesmo tempo algo muito além, assim como é próprio do barroco representar esta tensão em seu estilo, pois nele “[...] à Beleza imóvel e inanimada do modelo clássico substitui-se uma Beleza dramaticamente tensa” (ECO, 2012, p.234). A escultura de Nossa Senhora da Piedade apresenta esta ambiguidade de um acontecimento trágico triste e a mesmo tempo sublime, singular, mas que remete a uma totalidade e ulterioridade do evento de beleza nela representado.

A imagem apresenta uma coroa com sete estrelas que representam as sete dores de Maria. No conjunto da imagem se sobrepõem as cores: vermelha e dourada, em contraste com azul e verde. A luminosidade se nota com a cor branca composta na figura. O ritmo da obra é intenso pela composição de cores, pelas linhas sinuosas marcadas.

O movimento da escultura é intenso e languido e contrastante, pois a figura de Jesus na base esmorece, e a figura de Maria traz para baixo o olhar na obra, porém, ao mesmo tempo sua mão levanta a mão do filho morto, e sua cabeça na diagonal em oposição à cabeça de Jesus conduzem o olhar para cima, este contraste intensifica o movimento dramático da escultura. Quanto a este elemento, “[...] em todas as artes, o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado, e, portanto, simplificar a comunicação” (DONDIS, 2003, p.108).

Figura 20. Altar com a imagem de Nossa Senhora da Piedade.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

Na escultura, a temática da Piedade deu forma a muitas obras. De modo geral, apenas duas figuras aparecem nessas esculturas: a figura da mãe e a figura do filho. Nesta escultura de Aleijadinho, um terceiro elemento é inserido: a figura do anjo, muito característica de suas esculturas, foi inserida na composição de Nossa Senhora da Piedade. Talhada no estilo barroco, as formas sinuosas e arredondadas e sua expressão marcante conferem vida dramática à obra. Segundo Edmundo Fontenelle (1970, p.13), “[...] tudo nos dá a impressão de

realidade, num palpitante prodígio de vida! É como se essa remota passagem de vida de Maria revivesse agora diante de nós”.

Edmundo Fontenelle destaca características formais da obra, seus signos e expressão, justificando a presença do terceiro elemento na composição como característica do estilo do artista que a talhou:

A Virgem, sentada e coberta de ampla roupagem flutuante, conforme o decorativo gosto barroco, parece deixar aflorar na sua expressão fisionômica compungida um misto de expectativa e de dor. O querubim tem sua presença justificada, pela necessidade que há de ser utilizado como elemento de apoio à cabeça do Cristo e de equilíbrio plástico, em oposição às massas existentes no lado direito do conjunto. Por sua posição um tanto retraída, tornar-se-á, no entanto, bem visível ao espectador, quando a imagem tiver retornado ao retábulo, no alto de seu trono. (FONTENELLE, 1970, p.12).

A obra é talhada de forma diagonal, de forma que esta linha que orienta sua composição direciona o olhar do espectador que percorre a obra. Esta linha diagonal ainda oferece duas perspectivas, quando observada de frente nos oferece a imagem da mãe olhando para o filho, e quando olhada em sua diagonal, a figura de Maria tem os olhos voltados para o espectador, e dialoga diretamente com este. Este olhar possui uma força de sua expressão de tal forma que convida o espectador a dialogar com a obra e seu drama.

Outra particularidade de afirmação de que pertence a imagem de Caeté indubitavelmente à escola barroca, encontra-se na forma de aplicação da técnica contraposística constituída pela cabeça da Mãe, que corresponde, em oposição, a do Filho, mas correlacionadas entre si pela direção do olhar materno atraído para o motivo central, que é Jesus, pelo sentimento de Piedade, o qual é o verdadeiro sentido do tema. (FONTENELLE, 1970, p.14).

A obra apresenta traços muito originais, conferindo uma singularidade em seus aspectos, com características etnológicas marcadas de um tipo brasileiro (FONTENELLE, 2010, p.18), apresentando uma estética diferente de outras obras que figuram as chamadas Pietàs. Esta escultura é asseguradamente uma obra do artista Aleijadinho.

Do que ficou exposto, não só a particularidade da fatura dos elementos, como a própria feição peculiar do estilo de Antonio Francisco Lisboa, sem a menor sombra de dúvida, provam que a imagem de N. Sra. Da Piedade, da Serra do mesmo nome, saiu efetivamente das mãos deste artista mineiro. Mas, bem se percebe que essa obra é mais da primeira fase artística do Aleijadinho, talvez da sua juventude, as linhas são mais suaves, menos angulosas, as feições do querubim mais finas e delicadas. (FONTENELLE, 1970, p.30).

Esta obra difere na unidade plástica, em seus traços, tipo etnológico das figuras humanas, assim como a expressão impressa na obra que narra uma cena.

A singularidade presente no traço de cada obra de arte, ainda que pertencente a um estilo artístico e seus cânones, é impressa pelo artista. Assim, o traço de um artista é inegável em sua obra, por isso, ainda que imitadores habilidosos intentem copiá-la, a alma da obra só pode ser impressa pelo próprio autor. Edmundo Fontenelle (1970, p.29) afirma que somente o artista que cria a obra será capaz de compor harmoniosamente sua arte e infundir vida à obra.

3.3 A inspiração temática da obra: Maria como ícone da beleza divina em Bruno Forte

A participação da pessoa de Maria no evento salvífico da experiência de fé cristã se desdobrou em uma vasta devoção. Sua figura neste evento histórico configura sua participação do evento de beleza, onde o infinito pousou suas asas no ventre do mundo, encarnou-se no fragmento do tempo irradiando sua beleza e revelando-a, sem esgotar seu mistério.

Por esta razão, Maria, para Bruno Forte, torna-se figura importante na história da salvação, carregando uma carga simbólica, devido à densidade teológica do evento da revelação que aconteceu em sua humanidade, que foi espaço de revelação e encarnação da beleza de Deus no mundo.

Por símbolo, Bruno Forte (1991, p.15) define como um sinal que evoca, “[...] junta o que é infinitamente distante [...]”, é espaço de manifestação do mistério, sem esgotá-lo. Assim afirma, “No símbolo percebe-se mais significado do que o que pode ser articulado e compreendido, suscitam-se novos impulsos de pensamento e de vida, o homem sente-se alcançado por uma alteridade que provoca [...]” (FORTE, 1991, p.15).

Maria é então apresentada por ele como símbolo, ícone, não por mérito seu, mas pela ação da graça divina que nela operou e em liberdade ela aceitou a participação no evento da revelação. Maria, então, torna-se símbolo, pois nela habitou o mistério, sem perder sua infinitude, mas comprimindo-se no fragmento humano, revelando a beleza eterna e a beleza humana conforme o projeto

original, nela se juntam “o céu e a terra”, ocorre a vinda do Eterno nas entranhas do tempo.

Maria aponta para a transcendência, “[...] o símbolo e o mito exprimem o significado transcendente de Maria, pois ela remete sempre à ‘excedência da vida, da experiência do mistério que a envolveu’” (FORTE, 1991, p.16).

Bruno Forte apresenta que a experiência de fé crista se dá por duas vias, e ela aconteceu com Maria. A via da verdade e a via da beleza. A via da verdade compreende a narração argumentativa, fundamentação bíblico-histórica que fundamenta a inserção de Maria no mistério de Cristo. A via da beleza compreende a revelação da beleza eterna no fragmento do mundo. Bruno Forte apresenta Maria como toda bela, pois a graça irradiou e habitou nela, assim ele afirma que em sua figura “[...] na qual os raios puríssimos da beleza humana se encontram com os sobre-humanos, mas acessíveis da beleza sobrenatural” (FORTE, 1991, p.17), estas duas dimensões da beleza se integram. Assim como o símbolo tem uma dupla função apontada por ele, que são narrativa e evocativa, Maria se torna símbolo pois, ao participar desta densidade teológica do mistério, tornando-se lugar da manifestação do mistério, ela narra e evoca o mistério infinito que nela habitou. Desta forma, “[...] como na experiência do belo o Todo se revela no fragmento pela via da forma, irrupção do novo” (FORTE, 1991, p.17).

A via da beleza, unida à via da verdade, impele assim a se reconhecer em Maria o valor de um ícone, figura que remete densamente à transcendência entrada na imanência do mundo, precisamente pela “porta da salvação” que foi a virgem mãe (FORTE, 1991, p.18).

Maria é, então, nestes termos, porta da beleza, espaço onde o mistério infinito irrompeu no fragmento do mundo, por isso ele afirma que “[...] a mariologia simbólica, se aproxima das profundezas insondáveis e imensamente nutrientes do mistério” (FORTE, 1991, p.18).

Bruno Forte salienta que a mariologia simbólico-narrativa deu lugar para crescente piedade popular, que procurou em uma figura humana um exemplo e caminho para chegar à vivência das virtudes de todo cristão e caminhar em direção àquele se revela na nossa história. Por isso ele destaca que a mariologia simbólica deve ter como fonte a Bíblia, “[...] fiel ao dado normativo da escritura, mais atenta a totalidade da história da salvação” (FORTE, 1991, p.30) para que seja simbólica justamente pela densidade teológica a qual ela busca a

fonte, e não se distancie dela, correndo o risco de se distanciar da centralidade da revelação. Por isso uma teologia sobre Maria deve estar sempre centrada no “[...] contexto geral da fé trinitária [...]” (FORTE, 1991, p.31).

Uma perspectiva histórico-salvífica insere Maria na totalidade do Mistério de Cristo e da Igreja, sem perder de vista a relação constitutiva e essencial da mãe com o Filho, mas também sem separar a Virgem da comunidade da qual ela é membro excelente, ao mesmo tempo, tipo, modelo e mãe. (FORTE, 1991, p.32).

O teólogo destaca que a mariologia simbólica, de alguma forma, oferece a compreensão da revelação como doação do infinito no finito, assim ela “[...] oferece, de algum modo, o ‘Todo no fragmento’: a sua autonomia relativa não é absolutização indevida ou separação arbitrária, mas espaço para se delinearem os traços de um ícone no qual se reflita a totalidade” (FORTE, 1991, p.34-35). A mariologia possui densidade narrativa e simbólica.

Maria é, nesta reflexão, ícone, que para Bruno Forte significa um lugar simbólico, concreto, que sinaliza para algo e é ele próprio lugar de manifestação do mistério. Maria não aponta para si mesma, mas sempre para o mistério da Trindade. Nas entranhas de seu fragmento, ocorreu o evento da manifestação de Deus, que se revelou na história. Neste sentido, as obras de arte de inspiração mariana operam num duplo sentido, o objeto da obra de arte pelo elemento da beleza é lugar de manifestação do mistério, e mediação de uma possível experiência religiosa pelo artista que a forma e o espectador que a contempla, e se configura também um símbolo que remete ao símbolo concreto que é Maria, sua pessoa como ícone da beleza que irradia a beleza divina, que atravessa suas entranhas e entra no coração do mundo como verbo encarnado.

Um cristianismo sem Maria é empobrecido de um dado bíblico dogmático precioso e renuncia talvez, àquela “via da beleza” que, na humildade de um fragmento tão densamente humano, sabe reconhecer a totalidade do milagre [...] (FORTE, 1991, p.35).

No movimento deste evento de doação plena é que ocorre a experiência religiosa, ao oferecer-se do Todo no fragmento, da beleza eterna no finito fragmento humano, iniciado na criação, o ser humano criado à imagem e semelhança de Deus, a beleza continua a doar-se, a manifestar-se e a revelar-se. Ela manifestou, em plenitude na encarnação de Cristo, o próprio Deus encarnado,

que no fragmento das estranhas do mundo revelou sua beleza e se nos revelou nossa beleza, como o sol irradia e ilumina e permite ver com sua luz.

Maria, então, é porta, ícone que evoca e não chama para si, aponta para a beleza que nela irradia, narra mas não esgota, não apreende em si todo o mistério da salvação, mas é apenas espaço de manifestação dele. Por isso Bruno Forte (1991, p.36) aponta que Maria “[...] espelha de modo singular ‘a Beleza que salvara o mundo’ e que aproximar-se dela não só não afasta de Cristo [...]”, mas nos aponta para ele. O teólogo apresenta Maria como “*via pulchritudinis*”, de fecundidade existencial que aproxima do coração do mundo (FORTE, 1991, p.36) ela é o “[...] ícone de todo o mistério cristão [...]” (FORTE, 1991, p.37), pois o que nela aconteceu, acontece a todo ser humano que se deixa habitar pelo mistério no caminho de fé. Nela “[...] se realiza em primeiro lugar a novidade do evangelho, o novo início de Deus opera partindo de baixo” (FORTE, 1991, p.73). A beleza continua a se revelar pela ação do Espírito que é vida e movimento, reintegrando a imagem e o projeto original ao qual foi criado.

A representação da figura de Maria como Mater Dolorosa surgiu nos séculos XII e XIII, com inspiração na passagem bíblica indicada por Jaroslav Pelikan (2000, p.171): “E uma espada trespassará também a tua própria alma (Lucas 2:35)”. Esta representação figura a imagem de Maria que se compadece da morte do Filho e experimenta uma ambiguidade de emoções, sofrimento pela dor da morte e esperança confiante no cumprimento da promessa que revela a beleza eterna que envolve a vida de forma plena em seu limite, que é a morte.

Mater Dolorosa: Maria lamentou a morte de Cristo porque ele era seu Filho e simultaneamente se alegrou com ela, porque ele era seu Salvador e o Salvador do mundo. A profecia de Simeão, “uma espada trespassará a tua própria alma”, havia longo tempo era encarada como uma referência simultânea à experiência pela qual Maria deveria passar, como a mais importante e a mais atingida testemunha da crucifixão, e à própria morte de Cristo. (PELIKAN, 2000, p.172).

O tema da Mater Piedosa foi retratado em especial pela Igreja Ocidental, expresso em devoções, e obras de arte em pinturas e esculturas, entre as quais “[...] a Pietà de Michelangelo certamente é a mais célebre obra, capturando a profundidade da dor da Virgem que sustenta o corpo vencido de seu Filho crucificado” (PELIKAN, 2000, p.175). Jaroslav Pelikan ressalta que na expressão desta escultura, Maria foi representada na figura de uma jovem, sem marcas do tempo ou traços pesados em sua expressão, na qual “[...] mágoa e

serenidade se mesclam em seu rosto jovem e belo” (PELIKAN, 2000, 175). Esta mescla de emoções expressas na obra de Michelangelo, de forma interessante também aparece na obra de Nossa Senhora da Piedade de Aleijadinho, onde Maria possui uma expressão que demonstra serenidade e compaixão.

3.4 Cristo: centralidade e fonte da beleza

O belo possui uma centralidade na pessoa de Cristo, onde a beleza eterna pouso suas asas no ventre do mundo e se derrama no mistério da encarnação. Na escultura, a forma, perspectivas e cores apontam para a figura de Cristo. A posição de Jesus ocupa o lugar central da escultura. Ainda que a temática seja a piedade de Maria, esta se volta inteiramente para a figura do filho. A posição das mãos, a cabeça direcionada para a figura central apontam para a figura de Cristo. A figura do anjo que compõe o terceiro elemento da obra foi introduzida para apoiar a cabeça de Cristo, e corrobora para evidenciar a centralidade da figura dele na obra.

Nesta escultura podemos ler a figura de Cristo a partir das categorias de beleza apresentadas por Bruno Forte, cujo centro é Cristo e que se derrama no tempo, na história, na arte, onde toda beleza é reflexo da beleza que é fonte. Podemos ler na obra um aspecto que é nomeado *tov*, termo de origem da língua hebraica que se refere à passagem bíblica de Gênesis 1, “E Deus viu que era bom/belo”, conforme sua imagem e semelhança. Portanto, a beleza é “desejo do eterno”, e caminho para alcançá-lo “[...] belo é, pois, o que nutre o desejo, lançando pontes para o Eterno” (FORTE, 2010, p.8).

Outro aspecto que se pode ler nesta obra é a dimensão *kalós*, que aponta que a beleza é atraente, chama para si, convida, atrai. Apenas quem se lança a este convite da beleza a alcança: “[...] e somente quem se perde é que o alcança, quem aceita ser atraído para fora de si, a fim de ir ao outro no movimento de amor além de todas as coisas” (FORTE, 2010, p.9). O espectador, ao contemplar a beleza da escultura, pode fazer a experiência com a beleza que se manifesta na obra, interpela e atrai. Esta dimensão analisada a partir da leitura desta escultura nesta escultura pode ser entendida em união com o aspecto *pulcher*, palavra latina que indica a beleza sempre como algo ou alguém concreto, presença do infinito no tempo que revela a finitude do ser. Na beleza concreta da

escultura e seus símbolos o espectador dialoga com a beleza divina; a beleza concreta da obra é lugar de manifestação da presença real da beleza transcendente.

A escultura apresenta ainda a categoria *formosus*, do latim, que diz que o belo possui uma forma proporcional harmoniosa. O conjunto da escultura possui as dimensões próprias do barroco para compor uma obra bela: harmonia, proporção e unidade. A figura de Cristo apresenta a centralidade deste aspecto da beleza, sendo o tema e eixo central da composição formal da obra.

A figura de Cristo pode ser lida a partir da categoria *schon*, palavra de origem germânica, presença luminosa. A figura de Cristo apresenta cores mais claras, a luminosidade do conjunto da escultura está em sua figura, “[...] o belo é esplendoroso, radioso como o sol da manhã” (FORTE, 2010, p.12). A temática que mostra uma beleza ambígua, pois apresenta o momento da morte experimentada na dor do filho e da mãe, aponta também o sentido que transcende o aspecto trágico, na expressão serena das figuras e nas cores luminosas da figura de Cristo que representa a transfiguração da treva em luz “[...] onde o obscuro caminho do tempo é iluminado pelos esplendores da beleza que irradia do alto” (FORTE, 2006, p.92).

A temática de beleza ambígua da escultura pode se lida pelo aspecto belo, no sentido do significado do latim medieval, onde o belo é humilde, um pequeno bem, “[...] a beleza é a contração do onipotente na fraqueza” (FORTE, 2010, p.16), é kénosis. Nesta obra, este aspecto do belo é figurado na beleza que transcende a finitude humana; o sofrimento, a morte e a fraqueza da beleza *in limite* da vida transcendem na contração do Todo no fragmento, onde a beleza eterna se derrama no fragmento da finitude humana. O Belo se faz presente no silêncio da morte e no limite do fragmento, é presença da beleza indizível, mas presente no fragmento do tempo.

O caminho cristológico, ao contrário, ensina a ver a beleza como evento sempre novo de um possível e impossível amor; impossível porque acima de toda medida de nossas forças, possível porque dado pelo alto: na morte da palavra eterna, crucificada e abandonada por nós, revela-se o mistério do amor capaz de vencer a dor e a morte, mistério de um bem infinito, que se faz pequeno, se “abrevia” para se dar [...]. (FORTE, 2010, p.46).

A beleza como amor crucificado é o lugar do auge de sua revelação. Nela é o amor do crucificado que transforma em beleza a fragilidade mortal que

ele assume e redime, “[...] é a caridade que vem dele, que transfigura e redime o mal do mundo, e faz do sofrimento o caminho de uma dor salvífica” (FORTE, 2010, p. 47). Na escultura, o Cristo descido da cruz, morto nos braços da mãe, representa o auge de toda manifestação da beleza no mundo, pois neste momento se consuma a promessa da eternidade, onde “O Amor crucificado abre a possibilidade divina de viver a distância mais alta como vizinhança profundíssima: na dor da separação maior consuma-se o fogo do amor” (FORTE, 2010, p.47).

A centralidade do tema da beleza na escultura, numa leitura a partir das categorias do belo em Bruno Forte, está na manifestação do Todo no fragmento, na representação da beleza que se revelou na encarnação de Cristo, revelando a ambiguidade e o aspecto contraditório da beleza que salva. A estética de uma beleza encarnada, e sua dimensão dialogal entre beleza do esplendor e beleza revelada no evento da cruz, onde o aspecto trágico do sofrimento do acontecimento que culminou na morte, se faz beleza naquilo que a transcende, a partir da beleza kenótica, que é a mais profunda experiência do amor. Assim, “[...] o Crucificado – justamente por seu abandono nos braços da cruz – é e continua sendo o mais belo dos filhos dos homens, revelação e antecipação da beleza eterna” (FORTE, 2010, p.47).

Amor e beleza se identificam no mistério da revelação onde o infinito habitou o finito, permitindo a revelação da beleza no tempo, numa relação profunda de alteridade transcendente que arrebatava a pessoa humana, conduzindo-a ao mergulho no mistério que é beleza, verdade e bondade.

3.5 A beleza trágica da Pietà de Aleijadinho

Na experiência do encontro com sua finitude, o ser humano se depara com o dilema da morte que revela de forma plena a beleza última, por isso ela tem um caráter trágico e ambíguo. A dor diante desta beleza se transfigura e aponta o sentido último da existência. Assim, “[...] compreende-se quanto a beleza possa se revelar angustiante: suspenso sobre o abissal silêncio da morte, o coração humano, ameaçado pelo belo, torna-se inquieto em relação ao seu destino” (FORTE, 2010, p.164). Por isso, na experiência da finitude se configura o espaço do advento da beleza, onde a graça da beleza divina alcança a alma

humana, ocorrendo assim o encontro da pessoa humana com sua origem e fim neste evento da beleza que aponta para a beleza infinita.

A beleza tem uma aura trágica: seu beijo é mortal, porque se o Todo que se manifesta é último, definitivo e extremo, mais evidente se torna a fragilidade do fragmento. No entanto, é exatamente a transgressão que se realiza no 'mínimo Infinito' que pode abrir a uma singular vitória sobre a morte[...]. (FORTE, 2010, p.164).

Podemos observar na expressão da obra Nossa Senhora da Piedade um amálgama de sentimentos expressos na feição das figuras, movimento intenso da obra e cores contrastantes, uma mistura de expectativa esperançosa e compaixão diante do sofrimento, numa obra que dialoga com a pessoa que a contempla: “Não é a Ele que ela olha, mas àqueles que vêm a Ele. E seus olhos falam de uma tristeza infinita. É verdadeiramente a dor feito mãe [...]. É Mater Dolorosa” (TAMBASCO, 2010, p.70).

As cores vermelho e azul se destacam e as cores verde, dourado e branca aparecem de forma mais discreta. Podemos ler estas cores, a partir das categorias de Bruno Forte, como as cores do amor, do sagrado.

A cor vermelha, em imagens sacras, significa vida, martírio, sofrimento. No conjunto desta imagem podemos ler esta cor como aquela “[...] cor da vida que flui e do calor que aquece [...]” (FORTE, 2013, p.11), pois “[...] o vermelho evoca a história do Filho, que se fez carne para derramar seu sangue na cruz” (FORTE, 2013, p.15). A cor branca pode ser lida como a presença da luz da beleza eterna na pessoa de Deus Pai. Assim, “[...] o branco remete à luz do Pai, que a tudo envolve e na qual tudo vive” (FORTE, 2013, p.15), envolve as três figuras, do Filho, da mãe e do anjo. A cor dourada representa o movimento a dinâmica da beleza na pessoa do espírito, “[...] simboliza a presença do Espírito Santo, vínculo que une o Pai e o Filho e irradia o esplendor da eternidade” (FORTE, 2013, p.15).

A cor azul representa a dimensão divina, que envolveu a humanidade de Maria e pousou nas entranhas do tempo. O azul representa união com o divino “[...] sempre profunda na contínua variedade dos tons e das formas, que vão do azul ensolarado ao azul profundo das noites” (FORTE, 2013, p.22). A cor verde representa esperança, a beleza que transcende a dor e o caráter trágico da morte. Na imagem representada que apresenta esta ambiguidade do sofrimento, compaixão, finitude e esperança na beleza que se revela como ulterior. Nela está

presente, “[...] o verde da esperança [...], a esperança fundamentada no amor de Deus, o amor vive de esperança, devendo a cada dia abrir-se às surpresas do futuro” (FORTE, 2013, p.25). Através da contemplação, alcançados pela beleza da forma que evoca a beleza divina e imersos nas cores da beleza, podemos fazer uma experiência do sagrado.

A luz que compreende todas as cores e as torna visíveis. Para quem crê, a luz verdadeira, que veio a este mundo, vem do alto, não para destruir, mas para plasmar, construir e acentuar as formas da vida, como nos maravilhosos quadris de Caravaggio. (FORTE, 2013, p.33).

A experiência da beleza na contemplação da beleza da obra de Nossa Senhora da Piedade consuma-se na escuta dócil do devir de seu advento. A beleza se manifesta na beleza simbólica que ela evoca, quando o espectador adentra o campo do mistério na escuta esperançosa e na abertura ao encontro com o outro numa comunhão de amor, pois “[...] o belo é ‘extático’, e somente quem se perde é que o alcança, quem aceita ser atraído para fora de si, a fim de ir ao outro no movimento de amor além de todas as coisas, além do ser, do divino e do bem [...]” (FORTE, 2010, p.18). Assim como o poeta entra em comunhão com as palavras, o homem deve entrar em comunhão com o amor para que assim possa vir a ter uma íntima experiência da beleza.

A experiência de beleza nesta escultura que figura o descendo do crucificado nos braços da mãe se configura numa beleza ambígua, fulgurada pela luz que irrompe e transcende a finitude do tempo revelando sua beleza no limite, e no encontro de transcendência e imanência, esta ambiguidade pode ser lida no misto de drama, tensão e serenidade apresentados nas figuras. Na escultura, a figura de Maria, ao mesmo tempo que se compadece da morte do filho numa atitude de compaixão (acolher o filho morto no colo), revela em seus traços uma aparente serenidade, como a certeza de que aquele momento não é o fim, apontando para um sentido último e experimentando o êxtase da beleza que se derrama neste acontecimento, a beleza que nos alcança e nos possui, onde no território do fragmento acontece o advento do Outro.

O maior sofrimento é aquele que abriga e consola. Não com palavras que suavizam, nem com promessa de que as coisas vão melhorar, mas pelo fato de que a dor mais profunda, enquanto tal continua a louvar, e com mais razão, assim como de um vaso de óleo perfumado que se quebra vem um aroma mais poderoso. É um mistério inefável o modo como essa aflição abissal de uma mãe, ocorrida no tempo, venha a se

transformar no louvor eterno de sua transfiguração. (BALTHASAR, 2016, p.77).

O encontro com a beleza imprime marcas no fragmento do tempo, que se configuram em marcas de beleza. Assim como a beleza alcançou a humanidade de Maria e habitou nas entranhas do tempo, a beleza que irrompeu na história e se apresenta como o auge do evento da beleza no mundo se derrama e alcança a alma daqueles que contemplam a beleza. Esta beleza irrompe e penetra as profundezas da alma humana, e toda antinomia que a subjaz transfigurando revela uma beleza infinita e ulterior.

Assim a arte é espaço de manifestação da beleza, mediação da experiência de transcendência e vestígio da experiência da beleza impressa no fragmento finito da forma da obra; portanto é sinal que evoca, palavra que revela e oculta e silêncio que deve ser contemplado. Neste movimento, a arte é porta que conduz ao mistério. A beleza da música, escultura, dança, espetáculo, poema, quadro é vestígio da experiência do Belo feita pelo artista que a comunica em uma forma e pode ser contemplada e se tornar espaço de manifestação da beleza para o espectador que a contempla. O artista convive com a beleza antes de comunicá-la, é atravessado pela experiência da beleza que ele anuncia numa relação de comunhão com ela. “Quem experimenta a beleza está em comunhão com o sagrado” (ALVES, 2012, p.19), com a obra e a pessoa que a contempla, numa tríade relacional que é alteridade e transcendência, uma vez que é entrega de si.

Figura 21. A Pietà de Aleijadinho.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

Figura 22. Detalhe do rosto de Maria.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa buscamos apresentar uma reflexão sobre a possibilidade de uma experiência religiosa na arte pelo artista que compõe a obra e o espectador que a contempla. Para isso apresentamos um caminho de análise desta experiência nas artes plásticas, analisando a obra Nossa Senhora da Piedade, de Aleijadinho, em seus elementos iconográficos e iconológicos, e propomos uma leitura fenomenológica de seus elementos simbólicos a partir de categorias filosófico-teológicas da beleza.

A arte, em suas diferentes linguagens, é um espaço onde pode acontecer uma experiência religiosa. O objeto da obra de arte, em seu elemento de beleza, pode mediar uma experiência com o sagrado; assim, a fadiga do conceito, através da linguagem simbólica na arte, oferece espaço para experiência e conhecimento. Em sua dupla função – simbólica e narrativa –, a arte evoca a beleza e proporciona ao espectador um possível lugar de experiência religiosa na relação de contemplação da obra de arte e ao artista no espaço de formação da obra.

No campo interdisciplinar desta pesquisa, a partir da metodologia das ciências da religião, procuramos apontar elementos da arte, filosofia e teologia que propõem uma reflexão sobre a experiência religiosa mediada pela arte e apresentam conceitos para esta análise. A arte como linguagem é capaz de desvelar a essência da alma humana que a produz e da alma de quem contempla a obra, e ambas são atravessadas pelo evento da beleza que se manifesta no processo de produção e contemplação da obra, assim estabelecendo uma intercomunicação da beleza, do artista e espectador, na beleza da obra de arte. Este processo ocorre através da alteridade na experiência de transcendência, que é a disposição de abertura ao outro e comunicação de seu ser na relação estabelecida e mediada pelo objeto da obra de arte.

Para Bruno Forte, a escuta do Outro e do outro, na transcendência, é o princípio da experiência religiosa da beleza na arte. Para ele, o olhar do outro e do mistério nos arranca de nós mesmos e nos devolve em nossa inteireza, neste processo de sair de si e retornar a si, devolvido pelo olhar do outro, num encontro que é doação recíproca de reconhecimento; conhecemos a beleza que nos é revelada, comunicamos a beleza que existe em nós e nos reconhecemos neste

processo hermenêutico vivido na contemplação de uma obra de arte.

Em sua reflexão, Bruno Forte nos apresenta a impossibilidade desta experiência sem a disposição do espectador para uma abertura à transcendência ao outro e ao Outro. Para que o artista que produz a obra possa fazer uma experiência religiosa na formação da obra também é preciso esta disposição de relação com o outro e com a beleza que pode se manifestar no fragmento da obra em seu processo de criação. Por isso, a abertura à transcendência, através da disposição ao encontro com o outro na alteridade é essencial, pois é somente neste movimento que a pessoa humana experimenta o mais profundo mistério que a habita de forma substancial e se revela na alteridade experimentada na relação entre artista, espectador e beleza na obra de arte.

Bruno Forte apresenta a experiência da beleza como escuta dócil do devir de seu advento, onde a pessoa humana deve adentrar o campo do mistério na escuta esperançosa na abertura ao encontro com o outro numa comunhão de amor. Rubem Alves (2003, p.65) assinala, em sua poesia *A beleza dos pássaros em voo*, que “Quem experimenta a beleza está em comunhão com o Sagrado”. Assim como o poeta entra em comunhão com a beleza através das palavras, o artista e o espectador entram em comunhão com a beleza no objeto da arte. Para que ambos possam fazer uma íntima experiência da beleza, é preciso o exercício da alteridade e a disposição para a escuta do Outro que se revela na obra, na escuta doce do mistério, a pessoa que contempla e o artista que produz a forma da beleza se dispõem ao acontecimento do evento da beleza na contemplação e busca de reconhecer sua face: “[...] mostra-me teu semblante, deixa-me ouvir tua voz! Porque tua voz é doce, gracioso o teu semblante” (Cântico dos Cânticos, 2, 14). O encontro com a beleza na arte acontece na busca, abertura e disposição para o encontro com o outro na transcendência.

Segundo Forte (2012, p.26),

[...] é, por excelência, o tempo do sonho, do desejo permeado de elementos fantasiosos, em que o poder do amor acende a imaginação [...] e inclina a iluminar cada coisa com a chama alimentada pela presença ausente do amado.

Para Bruno Forte, a arte é uma porta de acesso para a experiência da transcendência, onde imanência e transcendência não se anulam, mas se doam. O encontro com a beleza ocorre na saída de si ao encontro do outro,

contemplando a beleza na comunhão, por isso a experiência da beleza na contemplação e produção da arte nestes termos se configura numa experiência mística, de íntima comunhão com o sagrado. Podemos compreender que esta experiência do sagrado na contemplação da beleza da obra é uma experiência mística, pois “[...] a mística, que toca diretamente o mistério escondido de Deus pela via da experiência gratuita e amorosa, é uma experiência de beleza” (MAÇANEIRO, 1995, p.33).

Na contemplação da obra de arte de Nossa Senhora da Piedade, podemos fazer uma experiência religiosa mediada pela beleza simbólica nela figurada e evocada. Esta obra, analisada neste trabalho, apresenta-se com uma beleza singular, ambígua em seu estilo barroco, que mistura o belo e o feio, o sublime e o grotesco em suas linhas disformes. A imagem apresenta, numa bela representação, a ambiguidade da beleza no tema que indica a analogia entre vida e morte, tristeza e alegria esperançosa, o calor da compaixão na frieza do sofrimento e a experiência da beleza que ultrapassa os limites da caducidade do tempo.

Segundo Leite (2010, p.107),

A Pietà, muitas vezes, não nos deixa perceber o tema que foi sua primeira inspiração. Não nos reporta somente à ideia de refletir as dores de Maria e a morte de Jesus. Ela não congela uma cena estática, pois transcende à reflexão da perda. Em um mesmo cenário, congrega forças opostas e forças afins. Ora se revela e ora se faz mistério. Vai além dos grandes questionamentos da existência humana: vida e morte.

O encontro com a Beleza na contemplação imprime marcas no fragmento do tempo, que se configuram em marcas de beleza. Como a Beleza que atravessou Maria e habitou nas entranhas do tempo, a beleza expressa na arte, na música, escultura, poema, quadro, são vestígios da experiência do belo onde o artista, atravessado pela Beleza, compõe melodias, formas, cores e palavras poéticas que são aporte para a experiência de transcendência. O artista, na atividade de formação da obra, pinta ou esculpe o belo em formas marcadas e transfiguradas pela presença da Beleza na beleza da obra de arte. O artista convive com a beleza antes de comunicá-la, é atravessado pela experiência da beleza que ele anuncia numa relação de comunhão com a obra e a pessoa que a contempla, numa tríade relacional que é alteridade e transcendência, uma vez que é entrega de si, onde a pessoa que contempla também é atravessada pela

beleza que se manifesta na obra. Na contemplação destas obras de arte podemos fazer uma experiência religiosa ao nos dispormos a dialogar com a obra nos elementos de beleza simbólicos nela figurados e através da sensibilidade e disposição para a “escuta do Mistério” do Belo que nela se manifesta. Ao contemplar uma obra de arte, o espectador também é tocado pela beleza do artista, pois ele se encontra diante da “[...] chispa de uma alma humana [...]” (SUASSUNA, 1979, p.62) e se relaciona com ela; desta maneira, público, obra e artista formam uma comunhão de amor com a beleza na beleza da arte.

Concluimos, assim, após um percurso de reflexão, que a arte é um possível espaço de experiência religiosa na manifestação da beleza na beleza da obra de arte. O objeto da obra de arte atua como mediação de transcendência e vestígio da experiência da beleza impressa no fragmento finito; portanto, é sinal que evoca, é janela que permite a entrada, palavra que revela e oculta e silêncio que deve ser contemplado. Neste movimento, a arte é porta que conduz ao mistério, é “porta da beleza”.

REFERÊNCIAS

ABUMANSSUR, Edin Sued. A força do mito: tensões e acomodações narrativas em torno das imagens de devoção. In: PASSOS, João Décio; MOREIRA, César (Org.). **Aparecida: 300 anos de fé e devoção**. Aparecida: Santuário, 2017. p.109-118.

ALVES, Rubem. A beleza dos pássaros em voo. In: _____. **Na morada das palavras**. Campinas: Papyrus, 2003. p.65-72.

_____. **Se eu pudesse viver minha vida novamente**. Campinas: Verus, 2012.

ARAUJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.

ASSEMBLEIA PLENÁRIA DOS BISPOS. **Via Pulchritudinis: o Caminho da Beleza**. Tradução de Claudio Pastro. São Paulo: Loyola, 2007.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____; SANTOS, Cristina Ávila. **Iniciação ao Barroco mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984.

BALTHASAR, Hans Urs Von. **Maria para hoje**. Tradução de Ney Vasconcelos de Carvalho. São Paulo: Paulus, 2016. (Fides Quaerens).

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

CALIMAN, Cleto. **Teologia e devoção mariana no Brasil**. Brasília, DF: Instituto Nacional de Pastoral; São Paulo: Paulinas, 1989.

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

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

ECO, Umberto (Org.). **História da Beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. São Paulo: Record, 2012.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Fernando Tomaz. São Paulo: WMF, 2010.

EVDOKIMOV, Paul. **El arte del Icono**: teología de la belleza. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991.

_____. **O silêncio amoroso de Deus**. Tradução de Ivo Storniolo. Aparecida: Santuário, 2007.

FONTENELLE, Edmundo. **O Aleijadinho na Serra da Piedade**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura UFMG, 1970.

FORTE, Bruno. **À escuta do Outro**: filosofia e revelação. São Paulo: Paulinas, 2003.

_____. **A porta da beleza**: por uma estética teológica. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

_____. **A Trindade como história**. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. **As cores do amor**. São Paulo: Loyola, 2013.

_____. **Maria, a Mulher Ícone do Mistério**: ensaio de mariologia simbólico-narrativa. São Paulo: Paulinas, 1991.

_____. **O caminho da beleza**: uma aproximação do mistério de Deus. Aparecida: Santuário, 2010.

_____. **Os graus do amor no Cântico dos Cânticos**. São Paulo: Paulinas, 2012.

GRESCHAT, Hans Jurgen. **O que é Ciência da Religião?** Tradução de Frank Usarski. São Paulo: Paulinas, 2005.

HOCK, Klaus. **Introdução à Ciência da Religião**. Tradução de Monika Ottermann. São Paulo: Loyola, 2010.

IEPHA/MG. **Dossiê de Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Serra da Piedade – Caeté-Sabará**. Belo Horizonte, 2010.

_____. **Guia de Bens Tombados**: v. 2. 2. ed. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014.

_____. **Iconografia de Nossa Senhora da Piedade**. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/660-iephamg-apresenta-iconografia-de-nossa-senhora-da-piedade>>. Acesso em: 24 jun. 2009.

IEPHA/MG. **Revitalização do Santuário Estadual de Nossa Senhora da Piedade**. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/876-iephamg-apresenta-serra-da-piedade>>. Acesso em: 31 jul. 2013.

JESUS, Maria Ângela do Coração de, Madre. **O Pioneiro da Serra da Piedade**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1967.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

LEITE, Teresa Cristina. **Senhora da Piedade**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2010.

MAÇANEIRO, Marcial. Beleza e escatologia no "Juízo final" de Michelangelo. **Teologia em Questão**, Taubaté, n.17, p.83-94, jun. 2010.

_____. **Mística e erótica**: um ensaio sobre Deus, Eros e Beleza. Petrópolis: Vozes, 1995.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIANI, Ceci Maria Costa Baptista. Narrar artisticamente o Mistério Santo que habita entre nós: Leitura místico-teológica da obra "Guerra e Paz" de Cândido Portinari. **Horizonte**, Belo Horizonte, v.11, n.31, p.867-890, jul./set. 2013.

MORAES, Geraldo Dutra de. **O Aleijadinho de Vila Rica**. São Paulo: CRF, 1977.

NEVES, Joel. **Ideias filosóficas no Barroco mineiro**. São Paulo: Itatiaia, 1986.

PANOFSKY, Erwin. **Idea**: A evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASTRO, Cláudio. **Arte sacra**: o espaço sagrado hoje. São Paulo: Loyola, 1993.

PASSOS, João Décio; MOREIRA, César (Org.). **Aparecida**: 300 anos de fé e devoção. Aparecida: Santuário, 2017.

PELIKAN, Jaroslav. **Maria através dos séculos**: seu papel na história da cultura. Tradução de Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O Corpo, a morte, a imagem**: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. 288f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SANTOS, Marcio. Relatório da expedição engenheiro Halfeld. In: UNESCO. **Dossiê do Patrimônio Cultural, Histórico e Artístico do Alto do São Francisco**. Brasília, DF, 2002. p.36-89.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação a Estética**. Recife: EDUFPE, 1979.

TAMBASCO, José Carlos Vargens. **A Serra e o Santuário Nossa Senhora da Piedade**: uma herança setecentista das Minas do Ouro. Belo Horizonte: Terra, 2010.

USARSKI, Frank. **O espectro disciplinar da Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas, 2007.

VIEIRA, Dilermando Ramos. A história da devoção de Aparecida no contexto do catolicismo popular brasileiro. In: PASSOS, João Décio; MOREIRA, César (Org.). **Aparecida**: 300 anos de fé e devoção. Aparecida: Santuário, 2017. p.45-56.

APÊNDICE A – Imagens registradas pela autora no dia 15 de setembro de 2017

Figura 23. A Ermida



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

Figura 24. Devoção popular



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

Figura 25. Réplica da imagem.

Figura 26. Calvário.



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

Figura 27. Cruz e descendimento.



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

Figura 28. Altar da Igreja.



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

Figura 29. Imagem em perspectiva frontal.



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

Figura 30. Imagem em perspectiva diagonal.



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

Figura 31. Retábulo, altar e imagem.



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

Figura 32. Arte e devoção: entre o erudito e o popular.



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2017).

ANEXO A – Pietàs

Figura 33. O olhar da Pietá.



Fonte: <www.flickr.com/photos/arquidiocesebh/>.

Figura 34. A primeira Pietà de Aleijadinho, de 1767.



Fonte: <<http://arquidiocesebh.org.br/>>.

Figura 35. O retábulo que abriga a imagem.



Fonte: <<http://arquiocesebh.org.br>>.

Figura 36. A Pietà de Michelangelo.²⁴



Fonte: <<http://www.italianrenaissance.org/michelangelos-pieta/>>.

²⁴ Obra de autoria de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) artista italiano, encantado pelo Belo. O artista cresceu com uma família de cortadores de mármore, aos seis meses foi entregue por seu pai a esta família para ser cuidado por uma ama. Michelangelo aponta que foi este ambiente onde cresceu que o fez escultor, assim afirma: “Se tenho alguma inteligência, foi por ter nascido sob o ar puro de Arezzo e por ter bebido, junto com o leite de minha ama, o martelo e o cinzel com que faço minhas figuras.”(BARRETO, Gilson,2004, p.33 apud LEITE, 2010, p.103). O artista inicia seu estudo em artes aos treze anos, primeiro estuda na escola ateliê dos irmãos Domenico e Davide Ghirlandaio e depois estuda com Lorenzo Médici em Florença. Esta escultura da Pietà foi produzida quando Michelangelo tinha vinte e três anos. A escultura possui uma composição triangular, é feita em mármore, ela possui 1,74 metros de altura por 1,95 metros de largura e 1 metro de espessura, e figura a imagem de Maria sustentando o filho no colo após o descendimento da cruz. A obra está alocada na Basílica de São Pedro em Roma. “Esta obra nos toma por completo e nos arranca desse plano. O mármore afetado por Michelangelo bastou para a recriação do calor de um ser humano vivo, na frieza daquele corpo inerte. Em meio à dor sobressai o rosto demasiado jovem da Virgem Maria, quase uma menina, refletindo o Belo, o espiritual.” (LEITE, 2010, p.107).

Figura 37. Nossa Senhora da Piedade de Felixlândia, de Aleijadinho, obra de 1783.²⁵



Fonte: <<https://www.ufmg.br/boletim/bol1325>>.

²⁵ Segundo o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, a imagem de Nossa Senhora da Piedade da cidade de Felixlândia (MG), é uma escultura de 1783, da segunda fase de Aleijadinho, onde alguns traços do artista se tornaram mais refinados. Esta escultura se aproxima das características da escultura de Nossa Senhora das Dores, também da segunda fase do artista. A escultura possui 112 centímetros de altura, 97 de largura e 54 de profundidade. A obra “É uma representação de Nossa Senhora da Piedade, sentada em uma rocha, tendo nos braços o corpo morto de Jesus Cristo, cuja cabeça repousa sobre o braço esquerdo da santa. Uma chaga destaca-se no lado esquerdo do tórax do Cristo. A santa traja uma longa túnica, presa na cintura, e um manto, ambos azuis. A autoria da obra tem sido atribuída a Aleijadinho. O registro histórico mais antigo que permitiria essa atribuição é de 1881.” (UNESCO, 2002, p.49-50). Esta escultura foi produzida, segundo o documento, no período em que o artista trabalhou na região que hoje se denomina Felixlândia. “Deve ter sido executada por volta de 1783, quando o artista [o Aleijadinho] trabalhava na Fazenda da Jaguara, então porta de entrada para os gerais de Guimarães Rosa e onde se situava a antiga Piedade do Bagre, hoje Felixlândia” (UNESCO, 2002, p.50).

Figura 38. Nossa Senhora da Piedade de Felixlândia.



Fonte: <<http://paroquiadenossasenhoradapiedadefelim.com>>.

Figura 39. Nossa das Dores de Aleijadinho. (Escultura da segunda fase do artista).²⁶



Fonte: <<http://www.museuartesacra.org.br/pt/museu/obras/exibir/nossa-senhora-das-dores>>.

²⁶ Escultura de autoria de Aleijadinho, em madeira policromada. Data: século XVIII, Minas Gerais, Brasil. (Museu de Arte Sacra de São Paulo).