

NOSSA SENHORA DA PIEDADE DO ALEIJADINHO: CONFIRMAÇÃO DE ATRIBUIÇÃO

BEATRIZ COELHO*
MARIA REGINA EMERY QUITES**
MOEMA NASCIMENTO QUEIROZ***

Introdução

A imagem de Nossa Senhora da Piedade, quase desconhecida, mas com atribuição a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, chegou ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em novembro de 1999, para ser restaurada e para que fosse feito um estudo que pudesse confirmar ou não essa atribuição. As etapas da restauração foram: desinfestação, limpeza, remoção de repinturas e reintegração.¹ Apresentamos neste artigo os estudos históricos, iconográficos, técnicos, formais e estilísticos que realizamos, visando a verificação da atribuição.

No jornal *A Voz de Felixlândia*, de 15 de agosto de 1949, um artigo assinado por Antônio Gabriel Diniz diz que: “é tradição, já registrada pelo Cônego Severiano de Campos Rocha que, a belíssima imagem de Nossa Senhora da Piedade, Padroeira da Freguesia, é obra do famoso Aleijadinho”.² Este seria, possivelmente, o primeiro registro da atribuição da autoria dessa imagem ao Aleijadinho.

Em 1971, Armando Anastasia, em pequena nota no jornal *Estado de Minas*, intitulada “A descoberta de um novo Aleijadinho” relata que chegou a Felixlândia e viu o que considerou “obra-prima de Antônio Francisco Lisboa. Uma Pietá, a padroeira da paróquia, soberba, divina, em tamanho quase normal”, fazendo, em seguida, uma descrição sucinta da imagem.³

Bastante tempo depois, Vitório Lanari, médico e pesquisador da imaginária mineira, publicou, no mesmo jornal, em 1988, artigo de uma página – “Desvendando os mistérios de um gênio” –, no qual descreve quatro esculturas que, segundo ele, seriam do Aleijadinho. Uma delas, descrita em detalhes, é a Nossa Senhora da Piedade, de Felixlândia, que, segundo ele, “É obra-prima, que ombreia com os Cristos dos Passos de Congonhas. Deve ter sido executada por volta de 1783, quando o artista trabalhava na Fazenda da Jaguara”.⁴

Encontramos, também, no livro de Márcio Jardim, “O Aleijadinho: uma síntese histórica”⁵ alguns dados de identificação da peça e uma fotografia da imagem.



Após a restauração

*Restauradora, professora emérita da UFMG e presidente do CEIB.

**Especialista em Conservação/Restauração, mestre em Artes, doutoranda em História, professora assistente na EBA/UFMG e 2ª tesoureira do CEIB.

***Esp. em Conservação/Restauração Cecor/EBA/UFMG.

1. Sobre a intervenção de restauração ver: COELHO, Beatriz; QUEIROZ, Moema; QUITES, Maria Regina. *Piedade de Aleijadinho em Felixlândia, Minas Gerais*. In: Preprints of THE 13th TRIENNIAL MEETING, ICOM-CC. London; James & James, 2002.

2. ROCHA, Severiano. *Memória histórica do município de Curvelo*. 1881, p. 31.

3. ANASTASIA, Armando. *A descoberta de um outro Aleijadinho*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 1971.

4. LANARI, Vitório. *Desvendando os mistérios de um gênio*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 1988.

5. JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995, p.120-1



Detalhe do rosto
Após a restauração

Recentemente, depois da restauração no CECOR e da apresentação deste trabalho no II Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB, foi publicado o livro "*O Aleijadinho e sua oficina*",⁶ que a considera do mestre e não apenas de sua oficina, colocando-a na segunda fase, ou seja, entre 1775 e 1790. Não encontramos referência a essa imagem em outras publicações sobre Aleijadinho, nem mesmo no livro de Edmundo Fontenelle sobre a Pietá da Serra da Piedade,⁷ também atribuída ao mesmo mestre e que tem várias semelhanças com a de Felixlândia. Isso se justifica pelo quase completo desconhecimento dessa escultura, antes da restauração de 2001,⁸ e por sua localização fora da região onde trabalhou Aleijadinho.

Histórico

Na região central de Minas Gerais, no lugar que hoje se chama Felixlândia, havia, no início do século XVIII, uma sesmaria que pertencia a André Moraes. Essa sesmaria passou a ser uma fazenda, chamada do Bagre, distrito da freguesia de Santo Antônio de Curvelo e pertencente ao bandeirante Padre Félix Ferreira da Rocha. Em 1762, esse padre fez uma doação em cartório de meia légua de terra da mesma fazenda, para a construção de uma capela com a invocação de Nossa Senhora da Piedade.

Em 1847, criou-se o Distrito de Piedade do Bagre, da Freguesia de Santo Antônio do Curvelo, pertencente ao arcebispado da Bahia e à Comarca de Sabará. Em 1858, foi criada a paróquia de Nossa Senhora da Piedade do Bagre, elevada a freguesia em 1872. Em 1948 o distrito foi emancipado, separando-se de Curvelo e tendo recebido, em 1949, o nome de Felixlândia, em homenagem ao Padre Félix.

Não é possível determinar a data da construção da primitiva capela de Nossa Senhora da Piedade, porém se sabe que foi demolida, dando lugar a outra, de maiores dimensões, até que, em 1949, foi lançada a pedra fundamental do atual santuário de Nossa Senhora da Piedade, onde se encontra a imagem no altar-mor.

Descrição

Escultura em madeira policromada, formada por duas figuras. Uma feminina, jovem - Maria -, que está sentada em uma rocha, tendo nos braços o corpo de um homem morto - Cristo -, também jovem. Ela tem a cabeça levemente inclinada para baixo e para a esquerda; com a mão esquerda aberta, apóia a cabeça do Cristo, enquanto com a direita segura seu punho direito. As pernas de Maria estão flexionadas, com os joelhos muito separados e com os pés formando ângulo de 45°.

O Cristo encontra-se deitado sobre o colo da Mãe, com a cabeça mais alta e os joelhos mais baixos. O corpo está posicionado em leve diagonal, com a cabeça, na horizontal, voltada para o

6. OLIVEIRA, Myriam; SANTOS FILHO, Olinto; SANTOS, Antônio Fernando. *O Aleijadinho e sua oficina: Catálogo das esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002.

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

8. Com a ampla divulgação na mídia, após a restauração, a foto dessa imagem foi utilizada até no CD *Pietá*, de Milton Nascimento.

espectador. Seu tronco é avantajado em relação às pernas e aos braços. Há, ainda, perfuração no lado esquerdo do tórax e chagas em todo o corpo, porém de tamanhos discretos. Os braços têm veias salientes: o direito está flexionado para cima e a mão está na horizontal com a palma para baixo; o esquerdo está caído, com leve flexão, com o dorso da mão voltado para frente, e os dedos tocando as pedras que estão sobre a base.

Análise iconográfica

A escultura representa, portanto, Nossa Senhora da Piedade com o Filho morto em seu colo. Há muitas representações da Piedade ou Pietá em pinturas ou esculturas, como as de Giotto (Itália, 1403), Botticelli (Itália, 1490/1500), Gregorio Hernandez (Espanha, 1576/1636), Frei Cipriano da Cruz (Portugal, século XVII) e, a mais famosa de todas, a de Miguel Ângelo (Itália, 1498). Na Europa essa representação é sempre com o Cristo apoiado no lado direito da Virgem Maria, sendo raras as representações com o Cristo apoiado no lado esquerdo. A chaga sempre está do lado direito, tradicionalmente mais importante que o esquerdo, explícito em uma das frases do Credo, "Jesus Cristo, seu Filho Nosso Senhor, (...) que está sentado à direita de Deus Padre, Todo Poderoso". No Brasil, entretanto, foi mais usada a representação de Maria com o Filho sobre sua mão esquerda, porém com a chaga sempre do lado direito do tórax do Cristo. Na Piedade de Felixlândia, o Cristo está apoiado no braço esquerdo de Maria, mas a chaga está no lado esquerdo do Cristo. Outro elemento inusitado é uma forma sinuosa e estriada, colocada entre as pedras, podendo ser interpretada como vegetação ou água que surgisse de uma nascente ou fonte. Não encontramos, até o momento, representação de Nossa Senhora da Piedade que tenha esse elemento. Água simboliza pureza, limpeza, e a fonte, renascimento. Cristo morreu na cruz para redimir a humanidade, o que daria um sentido à representação de água. Temos dúvidas, porém, se a água já teria sido usada com esse significado no século XVIII.

Técnica construtiva

O suporte e seus entalhes são as partes que mais interessam no caso de autoria em escultura policromada, porque feitos pelo artista ou sua oficina.

A escultura, medindo 112 x 97 x 54cm, é de talha inteira, oca, composta por cinco blocos e três tampas, distribuídos por toda a peça: o bloco principal é composto pela Virgem, grande parte do corpo do Cristo e a base. Os olhos da Virgem são de vidro, esféricos, ocos e com pedúnculo, de cor castanho escuro.

Há uma tampa na parte posterior medindo 88 x 48cm, fixada por cravos; outra menor, situada atrás da cabeça, fixada por três cravos; e ainda há outra, na parte inferior da base, de formato



*Detalhe do rosto do Cristo
Antes da restauração*

Foto: Beatriz Coelho



Detalhe das mãos da Virgem e do Cristo

irregular, medindo 80 x 43 x 2cm, que fecha a escultura e apresenta duas aberturas ovais de dimensões diferentes. Essa placa inferior está fixada ao bloco principal por nove cravos e com um sistema de encaixe denteado e trapezoidal do lado direito. No interior da escultura há marcas de ferramenta (goiva) e 17 peças de madeira de várias formas e tamanhos, fixadas por cravos, fazendo o reforço do suporte. Também na parte interna da escultura, observamos duas peças de madeira (uma com formato quadrangular e a outra retangular), entre o busto da Virgem e o tórax do Cristo, encaixadas no sentido vertical. Abaixo dos braços da Virgem há duas áreas vazadas, que são fechadas pela grande tampa das costas.

Na Virgem, encontramos os seguintes blocos: mão direita, dedo indicador da mesma mão; parte do lado esquerdo do manto, na borda, próximo ao antebraço esquerdo. A face é um bloco seccionado, para a colocação dos olhos de vidro. Através de radiografia foi possível verificar grande quantidade de cravos na região da cabeça, para fixação da placa pequena e da face. O orifício do resplendor é retangular e se comunica com a abertura da boca. A língua é um bloco separado e encaixado.

No Cristo, são seis blocos, de diferentes tamanhos: um, que compõe as pernas, parte das pedras e da base, que se inicia por um corte diagonal na área central da coxa, indo até a base, e que está fixado ao bloco principal por quatro grampos de metal. Quatro blocos formam os calcanhares e as panturrilhas. O sexto bloco forma o braço direito, indo do meio do antebraço até a ponta dos dedos.

A policromia é menos importante para analisar a autoria de uma imagem, pois se sabe que foi feita sempre por um pintor dourador, e não pelo escultor. Por isso, iremos descrevê-la de modo mais sucinto.

Antes da intervenção de restauração realizada no Cecor, havia um verniz escuro cobrindo toda a escultura, repintura e craquelês generalizados, localizados principalmente nas carnações do Cristo e da Virgem e nos relevos do manto, além de pequenas perdas na região das carnações. O verniz escuro e as repinturas foram removidos, chegando-se ao original.

A policromia original da carnação é de excelente qualidade, porém o mesmo não acontece com a da indumentária, que é pobre em materiais e técnicas.

O Cristo tem a carnação bege pálido, com hematomas em azul esverdeado e cabeleira marrom escura. O pano que envolve os quadris do Cristo, também chamado de pano de pureza, cendal ou *perizonium*, é de cor branca, com bordas douradas.

Na parte inferior da escultura há representação de pedras, com água ou vegetação, e uma base. Na representação da água ou vegetação foi identificada folha de prata coberta por laca de cor verde, em resinato de cobre. Há uma inscrição na base inferior:

"foi encarnada em setembro de 1883", mas parece pouco provável que seja referente à policromia original, pois desta forma a escultura teria ficado um século sem policromia. Consideramos que essa poderia ser a data da repintura.

Análise formal

A composição é triangular, estática, simétrica, predominando a vertical que vai da cabeça aos pés da Virgem e uma diagonal muito leve, do corpo do Cristo. O movimento aparece apenas nas dobras do soqueixo,⁹ no pano de pureza – com dobras de arestas acentuadas – e nos cabelos do Cristo – com estrias e curvas terminadas em volutas. O rosto de Maria é oval, jovem, sem rugas, e os olhos estão entreabertos e voltados para baixo. A testa tem uma depressão em forma de "U" que acompanha a ligação da sobrancelha com o nariz, subindo até a touca. Essa depressão e as saliências no seu interior e em seu entorno, bem como o olhar e a boca entreaberta, dão expressividade à Virgem. As sobrancelhas são caídas em leve diagonal. A pálpebra é bastante curva, com a parte interna bem marcada. O lacrimal é bem definido. O nariz e as sobrancelhas são unidos por uma aresta em forma de "Y", sendo o nariz afilado, com asas pronunciadas e projeção arredondada na ponta. A depressão naso-labial é bem marcada, tendo forma ovalada. As maçãs do rosto não são salientes. A boca, pequena e carnuda, está entreaberta percebendo-se a língua. O lábio superior forma um "M", com linhas curvas bem pronunciadas e abertas. A depressão sublabial é forte, e o queixo é em montículo duplo. Sob o queixo nota-se leve papada. Não se vêem cabelos nem orelhas, quase não se percebendo, sob a indumentária, o corpo da Virgem.

As mãos são pequenas e os dedos arredondados, com as falanges distais bem mais finas do que as falanges mediais e proximais. As unhas têm implantação arredondada e extremidades quase retas. Os nódulos dos dedos são bem marcados, com o polegar direito em completa oposição aos outros dedos. Na mão esquerda, o polegar está quase paralelo aos demais dedos.

A Virgem porta uma túnica longa, de mangas compridas, com dobras bem definidas e arredondadas, contrastando com as do pano de pureza e do soqueixal. As mangas possuem punhos dobrados. Os sapatos são fechados, com pontas finas. A parte de trás do manto, que corresponde à placa maior, é uma simples placa, sem dobras e sem nenhum detalhe de interesse.

O Cristo está deitado sobre o colo de sua Mãe. A cabeça está caída, o rosto é triangular, os olhos estão fechados e a boca entreaberta. O nariz e as sobrancelhas são unidos por uma aresta em forma de "Y". O nariz é afilado, com asas pronunciadas e projeção arredondada na ponta. A depressão naso-labial é bem marcada. As maçãs do rosto são salientes. Os cabelos são partidos ao meio, estriados e têm mechas volumosas e movimentadas. No



Detalhe dos pés do Cristo

9. HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.



Detalhe do tórax do Cristo
com a chaga do lado esquerdo

alto da testa, duas mechas pequenas em forma de "SS" espelhados. A barba tem estrias transversais ao rosto que terminam em duas espirais separadas, deixando livre o centro do queixo. O bigode começa próximo às narinas, é estriado e dividido em finas mechas sinuosas. Há uma certa desproporção entre a cabeça, o tórax e as pernas do Cristo. No tórax, destacam-se os mamilos salientes, marcas das costelas, forte depressão ovalada abaixo do externo e o umbigo em forma de gota. O braço esquerdo desce na vertical, com a mão encostando nas pedras, e o direito está apoiado na mão de sua Mãe. Há veias salientes em ambos os braços. As mãos do Cristo são pequenas. Os dedos são longos, as unhas com implantação arredondada e extremidades quase retas. Os nódulos dos dedos são bem marcados, especialmente na articulação dos ossos na mão esquerda. O polegar direito não está em oposição aos outros dedos e o polegar esquerdo está quase paralelo aos demais dedos. As coxas seguem a mesma inclinação do corpo, e os joelhos estão com flexão em ângulo reto. A anatomia das pernas é bem marcada, podendo-se notar uma saliência infra-rotuliana. Os pés apóiam-se totalmente no chão, na horizontal, sobre uma pedra. São pequenos, com os ossos bem marcados, e com a pele formando curvas sobre a perfuração dos cravos. Há veias salientes, como nos braços. O dedo hálux (dedão do pé) é menor que o segundo dedo, havendo uma separação grande entre eles, de formato retangular.

O Cristo está quase nu, apenas com o pano que envolve os quadris, apresentando muitas dobras movimentadas e com arestas, não se percebendo o tipo de amarração.

A Virgem está sentada sobre algumas pedras, bem angulosas e multifacetadas. Sob as pedras há uma base de forma irregular, com curvas e retas, pintada, na parte frontal, em vermelho marmorizado.

Análise estilística

De acordo com nossos estudos, as características técnicas encontradas no suporte são muito próximas às de São João da Cruz e de São Simão Stock da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará,¹⁰ esculturas com documentação comprobatória da autoria de Aleijadinho. Todas são ocas, com placas que fecham as aberturas situadas na parte posterior das costas; no interior também encontramos peças de madeira de diversos tamanhos servindo de reforço; as faces são fixadas à cabeça por cravos, porém em quantidade menor do que na Piedade; todas têm olhos esféricos, com pedúnculo, e feitos na técnica do vidro soprado.

As características formais e estilísticas, tanto da anatomia quanto da indumentária, correspondem às conhecidas como do Aleijadinho. Ainda nas nossas análises, foram feitas comparações com os Cristos dos Passos do Santuário de Bom Jesus de

10. COELHO, Beatriz. *A contribution to the study of Aleijadinho; the most important sculptor of colonial Brazil*. In: *Conservation of the iberian and latin american heritage*. Preprints of the contribution of the Madrid congress, 9-12 september, London, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1992.

Matosinhos, de autoria de Antônio Francisco Lisboa. Nenhum dos Cristos tem expressão dramática, mesmo quando no Horto das Oliveiras, na Flagelação ou na Coroação com espinhos. O São João da Cruz do Carmo de Sabará tem fisionomia jovem, como a Nossa Senhora da Piedade. Ele é imberbe, mas o São Simão Stock tem barba em estrias transversais ao rosto, terminando em duas espirais, como o Cristo da Piedade. Os cabelos dos Cristos de Congonhas também são estriados, distribuídos em mechas sinuosas terminadas em volutas, com duas mechas pequenas e com curvas, espelhadas, sobre a testa, o mesmo acontecendo com o da Piedade. As formas do rosto, mãos, pernas, pés e tórax do Cristo da Piedade correspondem às usadas pelo Aleijadinho nos Cristos de Congonhas. Encontramos no Cristo da Piedade de Felixlândia as saliências infra-rotulianas, descritas por Lanari e idênticas às de outras esculturas dos Passos da Paixão em que aparecem os joelhos dos personagens. Vale a pena observar que as estrias curvas, largas e movimentadas nas laterais das pedras podem ser observadas, também, sob os pés do Cristo no Horto das Oliveiras, em Congonhas. Encontramos, entretanto, um detalhe diferente: antes da restauração, a barba contornava o rosto, sem nenhuma separação, não terminando em duas espirais separadas, como em outros rostos masculinos do Aleijadinho. Durante a restauração foi verificado que a barba era unida por um acréscimo feito em gesso pintado. Essa peça foi retirada, tendo ficado o rosto do Cristo com todas as características do mestre Aleijadinho.

Se comparada com a Nossa Senhora da Piedade da serra do mesmo nome e também atribuída ao Aleijadinho, poderemos considerar que há muitas semelhanças, como a composição geral, a forma da indumentária e a gestualidade. A Piedade de Felixlândia, entretanto, deve ser obra posterior, mais madura e bem mais expressiva, além de ter melhor solução anatômica no Cristo, sem a forte desproporção entre tórax, cabeça e pernas que se observa na da Serra da Piedade.

Mas o que mais impressiona a quem estuda a Nossa Senhora da Piedade de Felixlândia é a força de expressão que emana dessa escultura, o que nenhum discípulo ou falsificador seria capaz de conseguir.

Conclusões

Consideramos bastante razoável a data de 1783, sugerida por Lanari, para a confecção da imagem, por dois motivos: primeiro, porque Felixlândia foge totalmente à área de atuação do Aleijadinho, sendo a fazenda da Jaguará o local mais próximo em que se sabe que ele trabalhou. O segundo motivo é que há grandes semelhanças técnicas e formais com as imagens de São Simão Stock e de São João da Cruz da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, pelas quais o Aleijadinho recebeu pagamento no

primeiro semestre de 1779. Isso também está de acordo com a colocação de Myriam Ribeiro, Olinto Rodrigues e Antônio Fernando, que a situam entre 1775 e 1790.¹¹

Por todos os argumentos já relatados, concordamos inteiramente com Anastasia e Lanari: trata-se de uma obra quase desconhecida, mas de grande valor histórico, estético e expressivo, de autoria de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Agradecimentos

Agradecemos ao ex-Secretário de Estado da Cultura de Minas Gerais, Dr. Ângelo Oswaldo Santos, e ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor, que nos confiaram o trabalho; ao Padre Ricardo César da Costa, pároco do Santuário de Nossa Senhora da Piedade e ao Dr. Ivo Porto de Menezes, pelos documentos que gentilmente nos forneceram.

11. IDEM, IBIDEM da nota 6.