



Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Doutorado

*A Morte e o Além:  
iconografia da pintura mural religiosa da  
região central do Rio Grande do Sul  
(século XX)*

Altamir Moreira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria, História e Crítica da Arte, sob orientação do Professor Dr. José Augusto Avancini.

Porto Alegre, 2006



*A Morte e o Além:  
iconografia da pintura mural religiosa da  
região central do Rio Grande do Sul  
(século XX)*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Doutorado

Altamir Moreira

*A Morte e o Além:  
iconografia da pintura mural religiosa da  
região central do Rio Grande do Sul  
(século XX)*

Trabalho apresentado ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria, História e Crítica da Arte.

Orientador:

**Dr. José Augusto Avancini**  
Departamento de História  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Banca examinadora:

**Dr. José Rivair Macedo**  
Departamento de História  
Programa de Pós-Graduação em História – UFRGS

**Dra. Maria Lúcia Bastos Kern**  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Departamento de Pós-Graduação em História – PUCRS

**Dra. Romanita Disconzi**  
Departamento de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

**Dra. Sandra Jatahy Pesavento**  
Departamento de História  
Programa de Pós-Graduação em História – UFRGS

Porto Alegre, Março de 2006

## **Dedicatória**

A meu pai Zeferino, em seu 82º aniversário, em reconhecimento a seu esforço e exemplo de fé, mesmo diante do ocaso da consciência e das limitações físicas que a enfermidade lhe legou.

## **Agradecimentos**

A bondade divina que nos concedeu consciência e vida.

A Martinha, dedicada e afável companheira, por todos os momentos em que me ajudaste a galgar mais esta etapa acadêmica.

A José Augusto Avancini, pela amizade, pelo humor e humanidade com que me orientaste. Pelas pertinentes observações técnicas, e pelos valiosos incentivos e conselhos de vida.

A Paulo Alci Moreira pela amizade e fraterna acolhida neste tempo de estudos em Porto Alegre. E, a Jaine e Diego pela e amizade e hospitalidade com que me receberam.

Aos meus outros irmãos: Altair, Pedro, Atacílio pelo companheirismo nesta jornada.

Aos primos Jair Daniel e Jorge Márcio Ribeiro.

Aos amigos: Jean Ricardo Nascimento, Elenilço Mazzaro, João de Andrade, Marciano Faccin, Adresson Vita Sá, Heli Meurer, Paula Viviane Ramos e Daniela Vargas da Rosa.

Às Famílias de Josué Mazzaro e Flori Garlet pela amizade familiar e em reconhecimento a tudo o que me auxiliaram.

Aos professores e colegas do PPG - Artes Visuais da UFRGS.

Ao CNPq pelo auxílio concedido desde os estudos de mestrado.

Ao pesquisador Bruno Estevão Luft pela dedicação com que preservou a memória da história regional de Bom Princípio e pela generosidade com que soube dispor o acesso a tais documentos; ao Pe Luizinho Sponchiado pelas preciosas informações do Centro de Pesquisas Genealógicas de Nova Palma, e ao IPHAN-RS pelo auxílio na bibliografia referente às igrejas históricas.

À professora Flávio Baldo pela prestimosa atenção e colaboração na pesquisa do pintor Elvino Mantovani.

À Zoleva Carvalho Felizardo, que aceitou a laboriosa incumbência de revisar este texto mesmo em desfavoráveis condições de limite de tempo.

A todos os padres e religiosos leigos que permitiram meu acesso a documentos históricos, e que me auxiliaram a reunir dados biográficos dos pintores regionais.



# Sumário

*A Morte e o Além:  
iconografia da pintura mural religiosa da  
Região Central do Rio Grande do Sul (Século XX)*

Resumo .....	ix
Abstract .....	x
Introdução .....	01

## Capítulo I

1 REVIVESCÊNCIAS .....	7
1.1 Uma análise iconológica.....	8
1.2 A região e os pintores .....	16
1.3 Teorias sobre a história das formas .....	29

## Capítulo II

2 MORTE: .....	44
2.1 A Morte de Cristo:.....	45
2.1.1 Prefigurações:.....	45
A) <i>A morte de Abel</i> .....	46
B) <i>O sacrifício de Isaac</i> .....	47
C) <i>Davi e a Morte de Golias</i> .....	49
2.1.2 A Crucifixão .....	52
2.1.2 O Descenso da Cruz.....	63
2.1.3 A Deposição da Cruz.....	67
2.1.3 A Lamentação sobre Cristo morto.....	71
2.1.3 O Santo Sepulcro .....	71
2.2 A Morte dos Santos .....	72
2.2.1 A Morte de São João Batista .....	72
2.2.2 A Morte de São José.....	73
2.2.3 A Morte de São Pedro .....	74
2.2.4 A Morte de São Roque .....	75
2.2.5 A Morte de Santa Teresinha.....	77
2.2.6 A Morte de São Luiz Gonzaga.....	78
2.3 A Morte do Homem Comum.....	85
2.3.1 O Destino do Justo e do Pecador .....	85
2.3.2 Um Momento e uma Eternidade .....	89

### Capítulo III

3. GLORIFICAÇÃO:	111
3.1 A Ressurreição de Cristo:	112
3.1.1 A Ressurreição ascensional	112
3.1.2 O testemunho das Santas Mulheres	125
3.1.3 Aparição a Maria	126
3.1.4 Aparição a Pedro	127
3.2 A ascensão de Cristo	127
3.2.1 Prefiguração	128
A) <i>Ascensão de Elias</i>	128
3.2.2 Retorno ao Pai	130
3.3 A Glorificação da Virgem	131
3.3.1 A Assunção de Maria	131
3.3.2 A Coroação de Maria	134
3.3.3 A Virgem Entronizada	138
3.4 A Glória dos Santos	139
3.4.2 A Glória de São Marcos	139
3.4.1 A Glória de São Roque	140
3.4.2 A Glória de Santa Teresinha	141
3.4.5 A Glória de Santo Antônio	141

### Capítulo IV

4 FINAL DOS TEMPOS:	160
4.1 SINAIS DO FIM:	162
4.1.1 Cristo e a conversão de São Paulo	162
4.1.2 Nossa Senhora do Rosário	163
4.1.3 Nossa Senhora do Caravaggio	166
4.1.4 Nossa Senhora de Lourdes	169
4.1.5 Nossa Senhora de Fátima	171
4.2 O RETORNO DE CRISTO:	172
4.2.1 Prefigurações	172
A) <i>Dilúvio Universal</i>	172
B) <i>São Miguel e a Vitória sobre o Demônio</i>	173
4.2.2 Batalha no Céu	175
4.2.3 A Virgem Vestida de Sol	177
4.2.4 O Cristo Evangélico	178
4.2.5 O Cristo em Majestade	180
4.2.6 O Cristo Juiz	182
4.2.7 A Separação dos Eleitos e dos Réprobos	188
4.2.8 Cristo Apocalíptico	189
4.3 O PARAÍSO FUTURO	191
4.3.1 Lugar de refrigério	191

## Capítulo V

5 A Dinâmica das Formas.....	206
5.1 Configurações estáveis .....	213
5.1.1 Análises exemplares.....	213
5.1.2 Fatores.....	219
5.1.3 Condicionantes .....	220
5.1.4 Motivações .....	221
5.2 Configurações variáveis .....	227
5.2.1 Alterações Estruturais.....	227
A) <i>Alterações Estruturais: análises exemplares</i> .....	229
5.2.2 Alterações Formais.....	233
A) <i>Alterações Formais: análises exemplares</i> .....	235
5.2.3 Motivações .....	237
5.3 Configurações em trânsito .....	242
5.3.1 Além do padrão iconográfico .....	242
5.4 A empatia como hipótese .....	246
5.4.1 Antecedentes Teóricos.....	247
A) <i>Warburg</i> .....	248
B) <i>Wittkower</i> .....	252
C) <i>Saxl</i> .....	254
D) <i>Seznec</i> .....	257
E) <i>Panofsky</i> .....	259
F) <i>Wölfflin</i> .....	261
G) <i>Gombrich</i> .....	263
H) <i>Didi-Huberman</i> .....	267
H) <i>Mario Pedrosa</i> .....	268
5.3.2 Hipótese da eficiência Expressiva.....	276
A) <i>Evidências e Falseabilidade</i> .....	276
5.3.2 Conseqüências teóricas.....	279
A) <i>Específica:</i> .....	279
B) <i>Gerais</i> .....	280
Conclusão.....	287

## Pós-Textuais

Referências Iconográficas.....	294
Referências Bibliográficas .....	304
DVD (Anexos).....	309

## DVD

*A Morte e o Além: iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX)*

### **Documento I - Versão digital do texto da tese (PDF).**

#### **Documento II - Anexos (PDF).**

Anexos I- Murais .....	3
Anexo A – Texto: Notas biográficas .....	4
Anexo B – Mapas: Região de pesquisa .....	9
Anexo C – Lista de municípios .....	11
Anexo D – Mapa: registros fotográficos .....	12
Anexo E – Tabela: municípios e igrejas pesquisadas.....	13
Anexo F – Mapa: distribuição geográfica das pinturas murais religiosas .....	20
Anexo G – Tabela: municípios com pinturas murais religiosas .....	21
Anexo H – Tabela: cronologia parcial.....	24
Anexo I – Mapas: sequência cronológico - espacial .....	26
Anexo J – Tabelas: pintores e igrejas .....	35
Anexo J – Tabelas: murais com dados incompletos.....	39
Anexo K – Tabelas: temas escatológicos .....	41
Anexos II - Vitrais .....	48
Anexo L – Tabela: Municípios e igrejas pesquisadas .....	49
Anexo M –Tabela: Igrejas e vitrais .....	56
Anexo N – Tabela: vitralistas e igrejas.....	60
Anexo O – Tabela: Casa Genta .....	63
Anexo P – Tabela: vitrais e pinturas murais .....	64
Anexo Q – Tabela: Cronologia parcial dos vitrais .....	67

### **Documento III - Arquivo Iconográfico (JPEG).**

## RESUMO

Este trabalho analisa pinturas murais religiosas sobre temáticas relacionadas à morte e ao além, encontradas em igrejas católicas da região central do Rio Grande do Sul. Pinturas realizadas ao longo do século XX e selecionadas com base em amostragem reunida em arquivos fotográficos representativos de 192 municípios. A partir de uma abordagem iconológica, busca entender: **como os modelos iconográficos europeus foram retomados pelo muralismo religioso regional**. Para tanto, identifica a origem dos principais temas escatológicos representados, bem como algumas das fontes visuais utilizadas, compostas, sobretudo, por gravuras que reproduzem temas religiosos de obras dos séculos XV ao início do século XX. Entre as formas evitadas pelo muralismo rio-grandense destacam-se: alusões à nudez, poses com pouco dinamismo, e gestos considerados constrangedores para os padrões morais da região. Nas formas incluídas, destacam-se as poses com expressão gestual mais acentuada, vestes moralizantes e detalhes zoomórficos na figuração de demônios. Enquanto que o conjunto das formas preservadas aponta para um predomínio dos gestos representativos de emoções intensas. Com base nos estudos de Aby Warburg sobre a influência da empatia no resgate de configurações emotivas, e a partir do resultado das análises formais, foi estruturada a proposição principal desta pesquisa. Proposição que procura evidenciar uma relação entre a eficiência empática dos antigos gestos de ações passionais e a conseqüente preservação desses no muralismo religioso escatológico regional.

**Palavras-chave:** História da Arte Brasileira; Arte Religiosa no Brasil; Artes Visuais no Rio Grande do Sul; Pintura Mural; Iconologia; Iconografia.

## ABSTRACT

This work analyzes paintings murals on themes related to the *death and to the beyond* found at Catholic churches of the central area of Rio Grande do Sul. These paintings accomplished along the century XX there were selected from the sampling gathered in representative photographic files of 192 municipal districts. Starting from an iconological approach it looks for to understand: **How the European iconographic models were retaken by the regional religious mural painting.** For so much, it identifies the origin of the main eschatological themes represented and some of the visual sources used, which were composed, above all, for engravings that reproduce religious themes from works of art originated between the century XV and the beginning of the century XX. Among the forms avoided by the mural paintings of Rio Grande do Sul stand out: allusions to the nakedness, pose with little dynamism, and gestures considered constraining for the moral patterns of the region. In the included forms, there are poses with gesture expression more accentuated, zoomorphic details in the demons' figuration, and moralized garments, while the group of preserved forms appears for a prevalence of the representative gestures of intense emotions. With base in Aby Warburg's studies on the influence of the empathy in the rescue emotional configurations, and starting from the result of the formal analyses, the main proposition of this research was structured. Proposition that tries to evidence a relationship: that links the emphatic efficiency of the old gestures of passionate actions and the consequent preservation of those in the regional religious mural paintings.

**Word-key:** History of the Brazilian Art; Religious Art in Brazil; Visual Arts in Rio Grande do Sul; Mural Painting; Iconology; Iconography.

## INTRODUÇÃO

O que faz com que determinada forma visual permaneça através dos tempos? Por que meios subsiste, quando o tema é retomado por pessoas diferentes, através de temperamentos singulares, de modo a ser revivida em uma nova cultura? Certamente, esse é um dos enigmas freqüentes com que se depara não apenas o historiador da arte, mas todo aquele que, alguma vez, tenha se debruçado sobre o papel da freqüência com que certas formas visuais reaparecem nas diversas sociedades. Mesmo quando isso é aceito como consequência da difusão cultural, o fenômeno oposto não é menos intrigante: a que necessidade respondem as modificações acrescentadas a um tema tradicional, e por que apenas algumas dessas alterações são repetidas em outras representações do gênero, tornando-se motivos de longa duração?

De modo predominante na arte moderna, e mesmo em alguns experimentos da arte contemporânea, nosso olhar tende a ser mais solicitado na busca do elemento menos permanente das criações visuais. Não observamos tanto aquelas formas que se repetem, mas sim aquelas que sinalizam as novas direções empreendidas pela engenhosidade humana. Por isso, quando nos deparamos com as imagens mais habituais dentro do gênero da arte religiosa, nem sempre é fácil assimilarmos o fato de que as modificações nesse tipo de produção não

ocorrem com a mesma rapidez que na arte laica. Configurações religiosas podem se repetir, sem grandes alterações, através dos séculos. Mesmo as criações mais audazes quase nunca ignoram as formas da tradição. Mas, em suma, é a partir de alguns pontos restritos das grandes questões anteriores, dentro desse contexto diferenciado, que se desenvolve o presente trabalho.

A idéia para este estudo surgiu durante a última fase da pesquisa sobre *A Pintura Mural Religiosa de Angelo Lazzarini nas Igrejas da Quarta Colônia*, desenvolvida como dissertação de mestrado no ano 2000. As obras desse pintor foram comparadas em relação a reproduções gráficas de antigas pinturas religiosas européias. Modo pelo qual foram identificadas formas iconográficas que derivam das obras de pintores italianos como: Rafael, Guido Reni, Murillo, Ticiano e Tintoreto, além do espanhol Murillo. A influência das gravuras também é marcante, e deriva principalmente das obras do francês Gustave Doré e de vários artistas alemães dos séculos XVIII e XIX.

No caso dessas formas européias elaboradas principalmente no período correspondente ao Alto Renascimento e Barroco, a difusão ocorreu através de dois meios principais: por reproduções gráficas difundidas pelas associações religiosas, por vezes conservadas em quadros de devoção familiar, e pela própria formação do pintor, que teve contato direto com o meio em que se conservam algumas das pinturas originais. Angelo Lazzarini era filho de imigrantes italianos e, apesar de ter nascido na Argentina, morou por aproximadamente 17 anos na Itália, período em que alternou residência entre as cidades de Veneza e Bolonha, onde aprendeu o ofício de pintor.

Os murais de Lazzarini, sobretudo aqueles executados na década de 50, foram comparados à pintura mural religiosa de Aldo Locatelli, pintor italiano estabelecido no Rio Grande do Sul, que também trabalhou em cidades fortemente influenciadas pela colonização italiana, como Santa Maria, na região da Quarta Colônia, e Caxias do Sul, originada a partir de uma das primeiras colônias rio-grandenses de imigração italiana. Naquela situação evidenciaram-se na obra de Locatelli influências oriundas de imagens do período barroco, notadamente das formas utilizadas pelos venezianos Tiepolo e Piazzeta. Constatações que, junto ao caso dos murais de Lazzarini, indicavam uma relação de dependência formal entre a configuração dos murais religiosos mais recentes e os protótipos do Velho Mundo.



Seguindo a trajetória anterior, definida durante os estudos de graduação e mestrado, procurou-se dar prosseguimento à pesquisa voltada ao gênero da **pintura mural religiosa**. De modo que este trabalho se insere na mesma busca de melhoria da compreensão do processo de formação da visualidade regional brasileira e os meios pelos quais as imagens, pertencentes ao repertório da tradição cristã ocidental, foram utilizadas na história da arte recente para constituir o presente patrimônio visual. Aborda, desta vez, o caso das microrregiões da região central do Rio Grande do Sul.

A área de abrangência delimitada para o desenvolvimento dessa pesquisa corresponde à região central do Rio Grande do Sul. Espaço geográfico que abrange, em grande parte, as regiões que estiveram sob efeito mais direto do processo de colonização européia, principalmente de origem italiana e alemã, promovido a partir do segundo decênio do século XIX, além de uma parte composta por antigas cidades luso-brasileiras. Esse espaço, para fins de uma delimitação funcional, é composto neste estudo por um conjunto de 12 microrregiões (Anexos I: B) que observam os limites definidos por classificações do IBGE (2005).

Após se considerar a dimensão da área a ser pesquisada em função do tempo efetivo disponível para o levantamento de dados, optou-se por um estudo qualitativo, estruturado sobre amostragens que visam fornecer um painel significativo da pintura mural religiosa existente na região analisada. Após a realização de um levantamento inicial, em que se constatou que a *Crucifixão de Cristo* tendia a ser uma das imagens de representação mais freqüente, optou-se por centrar a abordagem em torno do tema da morte. Limite logo ampliado de modo a compreender também outros assuntos que guardam afinidade mais imediata com essa temática iconográfica. Desse modo, foram integrados no mesmo programa de estudos os principais eventos *post-mortem* de Cristo, bem como aqueles temas intermediários, ou intrinsecamente relacionados, que envolvem as preocupações metafísicas e escatológicas mais recorrentes na religiosidade da espaço em estudo e, em consequência, também da arte religiosa. Sistematização que resultou em uma seqüência que segue, de forma muito aproximada, a organização sugerida por Louis Réau, na obra sobre a iconografia bíblica do Novo Testamento (2000b).

As fontes iconográficas utilizadas no desenvolvimento das análises iconográficas deste estudo são oriundas de um arquivo visual formado no decorrer da pesquisa, cujo acervo

é constituído de fotos digitais com resolução média de 2.1 *megapixel*, armazenadas em formato JPEG (Anexo III). Além dessas, também foram empregadas imagens oriundas de livros de história da arte, arte sacra e de Ofícios religiosos. As fontes bibliográficas foram compostas por anotações históricas registradas em Livros do Tombo das paróquias, na época em que as igrejas estavam sendo pintadas. Dados que foram complementados pela leitura de informações históricas, teóricas, e técnicas, provenientes de livros das áreas de teologia, filosofia, história da arte e história cultural.

Como estratégia metodológica, optou-se por uma abordagem iconológica cujos parâmetros principais derivam dos estudos históricos de Aby Warburg e de Erwin Panofsky, complementados pelos desenvolvimentos de outros historiadores ligados à iconologia. Essa abordagem procura conciliar, ainda, alguns procedimentos de análise formal, já dentro de uma abordagem metodológica inspirada na pesquisa de Rudolf Arnheim sobre a psicologia da representação, e nos primeiros trabalhos de Heinrich Wölfflin.

Ao se desenvolverem as questões de pesquisa, considerou-se o objeto físico da análise sob dois aspectos teóricos principais, denominados: **processo de construção e resultado plástico**. O primeiro aspecto, evidenciado dentro de uma cronologia, é abordado a partir dos dados referentes ao período de execução da obra em estudo, dos detalhes técnicos, processos específicos, e conhecimentos envolvidos na manufatura de uma criação visual. Objetivando compreender alguns pormenores do desenvolvimento das formas, tais como as mudanças ou adaptações técnicas ocorridas. Para isso, foram consideradas como evidência material as principais modificações identificadas na última obra finalizada, quando comparada às representações antecedentes realizadas por um determinado pintor, dentro do mesmo tema. Já o segundo aspecto considera os caracteres formais em relação à iconografia histórica do tema, assim como os valores sociais que se relacionam com a cultura em que a obra se insere. Valores que se pretende identificar a partir da análise dos documentos da época de realização dos murais. Busca-se, com isso, situar a produção analisada em relação às condições do ambiente em que foi gerada e em relação às obras históricas de mesmo gênero, no período, na tentativa de formular um ponto de vista coerente e, pelo menos, verossímil diante das condições dos conhecimentos e dados possíveis de se acessarem na atualidade.

As imagens reunidas na primeira etapa do trabalho foram organizadas em grupos temáticos. A partir disso, através do exercício de comparação visual, foram sendo

identificados os elementos formais que se repetiam, assim como as modificações ocorridas no decorrer do processo. As anotações decorrentes dessa atividade de observação serviram de base para o desenvolvimento teórico deste trabalho. Os dados obtidos, ao serem confrontados com os modelos do pensamento histórico da área de *iconologia*, resultaram nas comparações, soluções e tentativas de compreensão que integram o presente estudo.

A principal interrogação que orienta o desenvolvimento teórico desta pesquisa é: **Como os modelos iconográficos, da tradição e cristã, foram retomados na pintura mural religiosa do Rio Grande do Sul, no caso das temáticas escatológicas?** Questão geral a partir do que se busca destacar os seguintes aspectos:

a) **Que fontes visuais foram mais utilizadas, e por que meios contribuíram para o resultado plástico observado?** Questão direcionada à identificação de aspectos iconográficos históricos, à origem e aos meios de difusão cultural que influenciaram as especificidades da produção analisada.

b) **Quais aspectos da iconografia tradicional foram enfatizados ou descartados na elaboração das pinturas murais centro-rio-grandenses?** Visa diagnosticar as principais estratégias utilizadas pelos artistas ao lidarem com as imagens da tradição histórica, a partir da análise das formas e da comparação com os modelos. Instância em que se pretende destacar os aspectos mais evidentes no processo de diferenciação e, enfim, as formas que estão implicadas na longa permanência de algumas imagens no processo histórico.

c) **Que motivações estão implicadas na permanência das antigas configurações em murais religiosos mais recentes?** Busca interpretar os condicionamentos que interferem no processo construtivo dos murais, para estruturar um entendimento possível na explicação do fenômeno de retomada das formas herdadas de antigas gravuras, sem esquecer neste processo, a avaliação dos casos em que não houve permanência.

O primeiro capítulo situa de modo amplo o problema da difusão das imagens através dos tempos, resumindo hipóteses suscitadas por alguns dos principais teóricos da área da história da arte, bem como alguns dos casos pertinentes diagnosticados por pesquisadores da história cultural. Após a consideração dos dados obtidos por esta pesquisa, a mesma problemática é retomada no capítulo final sob uma abordagem mais específica e interpretativa, através da discussão das linhas teóricas tradicionais frente aos resultados alcançados por este estudo. Visa, com isso, salientar os direcionamentos que pareceram mais adequados à

interpretação das questões suscitadas pela análise dos murais desta região restrita do espaço geográfico sul-rio-grandense. Desenvolvimento teórico que pretende melhorar a compreensão das motivações implicadas na retomada, em período recente, das antigas configurações iconográficas.

Nos capítulos intermediários (II ao IV) é desenvolvida, sobretudo, uma seqüência de análises iconográficas. Estudo de ênfase descritiva que pretende direcionar o entendimento para a identificação do conteúdo histórico exposto, da filiação formal resgatada pelos murais regionais, para que se possa diagnosticar o que constitui a visualidade regional em sua relação com a herança cultural das imagens européias. Busca-se, ao longo daquele estudo de temas tradicionais, conhecer a origem dos principais temas e fontes visuais resgatadas.

No capítulo final, após a avaliação dos dados obtidos pelas diversas análises iconográficas desenvolvidas em capítulos anteriores, procura-se condensar num exercício de síntese os vários resultados. Sobre os dados de uma amostragem, procedeu-se a metódica comparação de aspectos formais presentes nas pinturas murais e nas fontes históricas mais prováveis, modo pelo qual foram salientados os principais processos constitutivos dos murais regionais. Os resultados desta análise foram destacados através das tabelas que relacionam as formas mais estáveis e as mais variáveis das pinturas religiosas. Descrição que alcança, pelo menos em parte, reponder a questão sobre os aspectos tradicionais conservados ou descartados. Enquanto que a qualidade expressiva, mais proeminente no resultado desta análise comparativa, serve como embasamento à principal proposição defendida por este estudo que pretende alcançar um significado possível para a tendência visual constatada.

## *Capítulo I*

# 1 REVIVESCÊNCIAS

Este capítulo inicial busca: esclarecer as questões sobre a metodologia empregada na análise de imagens, apresentar alguns dos principais pintores cujas obras são abordadas neste estudo e situar a questão da dinâmica das formas diante de algumas das principais concepções teóricas desenvolvidas por historiadores da arte na abordagem das revivescências históricas.

A discussão sobre os fundamentos metodológicos deste trabalho se faz necessária por se tratar de uma pesquisa, fundamentalmente, iconográfica que usa o recurso às comparações formais para, enfim, ascender ao nível da interpretação iconológica. Uma vez que uma significativa parte do atual sistema das artes ainda acredita que a união de elementos do formalismo tradicional baseado em oposições formais é incompatível com a iconologia, tenta-se resgatar alguns dos fundamentos dessa contenda, para enfim defender que, no alvorecer do século XXI, já é momento de se olhar por cima dessa polêmica histórica, para acolher pelo menos parte daquilo que cada abordagem desenvolveu de melhor. Para tanto não é necessário que se copie as classificações antitéticas de Heinrich Wölfflin (1864-1945), mas que se reconheça que o procedimento de comparações baseadas em caracteres formais, apresenta uma racionalidade extremamente útil no reconhecimento das pequenas diferenças que têm potencialidade de determinar variações de estilo. Algo proveitoso para a análise iconológica por permitir detectar as formas, pelas quais determinado conteúdo histórico foi destacado ou, então, suprimido.

A apresentação dos pintores em biografias sumárias, com evidente carência de dados históricos mais aprofundados, em muitos casos, é decorrente da ainda escassa bibliografia disponível sobre este tipo de atividade artística no Rio Grande do Sul. E, também, das não poucas dificuldades encontradas pelo pesquisador ao tentar convencer alguns dos religiosos mais reticentes, responsáveis pela guarda dos raros documentos paroquiais, sobre a seriedade e a importância desse tipo de pesquisa. Esforços, que nem sempre lograram resultados

produtivos. E, de outra parte, devido à ênfase no resgate de um arquivo visual que fosse o mais amplo possível. Amplitude numérica de obras nem sempre permitiu que todos os pintores tivessem biografias abordadas com a qualidade desejável. No entanto, espera-se que a lista de pintores, desse modo reunida, possa suscitar novas pesquisas que enfim consigam suprir essa lacuna persistente na história da arte sul-rio-grandense.

A última parte desse capítulo situa o debate sobre a dinâmica das formas por meio da síntese de algumas das orientações teóricas desenvolvidas por historiadores como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich e Heirich Wölfflin. Apresenta as motivações apontadas por estes pesquisadores que abordaram a problemática da permanência, do resgate e revivescência das formas antigas na iconografia religiosa européia. Descreve, enfim a base das concepções predominantes, que servirão para situar o leitor para o momento em que alguns desenvolvimentos específicos dessas teorias são retomadas para discussão, o que ocorre no capítulo final, após as avaliações realizadas sobre o repertório de imagens da pintura mural religiosa regional.

## 1.1 UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA

Uma das objeções freqüentes aos métodos de análise que abordam o conteúdo das imagens é a que atribui a esse tipo de abordagem um desvio da atenção necessária ao objeto. Um deslocamento da ênfase que afasta o observador dos dados puramente visuais para direcioná-lo ao estudo das construções culturais e aspectos simbólicos que remetem para algo além da obra. Procedimento que pode distanciar o pesquisador em relação aos dados mais imediatos: a presença física, as formas, e a organização pictórica que fazem com que cada obra seja um objeto incomparável<sup>1</sup>. Advertência que é, por vezes, direcionada também à iconologia estruturada na teoria de Erwin Panofsky (1892-1968). Caso em que é preciso considerar que a abordagem proposta por aquele historiador, ao primar pela análise do conteúdo, desde o início se propôs ser apenas um ramo da história da arte; portanto, não um método definitivo, mas uma disciplina auxiliar para o pesquisador com interesse voltado ao conteúdo das imagens.

No primeiro parágrafo da versão inglesa do texto que define a iconologia como: “[...] ramo da história da arte que se ocupa com a questão do tema ou significado das obras de arte,

---

<sup>1</sup> Proposição defendida por Benedetto Croce (1866-1952), filósofo e esteta italiano para quem a obra e o artista gozavam de total autonomia face ao ambiente contexto cultural e econômico, portanto não poderiam ser comparadas, sendo a noção de estilo considerada apenas uma abstração das obras concretas e singulares. (BAZIN, 1989 p. 147).

como que *em oposição à forma*<sup>2</sup> (PANOFSKY, 1957, p. 26, tradução e grifo nosso), pode-se perceber que o caráter contundente dessa demarcação diferencial parece resultar, sobretudo, de uma limitação da linguagem, na tentativa de se definir, perante o leitor americano, quais seriam os limites desse campo epistemológico, deixando bem claro, por oposição, o que era iconologia em relação ao que ela não poderia ser. Definição que, na versão inglesa, em nada difere da primeira publicada em *Estudos de Iconologia*, de 1939. Porém, a preocupação em melhorar a definição do termo levou Panofsky a acrescentar mais dois parágrafos na edição de 1955. Inclusões que, além dos detalhes etimológicos do termo, estabelecem uma analogia entre as diferenças encontradas nos campos da etnografia e da etnologia, enquanto similares àquelas que contrapõem o caráter descritivo da iconografia em relação à função interpretativa da iconologia (PANOFSKY, 1957, p. 31). Esclarecimentos que não visam diminuir a importância da descrição das formas neste modo de interpretação, mas destacar o objetivo mais abrangente da iconologia, que muito além de identificar, busca conhecer os valores simbólicos implicados nas representações visuais.

É fato que há divergências teóricas entre o formalismo estruturado por Heinrich Wölfflin, e as concepções de Panofsky. Evidentes desde 1915, quando neste mesmo ano em Wölfflin publica os *Princípios Fundamentais de História da Arte [Kunstgeschichtliche Grundbegriffe]*, Panofsky lança um artigo sobre *O problema da forma nas artes figurativas [Das Problem der Form in der bildenden Kunst]*. Texto em que critica as noções expostas pelo historiador suíço na conferência sobre o mesmo tema, apresentada em 1911 na Academia Prussiana de Ciências. Conferência em que Wölfflin distinguiu duas orientações fundamentais na origem dos estilos: uma, embasada em estados psicológicos, interpretada como expressão; e outra de base intuitiva, sem significado psicológico, mas com possibilidade de conduzir a mudanças formais sem que houvesse a necessária relação com bases expressivas. Panofsky discorda da segunda possibilidade, que atribui as convergências formais ao modo automatizado pelo qual o artista vê as formas. Porque, neste caso, identifica uma espécie de

---

<sup>2</sup> Definição do conceito de iconologia publicada por Panofsky, em 1955, no artigo: *Iconography and Iconology: an introduction to the study of Renaissance Art* que integra o livro *Meaning in Visual Arts: Papers in and on Art History*. Na tradução apresentada, servimo-nos de uma edição de 1957, cuja passagem é transcrita na seqüência: “*Iconography is that branch of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their forms.*” (PANOFSKY, 1957, p. 26). A versão nacional deste texto traduz o mesmo excerto da seguinte forma: “*Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.*” (PANOFSKY, 1991, p. 47). Observa-se que essa sentença inicial da versão de 1955, ao que parece, preserva os mesmos termos da versão mais antiga, publicada originalmente em 1939, na edição de *Studies in Iconology*. Ainda que para tal comparação, tenhamos nos servido de uma reedição tardia (PANOFSKY, 1972, p.03). Já a tradução desse último artigo, feita por uma editora de Portugal, suaviza a oposição entre conteúdo e forma: “*A iconografia é o ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras enquanto algo de diferente da sua forma.*” (PANOFSKY, 1982, p. 19, destaque nosso).

dissociação: o conteúdo é considerado expressivo enquanto que a forma é algo que meramente serve ao conteúdo, ao passo que, para Panofsky, é impossível que haja uma separação rigorosa entre a fase formal e a expressiva de uma obra (FERRETTI, 1984, p. 177). Polêmica que resulta de uma sobrevalorização de apenas um dos aspectos do estudo de Wölfflin, justamente aquele que parecia minimizar a importância do conteúdo, algo caro para a teoria de Panofsky. No entanto, a separação teórica entre os dois conceitos era necessária para conceder funcionalidade ao esquema de Wölfflin, embora este tivesse consciência do nível de abstração empregado, ao declarar que: “[...] nós não devemos esquecer que nossas categorias são apenas formas de entendimento e representação que não possuem expressão por si mesmas”<sup>3</sup> (Wölfflin apud HOLLY, 1985, tradução nossa). Enquanto que a preocupação mais provável de Panofsky, ao redigir a crítica, era salvaguardar a validade da própria pesquisa. “[...] Wölfflin trata as artes visuais como arte e não como a incorporação de certos constructos intelectuais. Arte como idéia é ignorada.” Panofsky que, recentemente, havia completado uma dissertação sobre o efeito que as idéias sobre arte italiana causaram na obra de Dürer, não podia permanecer impassível (HOLLY, 1985, p. 68).

Se a iconologia, por uma questão de delimitação prática, não inclui a análise daquelas formas que não veiculam conteúdo, torna-se pertinente a questão sobre como, então, se pretende utilizar informações do campo teórico formalista para analisar as imagens desta pesquisa sem que haja uma contradição de métodos. Uma das possibilidades será explorar e ampliar as condições previstas na definição da abordagem iconológica. E essa alternativa nos é dada pela análise dos “métodos de composição”, na qual se aceita que a mudança das posições de um personagem em uma cena tradicional, muitas vezes, revela uma nova atitude mental diante do tema, ou a exploração de um novo significado. Isso, também ocorre no caso de se analisar o recurso técnico da perspectiva, pois ainda que esta estrutura manifestada nas formas, por si não “signifique” qualquer conteúdo imediato, mesmo assim, conforme Panofsky demonstrou, em uma disposição mais profunda ela pode se relacionar com as concepções da época que a tornou um recurso viável. Exemplo de como uma forma vazia

---

<sup>3</sup> Nossa tradução é baseada no texto alemão transcrito em notas por Ann Holy a partir de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilenwicklung in der neuen Kunst*, 1915, p. 239 (Princípios fundamentais da história da arte), conforme transcrição em nota textual: “[...] Aber wir wollen nicht vergessen, das unsere kategorien nur Form sind, Auffassungs und Darstellungsformen und dass sie darum na sich ausdrücklos sein müssen”. Na tradução inglesa de Ann Holly: “But we will not forget that our categories are only forms – forms of apprehension and representation – and that they can therefore have no expressional content in themselves” (Wölfflin apud HOLLY, 1989, p. 64).



pode passar a ser portadora de um significado intrínseco mais profundo, objetivo último de toda análise iconológica<sup>4</sup>.

Ao visar, em essência, o conteúdo na leitura de uma imagem de arte, a iconologia não teria, em princípio, razões maiores para incluir em sua análise também as formas puras, ou configurações de linha e cor, enquanto tais. Mas, como Panofsky observa, a identificação do tema primário já envolve uma operação de “análise pseudoformal”. Por uma necessidade funcional utiliza-se a denominação correspondente aos motivos, pois seria muito complicado de se desenvolver toda uma análise de formas, descrevendo a obra apenas em termos de configurações geométricas, ângulo de inclinação das linhas, ou disposição espacial de áreas de cor. Panofsky chama a atenção para o fato de que mesmo a “análise formal”, desenvolvida por Wölfflin, ao utilizar termos como “homem”, “cavalo”, “coluna” já é: “[...] sobretudo, uma análise de motivos e combinações de motivos (composições)” (PANOFSKY, 1995, p. 21). A abordagem formalista, pela diferença de objetivo específico, resultou numa evolução divergente, mas o método ainda guarda afinidades iniciais, pois, basicamente, se desenvolve a partir de um ponto paralelo ao da etapa da descrição pré-iconográfica do modelo iconológico.

A que necessidade respondem, no caso desta pesquisa, os acréscimos que pretendemos efetuar em nossa base teórica estruturada sobre um modelo clássico da iconologia? Considerando que o nosso objetivo é discutir “como” se dá a utilização dos modelos históricos na constituição da pintura mural religiosa de uma região específica do Rio Grande do Sul, poderia ser natural limitar-se a análise apenas às modificações que surgem na representação da forma dos personagens, alegorias e motivos iconográficos, porém há casos em que a forma ou a composição não são modificadas de modo significativo. Por exemplo, quando a cópia ampliada de um tema tradicional respeita a proporção e a disposição espacial das formas de seu modelo original, mas, mesmo assim, nele ocorrem índices de diferenciação que dificilmente podem ser ignorados, como a utilização recorrente de um tipo de linha de contorno, um método diferenciado de executar as gradações de cores, uma maneira singular de utilizar a pincelada para preencher áreas neutras, características que não dispõem de uma denominação convencional precisa, por não designarem um objeto no sentido estrito do termo. Mas, essas situações interessam à nossa investigação porque se integram na descrição do “como”, mesmo sem se relacionarem a um motivo iconográfico com sentido determinado.

---

<sup>4</sup> Cf. Panofsky, em *A perspectiva como forma simbólica*, o tipo de perspectiva utilizada no Renascimento relaciona-se com a Filosofia crítica, e com as concepções psicofisiológicas conjugadas, neste momento da história, com a possibilidade técnica da tradução matemática do espaço, caso em que, como o historiador sintetiza: “*Deu-se, por outras palavras, a objetivação do subjetivo*” (PANOFSKY, 1999, p. 61).

Observação necessária para se justificar a análise dos detalhes que determinam as mudanças formais, estudadas no capítulo final.

Para contemplar os aspectos formais, que não chegam a ser sintetizados em um conteúdo, será preciso incluir nessa abordagem, também, alguns dos caracteres relacionados ao estilo da representação. Panofsky contempla este aspecto em sua análise, mas considerando que no, caso, ele estava tratando apenas das formas com conteúdo, obviamente teve de utilizar uma noção restrita do termo, que, na situação exposta, se relaciona apenas à: “[...] compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, objetos ou ações foram expressos por formas” (PANOFSKY, 1995, p. 27). Por isso, nesse caso em que se pretende abordar, também, os aspectos formais que não são individualizados e nem determinam um evento, se faz necessário ampliar o número de aspectos passíveis de análise, ou seja, considerar também outros caracteres relacionados ao conceito. Para tanto, foi tomada por base uma noção de estilo estruturada por Meyer Schapiro que, em essência, pode ser resumida a três aspectos básicos: elementos das formas, relações das formas e qualidades. O primeiro subtende os motivos, (em um sentido semelhante àquele apresentado por Panofsky). O segundo avalia as relações entre esses motivos, ou seja, as combinações que determinam a composição (modo equivalente ao da análise formalista), e o último interpreta as qualidades, muitas vezes, sob caracterizações fisionômicas, como por exemplo: linhas fortes ou suaves, cuja intensidade das impressões subjetivas pode ser avaliada por: “comparação direta de diferentes exemplos, ou por referência a uma obra modelo”. (SCHAPIRO, 1962, p. 14)

Conforme a definição acima, os aspectos complementares que também podem ser considerados são: tema central, técnica e material. Como o tema já é integrante da análise iconológica, e o material, por se tratar de um gênero específico de pintura, apresenta variações pouco significativas para responder a questão de pesquisa, a análise da técnica é o que mais interessa enquanto complemento metodológico. Pois a maneira como um pintor materializa um motivo, pode informar, muito, sobre o nível de suas habilidades, a escola, ou os mestres que influíram em sua formação. Caso em que é possível aplicar as considerações de Schapiro sobre os casos em que a técnica coincide com a duração de um modo de representação, pois em tais situações: “[...] são as marcas formais da técnica mais do que as operações, como tais, que resultam importantes para a descrição do estilo” (SCHAPIRO, 1962, p. 13). Essa forma de análise será utilizada para avaliar o nível técnico dos pintores com base em características configuradas no resultado plástico.

Ao efetuar-se esse acréscimo metodológico, não se pretende dar a entender que o método iconológico sugerido por Panofsky não alcança a qualidade necessária para uma análise eficiente das imagens, pois, ao contrário, ele nos parece adequado ao que se propõe: ser um ramo auxiliar para a história da arte, tratando dos temas e significados das obras de arte (PANOFSKY, 1995, p. 19). No momento em que se coloca uma questão cuja extensão toca também aspectos não subentendidos no conteúdo, nada mais prático que se buscar auxílio em outros campos que se propõem estudar os aspectos ora enfatizados, sem que para isso seja necessário expandir até tornar vagos os limites de um campo epistemológico nos aspectos em que ele tem se demonstrado funcional.

Sobre critérios utilizados na avaliação desse conjunto de obras, que inclui trabalhos de artistas reconhecidos, integrantes do nível erudito do sistema das artes, mas também artistas caracterizados como populares, ou cuja aceitação seria discutível em face da qualidade estética veiculada por suas produções, considera-se, para efeito desse estudo, que os valores estéticos não constituem uma doxa eterna, mas um sistema de juízos socialmente construídos e culturalmente instituídos pelo confronto das diferentes percepções subjetivas, das idéias filosóficas, dos valores e interesses defendidos pelos diferentes indivíduos, grupos, instituições e classes sociais. Na medida em que se privilegiasse apenas os princípios da arte culta, estar-se-ia preservando os nobres valores humanistas, mas também contribuindo para a manutenção do caráter elitizado da arte.

Diante disso, nesse caso, considera-se a arte enquanto fenômeno resultante de uma aspiração humana exteriorizada através dos mais diversos meios e materiais, sobre a qual o homem projeta os seus mais variados valores simbólicos, idiossincráticos e grupais, os quais, em certos casos, podem ser compartilhados por grande parte de uma sociedade, ou mesmo de uma civilização. Sendo a arte, nesta concepção, um fenômeno humano universal, ela não poderia estar subentendida apenas aos valores de uma sociedade dominante. Não seria determinada unicamente por valores estéticos, mas sim por um conjunto de valores culturais, religiosos, passionais e das mais marcantes aspirações do espírito, em cada época. Mas, nessa visão haveria ainda “Arte”? Sim, a grande arte européia seria ainda a detentora dos valores com maior abrangência entre as sociedades contemporâneas, mas nos casos dos estudos realizados em regiões periféricas haveria de se considerar a diversidade das funções e dos valores assumidos pelos objetos adjetivados como arte, em sentido amplo, na cultura em que estão inseridos.

Esse posicionamento implica que, ao se pesquisar um contexto interiorano, não se deve buscar apenas aquilo que já se conhece sob formas mais elaboradas, ou tentar resgatar ali aqueles valores de antemão consagrados pela cultura que determinou a nossa formação intelectual. Pois, assim procedendo, corre-se o risco de apenas ver uma aquela parte mínima do contexto, onde os valores estéticos consagrados conseguiram “sobreviver” à barbarização das expressões populares, ignorando a parte mais significativa para aquela cultura; as obras cujos valores simbólicos considerados “seus” se projetam, mesmo que sob formas ou linguagens que se consideram degradadas a partir de elementos outrora pertencentes a uma cultura mais sofisticada. Portanto, diante deste posicionamento serão evitados conceitos como o *Kitsch*, por se acreditar que esse termo, antes de expressar uma categoria válida para aumentar o entendimento da obra, revela muito mais um pré-conceito estruturado sobre princípios do gosto elitizado do que um conceito prático, uma vez que nem mesmo Abraham Moles, em seu livro específico sobre o tema chega a formalizar um conceito ao reconhecer no *Kitsch*: “um fenômeno de difícil captação cuja teoria não está feita” (MOLES, 1986, p. 45). Essa opção não implica na busca utópica de uma análise sem parâmetros, mas, antes de tudo, que a atual avaliação buscará sempre que possível evidenciar quaisquer julgamentos sobre o nível técnico a partir da efetiva comparação com obras que poderão ser conferidas pelo leitor, evitando situá-las *a priori* como representantes de uma categoria de menor valor cultural. O entendimento de que tais obras são ou não merecedoras do adjetivo *kitsch* ficará a critério de cada observador que, se achar necessário, poderá realizar tal avaliação, a partir desse ponto munido de elementos visuais concretos que poderão servir para reforçar ou não a valoração subjetiva que embasa os limites pouco definidos de tal classificação.

A necessidade de se fornecer de antemão quais os valores utilizados é útil, porque a escolha das obras nunca é imune à intervenção de fatores subjetivos, correspondentes à visão de mundo do historiador. Mas, uma vez que as crenças ou preconceitos do pesquisador são expostos, como no caso dos limites de seu entendimento de história da arte, certamente, ao lado do perigo de seu descrédito, se torna-se uma tarefa facilitada para os que irão reavaliar seus resultados, questionar as conclusões, naquele tipo de desenvolvimento dialético necessário para o desenvolvimento, e o aperfeiçoamento contínuo dos métodos da história da arte.

Ao se incluir nesta pesquisa também as obras de pintores pouco conhecidos, pretende-se alcançar um campo representativo dos aspectos da pintura religiosa regional, tendo como base um conjunto de dados mais amplo e, em consequência, mais diversificado, que possibilite compor uma idéia geral aprofundada das questões ou dos problemas

enfrentados nas diversas etapas da constituição do repertório imagético sul-rio-grandense. Essa estratégia baseia-se no tipo de abordagem utilizado por Aby Warburg que, ao estudar as obras renascentistas, se interessava tanto por obras artisticamente más quanto pelas boas, e, muitas vezes, até mais por aquelas, pois considerava que: “[...] as falhas num certo sentido conferiam à obra ruim uma vantagem sobre a boa, revelavam o problema com que o artista tinha que lutar: a estrutura complicada da obra principal tornava o problema muito mais difícil porque o artista tinha resolvido com virtuosismo” (WIND, 1997, p. 89).

A utilização de obras não reconhecidas como portadoras das melhores qualidades estéticas, enquanto fontes legítimas para a pesquisa de questões teóricas relacionadas à história da arte, é uma das peculiaridades históricas do ramo da iconologia, sendo um ponto muito freqüente nas críticas dirigidas a Panofsky, pois: “Alegava-se que, como todas as interpretações de obras de arte enquanto imagens, ele não levava em conta o nível artístico” (BAZIN, 1989, p. 182). No entanto, é necessário considerar que a iconologia, para ser funcional, necessita de um campo de atuação maior do que aquele convencionado pelos cânones dominantes no pensamento estético que se limita às obras consagradas. Mesmo que Panofsky tente situar sua teoria enquanto um ramo da história da arte, é certo que, por descender dos estudos da iconografia histórica, seu método integra uma base conceitual em alguns aspectos mais restrita; em outros, porém, um pouco mais abrangente do que o campo da história da arte.

Para entender essa situação, é útil se considerar, também, a definição proposta por Réau, para o campo da iconografia. Disciplina que, por se deter, em princípio, ao tema, em obras onde intervém a figura humana, é mais restrita do que a história da arte, pois exclui de seu domínio grande parte das obras arquitetônicas e das artes decorativas caracterizadas pela decoração geométrica ou vegetal. Porém, nesse tipo de estudo, o iconógrafo pode considerar todos os estados embrionários ou esboços informes de uma obra, uma vez que: “Do ponto de vista iconográfico, a obra de um artesão medíocre pode despertar tanto ou mais interesse que a criação de um artista genial” (RÉAU, 2000a, p. 15). E, ao não levar em conta o valor estético das obras, em seus fundamentos aproxima-se mais da arqueologia, alcançando, por este aspecto, um campo mais extenso que o do historiador da arte.

## 1.2 A REGIÃO E OS PINTORES

Um dos fatores determinantes para a permanência dos padrões iconográficos na pintura mural religiosa da Região Central do Rio Grande do Sul, certamente, foi a formação técnica dos pintores que atuaram nesse espaço geográfico. Pois, como observa Gombrich, os esquemas adquiridos durante as fases de aprendizagem do ofício podem influenciar o modo como um pintor tende a representar configurações formais já conhecidas e, até mesmo, o meio pelo qual ele passa a assimilar novas formas. A seguir, são apresentadas algumas informações sobre os principais pintores abordados nesta pesquisa. Uma análise mais aprofundada das respectivas obras, porém, só será efetuada em capítulos posteriores.

Na Região Central, um dos mais antigos ciclos de murais realizados no século XX é encontrado na **Igreja de Nossa Senhora da Purificação**, em Bom Princípio (c.1907-1918). As pinturas concebidas por Ferdinand Schlatter por meio das linhas com sinuosidades brandas e áreas de colorido suave destacam a força de um desenho que se impõe sobre a cor. E, desse modo, tendem a manter um estilo assimilado, em configuração gráfica, às gravuras que ilustravam alguns livros religiosos da época. A versatilidade estilística de Schlatter era conhecida desde a *Exposição Comercial e Industrial* realizada em Porto Alegre, em 1901. Naquele evento, conforme registra Athos Damasceno, o pintor expõe: “[...] quinze vistas, a fresco, processo Florentino, e doze pinturas de forro, sendo uma estilo Alemão, outra em estilo Pompeano, outra em estilo Barock (sic), outra em estilo Turco e oito em estilo Italiano” (1971, p. 434). Ainda nessa cidade, Schlatter expõe em 1903 aquarelas com vistas de Veneza e de Porto Alegre na *Mostra Grupal de Artes Plásticas*, organizada pela *Gazeta do Comércio*. Em artigo desse jornal, Pinto da Rocha observa que as pinturas apresentam um desenho bom e minucioso, porém deixam transparecer uma calma perturbadora. A vista de Porto Alegre apresenta um rio quase estagnado, como se a paisagem fosse observada em algum momento de absoluto repouso: “[...] nem uma gaivota, nem um sinal de vida: parece uma cidade em catalepsia”. Ainda no mesmo texto, o crítico tenta avaliar a qualidade do trabalho de Schlatter, que considera antes de tudo um decorador, ao salientar a provável influência desempenhada pela reprodução de modelos gráficos:

Schlatter não é um aquarelista que se possa colocar ao lado de Joris, de Barbazan ou de Pratti <sup>5</sup>, mas fêz-se representar em nossa modesta exposição por três quadros de aquarelas, um panorama de Porto Alegre, de grandes dimensões, o Palácio dos Doges e a Praça de São Marcos. Estes dois últimos são provavelmente cópia de qualquer outra obra de gravura ou oleografia. [...] Schlatter é um decorador de muito merecimento. Nessa especialidade é um mestre e o Palácio da Intendência está aí para confirmar o que asseveramos. Esse gênero e essa profissão não lhe permitem dedicar-se a outras tentativas de mais alcance, de maior estudo e valor. Em todo caso, os trabalhos expostos honram o artista e atraem a atenção dos visitantes do Salon. (Rocha apud DAMASCENO, 1971, p. 469-470).

Nessa avaliação, o crítico da *Gazeta do Comércio* aponta um dos possíveis motivos pelo qual as aquarelas de Schlatter não alcançam o vigor das obras daqueles que ele considera como pintores exemplares: as exigências típicas do ofício de decorador que não permitem a dedicação necessária para o tipo de arte que se considera de maior importância. Outro problema suscitado seria a tendência à cópia de composições já conhecidas. O amplo conhecimento da linguagem visual de vários estilos históricos útil na concepção de projetos decorativos, antes de ser um fator proveitoso ao exercício da pintura erudita, tornava-se um fator limitante, por impedir a profundidade de estudos mais direcionados a uma linha específica de expressão, e por manter a tendência à cópia, algo valioso ao ofício do decorador, mas não necessariamente à pintura valorizada nos salões da capital.

No muralismo religioso, a tendência conservadora de Schlatter encontra acolhida não só numa cidade de menor porte como Bom Princípio, mas também em Porto Alegre, quando mais tarde, ele é contratado para realizar as pinturas da **Igreja de Nossa Senhora das Dores**. Conforme os registros paroquiais, reproduzidos por Maria Beatriz Cunha Ramos, em 25 de dezembro de 1927 houve a: “[...] inauguração da reforma do interior da igreja depois de seis meses de trabalho constante pela firma de Fernando Schlatter, foi realizada a pintura das abóbadas e paredes da igreja” (1989, p. 26). A cópia, enquanto recurso legítimo no repertório das técnicas de decoração, realmente pode ter atuado como uma *condicionante efetiva*, ao representar o lugar seguro ao qual o pintor podia recorrer na eventualidade de uma situação problemática na representação das formas de uma composição. Mas, é oportuno lembrar, para além da crítica do início do século XX, que Schlatter embora não tenha alcançado reconhecimento pelo modo com que descreve uma vista de Porto Alegre, foi justamente devido a esse interesse pelo paisagismo regional que ele se torna, provavelmente, o primeiro

---

<sup>5</sup> Pio Joris estudou na Academia de São Lucas e, mais tarde, tornou-se Professor da Academia de Belas Artes de Roma. Expôs cinco aquarelas na Mostra de Artes Plásticas da Gazeta do Comércio, em 1903. (Pinto da Rocha apud DAMASCENO, p. 461); Mariano Barbazan, pintor espanhol que estudou em Roma, era amigo do pintor porto-alegrense Pedro Weingärtner, e expôs cinco telas na Mostra de Artes Plásticas de 1903 (p. 458); Romualdo Pratti, pintor italiano que se estabelece em Porto Alegre a partir de 1896, onde passa a lecionar desenho e pintura, em curso particular. Expôs trabalhos em aquarela e óleo na Mostra de 1903. (DAMASCENO, 1971, p. 269).

muralista religioso da região centro rio-grandense a introduzir a alusão a elementos do espaço geográfico local na pintura mural religiosa centro-rio-grandense. Caso que ocorre na pintura da *Coroação da Virgem* (figura 130), em Bom Princípio. Mural pertencente a um conjunto que se situa entre as iniciativas pioneiras do muralismo religioso das colônias de imigração alemã do Rio Grande do Sul.

Em 1937, Van Seer realiza a pintura do cenário da Crucifixão (figura 10) na parede do presbitério da **Catedral de São João Batista**, em Santa Cruz do Sul. Obra marcada pela ênfase nos gestos emotivos dos personagens e que, por contraste à ambientação sombria da paisagem, destaca o vistoso cromatismo dos mantos descritos em elaboradas dobras e evoluções. Semelhante destaque concedido aos estados de espírito também é encontrado na obra de F. Steinbacher que, em 1930, realizou as pinturas da **Igreja de Nossa Senhora do Rosário** em Rio Pardo, município limítrofe a Santa Cruz do Sul. Embora esse último pintor não tenha explorado temas diretamente relacionados a morte, mas sim ambientações amenas, como *O Anjo da Guarda*, *Jesus e as Crianças*, e a *Santa Ceia*, tais obras são marcadas por uma expressão barroca onde os gestos manifestam diferentes inclinações psíquicas, como dúvida, pesar e ternura.

O Irmão Marista Nilo Rech, pintor ativo entre o final da década de 40 e princípios da década de 80 no século XX, deslocou-se, sobretudo, no espaço geográfico correspondente às microrregiões de Lajeado - Estrela, Gramado – Canela, Montenegro e Porto Alegre, onde trabalhou em igrejas de cidades pertencentes à antiga região de colonização alemã. Desenvolveu obras que se caracterizam pela prática da sucessiva retomada de padrões iconográficos. Os murais da *Ressurreição de Cristo*, pintados em Cruzeiro do Sul, Linha Imperial (Veranópolis) e Maratá (figura 90) são exemplares dessa prática. Nesses ele retoma as formas básicas de uma dada composição, provavelmente sem o auxílio de métodos de ampliação por quadrícula, através de cópias livres, cuja linhas revelam a espontaneidade de uma expressão devota que se manifesta na autenticidade de gestos até certo ponto ingênuos, mas que transcendem os limites de uma técnica figurativa lacunar.

No final da década de 40, surge Roman Reisch. Pintor de origem austríaca que realizou os frisos decorativos da **Catedral de São João Batista** em Santa Cruz do Sul em 1949, e que, mais tarde, em 1954, competiu com Emílio Sessa e Aldo Locatelli pela realização dos murais da **Catedral da Imaculada Conceição** de Santa Maria, concorrência vencida pelos dois últimos pintores. A única obra figurativa conhecida de Reisch, até o momento, é um mural da *Aparição de Nossa Senhora de Fátima* (figura 147), obra não datada que se



encontra na parede do coro da **Igreja de Santa Tereza de Ávila**, em Vera Cruz. O cenário da composição destaca a paisagem bucólica, característica do tema, de modo um pouco mais acentuado do que o padrão das gravuras devocionais. A inclusão de uma série de morros cujos contornos se assemelham aos da encosta da serra ao norte de Vera Cruz, colabora para esse resultado. A figuração do rosto dos personagens revela um desenho impreciso ainda que, em grande parte, a disposição dos corpos mantenha fidelidade à composição das gravuras relacionadas a esta aparição. As realizações desse pintor de origem austríaca encontram um precedente histórico na obra de Amadeu Kuliska (Gottlieb Kuliska, 1877-1939). Pintor nascido em território correspondente ao antigo Império Austro-Hungaro, que atuou no espaço limítrofe entre as microrregiões de Santa Cruz do Sul e Restinga Seca, sobretudo em comunidades interioranas de Ivorá, Nova Palma e Faxinal do Soturno onde pintou murais e quadros religiosos entre 1903 e 1928. A única obra assinada que resta da produção de Kuliska é o mural da *Entrega das Chaves do Céu* (1928) pintado na **Capela de São Pedro**, na comunidade de Pinhalzinho, em Nova Palma. Pintura em que apresenta o fundador da Igreja de Roma diante de Cristo por meio de linhas rudimentares e proporções não-acadêmicas. A composição do cenário, num processo semelhante àquele já utilizado por Schlatter, apresenta a vista da paisagem local que inclui a igreja em que a pintura foi realizada. Entre os detalhes de contorno deste mural identifica-se, ainda, um pequeno anjo com o rosto apoiado sobre a mão, derivado do quadro *Madona Sistina* (1513) de Rafael.

A partir da década de 90, Marciano Schmitz, pintor estabelecido em Novo Hamburgo, passa a se destacar na pintura mural religiosa do espaço correspondente às microrregiões de Porto Alegre e Gramado - Canela. Detentor de uma esmerada técnica de pintura naturalista, realizou trabalhos nas igrejas de **Nossa Senhora de Lourdes**, em Canela (figura 22), e de **São João Batista**, na capital Rio-grandense, além da **Catedral de São Luiz Gonzaga**, em Novo Hamburgo. Nessa última cidade ele retomou, já no século XXI, figurações tradicionais como a *Marcha dos Cavaleiros do Apocalipse*, e de *Moisés com as Tábuas da Lei* no mural que, também, apresenta referências a *Parusia de Cristo* (2002), mas em nenhuma das formas foi identificada qualquer referência direta a um padrão iconográfico tradicional reconhecível. Algumas das obras mais recentes de Schmitz seguem a estrutura das composições clássicas, como a tríade composta por Maria, João e o Crucificado, em Taquara (2002), mas ele não repete os gestos ou a passionalidade das composições barrocas. Os personagens sacros ou não, por vezes perdem em expressão de transcendência em razão inversa ao que ganham na intensidade de descrição naturalista, pela qual tendem a se destacar a fisionomia dos modelos vivos utilizados no estudo das composições. Ao lançar mão de

técnicas que simulam o ilusionismo das composições surrealistas mais acadêmicas, Schmitz concede uma ênfase estilística que tende a aproximar a pintura religiosa das experiências revisionistas da Arte Contemporânea laica que se destacaram na década de 80. E, desse modo, no limiar do século XXI, ele dá continuidade ao processo de abertura do muralismo religioso às experiências artísticas dos movimentos modernos do século XX. Processo já iniciado, na pintura religiosa centro-rio-grandense, através da experiência da *Via-Crucis*, pintada por Locatelli para a **Igreja de São Pelegrino**.

Na última quinzena do século XX, outros pintores de descendência germânica passam a atuar no cenário do muralismo religioso centro-rio-grandense. Numa época em que a decoração das igrejas das cidades maiores já se encontra, em maior parte, concluída, e diante poucas oportunidades de trabalhos na região, eles conseguem dar continuidade ao ofício das pinturas, embora as realizem em menor número. Entre esses estão: Sergio Werle, Renato Koch e Rita Bruxel.

Sergio Werle pinta uma *Santa Ceia*, em 1989, a partir de uma gravura popular derivada do mural homônimo de Leonardo da Vinci, na **Igreja de São Bonifácio**, em Agudo. Cidade oriunda da antiga Colônia de imigração alemã de Santo Angelo fundada pelo Barão von Kahlden. Mais tarde, em 1998, ele pinta o mural da **Igreja de Nossa Senhora do Rosário**, em Capitão, na microrregião de Lajeado - Estrela. Neste último mural, cujo detalhe referente ao Cristo redivivo foi abordado em capítulo precedente, Werle retoma o tema da *Santa Ceia*, dessa vez, centrado em meio aos eventos da *Natividade* e da *Ressurreição* (figura 99). As linhas da composição são simplificadas, e os volumes tendem a configurar formas geométricas básicas. A imprecisão de proporções na descrição dos personagens demonstra que essa Santa Ceia segue uma distribuição de formas bem mais afastada das convenções renascentistas do que a do mural de Agudo. Isso também ocorre no mural da *Ressurreição*, o que pode indicar que, nessa fase mais recente, o pintor recorreu a uma interpretação mais livre das configurações tradicionais, sem necessitar da referência direta à um padrão iconográfico consagrado.

No trabalho de Renato Koch, pintor dedicado à atividade de restaurar antigas pinturas religiosas, destaca-se uma consciente retomada das formas da tradição. As pinturas dos *Anjos* da **Catedral de Santa Tereza de Ávila**, em Caxias do Sul, bem como a *Ressurreição* (figura 103) da **Igreja de São Pedro** em Encantado exemplificam essa atitude. No último tema, embora o pintor utilize uma técnica que não alcança a harmonia proporcional

das imagens do academismo devoto, ele retoma na figura de Cristo algo da seriedade e da expressão austera dos ícones da Igreja Oriental.

Por último, na pintura de Rita Bruxel encontra-se um afastamento em relação à tradição humanista e ao repertório iconográfico da tradição. Através de uma técnica que retoma os limitados recursos utilizados na pintura de paisagens populares, ela trabalha um cenário para a Morte de Cristo, em torno de um crucifixo pré-existente na **Igreja de Nossa Senhora Aparecida**, em Westfália. Como resultado, esse *Cálvário* (figura 38) apresenta apenas uma paisagem com relva verde encimada por um cúmulo de rochas. Já não há referências a João, Maria, Madalena ou a qualquer outro personagem. Numa época em que o repertório de imagens se tornou ainda mais acessível, o despojamento apresentado na igreja pintada no fim do século XX pode tanto representar uma iniciativa isolada no contexto geral da pintura mural religiosa, como também apontar para uma tendência de afastamento em relação aos grandes temas e modelos europeus, cuja carga simbólica não encontra necessária ressonância no entendimento das gerações recentes. Pode representar tanto a ascensão de uma tendência mais próxima da simplicidade expressiva do sentimento popular, quanto o sintoma do esvaziamento de uma herança cultural.

A permanência dos padrões iconográficos de além-mar também foi favorecida pelo tipo de formação técnica dos pintores que transitavam pelas colônias da Região Central, alguns deles de origem européia. Antônio Cremonese, foi um desses. Atuou no espaço geográfico correspondente às atuais microrregiões de Guaporé, Lajeado e Caxias do Sul, em igrejas de Protásio Alves (c.1914), Ana Rech (1917), Muçum (19--?), Farroupilha (1921), Veranópolis (1931), e Flores da Cunha (1942), cidades pertencentes à região de Colonização Italiana do nordeste rio-grandense. Em temas relacionados às aparições marianas, ele efetuou algumas mudanças estruturais, por deslocamento de formas. Versatilidade que se pode observar na comparação dos murais de *Nossa Senhora do Caravaggio*, pintados em igrejas de Farroupilha e Ana Rech, e nos de *Nossa Senhora de Lourdes* pintados em Protásio Alves e Veranópolis. Porém, este tipo de abordagem mais livre não se tornou um procedimento padrão, pois Cremonese tende a manter fidelidade aos padrões tradicionais, ao representar a *Omnipresença de Deus* (figura 77) na **Igreja de Nossa Senhora de Lourdes**, em Flores da Cunha, e ao pintar o *Combate de São Jorge e o Dragão* na antiga **Igreja de Nossa Senhora do Rosário** de Protásio Alves, e na **Igreja de São Luiz Gonzaga** de Veranópolis. Caracterização extensível a outras imagens não diretamente relacionadas ao tema da morte, como: *Santo Expedito*, na última cidade, e *Nossa Senhora do Rosário de Pompéia*, na **Igreja de Nossa Senhora da Purificação**, em Muçum. Casos em que ele preserva as configurações

comuns das imagens gráficas usadas para divulgar essas devoções. Nos detalhes complementares dos murais, Cremonese preserva os dísticos em latim dos modelos que utilizava, bem como as legendas em italiano, idioma de origem do pintor e que predominava nas regiões em que ele atuou. O último trabalho de Cremonese foi realizado na **Igreja de Nossa Senhora de Lourdes**, em Flores da Cunha, e o melancólico fim do pintor ficou registrado em documentos daquela paróquia<sup>6</sup>:

Terminamos a pintura da Matriz no dia 30 de janeiro de 1942 e foi comessada (sic) no dia 20 de fevereiro de 1940 precisou 2 anos, o artista era o Sr. Antônio Cremonese oriundo da Itália, ele se meteu no alcoolismo e em consequência disso morreu (sic) aqui na nossa paróquia vítima de câncer alcoólico. Morreu no dia 16 de fevereiro de 1943. (Paróquia de Nossa Senhora de Lourdes, Flores da Cunha, Livro do Tombo, folha 60, 1942).

Tendo em conta esses breves detalhes biográficos, pode-se inferir que as condições psicológicas deste pintor, que se deslocava pelos povoados de uma colônia distante da antiga pátria, podem ter afetado a qualidade de execução dos últimos murais, tendo, de algum modo, contribuído para os processos de simplificação observados na execução do mural da *Omnipresença de Deus*, em Flores da Cunha.

Outro muralista ativo nas regiões de colonização italiana foi Emílio Benvenuto Zanon. Ao longo dos últimos sessenta anos, ele desenvolveu vários ciclos de pinturas murais em igrejas do nordeste rio-grandense. Obras que se encontram distribuídas em oito igrejas da microrregião de Guaporé, seis igrejas da microrregião de Caxias do Sul e em duas igrejas localizadas ao norte da microrregião de Lajeado - Estrela. O pintor autodidata, natural de Guaporé, também se dedicou a outras linguagens relacionadas à arte religiosa. Entre as realizações, destacam-se o projeto arquitetônico e os vitrais da **Basílica Santuário de Nossa Senhora Medianeira**, em Santa Maria. Embora os projetos desenvolvidos em arquitetura e na arte vitral sejam marcados por uma concepção geométrica de influência modernista, as pinturas que ele realiza para as igrejas interioranas não revelam semelhante direcionamento. As formas que ele busca reviver são oriundas de modelos baseados em obras dos séculos XVII e XVIII, de pintores como: Guido Reni, Rubens e Murillo.

Diante da carência de mão-de-obra qualificada em nível regional e da raridade dos pintores provenientes de outros países, algumas comunidades souberam improvisar soluções para incluir novas pinturas religiosas no espaço das capelas comunitárias. Na comunidade de

---

<sup>6</sup> O Livro do Tombo da Paróquia de Nossa Senhora de Lourdes, Flores da Cunha, também registra os valores recebidos pelo pintor, conforme o excerto a seguir: “A pintura custou as seguintes importâncias: ao Sr. Antônio Cremonese Pintor 28.000\$000; ao Sr. Carlos Manbrini pedreiro 13.000\$000; areia, cimento e madeiras, instalação elétrica: 15.000\$000; total 56.000\$000” (folha 60, 1942).”

Arroio Grande, interior do município de Santa Maria, João Felipe Pozzobon decide pintar os murais da **Capela de São Marcos**, em 1942, mesmo sem possuir qualquer prática anterior nesse tipo de trabalho. Conforme depoimento de um antigo morador da localidade<sup>7</sup>, o pintor era um “solteirão, proprietário de um bolicho”. Não tinha estudo, mas como era membro da diretoria da Capela, preparou tintas à base de pigmentos e decidiu restaurar as pinturas de dois anjos que, na época, já figuravam nos espaços laterais ao altar-mor. Entusiasmado com o resultado do próprio trabalho decide pintar a imagem do padroeiro *São Marcos* (figura 133) e os demais santos que preenchem as paredes e o teto do presbitério. Pinturas que teriam ficado sem conclusão porque durante os trabalhos Pozzobon teria ferido o olho com uma gota da tinta que havia preparado.

Entre 1950 e inícios da década de 60, Aldo Locatelli passa a atuar nas igrejas da região central do Rio Grande do Sul. Como característica do modo de deslocamento desse pintor, destaca-se que ele trabalha somente nas cidades mais populosas desse espaço geográfico. Ao contrário de Zanon, Irmão Nilo e Lazzarini que tendem a centralizar a maior parte dos trabalhos em determinadas microrregiões, Locatelli distribui os murais em intervalos mais extensos. A partir da capital, ele dirige-se basicamente aos centros regionais das colônias de imigração, italianas e alemãs. Desse modo, ele atua em Porto Alegre, o grande centro cultural para o qual convergem todas as microrregiões da região centro-rio-grandense; em Novo Hamburgo, espaço sob influência da colonização alemã; em Caxias do Sul, centro de uma das primeiras colônias imperiais do nordeste rio-grandense, e em Santa Maria, pólo regional da Quarta Colônia imperial de imigração italiana.

As pinturas religiosas de Locatelli, apesar de fortemente influenciadas por modelos venezianos do século XVII, reinterpretem as configurações tradicionais no processo de estilização pelo qual ele enfatiza as áreas de cor através do dimensionamento ampliado com que descreve o panejamento das vestes dos santos. O estudo de poses a partir de fotos e modelos vivos também colabora para a naturalidade dos gestos dos personagens. E, no caso das imagens da *Via-Crucis*, esse é o expediente responsável em grande parte pela inovadora solução espacial dos escorços que intensificam a expressão dos sofrimentos de Cristo. Porém, algumas das composições religiosas de Locatelli, também, são tributárias dos padrões iconográficos da tradição. Mesmo assim, quando isso ocorre no caso da *Coroação de Nossa Senhora* (figura 132) da **Catedral de Santa Maria** (1954) em que ele que parte do mesmo

---

<sup>7</sup> Cf. informações fornecidas pelo Sr. Vitalino Cecchin (\*1928), em novembro de 2005, na localidade de Arroio Grande. Santa Maria, RS.

tipo de gravura utilizada por Emilio Zanon na Igreja Matriz de Itapuca (1949), o processo de estilização dos atributos, personalização de detalhes decorativos e a adição de novos personagens transformaram o mural em uma variante distanciada do modelo. Mas, ainda que a reprodução de padrões iconográficos não seja um recurso corrente na obra de Locatelli, o mesmo não se aplica em relação às formas isoladas que compõem as cenas religiosas. Caso em que identifica-se um tipo de permanência transversal às temáticas abordadas, decorrente da retomada das formas e expressões específicas de certos personagens em temas, por vezes, não relacionados entre si. As formas escolhidas para esse processo podem ser oriundas tanto da obra de outros pintores, quanto de obras anteriores do próprio Locatelli. Como exemplo do primeiro caso, destaca-se a figura do anjo em vista frontal ascendente, sob as nuvens da *Assunção de Nossa Senhora* (figura 115) na **Catedral da Imaculada Conceição**, em Santa Maria, que apresenta linhas derivadas de um dos anjos pintados por Piazzeta, em 1727, na *Glória de São Domingos* da Capela do Rosário, em Veneza. Quanto à retomada das formas anteriores já pertencentes ao repertório visual do pintor, destaca-se o caso do Cristo Crucificado da XII Estação da *Via-Crucis* de Caxias do Sul, resgatado na composição da *Glória de São Luiz Gonzaga*, na Catedral de Novo Hamburgo (MOREIRA, 2003).

Emilio Sessa (1913-1990), pintor italiano nascido em Bérgamo, foi colega de estudos e amigo de Aldo Locatelli. Junto a este, iniciou em 1948 o período de atividades no Brasil ao realizar pinturas da **Catedral de São Francisco de Paula**, em Pelotas. Na região de pesquisa, observa-se que ele concentra a maior parte dos trabalhos na cidade de Porto Alegre, ao realizar pinturas na **Capela de Cristo Bom Pastor** (Presídio Madre Pelletier), **Capela de Nosso Senhor dos Passos** (Santa Casa), Capela das Irmãs do Imaculado Coração de Maria, **Igreja de Santa Teresinha** e **Igreja da Sagrada Família**. Além dessas igrejas da capital, ele também realizou pinturas na **Catedral de São Luiz Gonzaga**, em Novo Hamburgo, e na **Capela de São José**, em Caxias do Sul. Fora da região estudada, ele ainda trabalhou em capelas particulares dos municípios rio-grandenses de Santo Angelo, e Vacaria, e na **Igreja do Santíssimo Sacramento**, em Itajaí, no Estado de Santa Catarina (WEINGARTNER, 1996). A partir da amostra de trabalhos efetivamente observados por esta pesquisa, que se resume a pinturas realizadas em três templos de Porto Alegre (**Sagrada Família, Santa Teresinha e Senhor dos Passos**) e na Catedral de Novo Hamburgo, pode-se avaliar que a composição dos murais de Emilio Sessa tende a manter uma estrutura tradicional, embora a técnica de pintura figurativa não possa ser facilmente caracterizada desse modo. Assim como na pintura dos signos cristãos e dos frisos decorativos da **Capela de Nosso Senhor dos Passos**, preserva em grande parte a caracterização dos símbolos usados na ilustração de livros litúrgicos, o desenho

dos murais figurativos realizado em outros espaços também tende a conservar referências formais aos modelos consagrados pela pintura religiosa anterior às experiências do muralismo religioso modernista francês, divulgadas nos anos 50.

Maria Regina Weingartner, em breve ensaio biográfico, conservado no arquivo histórico da Santa Casa, retoma a avaliação de Úrsula Rosa da Silva (*História da arte de Pelotas*, 1996, p. 71) para quem Emilio Sessa: “se manteve fiel à interpretação dos cânones acadêmicos” ao compor “cenários decorativos arquitetônicos com riqueza de colorido e nítida influência bizantina e do gótico medieval”. Diante do que Weingartner conclui que: “é importante, pois, que se leve em conta tais considerações para não se continuar injustificando um artista que longe de ser um ‘singelo e simples decorador’ de igrejas, foi um artista muito bem alinhado com o pensamento católico de sua época”. Quanto à existência desse possível alinhamento, pode-se concordar que, pelo menos nos aspectos visuais, a produção de Sessa não rompe com a tendência predominante na pintura mural religiosa centro rio-grandense desse período anterior ao Concílio Vaticano II, uma vez que ele retorna à Itália, em 1965. Embora a constância da fidelidade aos cânones acadêmicos, ou a recorrência a estilos históricos sejam parâmetros questionáveis na valorização de um pintor, do mesmo modo que a pintura decorativa de Sessa dificilmente poderia ser caracterizada como simples, é verificável que as técnicas relativas a esse ofício influenciaram os murais figurativa deste pintor. Em Porto Alegre, a técnica de repetição e inversão de imagens por rebatimento, presente no mural: *Lugar de Refrigério* (figura 164) da **Igreja de Santa Teresinha** e em imagens de anjos no teto da **Igreja da Sagrada Família** demonstram que os procedimentos básicos da pintura de ornamentos realmente influenciaram a concepção dos murais figurativos.

Pode-se dizer que Emilio Sessa foi um pintor que, auxiliado por recursos da técnica de decoração, se manteve dentro dos limites da figuração tradicional, ao trabalhar com as temáticas religiosas, sem que, para isso, tentasse reproduzir os procedimentos acadêmicos mais ortodoxos. Por exemplo, no ciclo da *Paixão de Cristo*, em Novo Hamburgo, em período anterior às experiências Locatelli na *Via-Crucis* de Caxias do Sul, Sessa não inova quanto aos cenários ou às poses de Cristo, e nesse ponto é tradicional, mas utiliza uma técnica de pintura, com limitada variação de cores, que constrói corpos por meio de matizes pouco naturalistas. Embora a luz e sombra que descreve os panejamentos reproduza uma técnica acadêmica de bom nível, a construção anatômica das figuras e a utilização da perspectiva em detalhes da cena do Santo Sepulcro são mais livres e, essencialmente, não-acadêmicas. Ponto, sobre o qual é possível questionar o nível da pretensa fidelidade de Sessa a esta formação.



Angelo Lazzarini (Angel Jose Lazzarini, 1899 –1964), nascido na Argentina, estudou pintura na Itália e mais tarde se estabeleceu no Brasil, realizou pinturas murais em igrejas das regiões de colonização italiana, no período compreendido entre inícios da década de 30 e 1964. Entre os primeiros trabalhos, cujos registros remontam a 1933, situam-se as pinturas realizadas em igrejas de Jaguari, e de Santiago. Os murais da Igreja Matriz de Jaguari teriam sido recobertos, ainda na década de 70, por um novo forro<sup>8</sup>. Das pinturas de Lazzarini, naquela região, restam apenas alguns murais semidestruídos na **Capela de Nossa Senhora do Monte Bérico**, em Chapadão, no interior deste município, e uma pintura decorativa não datada, atribuída a Lazzarini, na Capela do Colégio Municipal São José, localizado na sede municipal. Quanto aos murais da Igreja Matriz de Santiago, esses foram destruídos ainda durante os trabalhos de ampliação da nave da antiga Igreja Matriz, em 1948. Mais tarde, Lazzarini se desloca para a região das primeiras colônias italianas e, em 1944, pinta os murais do **Santuário de Santo Antônio**, em Bento Gonçalves. Conforme fotografias de época anterior aos retoques executados por outros pintores no início da década de 90, as cenas da *Morte do Justo e do Pecador* revelam grande similaridade em relação às gravuras tradicionais do tema.

Em 1954, Lazzarini desloca-se para a região correspondente à antiga Colônia Imperial de Silveira Martins, ou Quarta Colônia de imigração italiana, na microrregião de Restinga Seca, em espaço limítrofe à microrregião de Santa Maria. Nesse espaço, ele realiza pinturas em igrejas dos municípios de Nova Palma, Faxinal do Soturno, Dona Francisca, São João do Polêsine, Silveira Martins e Santa Maria. Entre os principais padrões iconográficos retomados por Lazzarini, ainda que em temáticas não diretamente relacionadas à morte, encontram-se referências a trabalhos de artistas europeus ativos entre os séculos XVI e XVIII. Entre esses: Ticiano, Michelangelo, Tiepolo, Guido Reni e Murillo. Além dessa referência a trabalhos de pintores italianos e espanhóis, ocorre a freqüente retomada das formas correspondentes a gravuras germânicas. No caso específico das temáticas escatológicas destacam-se os murais: *A Morte de Abel*, *Davi vencendo Golias*, *O Sacrifício de Isaac*, e o *Dilúvio Universal*, em Nova Palma; *A Ressurreição de Cristo*, em Faxinal do Soturno e A

---

<sup>8</sup> Cf. informações registradas em outubro de 2004, a partir das declarações de Marieta Ribeiro Mann (\*1930), moradora de Jaguari: a pintura de Lazzarini apresentava manchas ocasionadas por infiltrações de umidade. Por isso, durante as reformas realizadas na Igreja Matriz, entre 1972 e 1975, os murais teriam sido ocultados pela construção de um novo forro.



*Ascensão de Cristo* (figura 114), em Dona Francisca. Todos derivados a partir de ilustrações religiosas que reproduzem gravuras da Escola Alemã (1794-1872). No caso dos murais derivados a partir de modelos que se originam de outras pinturas, destaca-se o tema de *São Miguel e o Demônio*, em Faxinal do Soturno, que retoma parte do modelo italiano criado por Guido Reni.

Lazzarini, pintor que estudou na *Academia de Bolonha*, também realizava pinturas murais decorativas com padrões estilizados com base em motivos vegetais e geométricos. Essa habilidade que auxiliou na integração cromática das cenas figurativas e das áreas de transição, também pode ter limitado, em alguns casos, o alcance criativo de Lazzarini, de modo semelhante ao que foi observado no caso das obras de Schlatter. Nos temas tradicionais de maior destaque no espaço arquitetônico, como no caso das Crucifixões, Lazzarini tende a manter as características estrutural e formal do padrão iconográfico que utiliza nas igrejas em que aborda o tema, variando apenas alguns detalhes referentes a atributos e cores. Situação em que o recurso à ampliação de modelos gráficos destaca-se como um dos *fatores efetivos* relacionados a permanência das configurações tradicionais. Entretanto, é oportuno destacar que observância estrita dos modelos nem sempre era observada por Lazzarini. Variações acentuadas na configuração de temas tradicionais podem ser encontradas tanto em cenas de menor destaque no espaço religioso, como no caso da variante do tema do *Destino do Pecador*, como num tema de maior relevância teológica, como a *Ressurreição de Cristo*. Ambos exemplos destacados a partir do ciclo de murais da Igreja Matriz de Faxinal do Soturno.

Na década de 70, registram-se os murais da **Igreja de São João Batista** no município de Vespasiano Corrêa. As obras, assinadas por Mantovani, datam de 1974. O mural da *Deposição de Cristo* (figura 43) apresenta formas derivadas de uma gravura religiosa correspondente à cena da *XIII Estação da Via-Sacra*, e o mural do combate apocalíptico de *São Miguel e o Demônio* é descrito numa cena em perspectiva celeste (figura 160), com escadarias e prédios de arquitetura clássica que, embora por meio de uma execução simplificada, lembram a estrutura de algumas das obras de Giambattista Tiepolo (1696 -1770).

Embora a parte predominante dos murais religiosos presentes nas colônias italianas históricas tenha sido realizada por pintores de origem italiana, tais como: Cremonese, Locatelli, Sessa, ou descendentes da primeira geração colonial como Lazzarini e Zanon, a

partir da década de 60 a região também passa a assimilar algumas iniciativas isoladas de pintores autóctones que não descendiam da recente imigração colonial. Um dos primeiros foi A. Oliveira que, em 1966, realizou pinturas das aparições marianas (figuras: 151, 152) na **Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia**, em Pinto Bandeira, na microrregião de Caxias do Sul. Mais tarde, Pedruca (1950) que, em 1989, pintou o mural de *Cristo Crucificado abraçando São Francisco* (figura 46) e um ciclo da legenda desse Santo na **Capela de São Francisco de Assis**, em Linha Base, Nova Palma. E, em 1996, o autor desta pesquisa, que em 1996, realizou um mural alegórico à vida de Jesus (figura 98) na **Capela de Cristo Redentor** em Caemborá, distrito do mesmo município anterior.

Em 1997, Rosalva Rigo, pintora proveniente do município de Paraí, realiza o mural de *Cristo em Glória* junto a *Nossa Senhora Mãe de Deus e São Marcelino Champagnat* (figura 104) na **Capela do Colégio Marista** da cidade de Santa Maria. Obra cujos personagens sacros são descritos com dimensões longilíneas, e linhas que parecem oscilar entre imprecisos limites que vão da descrição naturalista à uma concepção mais esquemática. Cristo é apresentado em uma mandorla com traços mais rígidos e gestos derivados de padrões bizantinos, enquanto que as figuras de Nossa Senhora e de São Marcelino, com linhas mais fluidas, apresentam uma gestualidade mais espontânea, condizente com as expressões afetivas comuns às gravuras devocionais populares de onde, provavelmente, derivam. O espaço de fundo é preenchido por grandes áreas de cor e pela repetição de motivos decorativos baseados em formas de ramos e folhas estilizadas. Composição no uso das cores e dos elementos cênicos parece indicar a influência estilística das obras religiosas de Cláudio Pastro, de São Paulo, ainda que ao contrário deste, Rosalva não opte por enfatizar estruturas de composição mais complexas. Também, na descrição de detalhes como mãos, pés e rosto, em locais do cenário onde a pintora opta por ênfases naturalistas, percebem-se recorrentes problemas de construção anatômica.

### 1.3 TEORIAS SOBRE A HISTÓRIA DAS FORMAS

Partindo do objeto desta pesquisa, que procura investigar os processos pelos quais uma herança cultural imagética interfere em obras realizadas em localização geográfica e épocas diferenciadas, busca-se, a seguir, situar essa atividade dentro do debate teórico da história e da teoria da arte. Para tanto, são retomadas, resumidamente, algumas formulações de como, historicamente, as questões sobre o caso das imagens herdadas por diferentes culturas foram colocadas por teóricos ligados à iconologia, estilo e psicologia da representação.

Para Aby Warburg, um dos precursores no emprego e conceitualização da análise iconológica, as influências visuais, no caso específico das obras do Renascimento, seriam em parte determinadas por uma identificação do sujeito renascentista com “as fórmulas de páthos” da antiga civilização, fórmulas que haviam sido recentemente retomadas e acentuadas. Esse tipo de expressão, transmitido ao objeto, era decorrente dos conflitos que se polarizavam no sujeito, situações que não eram determinadas exclusivamente pela psique individual, mas também pelas estruturas, crenças sociais e religiosas coletivas (WIND, 1997, p. 87). Interpretação que concebe a permanência de determinadas formas ou a retomada delas, não apenas enquanto simples resultado da difusão cultural, mas também uma conseqüência direta da expressão de aspectos psicológicos, materializados em objetos que levariam as pessoas, de uma época recente, a se identificarem nas formas legadas por eras anteriores.

No ensaio sobre a iconografia da *Morte de Orfeu*, a partir de uma gravura de Dürer, Warburg busca efetuar aquilo que ele chama de “exumação” das etapas da difusão de um elemento formal. Para isso, situa como pontos de referência imagens nas quais certos gestos de expressão patética são retomados através dos séculos desde Atenas, passando por Roma, Florença, Mântua, até chegar a Nuremberg. Nesse processo, ele evidencia que os artistas do renascimento buscaram no repertório perdido e reencontrado da Antiguidade, não só a “grandiosidade tranqüila” e as medidas do ideal clássico, mas também os “modelos de mímicas patéticas fortemente acentuadas”<sup>9</sup> (WARBURG, 1990, p. 161).

Mais do que o estilo ou até mesmo o significado mitológico, o que teria determinado a retomada desses modelos antigos teria sido a empatia com a fórmula de expressão patética veiculada pelas diferentes imagens. Para exemplificar, evoca o caso citado por Jacob

---

<sup>9</sup> Referência crítica às limitações da definição de arte clássico-renascentista proposta por Winckelmann. “[...] o classicismo parcial e sempre admitido da ‘grandiosidade tranqüila’ da Antiguidade tem impedido que se aprofunde mais seriamente dentro do exame de documentos” publicada no artigo: Albert Dürer et L`Antiquité italienne.(WARBURG, , 1990, p.161).

Burckhardt, de uma cópia do Laocoonte reproduzida para as festividades noturnas de Roma, onde os artesãos não buscaram destacar o significado lendário, mas apenas se comprazer com “certos gestos maravilhosos” (*certi gesti mirabili*) e com a expressão de sofrimento (WARBURG, 1990, p. 165). E também a busca empreendida por Politiano em uma das mais antigas peças de teatro de idioma italiano, na qual os sofrimentos de Orfeu são encarnados na ação dramática em um balé trágico, de expressão patética fortemente acentuada. Situação que vai além do interesse puramente formal que poderia ser atribuído no caso da atividade de ateliê. Pois, no teatro, o tema mitológico torna-se: “[...] uma experiência autêntica revestida passionalmente e inteligentemente, dentro do espírito e conforme a letra da Antiguidade pagã” (WARBURG, 1990, p. 162).

Warburg reconhece haver, também, obras que ilustram a *Morte de Orfeu* de maneira diferente, mas que, mesmo assim, mostram concordância quase total com a vitalidade dessa forma de páthos. A permanência de tais fórmulas colocaria um problema para o tipo de história concebida enquanto simples sucessão de formas vencedoras e formas vencidas, na admiração dos heróis, ou estruturada na manifesta dependência das formas em relação àquelas raras individualidades consideradas realmente criadoras, pois assim procedendo, conforme o entender desse historiador, passaríamos ao largo do problema das trocas culturais e artísticas entre as diferentes épocas e regiões e dos “[...] fenômenos de ciclos dentro da alternância das formas de expressão artísticas” (WARBURG, 1990, p. 165).

Warburg, no entanto, mesmo sem apresentar uma solução definitiva para o caso da retomada das formas antigas no caso da cultura do Renascimento, aponta para um processo psicológico enquanto fator responsável pela história dos estilos. Pois, ao basear seu estudo nas imagens que evidenciam os processos de trocas culturais, ele também lembra que não foram as descobertas de imagens antigas com expressões de sentimentos exacerbados que determinaram o barroco, pois a busca por esse tipo de expressão já existia na sociedade renascentista. A descoberta do *Laocoonte*, em 1506, situar-se-ia no apogeu das expressões barrocas, e não na origem, pois tal evento seria algo como que o sintoma exterior de um processo determinado a partir do que já ocorria em uma busca interior. A empatia ou o prazer, que acompanham tal descoberta, advêm do fato de que esse objeto dava dimensão concreta àquilo que, por longo tempo, foi procurado na Antiguidade: “[...] a forma estilizada em sublime trágico, suscetível de exprimir os valores-limite da expressão mímica e fisionômica” (WARBURG, 1990, p. 164).

Erwin Panofsky (1892-1968), ao dar continuidade e desenvolvimento às teorias de Warburg, reduziu a extensão do conceito de iconografia para a atividade de identificação das formas e temas com base em nos antecedentes históricos, e convencionou a interpretação do significado cultural como a etapa posterior que constituiria o abrangente campo da iconologia, disciplina humanista que busca estudar os valores simbólicos que se constituem nas imagens de uma cultura. Para tanto, Panofsky considera a obra de arte como um sintoma cultural entre outros de modo que, para compreender o significado de uma imagem, é preciso confrontá-la com as outras formas em que esses mesmos assuntos foram expressos, pelos diferentes meios, tais como a literatura, a filosofia e as teorias científicas do período (PANOFSKY, 1995, p. 28). Forma de interpretação em que se subentende o pressuposto de que as influências visuais decorrem não apenas da difusão oriunda dos próprios meios imagéticos, mas, também, de possíveis reconstruções baseadas na literatura ou na difusão cultural de determinados conceitos.

Na obra *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, Panofsky reafirma os aspectos singulares do Renascimento, movimento considerado enquanto um fenômeno específico iniciado na Itália na primeira metade do século XIV, mas que estendeu influências classicizantes no século XV, e se difundiu nas atividades culturais de toda a Europa. Ao mesmo tempo, tenta diferenciá-lo em suas especificidades, com relação aos outros fenômenos de revivescências culturais, de caráter antiqüizante, ocorridas em séculos anteriores.

Um desses movimentos culturais mais significativos, conforme Panofsky, foi aquele promovido por Carlos Magno, e que terminou com a morte de Carlos, o calvo, em 877 dC. Período em se buscou a *renovatio imperii romani*, aproveitando-se de todas as fontes disponíveis, desde os protótipos romanos aos modelos fornecidos pela arte cristã antiga, pois, como já ocorria em relação à arquitetura, para eles não havia uma distinção marcante entre o que pertencia à Antiguidade pagã e o que derivava da cultura cristã (PANOFSKY, 1981, p. 76). Nesse contexto, os modelos antigos são novamente resgatados. Temas como as personificações de lugares, fenômenos da natureza, emoções, conceitos abstratos, e personagens da tradição clássica como as *Vitórias*, os *Tritões* e as *Nereidas*, já tinham sido utilizadas desde a arte cristã primitiva até o início do século VII, mas já haviam desaparecido do vocabulário visual religioso na época em que são retomados pelos artistas carolíngios. (PANOFSKY, 1981, p. 80).

A influência do pensamento de Warburg parece transparecer no momento em que Panofsky considera que a *revivescência carolíngia* ao utilizar as imagens clássicas das

divindades pagãs também recuperou as personificações dramáticas da Antiguidade [grifo nosso] (*dramatis personae*), em contexto diferenciado do original, porém sem que fosse abandonada a caracterização visual primitiva (PANOFSKY, 1981, p. 81; p. 121). Apropriações que tendiam, em sua maioria, a alcançar o nível da citação ou paráfrase, e mesmo que habilidosas, não atingiam o nível da reinterpretação. Desse modo, contribuíram para preservar as fontes, mas não para reativá-las, pois quando existiam modelos antigos, esses eram recopiados *ad infinitum*, porém quando estes não estavam disponíveis, nem por isso se buscava inventá-los (PANOFSKY, 1981, p. 122; 152).

Já o chamado *renascimento otônio* que agregou uma base maior de influências ao seu repertório visual, buscou inspiração não só nas fontes cristãs primitivas e carolíngias, mas também nos modelos bizantinos. Sem, no entanto, revelar nenhum grande interesse em realizar novas apropriações de modelos diretos da Antiguidade, concorrendo, ao contrário, muito mais para a tendência de desclassicização das formas correntes (PANOFSKY, 1981, p. 85).

A recuperação das formas antigas como resultado de uma busca consciente só acontece no momento em que toda a Europa alcança o Alto Românico, e no Reino da França já se prenunciava o gótico primitivo. Isso através de dois movimentos paralelos que se desenvolvem em regiões diferenciadas. O primeiro que pode ser chamado de *proto-renascimento* do século XII foi um fenômeno mediterrânico que alcançou regiões da Itália, da Espanha e do sul da França. Enfim, territórios situados à margem do Reino Carolíngio, onde os elementos da cultura clássica continuavam ainda presentes. Manifestou-se principalmente através da arquitetura e buscou recuperar elementos da Antiguidade pré-cristã que ainda restavam nas construções romanas e galo-romanas, recorrendo, para isso, à apropriação de uma grande variedade de motivos antigos até então ignorados, e à criação de novas estruturas com formas persuasivamente clássicas. Nesse período, o estilo de drapejamento, presente desde as imagens do Partenon até as da Roma imperial, foi retomado pela escultura e, mais tarde, também pela pintura (PANOFSKY, 1981, p. 89).

O segundo movimento, contemporâneo ao anterior, foi o que se pode chamar de *proto-humanismo*. Fenômeno que se manifestou, principalmente, em áreas afastadas do Mediterrâneo, tais como as regiões romanizadas, ainda que nunca verdadeiramente romanas, situadas ao norte da França até o limite com a Borgonha, na Alemanha Ocidental, nos Países-Baixos e, principalmente, na Inglaterra. Ou, ainda, na órbita de cidades que se destacavam como centros de produção intelectual, tais como: Bolonha, Salerno e Toledo. Nesses locais,

ocorre uma forma de revivescência, ainda que restrita, sobretudo, aos tópicos não-humanísticos de áreas como a filosofia, direito, matemática, medicina e ciências naturais que, nessa época, incluíam entre seus interesses a astrologia e estudos que se pode denominar de ocultistas. Entretanto, foi nesses domínios que se manifestou a parte clássica mais autêntica do fenômeno de revivescência. Com o advento das universidades e das escolas nas catedrais, houve um crescente contato com as fontes, proporcionado pela liberalização das “listas de livros” permitidos aos estudantes. Foi assim, então, que as referências à religião, à lenda, e à mitologia clássica começaram a vir à luz, com uma intensidade nunca antes concebida (PANOFSKY, 1981, p. 110).

Da conjunção do *proto-humanismo* com o *proto-renascimento* surge uma nova forma de abordagem dos elementos da Antiguidade, que ganha ímpeto, sobretudo, através da escultura religiosa dos séculos XI ao XIII. Pois, nessa produção buscou-se aquilo que os cristãos primitivos haviam feito, mas que a arte carolíngia evitou fazer; submeter a herança clássica a uma adaptação cristianizante (*interpretatio christiana*), ocorrendo com intensidade crescente aquilo que Panofsky denomina de “princípio de disjunção”, pelo qual as formas clássicas passam a ser revestidas de significado não-clássico, geralmente associado à representação de conceitos morais ou relacionados à doutrina cristã. Isso que ocorreu, por vezes, como resultado das interpretações errôneas dos textos antigos, também parece ter sido uma expressão de uma característica fundamental da mentalidade dessa época (PANOFSKY, 1981, p. 151). Com isso, Panofsky conclui que movimentos de revivescência medievais foram restritos e transitórios, pois logo foram suplantados por um movimento de afastamento das tradições clássicas, ao contrário do Renascimento, que foi amplo e com influências de longa duração.

Várias são as motivações apontadas por Panofsky no início de tais movimentos. No período carolíngio, destaca-se o sentimento de que várias instâncias sociais precisavam ser revistas, no sistema administrativo, na liturgia, na linguagem e nas artes. E no momento em que os espíritos mais ilustres foram incumbidos da tarefa de mudança, esses acharam por bem se voltar para as experiências exemplares e as estruturas historicamente funcionais fornecidas pela Antiguidade clássica e pagã. Não almejavam um renascimento, mas uma fórmula de sanar os problemas constatados em sua época. Buscavam, antes, reintegrar e reviver os valores dos quais se consideravam legítimos herdeiros. No final da Idade Média, o sentimento em relação à Antiguidade era mais ambíguo, pois se, por um lado, consideravam-se herdeiros da tradição contínua que religa a Antiguidade Clássica grega e romana ao Sacro Império Romano, por outro lado reconheciam haver uma distância intransponível entre o presente

cristão e o passado pagão. A aspiração ao passado, portanto, só se tornaria possível na emergência da consciência de que houve um rompimento com a antiguidade, e que algo se perdeu nesse processo, o que ocorre no Renascimento, onde pela primeira vez se concretiza o sentido da distância e da conseqüente nostalgia (PANOFSKY, 1981, p. 159).

Já a interpretação de Ernst H. Gombrich, numa abordagem de fundamentação psicológica, postula que a permanência de certas formas de expressão ou estilo depende não somente da informação visual disponível, mas das convenções que constituem o sistema de cultura de quem reinterpreta tais imagens. Ou seja, os esquemas visuais introjetados durante a aprendizagem de um ofício artístico passam a condicionar a forma de representação, mesmo quando o artista se desloca para outro país e se confronta com novas imagens. Como exemplo, descreve o caso do pintor chinês Chiang Yee que, apesar de ter se dedicado a abordar paisagens inglesas, continuava a apresentar formas que evidenciavam o caráter de uma expressão oriental, porque o vocabulário da tradição chinesa continuava a agir como um mecanismo seletivo que escolhia as formas que podiam ser expressas pelos esquemas mentais existentes (GOMBRICH, 1977, p. 64). Teoria que não se detém sob os aspectos do porquê determinadas imagens são retomadas em tempos e ambientes diferenciados, mas que aponta um dos meios pelos quais determinados estilos conseguem se manter em uma nova cultura.

Para Gombrich, a definição do significado do esquema incorpora aquela tendência natural do nosso entendimento, já diagnosticada por Kant, a qual afeta a nossa percepção das formas e, como conseqüência, também a representação gráfica dessas. Assim sendo, considera que o: [...] esquema não é o resultado de um processo de abstração, ou tendência a simplificar, ele representa aquela primeira categoria, ampla e aproximada, que gradualmente é ajustada para se adequar a uma dada forma, ou seja, para reproduzi-la. (GOMBRICH, 1997, p. 64, tradução nossa).

Gombrich observa que na gravura da Catedral de Notre Dame executada por Matthäus Merian, no século XVII, apesar de a construção religiosa ter sido representada de uma forma convincente, o mesmo não ocorre com o detalhe das janelas, pois nessas houve a intervenção de noções anteriores que relacionam a igreja à imagem de templo com janelas arredondadas, noções que teriam levado o gravurista a ignorar as formas levemente agudas das janelas dessa igreja gótica. O contrário ocorre no caso de Garland, artista do século XIV; que fez uma litografia da Catedral de Chartres. Nesse caso, a visão romântica que associava as catedrais francesas à expressão máxima do gótico, levou o gravurista a conceber a catedral



como um conjunto coerente de formas góticas, ignorando a verdadeira forma das janelas românicas com linhas arredondadas que preenchem a fachada.

Salienta que a influência desse tipo de noção anterior também pode ser útil para se compreender como as moedas clássicas, ao serem copiadas e recopiadas pelas tribos celtas e teotônicas, foram se transformando, perdendo aos poucos os padrões da beleza clássica em favor da forma ornamental. No decorrer desse processo, Gombrich lembra que, além do gosto contrário às formas naturalistas, a sucessão de cópias conduziu a uma progressiva adaptação aos esquemas dos artesãos, de uma maneira semelhante ao caso dos gravuristas que modificaram as linhas observadas nas catedrais francesas. Para Gombrich, todos esses casos ilustram uma tendência psicológica recorrente pela qual o desejo de forma (*will to form*) se demonstra ser muito mais um “desejo de fazer conforme” (*will to make conform*), o qual tem lugar sempre que se faz necessário apreender uma nova forma visual dentro de um esquema que o artista já saiba manejar (GOMBRICH, 1997, p. 65). Proposta de interpretação que, de certa forma, atualiza o conceito de Alois Riegl quanto à *Kunstwollen*, religando a questão do estilo histórico a uma estrutura psicológica cuja existência pretende evidenciar por exemplos indiretos dos seus efeitos nas formas históricas.

Apesar de não ser um dos objetos principais dos estudos de Gombrich, a questão da permanência das formas também é abordada quando ele trata do papel desempenhado pelos esquemas. Ressalta-se, no entanto, que esse historiador, ao buscar exemplos históricos, em nenhum momento procurou estabelecer uma estrutura atemporal que fosse válida para diferentes sociedades e períodos, pois para ele: “A forma de uma representação não pode ser divorciada dos propósitos e requerimentos da sociedade em que dada linguagem visual se torna corrente” (GOMBRICH, 1997, p. 78). Mesmo assim, é possível encontrar algumas observações pertinentes ao nosso estudo. Pois Gombrich, ao desenvolver essa teoria, considera que a permanência ocorre quando um esquema tende a se impor sobre os dados da observação. Na Idade Média, o esquema se tornou imagem; já para os artistas pós-medievais o esquema era apenas o ponto de partida para um trabalho no qual intervinha toda uma série de correções que determinavam a forma final. Uma vez que só na Renascença, através de artistas como Leonardo da Vinci, o esquema passaria a ser um motivo legítimo para se desenvolver o conhecimento e objeto de experimentações que testariam a sua validade.

Apesar de Gombrich ser um defensor da relatividade do progresso em artes, um de seus exemplos, ainda que de forma metafórica, perpassa certa concepção de caráter biológico evolucionista. Ao analisar a transição da tradição grega e das experiências ilusionistas para as

formas da arte imperial romana, considera que houve um processo de seleção natural que determinou a sobrevivência das formas mais adaptadas. Pois num ambiente voltado para as cerimônias imperiais e à revelação divina, as conquistas gregas relativas à representação do espaço naturalista já não eram necessárias na elaboração de imagens que não refletiam as questões de como e de quando, mas sim representações com caráter de fórmula impessoal. E, em tal situação, o esquema não mais necessitava ser criticado ou corrigido (GOMBRICH, 1997, p. 124).

Heinrich Wölfflin (1864-1945), ao estudar as modificações formais que determinam a origem do estilo barroco, defende que a técnica jamais pode dar origem a um estilo, pois, por mais variados que sejam seus procedimentos, ela não pode contradizer o sentimento formal ou a necessidade a que corresponde. De maneira que uma forma só subsiste quando se submete ao gosto formal pré-existente. Mas, tampouco acredita que os padrões estilísticos permaneçam sempre como expressão perfeita de sua época. Tal correspondência lhe parecia ser mais evidente durante a fase de formação do estilo, pois reconhece haver períodos em que um sistema formal pode passar para outras gerações, sem que haja uma relação interna entre essas duas instâncias. Nessas situações, em que o estilo tende a se tornar congelado ou, cada vez mais, um esquema sem vida, ele aconselha o historiador a buscar em outro lugar aquilo que realmente seria a “expressão viva do sentimento popular”. Logo, em tais condições, as formas mais significativas já não podem ser encontradas nos grandes empreendimentos arquitetônicos, mas sim nas artes decorativas menores, pois considera que: “Ali o sentimento da forma encontra uma satisfação imediata e sem empecilhos, é a partir dele que se dá a renovação; é ao nível da decoração que sempre aparecem os novos estilos” (WÖLFFLIN, 1984, p. 93).

Wölfflin considera que a permanência prolongada de um sistema formal pode ser um sintoma da ausência da correspondência imediata entre o estilo e a cultura que lhe é contemporânea. A causa disso parece ser atribuída mais ao fator psicológico do que ao contexto histórico-cultural. Avalia que as explicações sobre grandes períodos de tempo, em conceitos muito gerais, terminam por obscurecer quais seriam as relações que realmente existiram entre a imaginação do artista e as condições da época. Pois não esclarecem de que forma os sistemas políticos e filosóficos teriam realmente a ver com o gótico, e por qual caminho se pode ir da cela do filósofo escolástico ao canteiro de obras do arquiteto, ou, ainda,

como seria possível fazer a passagem da doutrina jesuítica para o estilo barroco<sup>10</sup>. Propõe, como alternativa, a analogia das formas com as situações de caráter psicofisiológicos. Uma relação de empatia que se estabelece entre as sensações corporais que conhecemos e aquelas atribuídas por nossa imaginação às formas externas, pela qual na representação de um determinado personagem: “[...] não só estamos convencidos de que não deve se sentir bem quando está atravessado, ameaçando cair, mas também imaginamos e sentimos com incrível acuidade a alegria e o sofrimento na existência de qualquer configuração, de qualquer estrutura por mais estranha que seja para nós.” (WÖLFFLIN, 1984, p. 90).

Em Wölfflin, a relação estabelecida entre a obra e os outros fatores histórico-sociais do contexto só faz sentido no momento em que o indivíduo de uma determinada época consegue transportar as sensações que experimenta em seu próprio corpo e materializar na criação de uma forma visual. As formas que manifestam uma vigorosa gravidade, um rigoroso autocontrole, ou ainda uma pesada atonia só poderiam vir à existência enquanto estilo no momento em que várias pessoas, diante das condições de uma época, tivessem experimentado em uma intensidade de tais sentimentos que os conduzisse a uma necessidade de expressá-los<sup>11</sup>.

Uma vez que considera que um novo estilo “[...] só pode nascer onde existe uma intensa necessidade de determinada forma de existência corporal” (WÖLFFLIN, 1984, p. 91), é natural que leve em consideração a permanência de determinadas formas, enquanto ausência de sentimentos que se diferenciem de maneira essencial em relação aos da geração precedente. Condiciona assim, a permanência do estilo ora como uma continuidade que estabelece no nível do sentimento vital de uma época, ora como resultado do congelamento das formas em expressões sem vida. Situações que correspondem, respectivamente, ao período de estruturação e à conseqüente fase de estagnação de um estilo.

A questão da permanência das imagens, além de ser objeto da atenção dos teóricos ligados diretamente à história da arte, também perpassa o campo dos estudos da história geral, principalmente aquele no qual se inserem alguns historiadores ligados à corrente teórica definida como História Nova, à qual se devem as reflexões resumidas a seguir.

---

<sup>10</sup> Os questionamentos propostos por Wölfflin em *Renascença e Barroco* (1888) parecem ter sido, mais tarde, respondidos, ainda que de modo polêmico em face das críticas posteriores, por Émile Male em *L'Art religieux après le Concile de Trente* (1932), e por Erwin Panofsky em *Gotische architektur und scholastik* (1951).

<sup>11</sup> É necessário considerar que Wölfflin utiliza o conceito de estilo no sentido amplo, pois, nesse caso, não concebe este como sinônimo das marcas que determinam as diferenciações das obras individuais, mas sim como sentimento formal genérico que em um determinado período histórico conduz a uma confluência no tipo de formas utilizadas.

Michel Vovelle, ao abordar a visão da morte e do além-mundo de acordo com as representações encontradas em altares dedicados às almas do Purgatório na região da Provença, fornece exemplos da subsistência de um tema iconográfico, através dos tempos, esclarecendo as condições sociais em que se evidenciaram as principais modificações e, também, algum dos motivos da permanência de certas fórmulas em condições quase inalteradas. Ao iniciar o estudo que abrange o espaço temporal situado entre os séculos XV e XX (VOVELLE, 1997, p. 44-85), ele ressalva que tal pesquisa não pretende se enquadrar no campo da história da arte, mas situa-se no conflituoso domínio da história das mentalidades. A partir da análise de imagens pesquisadas em amostras que correspondem, aproximadamente, a um terço do total de igrejas existentes em cada departamento da região da Provença<sup>12</sup>. De acordo com as mudanças constatadas no campo da sensibilidade religiosa ou na estética, Vovelle adota uma periodização em fases de 60 anos.

Entre 1550 a 1610, situa a principal fase de difusão dessa devoção quase nova a partir da reafirmação proposta pelo Concílio de Florença em 1439, cuja difusão popular foi consolidada após a Reforma Trentina. O novo tema do Purgatório emerge a partir das séries de Julgamentos finais, sobretudo dos séculos XIV e XV e representa uma modificação da sensibilidade coletiva em relação ao imaginário medieval, para o qual, conforme assegurava Santo Agostinho, só haveria dois lugares possíveis após a morte (VOVELLE, 1997, p. 49). Esses quadros, retábulos e pinturas, encontraram acolhida, em princípio, no interior de antigas capelas funerárias, alcançando popularidade, principalmente em igrejas da população rural. Como exemplo marcante das imagens divulgadas nessa época destaca, entre outras, a pintura de um retábulo macabro em Roquebrune-sur-Argens, na região do Var, cuja imagem, apesar de realizada no limiar entre os séculos XVI e XVII, é impregnada de temática medieval de inspiração flamenga.

Entre 1610 e 1670, ocorre a primeira grande difusão do tema que passa a ser desenvolvido em várias formulações iconográficas, principalmente na Itália e em Flandres. Algumas dessas criações foram popularizadas através de gravuras. O quadro de Rubens na Catedral de Tournai logo é divulgado pelas gravuras de Galle, e a obra de P. Bruegel é reproduzida pelas gravuras de Henne. Na Itália, o tema é abordado por uma série de obras que seguem a tradição, por meio de artistas como: Tintoretto, Guercino e Salvador Rosa, além de

---

<sup>12</sup> “No Var, embora investigando muito pouco a área de Grasse, visitamos 49 comunas (51 igrejas) na parte ocidental do departamento, ou seja, um terço do total departamental. Em Vaucluse, visitamos 47 comunas (51 igrejas) que representam uma proporção também equivalente a um terço das localidades, tendo esquadrinhado mais detalhadamente a parte sul, que inclui as zonas de influência de Avignon e Carpentras” (VOVELLE, 1997, p. 46).

ser divulgado através da obra de artistas menos conhecidos, como o quadro pintado por G. B. Crespi, o cerano, para a Igreja de São Vittore em Varese, entre 1614 e 1616. E, esses modelos de imagens que retratavam a nova devoção, aos poucos, foram sendo acolhidos nas igrejas da França (VOVELLE, 1997, p. 50). Relato histórico que evidencia uma situação de interesse para a pesquisa das pinturas, realizada no caso das igrejas brasileiras interioranas, que se busca abordar. Pois, também nesse último caso as gravuras que reproduziam quadros considerados exemplares de certos temas relacionados à morte, serviram de modelo para as novas pinturas, colaborando para a sobrevivência de padrões ancestrais.

No que se refere à divulgação dos modelos em pinturas encontradas na região da Provença, Vovelle também chama a atenção para o papel desempenhado pelos pintores itinerantes, naquele período. Como exemplo, pode-se destacar François Minault (1580-1652), pintor que teve uma formação italiana, mas cujo trabalho se caracteriza marcante influência flamenga; Finsonius, pintor flamengo de estilo caravaggiano que: “Por sua própria biografia, já descortina a abertura da Provença a uma arte européia, por intermédio de pintores itinerantes que a percorriam e às vezes ali se fixavam”. O que demonstra que o tema do Purgatório divulgado na Provença do século XVII é decorrência direta de uma importação flamenga e italiana (VOVELLE, 1997, p. 53). Caso que, de certa forma, também nos parece ilustrar como a condição social de uma classe de trabalhadores, marcada por uma formação específica e pela necessidade de uma certa mobilidade geográfica, pode vir a contribuir para a divulgação de certos modelos iconográficos e estilos de representação.

Entre os anos de 1670 e 1730 ocorre uma grande difusão quantitativa das pinturas do Purgatório, ao tempo em que se revela um certo esgotamento temático na Provença. Na nova geração de pintores que emerge, alguns se tornam negociantes especializados a ponto de reproduzirem um mesmo modelo às dúzias, atitude que reflete as mudanças do mercado de consumo (VOVELLE, 1997, p. 65). No século XVIII, surgem algumas críticas nos meios eclesiásticos quanto aos exageros cometidos em favor dessa devoção; no entanto, tais desenvolvimentos teóricos não foram acompanhados por um recuo nas devoções populares, pelo menos no que se refere ao fator quantitativo evidenciado pelas novas encomendas de quadros, que permanecem estáveis. No geral, as imagens do purgatório dão a impressão de um abrandamento. Ainda existem representações de almas sofridas contorcendo-se entre chamas, mas também surgem imagens de almas eufóricas ou em vias de libertação. É o período em que ocorre um certo recuo nas representações de santos intercessores (VOVELLE, 1997, p. 74). A diminuição da influência monástica representada pelos carmelitas e dominicanos acentua esse processo (VOVELLE, 1997, p. 68). Nessa época, pelo menos no aspecto iconográfico, já não

se questionava a natureza do Purgatório, pois a fórmula que o assemelha a um inferno incandescente havia triunfado sobre as variações anteriores que descreviam esse lugar com formas abstratas e imprecisas, ou como uma caverna (VOVELLE, 1997, p. 67). No segundo terço do século XVIII, ainda se encontram obras assinadas por pintores com certa notoriedade regional, mas esses logo deram lugar aos anônimos. Pintores como Van Loo ou Fragonard afastam-se desse tipo de pintura, que passa a ser atribuição de pintores necessitados que logo também passam a assinar essas telas. Entre esses, o pintor chamado Blay, que trabalhou na igreja de Madeleine, em Martigues. Nesse lugar de prestígio, no ano de 1787, pintou um quadro nos limites do *naïf*, descrevendo um purgatório preenchido com 35 almas. Em uma igreja menor, próxima desse local, copiou a mesma composição, porém dessa vez, apresentando um purgatório com apenas meia dúzia de apenados (VOVELLE, 1997, p. 72). Caso que exemplifica como a influência de fatores externos, tais como a distinção de certas igrejas, pode influir na qualidade final de um trabalho, mesmo quando esse é baseado na cópia do mesmo modelo.

O século XIX, a sensibilidade romântica e mesmo neoclássica se encarrega de manter as imagens do Purgatório. Pelo menos na Provença oriental o número de novos quadros dedicados a essa devoção permanece constante, atestando o fervor inalterado das elites. Porém, ocorrem modificações no conteúdo: desaparecem os santos intercessores e as representações da Virgem quase sempre se restringem ao papel de mediação. Ao tempo em que acontece um processo de revalorização das imagens do Padre Eterno. Já na segunda metade do século XIX, aparecem menos quadros; em compensação outras formas de expressão como o afresco, o vitral e a imaginária sulpician<sup>13</sup>, passam a ganhar espaço. A devoção, aos poucos, se modifica, da oração unilateral em favor das almas, passa-se a pedir para que elas intercedam pelos vivos. As imagens do céu sofrem um esvaziamento: “evidencia-se a dificuldade de povoar um mundo que perdera a sua ingenuidade de outrora” (VOVELLE, 1997, p. 77). Apesar de esse período ilustrar, sobretudo, uma fase em que ocorrem modificações estruturais no tema do Purgatório, ele também destaca um fenômeno que exemplifica uma espécie de desenvolvimento dialético da vida das imagens. A fase de retorno ou revalorização da imagem do Padre Eterno é um caso paradigmático de uma dinâmica que ocorre com certa frequência, também, no processo de difusão de outros temas iconográficos.

---

<sup>13</sup> Referência genérica ao tipo de imagens populares, geralmente, de baixo valor comercial, semelhantes às aquelas vendidas nas feiras francesas em frente à Igreja de Saint Sulpice.

No século XX, 1914 demarca a fronteira além da qual já não se encontram imagens dedicadas às almas do purgatório. A própria guerra teria se encarregado de ocupar o papel ocupado pelas almas na sensibilidade coletiva. As igrejas são invadidas por lápides dedicadas aos mortos da guerra que, muitas vezes passam a ocupar na igreja o local físico destinado à antiga devoção. Apesar da relativa ausência de novas imagens do tema em igrejas provençais; o historiador questiona se realmente a devoção às almas do purgatório teria se tornado uma expressão do passado. Como motivo dessa dúvidas lembra a ocasião em que, ao visitar uma feira de antiguidades em Aix-en-Provence, se deparou com um cromo de cores vivas, oriundo da Itália, que apresentava Maria rodeada de anjos que resgatam almas do Purgatório. Na conclusão do estudo, o historiador francês reafirma o papel das ordens religiosas nas modificações do tema, pois lembra que: “Por mais que os pintores eruditos ou naif estivessem impregnados das influências das escolas ou das imagens disseminadas ao longo dos caminhos, trabalhavam por encomenda para representar o além-mundo conforme a imagem que deles se esperava.” (VOVELLE, 1997, p. 85). Interpretação que destaca o quanto a alteração ou de permanência de certas fórmulas de composição pode ser influenciada por condicionamentos sociais.

Evelyne Patlagean, no artigo sobre *A História do Imaginário*, define como domínio deste campo do conhecimento: “[...] o conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam” (PATLAGEAN, 1998, p. 291). Abrange, dessa forma, o grande campo das experiências humanas, coletivas e individuais, no qual se revela a curiosidade sobre os horizontes do espaço, do tempo, terras desconhecidas, e origens dos povos; a angústia diante das incertezas presentes e futuras, os sonhos e as interrogações sobre a morte, assim como as estratégias de recusa e evasão diante das imposições sociais, que podem transparecer nas festas, nos jogos, na narrativa utópica, ou nas imagens. Aspectos que integram esse campo teórico que permeia áreas de disciplinas vizinhas, como a história das religiões, história da literatura e história da arte (PATLAGEAN, 1998, p. 292).

Nesse tipo de estudo a iconografia é considerada como testemunha mais evidente do imaginário das sociedades passadas, a que se somam as informações históricas fornecidas por documentos escritos não convencionais, tais como testamentos, interrogatórios e discursos. Complementados por levantamentos que buscam resgatar a tradição de um povo, região, ou

meio social, ou vestígios remanescentes na tradição oral e nas práticas do presente, numa investigação que se caracteriza, geralmente, pela abordagem de um tema preciso com base em toda a documentação disponível no período. Entre os exemplos, é destacado o trabalho *Les temps des cathédrales* (1976), de Georges Duby, no qual se percebem influências do pensamento de Henry Focillon, para quem a arte medieval não era simples concreção ou expressão passiva da sociedade, mas sim algo que, em grande parte, fez a Idade Média. Duby coloca as formas e os temas da arte no papel de mediação entre o mundo social, com suas formas políticas inspiradoras das formas culturais e o mundo imaginado em que a sociedade projeta realidades e insatisfações.

Patlagean também inclui Alberto Tenenti entre os historiadores das mentalidades, com a pesquisa da iconografia do *Triunfo da Morte* e da *Dança Macabra* na Itália do século XV, publicada em *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle* (1952). Obra em que se aborda o papel desempenhado pela imprensa, em seus primórdios, para o fenômeno curto de vigorosa renovação das representações medievais. Situação acentuada pela divulgação dos manuais do bem morrer [*ars moriendi*], textos ilustrados que apresentavam um moribundo cuja alma se depara frente à disputa das forças dos anjos e dos demônios. Além deste, François Lebrun também é incluído entre casos exemplares de história das mentalidades, através de uma pesquisa sobre a relação dos homens com a morte na região de Anjou, nos séculos XVII e XVIII. Trabalho em que analisa as atitudes diante da doença e da morte, tais como os sortilégios que revelavam a hora derradeira, e principalmente: “a *eficácia* das representações assustadoras do além, assimiladas desde a infância pelos catecismos e abecedários, através da iconografia popular, como o *Calendrier des Bergers* [calendário dos pastores]” (PATLAGEAN, 1998, p. 301. Destaque nosso). Estudo que parece indicar, em confluência com a pesquisa de Tenenti, o quanto o desenvolvimento técnico, no caso da imprensa, colaborou para a difusão iconográfica, contribuindo para intensificar a expressão de determinados temas em determinada época, ou meio social. Caso que ilustra uma condição de divulgação iconográfica histórica similar àquela que reencontrou na pintura mural religiosa de algumas igrejas da região centro-riograndense, caso em que os modelos impressos, derivados tardios das gravuras dos manuais da boa morte, vieram a influenciar a representação dos temas relacionados à morte do homem comum.



Todas as possibilidades anteriormente expostas, tanto por historiadores da arte ou de outras especialidades, deveriam, a rigor, ser levadas em conta na análise da iconografia religiosa proposta por este estudo. No entanto, sabe-se que a questão da permanência de certas fórmulas imagéticas é um fenômeno amplo e intrincado, para o qual converge uma multiplicidade de fatores: individuais, tais como aqueles representados pelos parâmetros do gosto, estruturas do aprendizado e demais motivações psicológicas; sociais, como as imposições do contratante, aspectos da moralidade a serem observados, objetivos pretendidos; ou técnicos, como a escassez de fontes visuais diversificadas, praticidade decorrente da repetição de um padrão, ou limitações da formação artística de determinado pintor. Portanto, no decorrer deste trabalho, foram consideradas as hipóteses possíveis de serem avaliadas em cada caso, diante da disposição variável de fontes iconográficas e bibliográficas que se conseguiu acessar na atualidade. Isso resultou num entendimento que tende a reforçar certas hipóteses já levantadas por outros pesquisadores, e que indica algumas variantes próprias da região abordada. Seria pretensioso almejar concluir com uma resposta definitiva para a questão da permanência, em seu sentido amplo, uma vez que se dispõe de todo o conhecimento ou o material necessário para tanto. Mas, mesmo assim, nos capítulos seguintes se busca, dentro do que as fontes iconográficas permitem, indicar qual a hipótese que fornece a melhor resposta provisória, diante do caso específico das representações da morte e do além nas igrejas rio-grandenses contempladas por esse estudo. Indicação de alcance restrito, mas que poderá fornecer dados úteis, pelo menos, para situações semelhantes, em que a extensão dessas observações poderá ser questionada e reavaliada.

## *Capítulo II*

### **2 MORTE**

Abordar a questão da permanência e da alteração das formas através dos tempos requer, a princípio, que o tema escolhido tenha difusão ampla para que se possa obter uma amostragem que seja, pelo menos quantitativamente, convincente para apoiar qualquer conclusão sobre as prováveis tendências constatadas. Situação o tema da morte ganha proeminência. Por ser questão de amplo apelo diante das reflexões existenciais pode-se dizer que ela representa a base imperecível sobre a qual, em algum momento de nossas vidas iremos refletir, como assim já fizeram nossos antepassados, e provavelmente farão os nossos descendentes. Essa atualidade, continuamente renovada, confere ao tema da morte qualificação suficiente para que suas representações iconográficas se tornem objetos adequados para um estudo que pretenda avaliar o modo como se dá a sobrevivência dos modelos visuais da tradição religiosa. Uma vez que a base dessa reflexão existencial tem longa permanência, se torna possível avaliar o que realmente muda ou permanece nessas representações, e qual o papel dos pintores diante das influências culturais no processo de diferenciação ou reafirmação dos modelos.

O ciclo de temas relacionados à morte de Cristo se destaca como o mais freqüente nas igrejas da região central do Rio Grande do Sul (Anexo K). Por ser um tema relacionado uma questão religiosa fundamental no Cristianismo, a variedade de temas e de versões relacionadas a esse ciclo apresentam condições excepcionais para a avaliação dos modos pelos quais os pintores trataram da forma e das expressões dramáticas tradicionalmente associadas ao tema. Por outro lado, apesar desse tema estar vinculado a uma questão humana recorrente,

poderia se questionar a possibilidade de que a própria importância religiosa atribuída aos momentos finais de Cristo fizesse com que uma análise, restrita, a esse tipo de representação não fornecesse um painel adequado de uma dinâmica das formas. Isso, ao se considerar a possibilidade de que as mudanças mais acentuadas estivessem ocorrendo em outros temas, ainda relacionados à morte, mas, com menor relevância teológica. Por isso foram incluídos nesse capítulo também aquelas temáticas afins, cuja frequência de representações possibilita maior amplitude na comparação iconográfica. No que se inclui a abordagem das cenas relacionadas à morte dos santos e à morte do homem comum.

As análises fundamentalmente descritivas, apresentadas a seguir, se justificam como um meio de primeira apresentação das obras que assim como seus artífices, ainda são, em sua maioria, desconhecidos do campo das artes. Já a parte dedicada às revisões iconográfico-históricas tentam fornecer subsídios para a caracterização e situação das obras regionais diante da tradição imagética, para que, munidos dos detalhes desse acervo imaginário, se possa, no capítulo final, ascender às questões de caráter mais interpretativo.

## 2.1 A MORTE DE CRISTO

### 2.1.1 PREFIGURAÇÕES

O uso de temas do Antigo Testamento como modo de enfatizar as ações do Novo Testamento deriva da própria estrutura textual dos evangelhos que, com frequência, destacam tal procedimento. É por meio da autoridade do antigo texto sagrado que muitas vezes se evidenciava a sacralidade dos eventos mais recentes. João proclamava: “Como Moisés levantou a serpente no deserto. Assim também será levantado o Filho do Homem” (3, 14); Mateus, por método semelhante: “[...] assim como Jonas esteve três dias e três noites no ventre da baleia, assim também o Filho do Homem estará três dias e três noites no seio da terra” (12, 40). Embasados em tais exemplos, os primeiros grandes teólogos não pouparam esforços para difundir essas comparações do simbolismo tipológico na consciência popular. A Santo Agostinho e ao Abade Suger são devidas muitas das fórmulas mais populares de comparação concordante entre os Testamentos. No século VI, Santo Isidoro de Sevilha compila os antigos textos de tipologia simbólica em: *Questiones in Vetus Testamentum*, e em *Allegorias quaedam Scripturae Sacrae*. No século XI destaca-se o beneditino Walafredo Estrabão com a *Glosa ordinária*, texto que exerceu sobre a iconografia bíblica uma influência comparável àquela exercida pela *Legenda Áurea* no campo da iconografia hagiológica. No século XIII a *Bíblia Moralisée* estende ainda mais as possibilidades de concordância. Essa tradição teológica embasou as justaposições imagéticas, de modo que o entendimento das prefigurações se tornou determinante para o entendimento da iconografia medieval. (RÉAU,

2000a, p. 234 - 239). Com base em tais antecedentes históricos, foram incluídos alguns dos temas vetero-testamentários encontrados em igrejas da região central do Rio Grande do Sul. Temas que se colocam entre prefigurações tradicionais dos temas relativos à morte de Cristo.

#### A) A MORTE DE ABEL

O assassinato de Abel pelas mãos de Caim, o primogênito de Adão e Eva, constitui uma das cenas mais violentas da iconografia derivada dos temas vetero-testamentários. O assassinato, conforme descreve o Gênesis (4, 1-16), ocorre após Abel ter aceito o convite do irmão mais velho para ir até o campo. Ao alcançar o local pretendido, Caim arremete contra Abel e o mata. O sentimento que culmina no ato fratricida teria sido acalentado pela irritação que domina o primeiro agricultor ao perceber que os cordeirinhos e gordura de ovelhas ofertados por Abel foram bem recebidas por Deus, mas os frutos do solo que ele, Caim, cultivou sequer chamaram a atenção do Criador. De acordo com Réau (1996, p. 121) O assassinato de Abel é interpretado pelos Cristãos como uma prefiguração da morte de Cristo na Cruz, ou ainda como um símbolo de maldade e insubmissão (*felonia*). São Basílio designa Caim como: “primeiro discípulo do demônio”. Aquele que pelas palavras amigáveis secundadas por um procedimento traiçoeiro, veio a ser comparado a Judas no texto das Bíblias moralizadas.

Em 1955, Angelo Lazzarini pinta este tema no teto da **Igreja da Santíssima Trindade de Nova Palma** (figura 3). O modelo escolhido deriva de uma gravura em preto e branco (figura 1), a partir da qual o pintor busca traduzir a linguagem gráfica para a pintura mural por meio de um processo marcado pela eliminação e simplificação de detalhes. A paisagem original, com árvores dispostas sobre relevo acidentado, preenchida por rebanhos de cabras e ovelhas, é transposta na versão mural para uma planície onde não já não existe a vegetação rasteira que ornamenta a antiga gravura, mas apenas indicações difusas de gramíneas em tonalidades de ocre e palha. A tortuosa evolução dos cúmulos de fumaça do altar das oferendas dá lugar a um céu tranqüilo com harmônicas transições das tonalidades verdes e amarelas. A mais ousada mudança ocorre na iconografia do instrumento de martírio, atributo que, na gravura, correspondia a forma de uma enxada, condizente com as atividades agrícolas exercidas por Caim, mas que, na versão de Lazzarini, é substituída por um bastão de madeira com nódulos, assemelhado a uma clava.

## B) O SACRIFÍCIO DE ISAAC

Este tema iconográfico, derivado do livro do Gênesis (22, 1-19), corresponde ao ponto culminante de uma narração em que há a eminência de um sacrifício humano. O evento se inicia quando Abraão recebe de Deus a seguinte ordem: “Toma teu filho único, a quem tanto amas, dirige-te à terra de Moriá e oferece-o ali em holocausto sobre o monte que eu te indicar”. Obedecendo fielmente, o velho patriarca conduz Isaac até o local escolhido, sem nada comentar sobre a ordem recebida. Ao ser questionado pelo filho sobre o estranho fato de não estarem levando nenhum cordeiro, ele se limita a responder: “Deus providenciará”. Porém, logo após ter concluído os preparativos, ele toma subitamente o filho e o amarra sobre as lenhas do altar, preparando-se para sacrificá-lo. Mas, no momento em que ele toma a faca para executar o rito religioso, pelo qual demonstra o quão longe poderia chegar sua determinação devota, é surpreendido por um anjo que lhe diz: “Não estendas a mão contra o menino e não lhe faça mal algum. Agora sei que temes a Deus, pois não recusaste teu único filho”. Abraão, então, volta seu olhar em direção a um arbusto espinhoso e percebe que entre seus ramos se encontra um carneiro, o qual ele toma e oferece em holocausto no altar outrora preparado para o sacrifício de Isaac (Gênesis: 22, 12).

Esse tema que, para os judeus, simbolizava o exemplo da submissão absoluta à vontade de Deus, foi encontrado na Sinagoga de Dura-Europos, em uma das mais antigas versões, datada do século III. Trata-se de uma imagem que segue um preceito específico, pelo qual nenhum dos personagens envolvidos no tema têm a face voltada para o espectador (GOMBRICH, 1977, p. 96). Entre os cristãos considerava-se o fato de Isaac ter carregado a madeira para o seu próprio sacrifício, um modelo exemplar, que prefigurava o gesto de Cristo ao carregar a cruz até o Calvário. De forma semelhante, o carneiro que substitui o filho de Abraão no holocausto também representava o sacrifício da Crucifixão. Réau, ainda chama a atenção para o fato de haver na estrutura formal desse tema uma certa semelhança com a lenda grega de Diana (Artemisia) que, para impedir o sacrifício de Efigênia, decide substituí-la por um cervo (RÉAU, 1996, p. 166). Quanto aos outros motivos tradicionalmente evocados pelo tema, uma antiga tradição, bíblica e corânica, associa o local do sacrifício com aquele do antigo templo de Salomão, local hoje ocupado pelo Domo da Rocha, ou Mesquita de Omar. Além disso, registra-se no Oriente uma lenda que liga este antigo tema a uma crença *post-mortem*. Em Constantinopla se conservava um corno, considerado como pertencente ao carneiro sacrificado no lugar de Isaac que, conforme a piedade popular, será utilizado novamente, junto com as trompetas de Jericó, para anunciar a volta de Cristo no final dos tempos. (RÉAU, 1996, p. 167).

O tema do Sacrifício de Isaac foi representado por Angelo Lazzarini na **Igreja da Santíssima Trindade**, em Nova Palma, no ano de 1955. Ao trabalhar com espaços pré-

definidos por cornijas de estuque, em cada uma das pinturas da série localizada no teto da nave central, o pintor se defrontou com um problema recorrente, a limitação imposta pela curvas dos medalhões decorativos que invadem o espaço pictórico. Não tendo área suficiente para desenvolver o tema do *Sacrifício*, sugerido por uma gravura retangular (figura 5), Lazzarini limita a representação à indicação da cabeça do menino, esperando que o detalhe se encarregue da sugestão de contigüidade da cena <sup>14</sup>.

Ao desenvolver as linhas em perspectiva do pequeno altar em que Isaac se apóia, o pintor altera sutilmente o ângulo de inclinação do seu modelo, de maneira que a parte voltada para o espectador passa a ter uma fachada plana seguindo uma orientação mais horizontal em relação à base da imagem, numa técnica semelhante à perspectiva cavaleira<sup>15</sup>. As pedras do altar passam a ter uma geometrização mais acentuada, e seus encaixes já não apresentam o aspecto rústico da gravura original. Por comparação às linhas do manto de Abraão percebe-se que, no antigo modelo, o próprio altar tinha uma altura mais elevada do que aquele imaginado por Lazzarini. Tal modificação gera uma situação tensa, e ainda que nossa imaginação possa conceber o restante do corpo de Isaac, é difícil encontrar outra posição, equilibrada, sem que esse necessitasse se apoiar sobre a pequena base que lhe resta, ou sem que algum detalhe dos pés apareça na parte inferior da imagem conforme a posição sugerida pela gravura-modelo. Apesar dessa situação visual problemática, cabe destacar um recurso técnico, já utilizado pelo pintor em outros murais da série, pelo qual ele rompe a margem da figura, nesse caso através das formas do corpo do anjo e da ponta da lâmina sustentada por Abraão. Detalhes que, desse modo, contribuem para aumentar o dinamismo da cena (figura 6).

O tema da obediência de Abraão na disposição de sacrificar Isaac também foi tratado, ainda na década de 50, por Emílio Zanon na **Igreja de Nossa Senhora do Rosário** em Paverama (figura 7). O pintor, que certamente dispôs de uma gravura-modelo similar à que Lazzarini utiliza na Igreja Matriz de Nova Palma, reproduz uma imagem com maior riqueza de detalhes do que este último. Zanon se esforça para conseguir fidelidade ao modelo, seja no detalhamento de relevo paisagem, nos adereços do altar ou nas roupas dos personagens. Mesmo assim a atribuição de cores às formas de uma gravura monocromática pode prestar-se a interpretações surpreendentes, como no caso do panejamento esvoaçante que se projeta a

---

<sup>14</sup> Sobre o papel da imaginação no ato de completar as formas apenas sugeridas, ver também, a teoria de Rudolf. Arnheim em *Arte e percepção visual* (1998, p. 41). Sobretudo o capítulo 2, onde abordam se a configuração e a influência das imagens vistas no passado.

<sup>15</sup> Técnica de perspectiva em que a face mais próxima do objeto permanece plana, enquanto que as linhas laterais seguem inclinações convencionais de 45 graus.

partir do ombro do anjo que, na versão mural, ganha uma cor diferenciada assumindo a identidade de uma espécie de toalha.

Ambos pintores demonstram limitações técnicas na descrição de formas anatômicas e panejamentos. Zanon, apesar de contar apenas com a formação autodidata, consegue resolver a interpretação das intrincadas de modo convincente na maior parte da imagem. Mas revela linhas sofríveis, principalmente ao descrever o contorno das mãos e a expressão do rostos de Abraão e do Anjo. Lazzarini, contando com um período de formação artística na Itália, nem sempre demonstra melhor sorte, ele consegue uma expressão mais suave para o rosto do anjo ao evitar descrever as sombras da gravura original, mas, ao contrário de Zanon que perde as linhas de expressão ao preencher o face de Abraão com áreas de cor difusa, Lazzarini acentua as linhas fornecidos pela gravura, sobrecarregando a expressão do rosto de Abraão até um nível caricato. Os panejamentos são apresentados com limites definidos e sombras menos intensas do que os do mural de Zanon, já a contorno das mãos dos personagem também revelam dificuldades de representação. Lazzarini, como de costume, não reproduz o cenário de fundo original dos modelos que utiliza, substituindo-os por novas formas de paisagem, ainda que bem menos complexas. Um tipo de simplificação que também é comum à outras obras deste pintor. Zanon revela maior apreço pela fidelidade na cópia de detalhes dos modelos tradicionais, ponto em que se revela menos ousado do que Lazzarini; mas, em compensação, tem um trabalho que consegue uma valorização mais acentuada dos efeitos pictóricos proporcionados pelas cores mais difusas que revelam um vigor moderno insuspeitado, mesmo diante da formalidade das linhas acadêmicas dos modelos que utiliza.

### C) DAVI E A MORTE DE GOLIAS

A cena que originou a iconografia deste duelo entre um soldado israelita e um guerreiro filisteu é narrado no livro 1 Samuel (17: 1-58). Golias, nascido em Gat, é descrito como um soldado veterano em batalhas, com a legendária altura de três metros, capaz de envergar uma armadura com escamas de bronze e uma pesada lança com ponta moldada por seis quilos de ferro. Davi é apresentado como um jovem impetuoso que se apresenta ao rei Saul como voluntário para enfrentar o campeão dos filisteus. Aconselhado a usar uma armadura, ele a recusa por não estar acostumado ao peso do acessório e, com ousadia, se interpõe perante o adversário com apenas uma funda e cinco pedras, além do cajado de pastor. Esse último detalhe é tomado como motivo de zombaria pelo gigante que provoca: “Sou por acaso um cão, para vires a mim com um cajado?” Após o ritual das provocações verbais, ambos caminham em direção ao confronto. Porém antes que Golias possa lançar o primeiro golpe, a funda de Davi é utilizada, e o filisteu tomba com a face na terra, mortalmente ferido pela pedra arremessada de forma certa que veio a se cravar sobre a testa. A seguir,

apoderando-se da espada do adversário, o jovem lança o golpe definitivo e toma a cabeça de gigante como troféu<sup>16</sup>.

Uma das mais antigas representações do duelo de Davi e Golias, datada do século III, foi encontrada no afresco semi-destruído de uma capela cristã, em Dura-Europos. Ao tempo em que, na mesma cidade, Davi é representado, também, em uma sinagoga, porém numa obra onde não se enfatiza a famosa luta com Golias, e sim a unção do jovem israelita pelo profeta Samuel. Na Idade Média, a vitória de Davi sobre o gigante filisteu é considerada como a prefiguração do triunfo de Cristo sobre o demônio. Embora o herói, em si, seja revestido por vezes também de um aspecto negativo, no *Speculum Humanae Salvationis* ressalta-se que: “Quando o rei Davi cometeu e perpetrou o adultério e assassinato, não representou com ele a Jesus Cristo e sim ao Diabo” (RÉAU, 1996, p. 300, tradução nossa). Esse tema, de vitória numa contenda de adversários com forças desiguais, também foi, mais tarde, utilizado pelos integrantes da Reforma como um símbolo da luta do jovem protestantismo contra o poder de Roma (RÉAU, 1996, p. 307).

No mural executado por Angelo Lazzarini, dentro do ciclo localizado no teto da nave central da Igreja Matriz de Nova Palma, nota-se que o recurso à cópia caracteriza de forma predominante a composição. Quanto aos detalhes, em que é possível distinguir diferenças, percebe-se que eles derivam, em grande parte, do processo de interpretação dos motivos fornecidos pela gravura-modelo. Isso ocorre, por exemplo, ao se observar o detalhe das ombreiras da armadura de Golias que, na gravura, apresentam a forma da face de um leão (figura 2). Uma referência visual, possivelmente, significativa no contexto, pois Davi é descrito como o pastor que, para defender seu rebanho, matava leões e ursos, e como aquele jovem desafiante que se apresentou ao rei, afirmando que: “Assim como teu servo matou leão e urso, assim fará a esse filisteu incircunciso, como se fosse um desses animais, pois atreveu-se a insultar as fileiras do Deus vivo” (1 Samuel, 17, 36). Porém, ao se comparar o modelo com o mural de Lazzarini, percebe-se que o pintor abandona esse motivo ao modelar a ombreira por meio de formas lisas, pois era habitual de sua técnica a ação de eliminar o excessos de detalhes fornecidos pelas hachuras do modelo gráfico, sempre que necessitava traduzir uma imagem monocromática para o meio pictórico (figura 4), embora, nesse caso, o detalhe negligenciado tivesse uma justificativa, provavelmente desconhecida pelo pintor.

---

<sup>16</sup> Lenda que tem se tornado suspeita para os exegetas modernos, pois em 2 Samuel é narrada uma passagem muito semelhante, na qual, em uma guerra contra os filisteus, “Elcanã, filho de Jair matou Golias, de Gat, cuja lança era como um cilindro de tear”. O que pode indicar que Davi, devido a sua popularidade, teria usurpado a memória legendária da batalha de um soldado menos conhecido (RÉAU, 1996, p. 306).



O recurso de simplificação, constante ao longo da obra de Lazzarini, por vezes, determina a modificação das paisagens com relevos próximos, em favor de ambientes com horizonte mais distanciado, além da eliminação dos personagens coadjuvantes pela atenção do drama central. O *combate de Davi e Golias*, que a gravura descreve em meio ao cenário de um terreno acidentado, é transposta para uma planície, e as montanhas restantes no cenário são vistas a uma distancia bem maior do que aquela indicada no modelo. Outra alteração ocorre na interpretação dos detalhes anatômicos, situação em que os limites da técnica do pintor são melhor evidenciados, a mão que Davi lança sobre o cabo da espada do gigante possui uma linha de sombra sobre o dorso, marcada de maneira muito forte; o mesmo ocorre com a saliência localizada na base do dedo indicador, na mão que Golias repousa próxima à cabeça, detalhe que passa a ser traduzido como uma linha contínua que se estende, também, sobre o dorso palmar.

Outro tipo de modificação sutil ocorre devido à alteração do posicionamento dos motivos. No caso da pedra lançada por Davi que, na gravura de origem, repousa em meio à mancha de sangue projetada sobre o solo, Lazzarini efetua um deslocamento, que contribui para aumentar a expressão de impactante violência evocada pela cena. Pois, ao isolar o fragmento de rocha em relação ao ferimento da testa de Golias, o detalhe do sangue jorrante ganha um centro de interesse autônomo. Enfim, esse caso configura uma daquelas situações em que um olhar apressado poderia simplesmente excluir do campo da análise histórica como mais uma simples obra de cópia; mas que só ao ser observado com grande proximidade, pode revelar as dificuldades e aquelas situações, bem mais complexas do que normalmente se supõe, com as quais o pintor teve que se defrontar na época, mesmo ao efetuar um trabalho sem grandes pretensões de originalidade. Situações que evidenciam algumas das variáveis que tomam lugar no processo de difusão iconográfica e que, a longo prazo, asseguram a continuidade temporal de determinadas formas, ao mesmo tempo em que eliminam outras, determinando o fluxo das variações constatadas na história das imagens.

A questão do detalhe, conforme entendida por Daniel Arasse, por vezes ocupa um lugar secundário na experiência do historiador. Mas, ao ser reconsiderado, pode renovar a problemática histórica já estabelecida (ARASSE, 1996, p. 06). Importância que foi bem sintetizada pelo historiador Aby Warburg na frase: “O bom Deus está dentro do detalhe” [“*Der liebe gott steckt im Detail*”] (Warburg apud ARASSE, 1996, p. 10). No caso da pintura de Lazzarini, os detalhes alterados ou eliminados parecem apontar não só para eventuais limitações de técnica artística, mas também para uma falta de identificação entre o gosto do pintor e o estado emotivo evocado pelas paisagens propostas pelas antigas gravuras que ele utilizava.

### 2.1.2 A CRUCIFIXÃO

Na região pesquisada, a mais antiga pintura mural relativa à morte de Cristo foi encontrada na **Igreja de Nossa Senhora da Purificação**, da cidade de Bom Princípio (**figura 8**). Trata-se de uma cena tradicional da *Crucifixão de Cristo* que inserida na parede do presbitério, acima do altar-mor, completa o conjunto de três murais relativos aos sofrimentos de Jesus. À direita desta pintura são apresentados os temas de: *Cristo reconfortado pelo Anjo* e *A Coroação de Espinhos*, à esquerda: *A Flagelação* e *Cristo carregando a Cruz*. Conforme as informações fornecidas pelo pesquisador Bruno Estevão Luft (1912), também registradas em matéria de um periódico regional, a decisão de ornamentar a igreja com pinturas murais coube a um religioso jesuíta do início do século XX:

O Pe. Júlio Hornung, que por natureza admirava a arte, empenhou-se em deixar algo precioso para aquela paróquia. Graças a sua iniciativa a igreja está ornamentada com belíssimas pinturas feitas por Ferdinando Schlatter de Porto Alegre. Com este esforço da época, hoje Bom Princípio se orgulha de ter uma das mais belas igrejas do RS. (LUFT, 1980, p. 04).

Ainda conforme o pesquisador, o padre Hornung teria coordenado aquela paróquia entre os anos de 1907 e 1918. Período que também serve para se situar a época provável de realização dos murais.

O mural de Cristo Crucificado mantém a característica harmonização pictórica de baixo contraste, presente nas demais pinturas de Schlatter. O desenho preciso, o detalhismo naturalista e a linha destacada sobre a cor são alguns dos atributos técnicos mais constantes. Essa é uma cena em que pintor não recorre a cenários elaborados nem à citação de passagens bíblicas, presentes em outros de seus murais sobre a vida de Cristo. O céu é descrito por áreas de cor organizadas em degradês sucessivos. O padrão iconográfico remete à crucifixão com quatro personagens, na qual, além de Maria e João, está presente Maria Madalena que se inclina sobre os pés do crucificado (RÉAU, 2000, p. 513). Nota-se a sugestão do vento que incide sobre a cena através do deslocamento e suspensão de uma das extremidades do *perizonium* que envolve a cintura de Cristo. Esse panejamento flutuante, que se projeta no espaço à esquerda de Cristo, também compensa, em parte, a diferença de altura do posicionamento de João em relação a Maria. Enquanto o posicionamento desses em lados opostos da Cruz resgata uma disposição espacial predominante em crucifixões européias anteriores ao final do século XIII, nas quais Maria sempre se coloca ao lado direito de Jesus, enquanto que o discípulo favorito permanece ao lado esquerdo (RÉAU, 2000, p. 518). Nota-se que os personagens reproduzem gestos expressivos tradicionais: Maria volta-se para Cristo,

tendo as mãos unidas num gesto de oração; Maria Madalena ajoelha-se aos pés de Cristo, e João volta seu olhar em direção ao espectador, como um *admonitor* que convida o fiel a observar o sacrifício.

Em 1937, Van Seer realiza o mural da parede posterior do presbitério na **Catedral de São João Batista** de Santa Cruz do Sul (GIEHL, 1989, p. 11). O mural em si não apresenta a cena da crucifixão de Cristo, mas sim uma forma de cenário que complementa a visão da grande cruz de mármore que, distanciada da parede, se eleva diante do altar (**figura 10**). O espaço proporcionado por esse templo, que é considerado a maior construção em estilo neogótico da América Latina, permite uma ampla extensão vertical nas dimensões do mural. Ao contrário do mural de Schlatter, nota-se que Van Seer agrupa Maria e João, situando ambos no lado direito da cena, conforme o costume introduzido no século XIV (RÉAU, 2000, p. 519). No lado oposto é apresentado um grupo de quatro personagens: Maria Madalena, Maria de Cleófas, um personagem masculino cuja identificação iconográfica permanece ignorada, e um soldado romano que, provavelmente, representa Longuino, aquele que, segundo a tradição, teria sido o primeiro a proclamar a divindade de Jesus. No espaço superior do mural, Deus Pai é representado acompanhado de anjos em meio a um turbilhão de nuvens. Toda a cena é investida de uma grande intensidade dramática, seja pelos gestos pesados dos personagens que assistem ao suplício, ou mesmo pela ambientação escura e de cores contrastantes com as quais a cena foi representada.

Em 1946, Emílio Zanon conclui a pintura dos murais da **Igreja de Santo Antônio** em União da Serra, cidade da atual microrregião de Guaporé (**figura 11**). O mural da Crucifixão, atualmente semi-oculto pelo altar-mor, retoma o cenário com quatro personagens, já utilizado por Schlatter no início do século XX. Jesus, Maria, Madalena e João apresentam uma dramaticidade mais intensa. Enquanto o crucificado, com olhos abertos, volta-se em direção ao céu, os assistentes comprimem as mãos em gestos apreensivos. A mãe do Crucificado, entrelaça os dedos e inclina a cabeça envolta em um véu esvoaçante, o fiel discípulo cruza as mãos elevadas frente ao corpo e repete uma expressão semelhante. A Madalena, ajoelhada junto à base da Cruz, apenas sugere um rosto aflito enquanto traz a face oculta entre os cabelos, numa posição pouco comum, de costas para o espectador. A técnica que transparece na representação dos corpos não pode ser comparada à excelência acadêmica de grande parte das imagens da paróquia de Bom Princípio; mas, mesmo assim, esse pintor da cidade de Guaporé, consegue infundir vivacidade nas tribulações que o tema descreve. Com isso, resgata o gosto popular pelas cenas religiosas descritivas de sofrimento intenso. No caso dessa *Crucifixão* isso pode ser exemplificado pelo olhar aflito de Cristo que, mesmo

prescindindo da beleza, pouco verossímil com que a imagem do supliciado é divulgada em imagens populares, ainda assim não se afasta muito do padrão de expressão facial herdada das *crucifixões* de Guido Reni.

Em 1954, Aldo Locatelli conclui os murais da **Catedral de Imaculada Conceição** na cidade de Santa Maria. A *Morte de Cristo*, pintada em um medalhão do teto é apresentada em vista lateral, o que desde logo a diferencia do padrão das crucifixões pintadas pelos muralistas antecedentes na região de pesquisa (figura 9). Esse tipo de posicionamento de cena bem explorado por Rubens no século XVII (figura 34), é retomado por Locatelli numa audaciosa reelaboração do padrão tradicional. É possível deduzir isso, porque, apesar do esmerado tratamento de cores com que descreve a cena, ao afastar-se do recurso à cópia ele já não alcança o rigor do mestre flamengo na descrição da anatomia do corpo pendente na cruz. A linha do ombro que permanece visível descreve um volume totalmente inverossímil. O deltóide tem a sua inserção umeral projetada sobre o meio do bíceps, enquanto a porção clavicular desse mesmo músculo, em posição contrária à da estrutura funcional, se insere sob o peitoral maior. Um recurso ousado? É improvável, pois a mesma descrição se repete, dois anos mais tarde, na figura do crucificado que aparece no mural da *Morte de Santa Teresinha* em Porto Alegre (figura 63).

Em fevereiro de 1955, Angelo Lazzarini conclui as pinturas murais da **Igreja da Santíssima Trindade**, em Nova Palma. Em meio ao ciclo de murais cristológicos localizado no teto da nave, à direita do altar, encontra-se uma cena da *Crucifixão de Cristo* (figura 12). A composição simples, sem grandes pontos de interesse na caracterização do fundo, segue o padrão da Crucifixão com três personagens. Apenas Maria e João assistem ao Crucificado. Os principais caracteres que diferenciam essa imagem em relação aos murais de outros pintores da região pesquisada parece ser a presença de cordas. Envoltas sob a cintura, ajudam a sustentar o grande *perizonium*, enquanto que amarradas, sob os braços, ajudam a sustentar o peso do corpo que é afixado através de quatro cravos, conforme uma tradição visual difundida desde a Alta Idade Média, apesar de ter sido suplantado pela forma da Crucifixão com três cravos, a partir do século XIII. Foi recuperada a partir da Contra-reforma e manteve-se desde então como um padrão iconográfico alternativo nas representações da *Crucifixão de Cristo* (RÉAU, 2000b, p. 499).

A partir de 1956, Angelo Lazzarini inicia os murais da **Igreja de São Roque** de Faxinal do Soturno. Na abside do presbitério, sob a legenda de *Morte de Jesus*, ele descreve o cenário onde se desenvolve o drama da crucifixão (figura 13). Nota-se que, apesar da

amplitude de espaço disponível para a inclusão de possíveis personagens, Lazzarini concentra toda a ação sobre uma pequena área centralizada. A elevação rochosa do Calvário se destaca sobre uma paisagem simplificada, descrita pelas cores suaves e pela sugestão das edificações de Jerusalém, envoltas sob a névoa azulada do horizonte. O céu não apresenta o caráter escuro e tempestuoso comum às crucifixões barrocas, mas apenas camadas de nuvens cinza-azuladas placidamente dispostas no plano horizontal. Um personagem afastado à esquerda da cruz eleva o olhar para algo além da imagem do crucificado. Logo à frente, no plano de perspectiva, encontra-se Maria. Com gestos contidos traz, no entanto, vestes escuras que demonstram uma expressão de luto condizente com os acontecimentos. Ao lado, João parece aproximar-se na disposição de ampará-la. Na base da cruz, Maria Madalena inclina-se num gesto destinado a lembrar o momento em que ela havia lavado e perfumado os pés de Cristo. À esquerda do crucificado encontram-se mais três personagens. Levemente inclinada, ao lado de Madalena, encontra-se Maria de Cleófas. Em posição posterior surge José de Arimatéia com lençóis sobre os braços, gesto indicativo da disposição de conceder um sepultamento digno ao corpo de Cristo. Às costas dele um soldado romano, armado com lança, refreia o deslocamento do cavalo e, envolto por um manto agitado ao vento, volta-se em direção ao crucificado. Trata-se, muito provavelmente do centurião encarregado de perfurar o lado de Cristo que, após o cumprimento do cruento desígnio, reconhece a divindade do Crucificado e se torna um dos primeiros cristãos, venerado pela tradição católica sob o nome de São Longuino. Cristo parece já estar morto e, apesar da convenção dos gestos dramáticos de alguns dos personagens, a cena parece denotar uma expressão de esvaziamento e resignação. A limpidez do cenário, o vento que ainda agita as vestes do soldado, a aproximação de Deus pai parecem denotar que o momento de maior tensão já passou, ou conforme a expressão neotestamentária: o momento em que “tudo está consumado” (João: 19,30).

Na cidade de Lajeado, encontra-se uma das maiores pinturas murais sobre o tema da Morte de Cristo já realizada na região central do Rio Grande do Sul (figura 14). Sobre a sua execução registra-se que: “Aproveitando as férias de julho de 1955, o marista Irmão Nilo pintou a cena da Crucifixão de Cristo na Cúpula do Presbitério e, a seguir, as demais obras de arte.” (SCHIERHOLT, 1997, p. 154). A cena representada corresponde ao evento da escuridão, fenômeno atmosférico que antecede a morte de Cristo, conforme a descrição dos evangelistas: “Desde o meio dia, uma escuridão cobriu toda a terra até as três da tarde (Mateus: 27, 45); “Quando chegou o meio-dia, uma escuridão cobriu toda a terra até as três horas da tarde (Marcos 15, 33); “já era mais ou menos meio dia e uma escuridão cobriu toda a terra até as três da tarde” (Lucas 23, 44). Ambientação que mantém a tendência popularizada

após o Concílio de Trento, quando Guido Reni, Rubens, Rembrandt e outros resgataram a ambientação soturna das trevas que invadem a terra na hora da morte de Cristo (RÉAU, 2000, p. 521).

À direita da cruz, próximo ao limite do mural, um soldado romano permanece em pé ao tempo em que eleva uma das mãos sobre a cabeça numa expressão de pavor, gesto que, em diferentes variações, é repetido pelos dois personagens civis que, ao seu lado, encontram-se ajoelhados ao chão. Maria Madalena, também ajoelhada, se apresenta em um local inusitado. Não aos pés de Cristo, mas sim logo atrás da Mãe do crucificado. Maria, por sua vez, ao se interpor diante de Madalena, também aparenta estar ajoelhada mas, devido às proporções superdimensionadas com que é representada, ainda assim alcança a mesma altura de João, que se encontra no lado esquerdo da cruz. Logo ao lado desse discípulo, os três dos algozes de Cristo estão envolvidos em um jogo para decidir a quem cabe a posse da túnica do supliciado (João, 19: 23; Salmos 22: 19). Mais à esquerda desse grupo outro soldado romano volta-se sobre o cavalo para contemplar a cruz e o inusitado feixe de luz que se projeta sobre Cristo a partir de um sol escuro. Trata-se, também nessa obra, de São Longuino, o soldado que antes de ser convertido utilizou uma lança para perfurar o lado do corpo de Cristo. No meio da cena, o crucificado eleva o olhar em direção aos céus. Acima das brumas, num espaço iluminado e envolto por arco-íris, aparece Deus-Pai e, logo abaixo, pairando sobre a cruz, a pomba simbólica do Espírito Santo.

Provavelmente no mesmo ano, (c. 1955), Irmão Nilo também pinta a **Igreja de São Gabriel Arcanjo**, em Cruzeiro do Sul, cidade próxima a Lajeado. Onde, apesar de dedicar maior zelo técnico à pintura da *Ressurreição de Cristo*, já não demonstra maior interesse em destacar a paisagem de fundo sobre a qual se apóia um grande Crucificado moldado em gesso (figura 19). Contenta-se em executar, na base da pintura, uma paisagem simplificada em cores escuras, tendo acima uma grande área de céu cinzento sobre o qual flutua a tênue forma do Espírito Santo. Logo mais tarde, ele realiza as pinturas da **Igreja de Santa Teresinha** (c. 1956), na cidade de Campo Bom. Nesse templo ele se depara com uma situação semelhante àquela da cidade de Cruzeiro do Sul. Novamente ele precisa conjugar a pintura do mural com a presença de uma grande imagem em gesso que apresenta o Crucificado (figura 21). Dessa vez, o pintor decide ajustar a imagem pré-existente à uma composição mais elaborada. O *perizonium* de Cristo ganha uma tonalidade esverdeada que se integra à cor dominante do cenário. No limite da pintura, à direita da cruz, encontram-se dois personagens. O de olhar cabisbaixo, com barbas brancas, lembra a tradição segundo a qual Pedro teria ido até o Calvário para pedir perdão por ter negado por três vezes o fato de ser um discípulo de Cristo.

Ao seu lado outro personagem piedoso observa o crucificado. Ainda à direita, Maria portando um incomum manto de cor rosácea volta-se em direção a Cristo, enquanto que, atrás da cruz, ajoelhada em gestos exasperados, encontra-se Maria Madalena. À esquerda do crucificado, encontra-se João, em posição contemplativa. Ao lado do discípulo, outro personagem aponta para o céu de tenebrosas nuvens. E, completando o número dos assistentes, reencontra-se o grupo de jogadores que disputam a posse dos despojos de Cristo. Acima da Cruz destaca-se a figura de Deus Pai, representada na tradicional função de simbolizar o momento em que recebe a alma do Filho (RÉAU, 2000, p. 510). Apesar de portar um manto esvoaçante, conforme o padrão helenizado das imagens renascentistas, já não traz o mesmo nimbo triangular com o qual se apresenta no mural da Igreja Matriz de Lajeado.

Ainda em 1956, Zanon realiza a pintura dos murais da **Igreja de São Brás**, no atual município de Paraí. O padrão utilizado é o da crucifixão com quatro personagens (figura 24). Os gestos de Maria, ao contrário das imagens pintadas por Lazzarini ou por Irmão Nilo, não demonstram a atitude contida em oposição ao comportamento mais efusivo de Maria Madalena. Maria parece fortemente abalada com a visão de Cristo na cruz. Sentimento de dor que fica caracterizada nas linhas expressivas do rosto. Maria Madalena aparece abraçada aos pés da cruz enquanto olha em direção ao mestre. João, à esquerda da cruz parece ser o único personagem com emotividade mais equilibrada. Cristo ergue a cabeça em direção aos céus em gesto semelhante àquele utilizado por irmão Nilo na *Crucifixão* da Igreja Matriz de Lajeado (1955). Parece, porém, atingido por um sofrimento muito maior. Ao contrário de Lazzarini e de Schlatter que utilizaram um modelo de expressão clássica onde Cristo parece repousar calmamente sobre a cruz, aceitando o destino. O cristo de Zanon é carregado de um pátos barroco. As linhas vermelhas que transmitem impressões de sangramento são mais extensas, e Cristo, ainda vivo, parece contorcer o corpo submetido a intenso sofrimento.

Em 1956, logo após concluir a pintura da Igreja Matriz de Faxinal do Soturno, Angelo Lazzarini realiza os murais da **Igreja de São José**, em Dona Francisca. Desta vez ele se serve de um modelo de Crucifixão com quatro personagens (figura 15). Maria é representada à direita de Cristo, enquanto que João se posiciona à esquerda. Próxima deste, Maria Madalena se inclina aos pés de Cristo. Nota-se, porém, que ela ocupa uma posição mais elevada em relação ao solo do que o modelo utilizado na Igreja Matriz de Faxinal do Soturno (1956). Nesse caso, Lazzarini representa uma cruz com maior extensão vertical, de modo que os pés de Cristo conservam maior distância em relação ao solo, embora a caracterização do corpo e das vestes do crucificado seja em, grande parte, coincidente com a imagem representada na igreja anterior. Detalhe que nos leva a acreditar que, mesmo ao trabalhar em



composições com diferente número de personagens, o pintor optou por reutilizar o mesmo modelo ao conceber a figura de Cristo crucificado. Nota-se que o céu recebe uma caracterização mais tumultuosa ao tempo em que, em meio às nuvens, um raio de luz se direciona ao crucificado, numa solução pictórica um tanto ou quanto semelhante àquela utilizada por Irmão Nilo na Igreja Matriz de Lajeado.

Em 1958, Lazzarini volta a representar um mural da *Crucifixão* sobre o teto do presbitério da **Igreja de Santo Antônio** em Silveira Martins (figura 16). Apesar de utilizar cores diferentes na caracterização das vestes, a disposição espacial de todos os personagens é, em grande parte, coincidente com o modelo utilizado em *Dona Francisca* (1956). O céu nublado, descrito em tom azul-escuro, apresenta uma área de claridade que se estende no interior de um espaço com limites ondulados. Aos pés da cruz encontra-se a caveira que, segundo a tradição, evoca a presença do túmulo de Adão na base do Calvário, local em que o primeiro homem permanece até receber a aspensão do sangue de Cristo pelo qual é resgatado do pecado e da morte, por uma graça divina que se estende aos descendentes.

Na década de 50, Emilio Sessa pinta a série de quadros que integram a *Via-Sacra* da Catedral de Novo Hamburgo. As cenas emolduradas por relevos em gesso apresentam uma interpretação bastante personalizada da paixão de Cristo. A cena correspondente à *Crucifixão* apresenta um Cristo de compleição esguia cuja estrutura óssea transparece sob a pele pálida e flácida (figura 20). O crucificado não apresenta a beleza clássica dos modelos renascentistas nem a expressão torturada dos cristos barrocos. Ao contrário da cena da *Via-Sacra* pintada por Locatelli, para a **Igreja de São Pelegrino**, a versão de Sessa não enfatiza a dramaticidade de um corpo que sangra. O tratamento plástico da pele repete o ritmo decorativo das dobras de tecido do *perizonium* que envolve a cintura do crucificado, e isso concede certa imaterialidade ao corpo que já não sugere a presença da carne. Cristo, com os olhos semi-abertos, parece absorto em pensamentos e, ao mesmo tempo, resignado com o destino. Não há acréscimos de detalhes inovadores na cena, mas antes uma ação simplificadora: o espaço cênico que se torna reduzido pela proximidade com que o pintor resolve apresentar a composição. O corpo de Cristo que ocupa toda a parte central figura como se fosse um torso, amputado à altura dos antebraços, desprovido dos detalhes das chagas que, nesse caso, devem ser imaginadas para além dos limites do quadro.

Entre 1958 e 1960, Aldo Locatelli realiza a pintura de quatorze quadros correspondentes à *Via-Sacra* para a **Igreja de São Pelegrino**, de Caxias do Sul. Embora essas obras não se incluam na categoria comum de pintura mural, são aqui consideradas como tais



pelo fato de que os quadros, realizados na técnica de óleo sobre tela, foram idealizados em função de um local específico, de modo que se integrassem à arquitetura do templo. A XII Estação que aborda o tema da *Crucifixão de Cristo* mantém as tonalidades azuis e ocres predominantes no conjunto de quadros da Via-Sacra. As linhas da cena de fundo sugerem os volumes de uma cruz, vista a partir de uma perspectiva aérea, inclinada em direção oposta ao posicionamento dos pés de Cristo (figura 25). Em algum ponto do espaço, acima do instrumento de suplício, flutua o corpo do Crucificado, com os olhos semi-abertos e sem expressão vital. O volume destacado sobre o arco zigomático indica uma forte contusão abaixo do olho direito. Um filamento de sangue se estende sobre a face, enquanto outros se projetam no ar a partir dos ferimentos causados pela coroa de espinhos. A intensidade dramática e as linhas marcadas do desenho lembram a caracterização expressionista dos quadros religiosos do artista francês George Desvallières (1851-1951).

Pelo efeito do escorço, vemos em primeiro plano os pés de Cristo, com a extremidade direita apoiada sobre a esquerda, transfixados por um longo cravo metálico. As mãos também são perfuradas por hastes, com pontas retorcidas, de configuração semelhante. Escoriações sangrantes afloram sobre os joelhos, estabelecendo o ritmo de marcas vermelho-escuro que se repete na chaga do tórax, nas lesões do crânio e nas perfurações dos membros. Mãos crispadas, pulsos retorcidos e tendões salientes materializam uma forte ênfase nos sofrimentos do crucificado. Ênfase que se deve em parte à influência de um inventário das lesões que antecederam a morte de Cristo feito pelo médico francês Pierre Barbet a partir de indícios fornecidos pelo Santo Sudário. Relato, divulgado no livro *A Paixão segundo o cirurgião*, que chegou até Locatelli através do Padre Eugênio Giordani, amigo do pintor e contratante das obras da igreja de Caxias do Sul (TREVISAN, 1998, p. 110).

Em 1959, Lazzarini passa a trabalhar na **Igreja de Nossa Senhora das Dores**. Sobre o teto do presbitério, o pintor realiza o mural da *Crucifixão de Cristo* que repete o padrão já utilizado em Dona Francisca e Silveira Martins. Os personagens ganham destaque através de cores mais intensas (figura 18). No entanto, a paisagem de fundo desaparece, restando apenas sugestões de relevo na forma de manchas marrons. No céu, cúmulos azulados distribuem-se numa curva irregular em torno do espaço da cruz. O espaço, exíguo para a representação do tema, é utilizado quase ao extremo, restando apenas uma pequena área para a linha de solo, sobre o qual já não há referências ao signo do crânio de Adão.

Na comunidade de Sítio Alto, interior do município de Faxinal do Soturno, encontra-se, em 1962, a última das representações da *Morte de Cristo* realizada por Lazzarini. Nesse

mural localizado no teto do presbitério da **Capela de Nossa Senhora do Caravaggio**, nota-se grande simplificação nas formas da paisagem e mesmo na descrição dos personagens. O modelo utilizado na representação de Cristo ainda é o mesmo utilizado desde a Igreja Matriz de Faxinal do Soturno (1956). No entanto, as posições tradicionais dos personagens que assistem à crucifixão estão invertidas. Desta vez é João quem se coloca à direita, enquanto que Maria se apresenta à esquerda de Cristo (figura 17).

Em inícios da década de 60, Irmão Nilo pintou vários murais sobre o tema da *Morte de Cristo*. Uma datação exata da conclusão das obras deste religioso se torna problemática, uma vez que não era comum que ele datasse ou assinasse as pinturas que realizava. Na **Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição**, em Morro Reuter, ele realiza mais um mural-cenário, que envolve a imagem do crucificado na parede dos fundos do presbitério (figura 26). Apesar da situação semelhante, esse caso em nada lembra a simplicidade da pintura realizada na Igreja Matriz da cidade de Cruzeiro do Sul. Em torno da escultura central, Irmão Nilo retoma um modelo tradicional ao dispor Maria à direita do crucificado, e João à esquerda, enquanto Maria Madalena permanece próxima à base da cruz. A posição desses personagens repete com grande semelhança as poses utilizadas por Angelo Lazzarini em cenas da *Crucifixão* pintadas nas igrejas das cidades de Dona Francisca, Silveira Martins e Santa Maria. Embora a possibilidade da ocorrência de um contato ou troca de influências entre esses pintores não possa ser descartada *a priori*, acreditamos que a confluência de padrões iconográficos, nesse caso, se deva principalmente à utilização de modelos, com padrões iconográficos similares, divulgados em gravuras religiosas comuns na época, às quais ambos muralistas teriam acesso facilitado. Lazzarini, por colecionar esse tipo de imagem desde o período de estudos realizados na Itália, e Irmão Nilo por pertencer a uma ordem religiosa. Ao se comparar a *Crucifixão* realizada por esse último pintor em Morro Reuter (c. 1960) com o tema correspondente pintado por Lazzarini em Silveira Martins (1958) percebe-se que, em ambos casos, Maria Madalena sustenta um pedaço de tecido. Lazzarini, pela facilidade de dispor de uma figura bidimensional de cruz, pintada no mesmo plano do restante dos personagens, pode realizar uma sobreposição, de modo que o pano envolva a base dessa cruz. Irmão Nilo, limitado pela linguagem compósita de seu mural, limita-se a representar uma versão reduzida do pano e por um encurtamento forçado dos braços da Madalena, de modo que esses possam se inserir no espaço disponível ao lado da cruz de gesso. Apesar das poses similares com as quais Maria e João foram representados o que ainda os diferencia é, principalmente, o caráter linear da versão de Lazzarini em contraposição às linhas difusas e à ênfase pictórica das formas representadas por Irmão Nilo.

Irmão Nilo realizou murais-cenários em igrejas que integram os atuais municípios de Nova Petrópolis, Picada Café, Morro Reuter, Capela de Santana, Campo Bom e Maratá. Na **Igreja de São Lourenço**, localizada na Linha Imperial, município de Nova Petrópolis, o pintor realiza uma Crucifixão com quatro personagens (figura 27). João é apresentado com os dedos entrelaçados, num gesto que foi, seguidamente, retomado nos outros murais do tema. A pose de Maria, cabisbaixa, olhando para as próprias mãos, também se repete nos murais das igrejas de Picada Café e Capela de Santana. A Madalena, ajoelhada atrás da Cruz, olhando para o alto, além de nas igrejas anteriores também é reproduzida na Igreja Matriz de Campo Bom. O mural da igreja de Linha Imperial é de uma execução simples, com poucos detalhes na descrição visual da cidade de fundo, ou mesmo dos contornos vaporosos das nuvens. Na **Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro**, em Picada Café, o religioso descreve os personagens anteriores em poses semelhantes, mas inclui ainda dois pequenos putti, distribuídos em posições simétricas nos quadrantes esquerdo e direito da cruz, além das figuras de Deus-Pai e do Espírito Santo (figura 28). Uma composição mais concisa, mas que, sem o recurso cênico dos fenômenos atmosféricos, não alcança a mesma solenidade da cena da *Crucifixão* da Igreja Matriz de Lajeado (1955). Na **Igreja de Santa Ana**, no município de Capela de Santana, Irmão Nilo dá maior ênfase aos contrastes de cor na apresentação da tempestuosa atmosfera que envolve a Crucifixão (figura 29). Dois personagens masculinos, não identificados, são incluídos no espaço à direita de Cristo. A atitude de compaixão com que esses se apresentam expressa certa intimidade ou empatia para com o crucificado, o que pode indicar uma tentativa de se incluir a presença de discípulos na cena. Porém, apesar de um desses personagens possuir uma fisionomia similar à de São Pedro ele, assim como Santa Maria Madalena e o outro personagem que o acompanham, não foram incluídos entre os personagens dignos de portarem o signo de santidade representado pela auréola luminosa. Os soldados que, pelo jogo de dados, disputam a posse das vestes do crucificado figuram, novamente, em posição similar à da *Crucifixão* pintada na Igreja Matriz de Lajeado.

Na **Igreja de São João Batista**, na cidade de Brochier encontra-se um mural-cenário cuja função consiste basicamente em destacar a imagem em gesso de Cristo crucificado (figura 30). A técnica e o estilo utilizados nos levam a atribuir a execução a Irmão Nilo, ainda que de modo discutível. Nenhum personagem é acrescido à cena que se resume a motivos paisagísticos. As nuvens que envolvem uma área de cor laranja, pelo contraste cromático, apenas destacam a cruz central. A cidade, em azul, sugerida pela geometria das formas monocromáticas, quase não se destaca contra o fundo nebuloso. Os signos tradicionais do

trigo e das folhas de videira se resumem a emoldurar a flâmula de temática vocacional: “Cristo está aí e te chama”. Em Maratá, na **Igreja de São Miguel Arcanjo** encontramos uma das últimas versões do tema da Morte de Cristo pintadas por Irmão Nilo. Esse tema, pintado em 1980, é incluído na parte central de um mural que aborda três temáticas em um espaço contíguo: *A Natividade*, *A Morte* e *A Ressurreição de Cristo*. Novamente, a cena da Crucifixão é desenvolvida em torno de um crucifixo pré-existente, e o pintor volta a realizar uma cena quase tão simplificada quanto a da Igreja Matriz do município de Cruzeiro do Sul. No espaço correspondente à cena da *Crucifixão*, ocorrem apenas pequenos acréscimos. A figura de Deus-Pai, desta vez é apresentada sem o nimbo triangular, a do Espírito Santo em linhas pouco detalhadas. Desse modo, projetados sobre a parede de fundo do presbitério, Eles se elevam acima do painel em semicírculo que contorna o altar, completando a cena da *Morte de Cristo* (figura 31).

Em 1963, Zanon realiza pinturas na **Igreja de São Francisco de Assis**, em Monte Belo. O modelo escolhido para a *Crucifixão*, pintada na parede lateral da nave, é diferente da iconografia dominante em pinturas do gênero na região. Nessa composição Cristo aparece em uma vista lateral diante de Maria (figura 32). No ambiente de entorno, divisam-se as presenças de Maria Madalena e João que permanecem próximos ao mestre, enquanto são observados por um soldado romano postado a certa distância. O posicionamento dos personagens retoma, com similaridade, a disposição apresentada em um vitral que se encontra na **Igreja de Santo Antônio**, em Guaporé (figura 35), cidade onde reside o pintor. Os personagens do mural de Zanon, no entanto, apresentam uma gestualidade menos emotiva do que os do antigo vitral realizado por Max Dobmeier na Casa Genta, de Porto Alegre. No mural de Monte Belo, é possível visualizar os rostos da Madalena e do soldado romano, enquanto que no vitral de Guaporé ambos ocultam as respectivas faces: Madalena ao baixar a cabeça num gesto de lamento, e o soldado, cabisbaixo, ao voltar as costas em direção ao crucificado como que a expressar remorso pelo suplício inflingido a Cristo.

Em agosto de 1995, Marciano Schmitz pinta o mural-cenário que integra a imagem de gesso de Cristo Crucificado na **Igreja de Nossa Senhora de Lourdes**, na cidade de Canela (figura 22). A composição não retoma nenhuma configuração tradicional relacionada à cena da *Crucifixão de Cristo*, pois o pintor não enfatiza o clima pesaroso que envolve a morte. Ele, antes de tudo, busca contrapor a imagem da morte histórica com a visão de um evento glorioso atemporal onde a cruz de Cristo paira sobre nuvens e é acompanhada por quatro anjos em um vôo ascensional. Alguns dos recursos presentes nessa composição, continuam a ser utilizados em trabalhos recentes. Já no século XXI, ele pinta outro mural-cenário com o tema

da Crucifixão (2002) na **Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus**, no município de Taquara, local em que retoma o uso de detalhes como a cruz flutuante, a descrição figurativa minuciosa e os anjos representados em escorço (**figura 23**).

Em 1996, Zanon realiza os murais da **Igreja de São João Batista** da cidade de Nova Bréscia. A técnica utilizada consiste na execução da pintura sobre tela que é, posteriormente, afixada à parede. (**figura 33**). O pintor utiliza uma configuração que, em parte, se assemelha àquela utilizada na Crucifixão pintada por ele, em 1963, na Igreja Matriz de Monte Belo, cuja estrutura é devedora à iconografia do *Golpe de lança* pintado por Rubens (1577-1640) em 1620 (**figura 34**). Apesar desse tipo de Crucifixão, com Cristo apresentado em vista lateral, não ter sido comum na pintura mural de pintores com obras anteriores às de Zanon, há antecedentes iconográficos nos vitrais religiosos figurativos da região. Além do modelo encontrado no vitral da Igreja Matriz de Guaporé, que não apresenta o cavaleiro com a lança, (**figura 35**), outras variações sobre esse padrão são encontradas em vitrais da **Igreja de Santa Catarina** na cidade de Feliz, e na **Igreja de Nossa Senhora de Fátima**, em Nova Araçá. Esses trabalhos, produzidos pelo Ateliê de arte vitral Casa Genta de Porto Alegre, no início da segunda metade do século XX, retomam a forma básica do Cristo crucificado de Rubens, mas apresentam maior variedade no posicionamento dos personagens secundários. Zanon retoma uma vez mais esse modelo em 2001, ao pintar uma das telas que integram o conjunto de pinturas da **Igreja de São Carlos Borromeu**, na cidade de Anta Gorda (**figura 36**). Nessa *Crucifixão*, porém, ele elimina a figura de São Longuino, e coloca um soldado portando uma lança no espaço que, anteriormente na Igreja Matriz de Nova Bréscia, havia reservado para o portador do bastão com a esponja, instrumento com o qual aquele soldado teria oferecido a Cristo vinho misturado com fel, conforme Mateus (27, 34) ou vinho e mirra de acordo com Marcos (15, 23).

### 2.1.2 O DESCENSO DA CRUZ (*DESCENCIO CORPORIS CHRISTI*)

Na década de 60, Emilio Sessa pinta o *Descenso de Cristo*, no nicho correspondente à XIII Estação da Via-Sacra da **Catedral de São Luiz Gonzaga**, em Novo Hamburgo (**figura 39**). Nessa cena, o braço direito de Cristo permanece colgado à cruz, enquanto o braço esquerdo, já despregado, acompanha o movimento descendente do tórax. O corpo envolto numa faixa de tecido, pende inerte na Cruz. Manchas filiformes de sangue são discretamente indicadas sobre o antebraço e na chaga do lado direito. O braço direito é desproporcionalmente fino em relação ao avantajado tórax. Já o esquerdo apresenta uma acentuada dobra de pele que se afasta dos músculos acima da articulação do cotovelo. Dobras cutâneas semelhantes são

dispostas sobre o pescoço e o abdômem, emprestando uma aparência de tecido amarrotado ao corpo de Cristo. Técnica que se mantém na caracterização estilística de todo ciclo de pinturas.

Em 1959, Lazzarini realiza uma versão do *Descenso da Cruz* sobre a abside do presbitério na **Igreja de Nossa Senhora das Dores**, em Santa Maria (figura 37). Ao contrário da Igreja Matriz de Faxinal do Soturno (1956), onde o pintor reserva o amplo espaço abside para destacar o tema da *Morte de Jesus*, dessa vez a cena da Crucifixão cede esse lugar de destaque e passa a ocupar o teto do presbitério, em área de menor visibilidade, tornando-se desta forma algo como o prelúdio para a grande cena da *Descensão do corpo de Cristo*. Próxima ao limite da cena, à direita de Cristo, é representada a imagem de um soldado romano que, ao lado de um pequeno muro, se interpõe ante um pequeno grupo formado por um casal, um personagem não identificado que se posiciona logo atrás desse, e por dois anciões. Junto ao grupo central que se reúne em torno de Cristo, um personagem se ajoelha sobre um manto vermelho. Com esse gesto perfaz uma expressão, até certo ponto, dúbia que pode indicar tanto dor quanto oportunismo em recolher os despojos do crucificado. No mesmo grupo, uma mulher ergue os braços em direção aos céus, outra com gestos de amparo aproxima-se da mãe de Cristo, e uma terceira ajoelha-se junto a Maria, momento em que ambas parecem consolarem-se mutuamente.

Sobre os degraus de uma escada, um personagem segura o braço de Cristo no gesto que finaliza trabalho de descensão. Em pé, tendo os olhos voltados em direção ao céu, José de Arimatéia suspende o corpo inerte do Crucificado. Tarefa em que é auxiliado: por um assistente que segura o braço esquerdo de Cristo; pelo ancião que suspende os pés deste, e por Maria Madalena, que segura o lençol destinado a envolver o corpo do supliciado. Junto à outra escada, à esquerda de Cristo, dois trabalhadores recolhem a placa da inscrição que estava sobre a Cruz. Logo a seguir, próxima à linha do horizonte, pode-se perceber a indicação da presença de outros observadores distribuídos em ambos os lados da cruz sob a forma de manchas azuladas. Próximo ao outro extremo desse mural, à esquerda de Cristo, encontra-se um grupo de cinco mulheres que, com diferentes gestos, expressam sua dor diante do evento que presenciam: ajoelhadas, com as mãos postas junto aos joelhos ou junto ao rosto, com os braços elevados, apontando em direção a Cristo, ou com as mãos ocultando a face à maneira grega. Junto ao solo são representados dois dos instrumentos da *Paixão de Cristo*: a lança e a coroa, além de um vaso que indica os preparativos utilizados na atividade de embalsamar o corpo de Cristo. Próximo a esses objetos, em um plano visual mais próximo ao observador, um personagem isolado observa o drama fúnebre. Trata-se provavelmente de uma alusão a João que, tradicionalmente, é considerado o discípulo que testemunhou esses acontecimentos.

Ao lado dessa versão ortodoxa do *Descenso da Cruz*, pode-se incluir um tema hagiológico complementar, embora independente do ciclo da morte de Jesus, no qual a estrutura do descenso de Cristo desempenha importante papel compositivo. Trata-se de *São Francisco abraçado pelo Crucificado*, cena que os seguidores piedosos atribuíram à vida mística do Santo de Assis, mas que, em última instância, foi emprestada da legenda de São Bernardo de Claravaux que, ao se encontrar em adoração diante de um crucifixo, teve uma visão na qual Jesus desprega as mãos para abraçá-lo. (RÉAU, 1958, p. 209; 531). O tema pintado por Curci, em 1936, na **Igreja de São José** de Taquari (figura 45), deriva do padrão elaborado por Murillo em pintura realizada para os Capuchinhos de Sevilha (Museu de Sevilha), e descreve o momento em que São Francisco, transportado em sonho até o Gólgota, vê Cristo no ato de destacar da cruz uma das mãos para, ternamente, abraçar o religioso (figura 44). Apesar de Curci conservar a estrutura do modelo e, desse modo, preservar parte da expressão piedosa original, a nova pintura simplifica as formas de fundo, ao eliminar os elementos arquitetônicos do modelo. Distanciamento, que se revela ainda mais acentuado na interpretação dos volumes pictóricos e na descrição da face de Francisco e das linhas anatômicas do corpo de Cristo.

Conforme Émile Mâle (1951, p. 493), o tema de *São Francisco abraçado por Cristo Crucificado* surge no final da Idade Média, e a arte espanhola, embora não o tenha inventado em linhas gerais, foi a que lhe concedeu alma. O que ocorre, tanto por meio do quadro de Murillo, quanto pela versão pintada por Francisco Ribalta para os Capuchinhos de Valência; na qual o Cristo, com o braço despregado, coloca a coroa de espinhos sobre a fronte de São Francisco. Mas a obra de Murillo destaca-se pela expressão de respeito e amor de um santo amparado por Deus:

Neste minuto ele realiza seu sonho; em um de seus pés repousa o globo, que é o mundo, renunciando a terra porque ele possui o céu. O Cristo responde ao amor com amor: ele baixa, em direção ao santo, sua face cheia de ternura e coloca a mão sobre sua espádua com a afetuosa bondade de um amigo. Talvez, jamais tenha sido melhor expresso o eterno desejo do cristianismo: a união do homem com Deus<sup>17</sup> (MÂLE, 1951, p. 493).

Este tema também é abordado por Zanon na **Igreja de São Miguel Arcanjo**, no município de Itapuca, em 1949 (figura 47). A estrutura da obra de Murillo é retomada com grande similaridade na disposição dos espaços. Porém, com algumas modificações formais que a distanciam do nível técnico do modelo espanhol. Acima da cruz, as inscrições em idiomas antigos são substituídas por uma versão tradicional e facilmente reconhecível: o

<sup>17</sup> “En cette minute, il a réalisé son rêve; d’un de ses pieds il repousse un globe, qui est le monde, renonçant à la terre, puisqu’il possède le ciel.” (MÂLE, 1951, p. 493).



tetragrama INRI. A face de São Francisco, em leve escorço, não mantém a mesma acentuação de volumes e passa a ser descrita de modo quase planimétrico. O corpo de Cristo é apresentado com sombras trabalhadas em contrastes mais sutis. As linhas anatômicas menos visíveis devido às sombras do modelo, passam a ser reconstituídas em lúcida definição, ainda que complementadas por uma volumetria imaginária.

Quatorze anos mais tarde, Zanon volta a pintar esse tema na **Igreja de São Francisco de Assis** de Monte Belo. Nessa versão, de 1963 ele acentua o caráter metafísico da cena, em oposição à descrição mais humanizada e naturalista do modelo de Murillo. No espaço correpondente ao cenário urbano da antiga imagem, Zanon inclui a presença de vários anjos entre nuvens, como se, dentro das possibilidades desse evento onírico, até mesmo o Calvário pudesse ter sido realocado para uma região celeste (figura 48). Os pequenos anjinhos que no modelo de referência pairam ao lado da Cruz no gesto de segurar um livro aberto, são excluídos dessa versão, embora o atributo do livro permaneça realocado para o espaço junto ao solo próximo aos anjos adultos que permanecem em atitude de louvor. Esses anjos são apresentados em cores azuladas, numa descrição etérea semelhante à dos anjos que comparecem à *Ressurreição*, no mural que esse pintor concebeu para a Igreja Matriz de Guaporé (figura 101).

A forma e a expressão dos personagens centrais também passam por algumas alterações. O rosto de São Francisco aparece em perfil exato, numa pose que elimina a expressividade da sutil inclinação facial conferida por Murillo. O Cristo pintado por Zanon apresenta quadris largos, o que estabelece contraste formal com a longilínea descrição do corpo do Santo de Assis. Quanto às expressões de Cristo e de São Francisco, observa-se que não há uma redução da intensidade emotiva, mas sim uma transição no tipo de sentimento expresso. Enquanto o modelo de Murillo destaca o caráter ativo do Crucificado que, com olhar terno e amigável, desprega-se da Cruz para abraçar a São Francisco, o mural de Zanon opta por enfatizar a expressão de sofrimento do Crucificado que, com olhos fechados, é amparado pelo gesto piedoso e acolhedor do Santo.

No final do ano de 1989, este padrão iconográfico foi retomado pelo pintor Pedro Orlando Assis da Silva, conhecido como Pedruca, na Capela de São Francisco de Assis, na comunidade de Linha Base, interior do município de Nova Palma (figura 46). A descrição do moroso processo criativo ficou registrada em documentos paroquiais:



Já na execução da ‘vida do santo’ [São Francisco de Assis] foi mais demorado, e ainda mais na Via Sacra. Idas e vindas a Santa Maria, ...cansaço?...contratação muito barata? Vide o livro de contas da Capela; mais do que tudo dado à embriaguês, da indefectível caninha, que as vezes se prostava no assoalho pétreo do Templo, fizeram que a reprodução ficasse bem aquém da expectativa. Porém é obra dum “filho da terra” que se tivesse oportunidade de estudos, por certo teria aperfeiçoado seu carisma. (SPONCHIADO, 1989).

Sobre o mural que se eleva na parede do presbitério, a configuração do quadro de Murillo é retomada de modo aproximado à estrutura original o que se deve em grande parte à técnica de ampliação, neste caso, auxiliada pelo uso de um projetor. Os anjinhos são preservados na função de apresentar o livro, e a cidade, em uma versão ampliada, torna a ocupar o cenário da visão de São Francisco. O principal acréscimo à estrutura desse padrão se dá com a inclusão de linhas montanhosas na paisagem de fundo. As dificuldades que transparecem no uso da cor, na perspectiva, e nas linhas anatômicas que caracterizam a técnica de execução dessa pintura apresentam todas as características dos trabalhos normalmente englobados sob o termo *naif* e que, de certo modo, correspondem aos limites da formação técnica desse pintor autodidata.

### 2.1.3 A DEPOSIÇÃO DA CRUZ (*DEPOSITIO CRUCEM*)

A iconografia da *Deposição* é com frequência tratada como sinônima da *Descensão da Cruz*, mas, conforme lembra Réau: “Se trata de duas ações sucessivas que os iconógrafos cometem o erro de confundir sob o mesmo nome. A *Deposição*, falando estritamente, designa o segundo ato em que o cadáver despregado do Redentor é estendido sobre a pedra da unção, antes que comece a *Lamentação*” (RÉAU, 2000b, p. 537).

Na primeira vintena do século XX, Ferdinand Schlatter realiza o mural sobre o tema da *Deposição* na **Igreja de Nossa Senhora da Purificação**, em Bom Princípio (figura 40). A técnica apurada e a leveza das linhas do desenho fazem supor, num primeiro momento, a influência das imagens de Boticelli. Tendo como cenário um céu de tonalidade marrom, o pintor descreve uma paisagem detalhista com casas, morros e árvores, com muralha de Jerusalém elevando-se acima da linha da cabeça dos personagens. À distância se distinguem as figuras de José de Arimatéia portando um vaso, junto a Nicodemos que também porta um pequeno vasilhame, utensílios relacionados às substâncias utilizadas na antiga prática de sepultamento.

Aos pés de Cristo, Maria Madalena repete um gesto de humildade ao utilizar seus próprios cabelos para enxugar os pés do mestre. Ao segurar o braço direito de Jesus, Maria, a mãe, parece conter a emergência de qualquer expressão mais passional, mas a mão demonstra

ternura ao segurar a cabeça de Cristo sob o lençol. À esquerda, João também auxilia a segurar o corpo, ao mesmo tempo em que se volta em direção ao espectador como a convidar-nos a rever nossa parte de culpa no sacrifício apresentado. Próxima a Maria Madalena, outra mulher portando a auréola de santidade segura um pequeno vasilhame, indicando com esse gesto a atividade em curso: a preparação do corpo de Cristo para o sepultamento. Na base da cruz, um tapete estendido permite que os lençóis que envolvem o corpo de Cristo estabeleçam um contato mais digno com o solo. Em primeiro plano, vê-se um vaso contendo um líquido avermelhado, provavelmente, indicando as preparações utilizadas para limpar as marcas menos indeléveis do suplício. No solo também são apresentados dois instrumentos da *Paixão de Cristo*: a coroa de espinhos e três cravos da Crucifixão.

Na base desse mural destaca-se uma legenda, em alemão: *“Ihr alle, die ihr auf dem wege vorübergeht, merket [merket?] und sehet ab ein schmerz gleich sei meinem Schmerze”* (Klagelied 1, 12). [Todos vós, que pelo caminho passais, atentai e vede se existe alguma dor igual a minha dor (tradução nossa)]. Versão abreviada de um versículo do livro das *Lamentações*, atribuído ao profeta Jeremias que, de modo completo, na versão portuguesa de João Ferreira de Almeida, é apresentado da seguinte forma: “Não vos comove isto, a todos vós que passais pelo caminho considerai e vede se há dor igual a minha, que veio sobre mim, com que o Senhor me afligiu” (ANTIGO, 2003, p. 1645. *Lamentações*: 1, 12). Trata-se de uma passagem vetero-testamentária redigida, provavelmente, antes de 530 aC, na época do Exílio do povo hebreu em terras babilônicas, que apresenta uma série de poemas elegíacos sobre a devastação de Jerusalém e a destruição do Templo, determinadas por Nabucodonosor em 586 aC. O excerto destacado por Schlatter corresponde à letra *Lámed* da seqüência de versos organizados segundo a ordem do alfabeto hebraico (BIBLIA, 2002, p. 989). Um versículo que, no contexto original, apresenta a súplica piedosa de um hebreu no desterro. Alguém que solicita o olhar compassivo daqueles que passam diante do infortúnio em que se encontram. Situação lastimável, entendida como castigo divino pelos crimes de Jerusalém.

O registro de uma conferência de *Introdução à iconografia cristã* apresentada, em 1998, no Instituto de História da Arte da Universidade de Graz, apresenta mais alguns dados sobre o contexto em que a frase das *Lamentações* foi utilizada em outras épocas. São Tomás de Aquino afirmou na *Summa Teológica* que as dores da Paixão foram maiores que todas as outras dores, [*Utrum dolor passionis Christi fuerit maior omnibus aliis doloribus*] e ao fazer isto, destacou parte do antigo texto profético de Jeremias sobre o olhar compassivo diante do sofrimento: *“Attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus”*. Esse versículo que, estruturado sob forma de uma questão escolástica, solicitava para que todos tivessem diante de si a *Imago*

*Pietatis*, foi difundido pela literatura devota medieval sobre a *Paixão de Cristo* e pelas imagens da Pietá cuja iconografia teve ampla divulgação no período medieval tardio. A frase também foi incluída nos cânticos do *Sacrum Triduum*, executados durante os três dias que antecedem a Páscoa cristã, onde permaneceu até a reforma litúrgica (RAUCHENBERGER, 1998, p. 06).

O longo uso ritual da antiga expressão bíblica recuperada em contextos relacionados ao sofrimento e à morte é atestado por registros encontrados em Petit Rederching (antiga Kleinerederchingen), no Departamento francês de La Moselle, região de Alsace. Sobre o altar da igreja localizada nessa fronteira franco-germânica, encontra-se uma inscrição do século XVIII: “*O Ihr alle die den Weg Vorüber gehet mercket doch und sehet ob irgens ein Schmerz sey wie mein Schmerz / 1729*”. Já no século XX, às margens de uma estrada, ao norte dessa mesma região, que esteve sob ocupação alemã até 1918, encontra-se uma representação da Pietá que retoma esse motivo junto a inscrições de louvores deixadas por um casal: “*Errichtet zur Ehre Gottes durch die Eheleute Peter Schaefer und Elisabeth Lostetter. O Ihr alle, die Ihr Vorüber Gehet am Wege gebet Acht und Sehet ob ein Schmerz gleich sei meinem Schmerz, 1914*”. Inscrições que documentam: a “continuidade da tradição religiosa como também a unidade cultural e lingüística em uma estreita área ao longo de 185 anos” (WEGKREUTZE, 2006). Conforme se deduz pela pintura de Schlatter, realizada em época próxima à da inscrição europeia, tal tradição que associa a frase de lamento piedoso à imagem de Cristo Morto nos braços da Virgem, também permaneceu viva entre os católicos alemães que colonizaram a região de Bom Princípio. A Deposição de Schlatter destaca não tanto o sacrifício já passado na cruz, mas principalmente os sofrimentos da mãe de Cristo: a Pietá (*Schmerzsmutter*), através do mesmo excerto usado em alguns locais sacros europeus, entre os séculos XVIII e início do século XX. Caso que parece indicar que não apenas as imagens mas também as frases que logram despertar comoção podem ser recuperadas em novos contextos. E que os detalhes indesejáveis são filtrados pela sensibilidade dos povos, de modo a ajustar a força expressiva de uma mensagem antiga à novas funções, nas quais a eficiência emotiva, reconhecida no poema tradicional, pode ser novamente requerida. Para tanto, pode-se notar que, ao longo dos séculos, apenas a primeira parte do versículo 12 das *Lamentações* foi reproduzida. Justamente aquela que inspira comiseração, ao contrário do complemento que associa o sofrimento ao resultado de um castigo.

Em 1949, Emilio Zanon pinta a cena da *Deposição de Cristo* sobre a parede curva que se eleva no canto esquerdo do presbitério da **Igreja de São Miguel Arcanjo**, atual município de Itapuca (**figura 41**). Nessa cena, o corpo de Jesus é em parte sustentado por um

personagem não identificado, que utiliza um lençol para apoiar o dorso do supliciado. Maria, num gesto terno, segura o braço esquerdo e a cabeça do filho. Maria Madalena, exasperada, apóia o rosto sobre os joelhos de Cristo enquanto abraça fortemente as pernas do mestre. O corpo sem vida deste já se encontra em parte apoiado sobre a pedra da lamentação; trata-se, portanto, de uma cena de transição. A iconografia de um momento intermediário que ocorre entre a Deposição tradicional, em que o corpo já despregado da cruz ainda está sendo baixado ao solo, e a iconografia da Lamentação sobre Cristo morto na qual o corpo já se encontra estendido ao solo, tendo a cabeça apoiada sobre uma pedra envolta em lençóis.

A *Deposição de Cristo* também é abordada por Elvino Mantovani, em 1974, na **Igreja de São João Batista**, em Vespasiano Corrêa (figura 43). A cena é descrita em uma ambientação cálida onde predominam tonalidades ocres e avermelhadas. Afastada, à direita de Cristo, uma mulher ergue as mãos num gesto de desolação, enquanto ao lado outra jovem ajoelha-se com as mãos postas, tendo o olhar voltado em direção à cruz. Nesse local um jovem, com caracteres que nos levam a identificá-lo como João, o discípulo de Cristo, auxilia na deposição do corpo do mestre. Tarefa compartilhada com Maria Madalena, identificada pelo tradicional atributo dos longos cabelos, e por um ancião de barbas brancas que, provavelmente, representa José de Arimatéia. Aquele que, de acordo com João (19, 38): “era discípulo de Jesus às escondidas” mas, interveio junto a Pilatos para que o corpo fosse removido da Cruz. Afastado, à esquerda de Cristo, um personagem estende um lençol ao chão, atributos que nos permitem identificá-lo como Nicodemos, o encarregado dos materiais necessários para o sepultamento. Posicionado entre João e Maria Madalena resta o único personagem, além de Jesus, a portar o atributo da auréola de santidade: Maria que, envolta em roupas escuras, traz uma face igualmente sombria e de olhos fechados se aproxima do corpo do Filho.

Apesar de não ter sido localizada qualquer fonte iconográfica completa do modelo utilizado por Mantovani em Vespasiano Corrêa, tem-se prova de que, pelo menos, a composição central não foi exclusiva do trabalho desse pintor. Na **Igreja de São Roque**, do município de Vila Maria, limítrofe à região de pesquisa, foi localizada a pintura de uma Via-Sacra realizada por Ângelo Fontanive, no ano de 1939 (figura 42). E, apesar de esse pequeno mural ter passado por uma repintura em 1990, percebe-se em todos os detalhes do desenho que o modelo utilizado é o mesmo que, mais tarde, Mantovani veio a servir-se para realizar o mural da *Deposição* na **Igreja de São João Batista**.

### 2.1.3 A LAMENTAÇÃO SOBRE CRISTO MORTO (*PLANCTUS MARIAE*)

Em 1958, Locatelli realiza a pintura da XIII Estação, conhecida como *Lamentação da Mãe Dolorosa*, que integra o ciclo da Via-Sacra da **Igreja de São Pelegrino** de Caxias do Sul. Nessa obra Maria aparece num gesto de intensa aflição, abraçada ao corpo jazente de Cristo (figura 49). O corpo removido da Cruz não aparece na posição horizontal que é comum à iconografia tradicional da *Lamentação*. Mas, para que se considerasse a imagem de Locatelli como uma variante do tema, avaliou-se que, na cena da *Mãe Dolorosa*, já não ocorre a ação dos personagens que auxiliam a estender o corpo de Cristo sobre a pedra da unção e que nesse caso o corpo, que já se encontra no solo, é elevado por Maria no gesto que exprime uma forma exasperada de lamento. À direita de Cristo, os instrumentos da *Paixão*, representados pelos cravos e coroa de espinhos, repousam sobre o solo. O longo tecido branco, utilizado no *Descenso de Cristo* pende verticalmente da cruz para, a seguir, dobrar-se em direção ao crucificado num ângulo reto. Um certo geometrismo também é visível no anguloso rosto da Virgem e nas áreas de cor que preenchem as áreas laterais da cena, indicando uma possível influência estilística da *Via-Sacra* de Portinari.

### 2.1.3 O SANTO SEPULCRO

Uma versão dessa cena que apresenta o corpo de Cristo no interior de um túmulo foi pintada por Emilio Sessa na última estação da *Via-Sacra*, na Catedral de Novo Hamburgo (figura 51). A imagem apresenta o corpo do crucificado, em detalhe, deitado dentro do túmulo ainda aberto. Como ocorre em todas as pinturas anteriores dessa série, Cristo é o único personagem presente e não há espectadores ou assistentes para pranteá-lo. Uma intensa auréola brilhante, ausente em as cenas anteriores, surge nesse último momento como um prenúncio à ressurreição. O corpo de Cristo, envolto em tecidos brancos, ainda expõe as mãos sobrepostas sobre o tórax e a cabeça apoiada sobre um manto dobrado. Quanto à técnica utilizada pelo pintor, percebe-se que a perspectiva foi forçada de modo que toda a borda do túmulo permanecesse nos limites do quadro e, ao mesmo tempo, que o corpo ficasse visível em máxima extensão possível. O resultado é perturbador, pois implica que a imaginação naturalista acredite que o túmulo possui a borda inferior desproporcionalmente mais alta do que a superior, ou para uma imaginação surrealista conceber os membros inferiores como que amputados.

Na *XIV Estação* que integra a *Via-Sacra* da **Igreja de São Pelegrino**, Locatelli apresenta um sarcófago cuja parte inferior foi removida dando lugar à visão do corpo jazente

de Cristo (figura 52). A luz tênue de um lampião colocado em primeiro plano lança sombras contra a parede do sepulcro, acentuando a dramaticidade da cena. Maria, debruçada sobre a lateral mais próxima à cabeça de Cristo, parece mitigar a dor em silêncio enquanto vela pelo filho morto. Essa cena interpretada por Locatelli deriva do tema surgido de um reconhecimento equivocado da pedra da lamentação, logo associada a uma tampa de um sarcófago. Lugar pictórico que ganhou popularidade através de pinturas realizadas por pintores sienenses do século XIV e de esculturas dos séculos XV e XVI, encomendadas pelas Confrarias do Santo Sepulcro e pelos franciscanos responsáveis pela custódia dos lugares santos (RÉAU, 2000, p. 542). O detalhe da pedra retangular foi utilizado por Andrea Mantegna (1431-1506) na obra *Cristo Morto* (figura 50), cuja composição em escorço inspira a obra de Locatelli. Embora esse último não represente o corpo de cristo em espaço aberto, e sim dentro de um caixão mortuário.

## 2.2 A MORTE DOS SANTOS

### 2.2.1 A MORTE DE SÃO JOÃO BATISTA

Em 1996, Zanon desenvolve o tema da Morte do profeta, e primo de Jesus, em um mural realizado para a **Igreja de São João Batista**, de Nova Bréscia. A técnica utilizada foi a pintura sobre de tela, posteriormente, afixada à parede. A cena descreve o momento em que o carrasco corta a cabeça de João Batista para cumprir o desígnio de Herodes (figura 53).

Conforme a narrativa bíblica, o profeta havia sido aprisionado por ter ousado censurar o caráter ilícito do casamento desse rei. Pois a esposa, Herodíades, por direito pertencia a Felipe, irmão de Herodes. Conforme Mateus (14: 5-6), o rei desejava a morte de João, mas temia a reação do povo. Porém, de acordo com Marcos (6: 20-21) Herodes temia João, a quem considerava um homem justo e bom. Apesar de ficar desconcertado com denúncias do profeta, mesmo assim o protegia, pois gostava de ouvi-lo. Nessa versão a intencionalidade do assassinato recai principalmente sobre a esposa do rei, durante uma festa em que participaram destacados membros da corte, chefes militares e ilustres cidadãos da Galiléia, a filha de Herodíades, dançou e agradou o rei e os convidados. Diante disso, Herodes teria feito o juramento de dar a ela qualquer coisa que pedisse, ainda que se tratasse da metade do reino. A dançarina, instigada pela mãe, então sentencia: “Quero que me dê agora, num prato, a cabeça de João Batista” (Marcos: 6, 24). Desejo a que, mesmo a contragosto, Herodes atende, para não faltar com a palavra régia. Desse modo, o carrasco desce até o cárcere, corta a cabeça de João e traz em um prato que a moça logo entrega à mãe.

Zanon reproduz o momento em que o carrasco ergue a cabeça decepada de João Batista. O corpo ensanguentado do profeta jaz sobre os degraus de pedra da prisão. Perto desse repousa um atributo em forma de cajado cruciforme. Nos fundos do cárcere, um jovem pálido observa a decapitação. À direita do carrasco, uma mulher eleva um lenço ao rosto numa aparente expressão de tristeza. No Primeiro plano, um serviçal segura a bandeja, aguardando o momento de levar o macabro presente oferecido à filha de Herodíades. À esquerda do corpo de João, uma mulher observa impassível o cumprimento da ordem de Herodes. Um pequeno cão, numa representação um tanto disforme, lança-se em direção às pernas dessa personagem feminina, que com grande probabilidade, representa Herodíades.

### 2.2.2 A MORTE DE SÃO JOSÉ

O primeiro mural deste tema é encontrado na **Igreja de Nossa Senhora da Purificação**, em Bom Princípio (figura 54). Schlatter representa os momentos finais de São José numa cena familiar, emotiva e solene. Os oito anjos circundam o leito de morte, muitos deles portam flores de lírio, signo da castidade e das demais virtudes do santo. Um dos anjos, ao lado de Maria, traz uma rosa vermelha. José, segurando a mão de Maria, parece encenar um gesto de despedida. Jesus toca ternamente a fronte de São José. A arquitetura do nicho na parede de fundos, o estandarte com figuras de anjos, a lamparina, e os instrumentos de carpinteiro junto à parede, enfim, toda ambientação da cena é descrita com grande esmero e detalhismo.

Em 1956, Lazzarini aborda esse tema na **Igreja de São José**, em Dona Francisca (figura 57). Nessa versão é Jesus quem segura a mão do santo e que, com os lábios entreabertos, parece pronunciar palavras de consolação. Maria, no lado esquerdo do leito, observa com os dedos entrecruzados os momentos finais do virtuoso esposo. Anjos povoam o espaço de entorno enquanto, acima de todos, Deus-Pai se faz presente à cena. Em 1963, Lazzarini retoma esse tema na **Igreja de São José**, em Ivorá (figura 58). Ao trabalhar em um mural com maior proporção longitudinal, a composição sofre algumas alterações. Os anjos que flutuavam sobre o leito são deslocados para posições mais afastadas; o que se encontra flutuando no lado oposto a Maria tem o ângulo das asas modificado; e aquele que na versão de 1956, figurava ajoelhado próximo às costas de Cristo, é eliminado da cena. O matiz vermelho que tinha lugar na túnica desse anjo e que estabelecia pontos de ressonância nas vestes de Deus-Pai e da Virgem Maria também está ausente, substituído por cores menos contrastantes, que contribuem para que a predominância das tonalidades mais frias. Em 1959, Lazzarini realiza a última versão desse tema, em Santa Maria, na **Igreja de Nossa Senhora**



**das Dores** (figura 60). O mural realizado em uma absidíola lateral do templo apresenta uma cena com grandes vazios, áreas neutras preenchidas por céu e nuvens, onde os personagens parecem diminuídos diante da força exercida pelo espaço arquitetônico. O tema, no entanto, recebe uma descrição mais passional. Jesus abraça o Pai que desfalece, enquanto Maria ajoelha-se repetindo o gesto dos anjos que circundam São José. A posição dos anjos, provavelmente, foi redistribuída por Lazzarini na tentativa de ocupar o espaço disponível, de modo que a descrição das formas é mais problemática do que as versões anteriores. Mas, nesse caso, é necessário considerar que Lazzarini adota uma nova iconografia da *Morte de São José*, na qual o santo é apresentado sentado sobre uma espécie de poltrona que substitui o tradicional leito de morte.

Essa modificação na forma de apresentar o móvel em que o santo se apóia também é adotada por pintor desconhecido na **Igreja de São José**, em Pareci Novo (figura 59). Nesse mural, executado com uma técnica rudimentar, São José recebe o abraço afetuoso de Cristo. Maria, ajoelhada, beija a mão do esposo enquanto este permanece sentado, portando um ramo de lírios. A ambientação simples e familiar descreve uma janela com a paisagem arquetípica de um país tropical; a oficina de carpintaria com os devidos instrumentos de trabalho e um móvel junto à parede, contendo numerais romanos, alude à Lei de Deus. Mesmo assim, o ambiente em que ocorre a Morte de São José é menos metafísico do que nas versões dos pintores anteriores. Deus-Pai não se faz visível, nem há anjos nas proximidades. Apesar disso, pela simplicidade com que expressa os sentimentos dos familiares de Jesus, esse mural com todas as limitações técnicas, da pintura em tonalidades de poucas transições, se destaca pela capacidade de transmitir um lirismo poucas vezes imaginável para uma cena de morte.

### 2.2.3 A MORTE DE SÃO PEDRO

A única representação desse tema que encontramos na região de pesquisa foi localizada na **Igreja de São Pedro**, em Porto Alegre (figura 55). O mural, assinado por Curci no ano de 1946, foi realizado sobre a porção esquerda do arco que se eleva sobre o altar. A cena representa a morte do grande líder da igreja de Roma, já crucificado, no momento em que soldados romanos se esforçam para alçar a cruz até o vértice. São Pedro é apresentado estendido de cabeça para baixo sobre o instrumento de martírio, numa posição diagonal. Descrição que mantém a tradição segundo a qual o apóstolo teria solicitado um diferencial de posicionamento na hora do suplício, por se achar indigno de ser morto na mesma posição com que Cristo fora crucificado. Sobre a época de ocorrência deste evento representado, Eusébio da Cesária (c. 270-340 d.C.) registra na *História Eclesiástica* (Livro II, XXV –XXVI) que,



naquele tempo, dizia-se que a morte de São Pedro ocorreu sob o reinado de Nero, bem como a decapitação de Paulo, e que Dionísio, bispo de Corinto acrescentava que ambos apóstolos morreram na mesma ocasião (EUSÉBIO da Cesaréia, 2002, p. 73). Atualmente, aceita-se que a morte de São Pedro tenha ocorrido entre os anos 64 e 67, durante uma perseguição aos cristãos, determinada por Nero (WOLLPERT, 1999, p. 13).

Na pintura de Curci, a cena da *Crucifissão de São Pedro* apresenta a figura da moderna Basílica sobre os céus. Referência que destaca tanto o papel pioneiro desse apóstolo na fundação da igreja romana secular, quanto o local a que o corpo foi destinado. Pois, segundo a tradição eclesial, a atual Basílica do Vaticano está assentada sobre o local sagrado do túmulo de São Pedro. Hipótese religiosa que teria sido reforçada pelos dados arqueológicos encontrados nas escavações efetuadas sobre aquela Basílica, logo após o final da Segunda Guerra Mundial, conforme determinações do papa Pio XII (WOLLPERT, 1999, p. 13). Dado que pode ser significativo para se entender a importância do tema pintado por Curci, apenas um ano após o final daquele conflito.

Entre as formas da pintura de Curci identifica-se uma provável referência histórica na figura central de São Pedro sobre a Cruz. Nesta forma o pintor retoma uma gestualidade muito semelhante àquela criada por Michelangelo no mural do *Martírio de São Pedro*, realizado para a Capela Paulina do Vaticano, há quatrocentos anos (figura 56). Embora o número e a pose diferenciada dos personagens de entorno não confirmem a utilização do mural renascentista como fonte principal, pode-se inferir que Curci provavelmente se serviu de alguma imagem distanciada, mas que preservou por derivação alguns das gestualidades expressivas do sofrido São Pedro da obra renascentista.

#### 2.2.4 A MORTE DE SÃO ROQUE

São Roque Foi um santo que viveu na época da peste negra e da dança macabra. Conforme as informações resumidas por Pietro Vegezzi na *La Chiesa e la Confraternita di San Rocco in Lugano* (1902). Roque nasceu em Montpellier, antiga cidade de Languedoc, em 1236. Era o esperado filho de Giovanni e Libéria, casal devoto que, por longo tempo, rezou e aguardou que Deus lhes enviasse um descendente. A criança que apresentava uma marca de nascença, sob a forma de uma cruz vermelha ressaltada sobre o peito, tornou-se orfã em pouco tempo. Mais tarde, decidido a levar uma vida religiosa, doou todos os bens herdados e, vestido como desconhecido peregrino, viajou em direção a Roma num período em que várias cidades eram assoladas pela peste. Durante essa viagem, Roque entrou em um hospital e, sob

inspiração divina, fez o sinal da cruz sobre os contaminados e esses foram milagrosamente curados. Além de Roma, ele dedicou-se ao cuidado de outros doentes em Piemonte, Milão, Monferrato e nos ducados em Mântua, Modena e Parma. Em Piacenza, foi contaminado pela peste e, para não ser motivo de incômodo para outras pessoas, se retirou para uma floresta próxima. A pestilência se manifestou nele sob a forma de uma ferida na perna. Durante esse tempo, em que permaneceu na floresta, recebeu cuidados de um cão que, a partir da casa de uma família nobre, diariamente lhe levava pão e lhe lambia as feridas. Mais tarde, curado da enfermidade, retornou a Montpellier, mas os concidadãos que se encontravam em guerra o tomaram por espião e o lançaram no cárcere. Em 1327, após cinco anos na obscuridade da prisão, sem reclamar pela sorte, ele morre. “Uma esplendorosa luz circundou a sua alma bendita, e o signo da cruz que se encontrava impresso em seu seio serviu para que fosse reconhecido pelos parentes e concidadãos”.<sup>18</sup> (Vegezzi apud CHIESA, 2006 )

A cena pintada por Lazzarini, em 1956, na **Igreja de São Roque** de Faxinal do Soturno, integra um ciclo de três murais localizados no teto do presbitério. Ao se tomar como referência a pintura central da Glória de São Roque, têm-se à direita do protagonista: o mural de *São Roque Penitente* e, à esquerda, a *Morte de São Roque* (figura 64). O santo, nos momentos finais, encontra-se sobre um leito de palhas na prisão, enquanto o bastão e o chapéu de peregrino jazem ao solo. O manto de São Roque apresenta uma tonalidade verde semelhante à da vegetação simples que se desvela na paisagem, nos espaços entrecortados pelas grades da prisão. Não há expressão de tristeza, mas apenas gestos resignados da espera paciente pelo momento decisivo em que o Criador receberá a alma do santo. Momento que é representado pela acolhida afável de Deus-Pai que surge de braços abertos, envolto em uma aura luminosa, acompanhado por dois anjinhos.

Quanto à técnica utilizada na representação *Morte de São Roque* destacam-se os recursos de difusão de cores, freqüente, nas obras de Lazzarini, e o uso de uma perspectiva não unificada. O pintor reserva quase metade da cena à esquerda do santo para a representação das nuvens que envolvem a teofania. Já a estruturação do espaço, conforme sugere a orientação das linhas do piso da prisão, não é centralizada sob a forma de perspectiva convergente, mas seguem uma orientação mais livre, por meio de linhas inclinadas, por vezes sutilmente divergentes.

---

<sup>18</sup> “Una luce splendente che circondò la sua salma benedetta, ed il segno di croce trovato impresso sul suo seno, servirono a farlo riconoscere da' suoi parenti e concittadini” (Vegezzi apud CHIESA, 2006).

### 2.2.5 A MORTE DE SANTA TERESINHA

O momento final da jovem religiosa é apresentado em meio a um ciclo de murais hagiográficos na **Igreja de Santa Teresinha**, em Porto Alegre (figura 63). O mural, pintado por Locatelli em 1957, apresenta Santa Teresinha apoiada sobre travesseiros e reclinada sobre um leito de linhas austeras. Ao lado, um anjo portando rosas destaca-se da legião de mensageiros celestes que parecem recepcioná-la na nova realidade. Ela, no entanto, volta o olhar já desvanescente para o Crucificado, que surge sobre uma cruz luminosa, aos pés do leito. Entre os dedos pendem as contas de um rosário, enquanto sobre os lençóis e o chão aparecem rosas de cores diversas. Agonizante, ela recebe a companhia de três outras religiosas da sua ordem. Um padre, auxiliado por um coroinha, traz as mãos postas e parece acompanhar as últimas preces da Santa.

Santa Teresinha de Lisieux, nasceu em 1873 em Alençon, França. Aos 14 anos assume o hábito das Irmãs do Sagrado Coração. Cinco meses mais tarde, diante de um crucifixo, recebe uma revelação mística quanto ao futuro religioso. No ano seguinte entra para o Carmelo de Lisieux. Nesse local em que dedica-se a uma intensa vivência religiosa, também escreve algumas poesias devotas, pinta um afresco e redige os manuscritos autobiográficos, mais tarde reunidos no livro *História de uma Alma*. Aos 23 anos, é acometida de tuberculose e passa a sofrer crises freqüentes. No ano seguinte, 1897, Teresinha morre, após agonizar por dois dias. Já em 1898 é autorizada a divulgação da autobiografia da jovem religiosa. O sucesso junto ao público devoto é crescente, e as primeiras edições logo se esgotam. Em seguida, iniciam-se peregrinações até o túmulo de Teresinha. Em 1912, estrutura-se a base da iconografia hagiológica posterior, quando a religiosa Irmã Celina desenha à carvão a imagem de Teresinha portando rosas. Na mesma época Pio X teria declarado em locução particular que: “Irmã Teresa é a maior santa dos tempos modernos”. Em 1923 é beatificada por Pio XII sob o título de *Irmã Teresa do Menino Jesus*, e logo a seguir canonizada, em maio de 1925 (TERESA, 1979, p. 283-289).

O gosto que Teresinha nutria pelas flores é lembrado por Locatelli ao incluir, junto ao leito da Santa, ramos de rosas de diversas cores. Nos últimos dias de sofrimento, ao ser levada até a enfermaria: “[...] pela janela aberta, pode Teresa contemplar o esplendor do jardim (ela que gosta tanto de flores e frutos)[...]”. E um dos últimos registros fotográficos da religiosa foi justamente de um momento em que, convalescente, desfolhava rosas sobre um crucifixo. O olhar distante e a cabeça ainda ereta parecem retomar a descrição literária dos momentos finais da Santa. De acordo com as notas biográficas, naqueles instantes finais Teresinha recai a

cabeça sobre o travesseiro, e a Priora soa a campanha e as demais religiosas se reúnem junto ao leito. Mas, de súbito, a convalescente recobra forças, fita o alhar para a parede um pouco abaixo da estátua de Nossa Senhora, e permanece em êxtase durante o tempo da oração do Creio. Então, finalmente, pende a cabeça à direita, cerra os olhos e expira (TERESA, 1979, p. 272-275).

### 2.2.6 A MORTE DE SÃO LUIZ GONZAGA

Em 1959, Locatelli realiza as pinturas na **Catedral Basílica de São Luiz Gonzaga**, em Novo Hamburgo. Os murais abordam três temáticas relacionadas à vida do santo padroeiro. O mural que trata do tema da *Morte* é disposto sobre a parede esquerda do presbitério, e compõe a parte central do ciclo, que inicia com a *Primeira Comunhão* do jovem religioso, pintada na parede oposta, e que é concluído no grande mural situado na parede posterior do altar. Obra em que Locatelli manteve a tradição litúrgica que reserva a dignidade do destaque principal à figura de Cristo, ao mesmo tempo em que inclui a cena que completa o ciclo de homenagens ao padroeiro: *A Glória de São Luiz Gonzaga*.

De acordo com a tradição hagiográfica, Luiz era o primogênito da nobre Família Gonzaga, nasceu em 09 de março de 1568, em Mântua. Ao mesmo tempo em que o pai desejava que ele constituísse um brilhante futuro militar, a mãe o incentivava a desenvolver um acentuado apreço pelas virtudes cristãs. Na adolescência, ele estagia por algum tempo em um convento de monges Capuchinhos, em Florença e aos 17 anos, apesar da resistência do pai, é aceito como noviço na Ordem Jesuíta. Tempos depois, decide aprofundar os estudos teológicos e transfere-se para Roma. Nesse período, em que a cidade foi assolada pela peste, ele dedicou-se com profundo empenho ao cuidado dos doentes; mas, atingido pela doença, faleceu, ainda jovem, com a idade de 23 anos. Mais tarde foi beatificado e declarado santo em 1726, pelo papa Bento XIII (RÉAU, 1958, p. 824).

Para se entender porque o tema específico da *Morte de São Luiz Gonzaga* foi incluído nesse ciclo de pinturas é necessário que se situem algumas das condições intervenientes. Nesse exercício, podem ser retomados de maneira sintética os princípios aristotélicos relacionados às causas (ARISTÓTELES, 2002, p. 191. Livro V, 2). Como *causa final*, ou seja, a razão pela qual a pintura foi produzida, pode-se apontar a necessidade de ilustrar os momentos marcantes da biografia do padroeiro. A morte de São Luiz, em idade tão jovem, era um evento caracterizante que podia facilmente ilustrar a virtude cristã da abnegada disposição em auxiliar o próximo, mesmo que a custo da própria vida. Além disso, o corajoso gesto do santo jesuíta, expondo-se ao perigo de contaminação pela peste, também se revestia

de um caráter heróico, muito prezado pelo imaginário militar da Companhia de Jesus. Isso faz sentido ao se considerar o fato de que essa congregação exerceu forte influência na região de Novo Hamburgo. Conforme Arlindo Rubert, os primeiros imigrantes alemães católicos, que se estabeleceram na região a partir de 1824, não dispunham de padres de sua nacionalidade. De modo que: “[...] foram sofrivelmente atendidos pelos párocos de São Leopoldo que eram luso-brasileiros até a vinda dos jesuítas alemães como párocos em 1859” (RUBERT, 1998, p. 263).

As cenas relativas à morte dos santos também se colocavam enquanto paradigmas da boa morte. Locatelli apresenta o santo moribundo sobre o leito, tendo a graça de receber toda a assistência religiosa final ao mesmo tempo em que alguns anjos piedosos se aproximam. Uma ambientação que é, em grande parte, condizente com a descrição visual do tema da *Morte do Justo* (figura 67), tema que era conhecido, principalmente, nas colônias de imigração italiana do Rio Grande do Sul. Região em que foi divulgado através de antigas gravuras religiosas e, sobretudo, pelas pinturas murais de Angelo Lazzarini (1889-1964). Locatelli, sendo um pintor que nasceu na Itália, certamente conhecia algumas variações dessa iconografia, seja devido ao período no qual pintou murais nas colônias italianas do Rio Grande do Sul, ou através de imagens ancestrais do velho continente, uma vez que a origem desse tema parece remontar historicamente às gravuras dos manuais da boa morte (*Ars bene moriendi*), publicados entre os séculos XV e XVI.

Esses motivos que contribuem para entender as condições justificariam a necessidade da inclusão desse tema, e também parte da configuração escolhida para representar a morte de São Luiz Gonzaga; no entanto, pouco nos dizem sobre a intensidade da expressão emocional traduzida pelos gestos dos personagens representados. Para tanto não é suficiente acessarmos a informação do porquê de essa cena ter sido criada, e sim, a de como ela apresenta essas formas. Nesse caso, é preciso que se analise, também, a *causa formal*. O que faz com que a cena traduza com maior força sentimentos como tristeza e melancolia? Fenômeno no qual as tintas em cores sombrias, a disposição espacial dos personagens e a caracterização dos gestos dramáticos são determinantes. Isso pelo modo como foram conjugados de maneira a constituir a expressão específica dessa obra de Locatelli.

Ao se avaliar as formas de caracterização dos sentimentos no mural da *Morte de São Luiz Gonzaga*, ou seja, aquilo que Erwin Panofsky identifica sob o termo de *significado expressivo*, nota-se que toda a composição é permeada por um páthos barroco. Com exceção do padre que, incólume ao drama terreno, administra o último sacramento, quase todos os outros personagens expressam sua tristeza com gestos exacerbados (figura 61). Um clérigo, afastado do grupo, volta o olhar para fora dos aposentos e, ao segurar um rosário entre as

mãos, parece se evadir dos dados desoladores da morte presente, voltando-se para mais além, em uma reflexão existencial. Entrevista sob o vão da porta, a lua dá a referência temporal e ambientação de recolhimento à cena. O sacristão, postado aos pés do leito, também participa daquela manifestação de pesar que preenche todo o ambiente. Com sua presença, também remete ao fato histórico de São Luiz Gonzaga ter sido proclamado patrono dos seminaristas jesuítas pelo papa Bento XIII, e em 1926, declarado “patrono celeste de toda juventude cristã” pelo papa Pio XI (RÉAU, 1958, p. 824.).

Outros símbolos tradicionais também contribuem na construção da ambientação lúgubre da composição. Na cômoda, próxima à cabeceira do leito de São Luiz, são apresentados o livro e o crânio. Sabe-se que este último é um dos atributos tradicionais que, juntamente com o motivo do crucifixo, contribui para identificar as representações desse santo. Além da imagem do crânio e do livro suscitar possíveis relações com o tema da *Vanitas*, essa também se relaciona às práticas devotas históricas utilizadas pelos integrantes da Companhia de Jesus. Num comentário aos *Exercícios Espirituais* de santo Inácio de Loyola, publicado em 1687, há uma sugestão de como conduzir a meditação sobre a finitude humana: “Esta meditação deve ser feita com as janelas fechadas, porque a obscuridade do lugar ajuda, sobretudo, a imprimir dentro da alma o horror da morte. Ao mesmo tempo é conveniente portar um crânio de morto”<sup>19</sup> (MÂLE, 1951, p. 210, tradução nossa). A expressão religiosa do século XVII foi profundamente marcada por esse tipo de prática. O crânio se tornara um dos instrumentos da piedade, sendo utilizado não só pelos religiosos, mas também por laicos que os conservavam em suas casas para que pudessem manter sempre ao alcance dos olhos um signo que os conduzisse à reflexão sobre a morte. O que pode nos auxiliar a entender porque, naquela época, foram tão freqüentes as imagens de santos contemplativos portando uma caveira (MÂLE, 1951, p. 210).

A expressão patética resultante na obra de Locatelli se torna característica quando se considera que tal intensidade na expressão de sentimentos não parece ser condizente com a atitude cristã de esperança que, normalmente, envolve a morte de um santo. Mesmo no caso da iconografia tradicional da *Morte do Justo*, Philippe Ariès (2003, p. 140) observa que, pelo menos nas imagens do século XV, os artistas: “[...] hesitam em representar os sinais extremos do sofrimento e da agonia. O ‘enfermo que jaz no leito’ das artes moriendis não demonstra estar nos últimos extremos”. Isso, porque a morte no leito constituía um rito apaziguante que

---

<sup>19</sup> “Cette méditation doit être faite à fenestres closes, parce que l’obscurité du lieu aide beaucoup à imprimer dans l’ame l’horreur de la mort. Parreillement il convient d’avoir une tête de mort”. (Santo Inácio de Loyola apud MÂLE., 1951, p. 210).

tornava solene uma passagem necessária pelo menos para os santos cristãos em paz com a igreja (ARIÈS, 2003, p. 52). A cena descrita por Locatelli parece se inserir numa série de crescente intensidade de expressão dramática que se prenuncia em Porto Alegre, ainda de maneira contida, na cena da *Morte de Santa Teresinha*, pintada em 1957, que se acentua na *Morte de São Luiz*, em 1959, e que alcança o auge na descrição dos suplícios de Cristo na *Via-Sacra* da **Igreja de São Pelegrino**, em Caxias do Sul. Conjunto de pinturas cuja realização, entre 1958 e 1960, se dá, pelo menos em parte, em período paralelo ao dos murais de Novo Hamburgo. Este é, também, o período em que Locatelli se deixa impregnar pelas descrições do livro de Pierre Barbet. E a similitude de expressão estabelecida entre os murais de Caxias do Sul e de Novo Hamburgo se evidencia, principalmente, na obra que completa o ciclo dos murais da Catedral dessa última cidade. Pois se percebe que o modelo do Cristo Crucificado da cena da *Glória de São Luiz Gonzaga*, ainda que sob uma expressão mais suavizada, é substancialmente o mesmo da *XII Estação* (1959) da *Via-Sacra* da igreja de Caxias do Sul.

Pode-se dizer que Locatelli, ao conceber a cena da *Morte de São Luiz Gonzaga*, de alguma forma se deixou tocar pelo tema. Essa identificação com a emoção, evocada pela configuração tradicional de um grupo de familiares e amigos que se reúnem diante do leito de morte, o levou a conceber esse momento. Não como um rito de passagem necessário para que um santo alcance as dádivas eternas, mas sim como um clímax de expressão da dor e do sentimento de perda. E, para traduzir essa expressão, ele lança mão de vários elementos visuais da tradição e do próprio repertório pessoal de formas. Os atributos característicos, que o santo geralmente traz em mãos, são reorganizados. O tradicional ramo de lírios passa para as mãos de um anjo enquanto que os braços do Santo se voltam, unicamente, para o ato de abraçar o crucifixo. Nos detalhes como: a boca semi-aberta, a expressão facial evanescente sobre os dois travesseiros de apoio, e mesmo do personagem que, de costas, se coloca em primeiro plano, percebe-se que Locatelli retoma signos expressivos já utilizados em outra cena de morte: a do mural realizado em 1957, na **Igreja de Santa Teresinha**, em Porto Alegre (figura 63).

Após se avaliarem as situações, sobre como Locatelli retomou configurações anteriores na descrição de sentimentos no mural da *Morte de São Luiz Gonzaga*, pode-se retornar pergunta do início deste estudo. Mesmo reconhecendo que o pintor, ao conceber a sua versão da *Morte*, necessita conservar certas formas da tradição indispensáveis para caracterizar o tema, pode-se questionar: por que ele também retoma certos gestos expressivos já utilizados em outros murais que ele realizou com temas não diretamente relacionados? A hipótese que ora estruturamos é a de que, em algum momento da prática artística do pintor, ele



veio a conhecer ou conseguiu dar forma a uma configuração de gestos que julgou ser a expressão adequada da emoção evocada pelo tema. E que essa configuração, associada a uma situação de êxito, passou a funcionar como o símbolo ideal de determinada intensidade emotiva, que o pintor tende a retomar, mesmo no caso de temáticas diferenciadas, desde que a intensidade afetiva evocada pela descrição da nova cena fosse semelhante àquela em que a configuração expressiva tomou forma pela primeira vez.

Apesar desse tipo de abordagem, com ênfase psicológica, apresentar dificuldades para uma história da arte que busca assegurar sua legitimidade no limite dos dados menos subjetivos, a problemática das implicações emocionais no resultado plástico de uma obra é uma questão recorrente no desenvolvimento dessa disciplina, e a iconologia, como campo auxiliar da história da arte, também abordou com diferentes intensidades o papel desempenhado pelas emoções como uma das instâncias mediadoras da difusão de símbolos culturais. Questões em que se destacam as contribuições de: Aby Warburg (1866-1929), sobre o papel desempenhado pela empatia na revalorização das expressões veiculadas pelas imagens através dos tempos, e de Erwin Panofsky (1892-1968) que reconheceu nas mudanças e retomadas, operadas sobre a iconografia de um tema tradicional, o sintoma de uma nova atitude emocional. Atitude que se torna digna de interesse da história da arte no momento em que ela pode ser não apenas um gesto individual e isolado, mas também, a concreção visual de uma forma simbólica. Meio pelo qual se condensam questões fundamentais de um grupo social, de um sistema de crenças, ou mesmo de um período histórico. (PANOFSKY, 1991, p. 52).

Em trabalhos tardios, Erwin Panofsky considera que o motivo que leva o artista a retomar uma configuração antiga pode ser decorrente de uma simples atitude pragmática. Como, por exemplo, na arte europeia do período Carolíngio, onde a segurança evocada pelos modelos tradicionais pode ser preferível na ausência de modelos melhores. Mas, mesmo assim, o historiador não parece renegar o peso das motivações psíquicas na ordenação de uma forma mesmo quando inspirada em elementos da tradição. Uma vez que reconhece haver, no Renascimento do século XV, a emergência de uma atitude de nostalgia pelo mundo clássico, em intensidade não encontrada em períodos anteriores. O que transparece, por exemplo, quando Dürer retoma a posição de *Orfeu morto pelas Ménades* para expressar a angústia de Cristo prostrado pelo peso da Cruz (PANOFSKY, 1981, p. 63). Essa observância do sentimento de reencontro diante de uma expressão emotiva veiculada por imagens do passado e a reorganização operada sobre esses símbolos denotam, não apenas a influência do pensamento de Warburg, mas também a retomada da idéia já defendida por Panofsky na



dissertação sobre *A vida e Arte de Albrecht Dürer*. Texto em que reconhece que a gravura *Melancholia I* de Dürer não resulta apenas de uma síntese entre as imagens de almanaques populares e, da fórmula iconográfica da melancolia associada à personificação abstrata da Geometria, mas também uma expressão da melancolia do artista. Caso em que a gravura de Dürer se torna:

[...] ao mesmo tempo, a exposição objetiva de um sistema filosófico e a confissão subjetiva de um indivíduo. Essa funde e transforma duas grandes tradições literárias e representacionais, aquela da Melancolia como um dos quatro humores a aquela da Geometria como uma das Sete Artes Liberais. Tipificando o artista da Renascença que respeita as habilidades práticas, mas que almeja fervorosamente à teoria matemática - que se sente 'inspirado' por influências celestes e idéias eternas, mas que sofre, ainda mais profundamente, pela sua fragilidade humana e limitação intelectual. Essa resume a teoria Neoplatônica do gênio saturniano conforme representado por Agrippa de Nettesheim. Mas ao fazer tudo isso isto se torna em certo sentido um auto-retrato espiritual de Albrecht Dürer.<sup>20</sup> (PANOSFKY, 1955, p. 171. Tradução e grifo nosso).

Nota-se, nesse caso, que os sentimentos de Dürer (1471 -1528) são valorizados na medida em que eles perfazem uma representação ideal de quais seriam as grandes apreensões que afligem não só esse artista germânico, mas grande parte dos intelectuais de formação humanista do período. De tal forma que a obra *Melancholia I* ao condensar essas questões pessoais também se torna uma forma simbólica<sup>21</sup> no sentido estruturado por Ernst Cassirer (1874-1945). Seu significado intrínseco é supra-individual por ser representativo de uma coletividade e de um período. Além disso, tal abrangência significativa só parece ser possível porque o indivíduo que a realizou possui as características ideais que o tornam, de certa forma, um símbolo de homem renascentista.

---

20: “Thus Dürer`s most perplexing engraving is, at same time, the objective statement of a general philosophy and the subjective confession of na individual man. It fuses, and transforms, two great representational and literary traditions, that of Melancholy as one of the four humours and that of Geometry as one of the Seven Liberal Arts. It typitifies the artist of the Renaissance who respects practical skill, but longs all the more fervently for mathematical theory – who feels ‘inpired’ by celestial influences and eternal ideas, but suffers all the more deeply from his human frailty and intellectual finiteness. It epitomizes the Neo-Platonic theory of Saturnian genius as revised by Agrippa of Nettesheim. But in doing all this is in a sense a spiritual self-portrait of Albrecht Dürer” (PANOFKY, 1955, p. 171).

21 A Forma Simbólica é ao mesmo tempo uma função e uma energia criadora pela qual surge a síntese de mundo e de espírito que nos assegura a unidade originária de ambas (CASSIRER, 1971, p. 57; 60). Ou, ainda, conforme o excerto do ensaio *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften* (1977), tomado a partir de fonte secundária: “Forma Simbólica significa toda a energia da mente através da qual um conteúdo de significante espiritual é ligado a um signo concreto e, intimamente, atribuído a esse signo” [‘Symbolic form’ means every energy of the mind trough which a significant spiritual content is bound to a concrete sensible sign and is closely attributed to this sign’]. (Cassirer apud FERRETTI, 1989, p. 105). De acordo com Panofsky o termo Forma Simbólica, emprestado de Cassirer, se concretiza quando: “o significado espiritual se liga a um signo concreto, material, e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo” (1999, p. 42), Ou, ainda, de acordo com a versão francesa dessa citação de Panofsky analisada na obra *Devant L’Image*, Formas Simbólicas são aquelas pelas quais: “un conteúdo significante de ordem inteligível se liga a um signo concreto concreto de ordem sensível para se identificar profundamente a ele”. [Formas simbólicas são aquelas pelas quais: “un contenu signifiant d’ordre intelligible s’atatache à un signe concret d’ordre sensible pour s’identifier profondément à lui”]. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 155).

Na análise da *Morte de São Luiz Gonzaga*, a impressão que parece mais marcante é o envolvimento afetivo de Aldo Locatelli com o tema. Talvez por haver reencontrado na atitude do santo que teve que frustrar os sonhos do pai para seguir os desejos de seu coração, um certo grau de identificação. Não que Locatelli buscasse conscientemente afrontar as expectativas de seus familiares, mas por compreender, através da biografia de São Luiz, os sentimentos ou preocupações que um dia afligiram o seu próprio pai, ao ponto deste ser obrigado a dizer: “Aldo, tu és um bom filho, estudas muito, mas me preocupa, sobretudo, a tua profissão”, diante do que o pintor, mais tarde, confidenciou: “Isto me preocupou muito, porque nós temos para com os pais os sentimentos mais sublimes, e eu tinha veneração pelos meus pais” (Locatelli Apud ZATTERA, 1995, p. 24). Talvez aquele pai apenas desejasse um caminho menos árduo, ou uma possibilidade remota o assustasse: a vaga premonição de que, pelas tintas, poderia vir o futuro e, conseqüentemente, também a morte do filho. A verdade é que, apesar de ser difícil acessar-se à intensidade dos sentimentos que envolvem a concepção desse quadro, temos, pelo menos, a indicação de que algo moveu Locatelli a escolher esta cena, em especial, para pintar junto ao seu nome a frase: *a mio padre dedico* (figura 62).

Mesmo que não se possa avaliar, até o momento, o quanto essa pintura constitui ou não uma forma representativa, no sentido panofskiano, de apreensões mais amplas dessa sociedade sul-rio-grandense no final da década de 50, o estudo dos detalhes simbólicos relacionados à expressão de sentimentos na obra de Locatelli nos permite conhecer melhor alguns aspectos envolvidos na retomada de antigas formas. Diante do que se torna possível afirmar, pela análise desse número restrito de dados, que: *A Morte de São Luiz Gonzaga* pode ser mais bem compreendida quando se estabelecem relações com as qualidades dos sentimentos do indivíduo que as executou. E que o pintor ao repetir certas configurações representativas de emotividade intensa, fornece um exemplo que tende a reforçar uma das idéias de Warburg: a de que o homem sempre tende a buscar por empatia as formas que melhor expressam seus conflitos e sentimentos no passado, até mesmo em outras culturas. Pode-se acrescentar, como uma aplicação restrita desse pensamento, que o alcance desta busca parece não se limitar ao passado histórico da sociedade, uma vez que contempla, também, o resgate de algumas formas particulares, oriundas do passado emocional do próprio artista. Portanto, sempre que esta tendência de reviver as formas representativas das emoções é manifestada em imagens, ela se torna, em grande parte, responsável pela sensação de familiaridade que, com freqüência, acompanha a visualização da obra inédita de um pintor cujos trabalhos anteriores são conhecidos. E, participa deste modo dos aspectos mais característicos do que chamamos de estilo.

## 2.3 A MORTE DO HOMEM COMUM

### 2.3.1 O DESTINO DO JUSTO E DO PECADOR

As imagens da *Morte do Justo* e da *Morte do Pecador* conservam a estrutura de um juízo particular no qual os domínios inferiores e as potências celestes disputam a alma de um homem que aguarda os momentos finais sobre um leito. A competição pela alma do moribundo segue uma dinâmica semelhante aos dramas do Teatro dos Mistérios, encenados no final da Idade Média. Em um Saltério de 1340, citado por Philippe Ariès, há a descrição de um diálogo no qual um homem confrontado pela morte roga pela intercessão da Mãe de Deus. Satã, por detrás do leito, reclama sua parte e o justo direito de condenação da alma desvirtuada. Maria, então, descobre o seio com que amamentou Cristo; Cristo, por sua vez, mostra as Chagas ao Pai Eterno, e Este então concede a salvação, comovido pelo gesto compassivo do Filho. Mas a configuração imagética desse tema só ganhou popularidade a partir do século XV, através de gravuras difundidas pela imprensa que ilustravam os *Ars Moriendi*, livros dedicados a ensinar as virtudes necessárias a uma boa morte. Esses, a cada página de texto, apresentavam uma imagem com a finalidade de que os leigos pudessem captar um sentido equivalente àquele alcançado pelos letrados (ARIÈS, 1999, p. 96). As imagens relativas a essa disputa pela alma de um homem comum alcançaram a região de estudo através de modelos difundidos por gravuras do final do Século XIX. Datação estimada a partir da datação atribuída a uma pintura de padrão iconográfico semelhante, pertencente ao acervo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (MG).

O conjunto temático, que foi abordado por Lazzarini em 1944 no **Santuário de Santo Antônio** em Bento Gonçalves, é composto por dois subtemas distintos. Nesse caso, reunidos em uma abordagem conjunta pelo fato de que tanto a iconografia da *Morte do Justo* quanto a da *Morte do Pecador* constituem temáticas complementares na apologia das virtudes cristãs, de tal forma que, raramente, uma dessas imagens foi representada como tema isolado. Ao pintar o *Destino do Justo* (figura 69), Lazzarini reproduz com grande similaridade a composição e as poses dos personagens da cena central constantes em uma antiga gravura policrômica do tema (figura 67). Mas, várias diferenciações surgem ao se analisar os detalhes. As principais resultam da redução dos contrastes entre as áreas de luz e sombra, de pequenas mudanças no posicionamento do braço do anjo, e da eliminação da cadeira da cômoda presentes na imagem modelo. O moribundo que, calmamente, repousa sobre o leito segura um crucifixo diante da face, enquanto recebe a devida assistência espiritual cercado de familiares

e pela visão reconfortante de um anjo consolador. O padre, no entanto, ao ter a imagem simplificada na versão de Lazzarini, perde parte dos paramentos litúrgicos e, ainda que de modo pouco verossímil, se apresenta sem portar estola para a realizar os últimos ritos sacramentais. No espaço superior do mural, a Santíssima Trindade presencia os instantes finais do homem justo, enquanto logo abaixo um demônio, com a face sobre o solo e as mãos cruzadas sobre a cabeça, tem a última investida frustrada por um anjo defensor.

Ao pintar a *Destino do Pecador*, em Bento Gonçalves, Lazzarini mantém maior fidelidade ao modelo tradicional, mas novamente altera a imagem do padre que preside os últimos momentos do resoluto pecador. As vestes escuras do sacerdote são substituídas por uma túnica branca, dessa vez, com a necessária estola. O chapéu constante na antiga gravura é eliminado, de modo que o padre passa a ostentar uma fisionomia semelhante à da cena da Morte do Justo. Fotografias conservadas na casa paroquial do **Santuário de Santo Antônio** registram uma intervenção sobre a pintura de Lazzarini em fase anterior à atual repintura, realizada no final da década de 90. Na primeira fase o rosto do demônio entronizado é suprimido. Na ação mais recente a face foi novamente sugerida, mas, por outro lado, foram eliminados dois dos três seres infernais que circundavam o pecador. Resta apenas o demônio que se encarrega de puxar os lençóis, mais antropomórfico após perder o par de chifres que até então ostentava (figura 70).

Em Faxinal do Soturno, ao realizar os murais da **Igreja de São Roque**, em 1956, Lazzarini volta a tratar do tema da boa morte. Na pintura do *Destino do Justo*, o pintor revela maior naturalismo na composição do tema (figura 71). O único indício sobrenatural que preserva é a presença do anjo. A Santíssima Trindade, as crianças, ou o demônio tentador não comparecem nessa cena. Dois personagens ajoelhados aos pés do leito do moribundo apresentam uma gestualidade mais efusiva na representação da tristeza, modo que se diferencia da expressão formal e contida dos familiares que assistem o agonizante nas gravuras tradicionais do tema. O homem sobre o leito é apresentado com os olhos já fechados, mãos cruzadas, calmamente repousando na expectativa dos momentos finais. Enquanto o Padre, apresentado em primeiro plano, é quem porta o cruxifixo que era atributo tradicional do agonizante nas gravuras do tema.

Ao tratar do mural correspondente ao *Destino do Pecador*, ainda em Faxinal do Soturno, Lazzarini continua a enfrentar problemas na construção anatômica das figuras cujas poses foram modificadas. O resultado técnico se torna, evidentemente, inferior ao dos

modelos das gravuras tradicionais em que se inspira. Há, porém, uma ênfase expressiva que infunde maior dinâmica à cena e que a destaca como a mais criativa interpretação do tema na região (figura 72). O padre, afastado do pecador sem contrição, levanta os braços portando o crucifixo como que num gesto de exorcismo. O demônio, que espreita a cabeceira do leito, e que no mural de Bento Gonçalves mantinha um braço levantado, nesse caso agarra os travesseiros e auxilia a segunda criatura infernal a projetar o corpo do pecador em direção ao solo. Outra modificação iconográfica ocorre quando Lazzarini acrescenta asas de morcegos à representação dos demônios, detalhes tradicionais, mas que não assistem à caracterização dos personagens correspondentes na gravura-modelo (figura 68).

Em 1959, Lazzarini pinta murais relativos ao temas do *Destino do Justo* e do *Pecador* na **Igreja de Nossa Senhora das Dores**, em Santa Maria. Ao tratar do primeiro tema, ele conserva a maior parte dos personagens da gravura-padrão, mas elimina a presença da Santíssima Trindade (figura 73). Desse modo, realiza uma pintura com maior detalhamento cênico, entretanto, mais convencional do que a versão de Faxinal do Soturno. Os personagens assistentes repetem poses tradicionais do tema, numa expressão resignada e calma. Os anjos são apresentados em uma coloração esbranquiçada etérea. Aquele que, junto ao leito zela pelo enfermo, nesse mural é representado flutuando em uma posição mais elevada; e o que se encarrega de expulsar o demônio, neste caso, já não recorre ao auxílio da espada. O mobiliário também sofre alterações. A cômoda passa a ocupar o lugar reservado à antiga poltrona vermelha que Lazzarini jamais incluiu nos murais. Sobre essa cômoda destaca-se um pequeno signo de modernidade: um abajur é acrescentado à iconografia tradicional.

Nessa mesma igreja, ao pintar o *Destino do Pecador*, Lazzarini realiza algumas modificações, mas sem a mesma liberdade de improvisação demonstrada na versão anterior desse tema. O demônio entronizado que aparecia na versão de Bento Gonçalves (1944) não é reproduzido, e o súdito que espreitava a cabeceira do leito se soma a esta ausência. Os dois demônios restantes mantêm a caracterização quiróptera das asas adotada na versão de Faxinal do Soturno. Uma nova cômoda é acrescentada à cena. O número de objetos que descrevem as riquezas temporais do pecador sofre uma redução, e a forma da serpente é eliminada. A moldura oval que circunda o retrato feminino ostentado pelo demônio é substituída por uma forma retangular (figura 74).

Em 1963, Lazzarini pinta sua última versão do tema na **Igreja de São José**, em Ivorá. Trata-se de uma fusão dos temas da *Destino do Justo* e do *Destino do Pecador* em um

só mural que distribui o conteúdo antitético numa forma de composição simétrica (figura 75). À esquerda, do ponto de vista do espectador, um personagem com vestes modernas volta as costas em direção ao altar enquanto tem um de seus braços acorrentados por um demônio. Ao lado, um anjo encobre o rosto numa expressão de tristeza. Na extremidade horizontal oposta do mural, um homem segue outro anjo em direção ao altar que se destaca na parte central<sup>22</sup>. Enquanto isso, um demônio frustrado morde as correntes com as quais tentava encadear o Justo. Versão visual que sintetiza não só os conteúdos complementares da *ars moriendis*, mas que também resume as ações decisivas relacionadas à doutrina dos quatro Novíssimos: a Morte, o Juízo, o Inferno e Paraíso. Essas instâncias, de acordo com um catecismo utilizado no final dos anos 50 no interior do município de Nova Palma, resumem as possibilidades relacionadas às últimas coisas que acontecem ao homem. Eventos sobre os quais os cristãos deveriam manter perseverante consciência, ao destacar que: “aquele que com frequência pensa nos novíssimos, conservará com maior facilidade a sua alma pura para os gozos da eternidade” (CATECISMO, [1958], p. 24).

Como adendo ao tema dessas representações desenvolvidas ao longo do século XX, nas quais o homem se vê diante de duas forças transcendentais. Registra-se, já no século XXI uma retomada da iconografia do demônio nos murais da **Ermida de São Pio de Pietrelcina**, em Cerro Comprido, região rural próxima a Faxinal do Soturno. Nesse local, Juan Amoretti desenvolve uma série de murais alusivos à legenda devota do padroeiro. Próximo à entrada, junto ao canto esquerdo da nave, destaca-se o tema relativo às *Tentações de São Pio* (figura 76). Pintura que descreve um dos fenômenos que perturbaram o futuro santo a partir dos cinco anos de idade, mas, que teriam sido rechaçados pela fé do menino na contínua proteção de um Anjo protetor. Pelo recurso a veladuras, o pintor descreve a presença espiritual de Jesus, Maria e do Anjo da Guarda no momento em que o jovem se depara com a visão de um demônio, que se apresenta sob o aspecto de um ser de pele negra, com cauda e chifres, além das asas de morcego. Caracterização que preserva detalhes similares à iconografia dos demônios retratados nos murais Lazzarini, e que consolida uma continuidade no imaginário regional relacionado às representações de seres infernais.

---

<sup>22</sup> Observa-se neste mural do *Destino do Justo e do Mau Pecador* que o altar é cercado por uma espécie de gradil. Característica arquitetônica comum nas igrejas em período anterior à modificação dos ritos litúrgicos introduzida após o Concílio Vaticano II.

### 2.3.2 UM MOMENTO E UMA ETERNIDADE

O tema da *Onipresença de Deus* é complementar ao do *Destino do Justo e do Pecador*, e assim como esse, tem o objetivo de conduzir o fiel à observância das virtudes cristãs ao lhe apresentar visualmente as conseqüências do mau uso do livre-arbítrio. Nesse caso porém, a ênfase recai sobre a teoria de que todas as decisões tomadas, boas ou más, não serão esquecidas por Deus. Pois é diante desse Deus vigilante que homem terá de prestar contas de cada momento da vida terrena. Esse tema é reproduzido por Cremonese, em 1942, na **Igreja de Nossa Senhora de Lourdes**, Igreja Matriz do município de Flores da Cunha (figura 77). O mural, localizado numa parede do transepto, apresenta a imagem de Deus Pai, em meio corpo, com um manto vermelho e longas barbas brancas. Na parte central, de onde se origina um círculo de raios luminosos, ele eleva os braços, destacando a pequena cruz que traz na mão direita. Na altura do tórax do Criador, destaca-se a forma de grande olho do qual se irradiam longos raios luminosos. À direita de Deus Pai, reconhece-se: a figura de uma orelha em meio às nuvens, e no espaço oposto do mural, a mão com a pena que anota algo sobre um livro aberto. Acima da cabeça do Pai Eterno, em semicírculo, estende-se a flâmula em português arcaico que apresenta a única legenda explicativa para a cena, o dístico: “A onnipresença de Deus”.

Toda a composição é baseada em uma gravura policrômica conservada em lares cristãos da época (figura 78). Nessa fonte quase todos os símbolos são acompanhados de legendas. Sob as formas da orelha, do olho e do livro, legendas respectivas explicitam que: “Deus ouve tudo”, “Deus vê tudo” e que “Deus sabe tudo”. A gravura ainda apresenta imagens que se referem ao Destino do Justo e do Pecador, tendo ao centro uma balança suspensa pela mão que se projeta entre as nuvens. Sobre o prato mais pesado do instrumento de pesagem, vemos o homem comum com uma pequena cruz, sendo recepcionado por um anjo que traz um pergaminho com uma longa lista de anotações: as prováveis boas ações anotadas no livro da vida. No lado oposto, um demônio se esforça para para modificar a inclinação do fiel da balança. Numa atitude burlesca, posiciona o livro que registra as ações perversas do réu, em posição mais afastada, ao mesmo tempo em que acrescenta o próprio peso ao prato das ações más. Abaixo da balança, outras frases se encarregam de enfatizar a necessidade de vigilância do fiel diante de cada ação, ao lembrar que um gesto que com duração de “um

instante” não escapará ao juízo do Deus onisciente e poderá decidir o futuro de “uma eternidade”. Como exemplo de boa ação, a fonte gráfica apresenta um casal, em ação de caridade, no gesto de doar moedas a um mendigo. A cena é seguida por outra em que uma pessoa, acompanhada por anjos, permanece tranqüila sobre o leito de morte. No lado oposto, vê-se um personagem armado com bastão, no momento em que executa um homicídio. No quadro seguinte, um moribundo encontra-se sobre a cama, sujeitado por correntes envolvidas ao pescoço e perturbado por uma multitude de criaturas infernais. Nenhuma das cenas acessórias referentes à balança ou à morte do homem comum foi apresentada no espaço restrito do mural pintado por Cremonese, mas é de se acreditar que a ausência de legendas abaixo de cada símbolo da Onipresença de Deus deva-se ao fato de que a imagem não era estranha aos fiéis da época que, simplesmente, encontravam nos murais um reforço à mensagem divulgada por gravuras devotas que já mantinham em seus lares. Caso em que as imagens podem atingir a autonomia que lhes permite funcionar simplesmente como símbolo visual inteligível, sem a necessidade da correspondente explicação literária.





Figura 1  
[A Morte de Abel] Gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794-1872).



Figura 2  
[Davi matando Golias] Gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794-1872).



Figura 3  
Lazzarini: [A Morte de Abel], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS.



Figura 4  
Lazzarini: [Davi matando Golias], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS.





Figura 5  
[*O sacrificio de Isaac*]. Gravura.  
Atribuição provável: Escola  
Alemã (1794 -1872).



Figura 6  
Lazzarini: [*O Sacrificio de Isaac*], 1955.  
Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS.



Figura 7  
Zanon: [*O Sacrificio de Isaac*], c. 1955.  
Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Paverama, RS.



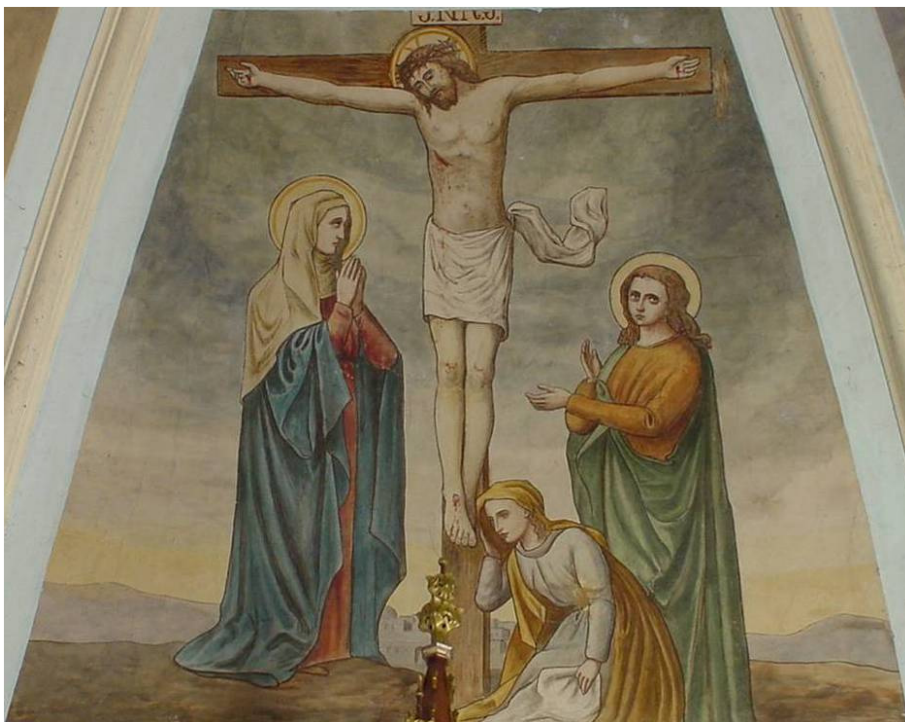


Figura 8  
Schlatter: [*Crucificação*], c. 1907-1918.  
Igreja de Nossa Senhora da Purificação. Bom Princípio, RS.



Figura 9  
Locatelli: [*Crucificação*], 1954.  
Catedral de Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Santa Maria, RS.





Figura 10  
Seer: [*Crucifixão*], 1937.  
Catedral de São João Batista.  
Santa Cruz do Sul, RS.

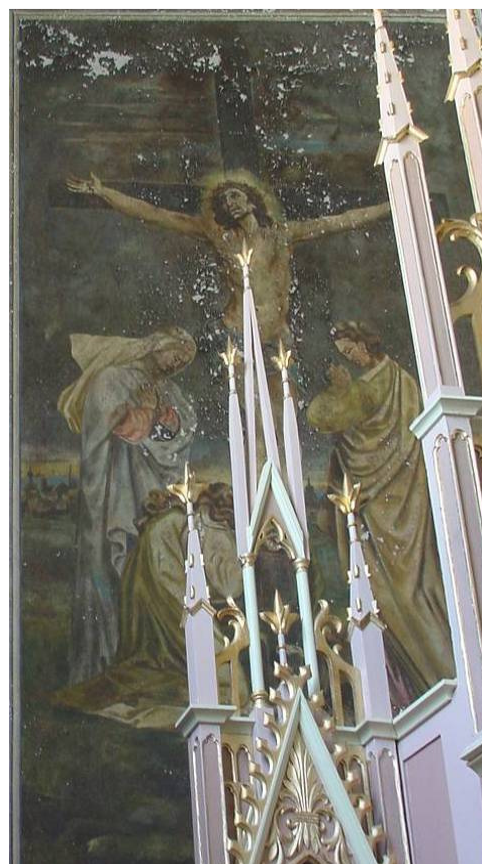


Figura 11  
Zanon: [*Crucifixão de Cristo*], 1946. Igreja de  
Santo Antônio. União da Serra, RS.

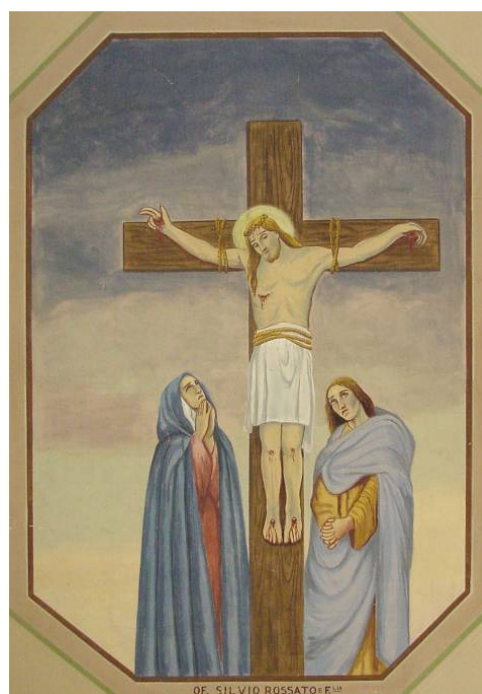


Figura 12  
Lazzarini: [*Crucifixão de Cristo*], 1955. Igreja  
da Santíssima Trindade  
Nova Palma, RS.





Figura 13  
Lazzarini: [*Crucifissão de Cristo*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS.

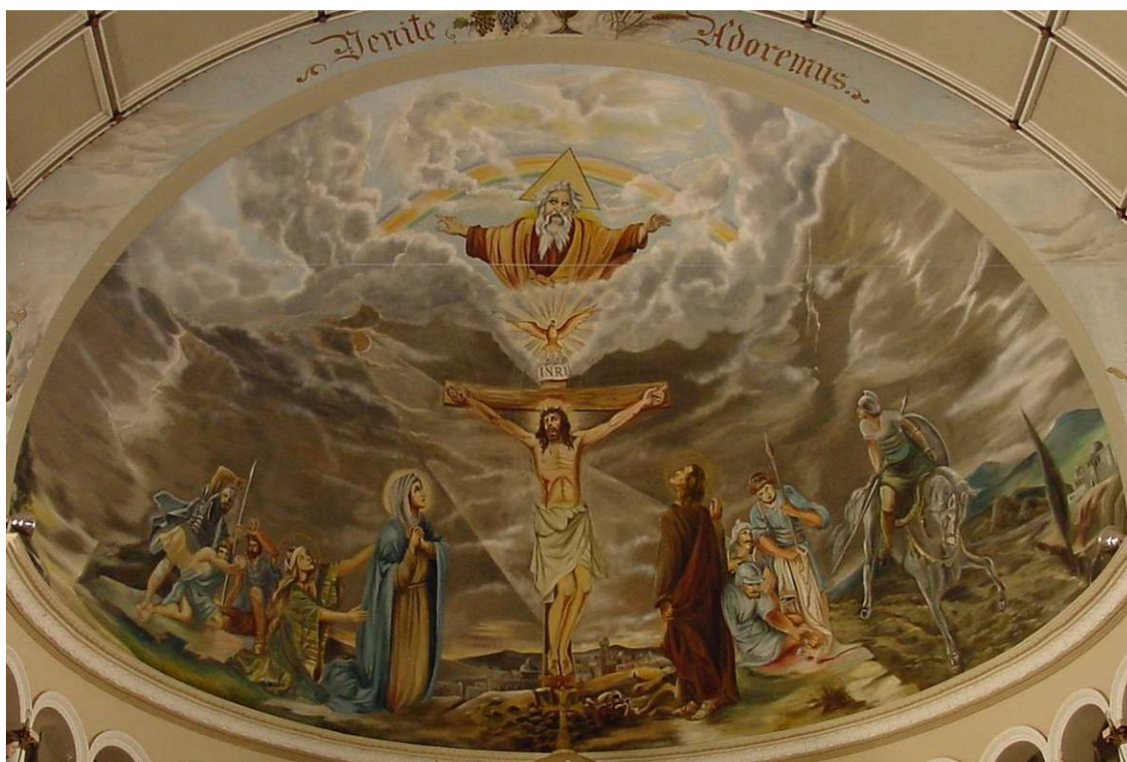


Figura 14  
Irmão Nilo: [*Crucifissão de Cristo*], 1955. Igreja de Santo Inácio de Loyola, Lajeado, RS.



Figura 15  
Lazzarini: [*Crucifixão de Cristo*], 1956. Igreja  
de São José,  
Dona Francisca RS



Figura 17  
Lazzarini: [*Crucifixão*], 1962.  
Capela de Nossa Senhora do Caravaggio,  
Sítio Alto, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 16  
Lazzarini: [*Crucifixão de Cristo*], 1958.  
Silveira Martins, RS.

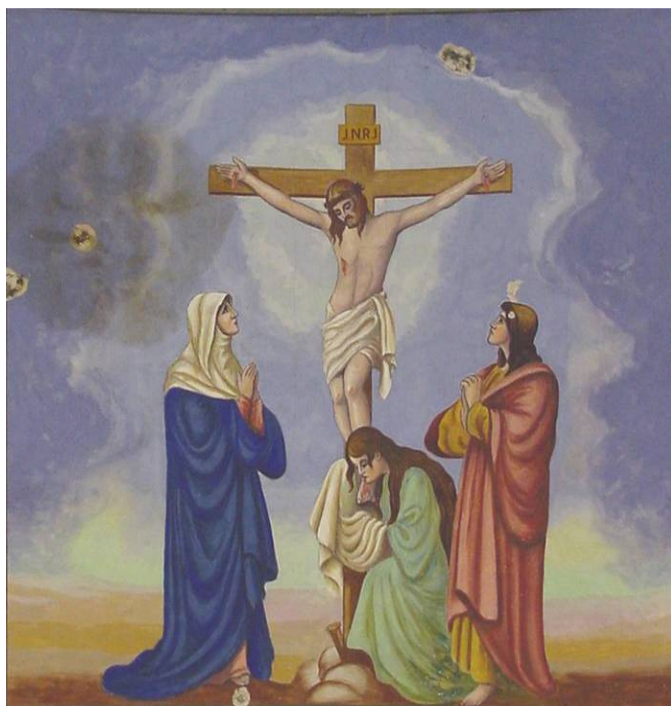


Figura 18  
Lazzarini: [*Crucifixão*], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores.  
Santa Maria, RS.





Figura 19  
Irmão Nilo: [*Crucifixão de Cristo*],  
c. 1955. Igreja de São Gabriel Arcanjo,  
Cruzeiro do Sul, RS.



Figura 21  
Irmão Nilo: [*Crucifixão de Cristo*], c. 1956. Igreja de Santa Terezinha,  
Campo Bom, RS.



Figura 20  
Sessa: [*Crucifixão de Cristo*], [195?].  
Catedral de São Luiz Gonzaga,  
Novo Hamburgo, RS.



Figura 22  
Schmitz: [*Crucifixão*], 1995.  
Igreja de NS de Lourdes.  
Canela, RS.

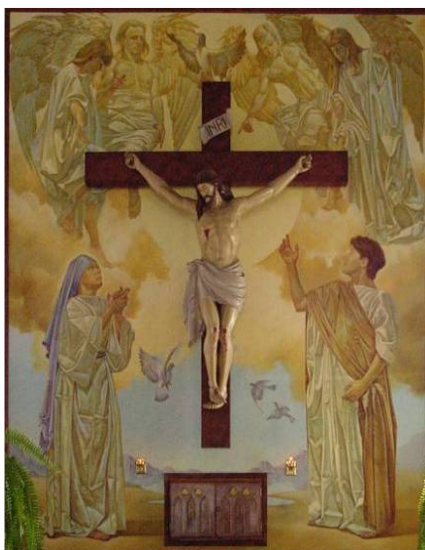


Figura 23  
Schmitz: [*Crucifixão*], 2002.  
Igreja do Senhor Bom Jesus, Taquara, RS.

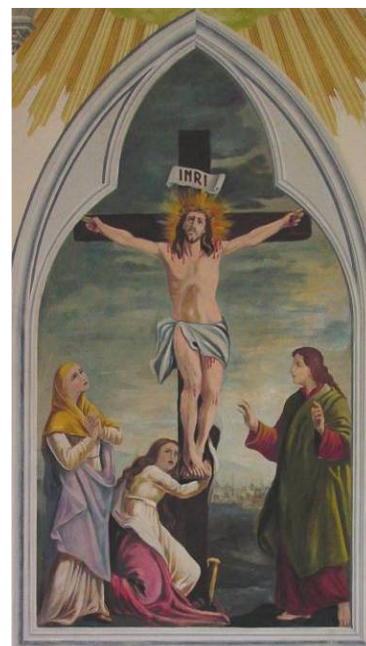


Figura 24  
Zanon: [*Crucifixão de Cristo*], 1956.  
Igreja de São Brás,  
Paráí, RS.

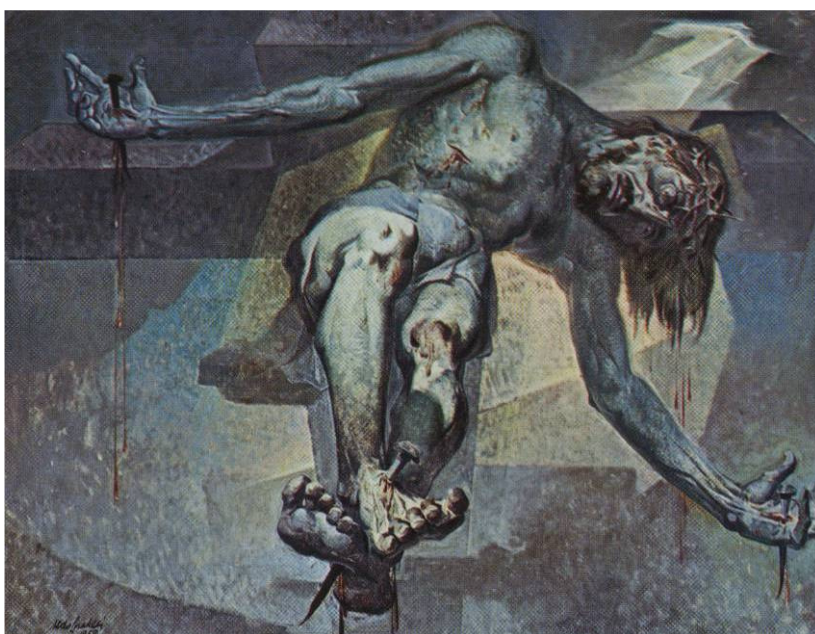


Figura 25  
Locatelli: [*XII Estação - Crucifixão de Cristo*], 1958.  
Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS.





Figura 26  
Irmão Nilo: [Crucifixão], c.1960.  
Igreja Nossa Senhora da Imaculada  
Conceição, Morro Reuter, RS.

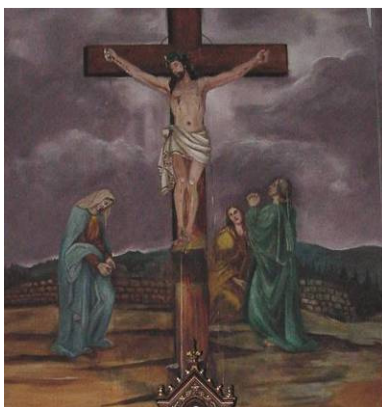


Figura 27  
Irmão Nilo: [Crucifixão], c.1960.  
Igreja de São Lourenço.  
Linha Imperial, Nova Petrópolis, RS.

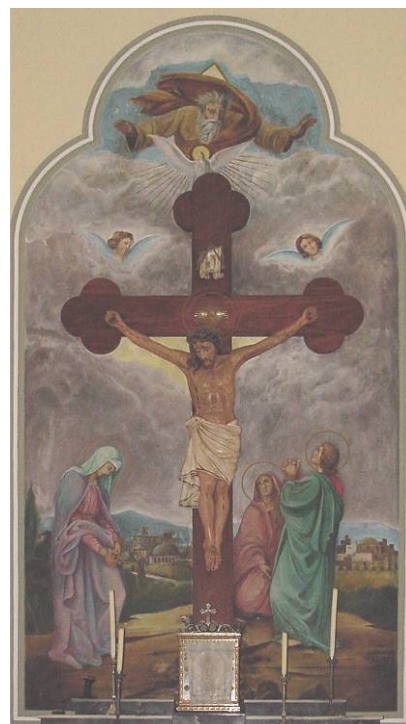


Figura 28  
Irmão Nilo: [Crucifixão], c.1956.  
Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo  
Socorro, Picada Café, RS.



Figura 29  
Irmão Nilo: [Crucifixão], c.1960.  
Igreja de Santa Ana.  
Capela de Santana, RS.



Figura 30  
Irmão Nilo (?): [Crucifixão], c.19--?.  
Igreja de São João Batista.  
Brochier, RS.

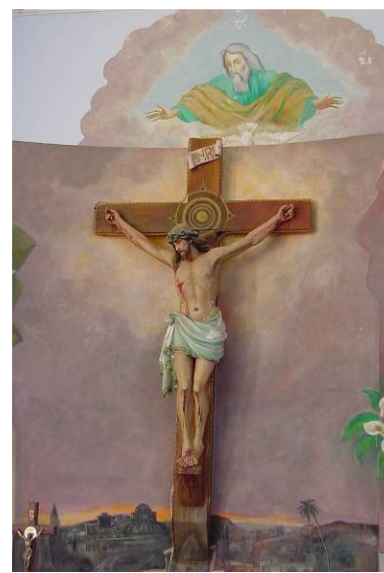


Figura 31  
Irmão Nilo: [Crucifixão], 1980.  
Igreja de São Miguel Arcanjo.  
Maratá, RS.

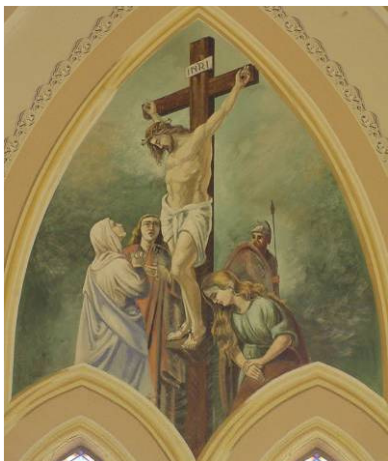


Figura 32  
Zanon: [*Crucifixão*], 1963.  
Igreja de São Francisco de Assis,  
Monte Belo, RS.

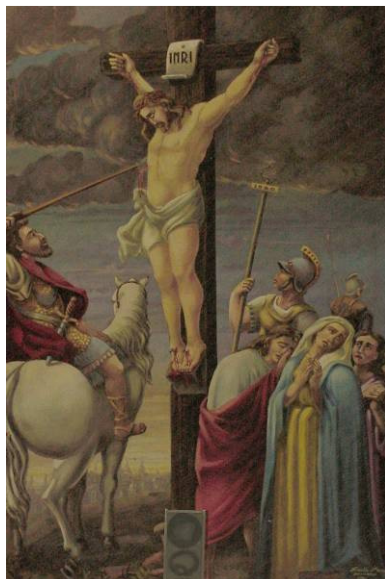


Figura 33  
Zanon: [*Crucifixão*], 1996.  
Igreja de São João Batista,  
Nova Bréscia, RS.



Figura 34  
Rubens: *Coup de Lance*, 1620.  
Museu de Antuérpia.

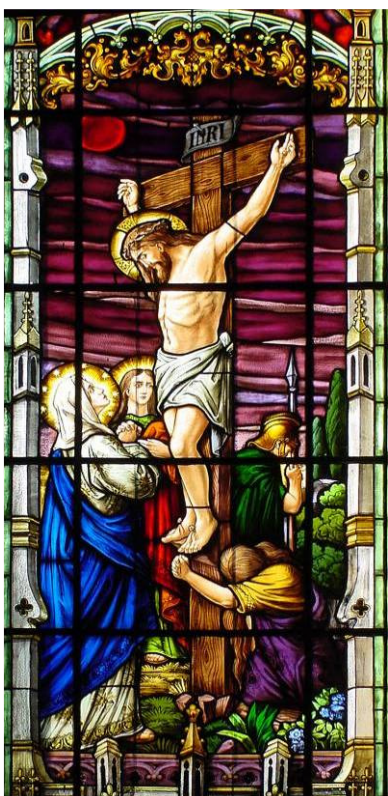


Figura 35  
Max Dobmeier (Casa Genta):  
[*Crucifixão*], sd. Igreja de Santo  
Antônio, Guaporé, RS.



Figura 36  
Zanon: [*Crucifixão*], 2001.  
Igreja de São Carlos Borromeu,  
Anta Gorda, RS.

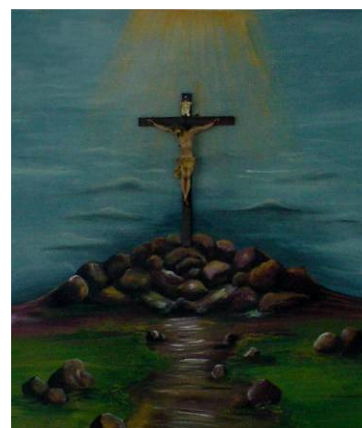


Figura 37  
Bruxel: [*Crucifixão simbólica*],  
1999. Igreja de Nossa Senhora  
Aparecida,  
Westfália, RS.





Figura 38  
Lazzarini: [*Descenso de Cristo*], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS.



Figura 39  
Sessa: [*Descenso*].  
Catedral de São Luiz Gonzaga, [195?]  
Novo Hamburgo, RS.



Figura 40  
Schlatter: [*Deposição de Cristo*], c. 1907-1918.  
Igreja de Nossa Senhora da Purificação,  
Bom Princípio, RS.





Figura 41  
Zanon: [*Deposição de Cristo*], 1949. Igreja de São Miguel Arcanjo,  
Itapuca, RS.



Figura 42  
Fontanive: [*Deposição*], 1939. Igreja de São Roque,  
Vila Maria, RS.



Figura 43  
Mantovani: [*Descenso de Cristo*], 1974. Igreja de São João Batista, Vespasiano Corrêa, RS.



Figura 44  
Murillo: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], Museu de Sevilha.



Figura 45  
Curci: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], 1936. Igreja de São José. Taquari, RS.



Figura 46  
Pedruca: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], 1989. Capela de São Francisco de Assis, Nova Palma, RS.

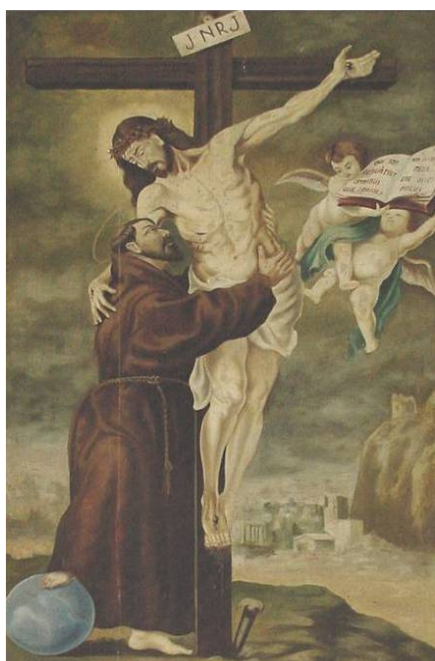


Figura 47  
Zanon: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], 1949. Igreja de São Miguel Arcanjo. Itapuca, RS.



Figura 48  
Zanon: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], 1963. Igreja de São Francisco de Assis. Monte Belo, RS.



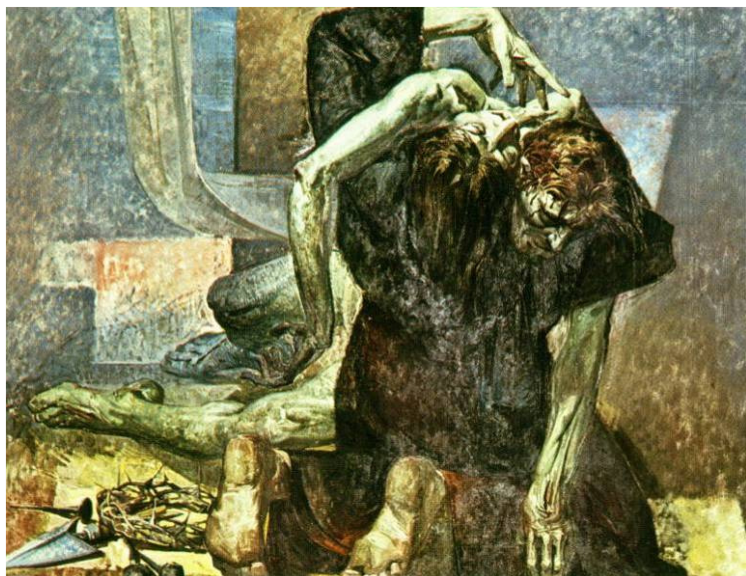


Figura 49  
Locatelli: [*XIII Estação – Lamentação da Mãe Dolorosa*], 1958.  
Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS.



Mantegna: [*Cristo Morto*], c. 1480. 66 x 81  
Pinacoteca de Brera. Milão.

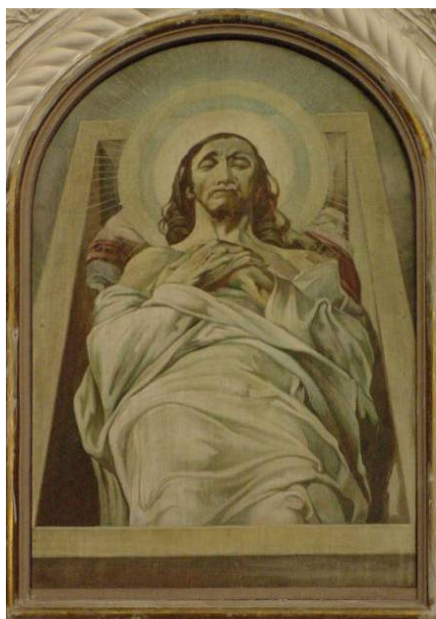


Figura 51  
Sessa: [*Cristo Sepultado*], [195-?].  
Catedral de São Luiz Gonzaga,  
Novo Hamburgo, RS.



Figura 52  
Locatelli: [*XIV Estação - Cristo Sepultado*], 1958.  
Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS.



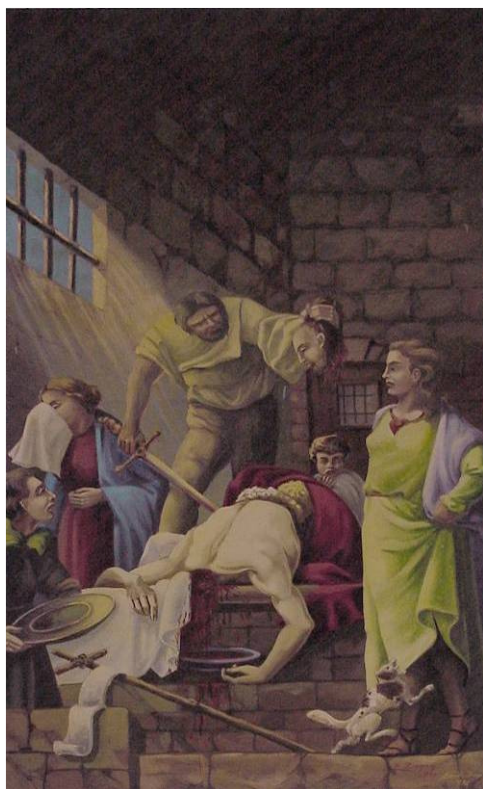


Figura 53  
Zanon: [*Morte de São João Batista*], 1996.  
Igreja de São João Batista,  
Nova Brésia, RS.



Figura 54  
Schlatter: [*Morte de São José*], c.1907-1918.  
Igreja de Nossa Senhora da Purificação,  
Bom Princípio, RS.



Figura 55  
Curci: [*Crucifixação de São Pedro*].  
Igreja de São Pedro, Porto Alegre, RS.



Figura 56  
Michelangelo: [*O martírio de São Pedro*], 1546-1560.  
Palácio Pontifical, Capela Paulina, Vaticano.





Figura 57  
Lazzarini: [*Morte de São José*], 1956.  
Igreja de São José,  
Dona Francisca, RS.



Figura 58  
Lazzarini: [*Morte de São José*],  
Igreja de São José, Ivorá, RS.



Figura 59  
Sn: [*Morte de São José*], sd.  
Igreja de São José,  
Pareci Novo, RS.



Figura 60  
Lazzarini: [*Morte de São José*], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS.





Figura 61

Locatelli: [*Morte de São Luiz Gonzaga*], c.1959. Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS.



Locatelli: [*Detalhe - Morte de São Luiz Gonzaga*], c. 1959. Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS.



Figura 63

Locatelli: [*Morte de Santa Teresinha*], 1957. Igreja de Santa Teresinha, Porto Alegre, RS.



Figura 64  
Lazzarini: [*Morte de São Roque*], 1956.  
Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 65  
sn.: [*Antes morrer do que pecar*], sd. Datação  
Provável: (c. 1940 -1960?).



Figura 66  
Zanon: [*O pecador*], 1963.  
Igreja de São Francisco de Assis,  
Monte Belo, RS.



Figura 67  
Sn: [*O destino do Justo*], cromolitografia, datação  
provável: final do século XIX, primeira metade do  
século XX (c. 1890 - 1950?).

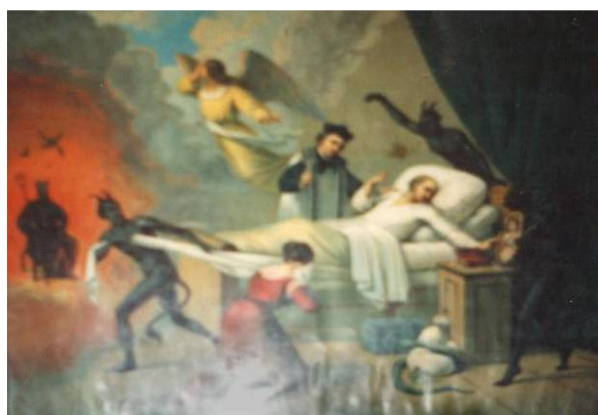


Figura 68  
Sn: [*O destino do Pecador*], cromolitografia, datação  
provável: final do século XIX, primeira metade do  
século XX (c. 1890 - 1950?).





Figura 69  
Lazzarini: [*Destino do Justo*], 1944.  
Santuário de Santo Antônio,  
Bento Gonçalves, RS.

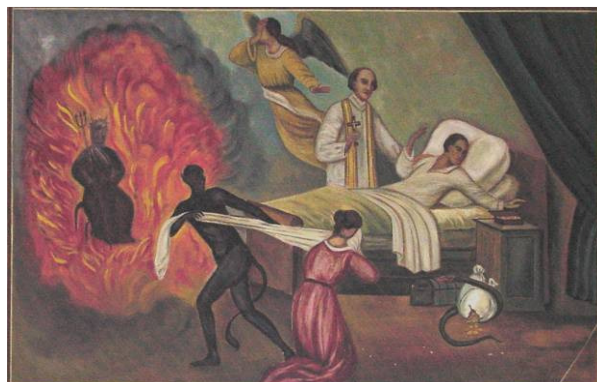


Figura 70  
Lazzarini: [*Destino do Pecador*], 1944.  
Santuário de Santo Antônio,  
Bento Gonçalves, RS.

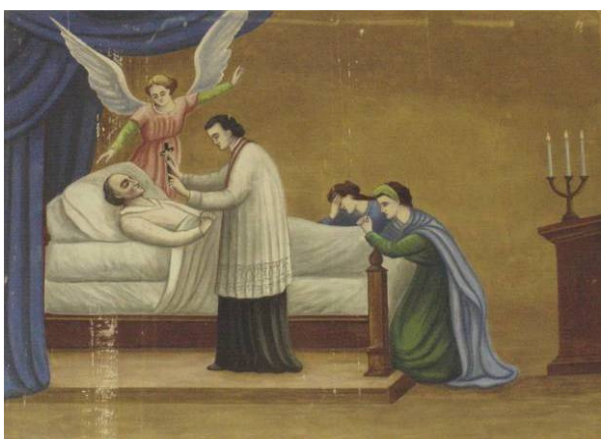


Figura 71  
Lazzarini: [*Destino do Justo*], 1956.  
Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 72  
Lazzarini: [*Destino do Pecador*], 1956.  
Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 73  
Lazzarini: [*Destino do Justo*], 1959.  
Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS.



Figura 74  
Lazzarini: [*Destino do Pecador*], 1959.  
Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS.



Figura 75  
Lazzarini: [*Destino do Justo e do Pecador*], 1963.  
Igreja de São José, Ivorá, RS.



Figura 76  
Amoretti: [*As Tentações de São Pio*], 2004.  
Ermida de São Pio.  
Cerro Comprido, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 77  
Cremonese: [*A onipresença de Deus*], 1942.  
Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, Flores da Cunha, RS.

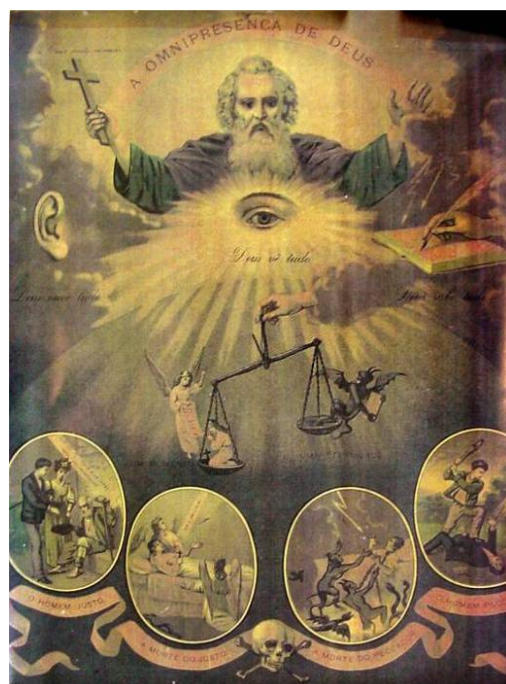


Figura 78  
Sn: [*A onipresença de Deus e o destino do homem*], sd. Datação provável: final do século XIX, primeira metade do século XX (c. 1890 - 1950?).



### Capítulo III

## 3. GLORIFICAÇÃO:

Os temas religiosos relacionados a eventos de glorificação representam situações de júbilo daqueles que venceram a humilhação da morte. É o momento da recompensa da ação heróica dos personagens modelares da fé cristã. Assim como a morte encerra o ciclo de eventos sacros terrenos, os eventos de glorificação perfazem o conjunto dos primeiros eventos sacros situados no além. O modelo por excelência é a *Ressurreição de Cristo*, na qual os fiéis embasam a esperança da própria vitória futura. Tema encontrado com grande freqüência na região de pesquisa, sendo numericamente superado apenas pelas imagens relacionadas ao ciclo da morte (Anexo K).

Ao lado do tema da *Ressurreição de Cristo*, outros eventos gloriosos também receberam grande deferência na fé popular. É o caso do ciclo relacionado à *Assunção da Virgem* e à *Glória dos Santos*. Temas que também se destacam por semelhante nível expressivo de grandiosidade e exaltação jubilosa. A expressão tradicional é conservada, em grande parte das representações, como nos eventos hagiológicos em que se percebe que a ambientação numinosa, barroca, da recepção dos santos no reino celeste continua a ser recuperada, ainda que de modo simplificado, mesmo no tratamento das devoções mais recentes, como no caso de Teresinha de Lisieux, santificada no século XX. Entretanto, nota-se que em alguns casos a recepção desses modelos também suscitou intervenções criativas, como no tema da *Coroação de Maria*, em que serão destacadas algumas das intervenções regionais sobre os modelos da tradição, através do acréscimo de personagem, e pela reação moralizante no tratamento de detalhes tradicionais.

Destaca-se nas análises seguintes, além da continuidade de uma ênfase descritiva iniciada no capítulo anterior, uma busca de se ressaltar como determinados padrões iconográficos lograram maior aceitação mesmo diante da existência de modelos e tradições concorrentes. Além disso, também se busca lançar as bases de discussão sobre o problema representado pela retomada de formas. Ação implicada em certos tipos de permanência nem sempre explicáveis pelo necessário uso de modelos. Apresenta, assim, um modo de se situar as questões que voltarão a ser discutidas, através de abordagens mais específicas, no capítulo final.

## **3.1 A RESSURREIÇÃO DE CRISTO**

### **3.1.1 A RESSURREIÇÃO ASCENSIONAL**

Armando Trevisan, ao analisar o mural pintado em 1952 para a Igreja do Santo Sepulcro, de Caxias do Sul, sugere a possibilidade de que Aldo Locatelli tenha se inspirado em um quadro da Ressurreição de Cristo atribuído a Rafael (**figura 79**), obra que atualmente se encontra no acervo do Museu de Arte de São Paulo. Dedução a que o historiador chega ao considerar que: “É idêntica a disposição triangular dos personagens, dominadas pela figura luminosa do Ressuscitado, com os guardas aos pés. Um destes, que protege os olhos do resplendor do alto, apresenta afinidades com a figura correspondente da tela de Rafael” (TREVISAN, 1998, p. 92).

Nesse caso, constata-se que a composição da Igreja de Caxias do Sul tende a seguir a ordenação espacial triangular, assim como a imagem atribuída a Rafael; no entanto, nos parece plausível que tal semelhança decorra naturalmente em função da disposição formal que a tradição iconográfica associou de forma mais freqüente à representação desse tema. Pois, apesar de ser possível que Locatelli conhecesse outras obras de Rafael, localizadas na Itália, parece pouco provável que ele dispusesse de estudos relativos a essa obra do MASP, ao lembrar-se que o período de maior permanência de Locatelli em São Paulo só ocorreria três anos mais tarde, quando, em 1955, é requisitado para pintar o mural da Homenagem aos Clássicos na sede do Citibank.

Quanto à representação dos personagens, observa-se que Locatelli descreve Cristo numa expressão mais maneirista, com o torso levemente retorcido, dando eco ao movimento sinuoso das vestes e à oscilação flamulante do estandarte da vitória (**figura 80**). Já o Ressuscitado de Rafael, mais hierático, mantém a maior parte do corpo encoberta por uma veste rubra, dando dimensão àquela gravidade que seria mais tarde recomendada pela contra-

reforma, a partir do momento em que o teólogo Juan de Ayala na obra *Pictor Christus eruditus* (1730) aconselha aos pintores a representarem Cristo diante ou sobre a tumba fechada, com o corpo imaterial, revestido com um manto vermelho. (Ayala apud RÉAU, 2000b, p. 570). Rafael também inclui, num segundo plano da composição, o tradicional grupo das Santas Mulheres que visitaram o sepulcro. Próximos aos bordos da tumba, encontram-se os guardas, que juntos repetem o gesto instintivo de levantar um dos braços frente ao rosto, diante da visão de Cristo. Dois deles permanecem em pé, enquanto os outros dois jazem ao solo, perfazendo o grupo de quatro soldados. Número que faz jus a uma tradição difundida pelas encenações do Teatro dos Mistérios, no qual Pilatos ordenava que os soldados vigiassem os quatro ângulos do Santo Sepulcro (RÉAU, 2000b, p. 571). Já na obra de Locatelli o sepulcro é disposto em posição frontal. Uma pesada pedra retangular, em pedaços, espalha-se sobre o solo. Três soldados, surpreendidos, buscam afastar-se da imagem resplandescente. Mesmo assim, um deles ousa olhar diretamente em direção ao Cristo ressuscitado, sem elevar a mão diante dos olhos, assumindo um gesto bastante raro nas representações tradicionais da *Ressurreição*.

Em 1952, quando Locatelli pintava o mural da *Ressurreição de Cristo* na Igreja do Santo Sepulcro (figura 81), paralelamente, ele trabalhou nos murais da **Igreja de São Pelegrino**, na mesma cidade. Talvez por isso, se possam encontrar alguns detalhes formais que aproximam os diferenciados temas representados nas duas igrejas. Quanto ao rosto do Cristo ressuscitado, percebe-se que o olhar se volta para o alto, como se ignorasse a cena dos surpresos soldados que se postam aos seus pés. Ao se dedicar a mesma atenção ao rosto do Cristo que preside a cena do *Juízo Final* na **Igreja de São Pelegrino** (figura 82), percebe-se que, dessa vez, o olhar dele se volta para a terra que deve ser julgada; porém, mesmo se tratando de temas e situações diferentes, algo religa essas duas imagens, pois, não apenas o padrão de caracterização da barba e dos cabelos loiros se repete, mas também a forma da cabeça e a expressão do rosto de Cristo são retomados com grande semelhança. Um detalhe que pode ser visto apenas como mais uma curiosidade da obra de Locatelli, mas que também pode apontar para a reutilização de estudos e esboços de expressões faciais, de maneira que passam a ser comuns a mais de um tema.

Ainda na **Igreja do Santo Sepulcro**, ao se observar a forma de um anjo que envolto em nuvens acompanha ao Ressuscitado (figura 83), percebe-se que, também, a partir desse personagem é possível estabelecer relações de semelhança formal com outra obra de Locatelli. Na figuração destaca-se uma linha suave que se inicia na base do pescoço do anjo se projeta em curva em direção à mão que se aproxima do corpo de Cristo, enquanto que, na direção

oposta uma das asas se estende dando uma continuidade que sintetiza a graciosidade do vôo. Configuração equiparável a de uma pintura mural posterior, sobre o tema da *Anunciação*, realizada em 1954 na **Catedral da Imaculada Conceição** de Santa Maria (figura 84). Nesse trabalho, a expressão do rosto e a posição de um dos braços do anjo Gabriel assumem uma forma diferenciada. No entanto, a linha que descreve o braço que, portando lírios, desloca em direção a Maria, a posição dos pés e o ângulo de projeção das asas se repetem com grande similaridade. Situação que parece reforçar a teoria de Gombrich (1977) sobre o caso da recorrência aos esquemas, que podem ser constatados na obra de diversos artistas. Mas que também aponta para uma condição específica em que tais esquemas foram mais destacados: situações em que houve necessidade da expressão gestual do estado emocional dos personagens.

As relações constatadas por Trevisan entre a *Ressurreição* de Caxias do Sul e a obra atribuída a Rafael, assim como o caso das semelhanças aqui observadas a partir da comparação entre obras de diferentes temáticas, desenvolvidas pelo próprio Locatelli, levam a colocar-se novamente diante do problema da permanência das formas e parecem apontar para alguns dos diferentes mecanismos implicados nesse fenômeno. Na primeira situação, têm-se o caso das representações históricas de um mesmo tema, em que certas configurações tendem a permanecer por longo tempo. E, ao serem retomadas dentro de uma interpretação mais personalizada, tendem a manter alguns indícios formais que permitem reconhecerem-se certas semelhanças, mesmo em obras produzidas sem nenhuma relação de influência direta comprovável na contemporaneidade. Configura a situação que se pode, com maior facilidade, atribuir a uma consequência inevitável na representação de temas tradicionais, pois seria uma tarefa bastante árdua, mesmo para um pintor de formação modernista, recriar a caracterização de todos os personagens e a própria configuração espacial de um tema religioso histórico, conseguindo, ao mesmo tempo, que o tema continue reconhecível. Já o segundo caso trata de uma questão mais difícil de ser justificada dessa forma, pois não se pode alegar uma necessidade imposta pela tradição iconográfica do tema, no momento em que se encontra uma forma semelhante tomando lugar em uma temática que não possui afinidade direta.

No caso da configuração utilizada por Locatelli, tanto no anjo da *Ressurreição* de Caxias do Sul, quanto na *Anunciação* de Santa Maria, percebe-se que vários detalhes, tais como o ângulo de abertura das asas e a inclinação do rosto apesar de se assemelharem, a rigor, não repetem uma idêntica configuração, o que parece descartar a possibilidade de que o pintor tenha utilizado o mesmo molde. Mesmo assim, tais diferenças não são acentuadas a ponto de se convencer de que a relação de similaridade estabelecida entre a estrutura das duas imagens



seja apenas accidental. Tal situação leva a estabelecer-se a hipótese de que algum aspecto, comum a ambas representações, presente não no nível do tema convencional, mas suscitado pelo conteúdo expressivo<sup>23</sup> dos personagens, atue como o vínculo insuspeitado que condiciona o pintor a reencontrar, dentro do seu repertório de formas, aquela estrutura específica que por mais vezes expressou de forma adequada o páthos que ele pretendeu imprimir às suas imagens.

Em 1955, Irmão Nilo pinta uma cena da Ressurreição na **Igreja de Santo Inácio de Loyola** em Lajeado (figura 91). Sob o arco do limite superior do mural, um raio de luz projeta-se iluminando o sepulcro. O anjo, em atitude devota, permanece ao lado do túmulo. O soldado, com a lança, demonstra uma atitude de surpresa; outro busca a proteção do escudo diante da luminosidade do evento sobrenatural; o terceiro guarda, jogado ao chão, parece se contorcer em gestos de pavor, e o último esboça uma reação instintiva de defesa ao tentar desembainhar a espada, enquanto Cristo, com vestes brancas esvoaçantes, eleva-se, indiferente às reações dos intimidados assistentes. Nesse posicionamento, Zanon retoma a configuração da ressurreição Ascensional, que surge a partir do século XIV por uma forma de assimilação ao tema da Ascensão, modelo que se destacou como exclusivo da arte italiana do começo do século XIV ao final do século XV, e que, no começo do século XVI, passou a ser divulgado pelas escolas alemãs, nas quais destacam-se uma das xilogravuras da *Grande Paixão* executada por Dürer, e o postigo lateral do Retábulo de Isenheim, pintado por Matias Grünewald (RÉAU, 2000b, p. 566 - 570).

Na *Ressurreição* de Lajeado, o túmulo permanece intacto, conforme sugere o posicionamento da laje superior. Esse detalhe, que é preservado por Irmão Nilo, deriva do antigo modelo em que Cristo, ainda caminhando, sai do sepulcro fechado (*Der Aufstieg aus dem geschlossenen Grabe*). Iconografia freqüente na arte alemã e que encontra algum apoio na tradição bizantina, segundo a qual esse trabalho de fechamento teria sido efetuado por judeus, desconfiados, que haviam tomado todas as precauções para que o sepulcro se tornasse inviolável. O detalhe também resgata o antigo simbolismo do túmulo não violado que para Santo Efren, o Sírio, é a forma pela qual a *Ressurreição* se torna o segundo nascimento de Cristo, que sai sem romper da tumba selada (*sepulcrum clauso*) da mesma forma que na

---

<sup>23</sup> O conteúdo expressivo é modo que nos permite identificar qualidades como: “[...] o caráter triste duma pose ou dum gesto, ou a atmosfera doméstica e pacífica dum interior” (PANOFSKY, 1995, p. 21). É uma característica cujo reconhecimento depende apenas da nossa sensibilidade cotidiana, sendo possível o seu reconhecimento mesmo quando não sabemos qual o assunto está sendo abordado por uma imagem. Junto com os objetos ou motivos que fazem parte do nosso conhecimento visual, ou conteúdo factual, constitui a primeira etapa da análise de uma imagem: o *conteúdo temático primário* da abordagem iconológica.

*Natividade* ele sai do ventre intacto (*utero clauso*) da Virgem Maria, sem romper o selo da virgindade. (RÉAU, 2000, p. 567).

Na mesma época, Lazzarini realizava pinturas no centro do estado do Rio Grande do sul, em uma região sob influência predominante da colonização italiana. Na *Ressurreição* da **Igreja da Santíssima Trindade**, em Nova Palma, Cristo também ascende de forma trinfal, envolto em uma aura luminosa (figura 85). Porém, nessa composição mais singela em detalhes o Ressuscitado se eleva entre os escombros de lajes revolvidas, enquanto porta o tradicional estandarte da vitória, ausente na versão de Irmão Nilo em Lajeado. Na **Igreja de São Roque**, Faxinal do Soturno, Lazzarini realiza em 1956 uma segunda versão da *Ressurreição de Cristo* (figura 96). Nesse mural ele utiliza o modelo derivado de uma gravura assinada por Iungtow, provavelmente, pertencente à Escola Alemã (1794-1872). A posição dos soldados em primeiro plano é mantida e nisto o mural reproduz com grande semelhança o padrão fornecido pela antiga imagem (figura 95). Mas Lazzarini simplifica o cenário, eliminando a forma dos dois soldados mais distantes, bem como outros personagens auxiliares, tais como: o Anjo, que se encontrava ao lado do túmulo e as Santas Mulheres que se posicionavam em plano mais afastado. Ao reproduzir a figura do Ressuscitado, Lazzarini não concorda com a expressão da gravura germânica, que apresenta o modelo de Cristo com um pé apoiado no sarcófago (*Das heraussteigen aus dem Sarge*), e substitui a pose original pela fórmula do Cristo planante da *ressurreição ascensional*.

Quase todas as ressurreições pintadas por Irmão Nilo derivam de duas fontes principais. A configuração que permanece invariável no primeiro modelo apresenta o corpo de Cristo numa posição diagonal, no momento em que se projeta acima do sepulcro carregando uma pequena cruz com um estandarte. O segundo padrão utilizado pelo pintor é o que apresenta o Ressuscitado em posição vertical, mais afastado do túmulo, sem trazer nenhum atributo nas mãos. Quanto à datação das obras desse pintor, cabe ressaltar que, talvez por seguir algum preceito de humildade caro à ordem religiosa a que pertencia, ele raramente costumava assinar ou datar as pinturas que realizava, de modo que, na ausência de dados paroquiais secundários a datação é quase sempre problemática, e dependente de informações orais, pouco confiáveis, que apenas indicam época aproximada.

O primeiro modelo de Ressurreição em composição diagonal foi utilizado por Irmão Nilo na **Igreja de São Lourenço**, comunidade de Linha Imperial, em Veranópolis, provavelmente, na primeira metade da década de 50 (figura 87). No cenário de cores escuras, Cristo eleva-se aos céus tendo o corpo semi-envolto em um manto vermelho. O pé do

Ressuscitado ainda parece tocar a tampa do sepulcro cujo selo inviolado permanece visível. Apenas o anjo parece testemunhar o evento, enquanto três soldados permanecem adormecidos. À direita do anjo, distingue-se entre as trevas, o local do Calvário onde permanecem três cruzeiros. Configuração semelhante é retomada na Igreja Matriz de Cruzeiro do Sul. Provavelmente, em data próxima a 1955, ano em que realizou a pintura dos murais da Igreja Matriz de Lajeado, cidade vizinha à anterior. Na **Igreja de São Gabriel Arcanjo** a Ressurreição, em versão simplificada, não apresenta o detalhe da visão do Calvário, e a base do túmulo parece se dissolver sob a névoa que invade quase todo o espaço de entorno (figura 88). A laje superior do túmulo, intacta e com o invariável adereço do selo parece flutuar acima dos soldados inconscientes.<sup>24</sup> O modelo é retomado no final da década de 70 na **Igreja da Sagrada Família**, em Bom Retiro do Sul (figura 89). Nesse mural, Irmão Nilo torna a apresentar o túmulo com linhas mais nítidas, a pequena paisagem do Calvário é deslocada para o lado esquerdo de Cristo, o detalhe do selo é ampliado ganhando maior destaque na composição. As cores do cenário são mais intensas, e as vestes do Ressuscitado ganham tonalidades mais contrastantes. Porém, nesse mural a desproporção existente entre o tamanho das pernas e o restante do corpo de Cristo é ainda mais acentuada que nas versões anteriores. A última cena baseada nesse padrão iconográfico de *Ressurreição* é encontrada na **Igreja de São Miguel Arcanjo**, em Maratá (figura 90). Figurando como a terceira parte do grande mural do Nascimento, Morte e Ressurreição de Cristo. Esse mural realizado em inícios dos anos 80, exclui a presença dos soldados romanos para dar lugar a formas decorativas de flores e de um símbolo relativo ao Santíssimo Sacramento. No restante, o mural repete com grande similaridade os detalhes mais constantes das versões anteriores deste padrão.

Na parede da **Igreja de Santa Teresinha**, em Campo Bom, encontra-se um exemplo do segundo modelo utilizado por Irmão Nilo (figura 93). Trata-se de um mural realizado a versão mais detalhista e elaborada das cenas de *Ressurreição* pintadas por Irmão Nilo. Nela o Cristo ressuscitado que se eleva em posição vertical apresenta a mesma forma da *Ressurreição* da **Igreja de Santo Inácio de Loyola**, de Lajeado (figura 91). As cores, porém, se tornam diferenciadas, o branco das vestes do ressuscitado é substituído por uma coloração verde. Já o uniforme verde do soldado portador de espada, passa a apresentar coloração avermelhada. Também ocorrem modificações no número, na gestualidade e no posicionamento dos personagens restantes. O anjo assistente, com asas em caracterização tradicional é suprimido e, no lugar desse, Irmão Nilo acrescenta uma testemunha não-alada

<sup>24</sup> Os soldados não aparecem na foto cujo detalhe contempla apenas a parte superior do mural.

que se posiciona atrás do túmulo. À direita de Cristo, o soldado com escudo é eliminado nessa versão, e o soldado restante se apóia sobre a haste de uma lança posicionada verticalmente, pose distinta do mural de Lajeado, onde o soldado posiciona a lança em linha oblíqua. À esquerda de Cristo, dois soldados são acrescentados à cena da ressurreição. O comportamento displicente da guarda romana pode ser subtendido por sugestão de objetos cênicos como o garrafão e as cartas de baralho dispersas pelo solo.

Além das versões da *Ressurreição de Cristo* derivadas dos dois padrões mais freqüentes, Irmão Nilo também realizou em duas ocasiões, em locais distintos, murais em que não houve a opção por desses padrões. Mas sim a experimentação de um novo modelo, numa tentativa que sintetiza os elementos mais freqüentes e introduz detalhes, até então, inéditos na iconografia utilizada pelo pintor. Na **Igreja de Santa Teresinha**, em Campo Bom, além do mural da *Ressurreição*, que apresenta Cristo planando acima do túmulo, Zanon também realizou uma segunda versão do tema, no teto da mesma igreja (figura 92). Nesse último mural ele reproduz a iconografia de *Cristo sobre o sepulcro* (*Christus supra sepulcrum*). Em meio às trevas, uma área do céu abre-se em cores cálidas. Sob o dístico de “Aleluia”, o Ressuscitado apóia os pés sobre o laje intacta da tumba e eleva os braços numa manifestação da vitória, enquanto o anjo repete o gesto numa expressão de júbilo. Junto ao túmulo não há soldados, mas, mesmo assim, uma agitada cena tem lugar. Um manto negro é desenrolado expondo partes da perna e do tórax de um homem e a face de uma mulher. Um esqueleto com os atributos de uma personificação da morte eleva o braço em direção à cabeça, um demônio parece ter o corpo projetado em queda livre e, próximo a um pavão, um estranho personagem eleva um arco sem portar flechas.

Essa alegoria reúne vários elementos com grande carga simbólica que, certamente, não se esgotam nessa primeira tentativa de aproximação ao *significado secundário*. E, embora a caracterização do personagem central indique que esta imagem trata do tema da *Ressurreição*, os personagens da parte inferior do mural não correspondem aos principais modelos tradicionais desta iconografia. As trevas que envolvem o homem, e a queda do demônio indicam que houve uma interpolação com a iconografia da *Descida ao Inferno dos Justos* (*Descensus ad Inferos*). Tema que deriva do apócrifo *Evangelho de Nicodemos* e corresponde a um evento, logo após a morte de Cristo, no qual os santos da Antigüidade foram resgatados da morte. Através de um relato que pretende reconstituir o testemunho de pessoas que foram ressuscitadas por Cristo, o texto narra a discussão entre Satanás e uma personificação do Inferno sobre a conveniência de se tentar aprisionar Jesus no reino inferior. Satanás declara que apesar de o Nazareno ter lhe causado transtornos ao exorcizar demônios,

curar doentes, e ao resgatar algumas pessoas da morte, este era apenas um humano pois havia exclamado: “minha alma está triste diante da morte”. O Inferno replica que se Jesus foi tão poderoso durante a vida, não seria prudente tentar trazê-lo até os domínios inferiores, pois, se ele livrou outros da morte, com que forças haveriam de subjugar-lo? Então, para a surpresa dos debatedores, as portas do inferno são rompidas, a luz de Cristo adentra as trevas, e mortos que ali se encontravam puderam ver e reconhecerem-se uns aos outros. Em primeiro lugar, Cristo abençoa Adão. “Depois fez a mesma coisa com os patriarcas, profetas, mártires e progenitores. E, a seguir, pegou-os a todos e deu um salto do Inferno. E enquanto ele caminhava, os santos pais seguiam-no cantando e dizendo: ‘Bendito aquele que vem em nome do Senhor. Aleluia! Sejam para ele os louvores de todos os santos’” (*Descida ao Inferno*, VIII apud Tricca, 1992, p. 260).

Conforme a versão grega do Evangelho de Nicodemos, antes de libertar os justos, Cristo teria, ainda, ordenado que anjos que acorrentassem Satanás, para que, desse modo, fosse deixado sob o jugo de Inferno até o dia da segunda vinda. Já a versão latina do texto é mais dramática. Nela, é Cristo que porta uma corrente e com ela amarra o pescoço e as mãos de Satanás. Após subjugar o maligno ser e pisar no seu pescoço, ele o entrega à custódia de Inferno. Aceitando a incumbência, Inferno toma Satanás e, com ele, precipita-se nas profundezas do Abismo. (*Descida ao Inferno*. Versão latina, VIII apud Tricca, 1992).

A imagem do pavão, no mural de Irmão Nilo, não se relaciona à simbólica da vaidade. Ao permanecer próxima a Cristo indica, antes, a ênfase relacionada ao antigo significado de revivescência pelo qual foi freqüentemente pintada nas catacumbas paleocristãs. Plínio descreve que o pavão perde as penas no inverno, mas torna a produzi-las na primavera. Santo Agostinho acreditava que a carne dessa ave era incorruptível. E, neste tipo de raciocínio, se tornou símbolo da ressurreição dos corpos para os cristãos primitivos. (GERD, 1994, p. 278). A presença de um casal envolto em um lençol escuro é uma provável referência ao sono da morte do qual Adão e Eva foram resgatados por Cristo. A presença de Eva, embora não conste no Evangelho de Nicodemos, foi introduzida na iconografia da *Descida ao inferno* por pintores religiosos do Monte Athos (RÉAU, 2000b, p. 556). O esqueleto com a foice, que eleva a mão em direção à cabeça, serve para dar materialidade à vitória do ressuscitado, pois percebe-se neste gesto da morte personificada uma expressão de inconformidade diante da humilhante derrota. O demônio em vôo descendente, embora livre de cadeias, lembra a condenação e queda no abismo narrada pelo *Evangelho de Nicodemos*. O último personagem, com o arco, no entanto, resiste à tentativa de uma interpretação mais consistente, pois não parece estar relacionado às configurações mais tradicionais do tema da

*Descida ao Inferno* ou à *Ressurreição*. Ao se considerar apenas o indício fornecido pelo atributo do arco, símbolo da guerra e do poder secular, é possível relacionar o personagem a Ismael, o arqueiro (GERD, 1994, p. 31). Personagem que, de acordo com o Gênesis, era filho de Abraão e de Agar, a escrava egípcia. Forçado pelo ciúme de Sara, a legítima esposa de Abraão, Ismael e sua mãe foram abandonados no deserto. Ao terminar o suprimento de água que levavam, Sara suplicou a Deus para que o filho não morresse. Um anjo foi enviado ao deserto e um poço surgiu naquele lugar, Ismael foi salvo da morte, e recebeu a promessa de uma grande descendência. “Deus estava com o menino, que cresceu e ficou morando no deserto, tornando-se um jovem arqueiro” (Gênesis: 21, 20). No modelo utilizado no mural de Campo Bom, a figuração de Ismael se torna conveniente pelo fato de esse ser um personagem que Deus salva da morte eminente, que simboliza o resgate de todos os justos pertencentes à descendência de Abraão.

Na **Igreja de São João Batista**, cidade de Brochier, um pintor, até o momento desconhecido (Irmão Nilo?), realiza uma *Ressurreição* em que o Cristo eleva-se em pose vertical, como no modelo da Igreja Matriz de Lajeado, porém, com gestos e vestes diferenciadas. O ressuscitado não traz as mãos vazias, mas o atributo já não é o tradicional estandarte da vitória, presente nas versões com composição em linha diagonal. Trata-se do exótico cajado com a inserção transversal de um bastonete, próximo à curvatura da extremidade superior, que confere caráter cruciforme ao objeto. De modo diverso das versões anteriores de Irmão Nilo, o túmulo apresenta-se aberto, sem selo, com a laje superior totalmente deslocada (figura 86).

Em 1989, Schmitz pinta a parede do altar da **Igreja de São João Batista**, em Porto Alegre. Nesse mural o pintor apresenta uma versão bastante particular da *Ressurreição* de Cristo (figura 94). A cena, que não se baseia em modelos específicos da iconografia tradicional, apresenta Cristo flutuando em meio um coro de anjos. O que se encontra à esquerda de Cristo é apresentado no gesto de soar uma trombeta, e os outros três, mais próximos, apenas acompanham o vôo ascensional do Mestre. Logo abaixo um último anjo revoa entre as nuvens que recobrem a tampa do sarcófago retangular. Nesse detalhe a solução compositiva também se diferencia dos modelos utilizados por outros pintores. A laje que recobre o túmulo não está despedaçada como nos murais de Zanon, nem lacrada por um selo como nas versões de Irmão Nilo, ou ausente como na pintura de Lazzarini em Faxinal do Soturno, mas num efeito gracioso tende a levitar, indivisa, logo abaixo do nível das nuvens. A cor revela uma apurada técnica naturalista na transição de tonalidades e no uso dos efeitos de luz e sombra, característica que se destaca na harmoniosa composição dos tons de pele e na

meticulosa descrição das dobras e volumes dos panejamentos. A representação anatômica dos corpos alcança um nível de correção acadêmica muito raro na pintura mural da região pesquisada. O caráter mais apto a suscitar controvérsias, no entanto, não se encontra na técnica de representação, mas no provável questionamento teológico que pode ser levantado diante de tal composição. O Cristo não parece representar o papel daquele que venceu a morte mas, ao contrário, um corpo inerte, semi-consciente, ou até mesmo ainda morto.

Apesar do longo período de atividade exercido por Zanon na pintura mural religiosa, o tema da *ressurreição ascensional* parece ser relativamente recente na obra desse pintor. Um dos primeiros murais, datado de 1992, é encontrado na **Igreja de São Roque**, em Dois Lajeados (figura 97). Nesse o Ressuscitado, envolto em lençol branco, eleva-se fulgente entre nuvens iluminadas. O túmulo é rompido em amplos pedaços, e os soldados se contorcem sobressaltados pelo súbito acontecimento. No centro da composição, o corpo atarracado e anticlássico de Cristo se impõe como um paradigma das características mais frequentes na caracterização de figuras humanas na obra desse pintor. E nisso revela as formas em que houve maior afastamento em relação ao modelos tradicionais. Já na caracterização dos soldados, relativamente, com proporções mais acadêmicas observa-se que Zanon utilizou o modelo divulgado por uma antiga gravura alemã (figura 95), o mesmo que Lazzarini utiliza, em 1956, na representação dos soldados da *Ressurreição* de uma igreja homônima a essa, em Faxinal do Soturno (figura 96).

Na década de 80, Zanon pinta a **Igreja de Santo Antônio** de Relvado. Na *Ressurreição*, ele amplia o efeito dinâmico do momento em que Cristo irrompe do túmulo (figura 100). Um número maior de placas de pedra é deslocado, e um raio de luz intensa se projeta a partir da sepultura. A forma dos soldados já não é reproduzida a partir do modelo indicado pela gravura alemã, e os os corpos passam a apresentar gestualidade menos intensa. Os guardas são representados com corpos rechonchudos, em uma caracterização que lembra as figuras de Botero, sequer demonstram grande surpresa diante do evento sobrenatural que presenciam. O portador da lança parece demonstrar, apenas, um pouco da inconformidade por ter sido perturbado em meio ao descanso. E o segundo soldado, sem armas, parece apenas um pouco incomodado com o excesso de claridade, apesar de elevar o braço diante da face numa pose tradicional, mesmo assim observa a luz sem fechar os olhos.

Em 1996, o autor desta pesquisa realizou a pintura de uma cena correspondente à *Ressurreição de Cristo* (figura 98) como parte integrante do mural da **Capela de Cristo Redentor**, no distrito de Caemborá, interior de Nova Palma. A *Ressurreição* é incluída como

penúltimo evento na série de temas que aludem ao ato da Redenção que, segundo a fé católica, foi protagonizada por Cristo ao intervir na história para resgatar a humanidade de um pecado ancestral. O mural, que se divide em três faixas temáticas horizontais, apresenta no espaço inferior imagens alusivas à arquitetura, formação étnica, trabalho e devoções da região em que a Capela se insere. Na faixa central duas cenas alusivas à ação de Cristo na história, a instituição do rito eucarístico e a entrada em Jerusalém simbólica do triunfo da ação de Cristo, e do cumprimento da profecia de Zacarias (9, 9-10) sobre a vinda do rei justo e vitorioso, que chegaria montado em um jumento para dispensar as armas de guerra e pronunciar palavras de paz para as nações. Na faixa superior do mural, a posição central destaca uma imagem de Cristo, pré-existente à realização do mural. Entre as letras alfa e ômega, essa imagem passa a representar o Redentor que intervém no meio da história mas que, ao mesmo tempo, se eleva acima do tempo comum, entre o princípio e o fim do devir. À direita dessa imagem são representados o *Nascimento* e a *Morte de Cristo* dois eventos históricos comuns, que passam a ser revestidos de importância simbólica no ciclo da Redenção. Em continuidade a essa linha temporal são apresentadas, no lado esquerdo da imagem central, os eventos extraordinários que vêm a culminar a ação do Redentor na história, o Cristo vitorioso que ascende na Ressurreição e o Cristo que retorna investido de poder e realeza no evento da *Parusia*.

A cena da Ressurreição buscou retomar de memória alguns dos gestos dos personagens de Lazzarini no mural realizado na Igreja de Faxinal do Soturno. Nesse caso auxiliado, em parte, por um estudo de poses recriadas por pessoas da comunidade de Caemborá. As linhas escuras destacadas e a cor com gradações simplificadas retomam em parte o estilo de desenho comum na ilustração de histórias em quadrinhos, e que foi explorado na arte laica por Roy Liechtenstein em obras exemplares da Pop Art americana. A observação de uma rígida estrutura geométrica com subdivisões triangulares é resultantes da influência das teorias psicológicas formalistas, baseadas sobretudo em Rudolf Arnheim, e que predominavam durante nossa graduação no curso de artes da Universidade Federal de Santa Maria. O destaque conferido ao desenho que predomina sobre a cor, a tendência a apresentar objetos em planos frontais para evitar distorções de perspectiva, e mesmo os procedimentos técnicos básicos da pintura mural são ainda, em grande parte, devedoras ao estilo do professor Juan Amoretti. Pintor de origem peruana com formação acadêmica tradicional que assim como nós era um dos poucos a manter o gosto pela linhas figurativas mais conservadoras num ambiente em que, predominavam valores modernistas que destacavam a necessidade de inovação e a superioridade artística das tendências abstracionistas.



A cena do Cristo que plana acima do círculo de abertura da tumba e do triângulo formado pelas linhas de indução sugeridas pelas lanças dos soldados, podem ser vistas como uma forma de concretizar a tendência de se buscar símbolos eficientes para expressar um estado de espírito que só é reencontrado nas representações dos grandes eventos mitológicos. Uma propensão que, no nosso caso, foi reforçada ainda na adolescência por um período de estudos em regime de internato no Seminário Diocesano Católico São José, em Santa Maria. A forma como a cena foi expressa nesse caso específico foi condicionada pelo tipo de formação religiosa e formação técnica disponível, bem como pelos valores morais dos contratantes. É o trabalho de um aluno de artes que objetivou manifestar resistência às idéias estéticas predominantes no ambiente de formação mas que, no entanto, não conseguiu ser impermeável a elas. Pois é preciso considerar que o estudos preparatórios, e a versão definitiva do mural, foram realizados enquanto trabalho prático de conclusão do curso de graduação em Desenho e Plástica. Não poderiam ser totalmente inovadores ou polêmicos, porque o projeto seria rejeitado pela igreja. Não poderiam incluir formas que contrariassem o imaginário do pároco, no que se refere aos valores culturais dos imigrantes de cada etnia. (Motivo pelo qual o mural teve que ser modificado para dissimular as formas arquitetônicas de uma igreja evangélica de Confissão Luterana). Por outro lado, não poderia ser uma pintura convencional, de linhas tradicionais, porque isto (apesar de ser do gosto do aluno) colocaria em risco a aprovação ao final do curso.

Em 1997, Zanon realiza a *Ressurreição da Igreja de Santo Antônio*, em Guaporé, obra em que elimina a presença dos soldados e inclui nesse espaço um grupo com quatro anjos em gestos de adoração (figura 101). Também modifica a pose de Cristo, ao adicionar o tradicional atributo do estandarte da vitória e ao apresentar o corpo com subdimensionamento vertical ainda mais acentuado. O halo e o círculo de nuvens que envolvem o ressuscitado parecem reproduzir a trajetória e a explosão luminosa de fogos-de-artifício. Tipo de interpretação que alcança excelência no precursor histórico da Ressurreição de Tintoretto. Pintada em 1580, para a Escola de São Roque: “Cristo sai dali como um foguete vivo. Já não plana, sai literalmente disparado, como um projétil” na “mais dinâmica de todas as ressurreições” (RÉAU, 2000b, p. 569).

Em 1988, Sérgio Werle realiza uma composição que integra, no mesmo espaço, os temas da Anunciação, Santa Ceia e Ressurreição, na *Igreja de Nossa Senhora do Rosário*, município de Capitão. Na última parte, que encerra a linha de leitura do mural, dois anjos ajoelham-se diante do ressuscitado que surge, sem grandes efeitos, caminhando sobre os fragmentos da rocha usada para vedar o Sepulcro (figura 99). Com a cabeça semi-encoberta

pelo lençol que lhe envolve o corpo, ele eleva os braços num gesto que pode até denotar certo sentimento de vitória, mas que ocorre num clima de inesperada tranqüilidade. O cenário, composto pelo rochedo escuro, fornece um contraste que contribui para destacar a luminosidade das vestes dos anjos e do Cristo ressuscitado. As proporções utilizadas na construção dos corpos, apesar de não-acadêmicas, não chegam a alcançar distorções perturbadoras. A descrição anatômica utilizada consiste numa síntese linear pela qual as curvas mais complexas do tórax e dos braços passam a ser descritas sob formas que lembram sólidos geométricos simples.

Na década de 90, o pintor e religioso Lassalista, Irmão Renato Koch, pintou o mural da *Ressurreição* na parede principal do presbitério da **Igreja de São Pedro**, em Encantado (figura 103). A cena, sem personagens secundários, é centrada na figura do ressuscitado envolto por raios luminosos. A disposição das vestes e a pose de Cristo lembram, em parte, a configuração utilizada por Lazzarini, em 1955, na Igreja Matriz de Nova Palma. A caracterização dos panejamentos, entretanto, apresenta uma técnica de execução bem mais meticulosa. O expressão do rosto de Cristo, ao contrário da expressão suave atribuída por Lazzarini, evoca a gravidade solene de uma Santa Face bizantina. A maestria apresentada na utilização da cor, porém, não é acompanhada em mesmo nível na representação anatômica da imagem. O tórax avantajado e os braços diminutos, lembram com grande proximidade as distorções mais maneiristas de Zanon.

Como complemento ao estudo do padrão iconográfico da *ressurreição ascensional*, registra-se que a *Resurreição* pintada por Zanon na **Igreja de São Carlos Borromeu**, em 2001, preserva ao mesmo padrão já utilizado, no século anterior, em Guaporé e Relvado: o Cristo que porta o estandarte da vitória sobre a morte e que plana acima de um túmulo com lajes rompidas. Algumas mudanças ocorrem na cor e no nível de detalhamento do cenário. As vestes de Cristo já não são branco-azuladas, mas sim de tonalidades amarelas que sugerem um brilho dourado. Mas tudo isso ocorre sem grandes efeitos pirotécnicos ou cúmulos de nuvens em um cenário despojado, sem a tradicional presença de guardas ou anjos (figura 102).

Essa tradição de apresentar Cristo planando sobre o sepulcro, mantida nas variantes encontradas nas colônias de imigração, teria surgido, em princípios do século XIV, como conseqüência de uma contaminação com o tema da *Ascensão de Cristo*, embora, essa forma, também se assemelhe ao tema da *Transfiguração* pois, como nesse tema, costumava-se representar Cristo ressuscitado com feições transformadas no interior de uma mandorla. Para Réau, esse tipo iconográfico surge como uma inovação da escola de Giotto. Mais tarde, a

partir das obras de Fra Angélico e Perugino, surgem variações fundamentais e o tema passa a ser representado isolado, independente do arcaico modelo no qual figuravam também as Santas Mulheres que visitaram o sepulcro. Em 1580, ao pintar os murais da Escola de São Roque, Tintoretto acrescenta uma nova expressão de dinamismo à cena. Cristo, ao invés de flutuar com leveza, se projeta-se com um ímpeto triunfante para fora da tumba (RÉAU, 2000b, p. 571)

### 3.1.2 O TESTEMUNHO DAS SANTAS MULHERES

Provavelmente na década de 50, Zanon aborda uma antiga iconografia da Ressurreição (figura 105) na **Igreja de Cristo Rei**, em Bento Gonçalves. Trata-se de uma cena na qual Jesus não está presente, mas apenas um anjo que dá testemunho do evento milagroso a três mulheres. A cena, baseada no evangelho de Marcos (16, 1-8), apresenta o momento em que Maria Madalena, Salomé e Maria, a mãe de Tiago, chegam ao sepulcro para embalsamar o corpo de Cristo. Nessa manhã do primeiro dia de semana, elas são surpreendidas: encontram deslocada a pedra que fechava o túmulo e, ao adentrarem este espaço, um jovem vestido de branco lhes anuncia que o nazareno já não se encontra entre os mortos. De acordo com Réau, esta forma indireta de apresentar a ressurreição através da cena das Santas Mulheres no Sepulcro, utilizada até o século XIII na arte cristã ocidental, é “a única representação que está de acordo com o relato dos evangelhos” (2000, p. 563).

Na Ressurreição pintada por Zanon, um anjo envolto em tecidos claros segura, à esquerda, uma laje retangular e, com o braço direito, indica uma direção às Santas Mulheres. Conforme Marcos (16, 6-8), após informar que Cristo havia ressuscitado, o jovem também solicita que elas anunciem o evento aos discípulos, em especial a Pedro, para que esses reencontrem o mestre ressurreto na região da Galiléia. No mural de Monte Belo, Maria Madalena, que porta um espelho, é identificada pelos longos cabelos ruivos. Mas a identificação de Salomé e de Maria, a mãe de Tiago, é mais problemática, pois essas personagens não parecem dispor de atributos históricos fixos que permitam uma atribuição segura. Mas, se aderirmos à tese polêmica de Pierre-Antoine Bernheim (2000) poderíamos identificar a mulher com vestes escuras como sendo Maria, a mãe de Tiago. Ao se considerar que: Maria, a mãe de Cristo, com frequência revela seu luto através de vestes escuras nas cenas da *Crucifixão*, e, para este pesquisador, a mãe de Jesus e a mãe de Tiago seriam a mesma pessoa. Com base nessa interpretação, a personagem restante, que se apresenta ajoelhada, só pode ser Salomé.

Esse modelo também foi usado por Zanon, em 1963, na Ressurreição da **Igreja de São Francisco de Assis**, em Monte Belo do Sul (figura 106). A distribuição dos personagens é adaptada ao espaço restrito do contorno em arco ogival. A técnica de pintura, mais elaborada nessa versão, faz supor que o mural da Igreja de Bento Gonçalves tenha passado por algum tipo de repintura. A forma dos personagens é modificada em alguns detalhes: Maria Madalena é apresentada com o rosto em perfil exato, em posição corporal mais próxima das outras mulheres. A mão direita da personagem que se encontra ajoelhada já não é visível, e o anjo, talvez devido ao novo limite do mural, já não apresenta asas.

### 3.1.3 APARIÇÃO A MARIA (CHRISTUS RESURGENS APPARET MARIAE)

A mais antiga cena relativa às *Aparições de Cristo* (c. 1907-1918), localizada na região, foi realizada por Schlatter para a **Igreja de Nossa Senhora da Purificação** de Bom Princípio (figura 107). Esta aparição, que não consta nos evangelhos canônicos e nem nos apócrifos, foi divulgada e defendida por Jacoppo da Varazze:

A terceira das aparições, sobre as quais os evangelistas nada falam, deu-se à Virgem Maria. [...] Se não concordamos com tal idéia, tendo em vista que nenhum evangelista a menciona, isto significaria que Cristo nunca apareceu à Virgem depois de ter ressuscitado. Mas descartamos a idéia de que tal mãe tenha sido assim negligenciada e desonrada por um filho como aquele. Os evangelistas devem ter silenciado a esse respeito por que seu objetivo era fornecer testemunhos da ressurreição, e não era conveniente que a mãe fosse chamada a testemunhar por seu filho. (VARAZZE, 2003, p. 344-345).

Conforme Réau (2000b, p. 576-577), a origem do tema é ainda mais antiga que esse texto medieval e deve ser buscada no Oriente próximo. O teólogo bizantino Gregório Palamas, sustentava que Maria teve a graça de tocar os pés do ressuscitado, honra negada a Maria Madalena. E, para o poeta Romanos, Cristo, ainda na cruz, consolou Maria, incentivando-a a ter confiança porque ela seria a primeira a vê-lo ao sair da tumba. Na Idade Média, a narrativa se popularizou no Teatro dos Mistérios numa cena onde Cristo envia o Arcanjo Gabriel, que havia anunciado seu nascimento, para levar a Maria a notícia da ressurreição.

Após a contrarreforma, essa passagem assume o valor de artigo de fé. Santo Inácio de Loyola propõe nos *Exercícios Espirituais* a contemplação imaginária de como Cristo “[...] tendo libertado as almas dos justos, voltando ao sepulcro e ressuscitado, apareceu em corpo e alma à sua bendita mãe.” (LOYOLA, 2002, p. 123). Santa Tereza de Ávila afirma que Cristo reservou a Maria a primeira visita póstuma (RÉAU, 2000b p. 577), crença que concorda com a imaginação poética de Sedúlio, poeta irlandês do século IX, para quem:

A sempre Virgem espera, mais que ninguém, o amanhecer,  
 E a luz do Senhor aparece para a boa Mãe,  
 Testemunha de imensos milagres, canal de sua vinda ao mundo,  
 A primeira a saber que havia ressuscitado.  
 (VARAZZE, 2003, p. 345, destaque nosso).

Schlatter apresenta o Cristo triunfal no momento em Maria estende os braços para abraçá-lo. Um anjo, providencialmente, passa a segurar o estandarte da vitória no momento em que o ressuscitado volta-se em direção à mãe. À direita dele, os instrumentos da paixão são apresentados por dois anjos. Um traz a coroa de espinhos sobre uma almofada verde, enquanto o outro apresenta os pregos da crucifixão, envolvidos em pano branco.

### 3.1.4 APARIÇÃO A PEDRO

A Aparição de Jesus a Pedro foi pintada por Zanon em 1963, na **Igreja de São Francisco de Assis** em Monte Belo do Sul (figura 108). Nessa cena o pintor dá forma a uma cena derivada do evangelho de João. Após a ressurreição Jesus aparece nas margens do lago Tiberíades, realiza um novo milagre sob a forma de uma pesca milagrosa e participa da ceia dos discípulos. Nesta ocasião designa uma missão a Pedro, reforçada por três vezes, através dos seguintes vocativos: “Cuida dos meus cordeiros”, “Sê pastor de minhas ovelhas” e “Cuida das minhas ovelhas” (João: 21, 15-18). A metáfora da missão de Pedro diante do ministério da evangelização é apresentada por Zanon através da imagem de Cristo ressuscitado, que envolto em vestes brancas, coloca-se diante de Pedro e estende os braços em direção de um redil de cordeiros. A luminosidade difusa e aspecto granular das pinceladas emprestam um ar impressionista a esta cena singela.

## 3.2 A ASCENSÃO DE CRISTO

As fontes literárias do tema da *Ascensão de Cristo* são bastante lacônicas. Marcos (16,19) registra apenas que: “Depois de falar com os discípulos, o Senhor Jesus foi levado ao céu e sentou-se à direita de Deus”. Lucas (24, 50 -53) afirma que Jesus, após ter conduzido seus discípulos até perto de Betânia: “Ali ergueu as mãos e abençoou-os. E enquanto os abençoava, afastou-se deles e foi levado aos céus”. Os Atos dos Apóstolos (1, 6-11) acrescentam, que após Jesus ter sido inquirido sobre o dia do reestabelecimento do reino de Israel, limitou-se a responder que não caberia a eles especularem sobre tal evento, mas que deveriam, antes, tornar-se testemunhas dos Seus feitos por toda a terra, e que: “Depois de dizer isto, Jesus foi elevado, à vista deles, e uma nuvem o retirou aos seus olhos” (BÍBLIA, 2002).

Conforme Réau (2000b, p. 605): “Ainda que a crença na Ascensão repouse sobre uma base frágil, se difundiu rapidamente porque se apoiava nos precedentes das ascensões ou arrebatamentos do patriarca Henoc e do profeta Elias, em quem os teólogos reconhecem prefigurações de Cristo [...]”. A iconografia da ascensão utilizou uma combinação dos temas pagãos relacionados ao rapto celeste e à apoteose. Em um marfim do século IV (Museu Nacional de Munique) Jesus aparece sendo conduzido ao céu pela mão de Deus, numa configuração ainda semelhante ao tema helênico no qual um deus estende a mão para elevar um herói até o Olimpo. No final do século VI, o papa Gregório Magno (590-604 d.C.) passa a defender que Jesus não havia sido elevado por anjos como Henoc, nem através de um carro celeste como Elias, mas sim, que se elevou por vontade própria, sem ajuda. Esta nova concepção passa a influenciar a arte medieval se impondo sobre a iconografia precedente, do Cristo auxiliado pela mão de Deus, de tal forma que no século XII, em imagens que ainda mantém a antiga configuração, a mão do Pai já não sustenta a mão de Jesus, mas se restringe a abençoá-lo.

Entre o final do século X e o início do século XI, se divulga, especialmente na arte inglesa, o tipo iconográfico no qual durante a *Ascensão* os apóstolos vêem apenas os pés de Cristo, ao tempo em que seu corpo é ocultado por uma nuvem (Schapiro apud RÉAU, 2000b, p. 607). Motivo iconográfico que, apesar de enfatizar mais a desapareição do que a glorificação, foi adotado no gótico tardio já sob influência das xilogravuras da *Bíblia Pauperum* e do *Speculum Humanae Salvationis*. Réau, no entanto, discorda das interpretações de Émile Mâle e de Gustave Cohen, de que tal composição deva sua origem ao modelo construído pelos efeitos de cenário nas encenações do Teatro dos Mistérios, acreditando ter sido, antes, as obras que instituíram o modelo que inspirou as representações teatrais (RÉAU, 2000b, p. 608).

### 3.2.1 PREFIGURAÇÃO

#### A) ASCENSÃO DE ELIAS

A Ascensão de Elias foi um dos temas representados por Angelo Lazzarini no teto da nave central da **Igreja da Santíssima Trindade** de Nova Palma (figura 110). Insere-se em um ciclo de temas cuja coerência de distribuição temática não é fácil de ser deduzida. Nota-se, porém, que, com exceção do tema relativo à Parábola do Filho Pródigo, descrita no Novo Testamento, todos os demais assuntos integrantes da seqüência são vetero-testamentários. Entre os murais mais próximos da cena de Elias estão: *José no Egito*, *O sacrifício de Abraão*, *o Dilúvio Universal*, e *Davi derrotando Golias*.

A imagem descreve a legendária cena na qual o antigo sábio é arrebatado aos céus em um carro de fogo até os céus, ainda em vida. Momento culminante da lenda desse personagem bíblico que, por um raro privilégio, foi adotado pelas igrejas grega e romana, ao mesmo tempo, sob o título de São Elias. Por influência do profeta Malaquias, cujo texto previu a volta dele, para preparar os caminhos até a chegada do Messias<sup>25</sup>, os cristãos consideravam o antigo profeta como a prefiguração de Cristo, assim como tendiam a identificar em São João Batista o segundo Elias (*Elias redivivus*). Na passagem em que o profeta, desesperado em meio ao deserto, clama pela morte, e é reconfortado por um anjo (Reis I, 19, 4 – 8), vem o prenúncio da Agonia de Jesus no Horto das Oliveiras. Dessa forma, também outros episódios da vida de Elias, como a ressurreição do filho da viúva de Sarepta e a ascensão no carro de fogo, são vistos em relação aos eventos neotestamentários da *Ressurreição de Lázaro*, e da *Ascensão de Jesus*.

Uma lenda identifica o filho da viúva, ressuscitado por Elias como Jonas, aquele que mais tarde ressuscitaria uma segunda vez, após ter sido engolido por uma baleia. Na pintura paleocristã, a ascensão milagrosa de Elias expressava a esperança de ressurreição, tendo como possível fonte o ritual da *Commendatio animae* realizado durante o ofício dos defuntos, em que se recitava: “Liberta, Senhor, nossa alma, assim como liberaste Elias da morte mundana” [*Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Eliam de communi morte mundi*]. (*Commendatio animae* apud RÉAU, 1996, p. 410, tradução nossa). O motivo iconográfico do carro de Elias era inspirado na arte pagã que fornecia como modelos, além da quadriga de Hélios, também Apolo conduzindo o carro do sol e Plutão raptando Prosérpina. Nas cenas bíblicas, o carro por vezes apresenta duas rodas (biga), e em outras quatro (quadriga), e conforme Réau:

Quase sempre é ele mesmo [o profeta] que tem as rédeas dos corcéis solares com crinas de chamas, porém às vezes o cocheiro é um Anjo que permite a Elias estender a mão direita a Deus, ao tempo em que a mão esquerda entrega seu manto a Eliseu, cegado pela fulgurante aparição (RÉAU, 1996, p. 411).

Na Grécia era comum que se dedicasse às capelas situadas em lugares elevados a patronagem desse profeta. A partir do século V, o tema do arrebatamento em um carro de fogo passa a ser associado, principalmente, ao evento da *Ascensão de Cristo* que, por sua vez, se efetua do ocultamento em uma nuvem densa, [*Elias carru igneo in coelos rapitur, Christus nube densa in coelos rapitur*]. (RÉAU, 1996, p. 411). Elias também é lembrado pelos cristãos

<sup>25</sup> Cf. Malaquias: “Eis que estou enviando o meu mensageiro para preparar o caminho à minha frente [...] Quem poderá agüentar o dia de sua chegada? Quem ficará de pé quando ele aparecer? (3,1-2)”. “Eis que vos envio o profeta Elias, antes que chegue o grandioso e terrível dia do Senhor”. (3, 23), (BIBLIA, 2002).



por ser um dos profetas que aparecem junto a Cristo na *Transfiguração*, e por ser identificado, por uma lenda, como uma das testemunhas decapitadas pelo Anticristo no Apocalipse. Essa identificação seria decorrente da interpretação dos *Oráculos Sibilinos*, e de excertos do *Apocalipse de Daniel* e do *Evangelho de Nicodemos* (McGUINN, 1997, p. 100).

Na cena descrita por Lazzarini, percebe-se que ele não mantém o tipo de representação mais freqüente, no qual os cavalos são apresentados como seres ígneos. Na versão desse pintor, os cavalos mantêm, através das cores, o contraste apresentado por uma antiga gravura em preto e branco (figura 109) que lembra o modelo de interpretação que, de acordo com Réau, ainda é vivo na arte popular, desde os Balcãs até a Escandinávia, onde os camponeses preferem representar Elias em uma caleça guiada por um anjo, e atrelada a dois cavalos negros (RÉAU, 1996, p. 411). A mão do anjo, apoiada sobre as costas de Elias, é representada em escorço, mas com formas simplificadas que denotam as dificuldades técnicas de Lazzarini ao tratar desse detalhe anatômico. O fogo, ao ser interpretado por ondulações suaves, adquire a fluidez da água, e as cores esmaecidas afastam qualquer possível aspecto aterrador, evitando que a cena pudesse evocar nos fiéis qualquer associação mais imediata com as temíveis chamas infernais.

### 3.2.2 RETORNO AO PAI

Schlatter apresenta a *Ascensão de Cristo* no ciclo de murais da **Igreja de Nossa Senhora da Purificação** de Bom Princípio, realizado entre 1907 e 1918 (figura 111). Cristo, envolto pelos raios de uma auréola iridiscente, ascende aos céus diante de um grupo de seguidores. Modelo que concorda com a teoria do papa Gregório I que defendia que Jesus não havia sido elevado por anjos, como Henoc, nem por um carro de fogo, como Elias, mas que subiu, sem ajuda externa, em virtude da própria vontade (RÉAU, 1996, p. 607). Entre os assistentes que se colocam no entorno da Pedra da Ascensão pode-se reconhecer a presença de Maria, mãe de Cristo, Maria Madalena, São Pedro e São João. Todos descritos com cores suaves, destacadas por sutil demarcação linear.

Em 1955, Irmão Nilo pinta um mural desse tema na **Igreja de Santo Inácio**, em Lajeado. Nela, Cristo ascende aos céus diante de um grupo de dez assistentes. Levitando sobre nuvens, ele é acompanhado por dois anjos no movimento da *Ascensão* (figura 112). A equilibrada proporção do corpo de Cristo, conjugada à harmônica distribuição de cores e definição dos panejamentos configuram um dos exemplos de melhor nível técnico da obra de Irmão Nilo. Apesar de ele não manter o mesmo esmero ao efetuar a descrição dos seguidores de Cristo, na parte inferior do mural.



Em 1956, Lazzarini pinta uma cena da *Ascensão de Cristo* na **Igreja de São José** de Dona Francisca (figura 114). Novamente o modelo utilizado é uma gravura de origem germânica. Embora não se realizem modificações essenciais no desenho, há, sem dúvida, uma série de adaptações que ocorrem pela distensão do espaço de composição, pela redução do número de personagens e pela inclusão de detalhes na descrição das vestes. Nota-se que a composição horizontal da fonte europeia foi modificada para se ajustar para o espaço vertical da parede próxima ao altar. A imagem de Cristo passa a ser apresentada com maior afastamento em relação a três discípulos restantes de um total de onze seguidores previstos na antiga gravura-modelo. Outra modificação relaciona-se ao decoro considerado necessário a essa cena destinada à contínua exposição ao olhar dos fiéis. O Cristo em que ascendia aos céus envolto apenas em um manto, expondo partes dos braços e do tórax, passa a ser apresentado com uma tradicional túnica branca.

### 3.3 A GLORIFICAÇÃO DA VIRGEM

#### 3.3.1 A ASSUNÇÃO DE MARIA

Em 1954, Locatelli realiza a pintura da *Assunção de Nossa Senhora* na Catedral Metropolitana de Santa Maria (figura 115). O mural apresenta Maria, ainda jovem, portando um extenso manto azul. Ela se coloca ao lado da lua crescente enquanto calca o corpo de uma serpente contra o orbe terrestre. Atributos que se relacionam à imagem da *Imaculada Conceição*. Para Réau:

Ainda que a Assunção represente a Subida da Virgem ao céu e a Imaculada Conceição o seu *Descenso* até a terra, era inevitável que se produzisse uma contaminação entre ambos os temas. Por influência das Letanias de Loreto, a Virgem da Assunção geralmente está representada de pé sobre um crescente da lua, com a fronte cingida por doze estrelas, como a mulher do Apocalipse. Dessa maneira a *Assunta* tende a se confundir com a *immaculata*. (2000, p. 639, tradução nossa).

A presença da serpente na Assunção de Maria, assim como a aparição de outros seres demoníacos, encontra diferentes referências nas antigas fontes literárias cristãs. Na *Legenda Áurea*, consta que Maria, ao ser avisada da proximidade da data em que iria morrer, suplica ao anjo anunciador que não permita que ela veja nenhum espírito mau ou qualquer expressão das potências de Satanás. O Anjo, antes de concordar que ela seja atendida, questiona: “Por que você teme ver o espírito maligno, a quem destruiu inteiramente a cabeça e despojou de todo o poder? Seja feita, contudo, a sua vontade: você não o verá.” (VARAZZE, 2000, p. 658). O apócrifo da *Passagem da Bem-Aventurada Virgem Maria* relata que, durante a morte da mãe de Jesus, Satã penetrou no seu interior, e os demônios tentaram decidir o destino que dariam

ao corpo de Maria. Munidos de armas, tentaram incinerar o cadáver e matar os apóstolos. Mas, num desfecho tragicômico, ficaram subitamente cegos, de modo que vieram a bater com a cabeça contra os muros e entre si. (TRICCA, 1995, p. 330).

No mural de Locatelli, o manto azul da Virgem se desdobra em panejamentos esvoaçantes com reverberações de matizes róseos, brancos e violáceos que ocupam grande parte da área central da composição. No céu, acima de Maria, um grupo de anjos realiza evoluções entre as nuvens. À direita dela, dois pequenos *putti* a recebem com flores enquanto outros seres celestes aguardam em pé a chegada da Mãe de Jesus. O halo luminoso que envolve a cabeça da Virgem mimetiza o resplendor do astro rei enquanto, à esquerda dela, um anjo eleva a mão diante do rosto como que ofuscado pelo fulgor da Virgem vestida de sol. Abaixo deste, outro anjo eleva a mão aos céus enquanto aparece de costas para o espectador, um recurso técnico que tende a aumentar a sensação de profundidade do espaço ao sugerir que o evento pode ser presenciado por outros testemunhas posicionados em espaço além. Os três últimos anjos que investem contra a nuvem aos pés da virgem possuem formas derivadas a partir de um detalhe da *Glória de São Domingos* (1727), mural realizado por Giambattista Piazzetta (1682 -1754) para a Capela do Rosário de Veneza (figura 116).

Em 1956, Lazzarini pinta o mural da *Assunção de Maria* na **Igreja de São Roque**, em Faxinal do Soturno (figura 117). Um pequeno anjo, em meio às flores, permanece na nuvem junto aos pés da Virgem que, envolta por um halo luminoso, abre os braços em posição de orante enquanto é elevada aos céus por dois jovens anjos. O detalhe da luminosidade da cena da Assunção tem antecedente literário na *Legenda Áurea*, que cita uma narrativa de São Cosme sobre o momento em que Jesus recomenda a Pedro que: “Sepulte o corpo de minha mãe com o maior respeito, e guarde-o cuidadosamente durante três dias, pois então virei e o transportarei para o lugar onde não existe corrupção e o revestirei de claridade semelhante à minha, pois é conveniente que haja acordo entre o que foi recebido e o que recebeu” (VARAZZE, 2000, p. 674). Ainda em 1956, Lazzarini realiza uma segunda versão da *Assunção* na **Igreja de São José**, de Dona Francisca (figura 119). Maria abre os braços num gesto mais expansivo do que a do mural anterior. O manto que ela traz apresenta dobras e volumes mais elaborados. Os anjos distribuem esforços numa razão mais equitativa, enquanto assumem posições laterais ao corpo de Maria. Nuvens ocultam parcialmente o pequeno anjo, que, neste caso, parece participar ativamente da ação ascensional. Características essas que evidenciam o fato de Lazzarini ter utilizado fontes diferenciadas nas igrejas de Faxinal do Soturno e de Dona Francisca.

Angelo Fontanive pinta uma versão da *Ascensão do corpo de Maria* na **Igreja de Nossa Senhora da Purificação**, em Putinga (figura 118). Assim como no mural de Locatelli, esta versão concilia a cena da *Assunção de Nossa Senhora* com a iconografia da *Imaculada Conceição*. Nesse caso, sem recorrer aos escorsos utilizados pelo pintor da Catedral de Santa Maria, Fontanive delega a apenas dois anjos adultos o solene encargo de conduzir o corpo da Virgem aos céus. As formas de Maria, bem como a dos pequenos anjinhos que traz na nuvem próxima aos pés, foram tomadas de alguma gravura da *Imaculada Conceição de Santo Ildefonso*, pintada por Bartolomé Steban Murillo entre 1665 e 1670. Caso semelhante é encontrado na obra de Lazzarini, que utilizou o mesmo padrão da obra de Murillo para realizar um mural na **Igreja de Nossa Senhora das Dores**, em Santa Maria (1959). Mas teve o cuidado de substituir a expressão infantil e expansiva dos *putti* pelo caráter mais contido dos anjos adultos. Na parte inferior do mural de Fontanive, observa-se o túmulo vazio, indicativo de que se trata de uma versão da *Assunção Corporal de Maria* (*Assumptio corporis Mariae*), tema que se tornou dogma no Ano Santo de 1950, durante o pontificado de Pio XII. Sobre a borda da tumba repousam algumas rosas de cor avermelhada. Vestígio visual de uma narrativa preservada por João Damasceno, segundo a qual o túmulo vazio de Nossa Senhora exalava o perfume de ramalhetes de lírios e rosas que, no entanto, seriam de cor branca.

Em 1970, Zanon pinta os murais da **Igreja de Nossa Senhora da Saúde** em Cotiporã. Nesse local ele realiza uma cena que pode ser classificada como pertencente ao ciclo de glorificação de Maria, embora não possa ser facilmente enquadrada na iconografia mais freqüente da *Assunção de Nossa Senhora* (figura 120). Nessa cena ela aparece sentada sobre nuvens, envolta em uma aura refulgente. Pequenos anjos se posicionam em semicírculo no espaço acima da cabeça da Virgem. Anjos adultos se posicionam à direita e à esquerda, emprestando uma solenidade quase teofânica à presença da Mãe de Jesus. Esse tipo de ênfase teve início na arte italiana do século XVI, e culminou com uma verdadeira transformação das características da *Assunção* cuja iconografia se transforma em uma forma de *Ascensão*. “Em vez de ser elevada aos céus por anjos, a Virgem voa sozinha, com os braços estendidos, ante o assombro dos apóstolos; os anjos se limitam a formar-lhe cortejo” (RÉAU, 2000, p. 639). Um modelo semelhante também foi reproduzido na **Igreja de Santo Antônio**, em Relvado. Nesse mural, realizado em inícios dos anos 80, Maria surge gloriosa em meio às nuvens, envolta em um manto azul esvoaçante. Dois anjos, distribuídos um em cada lado da Virgem, não executam qualquer movimento associado à Assunção, mas, distanciados, se limitam a prestar-lhe homenagens com gestos de reverência (figura 121).

### 3.3.2 A COROAÇÃO DE MARIA

No início do século vinte, Ferdinand Schlatter realiza os murais da **Igreja de Nossa Senhora da Purificação**, em Bom Princípio. Ao tratar do tema da *Coroação de Maria* ele adota a variante iconográfica da *Virgem coroada por Cristo* (figura 130). Modelo surgido no início do século XV, no qual a Mãe de Jesus aparece ajoelhada diante do Filho (RÉAU, 2000, p. 645). Na parte superior do mural, aparece o Espírito Santo pairando entre nuvens e, acima dele, Deus Pai que, em meio a um coro de anjinhos, eleva as mãos num gesto de bênção. À direita de Cristo, um anjo segura uma almofada sobre a qual um cetro foi depositado, atributo prestes a ser oferecido àquela que também é conhecida na tradição católica como a Rainha dos Céus. Próximos a este anjo, um grupo composto por cinco personagens humanos presta homenagens à Virgem. A identificação desses, porém, não apresenta um grau muito acentuado de confiabilidade pois poucos atributos secundários permanecem visíveis. O homem que porta uma coroa sobre a cabeça provavelmente representa Davi, o rei salmista, freqüentemente representado, tocando harpa, junto ao coro das igrejas. A presença dele se justificar-se-ia pelo caráter nobre da cerimônia de *Coroação de Nossa Senhora*. Adiante dele apresenta-se São José. Os três personagens restantes representam santos, apesar do evidente anacronismo que imprimem à cena, provavelmente correspondem a São Bernardo, São Francisco de Assis e Santo Antônio de Pádua. Santos que, em vida, demonstraram ardente devoção à Virgem e que, por tais atitudes, passaram a figurar quase sempre nas cenas da *Coroação* (RÉAU, 2000, p. 645). Esse grupo encontra equivalente feminino na posição oposta do mural onde se encontram cinco mulheres, quatro delas portam a auréola da santidade, além de uma mãe, sem atributo semelhante, que dedica cuidados a dois filhos ainda pequenos. Até o momento, nenhuma dessas personagens foi identificada.

Esse mural da *Coroação* apresenta uma característica diferencial no tema da paisagem de fundo. Em ambas extremidades laterais da pintura Schlatter acrescenta pequenas paisagens que aludem aos aspectos da urbanidade e do relevo regional. No canto que corresponde ao lado de Cristo no mural, foi representada uma vista em que se distingue a Igreja Matriz, algumas casas da época e os morros próximos à cidade de Bom Princípio.

No final da década de 40, Angelo Fontanive pintou a *Coroação da Virgem* na **Igreja de Nossa Senhora da Purificação** no município de Putinga (figura 122). Assim como nas versões da *Virgem coroada pela Trindade*, Deus Pai figura ao lado de Cristo, embora, neste caso, não participe ativamente do gesto de coroação, limitando-se ao gesto de abençoar o ritual. E, nesse caso, Maria não aparece sentada, mas sim de joelhos, o que faz com que a

configuração iconográfica se vincule, em essência, ao modelo *Virgem coroada por Cristo*, embora se trate de uma variante já distante da ortodoxia do modelo utilizado por Schlatter na Igreja Matriz de Bom Princípio. Cabisbaixa e com gestos recatados, a Virgem, com os joelhos fletidos sobre nuvens, é elevada por três anjos adultos até o local da coroação. Abaixo da cena principal pequenos anjos são vistos em movimentos descontraídos. Dois deles permanecem abraçados como se estivessem em meio a um movimento de dança. Gestualidade informal que se contrapõe ao caráter grave do ritual de coroação da Virgem. O Pai que preside a cerimônia e testemunha o gesto do Filho não apresenta a esfera do mundo, mas sim o cetro imperial, insígnia que em versões anteriores era atributo de Cristo. Nos espaços próximos às laterais do mural, Fontanive distribui dois grupos de personagens assistentes. Voltados em direção à face da Virgem apresentam-se cinco pessoas. Numero idêntico, também, é visível no lado oposto, próximo a Cristo, onde se destacam dois personagens, desconhecidos, de características anacrônicas: o de cabelos grisalhos com vestes clericais e, ao ao lado deste se apresenta em trajes modernos (figura 123). Acréscimos normalmente executados no intuito de homenagear pessoas familiares ao pintor ou reconhecidas na comunidade por feitos notáveis, na época.

Em 1949, Emílio Zanon pinta uma cena da *Coroação de Maria* na parede do presbitério da **Igreja de São Miguel Arcanjo**, em Itapuca (figura 126). No espaço circular de um medalhão, o pintor apresenta a pomba simbólica do Espírito Santo envolta em luzes, flutuando acima de uma coroa dourada. O majestoso atributo é elevado acima da cabeça de Maria pelas mãos de Cristo e de Deus Pai, que, por sua vez, portam os atributos do cetro e do globo, respectivamente. Entre as nuvens, um anjinho parece brincar com o suntuoso manto azul da Virgem que permanece sentada enquanto recebe da Trindade o sinal de nobre distinção. No ano seguinte, Zanon torna a reproduzir uma cena semelhante em um mural retangular, no teto da **Igreja do Sagrado Coração de Jesus**, em Nova Bassano (figura 128). Nessa pintura as nuvens ganham maior destaque em área e densidade. Maria passa a apresentar um vestido vermelho com o mesmo tom do manto de Jesus. Quatro anjinhos são acrescentados à composição. O que segura o manto, à esquerda da Virgem, é representado com acentuada desproporção. A composição, apesar de conservar em grande parte as linhas do mural anterior, perde a expressão de magnificência e passa a assumir um caráter mais singelo, no momento em que o pintor substitui a coroa áurea por um simples aro de ramos e flores. Essa iconografia da Coroação também foi utilizada na **Igreja de Cristo Rei**, em Bento Gonçalves (figura 127). Nesse mural de datação ignorada (195-?), Zanon torna a repetir a configuração formal dos murais anteriores em grande parte dos detalhes. Dessa vez, ele



suprime a presença de anjinhos e torna a representar uma coroa acima da cabeça da Virgem, porém este já não apresenta a mesma suntuosidade do mural ao ter a configuração reduzido a um simples aro dourado, com pequenos detalhes ornamentais.

Em 1954, Locatelli pinta a *Coroação de Nossa Senhora* na abside do presbitério da **Catedral da Imaculada em Conceição**, em Santa Maria (figura 132). Na parte central da composição este pintor recorre à mesma distribuição de personagens utilizada nos murais de Emílio Zanon. Um tipo iconográfico conhecido como a Virgem coroada pela Trindade, surgido na Itália, na França e na Espanha no início do século XV, e que se tornou modelo predominante na arte europeia até o século XVII (RÉAU, 2000, p. 645). Locatelli, porém, reestuda algumas formas ao dar maior ênfase aos atributos e aos gestos expressivos de Maria e da Trindade integrando-os em um cenário com maior número de figurantes. O resplendor do Espírito Santo emite raios de luz que se ligam às auréolas de Cristo, Deus Pai, e à coroa da Virgem. Detalhe que, ao menos no plano visual, parece integrar Maria como uma quarta pessoa divina. Apesar dos possíveis problemas teológicos que tal interpretação acarreta, o acentuado destaque concedido a Mãe de Cristo tem antecedentes históricos. Isto foi oportunamente observado por Carl Jung na *Interpretação psicológica do dogma da Trindade*, ao lembrar que: “A iconologia da Idade Média, desenvolvendo especulações a respeito da *Theotókos* (mãe de Deus), imaginou um símbolo quaternário, mediante as representações da coroação de Maria, e o introduziu, por assim dizer de mansinho, no lugar da Trindade” (JUNG, 1999, p. 58).

O Cristo da Catedral de Santa Maria reproduz a mesma pose encontrada nas pinturas de Zanon, o que indica que Locatelli teve acesso a uma fonte iconográfica similar. Nesse caso, porém, ocorre maior ênfase dinâmica na cena ao se sugerir a interferência do vento que agita os panejamentos das vestes de Cristo. Deus Pai aparece envolto em manto dourado semelhante ao do Filho, enquanto segura uma esfera que sobrepuja acentuadamente as dimensões da que foi reproduzida no mural de Zanon. A Virgem entronizada, entre nuvens, cruza as mãos sobre o colo, numa expressão contida, enquanto aguarda a coroa celeste. O manto auricolor que ela porta no solene cerimonial possui tonalidade próxima ao das duas pessoas da Trindade, mais próximas. As linhas indicativas das dobras de tecido seguem o modelo utilizado pelo pintor antecedente. Locatelli, porém, acrescenta o padrão decorativo de pequenas estrelas sobre o manto de Maria, descrevendo os volumes dos panejamentos com um detalhismo preciosista. Os pequenos anjos que parecem brincar próximos ao manto de Maria causam uma interferência, no mínimo curiosa, na ambientação piedosa da cena. Aquele que se posiciona à direita da Virgem já não se envolve nas vestes, como no versão de Zanon, mas

com gestos condizentes com a situação, oferece flores à nobre Senhora. O outro anjinho, porém, não compartilha do mesmo decoro e num gesto de curiosidade ingênua esconde o rosto e espreita sob o manto de Nossa Senhora. Na impossibilidade de uma comparação dos murais em relação aos modelos utilizados, podemos apenas conjecturar que Locatelli tenha conservado uma versão mais fiel aos antigos modelos, que nem sempre observavam uma moralidade exemplar. Zanon, por sua vez, ao trabalhar no mural de Nova Bassano, teria tentado eliminar o detalhe do anjinho licencioso mas, ao conceder um rosto ao pequeno ser, sem dispor de modelo adequado, teve problemas para encontrar uma forma de representação que fosse proporcional.

Em 1955, Lazzarini pinta uma versão da *Coroação de Maria* na **Igreja da Santíssima Trindade** de Nova Palma (figura 124). Representados em azul, numa composição monocromática, as três Pessoas da Santíssima Trindade participam do cerimonial: O Filho com a Cruz, e o Pai com o orbe, símbolo do mundo, sustentam a coroa real sobre a qual paira o Espírito Santo. Maria, em posição central, é o único personagem representado com variedade de cores. Na **Igreja de Nossa Senhora Mãe de Deus**, município de Carlos Barbosa, foi localizado um mural que não possui datação ou qualquer indicativo de autoria, mas que apresenta linhas semelhante à pintura de Nova Palma. As poucas diferenças existentes são descritas a seguir: Na *Coroação* pintada na Igreja Matriz de Carlos Barbosa (figura 125), Deus Pai apresenta um nimbo triangular sobre a cabeça enquanto que todos os demais personagens apresentam auréolas. Em Nova Palma, apenas a Virgem Maria apresenta a luminosa distinção. No mural da Igreja Matriz de Carlos Barbosa, ao contrário do mural anterior, todos os personagens são descritos em cores, sem o recurso à monocromia. Apesar disso, a construção linear das formas e o tipo de expressão atribuída aos personagens nos faz suspeitar que, além de um caso de utilização de fontes iconográficas semelhantes, esses murais sejam variações realizados pelo mesmo pintor. Atribuição que, até o momento, se baseia apenas no nível de afinidade estilística e no fato histórico de que, no início da década de 50, Angelo Lazzarini trabalhou em Bento Gonçalves e residiu em Caxias do Sul, municípios próximos a Carlos Barbosa.

### 3.3.3 A VIRGEM ENTRONIZADA

Em 1927, Schlatter trabalha na **Igreja de Nossa Senhora das Dores**, em Porto Alegre. Na parede interna, logo acima da porta principal da igreja, encontra-se um mural que destaca a imagem da Maria com Cristo ao colo, em meio a um coro angélico (figura 129). Temática que pode estar associada ao título de *Nossa Senhora Rainha dos Anjos*, embora essa atribuição seja discutível, pois, embora entronizada, ela não apresenta outros atributos secundários de realeza. O anjo à direita da Virgem oferece lírios brancos, enquanto outros se aproximam, portando instrumentos musicais semelhantes a violino, trompete, e harpa. Ainda que a pintura se encontre um tanto quanto apagada, percebe-se que a definição das linhas de contorno é mais suave do que a dos murais da Igreja de Bom Princípio. Embora a figura de Maria seja bem proporcionada no mural de Porto Alegre, a construção dos corpos dos anjos não mantém a mesma segurança de traço e harmonia de formas apresentadas na igreja interiorana. Isso nos leva a supor que, talvez, Schlatter tivesse optado por restaurar os traços de alguma pintura ainda mais antiga ou que, pelo menos no caso da pintura dos anjos, contasse com o serviço de auxiliares. Os documentos existentes sobre as pinturas registram apenas que, em 25 de dezembro de 1927, houve a: “inauguração da Reforma do interior da igreja depois de seis meses de trabalho constante. *Pela firma de Fernando Schlatter* foi realizada a pintura das abóbadas e paredes da igreja. Guilherme Callegari fez a douração da obra de talha dos altares, púlpitos e tribunas [...] (RAMOS, 1989, p. 26, destaque nosso)”. É, portanto, pelo menos provável que, sob termo firma, possa se subtender que o pintor contasse com o serviço de ajudantes.

Em 1946, Emílio Zanon pinta os murais da **Igreja de Santo Antônio**, em União da Serra. Na pintura realizada no arco triunfal, acima do altar, também é destacada a figura de Maria com o pequeno Jesus entronizada em meio a um coro angélico (figura 131). Nesse caso, ao contrário do mural de Schlatter em Porto Alegre, Maria não traz Cristo junto ao colo, mas o apresenta elevado pelos braços. Posição que se assemelha ao tipo figurativo da *Madona no Trono*, ou *Sede de Sabedoria (Sede Sapientiae)* derivado do ícone de Maria doadora da Vitória (*Panaghia Nikoipoia*), no qual a Mãe de Cristo: “assenta-se majestosa e ereta sobre num trono e segura com ambas as mãos o menino em direção ao observador” (GERD, 1994, p. 236). Devido ao fato de o mural estar bastante danificado torna-se difícil divisar qualquer forma referente à Deus Pai ou ao Espírito Santo, mas nota-se que não se trata de um ritual de *Coroação*, embora Maria já se encontre entronizada. Trata-se, portanto, de uma cena ampla que destaca uma versão ocidental da *Theotókos* bizantina. A Mãe de Deus que se torna o trono

vivo de Cristo e envoltório da manifestação divina, para o qual convergem todas as atenções da cena.

Ainda nesse mural, próximos à extremidade do mural, à direita de Maria, destaca-se uma mulher que dedica cuidados a três crianças; à frente dela, um soldado com vestimentas medievais, e um devoto com vestes de camponês. Em pé, em segundo plano, encontram-se mais cinco personagens: o primeiro, com a espada, apresenta coroa e vestes da realeza; o segundo, com os braços elevados, usa mitra e vestes episcopais; o quarto personagem, com vestes semelhantes, além da mitra também apresenta o báculo; entre estes bispos coloca-se uma religiosa com hábito carmelita. Completando o grupo, um personagem com vestes monacais e longas barbas brancas, atributos pelos quais o identificamos como Santo Antão (250-356), o patriarca dos monges cenobitas. Na extremidade oposta do mural, à esquerda de Maria, se identifica o evangelista São Lucas, pelos atributos da pena e do boi sobre o qual se apóia. Ajoelhado, próximo a ele, um personagem não identificado segura um pergaminho. Próximo às costas de Lucas um homem traz um menino ao colo. Personagem que, apesar da incomum caracterização do manto verde, possui semelhança fisionômica com Santo Antônio de Pádua. À frente desse, completando o grupo, identifica-se São Paulo, pela descrição das vestes e pelo atributo da espada.

### 3.4 A GLÓRIA DOS SANTOS

#### 3.4.2 A GLÓRIA DE SÃO MARCOS

Em 1942, Pozzobon pinta os murais da **Capela de São Marcos**, em Arroio Grande, distrito de Santa Maria ([figura 133](#)). No teto da nave, ele desenvolve uma composição que destaca o evangelista padroeiro, numa pose comum à elevação ou Glórias de santos. São Marcos é apresentado com os braços abertos, pairando sobre nuvens, tendo aos pés o atributo característico de um leão com asas, enquanto que, na parte inferior da cena, um grupo de três anjos, posicionados diante de um Livro, completa a composição.

O simbolismo dos gestos de São Marcos e do atributo incluído junto a ele remetem a algumas características ancestrais de expressão visual da fé cristã. Na ação de abrir os braços e elevar as mãos retoma-se a pose com que foram representados os Orantes nas paredes das catacumbas paleocristãs. Na imagem do leão com asas mantém-se a alusão à interpretação cristã de uma das visões de Ezequiel. Profeta que descreve ter visto quatro seres luminosos em meio a nuvens que apresentavam dois pares de asas, mãos humanas e patas semelhantes a um bezerro. Cada um desses seres apresentava quatro faces, sendo uma delas semelhante à de um

leão (Ezequiel 1: 4-11; 14-15). A caracterização tetramorfa de cada um dos seres é retomada, com algumas variantes, nas visões do Apocalipse (4: 6-7). No caso da revelação neotestamentária, o profeta vê quatro seres cheios de olhos, porém apenas o primeiro ser vivo é descrito como o possuidor de feições leoninas. Em uma das visões de Daniel, também narra-se uma visão em que surgem quatro feras: a primeira dessas é descrita como semelhante a um leão, porém com asas de águia, símbolo que no próprio texto vetero-testamentário é interpretado como alusão a um dos quatro reis santos que destinados a tomar posse de um reino que perduraria pelos séculos.

A pintura da Glória de São Marcos foi executada sobre um teto de madeira, substrato raro em igrejas da região, e possui um estilo caracterizado pelo uso de linhas escuras e uma coloração em que predominam as tonalidades claras. O nível técnico rudimentar de Pozzobon, na descrição das formas, lembra em alguns momentos o trabalho de Amadeu Kuliska, pintor ativo na região de Nova Palma, no final da década de 20.

### 3.4.1 A GLÓRIA DE SÃO ROQUE

Em 1956, Lazzarini executa um ciclo de três pinturas sobre a legenda do Santo padroeiro da Igreja Matriz de Faxinal do Soturno. Esses murais distribuídos no teto do presbitério da Igreja de São Roque abordam três temas em seqüência não cronológica: *A Penitência*, *A Glória* e *a Morte de São Roque*. O tema central da *Glória de São Roque* apresenta o santo tendo o nimbo de santidade sobre a cabeça, e o corpo envolto em um halo luminoso (figura 134). Com o olhar voltado para o alto, ele permanece em pose de genuflexão sobre uma nuvem que, por sua vez, é elevada aos céus pela intervenção de dois anjos. Sobre o fecho da capa que recobre os ombros do santo distinguem-se duas pequenas conchas, atributo freqüentemente associado à caracterização dos religiosos peregrinos e que entre os vários significados de que é investida, também destaca-se como um símbolo da sepultura da qual um dia o homem ressuscitará (GERD, 1994, p. 105). A técnica de representação dos anjos, dispostos em configuração assimétrica, não alcança o mesmo nível de harmonia formal da figura de São Roque, o que leva a supor que, pelo menos esses, ao contrário da imagem do santo, foram desenvolvidos sem recurso à cópia de modelos.



### 3.4.2 A GLÓRIA DE SANTA TERESINHA

Em 1957, Locatelli pinta vários murais relativos à legenda da jovem santa de Liseux na Igreja de Santa Teresinha do Menino Jesus, no Bairro Floresta, em Porto Alegre (figura 136). Em um desses, Locatelli apresenta a santa, em glória, envolta pela luz de um círculo brilhante. Sentada, entre nuvens, ela abraça ternamente o crucifixo que traz sobre os joelhos enquanto a mão direita libera botões e pétalas coloridas. Mural que Armindo Trevisan denomina como: *Santidade de Santa Teresinha*, por ilustrar o milagre da chuva de rosas prometida pela santa. E que: “causa forte impressão” pela “elegante curva de seu hábito, à direita, prolongando em arco a inclinação da sua cabeça circundada por uma dourada auréola” (TREVISAN, 1998, p. 88). Descrição de harmonia linear à qual se integra, também, o longo manto dourado que se destaca entre as sombrias cores do hábito carmelita, como um signo de distinção no momento da glória pós-morte.

No espaço de entorno de Santa Teresinha destaca-se a presença de anjos. Os que se encontram em pé, na parte superior da cena, expressam devoção em gestos de reverência. À esquerda dela, o menor deles auxilia a santa no gesto de distribuir rosas. Ação da qual também participam os dois anjos adultos que revoam no espaço inferior da cena, momento em que liberam as pontas de um tecido semelhante ao manto dourado da santa, do qual se projetam flores no espaço. O anjo que se lança em vôo horizontal apresenta uma caracterização pouco comum, com vestes que não se enquadram na configuração tradicional. Portando um vestido vermelho de mangas justas, ele sugere uma interferência mais contemporânea à cena de glorificação da jovem santa. Nesse detalhe, o pintor parece indicar os recursos técnicos utilizados para a elaboração da pose desse anjo. O corpo não está totalmente livre no espaço. Sob o tecido dourado se projeta uma forma retangular, provável apoio utilizado pelo modelo durante a fase em que Locatelli realizou os estudos para a composição desse mural.

### 3.4.5 A GLÓRIA DE SANTO ANTÔNIO

Em 1982, Stefani inicia um novo ciclo de pinturas no **Santuário de Santo Antônio**, em Bento Gonçalves, que é ampliado com o acréscimo dos trabalhos realizados por J. Inácio, e Grison, esses em 1991. Durante essa fase, os antigos murais de Angelo Lazzarini foram repintados, e simplificados em alguns detalhes, como a notável exclusão de dois dos demônios que originariamente integravam a composição da *Morte do Pecador*.

Entre os murais que abordam eventos da vida de Santo Antônio, destaca-se a composição pintada na parede frontal do presbitério. Nela o Santo franciscano eleva-se no

espaço em meio a um coro de anjos, tendo a cabeça voltada em direção ao ponto central da abside do presbitério, aonde é destacado o trígama JHS. O antigo símbolo ligado à devoção da Cruz pela similaridade às iniciais do Lábaro de Constantino: “Por este Signo vencerás” (*In Hoc Signo vinces*) e que, por resumir de forma eficiente a composição latina do nome de Cristo na escrita medieval (Ihesus), e também a expressão “Jesus Salvador dos Homens” (*Jesus Hominum Salvator*) foi propagado no século XIV pelo pregador Bernardino de Siena e retomado no século XVI com o novo agregado simbólico de uma Sociedade de Jesus (*Jesum Habemus Socium*), na divisa da Ordem Jesuíta (GERD, 1994, p. 188).

A cena que apresenta a *Glória de Santo Antônio* (figura 135) é descrita com cores e formas pouco elaboradas, numa disposição espacial de personagens aleatória sugere ter ocorrido, pelo menos neste caso, um processo de composição livre onde as laterais da abside parecem ter sido progressivamente preenchidas pela inclusão de novos anjos sem o recurso a um estudo compositivo preliminar preconizada pela técnica de pintura mural tradicional. Neste caso também não foram localizados modelos similares a esta composição, para que fosse possível avaliar tal pintura face a uma possível influência dos modelos históricos.



Figura 79  
Atribuído a Raffaello Sanzio: *Ressurreição*, 1501-1502. Museu de Arte de São Paulo, SP.

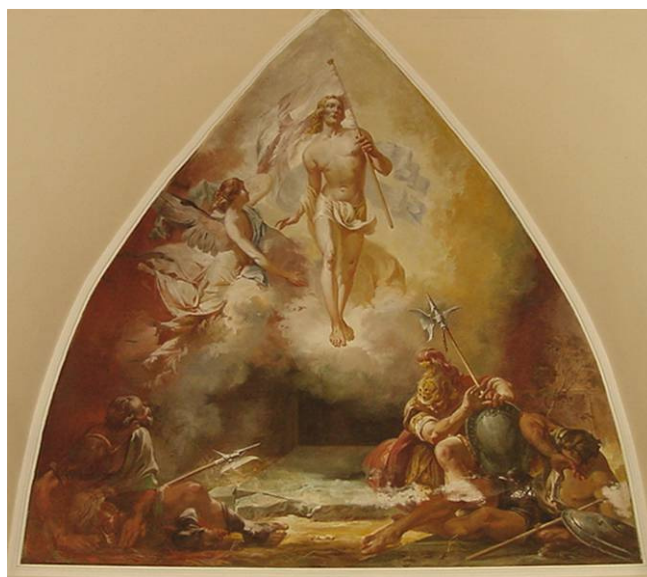


Figura 80  
Locatelli: *Ressurreição*, 1952.  
Igreja do Santo Sepulcro  
Caxias do Sul, RS.



*Ressurreição* (detalhe), 1952.  
Igreja do Santo Sepulcro, Caxias do Sul, RS.  
Foto: Fernando Zago



Figura 82  
Locatelli: *Juizo Final* (detalhe), 1951-1960.  
Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS.





Figura 83  
Locatelli: [*Ressurreição*], detalhe, 1952.  
Igreja do Santo Sepulcro  
Caxias do Sul, RS. Foto Fernando Zago.



Figura 84  
Locatelli: [*Anunciação*], detalhe, 1954.  
Catedral de Nossa Senhora da Imaculada Conceição  
Santa Maria, RS

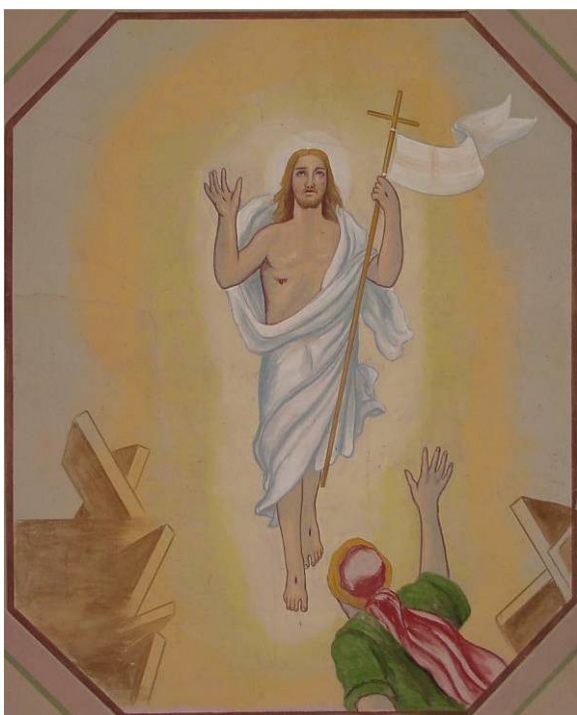


Figura 85  
Lazzarini: [*Ressurreição*], 1955.  
Igreja da Santíssima Trindade,  
Nova Palma, RS.



Figura 86  
Irmão Nilo? [*Ressurreição*],  
Igreja de São João Batista,  
Brochier, RS.



Figura 87  
Irmão Nilo: [*Ressurreição*], [195-?]  
Igreja de São Lourenço,  
Linha Imperial, Nova Petrópolis, RS.



Figura 88  
Irmão Nilo: [*Ressurreição, detalhe*], c.1955.  
Igreja de São Gabriel Arcanjo,  
Cruzeiro do Sul, RS.



Figura 89  
Irmão Nilo: [*Ressurreição*], c. 1979.  
Igreja da Sagrada Família,  
Bom Retiro do Sul, RS.



Figura 90  
Irmão Nilo: [*Ressurreição*], 1980.  
Igreja de São Miguel Arcanjo,  
Maratá, RS.





Figura 91  
Irmão Nilo: [Ressurreição], 1955.  
Igreja de Inácio de Loyola,  
Lajeado, RS.



Figura 92  
Irmão Nilo: [Ressurreição], c. 1956.  
Igreja de Santa Teresinha, Campo Bom, RS.



Figura 93  
Irmão Nilo: [Ressurreição], c. 1956. Igreja de Santa Teresinha, Campo Bom, RS.





Figura 94  
Schmitz: [Ressurreição], 1989.  
Igreja de São João Batista  
Porto Alegre, RS.



Figura 95  
 Sn: [Ressurreição], Gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794-1872).



Figura 96  
 Lazzarini: [Ressurreição], 1956.  
 Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 97  
 Zanon: [Ressurreição], 1992.  
 Igreja de São Roque, Dois Lajeados, RS.





Figura 98  
Altamir: *Alegoria a Cristo Redentor*. 1996. Capela de Cristo Redentor. Nova Palma. RS.



Figura 99  
Werle: *[Ressurreição]*. 1988. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Capitão. RS.

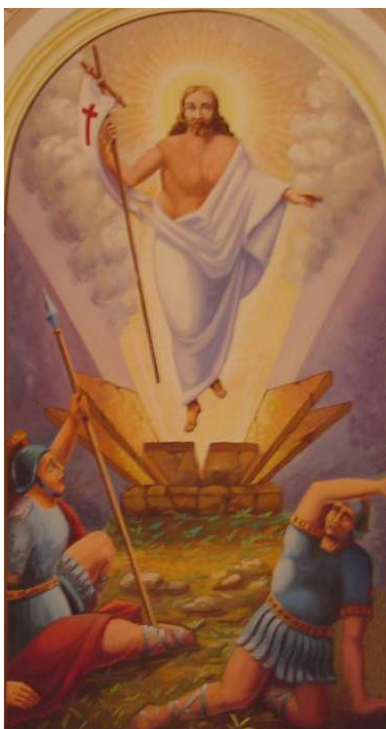


Figura 100  
Zanon: [Resurreição], c.1980.  
Igreja da Santo Antônio,  
Relvado, RS.



Figura 101  
Zanon: [Resurreição], 1997.  
Igreja da Santo Antônio,  
Guaporé, RS.

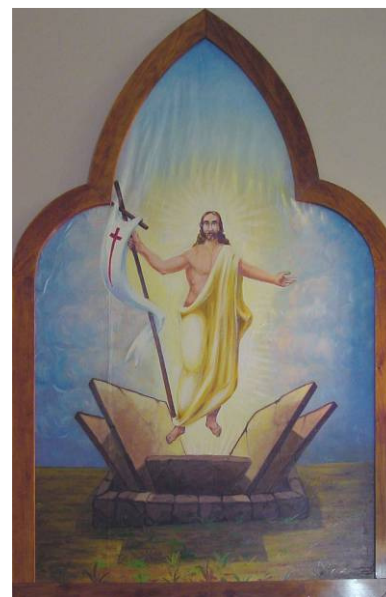


Figura 102  
[Resurreição], 2001.  
Igreja de São Carlos Borromeu,  
Anta Gorda, RS.



Figura 103  
Koch: [Resurreição], c.1990.  
Igreja de São Pedro,  
Encantado, RS.

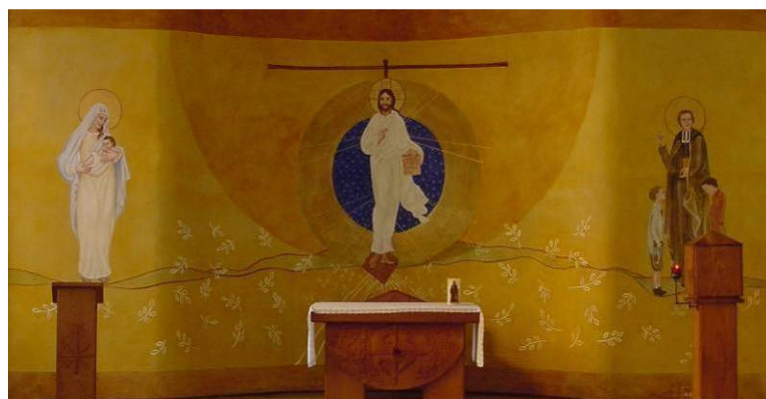


Figura 104  
Rigo: [Cristo em Glória junto a Nossa Senhora Mãe de Deus e São  
Marcelino Champagnat], 1997.  
Capela do Colégio Marista, Santa Maria, RS.





Figura 105  
Zanon: [*Ressurreição*], sd. [195-?].  
Igreja de Cristo Rei, Bento Gonçalves, RS.



Figura 106  
Zanon: [*Ressurreição*], 1963.  
Igreja de São Francisco de Assis,  
Monte Belo do Sul, RS.



Figura 107  
Schlatter: [*Aparição a Maria*], c. 1907-1918.  
Igreja de Nossa Senhora da Purificação,  
Bom Princípio, RS.

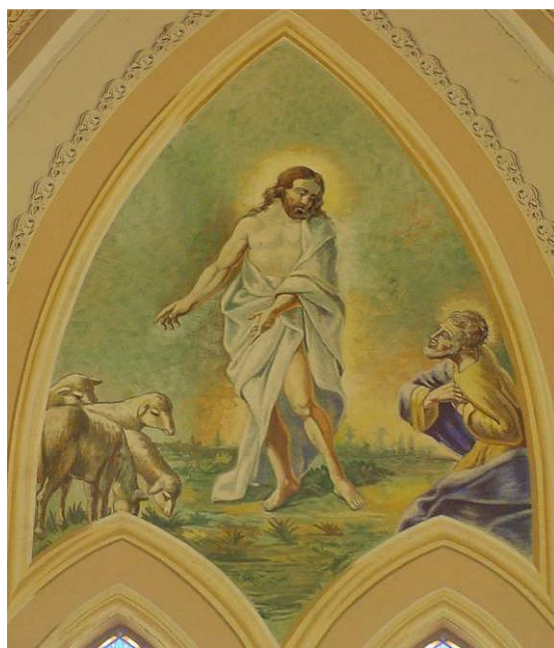


Figura 108  
Zanon: [*Aparição a Pedro*], 1963.  
Igreja de São Francisco de Assis,  
Monte Belo do Sul, RS.





Figura 109  
*Ascensão de Elias*. Gravura.  
 Atribuição provável: Escola Alemã (1794 -1872).



Fig. 110  
 Lazzarini: [*A Ascensão de Elias*], 1955.  
 Igreja da Santíssima Trindade.  
 Nova Palma, RS.

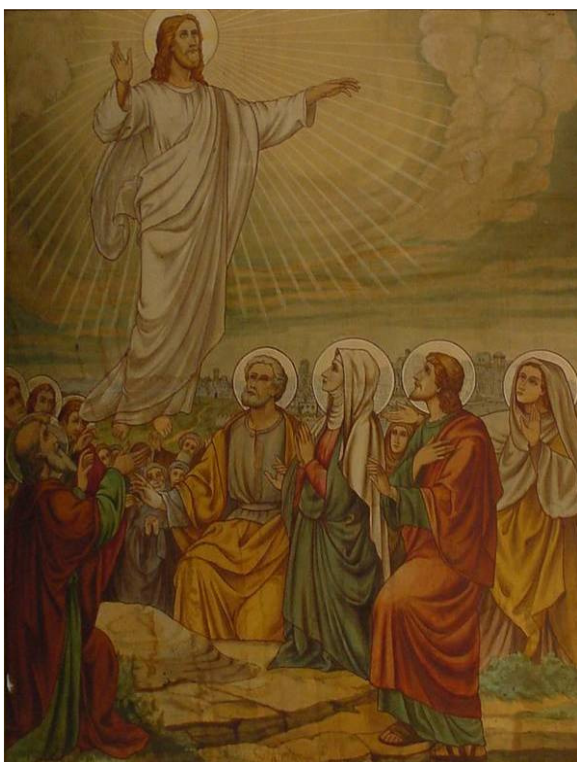


Figura 111  
 Schlatter: [*Ascensão*], c. 1907-1918.  
 Igreja de Nossa Senhora da Purificação,  
 Bom Princípio, RS.



Figura 112  
 Irmão Nilo: [*Ascensão*], 1955.  
 Igreja de Santo Inácio de Loyola,  
 Lajeado, RS.





Figura 113  
[*Ascensão de Cristo*], Gravura, sd. Atribuição provável:  
Fecola Alemã (1704-1877)

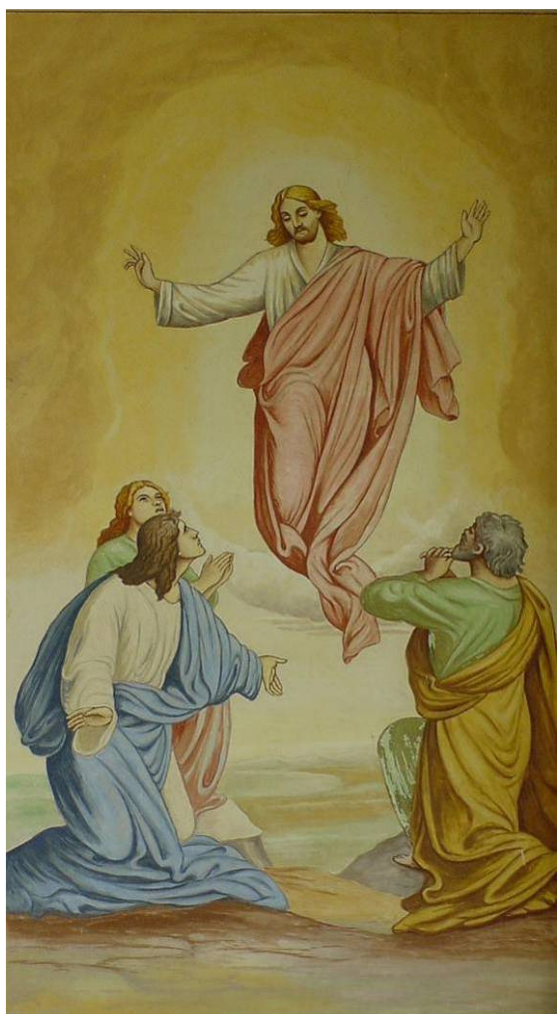


Figura 115  
Lazzarini: [*A Ascensão de Cristo*], 1956.  
Igreja da São José.  
Dona Francisca, RS.



Figura 114  
Locatelli: [*Assunção de Nossa Senhora*], 1954.  
Catedral Nossa Senhora da Imaculada Conceição,  
Santa Maria, RS.



Figura 116  
Piazzetta: *A Glória de São Domingos* (detalhe), 1727.  
Capela do Rosário, Veneza.  
Foto: Anderson-Giraudon.





Figura 117  
Lazzarini: [Assunção de Nossa Senhora], 1956.  
Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 119  
Lazzarini: [Assunção de Nossa Senhora], 1956.  
Igreja de São José, Dona Francisca, RS.



Figura 118  
Lazzarini: [Assunção de Nossa Senhora], c. 1948.  
Igreja de Nossa Senhora da Purificação,  
Putinga, RS.





Figura 120  
Zanon: [Assunção de Nossa Senhora (?)], 1970. Igreja de Nossa Senhora da Saúde, Cotiporã, RS.



Figura 121  
Zanon: [Assunção de Nossa Senhora (?)], c.1980. Igreja de Santo Antônio, Relvado, RS.



Figura 122  
Fontanive: [*Coroação de Nossa Senhora*], c. 1948.  
Igreja de Nossa Senhora da Purificação  
Putinga, RS.

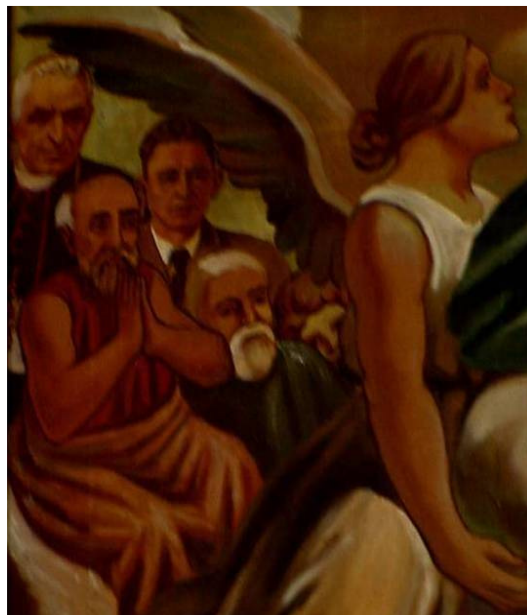


Figura 123  
Fontanive: [*Coroação de Nossa Senhora*], detalhe,  
c. 1948, Igreja de Nossa Senhora da Purificação.  
Putinga, RS.



Figura 124  
Lazzarini: [*Coroação de Nossa Senhora*], 1955.  
Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS.



Figura 125  
Sn.: [*Coroação de Nossa Senhora*], [195-?].  
Igreja de Nossa Senhora Mãe de Deus, Carlos Barbosa, RS.





Figura 126  
Zanon: [*Coroação de Nossa Senhora*], 1949.  
Igreja de São Miguel Arcanjo, Itapuca, RS.



Figura 128  
Zanon: [*Coroação de Nossa Senhora*], 1950.  
Igreja do Sagrado Coração de Jesus,  
Nova Bassano, RS.



Figura 127  
Zanon: [*Coroação de Nossa Senhora*], [195-?]  
Igreja de Cristo Rei, Bento Gonçalves, RS.

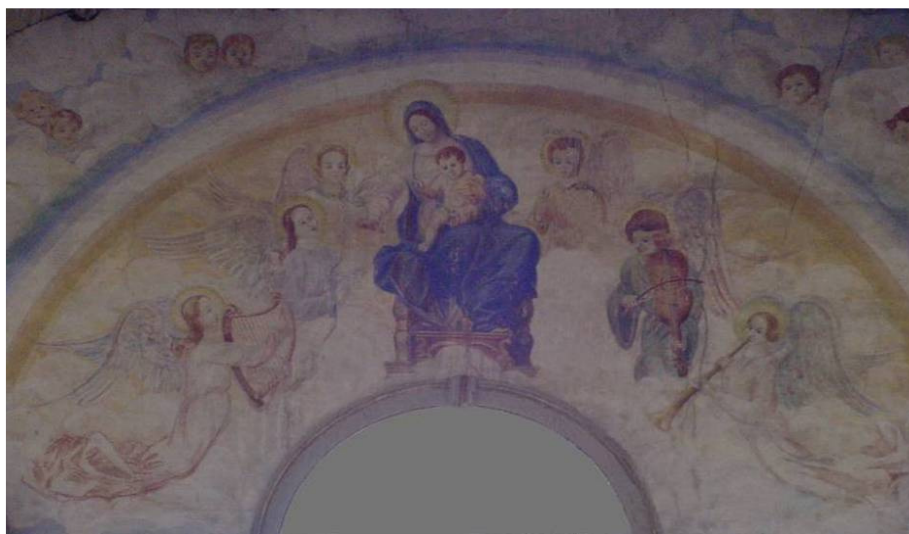


Figura 129  
Schlatter: [*Nossa Senhora Rainha dos Anjos*], 1927.  
Igreja de Nossa Senhora das Dores, Porto Alegre, RS.





Figura 130  
Schlatter: [*A Virgem coroada por Cristo*], c.1907-1918, Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS.



Figura 131  
Zanon: [*Nossa Senhora Mãe de Deus*], 1946. Igreja de Nossa Senhora Mãe de Deus, União da Serra, RS.



Figura 132  
Locatelli: [*Coroação de Nossa Senhora*], 1954. Catedral Nossa Senhora da Imaculada Conceição, Santa Maria, RS.



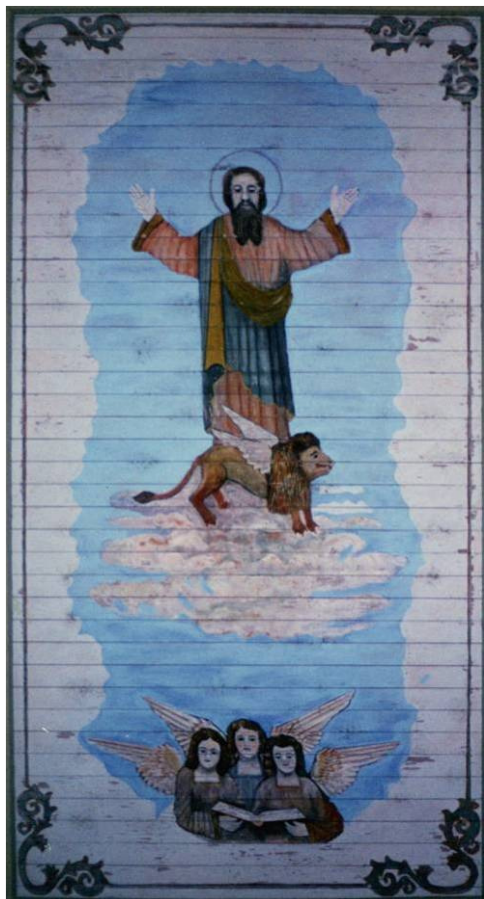


Figura 133  
Pozzobon: [*Glória de São Marcos*], 1942.  
Capela de São Marcos, Arroio Grande,  
Santa Maria, RS.

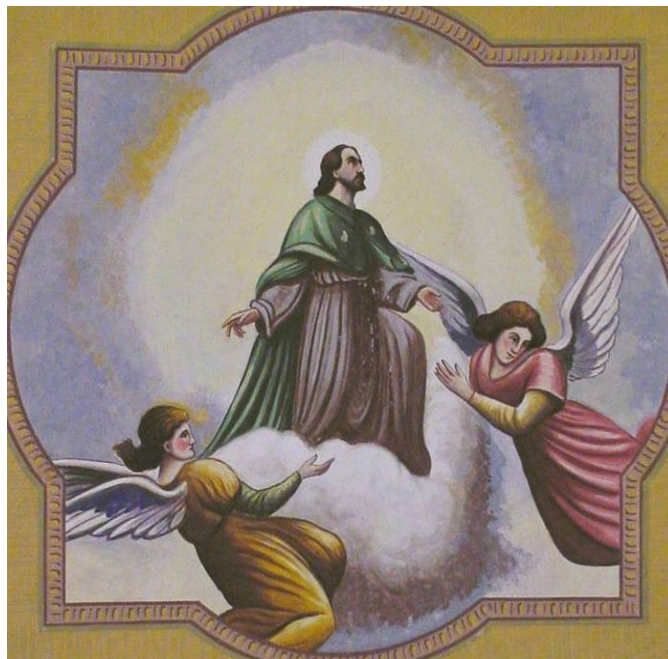


Figura 134  
Lazzarini: [*Glória de São Roque*], 1956.  
Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS.

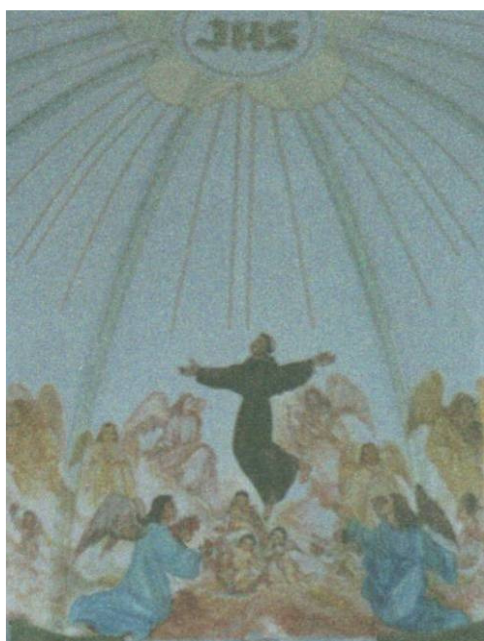


Figura 135  
Stefani: [*Glória de Santo Antônio*], 1982.  
Santuário de Santo Antônio, Bento Gonçalves,  
RS.



Figura 136  
Locatelli: [*Glória de Santa Teresinha*], 1957.  
Igreja de Santa Teresinha, Porto Alegre, RS.

## Capítulo IV

### 4 FINAL DOS TEMPOS

A esperança de uma futura intervenção divina na história está presente desde os textos proféticos do Antigo testamento através de expressões como: “o dia de cólera” (Sofonias: 1,15), “dia de vingança” (Jeremias: 46, 10), ou “dia do Senhor dos Exércitos” (Isaías: 2, 12). Porém, a estrutura mais elaborada dessa crença apocalíptica parece ser derivada, sobretudo, de influências da religião persa de Zaratustra (c.660 a.C. - 583 a.C.). Doutrina em que já se destacavam concepções como: o entendimento da história como a sucessão de uma luta entre o bem e o mal, a crença em um julgamento individual, e a expectativa de um julgamento final sobre terra por meio do fogo. Idéias que teriam se infiltrado na religião judaica durante o período de cativo na Babilônia. Mais tarde, sob o domínio persa, quando Ciro liberta os judeus do cativo (539 a.C.), parte daquela cosmovisão religiosa, é assimilada pelas comunidades de Jerusalém em meio ao movimento sincrético do helenismo. (Schopen apud BLANK, 2001, p. 40).

Como desenvolvimento específico desse antigo imaginário apocalíptico, a crença no retorno de Cristo e no Juízo Universal esteve na base de uma expectativa sobre os tempos finais desde o início do cristianismo. No pensamento teológico dos primeiros Padres houve acentuado interesse pela dimensão coletiva dos tempos finais. Em que se destacam as discussões sobre o fim do mundo, o juízo final e a ressurreição dos mortos. No final da Idade Média a preocupação com a dimensão individual ganha preponderância e o interesse volta-se para a discussão de questões como o destino individual, o juízo particular e o purgatório. Nos séculos seguintes o pensamento sobre as últimas coisas (*de novissimis*) permanece marcado por um acentuado pessimismo. As abordagens teológicas do século XIX continuam a

reafirmar a concepção de um Deus que determina o fim da história, ao destruir este mundo para construir outro melhor. Orientação que teria acentuado o desinteresse dos cristãos pelo processo histórico. Uma vez que se acredita que este mundo vai ser mesmo destruído, conclui-se que é inútil investir tempo e energia para transformá-lo. “a não-valorização de tudo o que é ‘mundo’ e ‘história deste mundo’ permanece sendo uma das características básicas da reflexão escatológica católica até os anos 60, pouco antes do Concílio Vaticano II” (BLANK, 2001, p. 83). Situação que só começou a se modificar a partir da ênfase na dimensão histórica iniciada na teologia protestante, e que influenciou o pensamento teológico católico pós-conciliar. Embora nem sempre se verifique na história uma imediata relação entre o pensamento teológico e a criação artística, os dados anteriores servem para situar algumas das tendências predominantes no pensamento sobre os tempos finais até o segundo quartel do século XX, período em que se desenvolvem a maior parte das pinturas analisadas que tratam dos temas relativos aos eventos finais.

Nesse capítulo é abordada a iconografia das pinturas que tratam de temas, direta ou indiretamente, relacionados ao fim dos tempos. Na primeira parte analisa-se o caso das aparições que reafirmam a crença de uma intervenção divina na história. A *Conversão de São Paulo* e *Aparição de Nossa Senhora do Rosário*, embora de modo problemático, foram incluídas entre os eventos que se situam após a morte de Cristo. Mesmo em contradição com o Ato dos Apóstolos (9, 3-7) que descreve o primeiro fenômeno sob forma de uma luminosidade secundada por audiência mística, sabe-se que a tradição iconográfica se encarregou de apresentá-la como uma autêntica aparição de Cristo ao soldado romano. Já a aparição de *Nossa Senhora do Rosário* situa-se entre umas das variações regionais assumidas pela crença do século XVI, a respeito da intervenção da Virgem no resultado de uma batalha contra os muçulmanos. As outras aparições de Nossa Senhora se ajustam de modo mais harmônico ao tema porque, de certo modo, antecipam e reafirmam a expectativa dos tempos finais através de revelações proféticas sobre catástrofes futuras eminentes. Os demais temas relacionados à *Volta de Cristo*, ao *Julgamento* e ao *Paraíso Futuro*, ilustram a permanência de um repertório iconográfico, em grande parte, ainda medieval, permeado por pequenas intervenções de uma sensibilidade marcada por valores da cultura local. Abordagens que concluem a série de análises descritivas iniciada em nos capítulos antecedentes, ampliando o número de exemplos sobre os casos que ilustram a dinâmica de permanência e mudanças constatadas ao longo da série de murais religiosos dedicados aos eventos decisivos situados entre a morte e o além da morte.



## 4.1 SINAIS DO FIM

### 4.1.1 CRISTO E A CONVERSÃO DE SÃO PAULO

Em 1946, Curci trabalha na **Igreja de São Pedro**, em Porto Alegre. Sobre o arco triunfal ele pinta uma *Alegoria aos fundadores da Igreja*. À esquerda dos espectadores que se voltam para o altar, é apresentada a *Crucifixão de São Pedro* e, à direita, a *Vocação de São Paulo* (figura 146). Esta visão de Cristo que não se insere nas aparições testamentárias que ocorrem no intervalo entre a *Ressurreição* e a *Ascensão* sendo, por isso, considerada uma aparição extemporânea, que se dá em período após o fim do ministério junto aos apóstolos, porém, antes da prometida Parusia.

No espaço superior do mural da *Vocação de São Paulo* é apresentada uma flâmula com a inscrição: “Saulo, Saulo, porque me persegues” (Atos dos Apóstolos: 9, 4). O relato bíblico menciona apenas que uma intensa luz acompanhada pela voz de Cristo foi percebida pelo futuro apóstolo, e que aqueles que o acompanhavam: “ficaram mudos de espanto, porque ouviam a voz mas não viam ninguém” (Atos dos Apóstolos: 9,7). Nesse mural, porém, a imagem de Cristo se materializa numa visão mística, em meio a nuvens, numa posição muito semelhante àquela utilizada para representar Deus Pai no espaço superior das Crucifixões. Cristo apresenta-se com a face envolta por um nimbo luminoso com limites cruciformes, no momento em que chama a atenção de Saulo de Tarso, até então, conhecido como temível perseguidor de cristãos que: “entrava nas casas dos fiéis, arrancava a força os homens e mulheres e os encarcerava” (EUSÉBIO de Cesaréia, 2002. Livro 2. Prólogo, 9). Nesse evento, o soldado romano, que logo mais tarde será conhecido como Paulo, o Apóstolo, aparece prostrado sobre o solo com o olhar voltado para o céu, enquanto o cavalo que utilizava se afasta em corrida desenfreada. Ao lado de Saulo outro soldado, em movimentos desorientados, volta as costas em direção à visão. A estrada estreita com pedras, o gramado e as árvores dispostas ao longo do caminho, as montanhas distantes compõem um cenário luminoso rico em detalhes. Neste caso não foi identificada a fonte histórica utilizada pelo pintor.

#### 4.1.2 NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

A Aparição de *Nossa Senhora do Rosário* sobre as águas constitui uma devoção popular cujas comemorações festivas fazem parte do folclore regional, sobretudo, de cidades interioranas do nordeste brasileiro. Embora não se trate de uma aparição reconhecida pela ortodoxia católica, ela foi incluída neste estudo por tratar-se de um evento atribuído às manifestações marianas que ocorrem além da *Morte* e da *Assunção*.

Em 1966, o pintor identificado apenas pela assinatura: “A. Oliveira” realiza duas cenas relacionadas a aparições, apresentadas sob a forma de quadros afixados às paredes laterais do presbitério da Igreja Matriz da cidade de Pinto Bandeira, microrregião de Caxias do Sul. Embora a padroeira desta Igreja seja **Nossa Senhora do Rosário de Pompéia**, uma invocação característica da religiosidade italiana, o modelo escolhido para as pinturas não segue a iconografia tradicional dessa legenda, ao reproduzir cenas relacionadas a uma variação devocional, tipicamente brasileira, a **Nossa Senhora do Rosário dos Pretos**.

A origem histórica da devoção à **Nossa Senhora do Rosário de Pompéia** é atribuída à iniciativa do italiano Bartolo Longo, filho de um médico da Província de Brindisi. Tendo estudado em um colégio cristão, foi iniciado na devoção ao Rosário; mas, mais tarde, ao cursar a Faculdade de Direito, passou a simpatizar com o movimento anti-clerical e veio a integrar o movimento revolucionário para a Unificação Italiana, liderado por Cavour, Vitor Emanuel e Garibaldi. Porém, um dos professores da Faculdade logrou reconduzi-lo à fé católica. Bartolo então ingressa na Ordem Terceira Dominicana e passa a se dedicar às obras de caridade. Mais tarde, se torna amigo da Condessa Marianna Farnararo, viúva devota que o encarregou de administrar o patrimônio que ela havia herdado. Em 1872, dirigiu-se ao Vale de Pompéia para vistoriar algumas terras onde vários operários se dedicavam a escavações, afastados de qualquer assistência religiosa. Nesse local, ele teria ouvido uma locução interna que o incitava a “propagar o Rosário”. A partir daí, Bartolo se torna catequista dos trabalhadores e passa a incentivá-los para que estes passem a integrar a Confraria do Rosário. Com o aumento do número dos fiéis, surge a necessidade de se conseguir uma imagem de Nossa Senhora do Rosário. Uma religiosa, ciente dessa situação, resolve doar ao advogado uma antiga pintura, já bastante danificada. Seguindo uma orientação episcopal o povo da região reúne recursos suficientes para a construção de uma nova igreja e para restauração da antiga pintura. A legenda da devoção registra que, em 1876, nos primeiros meses após a apresentação pública do quadro, houve uma seqüência de oito milagres que causaram grande repercussão. A partir disso, Bartolo iniciou uma série de viagens pela Europa, para divulgar a

nova invocação. Fundou um Congregação das Filhas do Santo Rosário e periódico chamado: “O Rosário e a Nova Pompéia”. Desde então, o novo título de Nossa Senhora do Rosário passou a receber ampla divulgação e crescente número de devotos. Em 1887, o quadro miraculoso recebeu uma coroação solene, e em 1891 uma nova igreja, elevada à condição de Basílica em 1901.

A devoção a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos tem raízes míticas no período colonial brasileiro. Uma das variantes de tradição oral conservada na região de Serro, Milho Verde e Montes Claros (MG), conta que, há muito tempo, Nossa Senhora do Rosário apareceu sobre as águas do mar. Os caboclos, já catequizados por jesuítas, expressaram devoção por meio de rezas, cantos, danças e toque de instrumentos, na esperança de que a Virgem viesse até eles, mas ela não se aproximou. Vieram então os marujos devotos, que também louvaram a Virgem com rezas, cantos e músicas, sem conseguirem que ela se aproximasse. Por último, vieram os Negros ou Catopês que, com rezas, cantos e toques de tambores conseguiram agradar Nossa Senhora de modo que ela chegasse até eles. Outras variantes regionais acrescentam que a aparição materializada em uma imagem material foi levada para uma igreja dos Negros. Conforme a versão registrada por Cristina Tolentino, Antônio o Capitão-Regente das Festividades da Comunidade de Arturos em Contagem (MG) conta que:

O nego carregô ela [Nossa Senhora do Rosário], mas os branco achô ruim, pegaro ela e levaro para a igreja deles. No outro dia ela tinha voltado de novo para o mar. Aí os nego foi buscá ela de novo e ela veio. Aí eles fizeram uma igrejinha pra ela e ela nunca mais votou pro mar. (TOLENTINO, 2006).

A primeira pintura de A. Oliveira na Igreja de Pinto Bandeira apresenta a *Aparição de Nossa Senhora do Rosário* (figura 151), cena em que a Virgem surge acima de um barco a vapor. A presença desse barco pode indicar a possibilidade de significados que perpassam a origem da devoção, a vinda de escravos e, até mesmo, a chegada de imigrantes italianos. Na primeira interpretação, o barco pode ser interpretado como um vestígio modernizado de um elemento presente já na origem da devoção portuguesa a Nossa Senhora do Rosário. Conta-se que, em 1571, os cristãos enfrentavam com sérias desvantagens uma batalha marítima contra os muçulmanos. Distante do local, o papa São Pio V teve um pressentimento e rezou agradecido porque “a esquadra cristã havia vencido os mouros”. Com a confirmação da vitória, a conquista foi atribuída a uma intervenção milagrosa de Nossa Senhora do Rosário. Como forma de agradecimento à essa vitória militar na Batalha de Lepanto, o Pontífice determinou que fosse consagrado o dia 7 de outubro à Virgem do Rosário. A festividade, a princípio restrita a algumas igrejas, foi estendida a toda Igreja Católica pelo Papa Clemente XI, em memória a um novo triunfo militar que Carlos VI da Hungria alcançou contra os

turcos, em 1716. Como reação ao longo domínio exercido pelos muçulmanos na Península Ibérica, a devoção alcançou grande popularidade em Portugal. Alcançando, também, acolhida entre os colonizadores e colonizados brasileiros (REVISTA MUSEU, 2005). O barco representado por Oliveira pode, portanto, ser um vestígio relacionado à batalha naval que originou a devoção.

Outra possibilidade de interpretação está relacionada à estrutura da aparição. A lenda de uma Nossa Senhora que vem do mar, para Tolentino (2006), vincula-se à travessia da dor, da África para a escravidão. Uma vez que, somente na proteção de uma Nossa Senhora, comovida pelo toque dos tambores sagrados africanos, é que os homens pretos podiam reencontrar a força de suas raízes e tradições. E, por último, a imagem do barco poderia ser um elemento considerado um elemento eficiente, necessário tanto pela função de caracterizar a aparição marítima quanto pela afinidade cultural relacionada à uma lembrança ancestral dos imigrantes italianos que constituíram a cidade de Pinto Bandeira, para os quais a caracterização formal do barco poderia evocar, aos patrocinadores, sensações semelhantes à de uma tradicional canção folclórica que lembra os “trenta e sei giorni di machina a vapore” necessários à travessia dos colonizadores.

A segunda pintura de Oliveira, ao apresentar a cena relativa à lenda de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (figura 152), repete a mesma configuração formal da Virgem com Menino Jesus, apresentados na primeira cena da aparição marítima. O que muda nesse caso é o cenário, que passa a expor uma caracterização mais brasileira, na descrição concisa de uma pequena igreja do barroco colonial. Parece ser interessante, de ponto de vista sociológico, que se questione por que os personagens que testemunham a aparição de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos não apresentem a caracterização esperada daqueles que segundo a lenda regional brasileira, teriam sido os vitoriosos em obter a aproximação desta. Colocados sobre um pequeno barco, eles poderiam ser descritos como marujos, caboclos ou mesmo como pescadores, mas não como negros. Mesmo assim, a obra de Oliveira, composta por linhas simples e técnica pouco apurada que alcança uma expressão alegre e ingênua, constitui uma das raras intervenções do folclore brasileiro, protagonizada por um pintor de origem não-italiana, no espaço religioso de uma região com predominância cultural determinada pela colonização européia recente.

### 4.1.3 NOSSA SENHORA DO CARAVAGGIO

A Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio é um fenômeno religioso cujo processo, baseado na eminência de eventos apocalípticos, advertências e orientações para a conversão, antecipa com grande similaridade a estrutura da aparição de Fátima, bem como de grande parte das demais aparições marianas do século XX. A personagem mística do evento de Caravaggio foi descrita em um pergaminho latino como: “uma senhora belíssima e admirável, de alta estatura, de face graciosa e aspecto venerável, presença indescritível, vestida de cor violeta e com a cabeça coberta por branco véu” cuja aparição foi testemunhada por Giovannetta Varoli, camponesa devota que levava uma vida atribulada como esposa de Francesco Varoli, um camponês de índole violenta. Diante do que ela seguidamente se refugiava na oração para suportar os mau tratos e humilhações infligidas pelo marido. Giovannetta, com 32 anos na época, habitava a região de Caravaggio, situada entre os limites das cidades-estado de Milão e Veneza, espaço de sangrentas disputas territoriais. Pois a posse dessa região significava uma vantagem estratégica para se obter domínio militar e econômico sobre as populações de Bérgamo e Cremona. Em 26 de maio de 1432, Giovanneta foi agraciada com uma visão mariana que lhe comunicou:

Escuta bem e lembra de minhas palavras. Meu Filho Onipotente quis destruir a terra toda devido à maldade dos homens que continuam a planejar novas perversidades e pecados. Mas por sete anos eu o implorei para que Ele não o fizesse. Eu quero que você rogue a todo o mundo para que façam jejuns de pão e água nas sexta-feiras em honra ao meu Filho e que celebrem a noite dos sábados em minha devoção. Levante-se e não tema. Divulgue o que eu te recomendei e tudo o que eu te disse será provado por tal maravilha que ninguém duvidará da veracidade de tuas palavras.<sup>26</sup> (ALLEGRI, 2005).

Conforme a tradição, no local em que Giovannetta ajoelhou-se diante da aparição, brotou uma fonte cuja água miraculosa curou os doentes “que confiantes na potência divina, aproximaram-se e se tornaram livres das enfermidades” (ALLEGRI, 2005). Dois meses após a ocorrência destes eventos, o Bispo de Cremona concedeu a licença para que se iniciasse a construção da primeira Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio. Mais tarde, transformada em santuário, passa por sucessivas ampliações e se torna um importante centro mariano, cuja devoção veio a ser conservada por algumas das comunidades formadas por colonos italianos que se estabeleceram no Rio Grande do Sul.

---

<sup>26</sup> "Ascolta bene e ricorda le mie parole.- disse Maria - Mio Figlio Onnipotente voleva distruggere la terra tutta per la cattiveria degli uomini che continuano a compiere sempre nuove scellerataggini e peccati. Ma io l'ho pregato per sette anni perché ciò non facesse. Voglio che tu dica a tutti che digiunino a pane e acqua il venerdì in onore di mio Figlio e che celebrino il sabato dopo il vespro per devozione a me. Alzati e non temere. Riferisci ciò che ti ho comandato e quanto dirai sarà comprovato da tali meraviglie che nessuno dubiterà della verità delle tue parole" (ALLEGRI, 2005).



Em 1917, Cremonese trabalha na **Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio** do Bairro Ana Rech, em Caxias do Sul (figura 142). Sobre o forro de madeira, no teto da nave, ele apresenta o tema da aparição mariana à vidente Giovanneta Varoli, numa configuração que é em, grande parte, derivada na iconografia das gravuras devocionais relativas ao tema<sup>27</sup>. O posicionamento da vidente que, na gravura-modelo, apresentava o rosto ligeiramente voltado para o plano frontal da cena, passa a ser descrito por meio de um perfil exato e a folhagem que emerge ao centro da fonte sacra é interpretada sob a configuração de um ramalhete de rosas. As proporções dos personagens centrais da *Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio* passam a ser alongadas de modo a preencher maior área no longilíneo espaço destinado à pintura. Tipo de modificação que não ocorre no caso de uma cena semelhante como a dos *Milagres de Nossa Senhora do Caravaggio*, pintada por Cremonese, quatro anos mais tarde, no interior do município de Farroupilha. Nessa pintura, ao contrário daquela realizada na Igreja Matriz de Ana Rech, os personagens são subdimensionados na extensão vertical, o que fornece indícios da diversidade de soluções formais experimentadas pelo pintor ao tentar adaptar as imagens de gravuras, com proporções tradicionais, à variedade dimensional dos espaços disponíveis para a representação das cenas religiosas.

Nessa **Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio**, localizada no interior do município de Farroupilha, Cremonese pinta, em 1921, duas cenas relativas à legenda da santa padroeira, nas paredes laterais do presbitério. No primeiro mural, localizado à direita do espectador que posicionar na nave, é apresentada a *Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio* (figura 137). Portando um manto azul sobre o vestido vermelho a Virgem coroada surge diante de três camponeses. No espaço central, entre os personagens, destaca-se uma fonte de águas límpidas da qual emerge um ramo florido. Em primeiro plano, uma das videntes segura os braços de uma jovem vestida de branco. Ao lado delas, uma mulher permanece com as mãos postas e o joelho flexionado sobre o amplo gramado que se estende diante do Santuário. O segundo mural destaca *Os Milagres de Nossa Senhora do Caravaggio* (figura 138). Em pose semelhante à da cena anterior, a Virgem permanece diante da fonte de onde emergem flores. Nesse caso, porém, a paisagem é modificada. A fonte já não se encontra diante do templo, mas em um gramado que se localiza na lateral do Santuário. Diante da fonte e da aparição, uma mulher com véu sobre a cabeça parece rezar, enquanto ao lado dela um homem ajoelhado toca a perna direita, tendo deitado no solo ao lado um chapéu e uma muleta. Tipo de acessório

---

<sup>27</sup> Esta gravura foi encontrada em um quadro devocional conservado pela família de Orlindo Zamberlan em Vale Veronês, interior de Faxinal do Soturno, na região central do Rio Grande do Sul. Trata-se de uma gravura policrômica não datada, provavelmente do início do século XX.

que também é utilizado, sob ambos os braços, por um segundo personagem masculino que aproxima da fonte, auxiliado por uma camponesa que acena em direção à Nossa Senhora.

Em 1931, Cremonese desenvolve a terceira versão da *Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio*, na **Igreja de São Luiz Gonzaga**, em Veranópolis (figura 139). Assim como no mural correspondente realizado na antiga Igreja de Farroupilha, a cena ocorre na frente do Santuário. Porém, nesse caso, o templo é iluminado por um feixe luminoso, e a Virgem é apresentada na parte direita do mural (esquerda em relação ao espectador), posição oposta à do mural anterior. A imagem sagrada é contemplada por apenas uma pessoa que traz, ao lado, uma foice e um feixe de trigo, atributos que indicam a origem camponesa da jovem vidente. O nome de uma mulher junto ao indicativo “e filhos” aparecem como patrocinadores da pintura, indicando uma devoção familiar materna .

Em 1962, Lazzarini pinta no teto da **Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio**, em Sítio Alto, localidade próxima a Ivorá, uma versão bastante similar à de uma antiga cromolitogravura não datada, provavelmente do início do século XX, constante em quadro devocional preservado pela família de Orlindo Zamberlan em Vale Veronês, interior de Faxinal do Soturno (figura 141). No mural os gestos de Nossa Senhora e os da vidente reproduzem com proximidade aqueles fornecidos pela gravura, mas os atributos do feixe e da foice apresentam dimensões reduzidas (figura 140). A pintura de execução simplificada exclui as formas do Santuário e elimina as áreas de cor vermelha, sugeridas pelo modelo, em favor de tonalidades menos contrastantes. Assim como na gravura, o ramo de folhagens, que brota da fonte, não apresenta flores. Mas, a fonte é modificada para uma forma com posicionamento mais centralizado e linhas menos elaboradas. Essa diversidade de adaptações formais ao nível dos detalhes, freqüente também nas primeiras versões de Cremonese ilustra a margem de liberdade limitada, mas nem por isso menos significativa, sobre a qual os pintores regionais vieram a atuar sobre o imaginário herdado das gravuras européias.

#### 4.1.4 NOSSA SENHORA DE LOURDES

No início do século, Cremonese pinta a antiga **Igreja de Nossa Senhora do Rosário** do atual município de Protásio Alves (c. 1914). Um dos murais apresenta a inscrição: “*Le Donne della Parochia*”. Pode-se supor que a imagem apresenta uma representação da padroeira Nossa Senhora do Rosário (figura 143), nome pelo qual a Virgem teria se identificado na quinta aparição ocorrida na freguesia portuguesa de Fátima, em 13 de outubro de 1917. A iconografia desse mural, no entanto, não corresponde à descrição tradicional de *Nossa Senhora do Rosário de Fátima*, tampouco a de *Nossa Senhora do Rosário de Pompéia*, para nos atermos apenas às invocações mais conhecidas nessa região. Na pintura de Cremonese uma jovem vidente se encontra ajoelhada diante da aparição. Na margem oposta de um pequeno riacho, a Virgem, com o rosário, surge de uma caverna, portando vestes brancas cingidas por uma larga faixa azul. Sobre o resplendor que envolve lhe envolve a cabeça, distingue-se a apresentação: “*Io sono la Immaculada Concezioni*” enquanto que junto aos pés, descalços, destacam-se ramagens de rosas. Características que permitem identificar essa pintura como uma representação da Virgem que aparece em 1858, em Lourdes, na França, e que se apresenta sob o nome de Imaculada Conceição nas visões da jovem Bernadette Soubirous. Com isso, pode-se concluir que, na igreja de Protásio Alves, claramente ocorre um caso de contradição entre a legenda e a imagem correspondente: a primeira homenageia a padroeira *Nossa Senhora do Rosário*, mas a iconografia utilizada refere-se a *Nossa Senhora de Lourdes*.

Em 1931, Cremonese realiza as pinturas da **Igreja de São Luiz Gonzaga**, em Veranópolis. No mural de *Nossa Senhora de Lourdes*, ele apresenta uma cena mais soturna do que aquela apresentada na versão da antiga igreja do município de Protásio Alves. Enquanto a primeira pintura apresenta a vidente francesa em um ambiente iluminado e apenas sugere a obscuridade da gruta pelo contorno de rochas em torno de Nossa Senhora, o mural de Veranópolis apresenta a jovem vidente envolta pelas sombras da caverna que fornece contraste à irradiante imagem de Nossa Senhora (figura 144). Entre as formas complementares, relacionadas à iconografia da aparição, constam, ainda nessa cena, o detalhe das rosas e o da pequena fonte milagrosa.

Conforme a tradição mariana evocada pelos murais, as aparições de Lourdes teriam se iniciado em 13 de fevereiro de 1858. Naquele dia a adolescente Bernardete Soubirous, acompanhada da irmã Marie e de uma amiga, procurava lenha nos Pirineus. Bernardete, por se encontrar com a saúde frágil, optou por permanecer sozinha, enquanto as companheiras se

afastavam até a outra margem de um riacho. Nesse intervalo, ela ouve uma sonoridade tempestuosa que se projeta a partir da gruta de Massabielle. Instigada pelo fenômeno, ela se aproxima do local e vê, em primeiro momento, apenas um arbusto que se agita. Logo ela consegue divisar, no interior da gruta, uma nuvem dourada e a seguir uma senhora que, sorridente, a convida para se aproximar. Diante do convite amigável, Bernardete ajoelha-se e reza o rosário. Posição em que é tradicionalmente representada na iconografia da Aparição de Nossa Senhora de Lourdes. Desde então, a jovem passa a ter encontros místicos regulares com a Virgem, ao longo de seis meses. Mas a legitimidade do relato foi questionada pelo Cura Peyramale, que exigiu à jovem que solicitasse a identidade da aparição, bem como um milagre pelo qual o arbusto que crescia à entrada da gruta viesse a florir. (SOUBIROUS, 2005)

Na décima oitava e última aparição, ocorrida em 25 de maio, data correspondente à festa da Anunciação, o arbusto floresce e a imagem se revela como a Imaculada Conceição. Ainda, sob intruções da aparição, Bernardete cavou a lama da gruta e, a seguir, se banhou e bebeu dela, em local de onde teria jorrado a fonte, à qual os peregrinos atribuem curas milagrosas (SOUBIROUS, 2005). Detalhes legendários que justificam a representação da fonte e das flores como atributos das imagens de Nossa Senhora de Lourdes. No caso de Veranópolis, é interessante notar que o mural de 1931 antecede em apenas dois anos a declaração da Santidade da vidente Bernardete. Esta, após o período das visões, levou uma vida de devoção no convento das Irmãs de Notre Dame de Nevers até morrer, em 1879, após longa enfermidade.

Em 1960, Locatelli realiza as pinturas da **Igreja de Nossa Senhora de Lourdes**, em Porto Alegre. Na parede principal do presbitério, a Imaculada Conceição é apresentada com linhas difusas em meio à névoa (figura 145). Um longo tecido, branco e flamulante, se projeta a partir dos braços da Virgem. Sob a parede rochosa se distingue a entrada da gruta de Massabielle. Na versão de Locatelli, a pequena fonte se torna caudalosa e assume o aspecto de um pequeno riacho que se interpõe entre a aparição e a vidente. Uma precária ponte de madeira estabelece a ligação entre os espaços ocupados pelos personagens. Como que em uma imagem especular, tanto a camponesa quanto a Santa trazem as mãos unidas pelos dedos, mas com as palmas ligeiramente afastadas. A primeira de costas não revela expressões faciais; já a Virgem da aparição fita o olhar para além da pequena devota, como se o pintor buscasse incluir uma expressão de consciência da Santa que visualiza os fiéis para além do evento historicamente localizado.

#### 4.1.5 NOSSA SENHORA DE FÁTIMA

No início dos anos 50, Roman Reisch realizou as pinturas na **Igreja de Santa Teresa de Ávila**, em Vera Cruz. Na parede do Coro ele desenvolve o mural de *Nossa Senhora de Fátima* (figura 147). A cena representada inspira-se em detalhes legendários da aparição que foi relatada por três crianças que pastoreavam ovelhas na região da Cova da Iria, freguesia de Fátima, Portugal. As crianças videntes foram: Lúcia de Jesus, com dez anos na época, acompanhada dos primos, Francisco e Jacinta Marto, de nove e sete anos. No dia 13 de maio de 1917, essas crianças brincavam de construir casas com pedras quando foram surpreendidas por uma luz brilhante. Assustadas por o que pensaram tratar-se de um relâmpago, decidiram voltar para casa. Mas, no caminho de volta, outro clarão iluminou um arbusto de azinheira, e sobre ela viram “uma senhora mais brilhante que o sol”, com um rosário branco. A imagem solicitou que as crianças rezassem muito e que voltassem àquele mesmo local a cada dia 13 durante cinco meses consecutivos. Na última aparição desse ciclo, esta identificou-se como: “Nossa Senhora do Rosário” (SANTUÁRIO, 2005).

Na pintura de Reisch, a cena é apresentada em meio a um campo com flores, onde ovelhas pastam e descansam tranquilas. Os videntes são apresentados em oração, no lado esquerdo do mural, ligeiramente afastados do arbusto em que ocorre a aparição de Nossa Senhora. Essa apresenta-se com vestes brancas, tendo uma auréola de estrelas sobre a cabeça e um rosário dourado nas mãos. Pela descrição da suave ambientação paisagística pode-se deduzir que esse pintor, que concorreu com Locatelli no caso da Catedral Metropolitana de Santa Maria, possui certa habilidade na harmonização de cores mas não conserva o mesmo nível técnico em atribuições como a representação dos rostos dos personagens.

Em 1956, Lazzarini pinta uma versão da aparição de Fátima na **Igreja de São Roque** de Faxinal do Soturno (figura 149). Nesse caso, ele utiliza um modelo conhecido na época através de gravuras devocionais. A composição, realizada sobre o espaço curvo de uma absidíola lateral da igreja, não modifica as formas herdadas de uma gravura policrômica (figura 150), apenas amplia a linha de horizonte para preencher a extensão de espaço disponível para o mural. Em 1958, o pintor volta a reproduzir o mesmo tema em uma parede lateral do presbitério da **Igreja de Santo Antônio**, no município de Silveira Martins (figura 148). Nessa versão, Lazzarini realiza algumas simplificações em relação ao modelo tradicional. O detalhe dos raios luminosos irradiados a partir da imagem de Nossa Senhora é eliminado, e até mesmo a forma das ovelhas, atributo dos pequenos pastores, é dispensada. Ausência de formas que foi compensada por uma aproximação maior entre as posições do menino e das outras videntes.



## 4.2 O RETORNO DE CRISTO

### 4.2.1 PREFIGURAÇÕES

#### A) DILÚVIO UNIVERSAL

Conforme o livro do Gênesis, o *Dilúvio Universal* foi um castigo pela tendência ao mal que corrompia a humanidade (Gênesis: 6,8). Arrependido de ter criado o homem, Deus decide exterminá-lo junto com todos os animais que habitavam a terra. Porém, ao perceber que Noé era um homem justo, decide salvá-lo. Por isso, ordena ao escolhido que construa uma grande arca, para que nela habite com a família e para que nessa construção possa abrigar os casais de todas as espécies de animais destinados a repovoar a terra, uma vez que todos os seres vivos restantes estavam condenados a morrer por uma grande inundação.

As cenas relacionadas ao Dilúvio apresentam, historicamente, uma grande variedade de tipos iconográficos, determinada por razões litúrgicas e simbólicas. Nos afrescos paleocristãos, o nome de Noé se relaciona com o ritual da *Commendatio animae* e, junto com Isaac e Daniel, simbolizam a salvação da alma. Na Idade Média, Noé prefigura Cristo, e a Arca evoca a nave da Igreja, ou a barca de São Pedro na missão de salvar a humanidade. O Dilúvio, que purifica o mundo corrompido, é considerado: “[...] uma prefiguração do Batismo e, ao mesmo tempo, do Juízo final. Esse acontecimento adquire então um duplo sentido: sacramental e escatológico” (RÉAU, 1996, p. 132).

Em 1955, Lazzarini representa esse tema na Igreja Matriz de Nova Palma (**figura 153**). Para tanto, utiliza um modelo fornecido pela reprodução gráfica de uma gravura que foi, originalmente, criada pelo ateliê de Gustave Doré para ilustrar uma edição francesa da *Bíblia Sagrada*, em 1886 (**figura 154**). Novamente o pintor opera uma modificação por subtração das formas que considera não essenciais para seu objetivo. Trabalhando em um espaço retangular, proporcionalmente mais alongado do que aquele da gravura-modelo, Lazzarini seleciona uma parte da cena, que passa a ser tratada não como mero detalhe, mas como espaço de ação auto-suficiente. Nesse caso, ele busca encontrar o número de personagens adequado à nova configuração, pois caso optasse por, simplesmente, ampliar e de conservar o número de formas constante naquela área do modelo, obteria uma nova composição onde já não haveria o mesmo equilíbrio entre espaços e figuras, mas apenas uma visão em detalhe de uma área saturada de personagens, com um peso visual dissonante de todo o ciclo no qual esse mural se insere. Pois é característico da obra de Lazzarini o exercício da sobriedade em número de formas e em variedade de cores, apesar de ter realizado um trabalho fundamentalmente relacionado com aqueles modelos religiosos populares, muitas

vezes abundantes em detalhes, presentes nas gravuras de devoção conservadas por muitas famílias das regiões de colonização italiana em que atuou.

O Dilúvio Universal de Doré demonstra o caráter desolador do cataclismo, enfatizando a expressão do conflito entre o instinto de sobrevivência e a impossibilidade de salvação, compartilhado não só pelo homem e seus descendentes, como também pelas feras. Lazzarini, ao efetuar a interpretação pictórica dessa cena modifica, em essência, a expressão original. Na parte central, ele elimina as figuras das duas crianças e do tigre com o filhote que estavam sobre a rocha, reduzindo, com isso, a gravidade emocional do evento, e também o exotismo romântico das formas de Doré. O céu tormentoso que projeta trevas sobre as águas dá lugar a um ambiente onde ainda resta o clima de conflito, mas atenuado pela atmosfera leve e pelo firmamento cheio de cores. Onde, até mesmo os abutres que revoam sobre os sobreviventes são substituídos pela forma genérica dos pássaros comuns, não mais em uma disposição movimentada, mas reduzidos a duas aves em vôo linear ordenado em perspectiva.

Também o nível técnico do pintor e o fator cultural relacionado à moral religiosa do ambiente em que atuou parecem ter contribuído para o resultado plástico, e para esse significado expressivo diferenciado. Quanto aos detalhes anatômicos, chama a atenção, principalmente, a ausência de curvatura no contorno que vai da mandíbula ao pescoço do personagem central, que lança a mão em direção à criança agachada sobre o rochedo. E, no que concerne à representação dos corpos dos personagens, percebe-se que nela intervém uma sensibilidade moralizante que busca subtrair toda referência ao nu, seja pela modificação da altura com que as ondas se projetam sobre os sobreviventes, ou pela adoção das túnicas. Que, por casualidade, pode evocar as antigas vestes batismais dos catecúmenos da igreja primitiva, sacramento que historicamente já é contemplado pela potencialidade simbólica do tema configurado pelo Dilúvio.

## B) SÃO MIGUEL E A VITÓRIA SOBRE O DEMÔNIO

O tema de *São Miguel em luta com o demônio* foi representado na antiga **Igreja de Nossa Senhora do Rosário**, construída entre 1910 e 1914, no atual município de Protásio Alves (figura 156). No mural, o arcanjo guerreiro eleva a espada acima da cabeça no momento em que investe contra a criatura descrita com corpo zoomorfo e asas de morcego. Os outros murais dessa igreja também colaboram para reforçar o clima belicoso, com temas relacionados a santos soldados: *São Jorge*, que empunha a lança contra o dragão; *Santo Adolfo* munido com espada e archote, e *São Martinho*, o cavaleiro que usa o gládio com a finalidade piedosa de repartir o manto com um mendigo. A pintura de *São Miguel*, bem como o conjunto de murais

ao qual ele se integra, não apresenta datação ou assinatura. Porém, com base principalmente na comparação da técnica e das formas utilizadas no mural de *São Jorge em luta com o Dragão*, pintado nessa igreja de Protásio Alves e também na **Igreja de São Luiz Gonzaga** de Veranópolis no ano de 1931, acredita-se que a autoria deva ser atribuída a Antônio Cremonese, que deve ter realizado as pinturas da igreja de Protásio Alves provavelmente em 1914, ano de conclusão da igreja ou, no máximo, em 1943, o ano de falecimento do pintor.

O tema da luta de São Miguel com o demônio também foi reproduzido na **Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro**, em Arroio do Meio (figura 157). A pintura, que não possui data nem assinatura, possivelmente é da época de conclusão da igreja. O livro dedicado à história da paróquia registra que a inauguração se deu em 15 de dezembro de 1940 e que: “os vitrais artísticos com cenas bíblicas ou imagens de santos foram fornecidos pela Casa Genta, de Porto Alegre, além de imponentes pinturas renascentistas a cobrirem as paredes do interior do templo” (THOMÉ, 1996, p. 36). Não é, entretanto, uma data confiável pois sabe-se que a Casa Genta era especializada na realização de Vitrais, mas daí a deduzir que tenha realizado também as pinturas parece ser uma interpretação um tanto ampla. O mural de *São Miguel* apresenta composição derivada a partir do modelo de *São Miguel Arcanjo*, que Guido Reni pintou para a igreja romana de Santa Maria da Conceição, em 1635 (figura 155). A composição, na medida em que permanece no nível de cópia, não se afasta muito do modelo original, mas as diferenças se avultam ao se observar que o mural de Arroio do Meio não reproduz a complexidade dos detalhes dos panejamentos e dos contrastes de luz e sombra.

O tema de São Miguel também foi abordado por Zanon, em 1946, ao realizar as pinturas da **Igreja de Santo Antônio**, no município de União da Serra (figura 158). Apesar de o mural se encontrar bastante danificado, percebe-se que o método utilizado é o mesmo que se observa na Igreja Matriz de Arroio do Meio: a cópia simplificada a partir de um padrão de Guido Reni (figura 155). Nesse caso, as diferenças formais se tornam mais acentuadas, principalmente pelo acentuado volume muscular da anatomia imaginária com a que o demônio é representado.

O tema também é abordado por Lazzarini, em 1956, na **Igreja de São Roque** em Faxinal do Soturno (figura 159). Nesse caso o modelo de Guido Reni é utilizado apenas na parte central, em que se reproduz a pose de São Miguel num ambiente de cores suaves, sem grandes contrastes de luz e sombra. Nessa versão, porém, não ocorre a presença do demônio acorrentado com feições semi-humanas que expressa sofrimento sob o jugo do Arcanjo. São Miguel permanece magnificente, mas dessa vez precisa se impor perante três demônios livres

entre as chamas. O que se encontra à esquerda do arcanjo é o único a manter uma expressão mais melancólica. O que se posiciona ao centro, envolto em serpentes, além de estar à vontade em seu ambiente, parece ignorar a presença do soldado celeste. O terceiro, sorridente, eleva o braço como que no gesto de acenar para espectadores. Nesse caso, não se pode ter certeza de que Lazzarini não tenha usado uma versão já modificada da obra de Guido Reni, mas é bastante provável que a modificação que ocorre no número e na expressão dos demônios seja uma intervenção desse pintor que, nessa igreja, também demonstrou ser capaz de modificar a forma dos demônios das fontes tradicionais na cenas da *Morte do Justo* e da *Morte do Pecador*.

#### 4.2.2 BATALHA NO CÉU

Em 1974, é realizada a pintura dos murais da **Igreja de São João Batista**, no município de Vespasiano Corrêa. Trabalhos cujos detalhes o Padre Carlo Seppi registra no Livro do Tombo:

Terminados os trabalhos da velha matriz pelos pedreiros de Guaporé decidimos de pintar dentro e fora a nova matriz e foi dado este difícil trabalho ao pintor de Encantado Sr. Elvino Mantovani com o qual fui para Porto Alegre com a caminhonete paroquial para fazer a compra de todas as tintas necessárias na Companhia Louçalin, e em três meses de trabalho a Igreja ficou pronta [...] no domingo 6 de outubro teve lugar a grandiosa festa de inauguração com a Primeira Eucaristia de 104 crianças e com a presença do Rvma Padre Pio Pantinato, Conselheiro Provincial como representante do Rvma Superior Provincial, Padre Laurindo Guizzardi ausente do Brasil, e com muito curso do povo. [Livro do Tombo, 1915 -, Ano 1974, folha 99v, Paróquia São João Batista]

No grande mural localizado no teto da nave, o pintor apresenta uma cena que destaca a glória da *Sagrada Família* e a vitória da Igreja frente ao demônio (figura 160). Na parte mais elevada da cena, dois pequenos anjos portam uma flâmula com inscrições latinas: “*portae - inferi, non praevalent*” (as portas do inferno não prevalecerão). Afirmação inspirada na frase: “tu és Pedro e sobre esta pedra construirei minha Igreja, e as forças do Inferno não poderão vencê-la” (Mateus: 16, 18), atribuída a Jesus no primeiro livro do Novo Testamento (BÍBLIA, 2002). Logo abaixo, outro grupo de anjinhos eleva aos céus uma grande cruz desnuda. No centro da cena, três anjos elevam uma nuvem sobre a qual repousa a Sagrada Família. Maria volta seu olhar para o plano terrestre, enquanto recebe sobre os ombros um manto estendido por anjos. Ela traz a mão direita livre, num gesto de bênção, ao mesmo tempo em que, com a mão esquerda, auxilia a segurar o Menino Jesus. Este, permanece com um braço voltado em direção à mãe, enquanto repousa sobre o colo de um São José com barbas brancas.

Na linha de solo, quatro clérigos permanecem nos degraus mais elevados de uma escadaria. O que se posiciona próximo à margem do mural traz uma estola sacerdotal e um

livro com números romanos alusivos aos dez mandamentos da Lei de Deus. No degrau abaixo, um personagem com vestes da Companhia de Jesus cruza os braços diante do tórax. Características que induzem a associá-lo a uma figuração de São Francisco Xavier, no gesto de abraçar um Crucifixo, atributo, ao que parece, ausente nessa versão. Acima, vê-se um personagem com fisionomia semelhante a São Pedro, e sem nenhum atributo secundário. Diante desse, um personagem de longas barbas traz vestes episcopais, atributos que o assemelham a Santo Agostinho, Bispo de Hipona.

Diante de um templo com colunas clássicas, um anjo armado com uma lança investe contra um demônio, precipitando-o para o espaço além dos limites normais da cena. Configuração que se assemelha à iconografia da Batalha no Céu inspirada numa das visões de João. Esse profeta neotestamentário descreve: “Houve uma batalha no céu: Miguel e seus anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão lutou, juntamente com seus anjos, mas foi derrotado e eles perderam seu lugar no céu” (Apocalipse: 12, 7 - 9). E, ainda: “[...] vi um anjo descer do céu. Tinha nas mãos a chave do Abismo e uma grande corrente. Ele agarrou o Dragão, a antiga Serpente, que é o Diabo, Satanás, Acorrentou-o por mil anos e lançou-o dentro do Abismo (Apocalipse: 20, 1-3). O combatente celeste, que não é identificado no texto bíblico, foi com frequência associado a São Miguel. No mural de Mantovani essa associação não é facilmente estabelecida, pois o anjo que porta a lança apresenta panejamentos comuns e não as vestes militares que caracterizam o Arcanjo guerreiro. O demônio, por sua vez, apresenta vestes sobre as quais se identificam as ondulações de uma malha de metálica utilizada por cavaleiros medievais. Afugentado pela lança de onde pende a flâmula com o signo da cruz, o ser infernal é apresentado, em escorço, no movimento de queda. Dinâmica que é enfatizada pela técnica barroca de representação, na qual os limites do mural são rompidos para reforçar o ilusionismo do corpo em precipitação no espaço.

Embora não tenha sido localizada a fonte utilizada por Mantovani, nota-se que o tipo de composição parece ser derivado dos murais de Giambattista Tiepolo (1696 -1770), que com frequência privilegiou cenas com grandes espaços de céu nas quais as escadarias e as colonatas eram dispostas apenas de um lado, na base da pintura. A técnica de romper os limites da área de representação também é característica do barroco histórico. Já a presença de um religioso jesuíta, bem como o destaque concedido à Cruz e à Trindade Terrena composta por Jesus, Maria e José revelam que esse tema certamente deriva de uma imagem associada à Companhia de Jesus. Os problemas que se destacam, principalmente, na representação anatômica das pernas do demônio denotam as dificuldades enfrentadas pelo artista que, provavelmente, não dispunha da qualificação técnica necessária para reproduzir o corpo em escorço apresentado na fonte que utilizou.



### 4.2.3 A VIRGEM VESTIDA DE SOL

Este tema que apresenta a aparição de uma mulher envolta em luzes foi pintado por Schlatter na Igreja de **Nossa Senhora da Purificação** em Bom Princípio (figura 162). Trata-se de uma cena derivada de uma das visões de João, na qual ele vê: “uma mulher vestida de sol tendo a lua debaixo dos pés e, sobre a cabeça, uma coroa de doze estrelas” (Apocalipse: 12, 1). Embora o visionário cristão não identifique a identidade da misteriosa mulher, teólogos da Idade Média interpretaram essa imagem como uma profecia relacionada à Virgem Imaculada. Situação em que o sol representa Jesus, a lua crescente o precursor João Batista, e as doze estrelas os doze apóstolos. Alguns desses atributos receberam interpretações divergentes. Para São Bernardo, o sol representava a misericórdia de Maria, a lua cambiante o mal, e as estrelas as várias virtudes da Mãe de Cristo. Por influência de Santo Ambrósio que considerava Maria como o modelo de Igreja (*Mariae Ecclesiae typus*) a imagem da mulher também foi considerada uma representação da Santa Igreja, em oposição à Sinagoga representada pela lua (RÉAU, 2000, p. 732).

No mural de Schlatter, a mulher envolta por raios de sol é representada em pé com os braços levemente afastados. Nessa posição ela se coloca acima do globo e da lua crescente enquanto pisa a cabeça de uma víbora numa configuração semelhante à *Imaculada Conceição*. Dois anjos a acompanham; porém, ao contrário das cenas da *Assunção* nenhum deles realiza qualquer esforço para elevar o corpo da mulher. O que se coloca à esquerda dela apresenta o ramo de lírio com três flores, símbolo da virgindade de Maria. O que se posiciona à direita apresenta uma espada de fogo semelhante à dos anjos que guarneciam os portões do Paraíso. Em espaço próximo a esse anjo, na extremidade do mural, um homem com roupas esfarrapadas mantém as mãos elevadas enquanto observa a aparição. Próximos a ele, no solo que lembra uma área de desmatamento, se reconhecem ramos de alcachofra e dois instrumentos de trabalho: a enxada e o arado. Formas que, nesse contexto, objetivam enfatizar o castigo que estipulado a Adão e, por conseqüência, estendido aos descendentes, após a expulsão narrada no Gênesis. As ferramentas de trabalho indicam que somente com o sofrimento ele conseguirá o alimento de que necessita, pois o solo, amaldiçoado, produzirá espinhos e ervas daninhas (Gênesis: 3, 17-19).

Na extremidade oposta do mural, à esquerda da Virgem, destaca-se uma mulher de cabelos longos, com as mãos cruzadas sobre o tórax destacando o ventre protuberante. Ao lado, uma árvore com frutos avermelhados e uma serpente em movimento livre pelo solo. Essa cena que complementa a lista dos castigos advindos pela desobediência do primeiro

casal, alude aos sofrimentos da mulher que, desde então, é condenada a ter os sofrimentos da gravidez multiplicados, a dar à luz com dores, ser conduzida ao marido pelo desejo para ser, então, por ele dominada (Gênesis: 3, 16). A frase que complementa o significado da alegoria também é derivada da narração vetero-testamentária. Momento em que o Criador vaticina o destino do tentador, dizendo que colocará inimizade entre a serpente e a mulher, bem como em relação a descendência de ambos. A mulher “te ferirá a cabeça e tu lhe ferirá o calcanhar” (Gênesis: 3, 15). Desta forma, a interpretação cristã transforma a mulher do Apocalipse, que subjuga a serpente, em Maria, a nova Eva. Esta, destinada a derrotar o tentador ao dar à luz a Cristo que vem à terra para derrotar o demônio e, desse modo, resgatar a humanidade da condenação ocasionada pelo pecado.

#### 4.2.4 O CRISTO EVANGÉLICO

Em 1959, Locatelli realiza a pintura da parede principal do presbitério da **Catedral de São Luiz Gonzaga**, em Novo Hamburgo. O mural que se encontra em local que, de acordo com regras litúrgicas, deve reservar o destaque principal às figurações da divindade. Nesse caso, a representação de *São Luiz Gonzaga* foi introduzida como uma cena acessória na grande composição que destaca Cristo em uma visão mística da Crucifixão (figura 163). O tema, que não pertence à iconografia tradicional da Crucifixão e nem à legenda popular do santo é, provavelmente, uma criação de Locatelli que decidiu unir, no mesmo espaço, o tema cristológico e a cena destinada a conceder um desfecho triunfal ao ciclo de murais hagiográficos iniciado com: *A Primeira Comunhão* e *a Morte de São Luiz Gonzaga*.

Dois grupos de anjos com expressões plangentes apresentam atributos relacionados à Paixão de Cristo. À esquerda deste, um anjo ajoelhado expõe o longo tecido do Santo Sudário, auxiliado pelo anjo de túnica avermelhada que, em vôo horizontal, apresenta um corpo igualmente longilíneo, num arroubo maneirista de Locatelli. À frente desse grupo, outro integrante coloca-se em pé, numa pose militar, expondo uma lança. Provável referência à arma que o soldado romano utilizou para perfurar o tórax de Cristo. Abaixo, um anjo, com túnica azul, apresenta a coroa de espinhos. Em meio ao grupo localizado na lateral oposta dessa cena, outro anjo, com vestes semelhantes, apresenta a placa com inscrições, utilizada na parte superior da cruz de Cristo. À frente deste, dois outros membros do grupo apresentam o *mandilion* com a *Santa Face*. Ao fundo da cena, em tons azulados, um terceiro grupo de anjos participa do mesmo clima de lamentação, porém sem apresentar qualquer objeto relacionado aos sofrimentos do Crucificado.

O Cristo, que em meio a um círculo luminoso se antepõe à cruz grega de consistência etérea, ainda apresenta os longos cravos utilizados na Crucifixão. Porém, como que em uma visão onírica de influência surrealista, ele flutua no espaço sem o apoio da cruz. Toda a configuração do corpo do crucificado foi derivada dos mesmos estudos utilizados na *XII Estação*, pintura que integra o ciclo da *Via-Sacra* realizada por Locatelli para a **Igreja de São Pelegrino**, de Caxias do Sul, na mesma época. No mural de Novo Hamburgo, ao contrário da versão concorrente, Cristo é apresentado ainda vivo, no momento em que dirige o olhar, misto de agonia e ternura, em direção a São Luiz Gonzaga.

O jovem jesuíta aparece em pé, com a face elevada, tendo os braços abertos como que no intento de abraçar Cristo. Os atributos tradicionais, da caveira e do ramo de lírios, aparecem próximos aos pés do santo, na mesma nuvem sobre a qual ele se eleva. Nesse local também são depositados uma coroa e um manto régio, objetos que indicam a disposição de São Luiz em renunciar às insígnias de nobreza terrena, pois a ele teria sido oferecido o título de Marquês de Castiglione. O caráter apocalíptico desse mural é construído por várias referências. Os anjos que apresentam os instrumentos da paixão de Cristo (*Arma Christi*) foram representados com freqüência sobre a portada de catedrais, em cenas do *Juízo Final* (RÉAU, 2000, p. 530). O Cristo com as chagas da crucifixão, remete ao tipo do *Cristo evangélico* que, a partir de fins do século XII, substitui o *Cristo Apocalíptico* da visão de São João. (RÉAU, 2000, p. 747). A nova iconografia inspirada em São Mateus retoma a simbologia da cruz ao interpretar a profecia de que, no final dos tempos: “Aparecerá, então, no céu, o sinal do Filho do Homem” (Mateus: 24, 30). No *Elucidarum* de Honório de Autun afirma-se que Cristo tornará a aparecer do modo que morreu na cruz. Na mesma época, surge na portada de Corbeil o Cristo que mostra as chagas da crucifixão, tendo as mãos levantadas e o peito desnudo. “A ostentação das chagas, que daí em diante não faltará em Juízo Final algum, se prolonga ao redor de Cristo nos gestos dos anjos que levam os instrumentos da paixão nas mãos veladas: a Coluna da Flagelação, a Coroa de Espinhos, A Cruz, os Cravos, a Lança.” (RÉAU, 2000, p. 762). Sob a ótica de tais indícios pode-se identificar este mural de Locatelli como uma versão bastante particular do *Juízo Final* no qual a ênfase do Cristo triunfal é substituída pelo destaque do Cristo que sofre. De modo que ao incluir, na mesma cena, a imagem do padroeiro da Catedral de Novo Hamburgo, o pintor consegue enfatizar as virtudes do santo jesuíta, que para socorrer pessoas doentes, teve a coragem de se expor ao contágio mortal da peste e de suportar com resignação cristã os sofrimentos daí advindos. A imagem apresenta um evento de julgamento particular, fora do tempo humano em que, após a morte, o santo se vê elevado em meio a nuvens para ser recebido por um Cristo compassivo que compartilha de todas as dores e as compreende. Mural que, na ausência de um título mais adequado, pode ser chamado de *Cristo Evangélico e a Glória de São Luiz Gonzaga*.

#### 4.2.5 O CRISTO EM MAJESTADE (*MAJESTAS DOMINI*)

Aproximadamente no início da década de 40, foram realizados os murais da **Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro**, em Arroio do Meio. Trabalho de um pintor, até o momento, não identificado. Sobre a parede próxima ao arco ogival que divide a nave em relação ao prebitério, estende-se uma versão do *Juizo Final* com numerosos personagens (figura 165). Na parte central, mais elevada, Cristo preside o julgamento, entronizado em meio a um círculo glorioso. A coroa que traz sobre a cabeça também é circundada por auréola que se antepõe a uma cruz luminosa. A mão direita permanece elevada como que a indicar um momento decisivo, enquanto a esquerda permanece apoiada sobre um grande livro que apresenta os caracteres Alfa e Ômega. Apoiados sobre pequenas nuvens, anjos e santos apresentam-se diante do trono de Cristo Juiz.

Na extremidade inferior da cena, à direita de Cristo, um anjo eleva uma trombeta até os lábios, enquanto outro permanece com a boca aberta, como que a entoar cânticos. Com isso dão início à fila dos santos que se aproximam das escadarias do trono do Juiz. Ao lado desses anjos uma santa, não identificada, apresenta-se com as mãos postas e o corpo envolto em um manto azul escuro. Acima desse grupo, duas outras personagens permanecem ajoelhadas. A que possui uma coroa dourada sobre a cabeça e traz rosas envoltas nas dobras do manto representa Santa Isabel da Hungria. A que porta o hábito negro, no entanto, permanece com identidade ignorada. Acima dessas, um homem com vestes insígnies de realeza, apóia-se sobre o cetro e baixa a cabeça reverenciando Cristo. Próximo a Este, dois outros santos aproximam-se portando vestimentas nobres. Como atributos, um deles porta uma coroa, enquanto o outro apresenta uma pequena cruz, mas, assim como os outros santos anteriores, permanecem sem identificação adequada. Acima deles, uma santa camponesa contrasta com a, até então, predominante caracterização dos santos da nobreza. Ela se apresenta portando uma foice e um feixe de trigo como atributos. Logo acima, destacam-se três santas vestidas com túnicas brancas. As duas santas adultas apresentam palmas alusivas ao martírio; já a mais jovem traz cabeça descoberta, insígnia das virgens, e um cordeiro próximo aos pés, atributos pelos quais ela pode ser identificada como *Santa Inês* (?-304). A palavra cordeiro, em latim: *Agnus*, também serve a um jogo etimológico pelo qual se deriva o nome da Santa Agnes (Inês, em Italiano), e que destaca a opção da Virgem em se tornar esposa de Cristo, o Cordeiro de Deus (*Agnus Dei*), (CERINOTTI, 2004, p. 55). Santa Inês, descendente de uma nobre família de Roma, foi martirizada aos treze anos (LORÊDO, 2002, p. 254). À frente dessas, já com os pés próximos à escadaria do trono, apresenta-se um santo com um livro aberto. Assim como os personagens anteriores permanece com identidade desconhecida. Em pé, em um plano um

pouco mais elevado, destaca-se uma santa com véu branco e manto escuro que, provavelmente, representa a Mãe de Cristo.

Na outra extremidade do mural, à esquerda de Cristo, encontra-se outro grupo de santos. O tema de Cristo em Majestade não apresenta referências aos condenados e, ao contrário do *Juizo Final*, não enfatiza qualquer significado depreciativo relacionado ao fato desses personagens estarem à esquerda do Senhor. Na extremidade inferior da cena, neste lado do mural, também ocorre a presença de dois anjos. Nesse caso, o que porta a trombeta, ainda mantém afastada dos lábios. Ao lado dos anjos, reconhece-se São João Batista, com vestes de penitente e cajado cruciforme com flâmula, no gesto de apontar a mão direita em direção a Cristo. No espaço logo acima, destaca-se um santo que traz como atributos: mitra, báculo, livro e pálio de arcebispo, caracterização pela qual pode-se associá-lo a São Bonifácio, o evangelizador da Germânia. Antepostos à frente desse arcebispo, encontram-se dois santos da Ordem dos Frades Menores: *São Francisco de Assis*, com barba, e *Santo Antônio de Pádua*, imberbe. Acima desses, um santo com vestes escuras e um soldado romano com a palma de mártir. Em plano mais elevado, dois santos com túnica brancas. O primeiro, jovem, apresenta oferendas ajoelhado, enquanto o adulto com barbas grisalhas permanece em pé. Ao lado desse encontra-se um religioso com tonsura monacal e palma de mártir. Porém, todos esses permanecem sem identificação até o momento. Já diante do trono de Cristo Juiz, se encontra um santo com vestes nobres. Devido ao gesto de apresentar-se com as mãos postas, ajoelhado sobre nuvens, portando a tiara pontifical, identifica-se-o como uma representação de São Pio V, papa que integrou por algum tempo a Ordem Dominicana e que, mais tarde, dedicou-se a defender a Igreja Católica contra três ameaças: Os maus costumes, o Islamismo, e a Reforma Protestante (LORÊDO, 2002, p. 198). Em posição, ainda mais elevada, é possível identificar a figuração de São José, com o atributo do bastão florido.

Em 1946, Zanon realiza uma versão de *Cristo em Majestade* na **Igreja de Santo Antônio**, em União da Serra ([figura 166](#)). O mural, em grande parte danificado, apresenta Cristo com uma tiara de três coroas entronizado em meio a anjos e santos. No espaço superior da cena, três anjos em adoração distribuem-se a cada lado do trono. À direita de Cristo, encontra-se um grupo composto por um frade franciscano, e mais quatro santos não identificados. Ainda, à direita, mais próxima do trono central encontra-se Maria, também assentada sobre um trono, que, neste caso, possui decoração mais sóbria do que aquele ocupado pelo Cristo Rei. No espaço mais afastado, à esquerda de Cristo, destacam-se uma mulher com duas crianças e um homem apoiado sobre uma muleta, integrantes de um grupo que soma o total de dez indivíduos. À frente desse grupo, e mais próximo a Cristo, encontra-se São Pedro, identificado pelo atributo das chaves.



#### 4.2.6 O CRISTO JUIZ

No final dos anos 40, Fontanive realiza um mural na abside do presbitério da **Igreja de Nossa Senhora da Purificação**, em Putinga (figura 167). A cena reproduz a célebre *Disputa do Santíssimo Sacramento* (1509-1511), pintada por Rafael Sanzio (1483-1520), na Stanza della Segnatura, no Vaticano (figura 168). O mural de origem foi realizado pela técnica de afresco, aplicado à parede plana, na qual a sugestão de profundidade é conseguida apenas pela sugestão atmosférica das cores e pela rigorosa estrutura de perspectiva central. No caso da pintura de Fontanive, a técnica utilizada é o óleo sobre tela aplicada à parede, e a perspectiva ganha reforço de distanciamento pela concavidade da abside na qual o mural foi reproduzido. O estilo das linhas, por vezes, inseguro em outros murais da mesma igreja, nesse caso mantém grande fidelidade em relação à maior parte das formas criadas por Rafael. Mesmo assim, pode-se perceber pequenos detalhes que diferenciam o desenho do mural de Fontanive. Detalhes não intencionais, no caso da cabeça de Cristo, que é descrita com proporções um pouco maiores do que a do modelo renascentista; motivados pelo gosto da época, no caso do ostensório com caracterização carregada de detalhes decorativos, ou motivados por necessidade explicativa, no caso dos letreiros incluídos no espelho do degrau mais próximo ao altar. A inscrição: “Em memória do V Congresso Eucarístico Nacional de 1948” alude a um evento de grande significação para a religiosidade da época, situação em que se buscava reforçar a fé católica sobre a questão da presença de Cristo na eucaristia, o antigo mural de Rafael que destaca, as discussões teológicas históricas sobre o tema da transubstanciação da hóstia sagrada, certamente pareceu o tema mais adequado na época para figurar, acima do altar, em um dos locais mais nobres dessa igreja.

Ao pintar o grande mural do *Juízo Final*, no teto da Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul, Locatelli tem à disposição um espaço de bordos irregulares. O limite, em forma de cruz latina, impõe um ritmo alternado, de sucessivas subdivisões, sobre as quais o pintor busca tirar proveito em sua composição (figura 169). Mesmo que a configuração seja, freqüentemente, evocada em função da possível relação com o *Juízo Final* de Michelangelo, constata-se que o mural de Locatelli caracteriza-se, muito mais, pelas diferenças de concepção. Apesar de a imagem de Cristo também estar envolta em um halo de luz, e de dispor de destaque, relativamente semelhante, na obra de Locatelli toda a composição é organizada na forma de diagonais que dispõem os vários grupos de figuras em posições sucessivas no espaço, como se ocupassem degraus. Forma de organização espacial que lembra, com maior verossimilhança, as obras dos grandes mestres venezianos, do século XVIII: Piazzeta e Tiepolo. Isso também se verifica na forma de representação das figuras, ao

invés do impacto frontal dos corpos, do espaço planificado e sem referências dimensionais, do maneirismo de Michelangelo, têm-se, na obra de Locatelli, as vistas inclinadas, os fortes escorços e a profundidade vertiginosa das pinturas barrocas.

Os mais antigos modelos da iconografia do Juízo Final foram conservados na periferia do domínio bizantino: na Romênia, na Rússia e no sul da Itália. Entre as fontes preservados, destacam-se as iluminuras do *Cosmas Indicopleustes* (Biblioteca Vaticana). Mais tarde, entre os séculos XI e XIII, é difundido um modelo de origem grega que preconiza uma composição com personagens ordenados em planos horizontais sobrepostos. Esse padrão, predominante até o final da Idade Média, foi abandonado por Michelangelo, no século XVI, na pintura do *Juízo Final* (1541) da Capela Sistina. Afresco em que se destaca a opção por uma dinâmica vertical que contrapõe a fileira ascendente dos justos agraciados pelo Paraíso, em relação à linha descendente dos condenados ao Inferno. Mais tarde, no século XVII, esse sistema é reelaborado por Rubens na pintura do *Grande Juízo Final* (c. 1615, Velha Pinacoteca de Munique). Obra em que o pintor flamengo abandona o tom solene do modelo renascentista para acentuar a sensualidade do nu e a densidade da massa de corpos que se deslocam no espaço (WEISBACH, 1948, p. 120).

O mural de Locatelli também se afasta do modelo de Michelangelo. O *Cristo Juiz* é descrito com feições românticas: cabelos longos, loiro, expressões suaves, enfim, toda a idealização do tipo ariano, já bem distante do naturalismo grego evocado por grande parte das obras renascentistas. Ao lado direito de Cristo encontra-se Maria, um tanto ou quanto afastada, por sugestão da perspectiva, apesar da proximidade formal no plano pictórico em relação a Cristo. A posição recatada, o olhar vago direcionado para baixo, nem de longe evocam a importância histórica desempenhada por ela em antigas representações do gênero, quando, devido ao crescente avanço da mariolatria, pintores italianos do século XIV, ousaram pintar a Virgem em posição hierarquicamente similar à de Cristo. Exemplos desta iconografia são encontrados em Igrejas de Orcagna, **Santa Maria Novella** de Florença, e no **Campo Santo** de Pisa. Mas, a Inovação não fez escola, pois, devido ao caráter herético, foi rapidamente suprimida do repertório artístico cristão (RÉAU, 2000b, p. 763).

Entre os principais personagens, identifica-se São José, ao lado de Maria, portando o tradicional atributo do bastão florido. De acordo com a tradição apócrifa, divulgada pelas *Homilias do monge Santiago* (século XII), teria sido esse o sinal milagroso manifestado por Deus, durante uma reunião organizada pelos sacerdotes do templo judaico. Evento para o qual foram convocados os solteiros e viúvos para que dentre esses fosse escolhido alguém digno,

em cuja casa a Virgem pudesse ser acolhida quando ela atingisse a adolescência e não mais pudesse, por preceito religioso, permanecer no lugar sagrado do Templo (RÉAU, 2000b, p. 179).

Quanto aos demais personagens, percebe-se que, à direita do Juiz Celeste, sobre a elevação de uma nuvem, encontram-se os dois principais fundadores do cristianismo: São Pedro, um dos primeiros discípulos, identificado pela tiara de três coroas que simboliza sua função pontifícia, e São Paulo, apóstolo tardio, com o atributo da espada, insígnia da antiga condição de soldado romano, e de temido perseguidor dos cristãos, que, mais tarde, uma vez convertido, tornou-se um dos principais defensores da nova doutrina.

À esquerda do Grande Juiz, encontra-se o Bom Ladrão, um dos condenados à crucificação que, arrependido, suplicou a Cristo, obtendo deste a promessa de que, logo, ambos encontrar-se-iam no Paraíso (Lucas: 23, 39-43). A seguir, vê-se um pequeno grupo com personagens representados em tons azulados; dois desses, portam objetos que lembram o ofício dos antigos escritores. Provavelmente, retratam os chamados profetas menores, junto a outros dos eleitos à felicidade eterna. Ainda, ao lado desses, mas em posição mais próxima ao espectador, encontra-se Moisés, o ancestral profeta e condutor do povo de Deus, que porta as tábuas do Decálogo. Suas cores, mais cálidas, alcançam uma intensidade cromática que consolida o seu destaque diante dos personagens mais próximos. Logo acima, mais duas pessoas parecem completar o conjunto relativo aos profetas. É bem possível que o portador da Antiga Escritura seja Daniel, evocado nessa ocasião por ser um daqueles inspirados visionários que descrevem os eventos finais. Já o que sustenta o braço elevado, provavelmente é Elias, pois de acordo com uma tradição arcaica baseada na interpretação dos *Oráculos Sibílicos* e em excertos do *Apocalipse de Daniel* e do *Evangelho de Nicodemos*, ele é uma das três testemunhas que, no Apocalipse, são decapitadas pelo Anticristo, mas que logo ressuscitam (McGUINN, 1997, p. 100). Esse é, também, aquele que junto com Moisés acompanha Cristo no evento da *Transfiguração* (RÉAU, 2000b, p. 412).

Na parte esquerda do mural, próximo ao espaço central da composição, encontra-se um grupo com seis personagens. Conforme a versão divulgada pelo jornal *Gazeta de Caxias* (Daneluz apud PINTURAS, 2001, p. 6-7), aquela que, perto da imagem de *São Miguel*, sustenta o atributo da coroa de espinhos de Jesus, é *Santa Clara*. Em cuja face o pintor teria representado as feições da mãe do Padre Eugênio Giordani<sup>28</sup>. Logo ao lado, tendo os braços

---

<sup>28</sup> Padre Eugênio Giordani, pároco entre 1942 e 1985, foi um dos principais responsáveis pelo período no qual ocorreram as grandes inovações na decoração sacra da Igreja de São Pelegrino de Caxias do Sul.

levantados na posição de prédica, encontra-se *Santo Inácio de Loyola*, com as vestes típicas da Ordem Jesuíta. Sentado, portando um livro, apresenta-se *São Domingos*, tendo ao fundo a figura de São Bento retratada sob os traços de Pio X. E por último, no personagem com as mãos unidas em gesto de prece, identifica-se *São Francisco de Assis* (1182-1226). Esse tipo de associação de imagens é conhecido desde a época em que esse santo ainda era vivo, pois, já a partir do século XII “à frente dos eleitos, quase sempre vai um franciscano, identificável pelo cingulo<sup>29</sup>, ele é um signo da popularidade que conseguiu a ordem de São Francisco de Assis imediatamente após sua criação” (RÉAU, 2002, p. 766).

No espaço retangular próximo ao limite esquerdo do mural, tem-se a representação de um dos condenados. O acentuado contraste de cores, entre a intensa luz das chamas infernais e as sombras que o envolvem, reforça o caráter dramático da cena: um corpo livre se projeta em direção ao fogo, mãos que tentam proteger o rosto, pálpebras que se expandem ao limite. Gestos que, no silêncio das cores imobilizadas, dão dimensão profunda aos sentimentos de dor e desespero evocados pelas formas do personagem. Como contraponto a esse movimento descendente, na parte oposta desse mural destaca-se a imagem imponente do *Arcanjo São Miguel* que inicia o triunfal vôo ascendente. Ao contrário da imagem do primeiro condenado, cuja cabeça se lança a primeiro plano, o Arcanjo se projeta na direção contrária. O corpo, também representado em forte escorço, tem os pés no primeiro plano e nesse gesto direciona a linha formada pela multidão dos eleitos que iniciam a marcha rumo aos céus. A mão esquerda voltada para baixo parece indicar a disposição guerreira e a autoridade desse sobre o espaço que separa os condenados em relação aos justos.

Entre os sentenciados, apenas dois personagens voltam-se em direção ao espaço celeste. A mulher de cabelos longos, figurada em tons de azul, eleva a mão em frente ao rosto, como que no gesto instintivo de uma expressão de espanto. O olhar volta-se em direção aos santos, numa manifestação emotiva que, se por um lado, parece indicar ainda haver a esperança de que a atenção de algum deles se volte em direção a ela, por outro também parece denotar a inveja pela sorte dos eleitos. O homem, pintado em tons cálidos, destaca-se pelos gestos exaltados. Daneluz, de acordo com reportagem do jornal *Gazeta de Caxias*, diz que apesar da associação ser polêmica, tende-se a identificar nesse personagem um auto-retrato de Locatelli: “[...] no inferno, com o braço estendido para Jesus. Talvez numa súplica para ser salvo”, ao tempo em que: “[...] sua filha estaria do outro lado, no paraíso” (PINTURAS, 2001,

---

<sup>29</sup> Cingulo: cordão com três nós, característico da Ordem Franciscano, que simboliza seus votos de pobreza, castidade e obediência.

p. 06-07). O que nos dá uma idéia do quanto as teses fisionomistas ainda são valorizadas, nesse tipo de abordagem, desenvolvida com frequência, na análise da arte regional.

Ao se deslocar o olhar em direção à parte inferior da cena, depara-se com a impressionante descrição das penas infernais. Entre chamas e colunas de fumaças, os corpos dos condenados se debatem ante os tormentos inflingidos pelos demônios. Quanto aos castigos, é interessante notar que parece haver uma certa conotação de caráter sexual. Isso transparece em relação às cenas do primeiro plano, quando percebemos que ambos os homens são atingidos em suas partes pudendas: aquele que se encontra na posição inferior, imobilizado pelas pernas, é punido pelo vapor que se projeta da boca do ser infernal; o que coloca a mão na cabeça é atingido entre as pernas através da ponta da arma empunhada pelo demônio que o subjuga.

Esta ligação simbólica entre os demônios e a sexualidade apesar de não ser de tradição recente, desenvolveu-se com especial ênfase no imaginário religioso colonial durante o século XX. Alguns caracteres típicos desta mentalidade foram registrados pelo historiador Ismael Antônio Vannini em uma pesquisa realizada em uma cidade limítrofe à microrregião de Guaporé. O depoimento, de um senhor de 72 anos, destaca a conexão existente entre a orientação espiritual antierótica, o difícil controle da pulsão sexual e o papel desempenhado pelo diabo: “Quando o diabo vêm tentá, ele vêm antes, e tenta sobre a pureza do sexto mandamento que é não pecar contra a castidade, né. E a princípio vem só um diabo e se tu afasta esta tentação de querê o prazer, depois vêm dois, depois vêm três e vêm até dez diabo, até que consegue te levar pro pecado.”(VANNINI, 2003, p. 163). Entre as condições sociológicas, que de acordo historiador regional, favoreceram o desenvolvimento do mentalidade associativa entre a sexualidade e a figura do demônio, estão a falta de uma visão racional e orgânica do mundo decorrente da “fé cega da cultura iletrada colonial”. Condição sobre a qual:

A igreja adaptou e fortaleceu a crença no diabo como materialização de sua pregação sexofóbica. Apresentou uma imagem de um ser maligno, *solto na serra*, presente nos prazeres do homem e da mulher, dormindo na cama dos solteiros e dos casais, usando seus corpos para corrompê-los. Essa imagem poderosa foi motivo de traumas e infelicidades, imortalizando-se na mente dos colonos. Na Região Colonial Italiana, o diabo foi um importante ator coadjuvante de um drama sem fim, onde o grande protagonista foi o medo. (VANNINI, 2003, p. 164, destaque nosso).

Essa análise das condições históricas sobre as quais a imagem do demônio luxurioso conseguiu se difundir, demonstra que a gestualidade expressiva utilizada no *Juízo Final* Locatelli, não é apenas resultante da liberdade poética de uma criação artística individual, mas sim que a expressão de medo dos condenados, na iconografia religiosa, guarda ressonância



com um tipo de sentimento arraigado na mentalidade regional. Um conflito psicológico sobre o qual Locatelli logrou estabelecer uma forma expressiva eficiente.

Na parte inferior do *Juízo Final* de Caxias do Sul, um dos carrascos do domínio inferior porta um tridente e parece ter como uma de suas funções o trabalho de empurrar os corpos dos condenados em direção às regiões mais profundas. O pode ser deduzido quando se observa que ao lado dele um dos humanos é representado apenas pelas pernas, que se estendem no vazio, como se estivesse numa posição de queda livre, enquanto outros dois homens exasperam-se entre gestos de proteção e de fuga. Esse demônio, quando comparado aos outros da mesma cena, destaca-se por ser o único com o caráter distintivo das asas de morcego. Detalhe que faz supor encontrar-se em Locatelli uma possível influência dos murais apocalípticos de Luca Signorelli (c. 1540-1523), imortalizados na Catedral de Orvieto. Mesmo assim, percebe-se que tais personagens foram concebidos com uma criatividade singular, que concebeu formas diferenciadas para cada um dos seres infernais representados. A entidade mais distante é concebida com uma cabeça grotesca fundida a um corpo atlético muito semelhante ao de um humano normal. Os outros dois possuem corpos transparentes, como que vistos através de uma visão de Raios X, e esqueletos basicamente antropomórficos, com exceção dos crânios e das caudas pelos quais se revelam como híbridos de formas zoomórficas monstruosas. Os músculos lembram a tonalidade do ferro aquecido, fazendo supor que esses seres dispõem de uma fisiologia adaptada ao rigor das chamas. Quanto aos seres humanos, resta apenas o contínuo suplício daquele fogo, que já foi descrito por Lactâncio como algo dotado da terrível propriedade de se nutrir dos condenados ao mesmo tempo em que os reconstitui (MINOIS, 1994, p. 138).

Ao concluir essa abordagem do *Juízo Final* de Locatelli, sente-se que muito ainda falta para se acessar à sensibilidade da época e da região em que esta obra foi realizada. É possível que nesta tentativa de identificar os personagens e os seus respectivos caracteres expressivos, tenham ocorrido algumas incorreções, mesmo assim essa é uma etapa imprescindível em qualquer abordagem iconológica no modelo sugerido por Erwin Panofsky. Pois é a partir da correta interpretação dos tipos que se estrutura a etapa mais sólida dessa forma de análise. Os pontos que se revelaram mais obscuros funcionam como variáveis desconhecidas que resistem e que questionam a validade da interpretação que pretendemos construir. Isso também tem um valor epistemológico na construção de uma leitura, pois evita o recurso descuidado das interpretações forçadas em relação ao modelo que no momento nos parece o mais provável. Ao resistir-se à tentativa de designação apressada se é forçado a buscar mais informações, consultando livros, peritos, e ampliando-se o campo de experiência.

(PANOFSKY, 1991, p. 23). Este tipo de movimento dialético leva a conhecer-se mais o objeto de estudo, permitindo corrigir observações anteriores, muitas vezes mesmo aquelas sobre as quais se devotava um grau mais elevado de confiança, resultando, ao final do esforço, um tipo de interpretação bem mais coerente e confiável.

#### 4.2.7 A SEPARAÇÃO DOS ELEITOS E DOS RÉPROBOS (*SEPARATIO JUSTORUM A REPROBIS*)

Entre os anos de 1907 e 1918, Schlatter realiza os murais da Igreja de **Nossa Senhora da Purificação**, em Bom Princípio. Entre esses, destaca-se uma versão do *Juízo Final* realizada sobre uma parede lateral do presbitério daquela igreja (figura 171). Cristo é apresentado com coroa dourada e nimbo cruciforme ornado de pedrarias. Com vestes régias, entronizado em meio a uma luminosa mandorla, ele traz uma expressão facial carregada que lhe acentua o caráter de um Juiz poderoso. Com os braços estendidos, ele expõe as chagas das mãos e do tórax. Os sofrimentos do crucificado também são lembrados pelos anjos mais próximos. À esquerda do Grande Juiz, um anjo apresenta o chicote e o feixe de varas que lembram as dores do açoitamento infligidos a Cristo pelos soldados de Pilatos. À direita, outro anjo apresenta a coroa de espinhos e três cravos utilizados na crucifixão. Próxima aos pés do Juiz eleva-se uma Cruz vazia, e sobre ela se apoiam dois outros instrumentos da Paixão: a esponja sob a haste, utilizada para oferecer líquidos amargos, e a lança utilizada para perfurar o tórax do crucificado.

Entre os personagens humanos que acompanham o julgamento reconhecem-se: Maria, a mãe de Cristo, que se coloca à direita do Filho e João Batista que, no espaço oposto, apresenta o cajado com uma flâmula na qual se distingue a expressão: “*Ecce Agnus Dei*” [Eis o Cordeiro de Deus]. Na cena inferior, à esquerda de Cristo, frente a um céu tempestuoso entrecortado por relâmpagos, um anjo apresenta um livro com a inscrição: “*Opera Carnis*” que deriva da carta de Paulo aos Gálatas, na qual o apóstolo previne que: “São bem conhecidas as obras da carne: imoralidade sexual, impureza, devassidão, idolatria, feitiçaria, inimizades, contendas, ciúmes, iras, intrigas, discórdias, facções, invejas, bebedeiras, orgias e outras coisas semelhantes”, e que estes não herdarão o Reino de Deus (Gálatas: 5, 19-21). Um casal se contorce em meio ao fogo, enquanto são envolvidos pelos braços de um demônio. No espaço abaixo do mural é apresentada uma legenda em dialeto alemão que dá voz à cena: “*hinweg von ihr Verfluchten in das ewige Feuer. Matth. 41, 34*” [“Afastai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno”]. Frase resumida a partir do imperativo bíblico: “Afastai-vos de mim, malditos! Ide para o fogo eterno preparado para o diabo e para seus anjos” (Mateus: 25, 41).

No espaço inferior do mural, à direita de Cristo, um anjo apresenta duas pessoas vestidas de branco que, ajoelhadas, aguardam o favorável veredito do juiz celeste. Ambas apresentam o nimbo de santidade, e uma delas carrega a palma dos mártires. Diante desses um anjo apresenta um livro com a inscrição: “*Fructus Spiritus*”, seguida da indicação da fonte de que deriva: a carta de Paulo aos Gálatas, texto neotestamentário que enfatiza que os frutos do espírito são: o amor, alegria, paz, paciência, amabilidade, bondade e a lealdade (Gálatas, 5, 22), além da mansidão e domínio próprio, porque esta é a forma pela qual os que pertencem a Jesus, e que vivem segundo o espírito, “crucificaram a carne com suas paixões e desejos” (Gálatas, 5, 23-25). Abaixo do mural, outra legenda complementa o sentido dessa cena: “*Kommet ihr Gesegneten meines Vaters und besitzet das Reich*” [“Vinde benditos de meu Pai e tomai posse no Reino”]. expressão que resume o convite com o qual serão agraciados os justos: “Vinde benditos de meu Pai! Recebi em herança o Reino em que meu Pai vos preparou desde a criação do mundo!” (Mateus: 25, 34).

#### 4.2.8 CRISTO APOCALÍPTICO

Como nota complementar ao período de abrangência desta pesquisa, registra-se que, em 2002, Marciano Schmitz realizou um mural que aborda uma visão do *Cristo Apocalíptico*, o que atualiza e confere continuidade às experiências do século XX quanto às representações relacionadas ao final dos tempos. Nessa tela, mais tarde, aplicado sobre o arco triunfal acima do altar da **Catedral de São Luiz Gonzaga**, em Novo Hamburgo (figura 170), o pintor desenvolve uma composição em torno de uma flâmula com a expressão latina: *Dabo tibi tabulas lapideas - Dtv VI*, (Dou-lhe as Tábuas de Pedra). A referência ao livro do Deuteronômio não é literal, pois o texto indicado não apresenta esta frase, mas sim uma longa exaltação da Mandamentos de Deus. Princípios morais que deveriam ser repetidos com insistência, levados à mão, ou como “faixa entre os olhos” (Deuteronômio: 6, 7).

No espaço de início da mensagem da flâmula encontra-se um arbusto sem folhas, elemento de cenário que também pode indicar a sarça ardente, teofania pela qual Moisés foi chamado a libertar os hebreus da escravidão no Egito (Êxodo: 2, 2). O líder hebreu é apresentado na fisionomia de um jovem com longas barbas castanhas e cabelos ordenados em forma de topete, visual moderno que lembra uma tendência divulgada por artistas da música popular norte-americana, relacionados ao rock dos anos 50. Com uma expressão facial ambígua, ele parece conter um sorriso sob o esforço de manter uma fisionomia de seriedade. Em pé, sobre blocos rochosos, o líder estende a mão direita em direção ao espectador ao mesmo tempo em que segura, com o outro braço, duas tábuas de pedra com números romanos

que, de forma anacrônica, simbolizam os dez mandamentos da lei hebraica. Abaixo de Moisés, um anjo eleva uma trombeta no gesto de anunciar um evento solene. Dois outros anjos e alguns pássaros também acompanham o vôo Ascensional. Todos esses apresentados com convincentes formas derivadas de apurados estudos de escorsos e efeitos luminotécnicos.

Acima de Moisés, uma muralha de pedras regulares flutua ordenadamente no espaço, tomando a forma que lembra uma cruz latina visionada por um sonho surrealista. Atrás desta muralha, quatro cavaleiros, descritos numa harmonia monocromática, avançam em direção ao centro da cena. Esta alegoria originada a partir do tema dos *Quatro Cavaleiros do Apocalipse* apresenta características que permitem identificar os fantásticos personagens da visão bíblica. Na vanguarda, destaca-se o cavaleiro em pose galante, em pose de estátua equestre, indicando o *Guerreiro Vitorioso*. Logo a seguir, o cavaleiro com o escudo, designado para a *Guerra*, seguido, de perto, pelo cavaleiro maltrapilho que simboliza a *Fome*. Na retaguarda, o cavaleiro com feições cadavéricas, signo da *Morte*.

Na outra extremidade do mural, próximas ao final da grande flâmula, destacam-se andorinhas em livre vôo pelo céu. Próximo dessas aves outras formas aladas realizam evoluções no espaço: a legião de anjos que faz cortejo a Cristo. Envolto pela luminosidade solar que se projeta a partir de Cristo eles se distribuem em um variado repertório de poses que revelam na espontaneidade dos gestos e no rigor formal o alto nível técnico de representação alcançado pelo pintor. A espontaneidade gestual também atinge a figura de Cristo. Caso no qual esta liberdade inventiva parece alcançar um nível perturbador para os olhares mais acostumados à iconografia cristã tradicional. O Rei Juiz que volta com todo o poder e Glória não apresenta vestes suntuosas do *Cristo em Majestade*, nem as dolorosas chagas do *Cristo evangélico*. Mas, envolto apenas por um *perizonium* esvoaçante ele avança com gestos descontraídos, sem a formalidade das poses tradicionais. O corpo atlético é jovem e sem marcas de sofrimento. O rosto, de feições nórdicas, lembra em parte a caracterização atribuída por Locatelli, mas os cabelos desgrenhados e o movimento das mãos lembram com mais verossimilhança um astro pop extasiado pelo ritmo de alguma música extasiante.

## 4.3 O PARAÍSO FUTURO

### 4.3.1 LUGAR DE REFRIGÉRIO (*LOCUS REFRIGERII*)

Em 1952, Emilio Sessa pinta um mural relacionado ao tema do Paraíso na abside do presbitério da **Igreja de Santa Teresinha do Menino Jesus**, em Porto Alegre (figura 164). O centro desse mural apresenta uma grande cruz iridiscente, envolta por arabescos e cintilações multicores, pela qual se pode ter uma noção da elaborada técnica do gosto pela pintura decorativa apresentados por esse pintor. No espaço acima, a pomba simbólica do Espírito Santo emite três raios em direção ao centro, movimento acompanhado por dois anjos em adoração distribuídos em pose simétrica a cada lado da Cruz. A repetição da forma com que esses se apresentam é compensada pela aplicação de cores que diferenciam as vestes de um em relação ao outro. À variedade de volumes dos panejamentos, descritos em detalhes meticulosos, se somam as formas tridimensionais moldadas em gesso que se integram à pintura nas auréolas dos anjos e no detalhe das pequenas estrelas douradas distribuídas no espaço correspondente ao céu.

Na parte inferior do mural são apresentadas formas de palmeiras e carneiros rebatidas em ambos laterais da cruz central. O gramado sobre o qual os animais se colocam é descrito em configurações sintéticas através do ritmo decorativo de pequenas ondulações verdes intercaladas por pequenas flores. Na base da cruz, mesmo sem referência proporcional adequada, podem-se distinguir a forma que se assemelha a uma montanha, da qual brotam sete cursos de água. Alguns destes detalhes se relacionam à iconografia histórica do tema. As palmeiras, representadas em grupo, já eram por si um símbolo do paraíso na arte cristã primitiva. Os rios, embora em número discordante, podem estar associados à descrição da paisagem do *Jardim Celeste*. O *local de refrigério (locus refrigerii)* que é regado pelos quatro rios que brotam da Fonte da Vida (RÉAU, 2000, p. 773).

Outro mural que alude a uma cena paradisíaca é encontrado na **Igreja de Santo Antônio - Pão dos Pobres**, também em Porto Alegre (figura 161). Obra que traz uma dedicatória complementada pela datação e assinatura do pintor: “Homenagem a Aldo Locatelli – Círio Simon, 1970”. Em meio a uma paisagem com ciprestes e colunas clássicas, avistam-se três cruzes sobre o calvário. Ao centro, eleva-se a figura de um Cristo com feições nórdicas, em parte, semelhante à caracterização utilizada por Locatelli na pintura *Juizo Final*, em Caxias do Sul. Sorridente e com as mãos estendidas em gesto de acolhimento, ele parece



convidar todos para que se aproximem da luz dourada que emana do Sagrado Coração e que reverbera na folhagens do Jardim. Próximos aos pés de Jesus, podem-se distinguir frutos e ramos de videira que crescem ao lado de vistosas espigas de trigo e flores de trepadeira silvestre. Em primeiro plano, uma ovelha se aproxima de um pequeno córrego, onde um peixe agita-se contra a correnteza. Embora essa pintura não apresente título, pode-se deduzir, pela caracterização do cenário, que se trata de um evento após a morte de Cristo, no qual ele recebe as pessoas em meio a uma terra com frutos abundantes. Esses detalhes remetem a descrições bíblicas do *Novo Céu e da Nova Terra* (Apocalipse: 21) e também às de Isaías, ao profetizar que haverá uma nova terra onde ninguém trabalhará sem proveito, e a vida será longa como a das árvores, pois: “quem plantar dos vinhedos, dos frutos vai comer”. Um lugar onde não haverá males, no qual ferozes animais carnívoros tornarão a se alimentar de pastagens junto aos animais domésticos (Isaías: 65, 17-25). Descrição que a interpretação cristã logo tornou sinônima do Paraíso futuro reservado aos eleitos de Cristo.

Provavelmente no início da década de 70, Zanon realiza uma pintura sobre o arco triunfal da **Igreja de São Lourenço**, no município de Coronel Pillar (figura 172). No centro de uma paisagem nórdica emoldurada por geleiras e coníferas, eleva-se uma fonte. E, sobre essa, revoam pássaros brancos. Na pastagem próxima, carneiros e cervos se alimentam ou descansam às margens de um rio de águas calmas e límpidas. Ambientação que evoca os louvores do antigo Testamento a um Deus que salva “homens e animais”, cuja justiça é “como os montes mais altos” e em cuja morada o corpo encontra a saciedade. Conforme o salmista: “Saciam-se da abundância de tua casa, da torrente das tuas delícias dás de beber. Pois em ti está a fonte da vida e à tua luz vemos luz.” (Salmos: 36, 7-10). Na pintura, como que em contraste a esse clima idílico, um coração sangrante eleva-se sobre a fonte. Numa composição que funde o símbolo do Sagrado Coração de Jesus com o da Fonte da Vida, na intenção provável de lembrar que a volta do homem ao Jardim Sagrado só se tornou possível pelo sacrifício de Cristo. A cena, apesar de ser contruída sobre um esquema simétrico, não apresenta rebatimento de imagens todos os animais que se distribuem em ambos lados da fontes apresentam poses exclusivas.

Em 1997, quando Zanon é encarregado de restaurar a **Igreja de Santo Antônio**, em Guaporé, ele torna a reproduzir uma cena semelhante (figura 173). No espaço interno do arco ogival, localizado na parede do altar-mor, ele apresenta novamente a fonte com o Sagrado

Coração de Jesus. A paisagem, porém, é bem mais rica em detalhes do que a versão anterior. Como uma materialização do cântico de Davi: “Ele me faz descansar em verdes prados, a águas tranquilas me conduz” (Salmos: 23, 1), vemos um vale verdejante com ovelhas e cervos se alimentando das diversas ervas que brotam junto às margens, ou bebendo das águas plácidas do rio que brota da Fonte da Vida. Entre a vegetação, nas imediações da cordilheira de montanhas que flanqueiam o vale, percebe-se que, além das coníferas o pintor inclui novas formas de árvores. Nessa cena, sem a presença de personagens humanos, não se encontram proporções forçadas ou dimensionamentos conflitantes, o que contribui para que essa seja uma obra em que se encontram as melhores qualidades técnicas do pintor. Qualidades que se tornam destacadas, principalmente, na representação de paisagens.



Figura 137  
Cremonese: [Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio]  
1921. Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio [antiga].  
Farroupilha, RS.



Figura 138  
Cremonese: [Milagres de Nossa Senhora do Caravaggio]  
1921. Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio [antiga].  
Farroupilha, RS.



Figura 139  
Cremonese: [Nossa Senhora do Caravaggio], 1931.  
Igreja de São Luiz Gonzaga, Veranópolis, RS.



Figura 140  
Lazzarini: [Nossa Senhora do Caravaggio], 1962.  
Capela de Nossa Senhora do Caravaggio.  
Sítio Alto, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 141  
[Nossa Senhora do Caravaggio],  
Cromolitografia. (Família Zamberlan)  
Vale Veronês, Faxinal do Soturno, RS.



Figura 142  
Cremonese: [Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio], 1917.  
Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio,  
Ana Rech, Caxias do Sul, RS.





Figura 143  
Cremonese: *Le Donne della Parochia*, c. 1914.  
Igreja de Nossa Senhora do Rosário.  
Protásio Alves, RS.



Figura 144  
Cremonese: *Nossa Senhora de Lourdes*, 1931.  
Igreja de São Luiz Gonzaga, Veranópolis, RS.

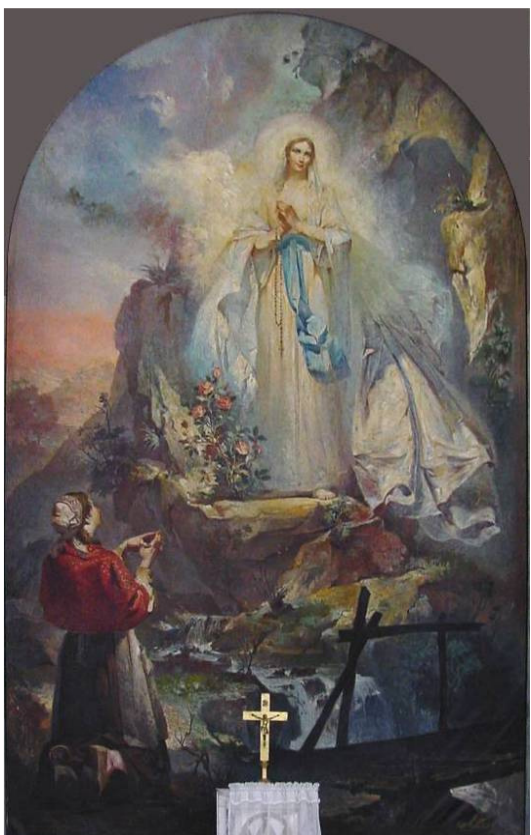


Figura 145  
Locatelli: [*Nossa Senhora de Lourdes*], 1960.  
Igreja de Nossa Senhora de Lourdes.  
Porto Alegre, RS.



Figura 146  
Curci: [*Vocação de São Paulo*], 1946.  
Igreja de São Pedro, Porto Alegre, RS.



Figura 147  
Reisch: [*Aparição de Nossa Senhora de Fátima*], c. 1950.  
Igreja de Santa Teresa de Ávila, Vera Cruz, RS.



Figura 148  
Lazzarini: [*Nossa Senhora de Fátima*], 1958. Igreja de Santo Antônio,  
Silveira Martins, RS.



Figura 149  
Lazzarini: [*Nossa Senhora de Fátima*], 1956. Igreja de São Roque,  
Faxinal do Soturno, RS.



Figura 150  
[*Nossa Senhora de Fátima*],  
cromolitografia.  
(Datação provável: c. 1920 -1960?).  
Gramado, Nova Palma, RS.



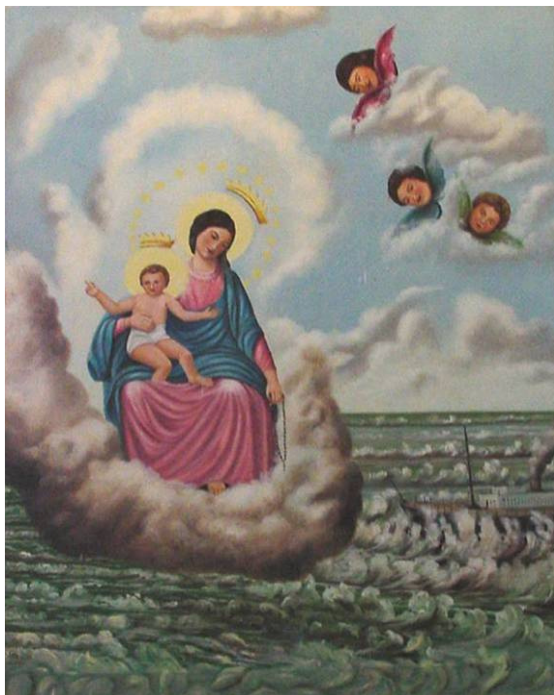


Figura 151  
Oliveira: [*Aparição de Nossa Senhora do Rosário*], 1966.  
Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia,  
Pinto Bandeira, RS.



Figura 152  
Oliveira: [*Lenda de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*], 1966.  
Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia,  
Pinto Bandeira, RS.

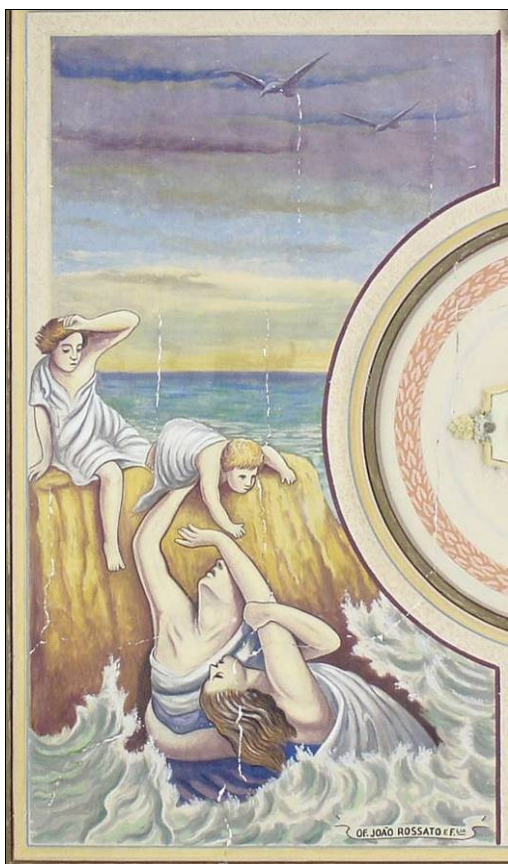


Figura 153  
Lazzarini: [*O Dilúvio Universal*], 1955.  
Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS.

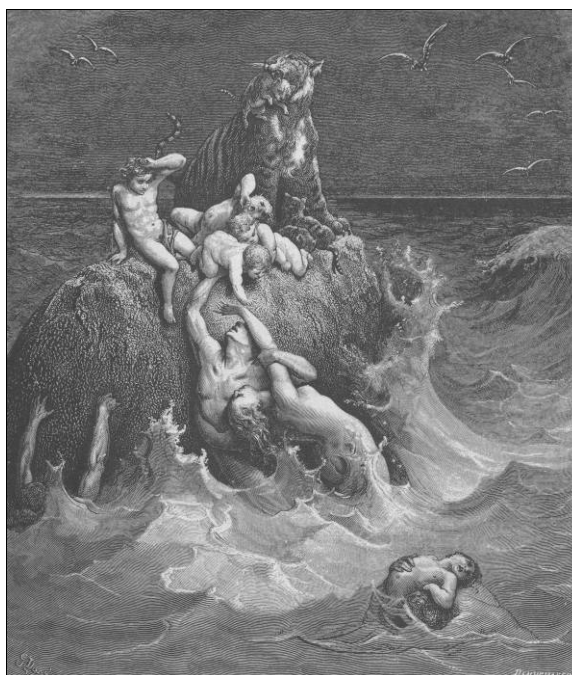


Figura 154  
Doré: [*O Dilúvio Universal*], 1886.  
Gravura.





Figura 155  
Guido Reni: [*São Miguel Arcanjo*],  
1635. Igreja de Santa Maria da  
Conceição, Roma.



Figura 156  
Cremonese: [*São Miguel e o Demônio*]  
c. 1914.  
Igreja de Nossa Senhora do Rosário,  
Protásio Alves, RS.



Figura 157  
Zanon (?): [*São Miguel aprisionando o  
Demônio*], c. 1940.  
Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo  
Socorro. Arroio do Meio, RS.



Figura 158  
Zanon: [*São Miguel aprisionando o Demônio*], 1946.  
Igreja de Santo Antônio, União da Serra, RS.



Figura 159  
Lazzarini: [*São Miguel subjugando Demônios*], 1956.  
Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS.





Figura 160  
Mantovani: [*São Miguel e o Demônio*], 1974. Igreja de São João Batista,



Figura 161  
Simon: [*Paraíso Futuro*], 1970. Igreja de Santo Antônio, Porto Alegre, RS.



Figura 162  
Schlatter: [*A Virgem Vestida de Sol*], c. 1907-1918. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS.





Figura 163  
 Locatelli: [*Cristo Evangélico e a Glória de São Luiz Gonzaga*], 1957. Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS.



Figura 164  
 Sessa: [*locus refrigerii*], 1952. Igreja de Santa Teresinha, Porto Alegre, RS.





Figura 165  
Sn: [*Cristo em Majestade diante dos santos*], c. 1940. Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Arroio do Meio, RS.



Figura 166  
Zanon: [*Cristo em Majestade*], 1946. Igreja de Santo Antônio, União da Serra, RS.





Figura 167  
Fontanive: *Memória do V Congresso Eucarístico Nacional*, c. 1948. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Putinga, RS.

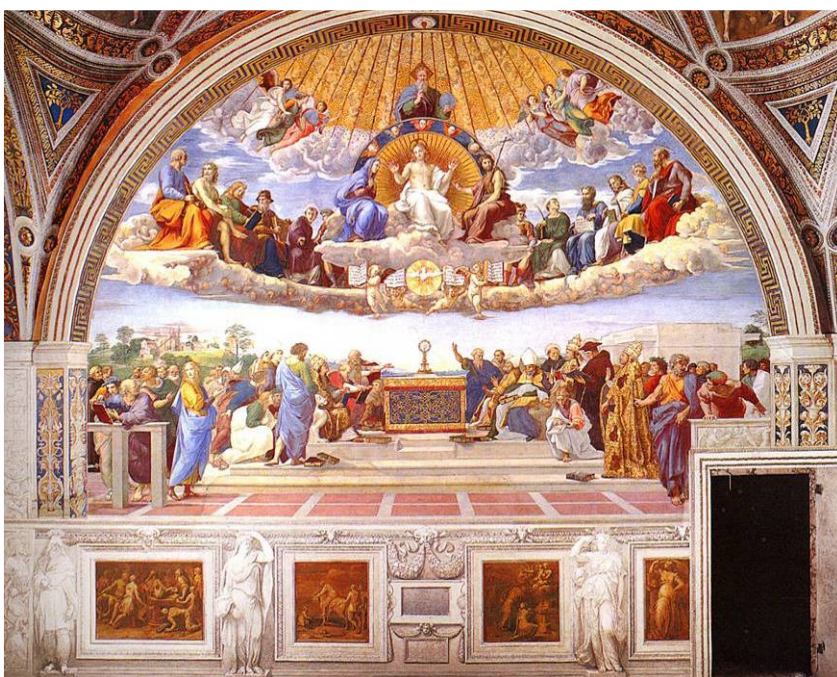


Figura 168  
Rafael Sanzio: *Disputa do Santíssimo Sacramento*, 1509-1511.  
Stanza della Segnatura, Vaticano.







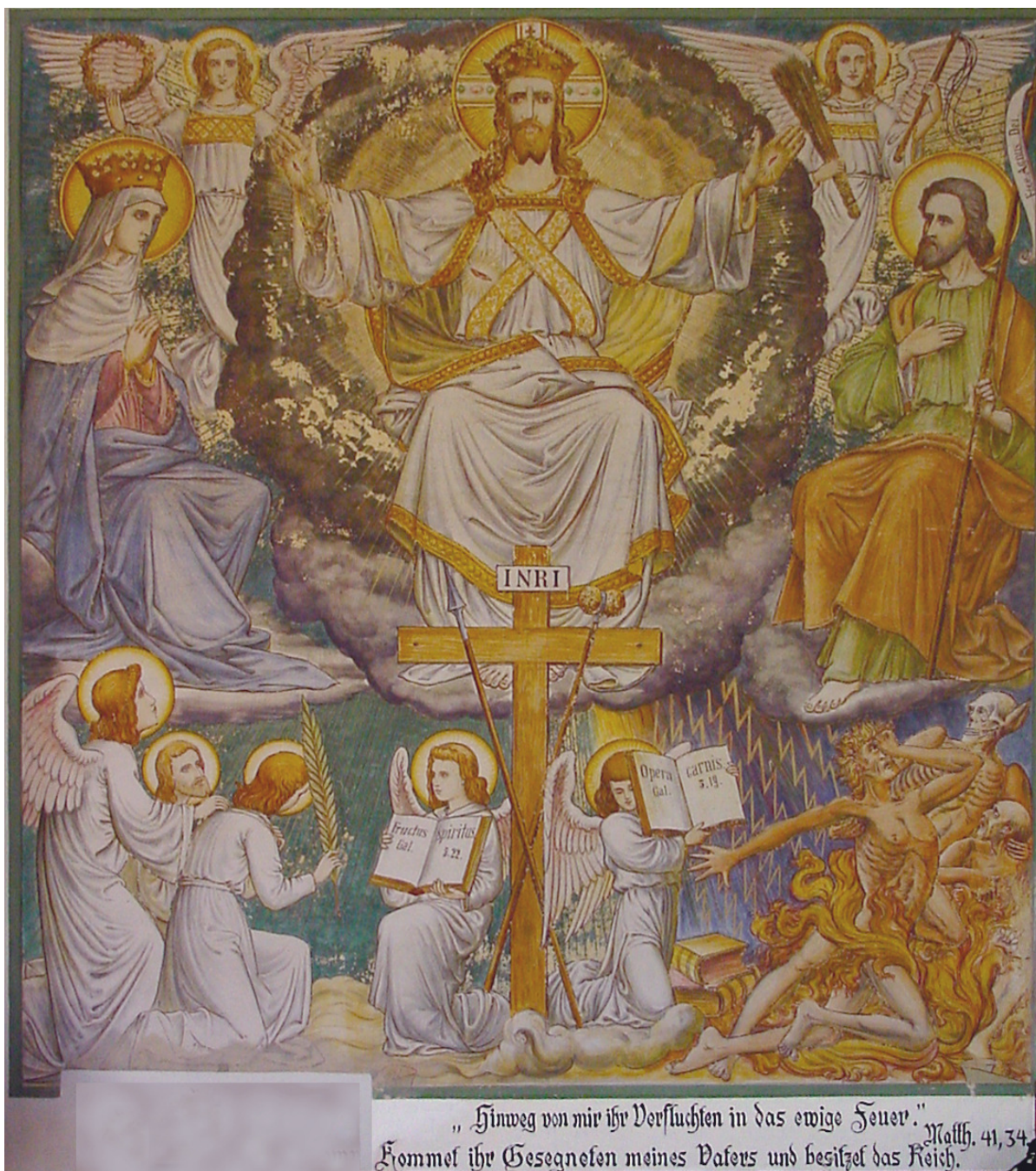


Figura 171

Schlatter: [Separação dos Justos e dos Réprobos], c. 1907-1918. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS.





Figura 172

Zanon: [*Novo céu e Nova Terra*], c. 1970. Igreja de São Lourenço, Coronel Pillar, RS.

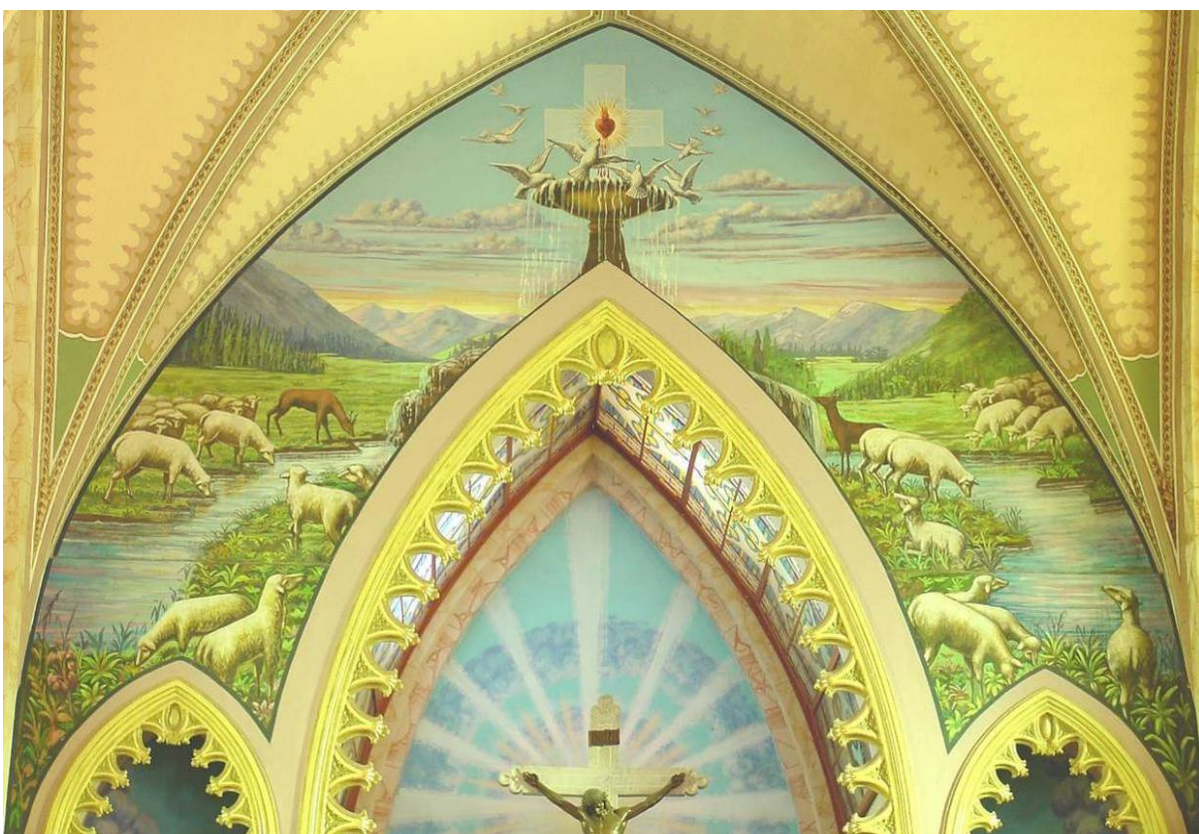


Figura 173

Zanon: [*Novo céu e Nova Terra*], 1997. Igreja de Santo Antônio, Guaporé, RS.



*Capítulo V***5 A DINÂMICA DAS FORMAS**

Após se ter analisado, nos três capítulos antecedentes, sobretudo, a iconografia de algumas das séries de murais religiosos encontrados nas igrejas da região central do Rio Grande do Sul, alcança-se o ponto em que se torna possível estruturar as conclusões parciais anteriores, na tentativa de responder à principal questão desta pesquisa, que busca conhecer: como os modelos da tradição cristã foram retomados na pintura mural religiosa regional no caso das temáticas escatológicas.

Antes do desenvolvimento das possíveis respostas, é preciso esclarecer as proposições a partir das quais a colocação da questão de pesquisa se torna possível. Ou seja, os conceitos e pré-conceitos tomados como ponto de partida: 1) Parte-se do princípio de que existem imagens modelares na iconografia cristã tradicional e que essas foram efetivamente retomadas, condição a partir da qual é possível inquirir sobre como isso ocorreu. 2) Ao se questionar como determinados modelos foram retomados, assume-se, ao menos enquanto hipótese, a possibilidade de que essa retomada venha a apresentar variações. 3) Que as variações, consideradas válidas para análise, não alcancem grau de intensidade que impossibilite a identificação do modelo de que derivam. Uma vez que se identifique essa relação de dependência entre a imagem do mural mais recente e a configuração histórica da obra que a precede, o modelo do mural em estudo será interpretado como um modo de permanência da antiga configuração.

A questão da retomada de modelos é entendida como a reprodução de determinados configurações ou padrões iconográficos com origem em obras históricas com atribuição reconhecida, ou mesmo naquelas cuja origem não foi precisada, mas cuja derivação é rastreável através de estruturas de similaridade preservadas nas obras que antecedem à imagem analisada.

O termo **padrão iconográfico** é conceituado como o conjunto figurativo de um tema do qual a estrutura e as formas são reproduzidas, sem grandes alterações, em novas obras em períodos variáveis de tempo. Onde a estrutura é o tipo de distribuição espacial das formas significativas do tema a fim de estabelecer uma composição característica, a as formas são as conjuntos fechados, significantes, reconhecíveis, tais como: objetos, personagens, e caracteres da paisagem.

Neste estudo, o uso da palavra padrão iconográfico é limitado a obras que reproduzem configurações relacionadas a um tema específico. Um determinado tema iconológico pode ser expresso por diversos padrões iconográficos no decorrer da história, e em determinados períodos, pode mesmo ocorrer a difusão paralela de dois ou mais padrões concorrentes para o mesmo tema. Na região de pesquisa, pode-se supor que o tipo medieval de Ascensão que apresenta os fiéis diante de uma nuvem, na qual apenas os pés de Cristo são visíveis, fosse desconhecido. Mas, mesmo após se constatar que a iconografia de todos os murais estudados segue o mesmo tipo iconográfico no qual o corpo de Cristo é apresentado de modo completo, conclui-se que eles não apresentam a mesma configuração. A Ascensão pintada por Schlatter na Igreja Matriz de Bom Princípio, apresenta Cristo de lado, flutuando próximo aos apóstolos. A versão de Irmão Nilo apresenta Cristo em posição frontal, acompanhado por anjos, flutuando acima de nuvens, distante da assistência. Diferença que nos levam a deduzir que estes pintores se utilizaram de padrões iconográficos distintos ao abordarem o mesmo tema.

Em determinados momentos históricos pode ocorrer que determinada estrutura passe a ser aplicada à temáticas diferenciadas daquela em que teve origem. Como no exemplo dos murais paleocristãos onde a forma de *Hermes, crióforos* passa a ser utilizada para representar *Cristo Bom Pastor*. Nesse caso, já não seria adequada a utilização do termo padrão iconográfico, mas sim o de **tema de enquadramento**, sugerido por Jan Bialostocki, para classificar estruturas semelhantes a arquétipos, retomadas em diversas épocas mas através de personagens e temas diferenciados. No caso das formas, também pode ocorrer a migração de um objeto ou personagem para um tema diferente, de modo que ao conservar a mesma

configuração, permanece com identidade reconhecível, apesar de se encontrar em outra estrutura ou de exercer uma função diferenciada. É o que ocorre no caso do *Cristo Crucificado* de Locatelli, presente na *Via-Crucis* em Caxias do Sul e no cenário celeste da Catedral de Novo Hamburgo. Obras que, apesar da semelhança de um dos personagens, não são comparáveis entre si enquanto variantes do mesmo padrão, porque no conjunto diferem na estrutura e no tema iconológico.

A questão de como esses padrões iconográficos foram utilizados busca, sobretudo, conhecer o modo pelo qual a estrutura e as formas herdadas dos modelos tradicionais foram reproduzidas e adaptadas à elaboração dos murais religiosos em igrejas católicas da região central do Rio Grande do Sul, ao longo do século XX. Devido à disponibilidade insuficiente de documentos que permitam conhecer com mais detalhes o **processo de construção** desses murais, a questão sobre o “como” ocorreu a retomada dos modelos, é dirigida sobretudo ao **resultado visual**. Caso em que a materialidade da obra, em comparação com os modelos históricos torna-se o principal documento para a verificação do modo como se dá a utilização dos padrões iconográficos. Os limites desse tipo de análise resultam do fato de que o processo de criação é idealmente reconstruído a partir dos dados da obra finalizada, num processo imaginário que busca deduzir o modo pelo qual a obra foi criada, numa linha de tempo que é inversa à do processo histórico.

A sucessiva reprodução de modelos derivados de obras religiosas européias é interpretada sob o conceito de **permanência**. Termo com o qual se almeja abranger não só as reproduções mais fidedignas, mas também o limitado número de adaptações possíveis a um padrão iconográfico, antes que esse se descaracterize ou se torne uma nova criação. A permanência, portanto, torna-se o postulado teórico necessário sob o qual se pode avaliar os caracteres mais constantes, e contra o qual podem ser evidenciadas também as formas não-permanentes.

Os meios que resultaram na permanência de determinados padrões iconográficos são vistos enquanto ações sujeitas à influência de fatores materiais, sociais e individuais. Na origem da maior parte desses fatores pretende-se inferir, a partir da materialidade dos casos analisados, a hipótese da preponderância de um fator psicológico: a empatia estabelecida entre o sujeito e formas visuais investidas de um valor simbólico associado a sentimentos. Suposição derivada e adaptada à análise do muralismo religioso regional a partir do pensamento de Aby Warburg, que estudou a retomada de formas e gestos expressivos da Antiguidade em obras renascentistas italianas e germânicas.

O termo **permanência**, é utilizado geralmente para definir o caráter daquilo que é contante e contínuo. Já sob o adjetivo permanente também se inclui não só o que é duradouro e estável, mas também o que ocorre com constância ou com frequência (Houaiss, 2001, grifo nosso). Portanto, ao se utilizar o conceito de permanência na adjetivação de um padrão iconográfico, busca-se definir não só a duração material através da preservação da obra em que determinada configuração teve origem, mas também a duração transcendental dessa configuração através da repetição em novas obras. Caso em que as características retomadas com maior frequência se tornam os dados que constituem o **padrão iconográfico**, estrutura imaginária abstraída a partir da referência material a uma obra considerada modelo e do reconhecimento das semelhanças estruturais em obras posteriores.

O modo de permanência do padrão iconográfico em um meio cultural pode ocorrer de maneira **latente** ou **ativa**. A preservação sob a forma latente ocorre através da conservação simplesmente material de obras exemplares de determinadas configurações. Desse modo, a figuração pode, algumas vezes, sobreviver à morte cultural do tema que representa. Isso ocorre quando uma imagem, considerada inadequada ou sem valor, é abandonada em depósitos ou acervos pouco acessíveis. Ou, ainda, na ocorrência de catástrofes naturais, como no caso da decoração mural das moradias de Pompéia, soterradas no século I, reencontradas por escavações arqueológicas no século XVIII e reestudadas por pintores neoclássicos. A permanência sob a forma ativa ocorre quando determinado padrão iconográfico, mesmo que herdado de épocas anteriores, ainda é considerado relevante e exerce alguma função no contexto social em que é preservado. Dessa forma continua a ser alvo de interesse, seja através da valorização da obra original ou pela reprodução de cópias que colaboram para difundir o padrão iconográfico.

O nível de proximidade formal existente entre a obra analisada e a obra modelo permite classificar o padrão iconográfico como **símile** ou **variante**. A permanência do padrão enquanto símile ocorre através da reprodução mecânica de uma obra modelo, ou por imitações fidedignas de uma configuração histórica. Como exemplo de símiles tem-se na região de pesquisa o caso das gravuras religiosas que, mesmo através de cópias com dimensionamento alterado, conservam a identidade de proporção, composição e número de formas em relação à imagem de origem. As variantes, entretanto, constituem o modo mais freqüente de reprodução de um padrão iconográfico. Ocorrem no caso de obras que retomam uma determinada configuração, mas acrescentam algumas modificações ao padrão. Esse é o caso da série murais da *Crucifixão de Cristo* pintados por Lazzarini, e nos pintados por Irmão Nilo, em que



a pose dos personagens é repetida com similaridades, mas através de versões onde, por vezes, ocorrem exclusões ou acréscimos de formas secundárias.

Nessa etapa, busca-se analisar quais os caracteres formais de maior permanência no muralismo religioso da região central do Rio Grande do Sul. Configurações visuais reproduzidas a partir de figuras modelares da tradição européia e que resistiram ao processo de transposição ao novo ambiente do Brasil meridional, conservando nas formas visuais mais duradouras um exemplo basilar do vínculo de filiação cultural que religa estas imagens, de uma região sul-americana periférica, à algumas das criações mais destacadas do imaginário religioso e da cultura humanista ocidental.

Para se evidenciar a permanência das formas, pode-se retomar para análise um conjunto restrito de murais e modelos já estudados em capítulos anteriores em função do conteúdo iconológico. Nesse ponto, a retomada ao estudo dessas imagens se faz sob o ponto da vista das permanências. Para tanto, será necessário valorizar as características que se repetem com regularidade nas imagens analisadas, uma vez que, nessa análise, não se busca situar as formas mais transitórias de um padrão iconográfico, mas sim o conjunto dos traços mais estáveis que permitem validar a atribuição de uma imagem enquanto necessária variante de uma configuração mais antiga.

Quadro 1 – Permanências

Autor e Mural		Formas Conservadas
Lazzarini: (Figura 1)		Caim, Abel, Cajado de Pastor.
Lazzarini: (Figura 157)		Casal, Criança elevada pelo homem, Criança que observa, Água.
Lazzarini: (Figura 6)		Abraão, Isaac, e Anjo.
Zanon: (Figura 7)		Abraão, Isaac, e Anjo; Ovelha, Altar, Fogo, Vestes, Paisagem.
Lazzarini: (Figura 4)		Davi e Golias.
Lazzarini: (Figura 109)		Elias, Anjo, Carruagem, Fogo, Cavalos.
Zanon: (Figura 33)		Cristo, Soldado lanceiro, João, Maria, Cruz.
Curci: (Figura 44)		Cristo, São Francisco de Assis, Anjinhos, Globo, Paisagem, Cruz, Inscrições.
Zanon: (Figura 46)		Cristo, São Francisco de Assis, Anjinhos, Globo, Cruz, Paisagem.
Zanon: (Figura 47)		Cristo, São Francisco de Assis, Globo, Cruz.
Pedruca: (Figura 45)		Cristo, São Francisco de Assis, Anjinhos, Globo, Paisagem, Cruz, Inscrições.
Lazzarini: (Figura 96)		Túmulo, Soldados.
Zanon: (Figura 97)		Soldados.
Lazzarini: (Figura 113)		Cristo, Três dos Discípulos.

Lazzarini: (Figura 68)		Enfermo, Homem de terno, mulher, Crianças, Trindade, Anjos, Demônio.
Lazzarini: (Figura 72)		Enfermo, Homem de terno, mulher, Crianças, Demônio.
Lazzarini: (Figura 69)		Enfermo, Homem de terno, mulher, Anjo, Demônio.
Lazzarini: (Figura 73)		Enfermo, Homem de terno, mulher, Anjo.
Cremonese: (Figura 77)		Deus Pai, Orelha, Mão que anota.
Zanon (?): (Figura 153)		São Miguel, Demônio, Fogo.
Zanon: (Figura 154)		São Miguel, Demônio, Fogo.
Lazzarini: (Figura 155)		São Miguel,
Lazzarini: (Figura 138)		Nossa Senhora, Vidente.
Lazzarini: (Figura 147)		Três Videntes, Nossa Senhora, Arbusto, Ovelhas
Lazzarini: (Figura 146)		Três Videntes, Nossa Senhora, Arbusto.
Fontanive: (Figura 163)		Toda a composição (com acréscimos)

## 5.1 CONFIGURAÇÕES ESTÁVEIS

### 5.1.1 ANÁLISES EXEMPLARES

Os murais que Lazzarini dedica aos temas vetero-testamentários, especialmente os que reproduzem cenas violentas, tendem a preservar a similaridade das formas derivadas das antigas gravuras alemãs nos gestos dos personagens que desempenham a ação principal. Ao se considerarem as pinturas da Igreja Matriz de Nova Palma, observa-se que do cenário original do *Primeiro Fratricídio* (figura 3) restam apenas pequenos detalhes referentes ao altar dos sacrifícios e ao cajado de Abel. A ambientação pastoril foi eliminada, e a enxada de Caim substituída por um bastão. No entanto, a violência do primeiro filho de Adão no gesto similar ao de um Hércules enlouquecido, assim como o movimento exasperado e o olhar súplice de Abel são conservados com o máximo da fidelidade permitida pela técnica do pintor. Ainda no mesmo ciclo de murais, *O Dilúvio Universal* (figura 153) não reproduz as formas exóticas do tigre com os pequenos filhotes ou a das pequenas crianças, que sobre a rocha, já repousam em relativa segurança na tumultuosa cena concebida por Gustave Doré (figura 154). Mas retoma, ainda que com o acréscimo de novas vestes, o pequeno bebê que, em posição instável, é elevado pelos gestos desesperados do casal que tenta resistir ao turbilhão das águas, assim como o jovem que, sentado sobre a pedra de refúgio, eleva a mão à cabeça enquanto observa o inevitável destino dos semelhantes. *O Duelo de Davi* (figura 4) evidencia um processo similar, a paisagem é substituída e os exércitos eliminados, mas o gesto conclusivo da batalha em que Davi toma a espada do gigantesco adversário para lançar o golpe final é mantido na maior parte dos detalhes. E, por último, na *Ascensão de Elias* (figura 110), embora os detalhes indicativos de uma cidade tenham sido removidos da paisagem e o discípulo Eliseu não seja incluído nos limites do novo mural, a maior parte das formas com importância emotiva foram preservadas: a gestualidade triunfal do Auriga celeste que conduz cavalos voadores atrelados a uma carruagem envolta em chamas, o ímpeto da ação de arrebatamento e o Profeta com os braços elevados em gestos de louvor. Casos que, na obra de Lazzarini, levam à inferência particular: de que as formas diretamente envolvidas em atos passionais tendem a ser melhor preservadas do as formas do cenário que concedem verossimilhança histórica à cena, mas cuja ausência ocasional não altera a expressão emocional da ação principal.

A preservação dos gestos emotivos também ocorre na cena neotestamentária da *Ascensão de Cristo* (figura 114) pintada por Lazzarini em Dona Francisca. Na versão que reduz o número de personagens sugerido pela gravura alemã, percebe-se que os três discípulos restantes ainda conservam a mesma atitude devota, as expressões saudosas e os gestos de



admiração do antigo modelo. Enquanto que Cristo embora sob vestes modificadas conserva o mesmo posicionamento de braços, gestos das mãos e inclinação da cabeça que perfazem a expressão matizada de triunfo e solicitude.

Na comparação das variantes que diferentes pintores efetuaram a partir de um mesmo padrão iconográfico, constata-se que algumas formas tendem a ser conservadas de modo imune às interferências do estilo pessoal de cada pintor. Ao resistirem à variedade do gosto de diferentes épocas e culturas, bem como a sucessivas possibilidades de exclusão, passam a constituir o núcleo significante mais estável de um determinado tema, configurando o caso das permanências com continuidade sucessiva. Entretanto, também ocorrem situações em que certas formas são retomadas em algumas variantes mas não em outras, configurando um grau de permanência instável ou alternada. Casos em que a importância de uma forma não é reconhecida como essencial ao tema, e cuja presença em determinada variante iconográfica passa a ser dependente do gosto do pintor ou dos contratantes. No caso do *Sacrifício de Isaac* (figura 6) pintado por Lazzarini, em Nova Palma, a suspensão do gesto decisivo no momento em que o antigo Patriarca eleva a lâmina sacrificial, a atitude passiva de Isaac, e o gesto providencial do Anjo interventor são mantidos na extensão permitida pelo limitado espaço do mural, mas a paisagem é substituída, e o altar modificado. Porém, na variante executada por Zanon (figura 7) na Igreja Matriz de Paverama observa-se que os detalhes ignorados ou alterados pela versão de Lazzarini foram retomados com revigorada fidelidade à tradicional gravura alemã (figura 5). Variantes que possibilitam a dedução de que, na região de estudo, as formas correspondentes aos personagens humanos envolvidos na ação do sacrifício constituem o núcleo mais permanente, comum a ambas versões, enquanto que detalhes como: a ovelha sacrificial e a paisagem constituem um conjunto de formas mais instáveis ou, pelo menos, de permanência não sucessiva.

No entanto, as estruturas mais permanentes nem sempre são compostas apenas por ações humanas ou mímicas de emoções reconhecíveis. No tema de *São Francisco abraçado pelo Crucificado* o núcleo de formas mais estáveis é composto pela Cruz com a estaca na base, o globo e pela ação do abraço que envolve Cristo e o Santo de Assis. O grupo de anjinhos que segura um livro aberto foi retomado por três das variantes que retomam o modelo criado por Murillo (figura 44), e está presente na Igreja Matriz de Taquari, através do mural de Curci (figura 45); em uma Capela de Nova Palma, na pintura realizada por Pedruca (figura 46) e na Igreja Matriz de Itapuca, em obra de Zanon (figura 47). Esse último pintor, porém, não inclui essas formas na versão realizada na Igreja Matriz de Monte Belo (figura 48). O que indica que elementos por vezes considerados de pouca importância como o globo,

ao sugerir o domínio do Santo sobre as apelos terrenos, e mesmo a estaca que confere estabilidade à haste vertical da Cruz, parecem funcionar como apelos psicológicos indispensáveis à expressão emotiva do tema. Necessidade que determina a retomada desses elementos inanimados na sucessão de variantes de um padrão iconográfico, assegurando uma permanência que, por vezes, pode ser até maior que a de alguns personagens secundários.

O nível de correspondência estrutural entre a obra recente e o modelo histórico pode ser, por vezes, tão acentuado que as poucas divergências restantes só podem ser localizadas por um atento exame do nível técnico e estilístico dos detalhes. No caso *Alegoria ao Congresso Eucarístico* pintada por Fontanive na Igreja Matriz de Putinga, as diferenças em relação à *Disputa do Santíssimo Sacramento de Rafael* não são encontradas na iconografia, mas sim na técnica de execução, nos nuances de matizes cromáticos e no dimensionamento do plano espacial do suporte. Nota-se que, no desejo de se retomar uma imagem histórica que destacasse o caráter triunfal do Sacramento Eucarístico, a recuperação das formas se processa com uma grande reverência ao modelo renascentista. A similaridade desejada em relação ao grande modelo histórico foi buscada até o limite permitido pelos recursos de ampliação e pela técnica pictórica de Fontanive. Como resultado disso, a principal variação aduzida à composição tradicional se reduz à legenda laudatória da *Memória do V Congresso Eucarístico Nacional de 1948* (figura 167). Devido à consideração da importância histórica atribuída à obra realizada por Rafael no Vaticano (figura 168), não parece ter ocorrido o intento de se simplificar, ou de se eliminar as possíveis formas dispensáveis do modelo. O desejo de se reproduzir a expressão grandiosa da cena levou a uma retomada da forma de todos os personagens, mesmo aqueles sobre os quais já não restam informações históricas seguras sobre a identidade ou importância desempenhada no evento histórico dos debates teológicos renascentistas. Mais do que os valores humanistas envolvidos na concepção da cena o que parece motivar a reprodução das formas é a similaridade emotiva da situação histórica em que um clérigo desejou legar às próximas gerações a “memória” de um acontecimento de grande relevância religiosa ocorrido em Porto Alegre, do qual somente uma imagem histórica grandiloquente, com gestos que expressassem o valor espiritual desse sacramento poderia dar uma idéia adequada da importância atribuída ao evento.

Nas variantes do tema do *Destino do justo* e do *Destino do pecador* pintadas por Lazzarini, observa-se que as estruturas mais permanentes correspondem ao posicionamento do personagem central, que permanece sobre a cama, e dos familiares que o assistem, e que as formas mais estáveis relacionam-se com os gestos expressivos dessas pessoas, uma vez que os detalhes referentes às vestes se revelam instáveis nas cores e detalhes que se alteram a cada

nova variante. Na *Morte do Justo*, pintada em Bento Gonçalves (figura 69), as divergências formais resultam na modificação das vestes litúrgicas do padre e na exclusão de peças do mobiliário, mas os gestos e o posicionamento dos personagens são preservados. Embora a variantes de ambos os temas que Lazzarini pinta em Faxinal do Soturno (figura 71) e em Ivorá (figura 75), não possibilitem comparação por não apresentarem dependência formal ou estrutural diretamente verificável, constata-se que versão da *Morte do Justo* (figura 73) pintada na Igreja do Bairro Dores, em Santa Maria, também retoma a gravura tradicional (figura 67). Modelo de onde são derivadas as formas do demônio subjugado, do enfermo e dos familiares em torno do leito. Caso similar ocorre com o tema da *Morte do Pecador*, em Bento Gonçalves (figura 70). Local em que, pela observação de fotos históricas, se constata que o antigo mural de Lazzarini preservou a presença e os gestos de todos os personagens e que a exclusão de dois dos demônios são resultantes da interferência de restaurações recentes. Na versão pintada em Santa Maria, Lazzarini modifica as cores e as vestes dos personagens, bem como a morfologia de alguns demônios, mas preserva o posicionamento e os gestos que conferem dinâmica e apelo emotivo à cena.

Nas variantes iconográficas dos murais analisados, os caracteres mais estáveis estão relacionados à estrutura que representa o núcleo narrativo dos temas escatológicos. No caso das cenas que envolvem vários personagens, percebe-se que os pintores exercem maior liberdade na representação dos gestos dos personagens coadjuvantes, mas reservam maior rigor à cópia dos movimentos de personagens envolvidos na ação que representa o centro emotivo do tema religioso. No caso da *Crucifixão*, realizada por Zanon em Nova Bréscia (figura 33), percebe-se que, apesar de ele ter simplificado o cenário, ao eliminar a forma dos ladrões crucificados e ao modificar até mesmo os gestos de Maria concebidos por Rubens (figura 34), o pintor preserva com maior fidelidade as figuras que descrevem a ação pregnante: o gesto impetuoso do soldado que arremete a lança contra o tórax de Crucificado. Esses dois personagens que conjugam a expressão ativa e passiva do evento relacionado à da morte, foram preservados no centro de maior intensidade dramática da cena, de modo que passam a constituir a parte mais estável da estrutura compositiva.

A permanência das configurações do núcleo de ação dramática ocorre não apenas em parte do nível estrutural, pela observação do posicionamento das figuras centrais, mas também no nível formal pela retomada das linhas que descrevem a ação patética dos personagens. Mesmo em variantes onde a estrutura original foi simplificada por exclusões, a parte que expressa o momento decisivo do tema é copiada com minúcias até onde permite a técnica dos muralistas. É o que se observa na cena da *Onisciência de Deus*, de Cremonese (figura 77).

Reduzida pelos limites de espaço arquitetônico, ainda conserva grande fidelidade ao modelo nas imagens do Criador e nas figuras que lembram que esse Deus tudo vê, ouve e registra (figura 78). Algo que também ocorre no mural da *Morte de Abel*, de Lazzarini (figura 3). Na versão que simplifica e exclui detalhes da paisagem, mas preserva as formas de Caim no gesto de violência mortal e o olhar de súplica do irmão martirizado. As variações formais que, porventura, restam, tendem a apresentar menor intensidade do que aquelas que se observam na descrição de formas periféricas ao centro de ação. Isso denota que as diferenciações restantes na parte mais estável da cena devem-se, sobretudo, a aspectos menos controláveis do estilo linear e do conhecimento técnico de cada pintor que se esforçou para conservar e, deste modo, reviver as configurações dramáticas ancestrais.

Os casos aduzidos acima podem nos levar a inferir a hipótese de que, nos temas escatológicos observados, **as formas centrais tendem a manter maior estabilidade que as formas periféricas**. No entanto, essa inferência que parece adequada aos limites de um estudo formalista, têm alcance insuficiente para um estudo iconológico. Neste caso, é preciso retomar o conceito de significado expressivo sugerido por Panofsky e, deste modo, considerar que as formas centrais conservadas não são apenas simples configurações espaciais, mas também elementos visuais que mimetizam ações e gestos expressivos de sentimentos humanos. Desse modo, após a inclusão dos aspectos emotivos, a primeira síntese geral de observação das variantes estudadas pode ser então ser formulada da seguinte forma: **as formas essenciais à estrutura visual que simboliza ações emotivas tendem a ser preservadas no processo de difusão iconográfica**.

Mas, se os exemplos anteriores coincidem com a hipótese de maior permanência das formas envolvidas na ação principal, como explicar uma mudança como a que ocorre com o protagonista da *Ressurreição* nos murais respectivamente pintados por Lazzarini em Faxinal do Soturno (figura 96), e por Zanon em Dois Lajeados (figura 97)? Em ambos os casos, apesar dos gestos dos soldados terem sido preservados, a imagem central do Cristo vitorioso foi substituída por formas que não seguem o modelo sugerido pela tradicional gravura alemã. A proposição que ora é defendida é de que esses casos ilustram uma situação de conflito entre duas tradições iconográficas concorrentes. Ambos pintores devem ter conhecido imagens nas quais Cristo era apresentado em pose triunfante, levitando acima dos soldados romanos, de configuração semelhante à que Irmão Nilo utiliza na Igreja Matriz de Lajeado, em 1955. De algum modo esse foi o modelo que passou a representar a forma mais adequada de expressão para os estados afetivos relacionados à força, ao êxito glorioso, e à superação do medo instintivo instigado pela morte. Portanto, uma parte da antiga gravura, a que apresentava os



soldados subjugados em poses contorcidas, continuava a ser uma forma adequada para se representar o conjunto das forças adversárias derrotadas; mas a figura demasiado humana do Cristo que necessita apoiar o pé sobre a borda do túmulo, para tomar o impulso inicial para uma caminhada da vitória, já não traduzia a intensidade do sentimento de triunfo que, nesta época, se julgou necessária a esse evento basilar da fé cristã sobre o qual se alicerça a esperança de ressurreição futura dos seguidores.

Esse caso da substituição da forma de Cristo em cenas da Ressurreição também pode ilustrar o papel desempenhado pela empatia como um dos mecanismos psicológicos envolvidos na permanência de determinadas configurações formais. Empatia entendida nesse caso como o processo pelo qual o indivíduo, ao observar a ação descrita por uma cena religiosa, identifica em si algumas das emoções correspondentes à ação visualizada. E, ao interiorizar as paixões, passíveis de originar os gestos que ele ora visualiza, esse pode se sentir plenamente realizado ao ver que o personagem dá vazão à energia que “ambos” parecem compartilhar através de um gesto arquetípico que expressa de modo eficiente o conflito evocado. Embora, também possa ocorrer, em alguns casos, uma ação contrária. Situação em que a empatia do espectador ainda consegue evocar o sistema emotivo envolvido em parte da estrutura, mas já não sente que os gestos de um determinado personagem são eficientes para expressar a comoção adequada. Caso em que o sentimento oposto, de antipatia, pode determinar as alterações de estrutura sobre o padrão iconográfico.

Contudo uma explicação que situa a permanência das formas enquanto consequência de uma determinada condição psicológica pode ser considerada por demais redutiva, ao não incluir, em princípio, fatores como as decisões racionais, aspectos socioculturais e demais condições práticas relacionadas ao ambiente em que as imagens foram reproduzidas. É verdade que várias possibilidades podem ser relacionadas ao processo de permanência do núcleo dramático tendem a permanecer mais estáveis no processo de cópia, e que essa diversidade de fatores, em intensidades diversas, têm probabilidade de influenciar na escolha das formas de um modelo. Mas, grosso modo, o grande número de fatores prováveis podem ser reduzidos a três tipos, classificados quanto à origem: *fatores sociais, individuais e materiais*.

### 5.1.2 FATORES

*Fatores sociais* são todas as instâncias coletivas que interferem desde a decisão de pintar determinada imagem, passando pela escolha de modelos, custeio, critérios de seleção de pintores, até o grau de liberdade concedido ao artista escolhido. Portanto, a permanência de determinado modelo de imagem religiosa é dependente do tipo de devoção mais popular, o que interfere na escolha dos temas que serão patrocinados. Aspectos culturais relacionados à moral e ao gosto estético que podem definir qual o modelo mais adequado de representação de um episódio sacro. Além da situação econômica que pode ser decisiva tanto para o dimensionamento físico e complexidade dos murais, quanto para o nível técnico do pintor possível de ser contratado.

*Fatores individuais* derivam das condições físicas, psicológicas e técnicas relacionadas ao indivíduo encarregado de realizar os murais. Aspectos da formação cultural podem intervir na decisão de preservar ou eliminar determinadas formas de um modelo, principalmente, no caso de imagens que podem representar forma ofensiva aos padrões morais. Insuficiências técnicas podem favorecer as estruturas de menor complexidade. Limitações físicas, devido à redução de mobilidade articular ou grau de acuidade visual, podem interferir na definição das cores e das formas. O grau de satisfação do pintor em relação à remuneração ou ao tratamento recebido em determinada localidade também podem influir nos aspectos qualitativos. Estas são algumas das principais variáveis envolvidas na decisão pessoal de um pintor para decidir pela permanência de determinada configuração.

*Fatores materiais* são compostos pelas várias instâncias que independem do vontade individual do pintor ou do gosto coletivo dos patrocinadores. Entre estas, o limite de espaço arquitetônico disponível, que pode induzir à opção de cenas compostas por poucos personagens. A baixa disponibilidade de modelos, que pode limitar a escolha do pintor em relação ao que se poderia considerar o padrão iconográfico mais adequado. O tipo de técnica utilizada que, no caso da pintura mural, leva a um tipo de simplificação linear inevitável quando os volumes hachurados das gravuras não podem ser tecnicamente traduzidos para áreas de cor.

### 5.1.3 CONDICIONANTES

Portanto, a partir dos fatores anteriormente classificados, podem-se perceber dos três principais fatores que determinam a permanência de um padrão; dois são externos e independem das inclinações pessoais do artista, que pode estar ou não de acordo com eles. É o caso dos fatores sociais e dos fatores materiais. Apenas os fatores individuais podem estar, pelo menos em parte sujeitos, à vontade do pintor. Ressalva necessária ao se entender que é discutível até que ponto o gosto individual orienta-se por determinações da razão ou por pulsões inconscientes. .

Ao se considerar que, no caso dos murais religiosos, o pintor é o elemento decisivo para concretizar ou não a retomada de uma forma tradicional, deve-se investigar, na história do processo construtivo dos murais, de que modo e em que intensidade esses fatores sociais, materiais, e individuais atuaram sobre o indivíduo que concretizou a forma. Considerados sob a perspectiva dessa personagem, idealmente reconstruído até onde permite a documentação histórica disponível em cada época, todos esses fatores podem ser interpretados enquanto determinações com capacidade de exercer influência sobre os atos do pintor. Determinações que, internalizadas, atuam sobre a psique do muralista como se fossem condicionantes *constritivas*, *volitivas* ou *efetivas*.

**Condicionantes constritivas** têm origem em instâncias como decisões coletivas, imposições eclesiásticas, normas morais, e do gosto estético predominante. É o principal modo pelo qual os fatores sociais atuam sobre as decisões daquele que executa os murais, seja por determinações externas, ou mesmo por regras morais já internalizadas. É o que orienta o pintor sobre o que *deve* fazer.

**Condicionantes volitivas** surgem das inclinações pessoais do pintor, do gosto por determinadas formas e estilos que podem concordar ou divergir do gosto predominante no espaço de atuação. Decorrem de fatores individuais, embora fatores sociais como a educação possam estar na origem da formação de alguns desses valores, o indivíduo os interpreta como a pura expressão de uma vontade pessoal. Quando esses valores, traduzidos em crenças, gosto ou inclinações, divergem das orientações comuns e consegue triunfar, pelo menos em parte, ao crivo das condicionantes constritivas e efetivas, pode dar origem à formas inovadoras. Por outro lado, também pode determinar a preservação dos modelos tradicionais pelos quais o pintor nutre maior afetividade. É a condicionante que indica o que *quer* fazer.

**Condicionantes efetivas** são decorrentes das condições impostas por fatores materiais e pelas limitações dos fatores individuais. O pintor poderá almejar a realização de

um cenário grandioso, mas será limitado nesse intento se o templo religioso em que trabalha não oferecer espaço para o desenvolvimento de grandes composições. Poderá desejar maior nitidez de contornos e melhor harmonia cromática, mas poderá ser impedido neste intento por limitações físicas como diminuição de acuidade visual, situação enfrentada por Lazzarini após sofrer um acidente vascular cerebral, em 1962, ou ainda, pelo Irmão Danilo Rech que segundo informações de pessoas que o conheceram era acometido de daltonismo. Limitações relacionadas ao grau de formação técnica, também podem ser incluídas entre as limitações efetivas, porque independem do gosto e do objetivo do pintor. É o tipo de condicionante que determina o que o pintor efetivamente *pode* fazer.

#### 5.1.4 MOTIVAÇÕES

Na busca de uma compreensão mais aproximada dos processos que favorecem a permanência de determinadas formas, pode-se reconstruir idealmente as principais etapas determinantes na escolha de um padrão iconográfico. A decisão de se realizar pinturas murais em uma igreja é sempre decorrente de uma necessidade social de expressão religiosa. A idéia inicial pode até surgir de apenas um clérigo mais inclinado a questões artísticas, mas a realização de uma obra de grande porte, geralmente, só pode ser efetivada se tal necessidade for de algum modo compartilhada com os fiéis que, de outro modo, dificilmente se dispõem a investir recursos econômicos para patrocinar a realização de uma obra considerada supérflua. A motivação pessoal do católico que patrocinava a pintura de uma cena religiosa, não era, em princípio estética, mas sim devocional. O padrão iconográfico de temas como a *Morte do Justo e do Pecador*; a *Omnisciência de Deus*; *Nossa Senhora de Fátima*, e *Nossa Senhora do Caravággio* também se encontram em quadros com gravuras religiosas conservadas por famílias devotas ao longo de gerações. Portanto, a familiaridade com determinado modelo pode ter sido determinante para a posterior reprodução em pinturas murais.

No caso das imagens de Nossa Senhora, o vínculo afetivo criado pela convivência com determinado modelo iconográfico, revigorado pela da oração diante de imagens, prática cultural freqüente nas regiões sob influência da colonização italiana e que, certamente, serviu para consolidar determinadas configurações e gestos de personagens sacros enquanto símbolos eficientes de expressão dos sentimentos associados a uma dada crença particular, de tal modo que a troca de padrão iconográfico, nesses casos, dificilmente seria tolerada pelos devotos. Tipo de permanência de padrão iconográfico que é característico numa história de longa duração. Situação em que a a estabilidade e difusão do modelo, foram asseguradas pela



cultura religiosa dos imigrantes que, transplantados às terras do Novo Mundo, se encarregaram de reproduzir as formas que consideravam adequadas para a projeção de seus sentimentos mais sublimes.

O mecanismo pelo qual um modelo de imagem de devoção familiar pode influenciar o trabalho de um muralista, de maneira que a configuração seja difundida e ao mesmo tempo preservada, pode ser apreendido sob conceito das *condicionantes constrictivas*. O pintor pode até julgar que a estrutura imagética fornecida pelo modelo não é a mais harmônica, mas terá que se conformar, em grande parte da obra, a seguir o gosto determinado pelo devoto patrocinador da imagem, reservando a restrita margem de liberdade criativa que lhe resta para as formas acessórias e detalhes da imagem. Mas, ao se considerar a situação pelo lado da representatividade social das imagens, percebe-se que o pintor, ao abdicar da criatividade, dá lugar a uma forma ainda eficiente de expressão do sentimento religioso, que pode ser representativa de grande parte da comunidade que patrocina os murais. Desse modo a afinidade coletiva por determinada forma patética age sobre o pintor como condicionante que assume o aspecto de um dever. As tendências coletivas assim representadas, mesmo que oficialmente não institucionalizadas, detêm o poder influenciar a atividade particular. Situação semelhante já era observada pelo sociólogo Émile Durkheim a respeito das correntes sociais que podem fazer com que as grandes manifestações afetivas de entusiasmo, indignação ou piedade, possam agir sobre o indivíduo e conduzi-lo mesmo contra a vontade (DURKHEIM, 2002, p. 34).

Embora seja conhecido o fato de que Lazzarini dispunha de um acervo de gravuras de cenas religiosas, Fiorello Orlandi, auxiliar durante a realização dos murais da Igreja de Silveira Martins, informa que não cabia ao pintor escolher os modelos. Informação mais tarde complementada pelo Padre Dorvalino Rubin que, ao discorrer sobre as pinturas da Paróquia de São João do Polêsine, informou que, na época, era função do vigário conseguir os modelos, procurando junto às famílias por “santinhos” que viriam a servir de modelos para as pinturas. As imagens recolhidas por tal processo, certamente, forneciam um panorama bastante amplo dos padrões iconográficos conhecidos pelas famílias desta região. Mas, como se tratava de gravuras importadas, pode-se deduzir que tais imagens, em princípio, não foram modeladas segundo características específicas do gosto estético das pessoas desta região.

As imagens, multiplicadas pela indústria cultural religiosa que difundia os mesmos modelos para vários países, muitas vezes apresentavam versões simplificadas de pinturas religiosas européias. Diante do que se pode questionar sobre qual o nível de afinidade poderia

se estabelecer entre as formas visuais veiculadas de modo tão amplo e o sentimento religioso das pessoas de regiões específicas que conservaram essas gravuras? Pode-se inferir que a relação certamente, era mais aproximada nos países em que os artistas gráficos deram forma à essas configurações. O que pode ser apropriado em parte, mas como a configuração formal das gravuras muitas vezes é devedora a outras obras, pode-se dizer que a concepção das gravuras foi responsável, em primeiro grau, pelas escolhas operadas sobre o repertório da tradição iconográfica ocidental, no sentido de definir quais seriam as configurações mais adequadas para se divulgar certos temas religiosos.

A recepção das imagens não foi neutra, pois no caso dos imigrantes, principalmente italianos, as gravuras preenchia uma necessidade cultural ao dar continuidade à prática ancestral relacionada ao culto familiar das imagens devocionais. A primeira geração nascida no Rio Grande do Sul, educada nos ritos da fé mediada por imagens, aprendeu a associar sentimentos devotos como compaixão, altruísmo e superação a determinadas poses e expressões de Cristo crucificado; o amor maternal, solicitude, e proteção a determinadas feições e gestos de Nossa Senhora. Desse modo os valores culturais ligados a educação religiosa vieram a moldar o gosto estético. As configurações simbólicas herdadas através das formas mais facilmente identificáveis, e das expressões afetivas mais familiares passaram a ser absorvidos como símbolos legítimos dos valores e sentimentos mais caros às comunidades interioranas da Região Central do Rio Grande do Sul. Assim sendo, determinados padrões iconográficos que poderiam ter sido, em pouco tempo, relegados à condição de uma permanência passiva, foram revividos pelas condições culturais dessa região, de maneira que as configurações estáveis das gravuras viessem a conhecer uma permanência ativa nos murais patrocinados pelas comunidades religiosas da região central, pelo menos até o segundo quartel do século XX.






















O segundo processo de seleção das formas ocorre quando determinado clérigo tem a possibilidade de escolher, dentre dois ou mais padrões iconográficos, aquele que considera mais adequado à sua igreja. Esse processo que pode se realizar sobre as imagens que restam da primeira seleção ocorrida através dos tempos nas comunidades devotas é o que, muitas vezes, determina qual o modelo que o pintor deve utilizar. É, portanto, uma seleção mais criteriosa, onde não apenas o conhecimento artístico do sacerdote é decisivo, mas também critérios ideológicos, como a ortodoxia religiosa e a moralidade das cenas divulgadas pelas gravuras. A escolha que poderia ser representativa apenas das inclinações pessoais do contratante, torna-se limitada devido ao fato de esse estar sob efeito da *condicionante constritiva* dos princípios da instituição religiosa que representa e de, no caso de não ser

portador de habilidades artísticas, também ele pode estar limitado à condicionante efetiva da diversidade limitada dos modelos de que pode dispor para determinada tema religioso.



























A liberdade de que os pintores dispunham para sugerir novos padrões também era limitada. Severino Belinaso, diácono da Paróquia de Ivorá em cuja casa Lazzarini se hospedou durante a realização dos murais da **Igreja de São José**, em 1963, relata que: “as pinturas eram estudadas em comum” em reuniões com o padre e o pintor, mas que cabia ao padre: “dar as orientações sobre o tipo de pintura que queria para a igreja” (MOREIRA, 2000, p. 282). Mesmo Locatelli teria enfrentado dificuldades para incluir algumas de suas formas mais originais nas pinturas que realizou para ambientes religiosos. Conforme Círio Simon, historiador e pintor que foi aluno desse muralista, o projeto da pintura que devia ser realizada na **Igreja de Nossa Senhora de Lourdes**, em Porto Alegre, previa a inclusão de personagens que representassem a população pobre, mas o padre não gostou e ordenou que o pintor excluísse aquelas formas. “Locatelli ficou indignado, mas aceitou, para não perder o trabalho”. No caso dos quadros da *Via-Sacra* realizados para a Igreja de São Pelegrino, o pintor teria relutado em entregar as pinturas porque como dizia: “não tinha coragem de ofender a igreja”. Impasse que só foi superado quando o pintor se convenceu que as obras seriam bem aceitas pelo público, o que constatou após o sucesso de uma exposição (SIMON apud Trevisan, 1998, p. 138). Situações que demonstram como a possibilidade de censura, representada pelo gosto do contratante e, mesmo do público, podia atuar como *condicionante constitutiva* ao limitar a margem de liberdade que o pintor dispunha para alterar configurações consideradas essenciais.

O caso das alterações ainda possíveis nesse contexto, comprovadas por análises do material iconográfico, é abordado no tópico a seguir que aborda a questão das variações efetuadas sobre padrões iconográficos tradicionais.

Quadro 2 - Variações

Autor e Mural			Estrutural			Formal		
			Inclusão	Exclusão	Realocação	Simplificação	Intensificação	Derivação
Lazzarini: (Figura 1)			Bastão	Montanhas; Limites de cena		Anatomia das mãos		
Lazzarini: (Figura 157)			Roupas	Animais; Personagens		Anatomia dos personagens		Céu calmo
Lazzarini: (Figura 6)				Montanhas Limites de cena		Anatomia		Geometrização das pedras
Zanon: (Figura 7)				Limites de cena		Anatomia	“toalha” do anjo	
Lazzarini: (Figura 4)			Nova paisagem	Personagens; Limites de cena	Pedra usada por Davi	Dobras de tecido; Anatomia		
Lazzarini: (Figura 109)				Limites de cena				
Zanon: (Figura 33)			Soldado porta esponja;	Ladrões; Inscrições acima da Cruz			Extensão da veste de Cristo.	Nuvens; Expressão de Maria
Curci: (Figura 44)						Paisagem, Anatomia	Luminosidade da auréola de Cristo	
Zanon: (Figura 46)			JNRJ; Auréola elíptica sobre São Francisco	Inscrição sobre a Cruz				
Zanon: (Figura 47)			INRI; Estaca, anjos, raios de luz,	Anjinhos, inscrição sobre a Cruz; paisagem	Livro	Inscrição sobre a Cruz		Posição do Rosto de São Francisco
Pedruca: (Figura 45)			Montanhas			Linhas do rosto de Cristo e São Francisco	Vestes dos anjinhos	Linhas do corpo de Cristo, cidade.
Lazzarini: (Figura 96)			Nuvens; Nova pose de Cristo	Anjo				
Zanon: (Figura 97)			Nova pose de Cristo	Estandarte		Anatomia do corpo dos Soldados		
Lazzarini: (Figura 113)			Túnica de Cristo	Personagens	Posição do corpo de Cristo			



Autor e Mural			Estrutural			Formal		
			Inclusão	Exclusão	Realocação	Simplificação	Intensificação	Derivação
Lazzarini: (Figura 68)				Móvel; Tapete.		Vestes litúrgicas do padre		
Lazzarini: (Figura 70)			Mulher; Móvel	Criança	Crucifixo, Padre	Lençóis		Pose do Anjo
Lazzarini: (Figura 72)			Abajur	Móvel	Anjos	Roupas dos anjos	Extensão do lençol.	Vestido mais curto da mulher
Lazzarini: (Figura 69)				Diabo	Cômoda	Nuvens; Anjo	Extensão do lençol.	
Lazzarini: (Figura 73)				Arca, serpente, Barrete sacerdotal				Asas do demônio;
Cremonese: (Figura 77)				Limites de cena			Nuvens	
Zanon (?): (Figura 153)						Anatomia dos braços do Anjo e do Demônio		Definição das formas do demônio
Zanon: (Figura 154)						Anatomia do Anjo e do Demônio	Dimensões do demônio	Definição das formas do demônio
Lazzarini: (Figura 155)			Novos demônios	Demônio subjugado				
Lazzarini: (Figura 138)				Santuário do Caravaggio, Anjinhos		Padrões decorativos da roupa da vidente		Forma do córrego
Lazzarini: (Figura 147)								Extensão da paisagem
Lazzarini: (Figura 146)				Ovelhas	Posição das crianças.			
Fontaninve: (Figura 163)			Inscrições comemorativas					
			<b>14</b>	<b>21</b>	<b>07</b>	<b>16</b>	<b>08</b>	<b>12</b>
			(51,8%)	(77,7%)	(25,9%)	(59,2%)	(29,6%)	(44,4%)

## 5.2 CONFIGURAÇÕES VARIÁVEIS

A permanência das estruturas não ocorre apenas através da reprodução fidedigna das formas e estruturas constantes nos padrões iconográficos tradicionais. Ela também ocorre na fase inicial, em que a nova forma inicia o processo de diferenciação. Para tanto, pode-se retomar para análise um conjunto restrito de murais e modelos, já abordados anteriormente em função do conteúdo iconológico e dos caracteres mais permanentes. Nesse ponto, a retomada ao estudo dessas imagens se faz sob o ponto de vista das variações formais e estruturais. Para tanto, será necessário considerar os detalhes que diferenciam as variantes mesmo que por meio das formas derivadas das gravuras-modelo. Uma vez que, neste caso, já não se busca analisar as formas com configuração mais estável, mas sim o conjunto dos traços de diferenciação inicial que ainda permitem validar a atribuição de uma imagem como a necessária variante de uma configuração mais antiga.

Após se ter estudado algumas das configurações mais estáveis, passar-se-á à análise das características que concedem progressivo grau de alteridade às imagens derivadas dos modelos tradicionais. As variantes de um padrão iconográfico ocorrem através de imagens que apresentam alterações na estrutura e na forma de uma configuração.

### 5.2.1 ALTERAÇÕES ESTRUTURAIS

As alterações estruturais são as que mais afetam o reconhecimento de um padrão iconográfico. O número de modificações possível de ser atribuído à distribuição espacial dos personagens tende a ser mais limitado do que aquele que pode ser acrescido à descrição das formas, antes que isto implique a criação de um novo padrão. Pode-se perceber que as imagens de *São Miguel aprisionando o demônio* pintadas em Arroio do Meio (figura 157) e em União da Serra (figura 158) são claramente derivadas da imagem de *São Miguel Arcanjo* de Guido Reni (figura 155). Apesar de ocorrerem modificações na descrição do corpo do demônio, devido à limites da técnica pintura que causa leves mutações nas formas dos personagens tradicionais, essas são mudanças estilísticas não atingem a estrutura do padrão iconográfico. Já no caso do mural de *São Miguel Subjugando demônios*, pintado por Lazzarini em Faxinal do Soturno (figura 159), as alterações ameaçam a permanência da configuração tradicional. O padrão iconográfico ainda é reconhecível, porque a imagem do Arcanjo conserva as formas herdadas do modelo barroco. Mas, ao se comparar o mural de Lazzarini em relação ao padrão fornecido pelo modelo de Guido Reni, constata-se que forma do demônio subjugado foi substituída por um personagem com expressão diferenciada, o detalhe

da corrente, na mão do Arcanjo foi eliminado, e as formas de dois novos demônios foram acrescentadas à cena. Caso que exemplifica uma situação limite em que a imagem com alterações estruturais extremas só pode ser ainda reconhecida como variante de um padrão iconográfico por preservar, pelo menos, a forma do personagem protagonista da ação principal.

Do exemplo acima, pode-se inferir que as alterações de estrutura ocorrem através de três modos principais: por *exclusão*, por *inclusão* e por *realocação* das formas. As modificações estruturais através da exclusão de personagens, objetos e formas da paisagem, são, de longe, as mais frequentes nas variantes iconográficas encontradas em igrejas da região central do Rio Grande do Sul. Como exemplos dessas modificações, destacam-se: o tema da *Ressurreição* pintado por Irmão Nilo em Lajeado (figura 91) e em Campo Bom (figura 93), no qual o anjo que assiste o momento triunfal de Cristo é eliminado na última versão do mural. Na obra de Zanon isso ocorre com os anjinhos presentes à *Coroação de Nossa Senhora* nas igrejas de Itapuca (figura 126) e de Nova Bassano (figura 128), mas ausentes na pintura da **Igreja de Cristo Rei**, em Bento Gonçalves (figura 127). Também nos murais de Lazzarini, pode ser destacada a forma da Caveira, símbolo da morte do primeiro homem, que consta em várias versões da *Crucifixão* pintadas na metade da década de 50 (figuras: 13, 15 e 16), mas que foi excluída da composição dos últimos murais, pintados em Santa Maria (figura 18) e em Sítio Alto (figura 17), entre o final dessa década e o início dos anos 60.

As modificações estruturais efetuadas pelo acréscimo de formas ao padrão tradicional deram origem a variantes sutis mas que, mesmo assim, ilustram situações criativas da pintura mural religiosa regional. É o caso das formas do garrafão de vinho e do baralho acrescentados por Irmão Nilo ao cenário da *Ressurreição de Cristo*, em Campo Bom (figura 93). Dos retratos de um papa junto e de um cidadão com trajés modernos, inseridos entre as nuvens da *Coroação de Nossa Senhora*, pintada por Fontanive em Putinga (figura 122), e da paisagem urbana<sup>30</sup> incluída por Schlatter em outra cena da *Coroação*, pintada na Igreja Matriz de Bom Princípio (figura 130).

Em alguns casos, o lugar pertencente a um objeto tradicional pode vir a ser ocupado por outra forma que assume o mesmo espaço na composição. Esse ato de *substituição* pode ser teoricamente interpretado como a conjugação de duas ações consecutivas, pois resulta de uma exclusão seguida de uma inclusão operadas sobre o mesmo local de um padrão iconográfico. Isso ocorre no caso em que Lazzarini pinta um bastão no local em que o modelo

<sup>30</sup> O detalhe da paisagem de Bom Princípio localiza-se na extremidade inferior da pintura da *Coroação da Virgem*, abaixo dos santos mais próximos a Cristo (figura 130).

apresenta a enxada de Caim, na ação decisiva do *Primeiro Fratricídio* (figura 3), ou quando Zanon elimina os caracteres exóticos que na mensagem acima da Cruz de Cristo, em Nova Bréscia (figura 33), e os substitui pela tradicional sigla INRI. Ação em que parece haver uma clara intencionalidade, a busca de uma simplicidade popular, que se contrapõe ao modo rebuscado e erudito das inscrições em idiomas arcaicos do modelo de Rubens. Esse tipo de modificação nem sempre altera de modo notável a estrutura de uma cena. Mas deve ser considerada como um tipo de alteração estrutural, pelo fato de que ela incide sobre o espaço ocupado pelas formas nomeáveis e reconhecíveis, enquanto que as alterações formais atingem, sobretudo, os detalhes de formas tradicionais, semelhantes e comparáveis entre si.

A realocação das formas foi um recurso pouco utilizado. Os casos exemplares desse tipo de intervenção devem-se em grande parte à necessidade de se adaptarem as proporções de um modelo tradicional a um espaço arquitetônico pré-determinado. Isso ocorre quando Lazzarini afasta a figura de Cristo em relação aos apóstolos, na *Ascensão* pintada em Dona Francisca (figura 114), e quando Cremonese modifica o posicionamento do Santuário nos cenários da *Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio*, pintados em povoados do interior de Farroupilha (figura 137) e de Caxias do Sul (figura 142). E também no distanciamento variável das Santas Mulheres na iconografia da *Ressurreição*, pintada por Zanon em Bento Gonçalves (figura 105) e em Monte Belo (figura 106).

#### A) ALTERAÇÕES ESTRUTURAIS: ANÁLISES EXEMPLARES

Na análise comparativa, dos modelos e dos murais, buscou-se identificar a ocorrência ou não de determinados modos de alteração formal e estrutural em cada obra que constitui a totalidade da amostra. Desse modo, os resultados refletem sobretudo a abrangência de certas estratégias de modificação, mas não o número de vezes em que o recurso técnico foi utilizado em cada obra. No exemplo da *Ascensão* da Igreja Matriz de Dona Francisca (figura 114), vários personagens foram retirados da cena e apenas uma forma, correspondente à túnica de Cristo, foi acrescentada à composição. Mas, ao se contabilizar a ocorrência no quadro de alterações formais por *exclusão* e por *inclusão*, registra-se apenas que ambos modos foram utilizados no mural de Lazzarini. Sistema que permite dimensionar a abrangência de um determinado procedimento no conjunto de murais, ainda que em detrimento da adequada avaliação do número ou *intensidade* com que esta ação é repetida, no caso de uma obra isolada.

A identificação de uma alteração sutil nos detalhes de uma forma, depende em grande parte da sensibilidade da atenção, e do olhar metódico do pesquisador. Porém,

justamente nessas condições é que a influência da subjetividade de quem analisa as imagens tende a se acentuar. Por isso a apresentação dos resultados sob a forma de gráficos não pretende conferir um grau de aparente objetividade maior do que aquele possível a partir da observação atenta e rigorosa, porém humana e falível. Mas busca, sobretudo, facilitar o entendimento dos processos envolvidos na origem das variantes de um padrão iconográfico, através da visualização dos casos exemplares em que os diversos modos de alteração foram identificados nos quadros comparativos.

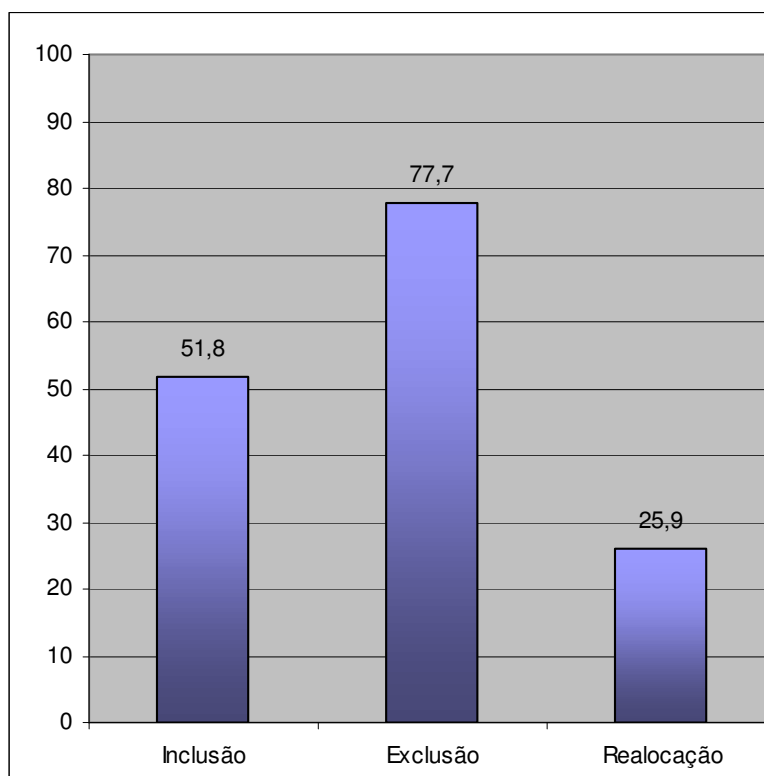


Gráfico 1  
Alterações Estruturais

Corforme sugerem os dados das observações, organizados sob a forma do gráfico 1, o recurso à inclusão de novas formas foi utilizado em 14 das 27 variantes, ou seja, em pouco mais da metade dos murais analisados (51,8 %). Em seis dessas pinturas, a inclusão ocorre como consequência de substituições. É o caso da inclusão de um bastão no lugar de uma enxada na cena da *Morte de Abel*, em Nova Palma (figura 3); da apresentação de um demônio liberto no espaço de um ser aprisionado na pintura de *São Miguel* em Faxinal do Soturno (figura 159) e da colocação de um Cristo levitante, ao invés de um Cristo que caminha, nas ressurreições pintadas na última cidade (figura 96) e em Dois Lajeados (figura 97); e das incrições simplificadas colocadas acima da Cruz, nas cenas *Cristo abraçando São Francisco*,



em Itapuca (figura 47) e Monte Belo (figura 48). O uso de substituições, que perfaz aproximadamente um terço dos casos de inclusão, não se restringe às formas dos objetos de cena, para incluir tanto um personagem secundário, no caso do demônio no tema de *São Miguel*, quanto o personagem principal no caso do protagonista da *Ressurreição*. Porém, nota-se que, nos murais analisados, as substituições de personagens não ocorrem em favor de formas novas ou surpreendentes para o contexto, mas sim por formas derivadas de outros padrões iconográficos já conhecidos da tradição.

A substituição do Cristo caminhante pelo Cristo levitante é considerada como uma alteração estrutural por *inclusão*, pelo fato de que não só o posicionamento no espaço, mas também a expressão gestual do personagem não correspondem à forma do modelo utilizado para configurar a pose dos soldados. Por isso, embora na comparação do mural em relação à gravura seja possível reconhecer que ainda estamos diante de um personagem que conserva a identidade de Cristo ressuscitado, no plano formal as diferenças de gestos tornam impossível reconhecer uma dependência provável do personagem atual em relação ao antigo modelo. Desse modo pode-se apenas imaginar que a nova pose tenha sido reinventada pelo pintor ou copiada de uma gravura diferente. Em ambos casos, embora se possa reconhecer que há uma permanência do padrão iconográfico através das semelhanças que predominam de modo quantitativa na descrição da paisagem e dos personagens secundários, tem-se de reconhecer que a nova forma com que Cristo se apresenta, não pode ser atribuída à influência do modelo, ou seja, ela foi de algum modo acrescentada ao padrão iconográfico tradicional. Inclusão que dá origem a uma alteração de estrutura.

Apesar de não se ter comprovado a ocorrência de inclusões inovadoras por meio de substituição, no caso da amostra de murais analisados, infere-se que isso ocorreu, mesmo que com certa raridade, no muralismo religioso da região central do estado. Destacam-se o casos da inclusão de personagens contemporâneos na *Coroação de Nossa Senhora*, em Putinga; a inserção do paisagismo regional no mural da *Virgem Vestida de Sol*, em Bom Princípio; e o conhecido exemplo das inserções das formas de um calçado, lata de café, e de hortaliças em cenas da *Via-Crucis*, pintadas por Locatelli. Nos dois primeiros casos, porém, o caráter inclusivo das formas é deduzido somente pela análise da obra em relação ao contexto, e não pela comparação dos murais em relação a um modelo. Nos murais de Putinga e de Bom Princípio, a crença de que algumas formas representam inclusões originais é baseada na suposição de que um personagem com terno e gravata não deveria fazer parte de uma figuração tradicional da *Coroação*; de que o cenário urbano da cidade de Bom Princípio obrigatoriamente não deve constar em uma imagem religiosa relacionada a uma visão do

Apocalipse. Já no caso da *Via-crucis* de Locatelli, a existência de estudos gráficos e fotográficos assegura que os objetos inusitados fazem parte do processo de criação de um novo modelo para as cenas da *Paixão de Cristo*, e não de uma inserção operada sobre um padrão iconográfico pré-existente.

O motivo para que os exemplos anteriores, formados por obras de Fontanive e Locatelli, não possam figurar entre os casos da amostra estudada, decorre do fato de não se ter localizado fontes iconográficas similares que permitissem comprovar visualmente ter havido uma ação inclusiva sobre um padrão tradicional, o que, entretanto, não exclui a possibilidade de que eles existam. Algumas das imagens da *Via-Crucis* de Locatelli foram excluídas da amostra, devido não somente ao corte epistemológico da pesquisa que aborda somente imagens diretamente ligadas à morte e à mitologia religiosa dos eventos do além, mas porque é bastante provável que não exista um padrão iconográfico anterior passível de ser associado com segurança às primeiras imagens da Via-Sacra de Locatelli. Através disso, pode-se até especular que a amostra estudada talvez não tenha abrangência ou acuidade suficiente para detectar inclusões inovadoras operadas sobre os padrões tradicionais. Mas uma vez que a abrangência da amostra não foi limitada arbitrariamente, mas sim pela disponibilidade dos modelos localizados, acreditamos que a ausência da confirmação dos casos de inclusões originais no gráfico comparativo deve-se, sobretudo, à presença rara e estatisticamente pouco significativa desse expediente na região de pesquisa. Situação que reafirma a propensão apontada pela amostra, de que a inclusão de formas nos murais tende a privilegiar as formas já consagradas pela tradição, oriundas de outros padrões iconográficos pertencentes ao mesmo tema.

A exclusão foi o modo de alteração estrutural de maior abrangência. Foi confirmada em 21 dos 27 murais, o que representa a proporção de 77,7 % da amostra estudada. Em apenas seis desses a forma tradicional eliminada deu lugar a uma nova inclusão. Portanto, os casos de substituição correspondem à terça parte dos casos de exclusão (22,2 %). Entre os modos da eliminação de formas observados, constam: ações de adaptação ao espaço arquitetônico através do corte e restrição dos limites da cena original, a supressão dos volumes arquitetônicos e acidentes naturais da paisagem de fundo e a eliminação de objetos, animais, e personagens secundários pertencentes ao padrão iconográfico.

A realocação de formas foi observada em sete murais que correspondem, aproximadamente, à quarta parte da amostra (25%). Esse recurso foi utilizado por Zanon no mural de *Cristo abraçando São Francisco*, em Monte Belo (figura 48), no qual após a

eliminação dos anjinhos que seguravam um livro aberto, em posição elevada, reencontra-se a forma desse livro não mais no espaço elevado, mas sim junto ao solo. Com Lazzarini, isso ocorre, para reposicionar pequenos objetos cênicos, como a pedra que mata Golias no mural de Nova Palma (figura 3), a cômoda no quarto da *Morte do Pecador*, em Bento Gonçalves (figura 70) e o crucifixo na *Morte do Justo* de Faxinal do Soturno (figura 71). E também para reconfigurar a distribuição de personagens após um ato de exclusão. O que ocorre no caso da aproximação das crianças videntes após a eliminação da forma das ovelhas na *Aparição de Nossa Senhora de Fátima* de Silveira Martins (figura 148), e quando busca conseguir melhor aproveitamento da extensão vertical do espaço físico do mural pelo deslocamento de Cristo na cena da *Ascensão*, em Dona Francisca (figura 114).

### 5.2.2 ALTERAÇÕES FORMAIS

Muitas das modificações não alcançam alterar a distribuição dos objetos ou dos personagens que compõem o padrão iconográfico mas, mesmo assim, atingem a concepção das formas que compõem a estrutura mais estável do modelo, e desse modo, colaboram para a diversidade estilística das variantes iconográficas. Essas modificações ocorrem, sobretudo, por ações de *simplificação*, *intensificação*, ou *derivação* das formas, obtidas por meio de mudanças operadas em nível de detalhes que dão materialidade aos figurantes, à paisagem e aos objetos que compõem os cenas tradicionais.

As alterações formais por meio da *simplificação* mostram-se frequentes nos casos em que os murais policrômicos foram derivados de gravuras em preto e branco. Isso ocorre em *Davi vencendo Golias*, quando Lazzarini representa as ombreiras da armadura do gigante sem se importar com significado das formas que representam a cabeça de um leão, de modo que a ausência de detalhes descaracteriza a forma, transformando-a em simples acessório utilitário, desprovido de maior sentido iconológico. Ocorre igualmente na versão minimalista do altar sobre em que se inclina o filho de Abraão que o mesmo pintor inclui na cena do *Sacrifício de Isaac*, em Nova Palma (figura 6). No detalhe da modesta coroa recebida por Maria nas cenas da *Coroação* pintadas em Bento Gonçalves (figura 127) e Nova Bassano (figura 128), em contraste com a forma suntuosa com que o atributo foi apresentado na ancestral versão de Itapuca (figura 126).

Os casos de modificação das formas por *derivação* são frequentes e ocorrem em situações em que as formas de dado modelo passam por mudanças de configuração por deformações, ampliações, reconfigurações ou ênfase dimensionais. Isso ocorre no exemplo do

globo terrestre apresentado como atributo de Deus Pai nas imagens da *Coroação de Nossa Senhora*. Nesse padrão iconográfico retomado em três variantes sucessivas por Zanon, o orbe apresenta uma dimensão relativamente pequena em comparação com a mão do Criador (figuras: 126, 127 e 128), mas na versão pintada por Locatelli, em Santa Maria, a forma esférica se impõe na composição ao apresentar um dimensionamento que concorre com o espaço correspondente ao tórax de Deus Pai (figura 132). Ocorre também nos diferentes tamanhos com que o selo do sepulcro de Cristo foi descrito por Imão Nilo nas versões de Linha Imperial, Cruzeiro do Sul, Bom Retiro do Sul e Maratá.

A *derivação* é uma modificação formal que se diferencia da modificação estrutural ocasionada por substituição. Na derivação, um personagem pode se diferenciar por detalhes em relação ao padrão, mas somente até o limite em que ainda possa conservar a mesma identidade com o modelo. Os objetos podem sofrer alterações formais desde que conservem o mesmo gênero, não havendo, portanto, o tipo de mudança extrema que configura a substituição. Caso em que a forma que passa a ocupar o espaço determinado pelo modelo, já não pode ser reconhecida como uma simples versão do mesmo objeto ou personagem.

As modificações que dão origem às variantes de um padrão iconográfico foram teoricamente classificadas como modos de alterações formais ou estruturais. Observa-se, no entanto que, embora ambos modos possam ocorrer na mesma versão de uma obra tradicional, exceto no caso da alteração estrutural por realocação de formas, os modos de alteração estrutural e formal não podem incidir sobre a mesma forma em um dado espaço compositivo. Isto ocorre pela impossibilidade de haver comparação entre formas semelhantes nos casos de alterações estruturais por *inclusão*, *exclusão*, ou ambas, como no caso da substituição.

Como exemplo do modo pelo qual as modificações formais e estruturais podem dar origem às variantes de um padrão, retoma-se para análise o tema da *Morte do Pecador* divulgado por uma antiga gravura devocional (figura 68) e pintado por Lazzarini na **Igreja de Nossa Senhora das Dores**, em Santa Maria (figura 74). Entre as principais modificações estruturais do mural destaca-se a exclusão das formas de personagens. Fato perceptível pela ausência do demônio entronizado, do que espreitava à cabeceira da cama do moribundo e da serpente que, no solo, se enrodilhava em torno do saco de moedas. A inclusão da forma de um novo móvel no espaço da cômoda tradicional que, por sua vez, é realocada para local mais afastado em relação à cama.

Quanto às principais alterações formais, pode-se destacar a modificação do corpo do demônio que arrasta os cobertores. No mural, o espaço continua a ser ocupado pela forma de

um demônio com pose semelhante à da gravura de origem, mas com um diferencial anatômico: a presença de asas. Portanto, pode-se dizer que ainda não houve uma substituição de personagem, mas sim uma derivação a partir da forma de origem. Alguns objetos também passam por processo semelhante. Na gravura, a moldura do retrato de mulher apresentado pelo demônio tem uma forma oval, e a cômoda apresenta um volume espacial longilíneo. Na pintura de Lazzarini o retrato passa a apresentar moldura retangular, e as dimensões do móvel, alteradas por derivação, alcançam proporções semelhante a um cubo regular. Caso similar ocorre com as respectivas vestes da mulher, e do padre, modificadas no desenho e na coloração. O cenário de fundo ao ser pintado sem os cúmulos de nuvens passa por uma redução de detalhes que se torna exemplar do processo de simplificação formal.

#### A) ALTERAÇÕES FORMAIS: ANÁLISES EXEMPLARES

Após a descrição de um dos modos pelo qual as alterações formais podem ser classificadas, busca-se, através do estudos de casos que logo a seguir serão apresentados, apresentar algumas análises que podem ilustrar os modos pelos quais as formas tradicionais são retomadas em novas obras e alguns dos processos envolvidos na origem das novas variantes iconográficas.

Para esse estudo foram utilizados 15 modelos iconográficos tradicionais implicados no desenvolvimento da configuração de 27 dos murais religiosos encontrados na região de pesquisa. Os modelos analisados correspondem à totalidade das fontes imagéticas, mais confiáveis, localizadas até o momento. Isso quer dizer que foram evitados os casos em que a dessemelhança entre a imagem tradicional e o mural estudado era acentuada ao ponto de haver dúvidas sobre a possibilidade de que o modelo realmente tenha influenciado a obra mais recente. Isso porque os murais que apresentam diferenças mais acentuadas, em princípio, possíveis de serem considerados como obras de maior originalidade, na verdade, não são os objetos mais adequados quando se trata de constatar a permanência das formas mais tradicionais.

Entre os modos de alteração formal encontrados na amostra comparativa, contabilizam-se 16 murais com alterações decorrentes de *simplificação*, o que corresponde a pouco mais da metade das variantes iconográficas analisadas (59,2 %). Observa-se que nem todas as alterações podem ser atribuídas a um processo natural de transposição de linguagem, no caso da interpretação pictórica dos volumes lineares de gravuras em preto e branco. Também é notável o fato de que grande parte das simplificações decorrentes da eliminação de detalhes anatômicos parece não terem sido intencionais, mas sim decorrentes de deficiências



técnicas. Alterações que constituem um sintoma qualitativo da formação acadêmica dos pintores, e que é característico da maior parte da pintura mural religiosa da região central do estado do Rio Grande do Sul.

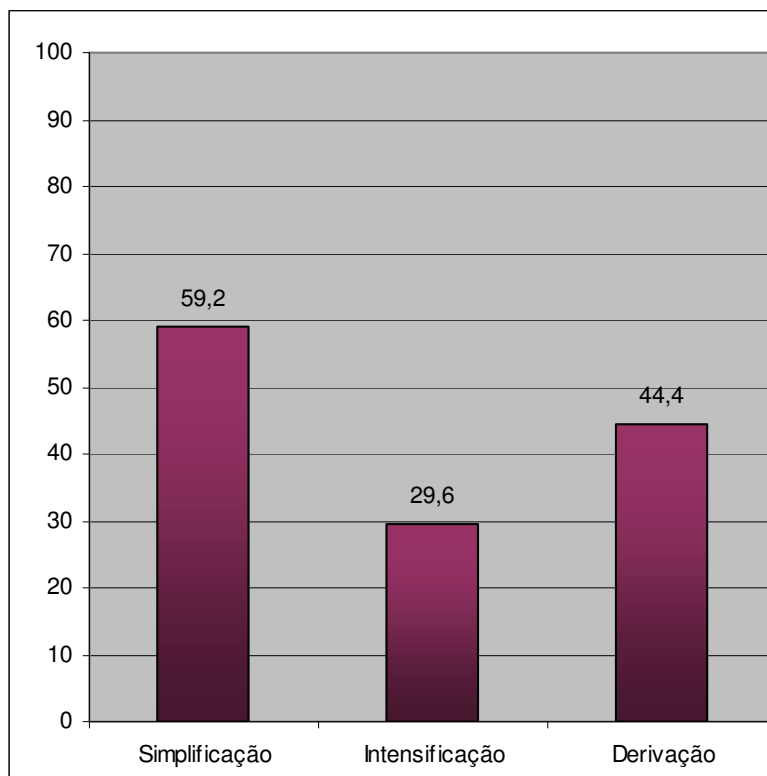


Gráfico 2  
Alterções Formais

A intensificação é um dos recursos de menor recorrência na amostra. Foi diagnosticada em apenas oito dos murais analisados por comparação (29,6 %). No mural de Zanon, apresenta-se sob a forma de ênfase pictórica no caso da cor diferenciada a um detalhe das vestes do anjo que intercede no *Sacrifício de Isaac*, em Paverama. Modificação que concede destaque ao panejamento que se eleva acima do ombro do personagem celeste, detalhe que não gozava de importância cênica na gravura original. Com Lazzarini, a intensificação expressiva ocorre pelo superdimensionamento da forma dos lençóis na *Morte do Pecador*, de Faxinal do Soturno (figura 72), e na obra de Cremonese, ocorre principalmente pela acentuação gráfica das linhas que definem os volumes das nuvens no tema da *Onipresença de Deus*, em Flores da Cunha (figura 77).

As modificações efetuadas através da mutação de uma forma do modelo foram observadas em 12 dos 27 murais estudados. Ou seja, menos da metade da amostra (44,4 %). Mesmo assim, a derivação ainda é o tipo de alteração formal em maior número de casos. Entre

os dados analisados encontram-se alterações da paisagem e de objetos cênicos. Como no exemplo dos murais de Lazzarini, em Nova Palma. No *Dilúvio Universal*, um céu tempestuoso é traduzido por um firmamento plácido (figura 153); e no *Sacrifício de Isaac*, o altar de pedras irregulares dá lugar a uma pequena e rígida construção de pedras geométricas (figura 6). Outras modificações alteram o gesto expressivo dos personagens. Pelo modo como Maria posiciona o pescoço na *Crucifixão* de Nova Brésia (figura 33), percebe-se que a estrutura do personagem ainda é tributária da imagem equivalente do modelo de Rubens (figura 34). Porém, os gestos das mãos já não são os mesmos. Os dedos entrelaçados não se contorcem diante do corpo, mas em pose derivada passam a ser colocados diante do tórax. Um pequeno deslocamento de formas que modifica a expressão patética em favor de gestos menos elaborados, porém mais fáceis de serem reconhecidos enquanto símbolos manifestos da dor.

### 5.2.3 MOTIVAÇÕES

Após analisarem-se os modos de alterações que dão origem às variantes de um modelo tradicional, tentar-se-á esboçar no texto a seguir uma tentativa de interpretar os principais fatores condicionantes envolvidos nas modificações estruturais e formais já elencadas. Essa interpretação que busca teorizar sobre como os fatores intervenientes podem originar as variantes estudadas já não repousa na segurança da demonstração material como no caso dos exemplos que embasam a classificação dos modos como tais alterações ocorrem. É portanto, de certa forma, a busca de uma justificação metafísica para os fatos constatados. Uma busca de causas prováveis cuja validade poderá ser reconsiderada face ao grau de capacidade explicativa diante de novos casos, ou quanto às limitações das proposições que apresenta na busca de elucidar os fenômenos estudados.

Uma vez que, para os pintores que retomavam os antigos padrões iconográficos, poderia ter sido mais fácil restringir o trabalho à simples cópia do número de formas presentes nos modelos, torna-se intrigante a constatação da ocorrência de inclusões formais em um pouco mais da metade dos imagens abordadas pela análise comparativa (51,8 %). Do que se deduz que: se houve a necessidade de complementação dos modelos, é porque as antigas imagens não eram eficientes em todos os aspectos visuais e que as interferências sobre um padrão pré-estabelecido, possivelmente, visavam adequar a expressão das gravuras, oriundas sobretudo dos séculos XVIII e XIX, aos sentimentos e aspirações da comunidade religiosa centro-riograndese do século XX. Diante disso pode-se questionar: **a que necessidade respondiam as inclusões operadas na execução dos novos murais?**

Entre as principais motivações inferidas a partir da análise dos detalhes incluídos na ambientação de cenas tradicionais estão algumas que podem ser incluídas na classe das condicionantes. As *condicionantes volitivas* podem ser destacadas na tentativa de se conferir maior intensidade às expressões emotivas de júbilo e vitória, no caso da legenda comemorativa ao Congresso Eucarístico, em Putinga (c. 1948) e do novo posicionamento, levitante, de Cristo nos murais da *Ressurreição*, pintados em Faxinal do Soturno (1956) e em Dois Lajeados (1992); e, também, na busca empreendida para se harmonizar o estilo das formas ancestrais com as expectativas de uma sociedade do século XX, através de referências às facilidades do mundo moderno. Classe em que se inclui o abajur adicionado à cena da *Morte do Justo* (1959), em Santa Maria. Já entre as *condicionantes constrictivas* podem ser destacadas as inclusões que, em face dos valores morais das comunidades religiosas da época, se impunham-se como necessárias para a minimização de alguns dos aspectos mais perturbadores herdados pelas antigas imagens. Esse é o caso representado pela adição da longa túnica ao corpo do Cristo em *Ascensão*, em Dona Francisca (1956), e pela inclusão das vestes brancas aos corpos desnudos da cena do *Dilúvio*, em Nova Palma (1955).

Numa linha de raciocínio semelhante ao caso anterior, pode-se pensar que, se determinado modelo foi escolhido para ser retomado em uma nova obra, é porque as formas que compõem esse padrão iconográfico devem possuir, pelo menos, alguma importância intrínseca à cena. Se nesse processo ocorre a exclusão de alguma forma, deve-se supor que essa deve possuir algum elemento perturbador, ou não necessário no novo contexto social em que a imagem é reconfigurada. Uma vez que se constata que a exclusão é o modificação estrutural mais freqüente (74 % da amostra), pode-se questionar: **Que motivações levaram ao processo de exclusão de algumas formas dos modelos históricos?**

Entre os exemplos de exclusões observadas no processo de comparação com os modelos, destacam-se algumas que derivam das condições do espaço físico disponível, e outras que podem ser mais facilmente relacionadas às inclinações psicológicas do gosto e dos valores sociais. Entre as exclusões determinadas por condicionantes efetivas podem ser incluídas as reduções do espaço cênico observadas nos murais da *Onipresença de Deus*, em Flores da Cunha (1940); e na *Morte de Abel*, e *Sacrifício de Isaac*, em Nova Palma (1955). Entre as condicionantes volitivas podem ser inferidas dos exemplos visuais estão: a busca da simplificação de antigas formalidades, através da redução de aparatos litúrgicos complexos, observável eliminação do barrete e na modificação das vestes do padre que assiste à *Morte do Pecador* (1959), em Santa Maria, gesto que sintetiza a objetividade de um gosto moderno que parece antecipar a atitude reformadora do Concílio Vaticano II; a necessidade de se evitar uma perigosa empatia do homem com a personificação do mal, através da eliminação das

características mais humanas da figura do demônio, e da conseqüente ênfase dos aspectos animalescos na figuração desses personagens, exemplificada pela alteração do mural de *São Miguel*, em Faxinal do Soturno; a harmonização das formas sugeridas pelos modelos, para se minimizar o conflito com realação as expectativas e as atitudes consideradas socialmente corretas, que pode ser deduzida no caso das exclusão das imagens de crianças na cena da *Morte do Justo*, em Faxinal do Soturno e, mesmo, na realocação da forma do crucifixo que é excluído das mãos do moribundo, e por realocação encontra um local, que se considerou mais adequado, nas mãos do sacerdote.

A realocação, numa posição menos extrema, tende a funcionar como uma solução conciliadora que possibilita eliminar uma forma de uma posição que perturba a sensibilidade mais recente, ao mesmo tempo em que, ao reconhecer o papel, ainda necessário, desempenhado por esta forma, preserva ao menos em parte a função desempenhada no contexto visual, ao reinserir-la em outro local da composição. Também permite que uma forma, situada em uma posição considerada pouco expressiva seja, destacada com revigorada ênfase. No mural da *Ascensão de Cristo*, em Dona Francisca, o reposicionamento da figura do Mestre Redivivo no espaço mais elevado em relação aos discípulos, mais do que uma solução funcional de preenchimento do área vertical também pode ser considerado enquanto recurso expressivo que conferir destaque à figura ascensional de Cristo. Uma mudança estrutural que pode estar relacionada a aspectos emotivos associados à expressão de vitória, numa tendência estética similar à que culminou na inclusão do Cristo levitante, em cenas da Ressurreição de Faxinal do Soturno, e Dois Lajeados.

Após a abordagem das modificações estruturais que, em aproximadamente três quartos da amostra resultaram na exclusão, ou não-permanência de algumas das formas do padrão iconográfico revivido, passa-se ao questionamento das motivações envolvidas na alteração de detalhes das formas que permaneceram, ainda que sob aspectos indicativos de um processo inicial de diferenciação. Essas alterações formais designadas sob os conceitos operacionais de *simplificação*, *intensificação* e *derivação* serão a seguir avaliadas em relação às prováveis situações condicionantes.

A simplificação de uma forma pela eliminação dos detalhes que a compõem pode, por vezes, ser considerada como conseqüência do gosto, ou do estilo de um pintor mais apegado às formas de planos sintéticos e linhas menos rebuscadas. E, enquanto busca consciente, pode ser entendida como o resultado de uma condicionante volitiva. No entanto, nos casos analisados, uma das causas mais freqüentes decorre de dificuldades técnicas de representação anatômica. Mais da metade dos casos de simplificação, mais notáveis (09 em

16), deve-se a erros na disposição das linhas que compõem os corpos, embora fossem apresentados na posição correta nos modelos utilizados. As simplificações restantes, como a opção por dobras de panejamento menos detalhadas pode ser atribuída, em parte, ao processo de tradução das formas lineares da gravura para a forma pictórica dos murais, ou à busca de mensagens mais acessíveis ao entendimento religioso popular. Portanto, dos exemplos analisados pode-se deduzir que o processo de simplificação observado decorre, em maior parte, da condicionante efetiva representada pelo grau de formação técnica dos pintores.

As alterações por intensificação parecem decorrer de aspectos expressivos menos conscientes, que levaram os pintores a concederem ênfase a formas que muitas vezes não apresentam significado relevante no modelo tradicional. Como exemplo dessas condicionantes efetivas, pode-se destacar a forma semelhante a uma toalha, junto ao ombro do anjo que intercede no *Sacrifício de Isaac*, em Paverama (figura 7), possível decorrência de um erro de interpretação da forma das vestes originais; o destaque da cor vermelha e o prolongamento das vestes atribuídos às formas dos anjinhos na cena de *São Francisco abraçado pelo Crucificado*, em Nova Palma (figura 46), e o aumento das dimensões físicas do demônio subjogado por *São Miguel*, em União da Serra (figura 158).

As modificações por derivação podem ser incluídas entre as expressões mais criativas dos pintores que retomaram os antigos modelos. Percebe-se que, embora, por vezes, a manutenção das formas originais fosse tecnicamente fácil, os pintores optaram por modificar as formas, alterando a expressão emotiva e o estilo linear. Em Nova Palma, isso ocorre na atribuição de cores suaves ao céu originalmente tempestuoso do *Dilúvio* (figura 153), e na interpretação geometrizar das linhas do altar do *Sacrifício de Isaac* (figura 6). Outras alterações desse gênero buscaram fazer com que as antigas formas viessem a concordar com inclinações do gosto pessoal, ou com as expectativas da comunidade contratante. Em Santa Maria, isso ocorre na *Morte do Justo* por meio da modificação do longo vestido da mulher (figura 73), em favor de um modelo mais curto e de estilo mais conforme ao gosto do final da década de 50 e na atribuição de asas ao demônio da *Morte do Pecador*, mantendo-se uma tendência de zoomorfização das formas do mal (figura 74).

Como resumo das observações anteriores, pode-se destacar que o modo mais freqüente de alteração estrutural decorre do processo de exclusão das formas da composição modelo. Modo que indica uma dinâmica de diferenciação interna ao processo de permanência do padrão iconográfico. A caracterização do núcleo estável que preserva as relações de similaridade com a obra modelo ocorre justamente por oposição a esse conjunto de formas instáveis ou não-permanentes que determinam a variante iconográfica. Entre as motivações



implicadas nesse modo de alteração, identificam-se: exclusões motivadas por condicionantes efetivas de limitação do espaço físico e exclusões determinadas por condicionantes volitivas que podem ser atribuídas à busca de harmonização das antigas cenas a um gosto em conformidade com os costumes culturais, como a moda, e a objetividade de descrições visuais mais diretas do que aquelas concebidas pela retórica barroca ou pelo exotismo romântico das gravuras de origem. Gosto cultural que, por vezes, filtrado por condicionantes constritivas ligadas aos valores da moralidade piedosa da época.

As mudanças que não decorrem de condicionantes efetivas podem ser interpretadas como manifestações do sentimento de afeição contrária (*antipatheia*) devida à falta de compatibilidade de algumas das formas em relação à sensibilidade da época. Um sentimento que é o oposto polar da empatia inferida como base da permanência das formas ligadas ao núcleo emotivo de determinadas cenas. A antipatia que, em grau extremo, motiva a exclusão das formas em intensidade mais amena pode estar na origem das modificações formais mais criativas da derivação. Dessa maneira, uma forma desagradável, mas com importância cênica, pode ser preservada, desde que passe por modificações consideradas necessárias na adaptação ao gosto regional.

O gosto que orienta a harmonização das formas não é baseado apenas na busca de um ideal de beleza composto por cenas agradáveis. Mas antes, é orientado em função de uma concepção religiosa do que se considera moralmente bom. Nessa orientação, quando a imagem modelo apresenta formas ou gestos que não correspondem ao decoro esperado para o espaço da igreja, essa imagem passa por alterações como a inclusão de formas que possam minimizar o aspecto perturbador, a derivação para configurações mais toleráveis, ou a exclusão da forma não-harmonizada. Entre as linhas gerais da orientação moral que subjaz às modificações observadas, duas podem ser, grosso modo, facilmente deduzidas: **O corpo não deve ser exposto:** O modelo europeu, baseado no gosto acadêmico pela descrição das linhas do corpo desnudo, passa a ser atenuado pela inclusão de vestes em cenas do *Dilúvio*, em Nova Palma (figura 153), e na *Ascensão de Cristo*, de Dona Francisca (figura 114); **O mal é algo não-humano:** a forma demasiado antropomórfica do demônio que Guido Reni apresenta na cena de *São Miguel*, não é bem recebida. Em *União da Serra*, Zanon atribui linhas tortuosas e volumes desmesurados na caracterização do ser infernal (figura 158), enquanto que, em *Faxinal do Soturno*, Lazzarini substitui a antiga forma pela descrição de um ser mais animalesca que, a mesmo sob o domínio do Arcanjo, já não apresenta a expressão de submissão, mas sim de um ser zombeteiro que ainda goza de certa liberdade (figura 159).

## 5.3 CONFIGURAÇÕES EM TRÂNSITO

### 5.3.1 ALÉM DO PADRÃO ICONOGRÁFICO

Os casos anteriormente abordados enfatizam as situações em que determinadas formas características de um padrão iconográfico foram retomadas em variantes recentes, implicando em situações de permanência. A hipótese destaca que, uma vez que as formas estáveis coincidem com as formas de personagens que descrevem ações emotivas, haverá uma necessária correspondência entre expressão emotiva eficiente e estabilidade das formas. Mas, como a possível eficiência de uma forma no estabelecimento da relação empática com os espectadores históricos não pode ser provada por meios diretos, mas apenas inferida a partir dos prováveis efeitos na maior ou menor permanência das formas, torna-se necessário confrontar essa posição com outras alternativas de explicação, diante do que se buscará aduzir alguns casos que extrapolam a permanência do padrão iconográfico para, desse modo, tentar reforçar a hipótese diante dos legítimos questionamentos que ela pode suscitar.

Uma hipótese concorrente possível de explicar os mesmos efeitos nas formas é a que tende a situar a permanência das formas como simples consequência das limitações técnicas e do grau de formação de muitos dos pintores que atuaram na região centro-rio-grandense. O recurso à cópia seria modo mais fácil, por não requisitar habilidades de criação, domínio de técnicas de desenho, e por demandar menor tempo de pesquisa para a execução de uma cena. Diante disso, é preciso concordar que o efeito das limitações técnicas se destaca com frequência na comparação com os modelos históricos, mas se a permanência das formas fosse a simples decorrência das facilidades propiciadas pelos métodos de ampliação, poder-se-ia esperar que a maioria dos murais analisados alcançasse apenas o nível de símiles: cópias exatas que apenas reproduzem as formas e as estruturas dos modelos, ainda que sob linhas que denotam o menor domínio formal. No entanto, embora se saiba que, por vezes, os pintores recebiam orientações para copiar modelos específicos, a similaridade das novas versões raras vezes contemplou todas as formas do modelo original como no caso do mural da *Alegoria à Eucaristia* pintado por Fontanive em Putinga. O caso mais freqüente, nas variantes analisadas (26 casos em 27, ou 96,2 %) é aquele em que o pintor conserva a pose e a expressão de alguns personagens centrais, mas toma a liberdade de excluir objetos e personagens secundários, alterando, por vezes, até mesmo as vestes e alguns atributos das figuras religiosas mais proeminentes. Embora o recurso à copia seja considerado como a estratégia mais rápida de se obter a composição de um tema religioso histórico, geralmente ele não foi aplicado de modo a reproduzir todas as formas na composição das novas variantes dos padrões iconográfico

históricos, mas apenas àquelas ligadas ao núcleo de expressão das cenas. Uma vez que copiar é um processo considerado mais fácil do que criar, pode-se questionar por que esses pintores, mesmo assim, teriam se esforçado para exercer um juízo de valor sobre quais formas poderiam ser alteradas e quais deveriam permanecer similares.

Na interpretação que este trabalho tenta estruturar, a permanência das formas de figura tradicional só poderia ocorrer se essa ainda estivesse de acordo com os valores e expectativas da época. Desse modo, mesmo quando o significado de uma forma já não é inteiramente reconhecido, esta permanece enquanto for considerada como elemento que agrega intensidade expressiva à cena, e enquanto não for interpretada como uma manifestação contrária aos valores da sociedade que busca reviver essas imagens. No caso do modelo da *Ressurreição de Cristo*, sucessivamente retomado por Lazzarini e por Zanon, a atitude esperada, e provavelmente mais fácil, seria a cópia de todos os personagens e não apenas da parte correspondente aos dois soldados, mas ocorre que a importante forma central não é reproduzida, de modo que ambos pintores abandonam o modelo do Cristo caminhante para encontrar, em fontes diferenciadas, modelos que apresentassem a vitória do Ressuscitado por meio de uma forma planante. Fato que indica que a permanência, mesmo que de um personagem central, não é assegurada apenas pela facilidade dos métodos de cópia.

A hipótese concorrente considera que, uma vez que a retomada de formas ligadas ao núcleo de ação é mais freqüente na obra de pintores com formação técnica mais rudimentar, e menor na obra de pintores com maior domínio de figuração naturalista, a coincidência observada entre formas permanentes e expressão emotiva seria apenas acidental e ocasionada por dificuldades técnicas que limitariam a criação de novos gestos. Já, na hipótese que se apresenta, a permanência das formas está relacionada à configurações de expressão emotiva consideradas eficientes. Modo pelo qual a eficiência expressiva é colocada como fundamento da retomada das formas: de modo mais rígido, e com o auxílio de técnicas de ampliação (embora nem sempre), no caso dos pintores menos habilidosos, e de modo mais livre e personalizado na obra dos detentores de maior virtuosismo técnico. Na obra de Aldo Locatelli, esta última situação pode ser exemplificada pelas relações de semelhança estabelecidas com modelos históricos, a partir de algumas das formas da *Assunção de Nossa Senhora* e da *Coroação da Virgem*, na Catedral de Santa Maria, e da *Morte de São Luiz Gonzaga*, na Catedral de Novo Hamburgo.

Uma derivação da hipótese concorrente pode atribuir a permanência do núcleo de ação à complexidade gestual dos personagens centrais das gravuras e à conseqüente

dificuldade que esses poderiam representar a pintores com limitações técnicas, caso fossem retomados de modo livre e sem utilização de métodos mecânicos de cópia. Assim sendo a permanência surgiria como o subproduto de métodos destinados a contornar um problema de representação. Embora os métodos de ampliação tenham sido efetivamente utilizados para reproduzir modelos, tal proposição pode elucidar uma causa material das semelhanças estabelecidas entre modelos e variantes, mas deixa em aberto a busca de uma causa final para a ação que culmina na reprodução dessas formas, e essa só pode ser encontrada numa hipótese que contemple a motivação que leva o pintor a reproduzi-las. Posicionamento que não nega a possibilidade, em princípio, de a hipótese secundária ter influenciado a permanência das formas, mas que aponta os limite explicativos, e a extensão de aplicabilidade de tal proposição ao ser usada para elucidar o conjunto dos efeitos observados. Os métodos de ampliação foram muito utilizados, mas não alcançam a totalidade das variantes. O amplo conjunto das formas mais permanentes também é constituído por reproduções mais livres. Os métodos de ampliação, embora eficientes na manutenção das similaridades formais, seriam uma condição necessária mas não suficiente, porque constituem apenas um dos meios pelos quais a permanência pode ocorrer, mas não a razão pela qual as formas passam a ser reproduzidas. Outro dos meios de permanência é aquele que decorre da reprodução bastante aproximada, embora sem auxílio de técnicas mecânicas, como no caso dos murais de Locatelli, pintor de reconhecida habilidade para criar novas configurações, mas que ao identificar, nas antigas configurações, formas com expressões apropriadas, optou por reproduzi-las em novas obras.

Quanto às possíveis dificuldades encontradas na reprodução dos gestos, observa-se que o nível de complexidade linear dos modelos não representou impedimento para a retomada das formas, mesmo para pintores com menor domínio técnico. As formas do núcleo de ação nem sempre foram preservadas com similaridade nas sucessivas variantes de um dado tema. Nota-se que Irmão Nilo, ao pintar o *Cristo Ressuscitado* em pose diagonal, retoma em quatro murais os mesma caracterização de gestos, mas ele não parece utilizar um sistema de ampliação convencional baseado na transferência de modelos desenhados em cartões ou na ampliação por meio de quadriculados. Os murais de Nova Petrópolis (figura 87), Cruzeiro do Sul (figura 88), Bom Retiro do Sul (figura 89) e Maratá (figura 90), sem dúvida, derivam do mesmo padrão, mas apresentam deformações, diferenças no dimensionamento dos membros de Cristo e nas asas do Anjo, que indicam que o pintor os reproduziu através de cópias livres, por observação do modelo, sem a utilização ferramentas tradicionais de ampliação mecânica. A recorrência à estas formas, não pode ser atribuída à facilidades proporcionadas por métodos de ampliação ou por falta de modelos alternativos, pois ocorre mesmo quando se considera

que o pintor poderia ter optado, em alguns casos, por utilizar o padrão iconográfico com Cristo em pose vertical, conforme o modelo que já havia utilizado nas igrejas de Lajeado (figura 91) e Campo Bom (figura 93).

Mas caso se decidisse, *a priori*, aceitar que há uma equivalência explicativa entre a hipótese da facilidade da cópia, e a da eficiência expressiva dos modelos diante do fenômeno da permanência das formas através de sucessivas variantes de um padrão iconográfico, como se poderia testar a validade explicativa de ambas de modo a demonstrar qual das duas possui maior adequação e capacidade explicativa? A alternativa consonante ao material disponibilizado por esta pesquisa inicial no tema da Morte e do Além é apresentada pela possibilidade de se avaliar também os casos em que a permanência das formas se estende além do padrão iconográfico de origem, e das variantes históricas determinadas por esse.

A manutenção da identidade formal de um personagem, como por exemplo, a pose diagonal do Cristo crucificado em uma variante de padrão iconográfico de Rubens, pode ser explicada tanto pela eficiência do gesto expressivo, quanto pelas facilidades proporcionadas pelo recurso de cópia na manutenção da configuração original. Mas a retomada da forma de uma pose específica de Cristo Crucificado na composição de um padrão iconográfico independente não pode ser explicada somente pela facilidade de cópia porque ela, a princípio, não devia pertencer ao novo tema. É o que ocorre com a retomada do Cristo da *XII Estação da Via-Crucis*, de Caxias do Sul (figura 25), em uma cena da *Glória de São Luiz Gonzaga*, em Novo Hamburgo (figura 163). Uma inclusão não motivada pela facilidade de manutenção das formas do padrão recente, mas intuída enquanto empréstimo de uma cena de morte, necessário para acrescentar expressividade à uma cena *post-mortem*. Uma forma que não foi retomada pela facilidade de representação das formas, uma vez que a imagem em escorço é de grande complexidade, mas porque tal gestualidade foi considerada como detentora de algum valor transcendente ao padrão iconográfico original. Na obra de Locatelli a sobrevivência das formas para além do padrão iconográfico, também ocorre através de reproduções menos literais de poses e gestos como na retomada dos gestos do anjo da *Ressurreição* pintada em Caxias do Sul (figura 81), em um mural da *Anunciação* executado em Santa Maria (figura 84).



## 5.4 A EMPATIA COMO HIPÓTESE

Como resumo do estudo dos murais em relação ao contexto histórico da região central do Rio Grande do Sul, estruturou-se a hipótese de que a permanência dos padrões iconográficos decorre da similaridade dos valores e crenças da sociedade que patrocinou as pinturas em relação à sociedade em que os modelos tiveram origem, e que a escolha dos modelos, embora dependente das fontes gráficas disponíveis, se processou historicamente em direção das formas mais adequadas à expressão das emoções relacionadas à religiosidade das comunidades centro-rio-grandenses. Nesse processo, os pintores que efetivaram a reprodução dos padrões colaboraram efetivamente para a adaptação dos modelos europeus frente às diferenças da sensibilidade regional. Dentro dos padrões iconográficos retomados, as formas que demonstraram maior estabilidade foram aquelas ligadas à expressões emotivas adequadas ao gosto local. A expressão emotiva veiculada por algumas formas dos modelos europeus, quando eficiente no estabelecimento de uma relação de empatia com os espectadores rio-grandenses é, então, inferida como o fundamento da retomada e conseqüente permanência dessas formas.

A seguir, será apresentado um breve resumo das teorias históricas sobre a empatia, constituído, em primeiro momento, a partir de fontes secundárias, devido às dificuldades de acesso direto bibliografia estrangeira do final do século XIX e início do século XX. Logo na seqüência serão apresentadas os desenvolvimentos dessa teoria, sobretudo, através de historiadores ligados à Escola de Warburg. Caso em que são retomados alguns textos originais e recentes versões em inglês, idioma utilizado como principal meio de acesso. Na etapa final dessa revisão historiográfica é apresentada um desenvolvimento específico dessa linha teórica na abordagem dos murais religiosos regionais. Por meio de uma abordagem restrita, estruturada sobre o antecedente histórico das teorias que abordaram o papel da empatia no retomada das antigas configurações, busca-se apresentar nossa contribuição na tentativa de se interpretar a dinâmica regional de modificação e permanência das formas. Pensamento que se desdobra a partir do tópico sobre a *hipótese da eficiência expressiva*.

### 5.4.1 ANTECEDENTES TEÓRICOS

É provável que a introdução do termo *Einfühlung*, que se traduz por empatia, enquanto conceito aplicável à teoria da arte, deve-se a Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), ao contrário do que sugere o historiador Omar Calabrese (1996, p. 35), ao listar que este conceito é atribuído a Robert Vischer (1847-1933)<sup>31</sup>, (filho de Theodor Vischer). O primeiro Vischer aborda o termo no ensaio *Das Symbol*, publicado numa coletânea sobre filosofia e estética psicológica em 1887 (*Philosophische Aufsätze*). Nesse texto que influenciou Aby Warburg, e Ernst Cassirer, Theodor Vischer busca complementar algumas observações da *Estética* de Hegel, quanto aos modos pelos quais o sujeito estabelece uma relação simbólica com os objetos. Para Hegel só havia duas formas principais, o simbolismo inconsciente e o simbolismo consciente. Theodor, porém, acrescenta um terceiro nível, intermediário. Além do nível primitivo em que o sujeito toma o objeto como materialização de uma energia transcendente, e do nível racional em que o sujeito escolhe determinado objeto como substituto da força simbolizada, haveria um estágio em que o sujeito sabe que o objeto material não é a energia sagrada simbolizada, mas mesmo assim teme esse objeto. Nesse terceiro nível se destaca o chamado de “simbolismo interior” ou empatia. Um processo mental, necessário à criação dos símbolos, pelo qual a consciência submerge na natureza e nas ações, como se a própria energia vital se movesse com a natureza (FERRETTI, 1989, p. 114). Para Theodor Vischer a: “empatia apreende o objeto do interior para o exterior: se insere centralmente nele e coloca o ego sensível em suas formas como que em uma peça de roupa, ou seja, como se o objeto fizesse parte do próprio corpo” (Vischer apud FERRETTI, 1989, p. 115)<sup>32</sup>. Essas idéias, logo mais tarde, foram aplicadas e desenvolvidas nos trabalhos de Theodor Lipps (1851-1914) e Wilhelm Worringer (1881-1965).

Theodor Lipps destaca o papel desempenhado pelas experiências sensíveis, anteriores, no momento de observação de uma forma, no objetivo de explicar porquê podemos pressentir uma expressão mesmo em objetos inanimados, como as colunas de um templo. Lipps propõe que o conhecimento que temos sobre o peso que comprime a forma observada, nos leva a estabelecer correlações com as sensações que nosso corpo pode experimentar quando submetido à uma grande pressão. Desse modo, “sentimos” o peso que incide sobre a

---

<sup>31</sup> Robert Vischer, filho de Theodor Vischer, é conhecido pela obra *Über das optische Formgefühl*. [Sobre a Percepção Ótica da Forma] (FERRETTI, 1989, p. 15).

<sup>32</sup> "Empathy grasps the object from the interior toward the exterior; it sets itself in it centrally and places the sentient self in its forms just like in a piece of clothing, or rather, as if it were part of its own body" (Theodor Vischer, *Das Symbol*, 1887, p. 181 apud FERRETTI, 1989, p. 115).

coluna, e a resistência que essa contrapõe à força compressiva. Sensação que deriva do pressuposto de “sabermos” o que nosso corpo sentiria na situação da coluna. A empatia, portanto, é uma experiência cinestésica projetada nos fenômenos da natureza:

Quando projeto minhas forças e energias na natureza, faço o mesmo também em relação ao modo como minhas forças e energias me fazem sentir, isto é, projeto meu orgulho, minha coragem, minha teimosia, minha brandura, minha confiança jocosa, minha calma complacência. Somente assim a empatia em relação à natureza torna-se verdadeiramente empatia estética. (Lipps apud ARNHEIM, 1997, p. 440).

Para Germain Bazin, o interesse pela empatia surgiu pela necessidade de se entenderem características de alguns estilos da Antiguidade, da Arte Grega, e do início da Idade Média cujas formas arcaicas e hieráticas escapavam ao entendimento da estética clássica. Interesse que se tornou central na tese de Worringer sobre *Abstraktion und Einfühlung*, obra publicada em Viena, em 1907, cujo título completo pode ser traduzido como *Abstração e Empatia: contribuição à psicologia do estilo*. A *Einfühlung* como tendência à abstração é manifestada no querer artístico dos povos primitivos, assim como a de povos do Oriente, de cultura altamente desenvolvida. Uma tendência que mesmo após ser sobrepujada pelo ideal de ordenação da arte ocidental, voltou a se manifestar na fase tardia da arte grega como resultado de uma “profunda perturbação interior e corresponde no domínio religioso a uma coloração transcendental de todas as representações” (Worringer apud BAZIN, 1989, p. 168). Ao considerar que as diferentes fases estilísticas representam o alto grau de perfeição resultante de adaptações das formas às necessidades psíquicas do povo que a criou. Na visão crítica de Bazin, o termo *Einfühlung* (empatia) de Worringer, de modo semelhante à *Kunstwollen* (vontade artística) apresentada por Riegl são criações de pensadores germânicos que ao contrário dos historiadores (franceses?) que se contentam com as abordagens descritivas ou os limites da explicação histórica, inventam conceitos trans-históricos para explicar os fenômenos.

#### A) WARBURG

Ao analisar o desenho da *Morte de Orfeu* efetuado por Dürer em 1494, Aby Warburg (1866-1929) observa que o artista retoma os mesmos gestos apresentadas pelos personagens de gravura italiana anônima do círculo de Mantegna e logo reproduzido também por uma xilogravura ilustrativa de uma versão das *Metamorfoses*, de Ovídio, publicada em 1497. Gestos que encenam com maneira antiga a linguagem gestual já presente em cenas de morte similares representadas em vasos gregos oriundos de Nola e Chiusi. A recuperação do modelo arcaico e a conseqüente difusão por meio de outras imagens baseadas nesse modelo fornecem:

“provas do vigor com o que essa autêntica fórmula emotiva [*pathosformel*] arqueológica baseada em um antigo Orfeus ou Pentheus enraizou-se nos ciclos artísticos renascentistas” (WARBURG, 1999, p. 555, tradução nossa).

Embora a inclinação por determinada fórmula expressiva possa ser situada entre as peculiaridades psicológicas da personalidade do artista, Warburg fornece indícios do quanto essa necessidade podia ser socialmente condicionada ao analisar o ambiente em que surge a necessidade da nova forma. Ainda que a atitude racionalista de Dürer demonstrada no minucioso estudo de medidas e proporções seja o aspecto mais conhecido da personalidade desse artista, houve um período em que ele demonstrou vívido interesse pelas fórmulas emotivas. A realização da gravura da *Morte de Orfeu* coincide com a época em que ele estuda os obras de Mantegna e Pollaiuolo na busca de aprofundar o conhecimento dos aspectos mais característicos da antiguidade pagã. A emotividade retórica era um desses aspectos. Algo que se tornou ainda mais necessário diante das crítica dos italianos que consideravam não possuir o estilo de Dürer um caráter antigo suficiente e que, portanto, não era bom. Mais tarde, em uma carta, o artista declara ter desistido dessa busca ao expressar que “as coisas que tanto o agradavam, a dez anos, já não o comprazem” [*Und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr*]. Mas o modo emotivo e retórico com que ele revive os modelos italianos em gravuras realizadas entre 1494-1495 demonstram que, pelo menos, por algum tempo, ele acreditou que esse era o meio adequado para se recuperar a autêntica maneira antiga (WARBURG, 1999, p. 556). Situação que parece exemplificar o quanto o gosto coletivo manifestado em determinadas tendências estilísticas pode influenciar as concepções estéticas individuais. De um modo que determina a conservação dos modelos mais expressivos e garante a ampliação e a manutenção temporária da própria tendência.

No caso da região central do Rio Grande do Sul, a recuperação das expressões de antigas gravuras responde a uma necessidade prática do artista na busca de dar forma ao imaginário devoto. Essa busca, no entanto, é socialmente condicionada pelas condições contextuais. Embora a necessidade do fiel em visualizar os temas históricos da fé cristã fosse antiga, e ocorressem esparsas tentativas de se ilustrarem os templos religiosos desde o início do século XX, a retomada das formas só ocorre de modo mais intenso após a Segunda Guerra, alcançando o auge entre a década de 50 e metade da década de 60. Situação histórica em que os fatores econômicos intrínsecos às regiões de colonização, somados à disponibilidade de mão-de-obra, sobretudo de pintores estrangeiros que buscavam novas possibilidades profissionais em local distante da tumultuada Europa, passaram a favorecer a concretização visual de uma antiga aspiração das comunidades católicas.

Essa necessidade de recuperação das formas expressivas pode surgir em sincronia, ou mesmo em diacronia, em diferentes atividades culturais antes que se torne uma tendência predominante. Warburg ao analisar o *Nascimento de Vênus e Alegoria da Primavera* de Botticelli, percebe que a ênfase na representação visual dos movimentos das vestes e dos cabelos e mesmo nos gestos dos personagens mitológicos é similar a descrição literária destas formas, encontrada em textos de teoria da arte e de poesia contemporâneos às pinturas. Todos buscavam, à sua maneira, recuperar a energia dinâmica dos modelos da Antiguidade. Isto transparece no exemplo tomado de Poliziano, no verso em que descreve a chegada de Vênus:

Vera la schiuma e vero il mar diresti  
 E vero il nicchio e ver soffiare di venti:  
 La dea negli occhi folgorar vedresti,  
 E' l'ciel ridergli a torno e gli elementi:  
 L'Ore premer l'arena in bianche vesti  
 L'aura increspare e' crin distesi e lenti:  
 Non una non diversa esser lor faccia,  
 Come par che sorelle bem confaccia.  
 (Poliziano:Giostra, stanza 100, apud WARBURG, 1999, p. 91)

Real é a espuma, e real o mar você diria  
 Real a concha, e real o soprar do vento;  
 A deusa a brilhar ante seus olhos você veria,  
 E o céu a aclamar, no entorno, junto aos elementos,  
 A Hora toca a areia em brancas vestes;  
 A aura ondula o cabelo solto e lento ;  
 Nem iguais nem estranhos são os semblantes,  
 Mas como irmãs, semelhantes.  
 (Poliziano:Giostra, verso 100, versão nossa)

A descrição poética de Poliziano atualiza e recupera os movimentos descritos por um antigo *Hino Homérico* dedicado a Afrodite:

Afrodite a justa, a casta, eu irei cantar, ela que, com dourada grinalda, comanda as torres da fortaleza do Mar de Chipre, para onde foi levada pelo sopro de Zéfiro nas ondas de um mar turbulento, sobre leve e floculenta espuma; e a Hora com dourados diademas, a recebeu com alegria e a adornou com divinas vestes [...]. (WARBURG, 1999, p. 93).

Lorenzo de Medici, que contratou Botticelli para realizar uma pintura de Palas Atena, incluía Poliziano em seu círculo de amizades. Portanto, é plausível que o poema contemporâneo fosse de conhecimento do pintor, mas o que Warburg salienta é a confluência descritiva, pois ambos seguem a estrutura do *Hino Homérico* quanto à chegada da deusa, o sopro do vento, e a acolhida pela Hora. Ambos se comprazem em destacar o poético movimento das formas tocadas pelo vento, em expressões visuais ou literárias que guardam afinidades com as recomendações divulgadas por Alberti no tratado *Da Pittura*:



*Dilettano nei capelli, nei crini, ne` rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quase volendo anodarsi et ondeggiando in aria simile alle fiamme [...] Ma dove così vogliamo ad i panni soui movimenti sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zefiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto ipani in buona parte mostreranno il nudol dall'altra parte i panni gettatai dal vento dolce voleranno per aria, et in questo ventoleggiare guardi il pictore non ispiegare alcuno panno contro il vento.[...]. (Alberti apud WARBURG, 1999, p. 95)*

Agrada-me ver algum movimento nos cabelos, nas crinas, nos ramos, nas copas das árvores e nas roupas. É particularmente agradável ver nos cabelos aqueles sete movimentos de que já falei: enrolam-se em espiral como se quisessem dar nó, ondulam no ar semelhantes a chamas [...] Como queremos dar aos panos os seus movimentos e sendo eles por natureza pesados e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro soprando por entre nuvens para que os panos se agitem. Então se verá com que graça os corpos, naquelas partes em que forem atingidos pelo vento, exibirão nas partes convenientes o nu sob os panos, por outro lado, os panos projetados pelo vento, voarão graciosamente pelos ares. [Alberti, *Da Pintura*, §45, Tradução: Antônio Silveira Mendonça, 1989].

Para Warburg, foi nessa busca de um modo eficaz de se atribuir movimento orgânico a formas acessórias inanimadas que se processou a retomada de algumas das formas herdadas do passado. O que configurou a tendência na qual as formas conhecidas da arte da Antigüidade se tornaram um repertório de excelência a ser consultado sempre que a vida precisasse ser encarnada num movimento de exteriorização. Os detalhes antiquizantes representavam um meio acessível de se obterem signos externos, facilmente manipuláveis, possíveis de serem adicionados a obras que necessitassem expressar vida intensificada; e Boticelli foi um dos que recorreram a esse expediente para descrever estados anímicos de excitação e emoção interna. Uma vez constatada a ampla recorrência a este expediente, inferese uma atitude simpatética na origem desse ato, porque a sensação propiciada pela visualização destes símbolos não seria possível sem “um compromisso entre imaginação antropomórfica e reflexão analógica” (WARBURG, 1999, p. 96). Dessa forma, este tipo de ação passa a figurar entre exemplos do que Warburg considera como evidência de que o ato estético de “empatia” pode ser um fator determinante do estilo. De modo semelhante, em nível regional sul-rio-grandense, a necessidade de se obterem expressões sentimentais adequadas ao sentimento piedoso dos devotos levou os contratantes e pintores a resgatarem as formas mais adequadas no repertório das ilustrações de livros religiosos e antigas gravuras conservadas pelas comunidades religiosas.

## B) WITTKOWER

Na obra *Alegoria e Migração dos Símbolos* de Rudolf Wittkower (1901-1971), encontra-se um artigo de 1955, dedicado à *Interpretação dos Símbolos Visuais*. Nele, o historiador destaca o papel desempenhado pela resposta emotiva diante das obras de arte ao observar que a: “participação emotiva é uma forma intuitiva de interpretação. Uma imagem à qual não respondemos não será notada”<sup>33</sup> (1977, p. 183, tradução nossa). Pois, considera que nosso cérebro tende reagir sobretudo àquelas mensagens visuais que de algum modo julgamos úteis ou importantes e que a reação emocional implicada neste julgamento é menos pessoal do que se costuma imaginar:

Ritual e hábito podem determinar a participação emocional. Este é o caso de todas as sociedades com ligações de grande proximidade. Embora se possa dizer que quanto maior for o nível de emancipação social e espiritual, maior será o espaço para reações e associações pessoais; na verdade, tabus morais, convenções, gosto, moda, e milhares de outros fatores direcionam a resposta emocional na sociedade moderna.<sup>34</sup> (WITTKOWER, 1977, p. 183, tradução nossa).

A partir do século XVIII, esse direcionamento da resposta emocional coletiva passou a ter considerável influência da teoria, da crítica, e dos historiadores da arte, a tal ponto que escritores persuasivos puderam se estabelecer como mediadores entre o produtor e público de arte, tornando-se algo como os novos xamãs encarregados de criar símbolos e canalizar as energias da tribo moderna. Com frequência o que resta ao espectador é “reinterpretar a interpretação do intérprete cujo nome se tornou um símbolo para o público”<sup>35</sup> (WITTKOWER, 1977, p. 183, tradução nossa).

O valor atribuído por diversas instâncias sociais que intermedeiam os símbolos artísticos junto ao público condiciona a participação emocional individual de um modo que tende a se harmonizar com a participação coletiva. Mas uma vez que a atenção é direcionada, a própria complexidade dos símbolos pode aprofundar o interesse de modo a originar novas

---

<sup>33</sup> “To be sure, emotive participation is a intuitive forma of interpretation. An image to wich we do not respond will not be noticed.” (WITTKOWER,1997, p. 183).

<sup>34</sup> “Ritual and habit may determine emotional participation. This is the case in all closely knit societies. It may be claimed that the greater the degree of social and spiritual emancipation, the greater will be the scope for personal reactions and associations; but in fact, moral taboos, conventions, taste, fashion, and thousand others factors give direction to emotional response in modern society” (WITTKOWER, 1997, p. 183).

<sup>35</sup> “The process is a complicated one: because what the beholder does is reinterpret the interpretation of the interpreter whose name has become a symbol to the public.” (WITTKOWER,1997, p. 183).

associações ou mesmo interpretações dissonantes. Essa “participação emocional” é o que Wittkower considera determinante para que a arte do passado se torne uma herança viva:

Cada geração não somente interpreta seus próprios significados naqueles velhos símbolos aos quais é dirigida por *afinidade*, mas também cria novos símbolos, usando, modificando e transformando aqueles do passado. Simultaneamente, símbolos tradicionais sobrevivem esvaziados de seu conteúdo.<sup>36</sup> (WITTKOWER, 1977, p. 184, tradução e destaque nosso).

Tende-se a acreditar que este “esvaziamento de conteúdo” não seja a mesma coisa que esvaziamento de significado. Pois se o símbolo ainda é considerado necessário é porque ainda possui potencialidade para expressar novos valores, mesmo na situação em que o conteúdo original, já não é reconhecível. A nossa perspectiva de interpretação que associa a recuperação dos símbolos a uma necessidade, determina que a difusão seja considerada como resultante da necessária justaposição a algum significado.

Além das necessidades práticas que determinam a emergência de um símbolo Wittkower não ignora o caráter mais problemático dos valores menos racionais atribuídos às imagens. Quando a população sienense carregou em procissão a Maestá de Duccio até a Catedral, ela evocava tanto a grandeza estética e a perfeição de uma obra específica quanto o valor mágico de proteção à cidade associada à imagem da Virgem. Numa opinião que parece transparecer influências da teoria psicológica Junguiana, o historiador conclui que:

[...] existe algo como o redescobrimto espontâneo ou recordação do significado original dos símbolos visuais. Na realidade, isso ocorre freqüentemente e parece ser prerrogativa de artistas e poetas. Embora em certas situações todos nós redescubramos os símbolos que há muito tempo retrocederam à subconsciência.<sup>37</sup> (WITTKOWER, 1977, p. 186, tradução nossa).

---

<sup>36</sup> “Each generation not only interprets its own meaning into those older symbols to which it is drawn by affinity, but also creates new symbols by using, modifying and transforming those of the past. Simultaneously; traditional symbols survive, emptied of their content. (WITTKOWER, 1977, p. 184).

<sup>37</sup> “Exists something like spontaneous rediscovery or remembrance of the original meaning of the visual symbols. In fact it occurs frequently and seems to be prerogative of artists and poets. But in certain situations all of us rediscover the power of symbols which have long receded into subconsciousness” (WITTKOWER, 1977, p. 186.)

### C) SAXL

No ensaio de Fritz Saxl (1890-1948) sobre a *Continuidade e variação das Imagens* (1936), publicado em *Uma Herança de Imagens (A Heritage of Images, 1970)* o historiador pertencente à escola de Warburg estuda a difusão de três alegorias através das sociedades ocidentais. Nessa análise ele observa que: “imagens com um significado peculiar ao próprio tempo e lugar, uma vez criadas, tem o poder magnético de atrair outras idéias em sua esfera; de modo que eles podem ser repentinamente esquecidos e lembrados novamente após séculos de inconsciência”<sup>38</sup> (SAXL, 1970, p. 14, tradução nossa). A primeira imagem analisada corresponde à alegoria formada por uma figura heróica que se coloca sobre o dorso de dois leões segurando uma serpente em cada mão, encontrada em um vaso sumeriano. Uma imagem similar é formada dois séculos mais tarde no Egito por meio de uma figura feminina com duas serpentes e que, neste caso, se coloca sobre o dorso de apenas um leão. Alguns séculos mais tarde, surge em Creta uma deidade feminina portando duas serpentes, sem qualquer referência à imagem de leões. Configuração similar é encontrada em um vaso grego que apresenta as Mênades, seguidoras de Dionísio, que em transe percorriam as montanhas para segurar serpentes, com o mesmo gesto da deidade de Creta. No primeiro milênio da era cristã a imagem quase foi extinta. Mas, de modo surpreendente, o tipo que havia sido removido da consciência do homem ocidental volta à vida, não apenas em um caso isolado, mas em várias imagens, das quais restam ao menos uma vintena de exemplos do século XII. Um exemplo é encontrado no relevo de uma coluna da Catedral de Lincoln, através de uma cena que destaca a imagem de um *Mestre dos animais* em pose frontal segurando duas víboras monstruosas. Essa imagem já não expressa o gesto pagão nem a loucura divina dos ritos dionisíacos, mas sim os caracteres de uma tensão psicológica que tem lugar na Baixa Idade Média. “A alma cristã é ameaçada pelos poderes do mal e seu eterno perigo, a danação do inferno, é expressa pelo homem que tenta repelir as bestas.”<sup>39</sup> (SAXL, 1970, p. 17, tradução nossa). No final do mesmo século, as serpentes passam a ser substituídas pela forma de um pergaminho, num direcionamento decorativo que sobrepuja a força da imagem que expressou um problema cristão essencial da geração antecedente. É o que Saxl denomina: “morte da imagem”.

---

<sup>38</sup> “images with a meaning peculiar to their own time and place, once created, have a magnetic power to attract other ideas into their sphere; that they can suddenly be forgotten and remembered again after centuries of oblivion”. (SAXL, 1970, p. 14).

<sup>39</sup> “The christian soul is menaced by the powers of evil and this eternal danger, the threat of hell, is expressed by the man trying to ward off the beasts.” (SAXL, 1970, p. 17).

Cabe observar que essa confluência formal tem como base uma coincidência psicológica na expressão do poder de resistência diante de uma ameaça, ainda que, originada a partir de temas divergentes e oriundos de religiões distintas. A evolução de ambas representações para formas similares, em sociedades temporalmente distantes, é intuída como consequência de um poder intrínseco à imagem que tende a aglutinar sobre si uma constelação de idéias semelhantes. Caso que não parece deixar claro se as imagens semelhantes foram derivadas a partir da disponibilidade de modelos cujo significado original havia sido esquecido, ou se as novas imagens foram criadas de modo independente das fontes antigas, por simples coincidência formal durante a expressão de idéias, díspares mas com características de tensão psicológica semelhantes. Situação dúbia que não permite uma adequada comparação com o caso das permanências observadas na iconografia religiosa regional.

O segundo exemplo trata da vitória humana sobre uma poderosa besta. Uma representação de poder heróico que já figurava nos antigos selos sírios e acadianos, através de uma cena onde o vencedor se impõe com o gesto de pisar ou ajoelhar sobre a cabeça do de um touro. Em uma gema Micênica conserva-se uma variação em que o homem se impõe lançando as mãos sobre os chifres e o pescoço do animal. Posicionamentos semelhantes ao antigo modelo tornam a aparecer na Grécia Clássica, em cenas onde as formas equídeas desempenham a função outrora efetuada por bovídeos, nos relevos que apresentam *Hércules dominando o Centauro Nessus* e *Beleron domando Pégaso*. Outra adaptação do gesto ancestral é utilizada para representar *Niké*, a deusa da Vitória, na ação de sacrificar um boi pelo sucesso da armada ateniense, numa configuração que conheceu ampla divulgação na era dos imperadores romanos, pelo menos até o momento em que as divindades gregas e romanas passam a perder adeptos para as religiões do Oriente próximo. Em uma das novas crenças, *Mitras*, antigo deus protetor dos rebanhos, conhece ampla divulgação através da imagem que o apresentam como o matador do touro celeste, numa fórmula que recupera o gesto dos heróis apresentados em selos mesopotâmicos ancestrais. Com a ascensão do Cristianismo, a crença em *Mitras* perde adeptos, e a imagem não é mais utilizada nos séculos seguintes a Constantino, o Grande. Mas, para Saxl, a fórmula pode ser reencontrada no século XII, em cenas de Sansão, o “Hércules bíblico” que mata o leão. Nesse caso, como o precursor de Cristo que subjuga as forças do mal.

Trata-se, portanto, de uma difusão estrutural e não formal, que se diferencia do caso de propagação dos padrões iconográficos abordados neste estudo. O que permanece é o sentido de um conflito entre um personagem humano heróico: seja ele um guerreiro, atleta, ou



campeão bíblico, contra um animal forte e perigoso: que pode ser um touro, um cavalo, ou um leão. Não se trata, de uma legítima difusão iconográfica, mas a permanência de um conflito psicológico que por empatia pode encontrar materialização adequada em objetos simbólicos diversos, psicologicamente afins, mas formalmente não relacionados.

O terceiro exemplo aborda um detalhe caracterizante da morfologia dos anjos: a presença de asas. O historiador observa que a palavra hebraica *Mal'akh* usada no Antigo testamento para designar anjo significava mensageiro, e que a tradução grega para *αγγελος* agregou o sentido de “alguém que anuncia”, forma que chegou até as modernas línguas européias sob os modos de: Angelo, Engel, e Angel<sup>40</sup>. Embora na atualidade a palavra anjo invariavelmente nos remeta à forma de personagem alado, essa configuração é resultante de acréscimos iconográficos ocorridos na primeira metade do século V. Saxl cita passagens bíblicas em que se descreve a vinda de mensageiros: “cujo aspecto era terrível como um anjo do Senhor”(Juízes: 13, 6), ou com espada desembainhada, cujo aspecto guerreiro leva Josué questionar: “Tu és dos nossos ou de nossos inimigos!”(Josué 4, 13). Textos que não destacam a presença de asas. O acréscimo deste atributo teria ocorrido quando os cristãos passaram a interpretar a palavra mensageiro no sentido grego. Afirmação que é ilustrada pela análise de várias imagens, entre essas, uma figuração ancestral dos mensageiros alados, encontrada em Lagash (c. 2200 a.C.), um vaso grego com uma cena de *Jocasta* e *Antígona* em que o personagem anunciador aparece sob a inscrição “angelos” e imagens gregas da *Vitória* alada. Roma, como um império guerreiro, difundiu inumeráveis imagens dessa deusa. Os anjos cristãos, por sua vez, derivaram a forma a partir das criações imperiais de Roma e Constantinopla. Com base na análise das formas precursoras dos anjos, Saxl observa que o modelo alado foi, em princípio, ignorado pelos cristãos, mas como através dos tempos conseguiu se infiltrar na nova iconografia religiosa, a ponto de alterar o imaginário:

[...] a imagem da figura celeste alada foi criada no princípio de nossa civilização. A Grécia e Roma a elaboraram, mas os primeiros quatro séculos Cristãos não encontraram razão para adotá-la. A partir do século V, a imagem pagã não só é retomada, como revivida, tão efetivamente a ponto de mudar a interpretação das escrituras.<sup>41</sup> (SAXL, 1970, p. 25, tradução nossa).

<sup>40</sup> Como se percebe, este também é o caso da palavra portuguesa “anjo”, não incluída na lista do historiador.

<sup>41</sup> “the image of the winged heavenly figure was created at the dawn of our civilization. Greece and Rome elaborated it, but the first four Christian centuries found no reason to adopt it. From the Fifth century not only is it taken up, but the pagan image is revived so effectively as to change the interpretation of the sacred writings.” (SAXL, 1970, p. 25).

Embora seja inegável a influência da forma grega das *Vitórias* na concepção iconográfica dos anjos cristãos, Saxl, apesar de se utilizar de passagens bíblicas sobre anjos desprovidos de asas, estranhamente não destaca a provável influência daquelas passagens, que ao contrário de sua hipótese, apresentam coincidências com a iconografia estudada: as descrições textual de anjos alados em passagens bíblicas do Antigo Testamento. Descrições detalhistas como aquelas estabelecidas por Deus a Moisés, sobre os querubins que deveriam ser colocados acima da arca: “com as asas estendidas por cima” (Êxodo: 25, 20), ou, ainda, dos querubins esculpidos para o Templo de Salomão que apresentavam asas com cinco côvados de extensão<sup>42</sup>. Portanto, é provável que esse conceito cultural pré-existente, sobre a morfologia dos anjos, possa ter favorecido a escolha do protótipo grego como expressão adequada à forma visual desses seres. Caso em que a empatia pela forma grega das *Vitórias* não resulta apenas do fato de que os cristãos romanos dos séculos anteriores à *Vulgata* de São Jerônimo (347- c.420) conheciam o termo anjo, sobretudo, a partir do texto helenizado da Septuaginta, situação em que a palavra “angelos” não apresentava diferença etimológica em relação aos mensageiros divinos da mitologia grega. Contexto que auxilia a compreensão de que uma imagem é retomada não apenas por estar disponível em maior quantidade, mas por responder de modo adequado a uma necessidade expressiva cultural.

#### D) SEZNEC

O historiador francês Jean Seznec (1905-1983) que realizou pesquisas junto ao Instituto Warburg, também abordou o problema da longa duração das imagens ao abordar a *A Sobrevivência dos Deuses Pagãos* (*The Survival of pagan Gods*, 1940). Nesse estudo ele declara não estar preocupado com questões formais ou estilísticas, mas sim com documentos e testemunhos na busca de contituir uma história das idéias, em função da qual a iconografia é então utilizada. (SEZNEC, 1961, p. 07). O estudo cultural analisa como o antigo panteão grego sobrevive enquanto “encarnação de idéias” em vários setores da cultura tais como na literatura, nas ciências e na tradição moral. A divulgação de verdades morais e teológicas sob a máscara da fábula e das imagens dos deuses não foi inventada pela Renascença. Para ilustrar a afirmativa, são destacados exemplos do primeiro século cristão, em subterrâneos próximos à Porta Maggiore em Roma, onde o Rapto de Ganimedes pela águia de Júpiter, já tipifica a a

---

<sup>42</sup> A extensão de cinco côvados corresponde aproximadamente a dois metros e meio. No Antigo Testamento (ANTIGO..., 2003), versão de Almeida: “Cada asa de um querubim era de cinco côvados; dez côvados havia, pois, de uma a outra extremidade das asas” (1 Reis: 6, 24). Na versão da CNBB (BÍBLIA, 2002): “Uma asa de um querubim media dois metros e meio, e a outra asa também, de modo que eram cinco metros da ponta de uma asa à ponta da outra” (1 Reis: 6, 24).

Ascensão da alma à imortalidade, e os sofrimentos de Marsias e Agave, a punição da ignorância e do orgulho. (SEZNEC, 1961, p. 105). Esse tipo fusão das imagens pagãs com idéias profundas e tenazes é que possibilitou que os antigos deuses não perecessem na Idade Média (SEZNEC, 1961, p. 149). Mesmo assim, as representações visuais destes seres foram alteradas, as formas clássicas desaparecem, e as caracterizações bárbaras passam a predominar. Tratados árabes de astronomia reinterpretam e adaptam as vestes dos deuses associados a constelações. Reconstruções iconográficas baseadas em descrições literárias lacunares dão nova caracterização às antigas divindades. Sucessivas cópias manuscritas dão margem à interpretação errônea das formas, e a degradação dos antigos modelos dá origem ao que o historiador denomina “metamorfose dos deuses” (SEZNEC, 1961, p. 149). Sem modelos visuais de suporte, a descrição dos mitógrafos era impotente para restituir as formas, e mesmo quando havia modelos, esses podiam apenas engendrar sucessivas réplicas num processo que levava à contínua desfiguração nas situações em que o entendimento do tema havia sido obscurecida. (SEZNEC, 1961, p. 213).

Ao se correlacionarem as constatações históricas de Sez nec ao muralismo religioso regional, infere-se que a existência de uma afinidade pelo conteúdo veiculado, embora necessária, não é suficiente para que a configuração formal seja preservada. Isso, porque o conteúdo sempre guarda a possibilidade de ser expresso por configurações alternativas que, embora preservem a estrutura, não logram determinar a permanência das formas tradicionais. Portanto, para que uma determinada forma se imponha sobre os modelos concorrentes é preciso que ele seja afetivamente eficiente, que não apenas veicule o conteúdo desejado mas que apresente uma expressão considerada adequada a este conteúdo.

Sez nec também observa que, a partir da segunda metade do século XV, os deuses que haviam perdido a forma clássica durante a Idade Média passam a recuperar a antiga aparência. Hércules que, sob a influência do imaginário oriental passou a ocultar o corpo atlético sob vestes árabes e teve o atributo da pele de leão substituído por uma cimitarra, recupera a antiga forma em versões de pintores renascentistas, como Dürer. Em 1430, uma cópia manuscrita do tratado medieval *De rerum naturis* elimina as formas bárbaras em favor de modelos mais próximos ao estilo greco-romano. A explicação para essa mudança está no fato de que estes artistas buscaram se colocar em contato com os protótipos clássicos.

Ao se relacionar a influência do conhecimento cultural na estruturação do gosto e no conseqüente resgate das formas, constata-se que a associação dos antigos deuses a “idéias tenazes” assegurou a permanência dos gestos expressivos, mas não os detalhes do estilo

original. Foi necessário, portanto, um florescimento cultural tardio, e um novo contato com as formas antigas para que surgisse a consciência de uma inadequação entre as formas medievais e o conteúdo clássico. Quando as formas da Antiguidade passam a ser vistas, novamente, como expressões adequadas é que aflora a necessidade de se resgatar os detalhes que fazem com que a sensibilidade recente a identificar as configurações antigas como portadoras maior eficiência expressiva. Esta busca por afinidade, faz com que as formas góticas que até então não perturbavam a sensibilidade coletiva, passem a ser vistas progressivamente como configurações pouco eficientes.

#### E) PANOFSKY

Para Erwin Panofsky (1892-1968), a necessidade que precede a recuperação das formas do passado pode ser de ordem prática. A facilidade de acesso e a disponibilidade de modelos predispôs a arte carolínea à utilização de configurações herdadas da antiguidade para expressar emoções e conceitos abstratos da fé cristã, sem que se julgasse necessário alterar a caracterização básica dessas imagens, porque a expressão dos modelos clássicos continuava a ser útil também para expressar conceitos não clássicos.

Mas um sentimento como a nostalgia também pode mobilizar a revivescência das formas antigas, quando essas já não estão facilmente disponíveis. Mas esse direcionamento da reação emocional só pode surgir em um contexto que a cultura possa mobilize o interesse e a valorização das formas do passado, bem como a consciência da perda. É o caso da tendência renascentista que emerge na órbita de cidades que se destacam como centros culturais, após a consolidação das universidades, da recuperação dos textos clássicos e mesmo da difusão de ancestrais conhecimentos ocultistas. O interesse por determinadas expressões só foi focalizado, de modo amplo, nos modelos visuais da antiguidade após a cultura ter despertado o interesse e a valorização do conhecimento clássico.

Para Panofsky os diversos conhecimentos de uma sociedade podem se consolidar em sistema de valores interno na mente de um pintor através da vivência (*Erlebnis*). Essa experiência impõe ao indivíduo a escolha entre modelos, formas e tipos. Mas, no geral, Panofsky não parece inclinado a aceitar esta vivência como um fundamento *a priori* do fenômeno artístico (FERRETTI, 1989, p. 180). O conhecimento que determina o *Erlebnis* cultural é adquirido a posteriori, como resultado da internalização da intenção artística (*Kunstwollen*) de diferentes eras. A força exercida pela experiência emocional dos fenômenos artísticos circundantes, pode direcionar o impulso criativo no sentido de escolher um modelo expressivo que corresponda a certa predisposição interna, mas também pode conflitar com a

orientação criativa individual. Há um contínuo antagonismo entre o conhecimento cultural e o impulso de criar, quando determinada forma é escolhida, a intenção artística engendrada por este contraste é finalmente manifestada. Isso porque: “Alguém só poderá sensatamente falar de ‘intenção’ quando não há um impulso unitário que imponha um resultado inevitável, somente quando existe potencialmente no sujeito pelo menos duas representações de um objetivo entre as quais ele precisa escolher”<sup>43</sup> (Panofsky apud FERRETTI, 1989, p. 180). Por isso, a historiadora italiana Silvia Feretti identifica na teoria de Panofsky a inclusão de componente mais original do que a experiência interna derivada da cultura, que a difere do Neokantismo de historiadores como Dilthey que consideravam apenas o lado intelectual do espírito e não o sentimento. Panofsky considera a intenção artística como algo que se situa “numa esfera intermediária entre intelecto e sensibilidade, entre reflexão e civilização, o que torna particularmente difícil entender este conceito”<sup>44</sup> (FERRETTI, 1989, p. 182).

Panofsky, por outro lado, parece ter evitado definir a caracterização da energia criativa no processo da intenção artística. Para o historiador Michael Ann Holly, a ênfase racionalista foi um modo de evitar a comparação com a popular teoria estética de Theodor Lipps divulgada em *Estética: Psicologia da Beleza e da Arte (Ästhetik; Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 vol, 1903-1906). Obra de 1200 páginas que Panofsky resumiu, durante o verão de 1911, ao longo de seis cadernos de excertos. Uma doutrina da empatia baseada no comportamento do espectador e conduzida ao limiar do subjetivismo estético. Panofsky também procurou conceder maior clareza ao termo *Kunstwollen*, reservando a abrangência do conceito para subentender a totalidade do fenômeno artístico, como as obras de um período, o povo, ou uma personalidade, e reservando a frase intenção artística (*künstlerische Absicht*) para a intencionalidade que permeia os trabalhos individuais. (HOLLY, 1985, p. 82) Desse modo, o *Kunstwollen* possível de ser considerado como tema de conhecimento da história da arte já não pode ser uma realidade psicológica (HOLLY, 1985, p. 87). A energia criativa, ao operar escolhas, determina uma tendência predominante. Esta não pode ser interpretada como um princípio de caráter evolutivo. Embora Panofsky acredite na possibilidade de se identificar uma unidade histórica ideal na vontade expressa pelos fenômenos artísticos de uma época, essa unidade é entendida apenas como o direcionamento

---

43 "one may sensibly speak of 'will' only when there is no unitary impulse that inevitably imposes a certain result, only when there potentially exist in the subject at least two different representations of an aim from which he must choose". (Panofsky apud FERRETTI, 1989, p.180.)

44 "While inner experience is a psychic structure, even though "psychic" in Dilthey makes of Marburg Neo-Kantism, which considered only the intellectual side of spirituality and not feeling. In particular Panofsky repudiates this interpretation of artistic intention in a Kantian manner and sets in a intermediary sphere between intellect and sensibility, between reflection and civilization, which makes it particularly difficult to understand this concept." (FERRETTI, 1989, p. 181).



predominante de uma ou outra das formas de uma antinomia que não pode ser eliminada. A arte se torna a concreção da energia criativa que surge a partir de um confronto no nível das idéias (FERRETTI, 1989, p. 184).

#### F) WÖLFFLIN

Heinrich Wölfflin (1864-1945), nas primeiras pesquisas, recorre à teoria da empatia para explicar a determinação criativa do artista diante das formas, e o modo como se dá a projeção dos estados corporais na interpretação dos objetos. Essa teoria teve ampla explanação na tese doutoral desse historiador (*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886), na qual ele atribui a objetos inanimados um senso de postura corporal e temperamento, do mesmo modo que se atribui à música aspectos de sentimento e resolução de tensão que não podem ser literalmente atribuídos a ondas sonoras (PODRO, 1982, p. 100). Embora, mais tarde, a partir de um estudo sobre a arquitetura dos arcos triunfais italianos (*Die Antiken Triumphbogen in Italien*, 1893), ele abandona a teoria empática como base de interpretação crítica substituindo-a por uma concepção de ordenamento visual (PODRO, p. 107).

Em *Renascença e Barroco* (1888), Wölfflin defende a hipótese que o estilo só pode permanecer, com vitalidade, em um ambiente onde haja uma necessidade psicológica pelas formas. Sentimento formal cuja base se estabelece sobre a relação de empatia estabelecida entre o sujeito e as configurações visuais. Hipótese, muito semelhante àquela estabelecida por Theodor Lipps. Mas, para Wölfflin embora o uso e a permanência das formas possam estar relacionados às determinações dos sentimentos, as causas que levam à decadência desse estilo não podem ser atribuídas ao sujeito, mas sim a uma dinâmica inerente ao objeto. Para elucidar esse fenômeno utiliza a metáfora da vida de uma flor, cuja progressão para a morte não depende do solo mas de leis vitais que lhe são internas.

Ao acentuar a autonomia das formas, Wölfflin dispensa a hipótese de Göeller<sup>45</sup>, para quem a sensação agradável permanece somente enquanto o objeto resiste às tentativas de circunscrevê-lo com nitidez na memória, uma vez que o entendimento as sabe de cor, desvanece-se o encanto das formas (WÖLFFLIN, 1984, p. 84). Modo segundo o qual, “as mudanças artísticas ocorrem quando um estilo ou convenção passam a ser tão familiares que a sensibilidade do espectador se torna entorpecida de modo que o artista passa a procurar novas

---

<sup>45</sup> As obras de Göeller referenciadas por Wölfflin, são: *Zur Aesthetik der Architektur* (1887), *Entstehung der Architektonischen Stilformen* (1888).

soluções reelaborando as formas herdadas”<sup>46</sup> (PODRO, 1982, p. 104). Para Wölfflin essa teoria do embotamento é insuficiente para explicar a decadência dos estilos (WÖLFFLIN, 1984, p. 84). No caso da presente pesquisa, tende-se a manifestar concordância apenas com a primeira parte da proposição de Wölfflin: a que sugere a relação entre o uso das formas, e a necessidade psicológica manifestada na sensação de empatia, mas, quanto ao caso do fenômeno pelo qual uma forma deixa de ser usada, a teoria de Göeller parece mais coerente, inclusive com o próprio direcionamento inicial apontado por Wölfflin. Inconsistência que é apontada por Michael Podro, para quem, Wölfflin ao desconsiderar Göeller teria rejeitado uma parte da teoria que o próprio historiador suíço sugere e utiliza (PODRO, 1982, p. 104).

Ainda na obra *Renascença e Barroco*, após Wölfflin comentar a importância do gosto formal pré-existente na manutenção do sistema formal, ele expõe a desconfiança sobre a existência de fases de neutralidade empática onde o estilo já não é uma expressão adequada da época em que é retomado (WÖLFFLIN, 1984, p. 91). A partir da observação dos casos restritos à região de pesquisa sul-rio-grandense, se é levado a crer que tal neutralidade empática lembrada por Wölfflin só poderá ser caracterizada, com propriedade, em períodos posteriores àquele da retomada das formas. No caso da recuperação dos motivos veiculados pelas gravuras, houve a conservação das formas de ações emotivas, embora toda a configuração dos temas tradicionais tivesse passado por uma forma de filtro cultural que modificou as formas indesejáveis, foram mantidas aquelas configurações capazes de estabelecerem maiores afinidades afetivas. Objetos com formas antiquadas, figuras consideradas dispensáveis, ou detalhes cujo significado já não era conhecido foram, em grande parte, alterados ou excluídos. Situação que ocorreu mesmo no caso de imagens cuja similaridade em relação ao modelo torna difícil perceber a contribuição da época recente, como no grande mural da Igreja Matriz de Putinga (c. 1948). Daí infere-se que, nesse caso, não houve neutralidade empática, o tema baseado na configuração da *Disputa* de Rafael só permaneceu quase inalterado por possuir temática e caráter adequados. Portanto, por apresentar uma expressão grandiosa eficiente diante da necessidade de se destacar a importância um evento religioso nacional.

---

<sup>46</sup> "[...] artistic change occurs through a style or convention becoming so familiar that our sensibilities became numbed to it and artists have to seek new forms which they do by elaborating inherited ones". (PODRO, 1982, p. 104).

## G) GOMBRICH

Para Ernst Gombrich (1909-2001), a permanência de certas formas de representação está relacionada à atuação de supostos esquemas condicionantes do estilo. Isso é o que torna tão fácil de se reconhecer uma árvore foi pintada por um chinês em comparação à outra pintada por um mestre flamengo. “Se a arte fosse apenas, ou principalmente, uma expressão da visão pessoal, não poderia haver história da arte”<sup>47</sup> (GOMBRICH, 1997, p. 03, tradução nossa). O esquema é a categoria flexível sob a qual são classificadas as impressões visuais. E devido ao fato de toda arte ser “conceitual” é que as representações são reconhecíveis quanto ao estilo. Nas academias, o processo de aprendizagem do desenho incluía sucessivas cópias a partir de gravuras dos antigos modelos antes do aluno ser considerado apto a enfrentar uma forma ao vivo. (GOMBRICH, 1997, p. 76; p. 135). Retomando uma frase de Nietzsche de que o pintor só pinta o que gosta, e só gosta do que pode pintar, Gombrich manifesta uma posição semelhante à de Wölfflin para quem a influência de uma imagem em outra imagem é maior do que o que provém da imitação da natureza (Wölfflin apud HOLY, p. 54).

Em um artigo de 1966, em que se discute o *Gesto Ritualizado e a Expressão em Arte* Gombrich busca enquadrar os movimentos emocionais das imagens em sua anterior teoria dos *esquemas*. Apresentando como principal a hipótese de que gestos representados na arte são convenções reforçadas pela repetição em diversos rituais da sociedade. A antiga fórmula de triunfo, na qual o vitorioso apresenta o derrotado sob os pés<sup>48</sup>, já presente em um monumento babilônico dedicado a Naram Sim, em c. 2300 a.C. (Museu do Louvre), ao que parece não se trata de uma metáfora, pois mesmo o ritual Bizantino de triunfo incluía, por vezes, a bárbara cerimônia pública na qual o imperador pisava sobre o pescoço do adversário vencido (GOMBRICH, 1982, p. 70). A arte, nesse caso, encarregou-se de preservar o gesto para além da do momento histórico de origem. Algumas vezes, o mesmo gesto permanece ao agregar novos significados. Juntar os dedos e pressionar uma palma contra a outra já teve o sentido de rendição. Um modo de o derrotado expressar que estava pronto para receber as cordas sobre os pulsos sem oferecer resistência. Gradualmente aceito pelo ritual da missa e pelas imagens medievais, passou a ser expressão de um temperamento piedoso e contemplativo, preservando, parte do antigo potencial de súplica no ritual de solicitações à divindade, e no gesto de mendicância utilizado na Europa Central.

---

<sup>47</sup> “[...] if art were only, or mainly, no expression of personal vision, there could be no history of art”. (GOMBRICH, 1997, p. 03).

<sup>48</sup> Lembrar a cena de *São Miguel derrotando o Demônio*, de Guido Reni.

Mas Gombrich não vê similitude entre o comportamento ritual dos animais e o do homem. “Eu não posso concordar com a igualdade da descarga emocional que ocorre no ritual com as motivações do homem”<sup>49</sup> Desse modo, suspeita que os animais dificilmente seriam contaminado pela inadequação entre a emoção e o ato ritualizado. O beijo de Judas, é possível ao homem que sabe usar um ritual de amor como sinal de agressão, mas: “Para os animais provavelmente falta aquela distintiva aquisição humana, a mentira”<sup>50</sup> (GOMBRICH, 1982, p. 73, tradução nossa). O que, para ele, não implica negar a possibilidade da correspondência entre comoção interna e signo externo, mas apenas desconfiar dessa imediata correspondência entre comportamento e emoção, porque embora seja custoso sorrir e agir como vilão, ou sentir tristeza ao dançar uma música alegre; é difícil, mas ocorre (GOMBRICH, 1982, p. 74, tradução nossa). A respeito da expressão ritual de lamento diante da morte apresentada por um relevo egípcio da XIX dinastia (Museu Estadual de Berlim), observa que o gesto de levar as mãos à cabeça não é tanto um sintoma de aflição pessoal quanto uma representação de um ritual de lamento que integra a cultura de quase todas as sociedades primitivas como meio de se descarregar emoções. Antigos gestos como rasgar as vestes, cobrir-se de cinzas ou arrancar os cabelos são rituais que não apenas expressam, mas produzem emoção. Gombrich supõe que: “[...] uma boa carpideira aprende a experimentar o sofrimento que ela é paga para expressar, daí também o artista que perpetua o sofrimento na pedra. Mas o que importa para o historiador não é o sentimento, mas a consciência do ritual”<sup>51</sup> (GOMBRICH, 1982, p. 75)

A partir disso, Gombrich expõe a sua concordância com Warburg sobre o quanto os artistas da Renascença devem ter admirado os gestos rituais buscando penetrar a linguagem dos sintomas emotivos. E do quanto a inflação desses gestos pode representar um perigo: a realimentação do movimento crescente de gesticulação selvagem que veio a caracterizar parte do barroco. Porém, o desequilíbrio emocional causado pela demasiada amplitude de uma expressão, pode suscitar uma reação contrária que orienta o retorno a uma situação de autocontrole expressivo. (GOMBRICH, 1982, p. 76).

Para Gombrich, não importa se o gesto expressivo é sincero, no sentido de expressar uma vivência emocional autêntica, ou se ao contrário é apenas uma expressão “teatral”.

---

<sup>49</sup> “[...] I could not agree to an equation of that discharge of emotion that occurs in ritual with the motivations of human art”. (GOMBRICH, 1982, p. 73).

<sup>50</sup> “For animals probably lack that distinctly human achievement, the lie” (GOMBRICH, 1982, p. 73).

<sup>51</sup> “I suppose a good wailing-woman learn to experience the grief she is paid to express and so does the artist who perpetuates the wailing in stone. But what matters is not his feelings but his awareness of the ritual.” (GOMBRICH, 1982, p. 75).

Ambas formas, ao servirem à causa do estabelecimento de comunicação entre os homens são de algum modo convenções. O gesto expressivo de Jackson Pollock ao respingar tinta sobre a tela podia ser um signo de êxtase liberador, mas: “uma vez que todos fazem o mesmo, o gesto se torna um ritual no moderno sentido do termo, um mero truque que pode ser aprendido e reproduzido sem emoção”<sup>52</sup> (GOMBRICH, 1982, p. 77). Um modo de interpretação que encontra afinidade no pensamento de Arnold Hauser, para quem as formas artísticas estáveis não surgiram por convenção, mas assim se tornaram devido a imitação. Algumas formas de poesia, como o soneto e a pastoral, foram inventados por poetas isolados, mas a medida que outros poetas adotaram formas semelhantes, essas se tornaram convenções. No entanto, avalia que uma forma não perde, necessariamente, o valor artístico por se tornar convencional porque, mesmo assim, pode fornecer os parâmetros a partir de onde podem se destacar a expressão e adaptabilidade (HAUSER, 1988, p. 334). Desse modo, assim como Gombrich, discorda da afirmação de que só o que é sincero de sentido poderá ser esteticamente eficaz:

Os sentimentos podem ser precisamente tão convencionais como os personagens e as situações ou enredos. Os sentimentos têm sua história, o seu apogeu e o seu declínio. As várias épocas da história do homem diferem não tanto por uma ser mais sensível ou mais espontânea do que a outra, mas antes pelas modas variáveis que decretavam a ‘exibição’ ou não de certas emoções. (HAUSER, 1988, p. 332).

Em conformidade com a proposição central deste estudo, que é concordante com os apontamentos de Gombrich, bem como os de Hauser, considera-se que a eficiência emotiva independe do fato se a ação criativa, que reproduz uma forma antiga, provém de uma atitude emocionalmente sincera ou de um ato intencionalmente planejado. O resultado estético, pode prescindir desse precedente ético. Isso porque o resultado visual, perante alguém que desconheça esses aspectos originais, poderá ser julgado simplesmente em função da eficiência ou ineficiência diante da resposta empática do espectador, ou do indivíduo a quem cabe selecionar as formas para um novo mural. Os diferentes níveis de intensidade dessa relação afetiva com as figurações é o que poderá determinar quais deverão permanecer ou não em uma nova obra.

Em um artigo sobre *Ação e a Expressão na Arte Ocidental* (1970), Gombrich busca responder sobre o modo pelo qual a arte logra representar emoções. Começa pela constatação de que todas as civilizações desenvolveram padrões de gestos simbólicos que se aproximam a um vocabulário de uma linguagem gestual. Alguns destes gestos performáticos como: o rei

---

<sup>52</sup> “It may have been liberating for Jackson Pollock to break all bonds and pour his paint on the canvas, but once everybody does it, it becomes a ritual in the modern sense of the term, a mere trick that can be learned and gone through without emotion”. (GOMBRICH, 1982, p. 77).



diante de seu Deus, o nobre recebendo tributos, ou o morto sendo pranteado são o que se pode chamar de “auto-explanatórios” pois mantêm a facilidade de leitura através das eras, mesmo sob os estilos que excluem a representação realista dos movimentos do corpo. (GOMBRICH, 1982, p. 82). Mas, nesses temas antigos a resposta emocional do espectador ainda não é uma reação intencionada como necessária. É justamente esse apelo por nossas respostas emotivas que distingue a arte grega dos séculos VI e V a.C. em relação aos estilos anteriores. O medo de Erísteu diante do monstruoso Cérbero dominado por Hércules, a comoção dos Tracianos diante do canto de Orfeu, a tristeza de Ajax derrotado por Aquiles representados em antigos vasos não buscavam apenas figurar ações do corpo, mas através deste “os movimentos da alma” (GOMBRICH, 1982, p. 85). Portanto, o que levou a arte grega à conquista das aparências, em expressões mais sutis, foi a função exercida pela arte naquela civilização. Função advinda da necessidade de tornar o espectador uma testemunha dos eventos narrados pelos antigos poetas. A imagem não é realmente criada para narrar o evento, mas para permitir que aqueles que já conhecem os mitos possam revivê-los pela internalização dos sentimentos que engendraram as ações representadas (GOMBRICH, 1982, p. 88).

No entanto, sabe-se que certas imagens podem comunicar expressões com significado ambíguo. O personagem que, ao solo, eleva as mãos tanto pode dar a entender um gesto de defesa como de um de súplica. Disso se deduz uma característica inerente a esse tipo de mensagem visual, a necessidade de resolução da conflitante demanda de máxima legibilidade associada a movimento máximo. Isso porque: "a atitude de ambos, agressor e vítima, deve ser transitória, mas lúcida, e aquelas soluções que melhor fazem justiça a estas necessidades tenderão a ser adotadas como uma fórmula na qual apenas pequenas variações precisam ser efetuadas."<sup>53</sup> Esta demanda por legibilidade também pode explicar, no caso do muralismo religioso regional, a mudança dos gestos emotivos das mãos de Maria, em favor de uma pose mais contorcida e, no entanto, mais tradicional na Crucifixão pintada por Zanone em Nova Bréscia.

A intencionalidade das convenções adotadas pelos artistas também é destacada por Gombrich, ao inferir que um inventário dos movimentos expressivos presentes na pintura de antigos mestres certamente revelaria uma série de variações surpreendentemente limitadas. O que se pode atribuir à “necessidade de clareza conceitual na postura apresentada ao espectador” (GOMBRICH, 1982, p. 100). Figuras secundárias podem dispor de movimentos

---

<sup>53</sup> *"the attitude of both aggressor and victim must be transitory, but lucid, and those solutions which best do justice to these demands will tend to be adopted as a formula on which only slight variations need be played."* (GOMBRICH, 1982, p. 83).

mais complexos ou de significado mais obscuro, mas como esses movimentos de transição raramente são notados, são por isso logo substituídos e eliminados do vocabulário da arte. De modo a chamada representação realista não é baseada numa simples imitação mas num ajuste de formas à uma tradição visual. Pois, na busca de legibilidade pela retomada de convenções: “o que importa é o grau de empatia presumido e estimulado.”<sup>54</sup> (GOMBRICH, 1982, p. 83).

#### H) DIDI-HUBERMAN

Para Georges Didi-Huberman (1953), o conceito de fórmula empática (*pathosformel*) utilizado Warburg, leva a história da arte a ascender uma dimensão antropológica do sintoma. A forma mimética é então considerada como “*moviment dans le corps*”. Movimento que fascina Warburg, não só por ser “agitado de paixões” mas também porque de certo modo parece situar-se além da vontade. Destaca a interpretação de Gertrud Bing para quem a *pathosformel* warburguiana era a expressão visível de estados psíquicos que as imagens haviam fossilizado.

Para Didi-Huberman, o caráter sintomático das fórmulas emotivas estudadas por Warburg ultrapassa a noção de signo (ou sêmèia da medicina clássica) para contemplar também os sintomas que não são signos, cujas misteriosas sobrevivências supõem algo semelhante a uma memória inconsciente, muito próximo ao conceito utilizado por Freud, para que o sintoma era um “fóssil em movimento”. Só uma história da arte concebida a partir destes termos teria a capacidade de assumir o inquietante paradoxo resultante da questão que propõe o conhecimento diante dos sintomas, que emergem a partir de algo que não se conhece. Não se pode realmente conhecer o páthos antigo do gesto inconsciente de um personagem mitológico sem vivenciá-lo. E essa dimensão patética do conhecimento é o que pode viabilizar uma história da arte como “disciplina patológica”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 20). Ou seja, uma disciplina com a possibilidade de contemplar também o saber relacionado aos aspectos fundamentais das paixões humanas. E é nesta busca de uma história das imagens que se destacam socialmente pela importância afetiva, e não somente por valores mercadológicos, que a presente pesquisa busca se inserir, ao resgatar os desenvolvimentos teóricos precedentes.

---

<sup>54</sup> “What matters is the degree of empathy expected and aroused”. (GOMBRICH, 1982, p. 83).

## H) MARIO PEDROSA

No Brasil, a teoria da *Einfühlung* foi retomada de modo crítico na tese de Mário Pedrosa sobre: *A natureza afetiva da forma da arte*, apresentada pela primeira vez na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 1949. Nesse estudo ele se contrapõe a hipótese de Theodor Lipps segundo a qual é o sujeito quem atribui sentimentos à coisas exteriores. No entanto, para Pedrosa: “Os objetos têm por si mesmos, em virtude de sua própria estrutura *independente de toda experiência anterior do sujeito que os percebe, um caráter próprio, as qualidades dos insólito, do estranho, do assustador, do irritante ou do plácido [...]*” (1996, p. 164, grifo do autor). Para reforçar tal interpretação, cita vários exemplos ilustrativos tomados a partir da pesquisa de teóricos ligados à teoria da Gestalt, entre os quais destaca-se a seguinte experiência de Köhler, relatada em *Experiências sobre a inteligência dos antropóides (Intelligenzpruefungen an antropoiden, 1917)*. Em um desses testes os chimpanzés demonstraram pânico diante de uma simples bruxa de pano. Ao considerar que tal reação não poderia ser atribuída ao instinto, semelhança em relação à inimigos da espécie, ou experiências anteriores questionou se:

Não será admissível a hipótese de que certas formas e contornos das coisas têm em si mesmos a capacidade de enfeitiçar e de assustar, não por causa de qualquer dispositivo especial que lhes permita reproduzir estas reações, mas porque dada a nossa psique e nossa natureza, algumas formas têm inevitavelmente o caráter de terríveis, outras de graciosas, ou desajeitadas, ou enérgicas ou decisivas? (Köhler apud PEDROSA, 1996, p. 164)

O questionamento de Köhler se torna uma proposição central para Pedrosa. Para esse não é devido a experiências anteriores que vemos um objeto como terrível, mas sim por que este aspecto está no objeto como consequência da forma. Por mais que as experiências pessoais possam contribuir para enriquecer o significado, elas são meros acréscimos às propriedades formais do objeto que, no entanto, bastam por si mesmas. Dispensabilidade de conhecimento anterior que já teria sido intuita por Kant, ao constatar que a simples representação de um objeto já é acompanhada de prazer por mais que sejamos indiferentes à existência desse objeto (*Crítica do Juízo*, T1, §2). Desse modo, a obra de arte é considerada pelo teórico brasileiro, como um “campo sensibilizado” sobre o qual a incidência de conhecimentos práticos ou científicos, ao invés de ajudar, atrapalha a experiência estética (PEDROSA, 1996, p. 117).

Quanto às objeções de Pedrosa, pode-se destacar que ele ataca sobretudo a teoria da *Einfühlung* concebida nos moldes do pensamento de Lipps que relaciona a sensação afetiva como resultado da projeção de conhecimentos anteriores sobre o objeto observado. Mas a

teoria da empatia em seus vários desdobramentos nem sempre foi tão redutiva. Como, por exemplo, a concepção de Theodor Vischer, para quem a empatia afigura-se como uma experiência em que o ego se insere centralmente no objeto.

Fugiria ao escopo deste trabalho uma contraposição direta a esse detalhe da teoria da Gestalt sobre a propriedade da hipótese da impressão afetiva ser uma característica primária do objeto. Mesmo porque, falta ao autor da pesquisa o domínio teórico necessário no campo da psicologia da percepção, sem mencionar o acesso ao aparato laboratorial necessário aos testes que embasam tal teoria. Mas, mesmo assim serão levantadas algumas observações para discussão.

Como fundamento da proposição que se procura estruturar não parece ser fundamental esta separação entre sentimento puro a partir da forma e sensação auxiliada pela experiência anterior. Porque, mesmo supondo que tal separação fosse possível, a eficiência empática avaliada no caso deste estudo iconológico depende, antes de tudo, da avaliação da frequência com que determinada figuração é retomada e não do mérito quanto à origem da emoção inferida. Questionar se a emoção despertada é pura ou derivada de conceitos racionalizados, foge ao alcance desta análise. Nesse caso o que importa conhecer é se houve reação emotiva, e se ela foi eficiente a ponto de influenciar a repetição das configurações.

Ainda que a sensação estética pura, sem conceitos, pareça antes uma dádiva concedida a raros indivíduos de bom gosto, a pensadores iluminados ou a místicos de intuição privilegiada, a concepção de um sentimento de empatia auxiliado por racionalizações não seria uma sensação emotiva menos legítima do que a emotividade atribuída apenas à força do objeto sobre nossa percepção. Quando a sensação primária é julgada e transformada em conhecimento, embora já não seja considerada estética, no sentido kantiano, ainda assim ela pode ser emotiva. Parece, portanto, aceitável que a exposição freqüente a determinadas formas, além da possibilidade de suscitar rejeição, em alguns casos também poderá a despertar afeição. Um turista acostumado à gestualidade emotiva da imaginária barroca poderá não estabelecer uma relação empática imediata com o caráter austero dos ícones bizantinos, mas é provável que após um período de estudo dessas configurações esse mesmo indivíduo possa reconhecer e sentir a ternura de uma *Theotokos* ou a força grandiosa e sublime do Cristo *Pantokrator*.

Uma teoria segundo a qual formas simples como círculos são, intrinsecamente, afáveis, assim como triângulos são agressivos, parece repousar, antes de tudo, numa reação

primária de nosso sistema nervoso, como que automatizada. Mas, ao se considerar que todos dispomos como base uma estrutura orgânica muito semelhante, poderá se deduzir que todos tenderemos à associar determinados formas o mesmos caracteres emocionais que, por natureza, lhes correspondem. O questionamento que resta desta inferência é sobre o papel que o conhecimento ainda poderia ter nesta teoria. Seria ainda possível associar outros caracteres emotivos às formas além daqueles lhes são inerentes? haveria a possibilidade de uma história das formas?

Mesmo sem se negar o provável papel de tais afeições primárias, deve-se destacar que, na análise iconológica dos murais religiosos, não se buscou destacar as formas puras, mas sim, antes de tudo, a ação emotiva, gestos convencionais e expressões teatralizadas. E, nessas configurações, o que se considera como base provável de determinar a reação empática não pode ser reduzido apenas a uma provável afeição primária autônoma das formas, mas sim a todo um conjunto de valores e sociais, morais, estéticos capazes de influenciar o gosto e, conseqüentemente, provocar a reação empática. Nessa interpretação, o que conduz à permanência de uma configuração seria o tipo de sentimento valorizado no período. Emotividade que pode tanto estimular as idéias, quanto ser reforçada pelo pensamento predominante.

O campo do espectro de sentimentos mais valorizado em um período histórico poderia explicar a preferência pela conservação ou eliminação de determinadas configurações. Predominância afetiva que poderia ser avaliada, de modo indireto, pela análise dos textos, imagens com maior veiculação no período em estudo. Como seres capazes de expressar uma ampla gama de sentimentos, têm-se a possibilidade de criar formas empaticamente eficientes ou, então, de resgatá-las de algum período anterior. Desse modo, nada impede que um indivíduo venha a dar forma a uma obra pela qual os contemporâneos tenham antipatia, mas que essa mesma criação venha a ser destacada como obra de excelência em época posterior, quando o sentimento predominante já não for o mesmo.



\*\*\*

No muralismo religioso centro-rio-grandense, a permanência das formas associadas a gestos emotivos ocorre, mesmo no caso das cenas que expressam violência intensa. No tema do *Assassinato de Abel* a relação empática entre as pulsões emotivas do fiéis e as ações da imagem é intencionada, não pela afinidade quanto às atitudes encenadas pela ação cruel do personagem dominante, mas pelo conteúdo moral que evoca a piedade e a participação nos sofrimentos do inocente supliciado. Portanto, a permanência dos gestos emotivos é assegurada mesmo na expressão de emoções intensas, em princípio, pouco edificantes, desde que a reconstrução simbólica apologética das virtudes cristãs possa ser recuperada na contemplação da ato impactante presentificado na imagem. Uma recuperação que só é possível em um contexto onde haja confiança de que a decodificação pretendida será efetivamente alcançada, devido à eficiência da mensagem divulgada por outros meios de comunicação e partilha dos signos sociais, tais como a tradição, a catequese e as missas. A eficiência das formas violentas, mesmo em um contexto onde a violência é abominada, decorre de uma afinidade empática, possivelmente irracional, pela ação veiculada, mediada por um direcionamento racional da leitura simbólica que, por sua vez, é socialmente condicionado. Nesse contexto em que a figuração de emoções fortes nem sempre é contrária à sensibilidade religiosa, onde mesmo a energia das ações violentas pode ser direcionada para fins edificantes, o perigo maior a ser evitado não relaciona-se à agressividade, mas a outro instinto básico: a sensualidade.

O repertório antigo de formas sacras foi conservado pelos imigrantes por meio de gravuras religiosas. As devoções mais destacadas foram mais tarde incluídas no muralismo religioso através de variantes que simplificaram os modelos, principalmente, pela eliminação de formas e simplificação de detalhes, ao mesmo tempo em que conservaram as ações miméticas de expressões emotivas. O respeito demonstrado por essas expressões, quase intocadas no processo de difusão, é inferido como evidência de uma afinidade psicológica, determinante na preservação da ação expressiva dos antigos modelos: a *empatia*. Inclinação afetiva fundamental em um processo histórico no qual: a religiosidade popular consolida os temas, a moral social adapta os detalhes e a afinidade emotiva conserva as formas.

A permanência das formas na cultura visual dos colonizadores, no caso das gravuras, só pode ocorrer por meio de opções absolutas: ou a representação de cena religiosa possui

aspectos predominantemente desejáveis e é por isso conservada, ou apresenta formas perturbadoras, intoleráveis, e deve ser preterida em favor de outra versão mais adequada. No caso da pintura mural religiosa, ocorre uma mudança que amplia o grau de liberdade inerente a esse processo. Pelas mãos dos pintores regionais surge a oportunidade de se interferir no imaginário herdado de modo a adaptar a estrutura das cenas. Detalhes perturbadores que, porventura, restavam da primeira escolha poderiam ser finalmente filtrados do conjunto das formas. O resultado desse processo demonstra que os motivos correspondentes aos personagens da ação dramática foram preferidos, embora alguns desses tivessem recebido eventuais modificações por meio do acréscimo e modernização de vestimentas. Diante do que se pode afirmar que a atitude predominante na ação dos pintores regionais não foi a de neutros receptores dos modelos da tradição, nem a de inventivos criadores de formas, mas a de ativos moduladores, responsáveis pela filtragem do repertório imagético, de modo que esse fosse harmonizado em relação às especificidades da cultura local.

A pintura mural religiosa, por ser uma atividade sob dependência direta da coletividade fornece um bom exemplo de como os valores sociais podem alcançar a atividade individual de um pintor. De modo diverso ao do artista que, isolado em um ateliê, provê sua subsistência ao buscar a criação de formas que expressar uma individualidade, o muralista religioso opera sob um conjunto de temas herdados da tradição, sob direcionamentos de um contratante e o patrocínio de uma comunidade detentora de diversas devoções particulares, e sem a pressão social em favor de criações extravagantes. Isso, no entanto, não quer dizer que em tal contexto não houvesse espaço para inovações, mais sutis no caso da inserção do paisagismo regional no cenário religioso por Schlatter, ou mais ousadas na proposital interferência de objetos anacrônicos na *Via-Sacra* de Locatelli. Mas, esse tipo de inclusão foi raro no contexto geral da pintura mural religiosa da região centro-rio-grandense, onde as modificações mais frequentes ocorreram pela exclusão de formas e não pelo acréscimo dessas. O contexto predominante, em que se destacam o condicionamento dos patrocínios devotos, e a orientação eclesiástica baseada no respeito aos modelos da tradição, favorecia um tipo de pintura com tendência a destacar, antes de tudo, condicionamentos e aspirações que não eram restritas ao universo particular do pintor.

Por que algumas das formas mais permanentes de um tema, em determinado momento, passam a ser incluídas em outras cenas não relacionadas com a de origem da forma? A hipótese mais simples, é a de que a forma translocada, que muitas vezes, substitui uma imagem tradicional, possui maior eficiência naquele momento histórico do que a que ela veio a substituir. Essa eficiência, que inferimos ser de base emotiva, é causa da conseqüente difusão do novo modelo. No caso das asas de morcego acrescentadas aos demônios em cenas que, originariamente, não apresentavam seres caracterizados dessa forma, pode-se deduzir que a eficiência do detalhe escolhido reside no fato de que esse agrega um valor emotivo à imagem, que de algum modo associa-se à irracionalidade. No que se refere aos demônios incluídos na cena de *São Miguel*, em Faxinal do Soturno, o significado expressivo do símbolo do mal foi entendido, nesse contexto, como mais adequado e eficiente quando descrito sob traços bestiais, desprovidos de humanidade. Por ser conveniente que as imagens que devemos odiar não sejam belas de modo que não ocorra uma afinidade moralmente indesejável resultante de um possível processo de identificação empática com os sofrimentos da figura condenável.

Mas como a empatia pode estar implicada na conservação de imagens que apresentam ações cuja inclinação moral, em princípio, os devotos deveriam evitar? Porque mesmo nesse caso uma parte das ações figuradas logra estabelecer uma ressonância emotiva com o espectador. Desse modo, imaginando em primeira pessoa as sensações do devoto, o Destino do Pecador já não é algo a que devemos permanecer indiferentes, pois a Igreja nos ensina que todos somos pecadores. As tribulações do enfermo condenado se tornam em potência, também as nossas tribulações, e as tentações simbolizadas são símiles de inclinações íntimas reais. Uma vez que nos tornamos tão idênticos ao condenado, deduzimos que a origem desses vícios que a religião nos adverte como caminhos de inevitável danação não devem ser uma parte do “eu”, mas tentações propositalmente interpostas por algo metafísico não-humano. Mas uma vez que estas inclinações ou a *energia psíquica* que a precede, se quisermos aceitar um termo da psicologia Junguiana, quanto mais suprimidas pela dedicação às virtudes religiosas, mais fortes e animais parecem ser, não é estranho que as formas zoomorfas nos pareçam as representações mais adequadas. Os demônios bestiais do

Juízo Final de Locatelli, que mutilam os genitais dos condenados, certamente não devem ter representado uma expressão menos oportuna para este conflito psicológico.

Mas como um processo psicológico individual como a empatia poderia estar implicada em tendências amplas como as ações moralizantes determinadas pela inclusão de vestes em personagens da obra de Lazzarini, ou na modificação dos gestos inoportunos de um anjinho no cerimonial da *Coroação da Virgem*, pintada por Zanon? Ou ainda no caso dos pintores atuantes em épocas diversas do século XX, em microrregiões diferentes e que, em grande parte, não estabeleceram contatos mútuos, como considerar que esse fator psicológico esteja implicado na convergência coletiva de atitudes, no sentido da conservação dos gestos emotivos das fontes mais antigas? Nessas questões é necessário considerar a empatia enquanto uma faculdade psíquica universal cuja presença no processo de leitura da imagem pode se dar com maior ou menor intensidade, de acordo com variações específicas da psique individual. Uma faculdade que pode determinar o gosto, e os valores que precedem os julgamentos, e cuja orientação em direção a determinadas tendências emotivas depende tanto de processos instintivos, irracionais, quanto de processos educativos mediados pela cultura a partir do que se estruturam os valores sociais e os juízos da razão.

O peso da parte instintiva do processo de identificação empática não pode ser negado *a priori*, mas não poderá ser aprofundado neste estudo por implicar em teorias psicológicas sobre o fenômeno de emergência espontânea dos símbolos, tal como a que foi abordada por Carl Jung na tese sobre as imagens arquetípicas enquanto manifestações do inconsciente coletivo (JUNG, 2000). Porque no presente estudo, essa hipótese sobre a convergência das formas não poderia ser inferida pelo material disponível, uma vez que o material abordado provém de uma região restrita que apresenta certa uniformidade cultural determinado por um processo histórico de colonização. Enquanto que o postuldo teórico da convergência determinada por tendências da psique coletiva só é adequadamente aplicável na abordagens de configurações visuais semelhantes, oriundas de culturas isoladas, em um processo a-histórico, casos em que a mediação da difusão cultural já não é rastreável por documentos ou, pelo menos, em campos onde essa mediação não é considerada enquanto um pressuposto necessário.

Considerando que a parte instintiva do processo empático, com potencialidade de determinar a inclinação coletiva, pode ser intuída na experiência individual, mas é de difícil verificação no intento de se comprovar a possível influência na conservação das formas, resta a parte racional desse conceito. Cujas bases de determinação das inclinações pessoais no processo de identificação simpatética são empíricas, pois dependem de instâncias sociais concretas que atuam na conservação dos valores culturais e no direcionamento do gosto coletivo. É a parte desempenhada pela educação laica, e religiosa, pelos mitos, pela moral familiar e demais instituições sociais com possibilidades de influirem nas escolhas pessoais através de tendências de expressão e comportamento coletivo que o indivíduo tende a assimilar como legítima manifestação de preferencias pessoais. Desse modo, a convergência na preservação dos gestos emotivos das imagens ancestrais pode ser vista como o resultado de uma educação valorativa da gestualidade intensa e da expressão devota exacerbada. No caso dos padres da geração que presenciou o período de maior expansão da pintura mural religiosa, entre o final da Segunda-Guerra e o advento do Concílio Vaticano II, na primeira metade da década de 60, infere-se que os modelos considerados adequados para a mentalidade predominante continuavam a ser aqueles marcados pela emocionalidade da Contra-Reforma. As gravuras religiosas conservadas principalmente pelas comunidades devotas das regiões de colonização italiana também destacavam esse tipo de caracterização. E, por último, a formação técnica de pintores como Locatelli, Sessa, e Lazzarini colaborou para que a manutenção da afinidade pelas formas da escola veneziana e o gosto pela gestualidade retórica.

Todas essas instâncias sociais que interferem na formação do gosto podem ter contribuído com diferentes parcelas no sentido de uma valorização da gestualidade de forte apelo emocional. Uma vez que tal orientação foi consolidada pelo aprendizado socialmente orientado, a tendência de se reviver as imagens que expressam de modo eficiente os estados emotivos pode se encarregar de selecionar as formas expressivas pelas quais não só os pintores mas, sobretudo, a sociedade se sentisse reconfortada em visualizar, reconhecer e empaticamente compartilhar a experiência figurada.



### 5.3.2 HIPÓTESE DA EFICIÊNCIA EXPRESSIVA

#### A) EVIDÊNCIAS E FALSEABILIDADE

A hipótese de que a *permanência das formas decorre da eficiência empática das expressões emotivas* é uma proposição que transcende os dados materiais, isso quer dizer que não pode ser diretamente testada pois ela é inferida a partir da constatação de que as formas mais permanentes da amostra analisada correspondem a personagens figurados em gestos expressivos de emoções. A partir dos dados observados, a única constatação com base empírica é apenas condicional, (Se A então B), e não causal, ou seja que as formas mais permanentes, em princípio, apenas coincidem com as formas expressivas de sentimentos. Para que seja possível avaliar a consistência da hipótese que daí é inferida, é necessário fornecer uma descrição precisa dos fundamentos em que ela se baseia e das condições a partir das quais ela pode ser, eventualmente, reforçada ou desconstruída.

A primeira informação a ser disponibilizada é sobre o universo de dados efetivamente analisados, e sobre a representatividade que amostra utilizada pretende alcançar. Foram visitadas igrejas localizadas em 192 municípios distribuídos em doze microrregiões que integram a Região Central do Estado do Rio Grande do Sul. Em 19 das sedes municipais (9,94 %) não foi possível fotografar o interior dos templos. Portanto, apesar da totalidade dos municípios da região ter sido visitada a amostragem de igrejas escolhidas que foram efetivamente analisadas correspondem a 90,05 % dos municípios. Os municípios não representados através de dados fotográficos do interior das igrejas são listados a seguir: Alvorada, Araricá, Arroio dos Ratos, Coqueiro Baixo, Esteio, Estrela Velha, Forquetinha, Gramado Xavier, Herveiras, Marques de Souza, Nova Pádua, Passa Sete, Pouso Novo, Presidente Lucena, São Marcos, Sapucaia do Sul, Três Coroas, e Vale Verde.

Buscou-se efetuar o registro fotográfico de pelo menos uma igreja de cada município, e devido às dificuldades de deslocamento e ao limite de recursos disponibilizados foram privilegiadas, em primeiro lugar, as sedes paroquiais; em segundo, igrejas secundárias localizadas na sede municipal; em último caso, quando houve oportunidade, foram incluídas algumas amostragens visuais provenientes de igrejas localizadas em pequenas comunidades interioranas dos municípios. Diante do que se destaca a ressalva de que um estudo mais aprofundado das questões abordadas nesta pesquisa, no contexto colonial, deveria ampliar a quantidade de exemplos provenientes dessas pequenas ermidas para que os resultados contemplassem de modo mais aproximado também o contexto rural, por vezes, de difícil acesso à pesquisa em história da arte. No caso das cidades que se configuram como centros

regionais, o número de igrejas incluídas na amostragem foi ampliado de modo a se alcançar uma representatividade mais proporcional em relação ao número de habitantes. Enquanto a maioria dos municípios foi representada pelos dados obtidos em uma igreja, em cidades mais populosas o número de igrejas visitadas foi ampliado. Por exemplo: Santa Maria é representada pela análise de 7 igrejas, e Porto Alegre por 10 igrejas.

Durante a coleta de dados, foram visitadas 237 igrejas na região centro-rio-grandense. Desse total 22 igrejas não foram incluídas na análise porque não houve a possibilidade de se fotografar o interior destes templos, de modo que nestes locais a presença ou ausência de pinturas permanece como variáveis para futuras análises. Devido a este fato 15 municípios permanecem sem representação. Subtraídos, esses casos, o número efetivamente analisado alcança o total de 215 igrejas que representam 177 municípios do total de 192 visitados.

Das 215 igrejas com espaços fotografados 93 apresentam pinturas murais internas realizadas no século XX, o que corresponde a 43,25% da amostra de igrejas fotografadas. Estas 93 igrejas com murais estão distribuídas em 72 municípios. Tendo em conta o número de municípios com igrejas analisadas (177) deduz se que 40,11 % dos municípios avaliados da região centro rio-grandense possui pelo menos uma igreja com pintura mural religiosa. Considerando-se a representatividade microrregional na distribuição dos 72 municípios com igrejas pintadas, pode-se constatar que os espaços de maior concentração de municípios com pinturas murais correspondem às microrregiões de **Lajeado-Estrela**, com 15 municípios (ao representar a parcela de 20,83% do total das 72 unidades municipais com pinturas de toda a região central), seguida pela microrregião de **Caxias do Sul**, com 14 municípios (19,44%), seguidos por **Guaporé**, com 10 municípios (15,27%). Entre as microrregiões menos expressivas em número de municípios com murais religiosos estão: **Santiago**, onde não foi constatada sobrevivência nenhuma pintura mural do século XX (embora restem registros de obras destruídas em Santiago e Pinhal Grande); **São Jerônimo** com apenas um registro (1,38%), e **Santa Maria**, com dois municípios (2,77%), número equivalente ao da microrregião de **Cachoeira do Sul**. Entre as microrregiões com número mediano podem ser situadas em ordem decrescente: **Restinga Seca** com 7 municípios (9,72%), **Montenegro** com 6 municípios, **Porto Alegre** com igual número (8,33%); **Gramado-Canela** com 5 municípios (5,55%), e **Santa Cruz do Sul** com igual número.

Ao se considerarem as distorções interpretativas que possivelmente podem provir da comparação de microrregiões com números díspares de municípios, onde **Lajeado-Estrela**, a

maior, é composta por 31 unidades municipais, e **Cachoeira do Sul**, a menor, por apenas 7, pode ser útil a apresentação de algumas porcentagens resultantes da avaliação interna das microrregiões, em uma avaliação que considera a frequência, ou densidade de municípios com pinturas em relação ao total de unidades municipais efetivamente avaliadas de cada microrregião. Nesse modo de análise, passa a se destacar a microrregião de **Caxias do Sul** onde 14 municípios apresentam murais, em um total de 16 analisados (87,5 % da microrregião). **Lajeado-Estrela** passa a ocupar a terceira posição, apesar de possuir, em comparação com a microrregião anterior, um município a mais com pinturas, esses se distribuem de modo menos denso no espaço microrregional (55,55 %). Onde o valor correspondente 15 unidades municipais com presença destas obras só pôde ser destacado após a avaliação de 27 municípios. Nesse modo de avaliação, que destaca a proporcionalidade interna da ocorrência de murais em cada microrregião, o grupo de municípios de **Restinga Seca** passa a ocupar a segunda colocação pela presença de pinturas em 7 dos 9 municípios (77,77%). A microrregião de **Guaporé** passa a ocupar a terceira posição ao destacar murais religiosos em 12 dos 21 municípios pesquisados (52,38%).

Os 26 murais analisados na série comparativa constituem a totalidade dos casos em que foi possível a localização de gravuras-modelo, nas condições atuais da pesquisa. Essa análise contempla os murais de 4 dos 10 pintores com maior frequência de trabalhos, e que realizaram pinturas em duas ou mais igrejas da região centro rio-grandense ao longo do século XX, além de 2 murais realizados por pintores não incluídos no destaque do grupo anterior, por disporem respectivamente de apenas uma ocorrência contabilizada. A representatividade microregional alcançada a partir das obras relacionadas, é restrita e corresponde às microrregiões de: **Restinga Seca**, com exemplos da obra de Lazzarini provenientes de igrejas das cidades de Faxinal do Soturno, Dona Francisca e Silveira Martins e Nova Palma, e de um mural de Pedruca, também, na última cidade; **Guaporé**, com murais realizados por Zanon, em União da Serra, Itapuca, Arroio do Meio (?) e Dois Lajeados, e por Fontanive em Putinga; **Lajeado-Estrela**, com murais pintados por Zanon, em Paverama e Nova Bréscia, e por Curci em Taquari; **Caxias do Sul**, com o mural de Zanon, em Monte Belo, e de Cremonese em Flores da Cunha. O que alcança uma amostragem correspondente a 4 das 12 microrregiões pesquisadas (considerando-se que não foram localizados murais na microrregião de Santiago).

Os dados percentuais relativos a ocorrências de pinturas murais nas demais microrregiões, não contempladas pela amostra comparativa deste estudo, poderão ser complementados por novas pesquisas que possam ampliar o número de gravuras-modelo e desse modo estender a análise para além dos 26 casos apresentados nesta abordagem inicial.

Desse modo também é fornecido um meio para se testar a falseabilidade dos resultados. Os percentuais constatados na amostra comparativa restrita foram tomados como características aproximadas para se descrever tendências na dinâmica das formas, em princípio, inferidas como válidas, pelo menos enquanto aproximação, para todo o restante da Região Central do Rio Grande do Sul onde, devido a dificuldades de localização dos modelos, ainda restam microrregiões com murais ainda não abordados em microanálise comparativa quanto aos detalhes formais ou estruturais. A manutenção ou não da tendência de conservação das formas associadas à descrição de atos patéticos poderá então ser, com legitimidade, usada para reforçar, corrigir ou refutar a hipótese principal deste trabalho que relaciona a estabilidade destas mesmas formas à ação de uma condicionante psicológica de empatia que não é testável de modo direto.

### 5.3.2 CONSEQÜÊNCIAS TEÓRICAS

#### A) ESPECÍFICA

Devido às características do campo da história da arte que, assim como as demais ciências sociais, aborda eventos que não podem ser reproduzidos sob situações controladas, as constatações deste estudo, em princípio, têm uma validade restrita apenas ao universo dos dados analisados. A partir do que é possível afirmar apenas que: **nos 26 casos analisados de murais com temáticas relacionadas à morte e ao além, configura-se a constante em que as formas que recebem menores modificações são também aquelas que expressam gestos simbólicos de maior carga emotiva.** Conclusão que, ao permanecer em seu limite mais razoável, mantém-se em nível da constatação específica. Mas como a coerência e a limitação de tal resposta não parecem ser por si satisfatórias para enfrentar a questão da permanência continuada de algumas das formas derivadas de antigas configurações européias nos ciclos de murais realizados na área central do Rio Grande do Sul ao longo do século XX, torna-se necessário ascender em nível de primeiras generalizações.

## B) GERAIS

Com base numa pretensa representatividade inteligível das constatações anteriores, tomadas a partir da disponibilidade de fontes comparativas, pode-se inferir ainda que de modo problemático, que eles sejam válidas em relação à obras presentes em outra igrejas, outros municípios, e outras microrregiões da grande área central do Rio Grande do Sul. Condição a partir da qual se pode propor a *primeira generalização*: **As pinturas murais de temas relacionados à morte e ao além, na região Centro Rio-Grandense tendem a preservar as formas descritivas de emoções intensas.** Inferência que pretende estender a validade restrita dos casos individuais analisados a um universo considerado como detentor de características semelhantes. Desse modo, alcança-se o nível de uma proposição geral que, de acordo com o grau variável de persuasão que vier a estabelecer, poderá ter no mínimo o valor de uma nova hipótese, ao ser novamente colocada sob uma inflexão de questionamento, mas que, em seu grau máximo, resume a resposta circunstancial que se pode apresentar diante da interrogação dos *motivos que determinaram à permanência das antigas configurações nos murais mais recentes*. Resposta que se torna possível a partir do instante em que a permanência das formas com tais qualidades miméticas passa a ser considerada como o sintoma recente de uma resposta empática diante dos modelos da tradição. Portanto, a eficiência de uma relação afetiva com as formas é colocada como causa da retomada das configurações tradicionais. Causa que é idealmente introduzida no fenômeno para lhe conceder inteligibilidade. Ato que se baseia na terceira seção nos princípios sintéticos do entendimento puro, expostos no segundo capítulo de *Crítica da Razão Pura de Kant*. Para o filósofo, todos os fenômenos que se sucedem no tempo são apenas mudanças. A ligação entre duas percepções temporalmente situadas deve-se à intervenção de nossa imaginação (faculdade sintética) que identifica a ordem de sucessão. Isso, no entanto, só pode ser percebido pela intervenção de: “um conceito puro do entendimento, que não se encontra na percepção e que é aqui o conceito da relação de causa e efeito” e só a partir do ato de submetemos a mudança, com sua sucessão de fenômenos, à lei da causalidade é que se torna possível a experiência do conhecimento empírico desses fenômenos (KANT, 2002, p. 201).

Em resposta à crítica de Germain Bazin quanto a tendência idealista da escola alemã na qual se inclui ampla parte dos expoentes da iconologia, pode-se dizer que é possível imaginar uma abordagem histórica mais factual ou menos transcendente, mas isso tenderia a limitar o caso específico da análise de imagens, a uma iconografia redundante, restrita apenas a identificar nas imagens recentes a repetição do motivo mais antigo. Na busca de uma iconologia explicativa se torna necessário questionar o porquê da ocorrência de tais repetições



na história. E é, sem dúvida, movidos por tal ambição, ainda que utópica, que os historiadores (não somente germânicos) nem sempre se contentam apenas com longas enumerações descritivas, de modo que, para responder às suas dúvidas existenciais e à pressão exercida pelos modelos provenientes das ciências experimentais buscam encontrar nos indícios da história alguma evidência que permita a construção de uma resposta inteligível diante dos questionamentos. Resposta que só logrará alguma confiabilidade enquanto possuir algum embasamento nos modelos teóricos precedentes. Modelos de cientificidade que tendem a julgar necessária a interpretação desses dados vistos como rupturas ou continuidades na sucessão temporal enquanto determinações de uma causa e, até certo ponto, como eventos sujeitos a constantes que conferem certo grau de previsibilidade.

Uma vez com ciência dos limites de tal intento, mas com sujeição às exigências desse campo se é levado a segunda generalização que projeta uma expectativa hipotética, universal, de que: **As pinturas murais de temas relacionados à morte e ao além, em outras regiões com formação cultural semelhante, provavelmente, “devem” preservar as formas descritivas de emoções intensas.** Proposição que retoma os mesmos termos da primeira generalização, até então limitada ao alcance regional, e os reconfigura sob escopo ainda mais amplo.

Mas, ao se retomar a primeira generalização, a partir do acordo provável de que na região estudada os gestos emotivos realmente correspondam às formas mais estáveis, como é possível ascender-se dessa primeira inferência até a proposição de que essa estabilidade seja decorrente de uma identificação empática? Isso é o que a seguinte exposição tentará explicitar.

Observa-se que na região centro-rio-grandense, nos momentos em que houve a possibilidade de se optar entre dois tipos iconográficos concorrentes, as escolhas tenderam a retomar a forma que exprimisse de modo mais intenso a emotividade esperada para o evento religioso. Tanto Lazzarini quanto Zanon, recusaram-se a reproduzir a forma do Cristo ressuscitado que caminha, embora fosse essa a posição que certamente constava nos modelos que lhes foram disponibilizados. E, não só estes pintores, mas todos os outros que trabalharam na região sempre que solicitados a representar o tema da *Ressurreição* vieram a escolher o modelo do Cristo vitorioso que voa acima do túmulo. Disso se deduz que, no mínimo, houve uma afinidade ampla pelas representações de gestualidade mais intensa. Seria apenas uma coincidência do gosto pessoal dos pintores que trabalharam na região? Acredita-se que não, haja vista os relatos do quanto a escolha dos modelos era influenciada pela devoção dos fiéis e pelas intenções dos párocos. Uma vez que o pintor é causa eficiente, mais imediata dos

fenômenos representados nos murais, pode-se acreditar que ele estivesse sujeito às condicionantes constritivas baseadas tanto em valores pessoais quanto sociais, e às condicionantes volitivas do gosto também oriunda de ambas instâncias. Mas qual das duas instâncias terá exercido maior peso? Em um pintor que trabalhasse isolado, é provável que na maior parte da produção, as inclinações pessoais pudessem se sobrepor aos condicionamentos sociais mais imediatos. Mas, no muralismo religioso centro-rio-grandense, onde a organização de um empreendimento coletivo precede à iniciativa de um novo ciclo de pinturas murais religiosos, é mais provável que as tendências psicológicas predominantes, direcionadas a expressões tradicionais de maior afinidade com a sensibilidade regional conseguissem, na maior parte das vezes, impor-se ante qualquer busca de originalidade criativa.

Em 2002, durante um seminário apresentado na UFRGS, o teórico francês Jean Lancri, ao avaliar as repetições formais encontradas no muralismo religioso sul-rio-grandense, observou que os pintores desta região assim como outros artistas populares, justamente por carecerem de qualificação técnica apurada tendem a se manter mais próximos do nível de expressão característico do imaginário coletivo. As limitações na formação técnica de ampla maioria dos pintores pode ter contribuído para que não houvesse maiores experimentalismos, mas certamente não foi determinante para a permanência das formas, pois, desconsiderados os diferentes níveis técnicos, todos exerceram opções diante das configurações fornecidas pelos antigos modelos. Definitivas tais como: manter ou não uma determinada forma, o que resultou em ações de exclusão em mais de 70% dos casos analisados. Adaptativas, por meio da sobreposição de vestes moralizantes, e demais inclusões operadas em consonância com o gosto local em mais da metade dos casos avaliados. Essas opções resultam de uma escolha que privilegia as formas que melhor expressam a aspiração de modernidade na atribuição de vestes mais similares à da época histórica recente, no pudor diante da exposição do corpo e na vontade de diferenciação por alteridade na atribuição de traços não-humanos às formas do mal. A configuração que, mesmo assim, permanece intocada diante do desejo de adaptação, certamente logrou alcançar algum grau de identificação com a sensibilidade recente. De algum modo, a forma mais estável ainda é adequada à expressão que se julgou necessária naquele momento histórico. Necessidade expressiva que, está na origem da ação que culminou, em momento anterior, na contratação de um pintor que pudesse realizar tal imagem.

A opção de manter a forma de maior intensidade expressiva é decorrente da resposta a um objetivo racional ou a uma necessidade instintiva? Os indícios derivados de depoimentos da época de realização das pinturas apontam para ambos. Embora o ato de pintar determinada forma, e não outra, seja decorrente de uma decisão racional, os valores que embasam o gosto

em favor da forma escolhida podem ter origem tanto na introjeção de e valores de ampla aceitação social, quanto em primárias pulsões dos instintos. Mas, mesmo os valores considerados mais racionais não são livres de fundamentações emotivas, tomando-se como base a hipótese de Warburg de que, por meio da empatia, a figuração de um gesto emotivo intenso tende a despertar o abalo afetivo correspondente e que, uma vez despertado, buscará se satisfazer na recuperação das formas que expressam tal comoção. Ao se observar que a parte mais permanente da recuperação efetuada pelo muralismo regional que se debruçou sobre o repertório formal de antigas imagens européias, foi justamente aquela correspondente aos gestos carregados de emotividade, deduziu-se que a gestualidade emotiva daquelas formas encontrou sintonia empática na sensibilidade regional, de modo que houve eficiência nessa relação. Quando foi necessário optar entre dois gestos patéticos, a escolha local direcionou-se à forma que agregasse maior intensidade. Portanto, para que a permanência pudesse ocorrer, não bastava que a forma fosse emotiva, mas sim que fosse uma forma emotiva *eficiente*. Eficiência considerada em relação ao gosto e à expectativa regional.

Uma vez que as formas mais estáveis são interpretadas como evidências de um tipo de resposta emotiva recorrente. A proposição anterior assume que as permanências observadas entre modelos da tradição e os murais recentes é condicionada pela eficiência potencial das formas no estabelecimento de uma projeção empática. Isso quer dizer que, sob o aspecto mais racional do fenômeno, sempre que uma determinada forma é considerada eficiente na evocação de certos estados anímicos, haverá a tendência de que ela seja reutilizada. Na analogia com um fenômeno similar na área musical, isso pode ser comparado com a reação da pessoa que, ao se sentir comovida por determinada música, tende a criar condições para ouvi-la novamente e, desse modo, reviver ou induzir o estado emocional anterior, pelo menos enquanto esta harmonia sonora for considerada eficiente na evocação da resposta psíquica desejada. Modo pelo qual, levantando-se a questão sobre o porquê de algumas formas dos antigos modelos tornarem-se permanentes, também se torna um questionamento do modo como essas formas alcançaram eficiência. O que, de acordo com esse estudo, ocorre devido à receptividade da sensibilidade regional, forjada pelas condições culturais desta região sul-americana, diante da gestualidade emotiva representada de algumas das formas constituintes dos padrões iconográficos europeus. Receptividade que determinou a reprodução daquelas representações sobre as quais se estabeleceram as maiores afinidades.

Agora, ainda resta abordar: por que apenas as formas detentoras de determinadas características qualitativas logram tal receptividade? Ou, retomando a primeira generalização, *por que as formas que mimetizam estados emocionais intensos foram preservados no*

*muralismo religioso regional?* A resposta estruturada por esse estudo aponta para uma predisposição cultural reforçada pelo uso devocional de imagens européias forjadas, de modo predominante, sob os padrões da acentuada emotividade barroca<sup>55</sup>. Contexto em que se estabeleceu a relação de empatia entre o espectador e determinadas formas da tradição intuídas como as mais adequadas. Portanto, se deduz que estas foram preservadas na medida em que eram eficientes na evocação dos estados emocionais figurados. De modo que, em síntese, pode-se dizer que: **a empatia por expressões de emotividade intensa é que determinou a preservação das representações figurativas destes gestos.**

O mesmo entendimento que destaca a empatia enquanto fator implicado na conservação das representações emotivas, ao ser organizado sob a estrutura de uma proposição explicativa, pode sintetizar o principal enunciado deste estudo, seja em seu alcance específico ou na sua inferência generalizante. Sob o alcance restrito pode-se deduzir o seguinte termo: **As formas expressivas de gestos emotivos foram preservadas em razão proporcional à eficiência da relação empática estabelecida com a sociedade regional.** A partir do acordo estabelecido com essa proposição específica podem ser deduzidas as variações relativas de intensidade dos fenômenos de retomada das antigas configurações. O relacionamento da estabilidade das formas com a eficiência empática possibilita deduzir que: as formas que expressam de estados emocionais de modo eficiente diante da empatia regional tendem a ser retomadas; formas que expressam estados emocionais de modo pouco eficiente diante da empatia regional tendem a apresentar permanência instável, e que as formas que expressam estados emocionais de modo ineficiente diante da empatia regional tendem a ser modificadas, substituídas, ou excluídas.

Observando a mesma estrutura anterior inferida como válida para os casos estudados, pode-se ascender em nível de uma *proposição geral* que, do mesmo modo, pode dar lugar a derivações prováveis que condensam as considerações desenvolvidas ao longo deste estudo. Esta forma de indução derivada a partir das primeiras generalizações, ao eliminar o limite

---

<sup>55</sup> Hipótese baseada na constatação de que realmente houve influência das gravuras na concepção das cenas murais. Embora a maioria das evidências elencadas por este estudo seja de ordem visual, esta atitude não decorre de qualquer predisposição ideológica no sentido de valorização das fontes imagéticas em detrimento das demais fontes históricas. Mas sim, uma situação circunstancial desse tipo de pesquisa, em grande parte, desenvolvida em regiões interioranas em que ainda é difícil de se localizar outros documentos, expoentes de maiores reflexões teóricas sobre o assunto. E, por ser um trabalho fundamentalmente voltado à iconografia, com amplo repertório temático, decidiu-se aprofundar a análise dos dados visuais, o que indiretamente ocasionou a redução do espaço dedicado aos poucos documentos textuais até o momento localizados. No entanto, espera-se que, em futuro próximo, os resultados aqui inferidos, sobretudo, a partir do limitado universo dos dados visuais possam ser cruzados com as conclusões provenientes de outras áreas acadêmicas, com diferentes modelos teóricos, tais como: sociologia, história cultural e literatura regional. Observações que, baseadas sobre outro tipo de fontes, sem dúvida contribuirão para revelar os limites de nossa hipótese principal, assim como os esperados pontos em que ela possa continuar revelando adequada potencialidade explicativa.

regional, contempla o aspecto mais amplo do fenômeno de permanência, fornecendo a estrutura a partir da qual podem ser deduzidas a causalidade dos fenômenos menos abrangentes: em primeiro lugar, a justificação dos casos de permanência estável ou continuada; em segundo, os casos de permanência instável ou alternada, e por último também no grau extremo a não-permanência.

***Proposição geral principal***

*A) As formas são preservadas em razão proporcional à eficiência da resposta empática.*

***Derivações***

*A1) Formas que expressam estados emocionais de modo eficiente diante da projeção empática tendem a ser repetidas.*

*A2) Formas que expressam estados emocionais de modo pouco eficiente diante da sensibilidade empática tendem a ser raramente usadas, apresentando permanência instável.*

*A3) Formas que expressam estados emocionais de modo ineficiente diante da empatia tendem a ser modificadas, substituídas ou excluídas.*

Sob a derivação A1, relativa às formas emotivas eficientes cabe observar que, em intensidade máxima, essa afinidade empática tende a contemplar também o fenômeno da permanência em configurações além do padrão iconográfico de origem. Caso em que o gesto expressivo de um personagem específico é retomado, ainda que de modo descontextualizado, em uma nova ambientação visual, devido ao valor expressivo que se julga inerente aos gestos configurados por essa forma. Essa eficiência empática parece estar na origem não só das recuperações de formas legadas por eras anteriores, através de pessoas diferentes, porém movidas por sensibilidade semelhante, conforme foi observado por Warburg, mas também no fundamento da repetição das formas descritivas de gestos emotivos específicos, em intervalos irregulares, ao longo da obra de um único pintor.

A derivação A2, que descreve o fenômeno das formas pouco eficientes, prevê a dinâmica dos elementos menos estáveis na sucessão de variantes de um dado padrão iconográfico. Como o anjinho que brinca com o manto de Maria nas versões da *Coroação de Nossa Senhora* pintadas por Zanon em Itapuca e Nova Bassano, mas ausente na versão pintada em Bento Gonçalves; o anjo que Irmão Nilo inclui na *Ressurreição* executada em Lajeado, mas que não é retomado na versão realizada em Campo Bom; a caveira, presente na base das primeiras Crucifixões pintadas por Lazzarini, mas excluída das últimas versões do tema.



A situação prevista pela derivação A3, descreve não só alguns dos casos relativos à alteração das formas tradicionais, como também grande parte das exclusões motivadas por conflitos com a sensibilidade local. O gesto brincalhão, e ao mesmo tempo pouco decoroso do anjo, que coloca a face sob as dobras do vestido de Maria na *Coroação*, é uma dessas formas pouco eficientes. Foi conservado na versão pintada por Locatelli em Santa Maria, mas foi “moralizado” na versão de Zanon em Nova Bassano. Entre as manifestações de pouca empatia podem ser incluídas também as modificações advindas de restaurações tardias como aquela que nos anos 80 eliminou as formas de dois dos três demônios presentes na pintura original da *Morte do Pecador* que Lazzarini realizou em 1944 no **Santuário de Santo Antônio** em Bento Gonçalves, aparentemente sem maiores protestos diante da sensibilidade atual dos fiéis. Ao se analisar uma antiga foto do mural, conservada em arquivos paroquiais daquela comunidade, observa-se que uma repintura anterior já havia apagado o rosto do demônio entronizado em meios às chamas; nas condições atuais o rosto foi levemente restaurado porém sob a forma de uma mancha sem definição, o que sob o ponto de vista histórico revela a forma gradual com que a imagem dos demônios, antes útil para acentuar uma tendência teológica, havia se tornado perturbadora em momentos recentes.

Os casos acima resumem a versão estrutural da proposição apresentada através das análises iconológicas, comparações formais e deduções teóricas apresentadas no decorrer desta pesquisa. Representam, portanto, uma tentativa primária de organização dos dados circunstanciais de que se conseguiu dispor, um esforço esperançoso na busca de resposta ao questionamento dos motivos que embasam a permanência das formas oriundas da iconografia histórica de fontes européias. Questão cuja pertinência espera-se que ainda possa suscitar novos resgates do acervo visual das regiões mais distantes dos grandes centros culturais. Pesquisas que venham complementar, corrigir e ampliar as informações deste campo da história da arte. Durante esse processo, também serão inevitáveis as comparações, discussões e questionamentos da teoria da arte que subjaz ao atual empreendimento. Diante do desenvolvimento natural esperado, e necessário ao progresso dos conhecimentos, cabe apenas ressaltar a condição de que a exposição sintética apresentada ao final deste estudo pretende ter apenas um valor epistêmico limitado, ou auxiliar para efeitos comparativos no caso de futuras pesquisas realizadas em outras regiões a partir de materiais e condições semelhantes. Desse modo, a validade esperada dessa proposição geral pretende abranger sobretudo as permanências constatadas na análise das variantes de um dado padrão iconográfico. O que, em última instância, não impede que esta seja considerada, sob forma de hipótese, na relação com outras pinturas murais com representações de amplo apelo emocional diante de questões existenciais, como acredita-se ter sido o caso dos temas relacionados à morte e ao além.

## CONCLUSÃO

Ao se alcançar a presente etapa do estudo sobre a persistência das formas antigas em pinturas religiosas do século XX, torna-se possível avaliar parte dos obstáculos que persistem, bem como alguns dos progressos vislumbrados na busca de resposta ao seguinte questionamento de: **como os modelos iconográficos tradicionais foram retomados na pintura mural de igrejas católicas centro-rio-grandenses?** Para tanto, serão retomados os principais direcionamentos específicos dessa questão já apresentada na introdução desta pesquisa, com orientação no sentido de conhecer a história dos principais modelos retomados, o modo com que se utilizaram destas fontes iconográficas, e a motivação que, diante dos dados disponíveis, tende a se destacar como indissociável do fenômeno de conservação das formas.

Em resposta ao questionamento quanto ao tipo de fontes utilizadas, observa-se, embora a partir do restrito número de gravuras localizadas, que essas podem agrupadas em dois grupos principais classificados quanto à técnica com que foram concebidas. Gravuras em preto e branco divulgadas sob a forma de ilustrações em livros religiosos, e gravuras policrômicas difundidas por associações religiosas e conservadas em quadros de devoção familiar. Diante da importante função desempenhada por estas gravuras na constituição do muralismo religioso regional, resta como obstáculo um estudo mais específico direcionado a ampliar o mapeamento desse repertório iconográfico, os artistas que o conceberam, e os principais centros difusores dessas gravuras.

Quanto à filiação estilística dos padrões iconográficos absorvidos a partir das gravuras, contata-se que esses derivam não só grandes tendências históricas, mas também das criações de períodos recentes. Abrangendo desde as derivações de estruturas concebidas no final da Idade Média até a recente iconografia hagiológica do século XX, na fase anterior ao Concílio Vaticano II. No caso da iconografia da *Morte do Justo e do Pecador*, o tema estrutura-se sob uma mentalidade medieval, difunde-se com as técnicas gráficas do Renascimento e, no final do século XIX, através da técnica de cromolitografia difunde-se nos lares cristãos. No século XX, nas duas décadas seguintes ao final da Segunda Guerra, o tema inspira a criação de murais religiosos na região central e serrana do Rio Grande do Sul, em igrejas construídas sob o espaço de influência cultural das colônias de imigração italiana. O

amplo cenário da *Disputa do Santíssimo Sacramento de Rafael* retomado por Fontanive em Putinga, exemplifica como a grandiloquência expressiva de uma obra renascentista influenciou a criação de uma figuração laudatória que traduz a recepção afetiva interiorana diante da magnificência atribuída a um evento religioso nacional. A passionalidade expressiva do Barroco se faz presente: no enfrentamento de forças representado no *São Miguel* de Guido Reni, retomado no muralismo religioso regional por Zanon, e por Lazzarini; na dinâmica compositiva da escola veneziana, configurada na agitada gestualidade dos personagens de Piazzeta e Tiepolo, respectivamente, resgatados por Locatelli nos murais da *Assunção e Coroação de Nossa Senhora* na Catedral de Santa Maria e, também, por meio da ternura devota expressa por Murillo em *São Francisco abraçando o Crucificado*, resgatada por Zanon, Curci e Pedruca. A humanidade, o conflito, e mesmo parte do exotismo das expressões românticas de origem germânica e francesa também são reencontrados no muralismo regional. Formas derivadas de gravuras da chamada Escola alemã foram reproduzidas no mural da *Ressurreição de Cristo*, pintado por Lazzarini em Faxinal do Soturno, e por Zanon, em Dois Lajeados. Grande parte das cenas mais violentas do Antigo Testamento, pintadas por Lazzarini em Nova Palma, tais como: *O assassinato de Abel*, *O sacrifício de Abraão*, e *Davi matando Golias* derivam de modelos dessa Escola. Já a imagem do *Dilúvio universal*, bem como a de *Moisés e o Decálogo* (não analisada neste estudo), também presentes na última igreja, derivam das ilustrações de uma Bíblia Francesa de 1866, ilustrada por Gustave Doré. Por último, constata-se a influência de fontes mais recentes, criadas ao longo do século XX, como a iconografia de *Nossa Senhora de Fátima*, cujas primeiras aparições são de 1914. Quanto às fontes da imagem de *Nossa Senhora do Caravaggio*, embora se trate de uma devoção do século XV, é provável que o padrão utilizado não seja tão antigo, mas esse ainda é um problema que permanece em aberto para futuras investigações.

Os meios de conservação e difusão dos modelos tradicionais incluem as famílias devotas, os clérigos e os artistas. Fontes da iconografia da *Morte do Justo e do Pecador*, foram localizadas em quadros devocionais de duas residências do interior do município de Nova Palma, um símile da fonte da iconográfica de *Nossa Senhora de Fátima*, utilizada nos murais de Faxinal do Soturno, e Silveira Martins, é conservada por uma família da sede do município de Nova Palma; já o modelo da iconografia de *Nossa Senhora do Caravaggio* foi encontrada junto a uma família de Vale Veronês, localidade pertencente à Paroquia de Silveira Martins.

No caso de Lazzarini, embora fontes utilizadas geralmente fossem fornecidas pelos padres que contratavam os serviços deste pintor, ele também possuía um amplo arquivo de gravuras religiosas conservadas desde a época que realizou os estudos de pintura na Itália. Algumas das gravuras provenientes da Escola Alemã foram utilizadas como ilustrações em livros religiosos. Cópias dessas imagens são encontradas em *Les Saints Évangiles*, traduzidos por Henri Lassere em 1886, que pode ser consultado por meio da edição preservada pela Biblioteca Central da UFRGS; nos volumes de *Na Luz Perpétua*, de João Batista Lehmann, publicado em 1935 (editora Lar Cathólico), com cópias conservadas no acervo do Centro de Pesquisas Genealógicas de Nova Palma. Algumas reproduções destas antigas gravuras ainda podem ser localizadas em edições mais recentes como: *A Bíblia por Gustave Doré* (Ediouro, 1988) e *História Sagrada de Paulo Bazaglia* (Editora Vozes, 1993). Como desafio para futuras pesquisas, permanece a necessidade de um estudo mais aprofundado das características estilísticas e dos gravuristas da chamada Escola Alemã, o que poderia auxiliar na compreensão do modo pelo qual as gravuras alemãs vieram a alcançar tanta popularidade, pelo menos, neste ambiente religioso regional.

Quanto aos **aspectos da iconografia tradicional que foram enfatizados ou descartados no muralismo religioso regional**, observa-se que houve a tendência de se preservarem configurações ligadas a expressões emotivas, ao mesmo tempo em que houve uma preocupação paralela no sentido de adaptar e mesmo excluir as formas que pudessem ser interpretadas como constrangedoras para os padrões da moralidade devota regional. Além das ênfases e supressões operadas sobre o repertório visual tradicional, é justo registrar que também ocorreram algumas intervenções recriativas que concederam maior movimento expressivo aos modelos herdados, além da inclusão de alguns detalhes relativos à paisagem regional, embora essas intervenções fossem bastante raras no contexto geral de retomada dos modelos tradicionais.

As formas antigas que descreviam gestos violentos, ações decisivas e fisionomias de comoção foram preservadas, com gradação diversa, em todos os 26 casos de análise iconográfica comparativa desse estudo, o que foi interpretado como denotação de uma tendência regional, predominante, no sentido de se destacar as formas que representam acentuadas expressões emotivas. A ênfase desse tipo de manifestação de estado psicológico

ocorre não só pela preservação das formas que melhor descrevem os gestos patéticos, mas pela acentuação da dinâmica dos modelos ancestrais. Isso ocorre quando Lazzarini resolve representar o moribundo da *Morte do pecador*, não apenas perturbado pelos demônios, conforme o padrão tradicional, mas definitivamente arrebatado pelo gesto violento dor ser que arrasta o lençol e o corpo sobre o leito. Embora, também haja a ocorrência de modelos mais plácidos, nas crucifixões pintadas por Schlatter e Lazzarini, em que o Cristo é apresentado morto, inerte sobre a cruz. A tendência emocional exacerbada volta a ser destacada na preferência de Zanon, e mesmo de Locatelli, em destacar crucifixões, com Cristo sangrante em gestos de extremo sofrimento. O envolvimento empático desse pintor com o clima pesaroso da morte dos Santos, também pode ser deduzido a partir da dedicatória ao pai de Locatelli, inserida na cena da *Morte de São Luiz Gonzaga*, em Novo Hamburgo.

A exclusão de formas sugeridas pelos modelos foi o meio de alteração estrutural mais freqüente, com ocorrência em 77,7% da amostra comparativa estudada. No entanto, não foi o único expediente pelo qual a iconografia religiosa européia foi adaptada à sensibilidade regional centro rio-grandense. Nessa finalidade destacam-se as modificações efetuadas sobre antigos modelos de vestes sociais, personagens que destacavam a exposição natural do corpo e demônios humanizados com expressões de sofrimento. Na primeira versão da *Morte do Justo*, pintada por Lazzarini em 1944, percebe-se que as vestes da mulher que assiste ao doente, e a ambientação da gravura do final do século XIX ainda são observadas com grande similaridade. Quinze anos mais tarde, na versão pintada em Santa Maria, a mulher apresenta um vestido mais curto, mais condizente com a moda do período, e o antigo cenário passa a apresentar um abajur. Ao lado desses índices de modernidade, outra particularidade dessa peculiar sensibilidade religiosa se encarrega de emprestar caracteres ainda mais arcaicos aos modelos concebidos pelo imaginário humanista dos artistas europeus. O tórax de Cristo na *Ascensão* pintada em Dona Francisca, e a totalidade dos corpos de condenados no *Dilúvio Universal*, em Nova Palma, passam a portar vestes, inexistentes nas versões originais. No caso da representação dos demônios, o modelo naturalista subjugado por *São Miguel* na obra de Guido Reni, é traduzido sob formas hipertrofiadas e monstruosas, nas versões de Zanon, e substituído por formas negras com asas de morcego, na versão de Lazzarini. Esta forma alada passa a ser utilizada, também, na *Morte do Pecador*, mesmo nos seres que originariamente não apresentavam esse atributo. O que leva à dedução que, neste caso regional, somente as



formas animalescas foram consideradas como adequadas à representação das entidades maléficas. Também, é oportuno lembrar que formas zoomórficas semelhantes foram utilizadas por Locatelli na apresentação dos suplícios do *Juízo Final*, em Caxias do Sul.

O meio de alteração formal mais freqüente, de acordo com a análise comparativa da amostra de 26 casos, foi a simplificação de formas que ocorre em mais da metade dos casos observados (59,2 %). Ao contrário das alterações estruturais que buscavam suprimir formas consideradas inadequadas, ou destacar ações emotivas, as alterações formais tendem a simplificar a complexidade de detalhes herdados das antigas formas. Parte dessa simplificação pode ser atribuída ao processo técnico de tradução da linguagem gráfica para o plano pictórico. Mas também revela um gosto por detalhes mais objetivos e por padrões decorativos menos elaborados. Parte dessas simplificações podem ser atribuídas às insuficiências técnicas da formação artística de grande parte dos pintores que trabalharam na região, quando comparados à habilidade naturalista acadêmica dos europeus que elaboraram as gravuras. E alguns casos de interpretação equivocada dos detalhes das formas também podem ser atribuídos ao enfraquecimento da tradição religiosa humanista. A difusão das imagens não foi acompanhada, em mesmo grau pela difusão do significado dos símbolos religiosos, ou do conhecimento necessário para decodificá-los.

Para se alcançar o problema levantado pelo questionamento das **motivações implicadas na permanência das antigas configurações nos murais mais recentes**, é necessário um passo além dos dados fornecidos pelas análises descritivas, cuja adequação poderá ser continuamente reavaliada pela justaposição da construção textual em relação aos dados visuais apresentados. Para se responder à última questão foi preciso buscar a dimensão interpretativa, na qual esses dados são vistos como resultados em função de uma causa. A validade dessa interpretação é mais problemática, e poderá ser continuamente questionada, tanto em função da emergência de novos dados, uma vez que a proposição é induzida a partir de informações circunstanciais, quanto em relação às informações já disponíveis, já que fatores como: a diversidade de conhecimentos, dominados por diferentes pesquisadores, podem suscitar ênfases divergentes, ou mesmo em novas hipóteses a partir do material disponibilizado. Isso porque a proposição apresentada por este estudo deriva em nível básico de uma suposição, estruturada sobre uma parte testável, mas de interpretação não definitiva,

considerando-se que se reconhece as interpretações históricas também são historicamente condicionadas.

Entre as possíveis influências determinantes para o resultado visual dos murais analisados, foram destacados fatores *materiais, sociais e individuais*. Esses fatores ao incidirem sobre o pintor são percebidos como limitações ambientais que ele tenta superar, disposições coletivas que ele deve observar, e inclinações afetivas que ele tenta suprir. São condicionantes que foram classificadas como: *efetivas, constrictivas ou volitivas*. Na análise comparativa da figuração dos murais, dispensou-se a ênfase no tipo de mudança advinda de condições materiais, ou *efetivas*, em favor das modificações determinadas por escolhas efetuadas sobre o repertório das antigas gravuras. Desse modo, foi constatada uma tendência no sentido de preservação das formas que configuram ações emotivas. Esse direcionamento, motivado tanto por inclinações individuais quanto por determinações coletivas, buscou não só retomar, mas enfatizar de modo preponderante os movimentos expressivos de emotividade intensa. O que pode ser evidenciado pelo uso desse tipo de formas expressivas em composições diferenciadas do tema de origem das formas, e mesmo pela exclusão de alguns personagens com gestos calmos, em favor daqueles detentores de maior dinâmica de expressão.

Ao se contatar a tendência qualitativa das formas conservadas no muralismo regional, buscou-se embasamento teórico, sobretudo, no entendimento de Aby Warburg, de correlacionar o resgate de formas emotivas com a emergência de uma necessidade psicológica de expressão. Necessidade que pode alcançar grande amplitude cultural e que se manifesta pelo sentimento de empatia em relação às formas que parecem adequadas, mesmo quando originadas em culturas distantes. A partir da constatação de que a ênfase emotiva também se destaca na figuração dos murais da região centro rio-grandense, foi estruturada a proposição específica que relaciona a permanência das formas antigas à provável eficiência expressiva dos gestos representados por essas formas diante da sensibilidade empática regional. E, a partir desta proposição específica, foi induzida a proposição geral que aponta para uma relação proporcional entre a permanência das formas expressivas e a eficiência diante da empatia da cultura que recupera as imagens. Modo pelo qual se alcança a explicação teórica para o fenômeno da sobrevivência dos padrões iconográficos, através de variantes, sobre as

quais os diferentes graus de empatia atuam. Em grau mais intenso determina a permanência, estável ou alternada das formas e, em menor grau, a exclusão dessas.

O grau variável da identificação empática com as formas antigas determina a dinâmica que pode fazer com que as formas eficientes na expressão dos sentimentos valorizados em cada período possam ser retomadas quase sem alterações. É essa ação que, por sua vez, pode determinar a longa permanência de determinado padrão iconográfico. Por outro lado, a falta de identificação empática pode fazer com que as formas de um padrão sejam sucessivamente excluídas ou substituídas, ao ponto de originar um novo padrão. Mas, enquanto houver permanência material de um antigo padrão iconográfico, haverá a possibilidade de que ele venha a ser resgatado pela sensibilidade de um indivíduo do futuro. Alguém que esteja insatisfeito, ou que não se identifique com as expressões das imagens que lhe são contemporâneas.

A eficiência empática poderá garantir uma permanência ativa em tempos posteriores ao da sociedade que engendrou os murais, enquanto a forma suscitar novos estudos, originar novas reproduções, e for julgada merecedora de futuras restaurações, mas tal permanência poderá se tornar apenas material se as formas não despertarem o interesse das futuras gerações, ou a retomada de algumas dessas configurações em novas pinturas. Quando já não houver novos usos para as velhas formas, poderá se imaginar que ainda restará uma permanência latente, puramente material dos murais religiosos centro-rio-grandenses. Serão vestígios da *pathosformel* das primeiras gerações dos povos colonizadores. Curiosidades visuais de uma condensação emotiva arqueológica de certas sociedades centro-rio-grandenses ao longo do século XX. Imagens religiosas que através de figurações da morte e do além retomam antigos mitos e preservam aquela parte de comoção sublime ou assombrosa diante do desconhecido. Uma reação instintiva que as progressivas conquistas da racionalidade ocidental nem sempre lograram dominar.

## REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Convenções F.A: Foto realizada pelo autor desta pesquisa.

### Figura 1

[*A Morte de Abel*] Gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794-1872). In: BAZAGLIA, Paulo. História Sagrada. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1993. p. 15.

### Figura 2

[*Davi matando Golias*] Gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794-1872). In: BAZAGLIA, Paulo. História Sagrada. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1993. p. 58.

### Figura 3

Lazzarini: [*A Morte de Abel*], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS. (F.A).

### Figura 4

Lazzarini: [*Davi matando Golias*], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS. (F.A).

### Figura 5

[*O sacrifício de Isaac*]. Gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794 -1872). In: BAZAGLIA, Paulo. História Sagrada. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1993. p. 58.

### Figura 6

Lazzarini: [*O Sacrifício de Isaac*], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS. (F.A).

### Figura 7

Zanon: [*O Sacrifício de Isaac*], c. 1955. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Paverama, RS. (F.A).

### Figura 8

Schlatter: [*Crucifixão de Cristo*], c. 1907-1918. Igreja de Nossa Senhora da Purificação. Bom Princípio, RS. (F.A).

### Figura 9

Locatelli: [*Crucifixão de Cristo*], 1954. Catedral de Nossa Senhora Imaculada Conceição. Santa Maria, RS. (F.A).

### Figura 10

Seer: [*Crucifixão de Cristo*], 1937. Catedral de São João Batista. Santa Cruz do Sul, RS. (F.A).

### Figura 11

Zanon: [*Crucifixão de Cristo*], 1946. Igreja de Santo Antônio. União da Serra, RS. (F.A).

### Figura 12

Lazzarini: [*Crucifixão de Cristo*], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS. (F.A).

### Figura 13

Lazzarini: [*Crucifixão de Cristo*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

### Figura 14

Irmão Nilo: [*Crucifixão de Cristo*], 1955. Igreja de Santo Inácio de Loyola. Lajeado, RS. (F.A).

### Figura 15

Lazzarini: [*Crucifixão de Cristo*], 1956. Igreja de São José, Dona Francisca, RS. (F.A).

### Figura 16

Lazzarini: [*Crucifixão de Cristo*], 1958. Silveira Martins, RS. (F.A).

**Figura 17**

Lazzarini: [*Crucifissão de Cristo*], 1962. Capela de Nossa Senhora do Caravaggio. Sítio Alto, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 18**

Lazzarini: [*Crucifissão de Cristo*], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores. Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 19**

Irmão Nilo: [*Crucifissão de Cristo*], c.1955. Igreja de São Gabriel Arcanjo, Cruzeiro do Sul, RS. (F.A).

**Figura 20**

Sessa: [*Crucifissão de Cristo*], [195-?]. Catedral de São Luiz Gonzaga. Novo Hamburgo, RS. (F.A).

**Figura 21**

Irmão Nilo: [*Crucifissão de Cristo*], c.1956. Igreja de Santa Teresinha, Campo Bom, RS. (F.A).

**Figura 22**

Schmitz: [*Crucifissão de Cristo*], 1995. Igreja de Nossa Senhora de Lourdes. Canela, RS. (F.A).

**Figura 23**

Schmitz: [*Crucifissão de Cristo*], 2002. Igreja do Senhor Bom Jesus, Taquara, RS. (F.A).

**Figura 24**

Zanon: [*Crucifissão de Cristo*], 1956. Igreja de São Brás, Paraí, RS. (F.A).

**Figura 25**

Locatelli: [*XII Estação - Crucifissão de Cristo*], 1958. Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS. In: Via Sacra do pintor Aldo Locatelli. Sd, sn. [2002?]. Série de cartões postais. (Loja de artigos religiosos - Casa Paroquial da Igreja de São Pelegrino).

**Figura 26**

Irmão Nilo: [*Crucifissão de Cristo*], c.1960. Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição. Morro Reuter, RS. (F.A).

**Figura 27**

Irmão Nilo: [*Crucifissão de Cristo*], c.1960. Igreja de São Lourenço. Linha Imperial, Nova Petrópolis, RS. (F.A).

**Figura 28**

Irmão Nilo: [*Crucifissão de Cristo*], c.1956. Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Picada Café, RS. (F.A).

**Figura 29**

Irmão Nilo: [*Crucifissão de Cristo*], c.1960. Igreja de Santa Ana. Capela de Santana, RS. (F.A).

**Figura 30**

Irmão Nilo (?): [*Crucifissão de Cristo*], c.195-?. Igreja de São João Batista. Brochier, RS. (F.A).

**Figura 31**

Irmão Nilo: [*Crucifissão de Cristo*], 1980. Igreja de São Miguel Arcanjo. Maratá, RS. (F.A).

**Figura 32**

Zanon: [*Crucifissão de Cristo*], 1963. Igreja de São Francisco de Assis. Monte Belo, RS. (F.A).

**Figura 33**

Zanon: [*Crucifissão de Cristo*], 1996. Igreja de São João Batista. Nova Bréscia, RS. (F.A).

**Figura 34**

Rubens: *Coup de Lance*, 1620. Museu de Antuérpia. In: PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven – London: Yale, 1982, p. 05.



**Figura 35**

Max Dobmeier (Casa Genta): [*Crucifixão*], sd. Igreja de Santo Antônio, Guaporé, RS. (F.A).

**Figura 36**

Zanon: [*Crucifixão de Cristo*], 2001. Igreja de São Carlos Borromeu, Anta Gorda, RS. (F.A).

**Figura 37**

Lazzarini: [*Descenso de Cristo*], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 38**

Bruxel: [*Crucifixão simbólica*], 1999. Igreja de Nossa Senhora Aparecida, Westfália, RS.

**Figura 39**

Sessa: [*Descenso*]. Catedral de São Luiz Gonzaga, [195?]. Novo Hamburgo, RS. (F.A).

**Figura 40**

Schlatter: [*Deposição de Cristo*], c.1907 -1918. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS. (F.A).

**Figura 41**

Zanon: [*Deposição de Cristo*], 1949. Igreja de São Miguel Arcanjo, Itapuca, RS. (F.A).

**Figura 42**

Fontanive: [*Deposição de Cristo*], 1939. Igreja de São Roque, Vila Maria, RS. (F.A).

**Figura 43**

Mantovani: [*Deposição de Cristo*], 1974. Igreja de São João Batista, Vespasiano Corrêa, RS. (F.A).

**Figura 44**

Murillo: [São Francisco abraçado por Cristo Crucificado], Museu de Sevilha. In: *MÂLE, Émile. L`Art Religieux de la Fin du XVI<sup>e</sup>. Siècle, du XVII<sup>e</sup> Siècle et du XVIII<sup>e</sup>*. Paris: Armand Colin, 1951. p 493.

**Figura 45**

Curci: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], 1936. Igreja de São José. Taquari, RS. (F.A).

**Figura 46**

Pedruca: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], 1989. Capela de São Francisco de Assis, Nova Palma, RS. (F.A).

**Figura 47**

Zanon: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], 1949. Igreja de São Miguel Arcanjo. Itapuca, RS. (F.A).

**Figura 48**

Zanon: [*São Francisco abraçado por Cristo Crucificado*], 1963. Igreja de São Francisco de Assis. Monte Belo, RS. (F.A).

**Figura 49**

Locatelli: [*XIII Estação – Lamentação da Mãe Dolorosa*], 1958. Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS. In: Via Sacra do pintor Aldo Locatelli. Sd, sn. [2002?]. Série de cartões postais. (Loja de artigos religiosos - Casa Paroquial da Igreja de São Pelegrino)

**Figura 50**

Mantegna: Cristo Morto, c.1480. 66 x 81. Óleo sobre Tela. Pinacoteca di Brera. Milão. In: ENCICLOPÉDIA MULTIMÍDIA DA ARTE UNIVERSAL. Renascimento e Maneirismo – 6. Videolar Multimídia, Barueri, SP. Editora Abril, 1997.CD-ROM.

**Figura 51**

Sessa: [*Cristo Sepultado*], [195?]. Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS. (F.A).

**Figura 52**

Locatelli: [*XIV Estação - Cristo Sepultado*], 1958. Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS. In: Via Sacra do pintor Aldo Locatelli. Sd, sn. [2002?]. Série de cartões postais. (Loja de artigos religiosos - Casa Paroquial da Igreja de São Pelegrino).

**Figura 53**

Zanon: [*Morte de São João Batista*], 1996. Igreja de São João Batista, Nova Bréscia, RS. (F.A).

**Figura 54**

Schlatter: [*Morte de São José*], c.1907 -1918. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS. (F.A).

**Figura 55**

Curci: [*Crucifixão de São Pedro*]. Igreja de São Pedro, Porto Alegre, RS. (F.A).

**Figura 56**

Michelangelo: [*O martírio de São Pedro*], 1546-1560. Afresco, 625 x 662 cm. Palácio Pontifical, Capela Paulina, Vaticano. In: <[http://www.artinvest2000.com/michelangelo\\_martirio-spietro-1546-50.jpg](http://www.artinvest2000.com/michelangelo_martirio-spietro-1546-50.jpg)> .

**Figura 57**

Lazzarini: [*Morte de São José*], 1956. Igreja de São José, Dona Francisca, RS. (F.A).

**Figura 58**

Lazzarini: [*Morte de São José*], Igreja de São José, Ivorá, RS. (F.A).

**Figura 59**

Sn: [*Morte de São José*], sd. Igreja de São José, Pareci Novo, RS. (F.A).

**Figura 60**

Lazzarini: [*Morte de São José*], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 61**

Locatelli: [*Morte de São Luiz Gonzaga*], c.1959. Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS. (F.A).

**Figura 62**

Locatelli: [*Morte de São Luiz Gonzaga*], detalhe, c. 1959. Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS. (F.A).

**Figura 63**

Locatelli: [*Morte de Santa Teresinha*], 1957. Igreja de Santa Teresinha, Porto Alegre, RS. (F.A).

**Figura 64**

Lazzarini: [*Morte de São Roque*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 65**

Sn.: [*Antes morrer do que pecar*], sd. Datação Provável: (c. 1940 -1960?). (F.A).

**Figura 66**

Zanon: [*O pecador*], 1963. Igreja de São Francisco de Assis, Monte Belo, RS. (F.A).

**Figura 67**

Sn: [*O destino do Justo*], cromolitografia, datação provável: final do século XIX, inícios do século XX (c. 1890 - 1950?). Cópia conservada pela família de Valdir Bataglin, Linha 11, Nova Palma, RS. (F.A).

**Figura 68**

Sn:[*O destino do Pecador*], cromolitografia, datação provável: final do século XIX, inícios do século XX (c. 1890 – 1950?). Cópia conservada pela família de Fiorindo Stefanello, Gramado, Nova Palma, RS. (F.A).

**Figura 69**

Lazzarini: [*Destino do Justo*], 1944. Santuário de Santo Antônio, Bento Gonçalves, RS. (F.A).

**Figura 70**

Lazzarini: [*Destino do Pecador*], 1944. Santuário de Santo Antônio, Bento Gonçalves, RS. (F.A).

**Figura 71**

Lazzarini: [*Destino do Justo*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 72**

Lazzarini: [*Destino do Pecador*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 73**

Lazzarini: [*Destino do Justo*], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 74**

Lazzarini: [*Destino do Pecador*], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 75**

Lazzarini: [*Destino do Justo e do Pecador*], 1963. Igreja de São José, Ivorá, RS. (F.A).

**Figura 76**

Amoretti: [*As Tentações de São Pio*], 2004. Ermida de São Pio. Cerro Comprido, Faxinal do Soturno, RS. In: SOLDERA, Pio. *Ermida Ponto de encontro com Deus*. [Santa Maria]: Pallotti, [2004] (Livreto de distribuição gratuita aos visitantes da Ermida de São Pio).

**Figura 77**

Sn: [*A onipresença de Deus e o destino do homem*], 1942. Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, Flores da Cunha, RS. (F.A).

**Figura 78**

Sn: [*A onipresença de Deus*], 1940. Datação provável: final do século XIX, primeira metade do século XX (c. 1890 - 1950?). Fonte secundária utilizada: reprodução xerográfica colorida conservada pela Casa Paroquial da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Pinto Bandeira, RS.

**Figura 79**

Atribuído a Raffaello Sanzio: *Ressurreição*, 1501-1502. Museu de Arte de São Paulo, SP. In: [www.http://usuarios.lycos.es/evergara2/Fotos/Rafael\\_Ressurreicao\\_de\\_Cristo.jpg](http://usuarios.lycos.es/evergara2/Fotos/Rafael_Ressurreicao_de_Cristo.jpg)

**Figura 80**

Locatelli: *Ressurreição*, 1952. Igreja do Santo Sepulcro, Caxias do Sul, RS. (F.A).

**Figura 81**

Locatelli: *Ressurreição* (detalhe), 1952. Igreja do Santo Sepulcro, Caxias do Sul, RS. In: TREVISAN, Armindo. *A Pintura Religiosa de Aldo Locatelli*. In: Locatelli: o mago das cores. Porto Alegre: Marprom/ CEEE, 1998. p. 93. Foto: Fernando Zago.

**Figura 82**

Locatelli: *Juízo Final* (detalhe), 1952. Igreja do São Pelegrino, Caxias do Sul, RS. (F.A).

**Figura 83**

Locatelli: [*Ressurreição*], detalhe, 1952. Igreja do Santo Sepulcro, Caxias do Sul, RS. In: TREVISAN, Armindo. *A Pintura Religiosa de Aldo Locatelli*. In: Locatelli: o mago das cores. Porto Alegre: Marprom/ CEEE, 1998. p. 93. Foto: Fernando Zago.

**Figura 84**

Locatelli: [*Anunciação*], detalhe, 1954. Catedral de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 85**

Lazzarini: [*Ressurreição*], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS. (F.A).

**Figura 86**

Irmão Nilo?: [*Ressurreição*], Igreja de São João Batista, Brochier, RS. (F.A).

**Figura 87**

Irmão Nilo: [*Ressurreição*], [195-?]. Igreja de São Lourenço, Linha Imperial, Nova Petrópolis, RS. (F.A).

**Figura 88**

Irmão Nilo: [*Ressurreição (detalhe)*], c.1955. Igreja de São Gabriel Arcanjo, Cruzeiro do Sul, RS. (F.A).

**Figura 89**

Irmão Nilo: [*Ressurreição*], c. 1979. Igreja da Sagrada Família, Bom Retiro do Sul, RS. (F.A).

**Figura 90**

Irmão Nilo: [*Ressurreição*], 1980. Igreja de São Miguel Arcanjo, Maratá, RS. (F.A).

**Figura 91**

Irmão Nilo: [*Ressurreição*], 1955. Igreja de Inácio de Loyola, Lajeado, RS. (F.A).

**Figura 92**

Irmão Nilo: [*Ressurreição*], c. 1956. Igreja de Santa Teresinha, Campo Bom, RS. (F.A).

**Figura 93**

Irmão Nilo: [*Ressurreição – mural II*], c. 1956. Igreja de Santa Teresinha, Campo Bom, RS. (F.A).

**Figura 94**

Schmitz: [*Ressurreição*], 1989. Igreja de São João Batista, Porto Alegre, RS. (F.A).

**Figura 95**

Lazzarini: [*Ressurreição*], Gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794-1872). In: BAZAGLIA, Paulo. História Sagrada. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1993. p. 170.

**Figura 96**

Lazzarini: [*Ressurreição*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 97**

Zanon: [*Ressurreição*], 1992. Igreja de São Roque, Dois Lajeados, RS. (F.A).

**Figura 98**

Altamir: *Alegoria a Cristo Redentor*, 1996. Capela de Cristo Redentor, Nova Palma, RS. (F.A).

**Figura 99**

Werle: [*Ressurreição*], 1988. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Capitão, RS. (F.A).

**Figura 100**

Zanon: [*Ressurreição*], 1980. Igreja da Santo Antônio, Relvado, RS. (F.A).

**Figura 101**

Zanon: [*Ressurreição*], 1997. Igreja da Santo Antônio, Guaporé, RS. (F.A).

**Figura 102**

[*Ressurreição*], 2001. Igreja de São Carlos Borromeu, Anta Gorda, RS. (F.A).

**Figura 103**

Koch: [*Ressurreição*], c. 1990. Igreja de São Pedro, Encantado, RS. (F.A).

**Figura 104**

Rigo: [*Cristo em Glória junto a Nossa Senhora Mãe de Deus e São Marcelino Champagnat*], 1997. Capela do Colégio Marista, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 105**

Zanon: [*Ressurreição*], sd. [195-?]. Igreja de Cristo Rei, Bento Gonçalves, RS. (F.A).

**Figura 106**

Zanon: [*Ressurreição*], 1963. Igreja de São Francisco de Assis, Monte Belo do Sul, RS. (F.A).

**Figura 107**

Schlatter: [*Cristo aparece a Maria*], c. 1907-1918. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS. (F.A).

**Figura 108**

Zanon: [*Aparição a Pedro*], 1963. Igreja de São Francisco de Assis, Monte Belo do Sul, RS. (F.A).

**Figura 109**

*Ascensão de Elias*. Gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794 -1872). In: BAZAGLIA, Paulo. História Sagrada. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1993. p. 69.

**Figura 110**

Lazzarini: [*A Ascensão de Elias*], 1955. Igreja da Santíssima Trindade. Nova Palma, RS. (F.A).

**Figura 111**

Schlatter: [*Ascensão*], c. 1907-1918. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS. (F.A).

**Figura 112**

Irmão Nilo: [*Ascensão*], 1955. Igreja de Santo Inácio de Loyola, Lajeado, RS. (F.A).

**Figura 113**

Sn: [*Ascensão de Cristo*], gravura. Atribuição provável: Escola Alemã (1794 -1872). In: BAZAGLIA, Paulo. História Sagrada. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1993. p. 178.

**Figura 114**

Lazzarini: [*A Ascensão de Cristo*], 1956. Igreja da São José. Dona Francisca, RS. (F.A).

**Figura 115**

Locatelli: [*Assunção de Nossa Senhora*], 1954. Catedral Nossa Senhora da Imaculada Conceição, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 116**

Piazzetta: *A Glória de São Domingos* (detalhe), 1727. Capela do Rosário, Veneza. In: CHASTEL, André. A Arte Italiana. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 559. Foto: Anderson-Giraudon.

**Figura 117**

Lazzarini: [*Assunção de Nossa Senhora*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 118**

Lazzarini: [*Assunção de Nossa Senhora*], c.1948. Igreja de Nossa Senhora da Purificação. Putinga, RS. (F.A).

**Figura 119**

Lazzarini: [*Assunção de Nossa Senhora*], 1956. Igreja de São José, Dona Francisca, RS. (F.A).

**Figura 120**

Zanon: [*Assunção de Nossa Senhora (?)*], 1970. Igreja de Nossa Senhora da Saúde, Cotiporã, RS. (F.A).

**Figura 121**

Zanon: [*Assunção de Nossa Senhora (?)*], c.1980. Igreja de Santo Antônio, Relvado, RS. (F.A).

**Figura 122**

Fontanive: [*Coroação de Nossa Senhora*], c. 1948. Igreja de Nossa Senhora da Purificação. Putinga, RS. (F.A).

**Figura 123**

Fontanive: [*Coroação de Nossa Senhora*], detalhe, c. 1948, Igreja de Nossa Senhora da Purificação. Putinga, RS. (F.A).

**Figura 124**

Lazzarini: [*Coroação de Nossa Senhora*], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS. (F.A).



**Figura 125**

Sn.: [*Coroação de Nossa Senhora*], [195-?]. Igreja de Nossa Senhora Mãe de Deus, Carlos Barbosa, RS. (F.A).

**Figura 126**

Zanon: [*Coroação de Nossa Senhora*], 1949. Igreja de São Miguel Arcanjo, Itapuca, RS. (F.A).

**Figura 127**

Zanon: [*Coroação de Nossa Senhora*], [195-?]. Igreja de Cristo Rei, Bento Gonçalves, RS. (F.A).

**Figura 128**

Zanon: [*Coroação de Nossa Senhora*], c. 1950. Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Nova Bassano, RS. (F.A).

**Figura 129**

Schlatter: [*Nossa Senhora Rainha dos Anjos*], 1927. Igreja de Nossa Senhora das Dores, Porto Alegre, RS. (F.A).

**Figura 130**

Schlatter: [*A Virgem coroada por Cristo*], c.1907-1918, Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS. (F.A).

**Figura 131**

Zanon: [*Nossa Senhora Mãe de Deus*], 1946. Igreja de Nossa Senhora Mãe de Deus, União da Serra, RS. (F.A).

**Figura 132**

Locatelli: [*Coroação de Nossa Senhora*], 1954. Catedral Nossa Senhora da Imaculada Conceição, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 133**

Pozzobon: [*Glória de São Marcos*], 1942. Capela de São Marcos, Arroio Grande, Santa Maria, RS. (F.A).

**Figura 134**

Lazzarini: [*Glória de São Roque*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 135**

Stefani: [*Glória de Santo Antônio*], 1982. Santuário de Santo Antônio, Bento Gonçalves, RS. (F.A).

**Figura 136**

Locatelli: [*Glória de Santa Teresinha*], 1957. Igreja de Santa Teresinha, Porto Alegre, RS. (F.A).

**Figura 137**

Cremonese: [*Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio*] 1921. Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio [antiga]. Farroupilha, RS. (F.A).

**Figura 138**

Cremonese: [*Milagres de Nossa Senhora do Caravaggio*]1921. Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio [antiga]. Farroupilha, RS. (F.A).

**Figura 139**

Cremonese: [*Nossa Senhora do Caravaggio*], 1931. Igreja de São Luiz Gonzaga, Veranópolis, RS. (F.A).

**Figura 140**

Lazzarini: [*Nossa Senhora do Caravaggio*], 1962, Capela de Nossa Senhora do Caravaggio. Sítio Alto, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 141**

[*Nossa Senhora do Caravaggio*], Cromolitografia, (Família Zamberlan). Vale Veronês, Faxinal do Soturno, RS.

**Figura 142**

Cremonese: [*Aparição de Nossa Senhora do Caravaggio*], 1917. Igreja de Nossa Senhora do Caravaggio, Ana Rech, Caxias do Sul, RS. (F.A).

**Figura 143**

Cremonese: *Le Donne della Parochia*, c. 1914. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Protásio Alves, RS. (F.A).

**Figura 144**

Cremonese: *Nossa Senhora de Lourdes*, 1931. Igreja de São Luiz Gonzaga, Veranópolis, RS. (F.A).

**Figura 145**

Locatelli: [*Nossa Senhora de Lourdes*], 1960. Igreja de Nossa Senhora de Lourdes. Porto Alegre, RS. (F.A).

**Figura 146**

Curci: [*Vocação de São Paulo*], 1946. Igreja de São Pedro, Porto Alegre, RS. (F.A).

**Figura 147**

Reisch: [*Aparição de Nossa Senhora de Fátima*], c. 1950. Igreja de Santa Teresa de Ávila, Vera Cruz, RS. Protásio Alves, RS. (F.A).

**Figura 148**

Lazzarini: [*Nossa Senhora de Fátima*], 1958. Igreja de Santo Antônio, Silveira Martins, RS. (F.A).

**Figura 149**

Lazzarini: [*Nossa Senhora de Fátima*], 1956 Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 150**

[*Nossa Senhora de Fátima*], sd. cromolitografia, (datação provável: c. 1920 - 1960?). Gravura conservada pela família de Fiorindo Stefanello, Gramado, Nova Palma, RS.

**Figura 151**

Oliveira: [*Aparição de Nossa Senhora do Rosário*], 1966. Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, Pinto Bandeira, RS. (F.A).

**Figura 152**

Oliveira: [*Lenda de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*], 1966. Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, Pinto Bandeira, RS. (F.A).

**Figura 153**

Lazzarini: [*O Dilúvio Universal*], 1955. Igreja da Santíssima Trindade, Nova Palma, RS. (F.A).

**Figura 154**

Doré: [*O Dilúvio Universal*], 1886. Gravura. In: *A BÍBLIA por Gustave Doré*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, p. 09.

**Figura 155**

Guido Reni: [*São Miguel Arcanjo*], 1635. Igreja de Santa Maria da Conceição, Roma. In: MÂLE, Émile. *L'Art Religieux de la Fin du XVI<sup>e</sup>. Siècle, du XVII<sup>e</sup> Siècle et du XVIII<sup>e</sup> Siècle*. Paris: Armand Colin, 1951, p. 491. Foto: Anderson.

**Figura 156**

Cremonese: [*São Miguel e o Demônio*] c. 1914. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Protásio Alves, RS. (F.A).

**Figura 157**

Zanon (?): [*São Miguel aprisionando o Demônio*], c. 1940. Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Arroio do Meio, RS. (F.A).

**Figura 158**

Zanon: [*São Miguel aprisionando o Demônio*], 1946. Igreja de Santo Antônio, União da Serra, RS. (F.A).

**Figura 159**

Lazzarini: [*São Miguel subjugando Demônios*], 1956. Igreja de São Roque, Faxinal do Soturno, RS. (F.A).

**Figura 160**

Mantovani: [*São Miguel e o Demônio*], 1974. Igreja de São João Batista, Vespasiano Corrêa, RS. (F.A).

**Figura 161**

Simon: [*Paraíso Futuro*], 1970. (F.A). Igreja de Santo Antônio, Porto Alegre, RS.

**Figura 162**

Schlatter: [*A Virgem Vestida de Sol*], c. 1907-1918, Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS. (F.A).

**Figura 163**

Locatelli: [*Cristo Evangélico e a Glória de São Luiz Gonzaga*], 1957. Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS. (F.A).

**Figura 164**

Sessa: [*locus refrigerii*], 1952. Igreja de Santa Teresinha, Porto Alegre, RS. (F.A).

**Figura 165**

Sn. (Zanon?): [*Cristo em Majestade diante dos santos*], c. 1940. Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Arroio do Meio, RS. (F.A).

**Figura 166**

Zanon: [*Cristo em Majestade*], 1946. Igreja de Santo Antônio, União da Serra, RS. (F.A).

**Figura 167**

Fontanive: *Memória do V Congresso Eucarístico Nacional*, c. 1948. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Putinga, RS. (F.A).

**Figura 168**

Rafael Sanzio: *Disputa do Santíssimo Sacramento*, 1509-1511. Stanza della Segnatura, Vaticano. In:

**Figura 169**

Locatelli: *Juízo Final*, 1958. Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS. (F.A).

**Figura 170**

Schmitz: [*Dabo tibi tabulas lapideas*], 2002. Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS. (F.A).

**Figura 171**

Schlatter: [*Separação dos Justos e dos Réprobos*], c. 1907-1918, Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS. (F.A).

**Figura 172**

Zanon: [*Novo céu e Nova Terra*], Igreja de São Lourenço, Coronel Pillar, RS. (F.A).

**Figura 173**

Zanon: [*Novo céu e Nova Terra*], 1997, Igreja de Santo Antônio, Guaporé, RS. (F.A).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: ed. UNICAMP.1989.
- ALLEGRI, Renzo. *Le apparizione mariane: un fenomeno che interessa duemila anni di storia cristiana*. Disponível em: <<http://www.mariadinazareth.it/apparizioni%20mariane.htm>> Acesso em dezembro de 2005.
- ANTIGO Testamento poliglota: hebraico, grego, português, inglês. São Paulo: Vida Nova: Sociedade Bíblica do Brasil, 2003.
- ARASSE, Daniel. *Le Détail: pour une histoire rapproche de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.
- ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Santillana, 1999.  
———. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. Revisão de Marcelo Freine. São paulo: Loyola, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. Nova Versão. 12 ed. São Paulo: Pioneira, 1997.
- BAGGIO, Pe. Valter. *Resumo do Livro do Tombo*. [Cópia impressa disponível na Igreja Matriz de São Roque, Vila Maria, RS.]
- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERNHEIM, Pierre-Antoine. *Tiago, irmão de Jesus*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BÍBLIA sagrada. Português. 2 ed. São Paulo: Ave Maria, Santuário, Loyola, Salesiana, Paulus, Paulinas; Rio de Janeiro: Vozes, 2002. Tradução: CNBB.
- BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. 2 ed. São Paulo: Ave Maria, Santuário, Loyola, Salesiana, Paulus, Paulinas; Rio de Janeiro: Vozes, 2002. Tradução: CNBB.
- BISOGNIN, Edir; ISAIA, Lucia. *Uma viagem pelos caminhos de Aldo Locatelli*. In: Expressão – Revista do Centro de artes e Letras. Santa Maria: UFSM, 1, jan- jun, 2003, p. 41-49. ISBN: 1516-9340.
- BLANK, Renold. *A escatologia do mundo: o projeto cósmico de Deus*. São Paulo: Paulus, 2001.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da Arte*. Lisboa: Presença, 1986.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofia das Formas Simbólicas: I – Linguagem*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1971.
- CATECISMO. *O teu Catecismo*. 3 ed. São Paulo: LDC, sd [1958].
- CERINOTTI, Ângela. *Santos e Beatos de ontem e de hoje*. São Paulo: Globo, 2004.
- CHIESA di san Rocco Lugano. Acessado em Janeiro de 2006. Disponível em: <<http://www.sanroccolugano.ch/index.html>>.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755 - 1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DANELUZ. *Pinturas de Locatelli registram curiosidades*. In: GAZETA de Caxias. Geral. Arte, Religiosidade. Caxias do Sul, fev. 2001.

DIDI-HUBERMAN. *Devant L'Image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit, 1990.  
 ————. *Préface: Savoir-Mouvement (L'homme qui parlait aux papillons)* In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et L'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.

DURKHEIM, Émile. *As regras do Método Sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

EUSÉBIO da Cesaréia. *História Eclesiástica*. Trad. Wolfgang Fischer. São Paulo: Novo Século, 2002.

FERRETTI, Silvia. *Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History*. New Haven – London: Yale University, 1989.

FISCHER-WOLLPERT, Rudolf. *Os Papas: de Pedro a João Paulo II*. Petrópolis: Vozes, 1999.

FOLHETO 3F – Nuova Treviso. Centro de Pesquisas Genealógicas – Nova Palma. Folhas 6v-9v. Compilação do Registro Caixa da Nova

GERAL: *Gaúcho Honorário*. In: ZERO HORA. 28 de agosto de 2002. p. 46.

GERD, Heinz-Mohr. *Dicionário de símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

GIEHL, Walter. *Síntese de dados históricos da Catedral*. Santa Cruz do Sul: sn, 1989. [livreto disponibilizado pela Catedral de São João Batista]

GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion; A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1977  
 ————. *The Image & The Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1982.

GOULART, Lauro. *Painel retrata os Dez mandamentos*. In: Correio do Povo. Porto Alegre, domingo, 7 de abril de 2002, p. 18. [<http://www.cpovo.net/jornal/A107/N189/HTML/18PAINEL.htm>].

HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2 ed. Lisboa: Presença, 1988.

HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. New York: Cornell University Press, 1985.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000. Vol IX/1.  
 ————. *Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1999. Vol XI-2.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. (Trad. Alex Martins). São Paulo: Martin Claret, 2002.  
 ————. *Crítica da Razão Prática*. (Trad. Rodolfo Schaefer). São Paulo: Martin Claret, 2003.

LANCRI, Jean. *Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais*. Aula do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. [informação verbal], abril de 2002.



LIVRO DO TOMBO 6, 1951-1957. Folha 43 v. Janeiro de 1954. Casa Paroquial da Catedral de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, Santa Maria, RS.

LIVRO DO TOMBO da Paróquia de Nossa Senhora de Lourdes, Flores da Cunha [Casa Paroquial da Igreja Matriz de Flores da Cunha].

LIVRO DO TOMBO. 1915 - 1974, Paróquia São João Batista. Padre Carlo Seppi. Vespasiano Corrêa, RS.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia Religiosa*. Dicionário Prático. Rio de Janeiro: Pluri, 2002.

LOYOLA, Santo Inácio. *Exercícios Espirituais*. 7 ed. São Paulo: Loyola, 2002.

LUFT, Bruno Estevão. In: *Momento*. [jornal regional] 24 de janeiro de 1980.

MÂLE, Émile. *L'Art Religieux de la Fin du XVI<sup>e</sup>. Siècle, du XVII<sup>e</sup> Siècle et du XVIII<sup>e</sup>*. Paris: Armand Colin, 1951.

McGUINN, Bernard. *El Anticristo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

MINOIS, Georges. *História de los infiernos*. Barcelona: Paidós, 1994.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva. 3 ed, 1986.

MOREIRA, Altamir. *A pintura mural religiosa de Angelo Lazzarini nas igrejas da Quarta Colônia*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. [Dissertação de mestrado em artes visuais].

———. MOREIRA, Altamir. *Arte Mural religiosa: questões sobre as obras de Ângelo Lazzarini, e de Aldo Locatelli, nas Igrejas da Quarta Colônia*. In: XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, [Porto Alegre, 2002], CD-ROM, formato: Adobe Acrobat Reader, 2003.

———. *O Juízo Final de Aldo Locatelli: a iconografia histórica na pintura mural da Igreja de São Pelegrino de Caxias do Sul*. In: Anais do XXIII Colóquio do CBHA. Rio de Janeiro, 2004, p. 20 -32. ISBN: 85-87145-11-8.

PANOFSKY, Erwin. *Iconography and Iconology: an introduction to the study of Renaissance Art*. In: *Meaning in Visual Arts: Papers in and on Art History*. New York: Double Anchor, 1957.

———. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

———. *Studies in iconology. Humanistic themes in the Art of Renaissance*. Colorado: Westview Press, 1972.

———. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1982.

———. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 1955.

———. *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte da Renascença*. In: *Significado nas Artes Visuais*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 47 – 87.

PATLAGEAN, Evelyne. *A história do imaginário*. In: LE GOFF, Jacques (org). *A História Nova*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (O Homem e a História).

PEDROSA, Mário. *Da Natureza afetiva na obra de arte*. In: ARANTES, Otilia (Org.) *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos de Mario. Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1996. São Paulo: EDUSP, p. 106 – 177.

PINTURAS de Locatelli registram curiosidades. In: *Gazeta de Caxias*. Geral. Arte, Religiosidade. Caxias do Sul. 03-09, fev. 2001, p. 06-07.

PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven – London: Yale, 1982.

RAMOS, Maria Beatriz Cunha. *Igreja das Dores: Importância Histórico-Cultural para a cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Pallotti, 1989.

RAUCHENBERGER, Johannes. *Das Christusbild: Vorlesung zur Einführung in die Christliche Ikonographie*. Vorlesung II. Lebenswenden: Krise und Ende: Verrat, Verhaftung, Tod. (Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte). <[http://www.minoriten.austro.net/christusbild/9\\_Passion.pdf](http://www.minoriten.austro.net/christusbild/9_Passion.pdf)>. Acesso em Janeiro de 2006.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona: Del Serbal, 2000a.

———. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Del Serbal, 2000 [b]. Tomo I.

———. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Del Serbal, 1996, Tomo I, v. 1, 1996.

———. *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie des Saints A-F*. Paris: Presses Universitaires de France, tome III, 1959.

———. *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie des Saints G-O*. Paris: Presses Universitaires de France, tome III, 1958.

———. *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie des Saints P-Z*. Paris: Presses Universitaires de France, tome III, 1959.

REVISTA MUSEU: cultura levada a sério. *Festa do Rosário, Serro – Minas Gerais*, edição brasileira, Sexta, 2 Dezembro de 2005. <http://www.revistamuseu.com.br/publicacao.aspvista>. Acesso em dezembro de 2005.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*. 2 ed rev. amp. Porto Alegre: editora da UFRGS, 2000, p. 290.

RUBERT, Arlindo. *História da Igreja no Rio Grande do Sul*. Vol. II. Porto Alegre: Edipuc-RS, 1998. (Coleção Teologia – 13).

SANTUARIO de Fátima. Disponível em: <<http://www.santuário-fatima.pt/portal/index.php?id=1126>>. Acesso em novembro de 2005.>

SAXL, Fritz. *A Heritage of Images*. Middlesex: Penguin, 1970.

SCHAPIRO, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3, Paidós, 1962.

SCHIERHOLT, José Alfredo. *Grão de Mostarda: caminhada da Paróquia de Santo Inácio*. Lajeado: Lajecópias, 1997.

SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*. Harper & Row: New York, 1961.

SOUBIROUS, Bernadette. *Rencontre avec la Vierge*. Disponível em: <[http://www.lourdes-france.org/index.php?goto\\_centre=ru&contexte=fr&id=143&id\\_rubrique=143](http://www.lourdes-france.org/index.php?goto_centre=ru&contexte=fr&id=143&id_rubrique=143)>. Acesso em dezembro de 2005.

SPONCHIADO, Pe Luizinho. *PASTA: Fotos de Linha Base, ano 1989*, Caixa Arquivo Linha Base. [Centro de Pesquisas Genealógicas de Nova Palma, RS].

TERESA do Menino Jesus. *História de uma alma: manuscritos autobiográficos*. 17 ed. São Paulo: Paulus, 1979.

THOMÉ, Lauro Néelson Fornari. Paróquia Nossa Senhora do Perpétuo Socorro de Arroio do Meio. Arroio do Meio: sn, [1996].

TOLENTINO, Cristina. *Sobre as festas de Nossa Senhora do Rosário dos homens Pretos*. (Congado). [Belo Horizonte / Minas Gerais] In: <<http://www.caleidoscopio.art.br/grupobayu/artigo02.htm>>. Acesso em janeiro de 2006.

TREVISAN, Armindo. *A Pintura Religiosa de Aldo Locatelli*. In: Locatelli: o mago das cores. Porto Alegre: Marprom/ CEEE, 1998.

VANNINI, Ismael Antônio. O sexo, o vinho, e o Diabo. Demografia e sexualidade na colonização italiana no Rio Grande do Sul, 1906 – 1970. Passo Fundo: UPF, 2003.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VOVELLE, Michel. *A morte e o além na Provença segundo os altares dedicados às almas do purgatório (séculos XV – XX)*. In: *Imagens e Imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997, p. 44 – 85.

WARBURG, Aby. *Albert Dürer et L'Antiquité italienne*. In: ———. *Essais Florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.

———. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty, 1999. (Texts & Documents).

WEGKREUZE, Kreuzwege, Mariensäulen und Lourdes-Grotten. In: <<http://www.memotransfront.uni-saarland.de/htm/8x10.htm>>. Acessado em Janeiro de 2006.

WEIMER, Günter. *Arquitetos e Construtores do Rio Grande do Sul (1892-1945)*. Santa Maria: Editora UFSM, 2004.

WEINGARTNER, Maria Regina. *Emílio Sessa: o pintor da recatolização*. [Artigo conservado no Centro de Documentação Histórica da Santa Casa, Porto Alegre, RS, c.1997].

WEISBACH, Werner. *El Barroco: arte de la Contrarreforma*. 2 ed. Madri: Espasa Calpe, 1948.

WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos, estudos sobre arte humanista*. Jayne Anderson (comp.). São Paulo: EDUSP, 1997.

WITTKOWER, Rudolf. *Allegory and Migration of Symbols*. New York: Thames & Hudson, 1987.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo, perspectiva, 1989.

ZATTERA, Véra Beatriz Stedile. *Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Pallotti, 1995.

# *Anexos*

## *A Morte e o Além:*

*iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX)*



## **DVD**

*Arquivo de documentos textuais e iconográficos sobre as pinturas murais religiosas e vitrais da região central do Rio Grande do Sul*

