

**MOUSEION ISSN (1981-7207)**

<http://www.revistas.unilsalle.edu.br/index.php/Mouseion>  
Canoas, n.22, dez. 2015.

 <http://dx.doi.org/10.18316/1981-7207.15.12>

Submetido em: 16/11/2015

Aceito em: 21/12/2015

**A iconografia do descenso da Cruz na pintura religiosa  
colonial sul-rio-grandense**

**Altamir Moreira<sup>1</sup>**

**Resumo:** O presente estudo apresenta parte da pesquisa realizada em 2006 que resultou na tese sobre a iconografia relacionada ao tema da Morte e o Além na pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul ao longo do século XX. Desenvolve uma abordagem visual descritiva utilizando como base os estudos de Louis Réau, tendo como delimitação o ciclo de imagens relativo a eventos que se passam logo após a Crucificação de Cristo. Por meio de análises iconográficas elabora um panorama comparativo dos modos pelos quais certos referenciais imagéticos cristãos foram retomados ou interpretados para constituir o repertório iconográfico religioso católico sul-rio-grandense.

**Palavras-chave:** Descenso da Cruz; Pintura Religiosa; Iconografia.

**The descent from the cross iconography in colonial religious painting of  
Rio Grande Do Sul**

**Abstract:** It displays some results from a research conducted in 2006 for means the thesis on the iconography related to the theme of Death and Beyond depicted by religious mural paintings in the central region of Rio Grande do Sul along the twentieth century. Delimited by the images cycle related to events that take place after the Crucifixion of Christ, this article develops a descriptive visual approach by reference to the Louis Réau studies to draw up a comparative overview of ways in which certain pictorial Christian's reference were interpreted or taken up to constitute the catholic iconographic repertoire in Rio Grande do Sul, Brazil.

**Keywords:** Descent from the Cross; Religious Painting; Iconography.

---

<sup>1</sup>*Altamir Moreira* (1972): Doutor em Artes Visuais pela UFRGS. Pesquisador na área de iconologia da pintura mural religiosa. Atualmente, é Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais da UFSM, e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais daquela Instituição.

## Introdução

Esse texto apresenta parte da pesquisa desenvolvida no curso de Artes Visuais da UFRGS em 2006. A tese intitulada *Morte e o Além: iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX)* analisou pinturas murais, buscando compreender quais eram as fontes imagéticas utilizadas, e de que modo os artistas regionais se serviram do repertório formal e temático de tradição europeia para dar forma ao imaginário religioso presente em grande parte das igrejas católicas do Rio Grande do Sul.

Esse texto apresenta parte da pesquisa desenvolvida entre os anos 2000 e 2006, no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, que resultou na tese de doutorado intitulada *Morte e o Além: iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX)*. Nesse trabalho, analisou-se a iconografia de pinturas realizadas no espaço interno de igrejas para identificar as fontes imagéticas e o modo pelo qual os artistas regionais se serviram do repertório formal e temático de tradição europeia, dando forma ao imaginário religioso representado em grande parte das igrejas católicas do Rio Grande do Sul.

No presente artigo, a análise será restrita à iconografia de alguns dos eventos situados no intervalo entre a *Morte* e a *Ressurreição de Cristo*, sem, no entanto, se deter nestes dois temas mais conhecidos da tradição cristã. Busca, com isso, destacar como os motivos secundários foram revalorizados pela cultura religiosa sul-rio-grandense. Entre os vários temas iconográficos possíveis de se situar na delimitação acima exposta, foram selecionados os seguintes: *O Descenso da Cruz*, *A Deposição da Cruz*, *Lamentação sobre Cristo Morto* e o interior do *Santo Sepulcro*. Essa escolha temática, que privilegia eventos de menor peso teológico, considera que as cenas relativas a acontecimentos secundários da vida de Jesus geralmente escapam às codificações visuais mais rígidas da tradição. Isso porque alguns detalhes descritivos desses temas, geralmente, exibem maior flexibilidade compositiva pelo fato de não serem derivados das fontes bíblicas, mas de antigas lendas piedosas. O que os torna instrumentos imagéticos adequados para se avaliar as possíveis modificações das versões recentes em relação a antigas imagens de referência. Ou seja, são temas mais sensíveis às possíveis modificações inseridas por artistas locais.

O estudo ora proposto classifica-se dentro da grande área de artes visuais. Mais precisamente, no campo da história da arte. Utiliza como principal método a iconografia, tendo por base a versão desenvolvida e exemplificada por Louis Réau (1881 - 1961) ao

longo dos três livros dedicados à Iconografia da Arte Cristã, publicados na França entre 1955 e 1959. Em sua obra, Réau esclarece a etimologia da palavra iconografia, formada pelas palavras gregas *eikôn*, referente a imagem, e *graphein*, relativa a descrever. Mas, na realidade, trata-se de uma ciência das imagens: "pois o iconógrafo não se limita unicamente a descrever as obras. Sua ambição vai mais além e aspira classificá-las e interpretá-las." (RÉAU, 2000a, p. 13. Tradução nossa). É um campo de estudos auxiliar à história da arte, que se subdivide em três grandes áreas: a iconografia do indivíduo, a iconografia de época e a iconografia religiosa. A iconografia proposta por Réau se revela no potencial de permitir a identificação temas, a localização da procedência das imagens e a datação indireta de obras, quando outros métodos não o permitem. (RÉAU, 2000a).

Neste trabalho, a abordagem iconográfica será utilizada para identificar o tema religioso tradicional presente em pinturas murais religiosas realizadas em uma região específica do Rio Grande do Sul ao longo do século XX, para então estabelecer análises visuais descritivas e comparativas centradas nos aspectos formais e simbólicos dessas obras. No processo, serão resgatadas as características essenciais das imagens históricas precursoras das pinturas mais recentes para avaliar o quanto as versões locais do tema religioso ainda preservam aspectos tradicionais, e também o quanto foram modificados. Desse modo, tem como objeto a compreensão do processo de formação do repertório imagético local e das peculiaridades estilísticas da arte religiosa sul-rio-grandense.

A região na qual foram pesquisadas as pinturas murais referenciadas nessa pesquisa corresponde, grosso modo, à região central do Rio Grande do Sul. Abrange as mesorregiões: Centro Ocidental Rio-Grandense, Centro Oriental Rio-Grandense e a parte ocidental das Mesorregiões: Nordeste do Rio Grande do Sul e Metropolitana de Porto Alegre, cujas microrregiões e cidades foram descritas em detalhes nos anexos da tese sobre o A Morte e o Além (MOREIRA, 2006). Para fins de simplificação do processo de delimitação é útil observar que todas as imagens se encontram em igrejas situadas em duas regiões fortemente influenciadas pela cultura colonial do final do século XIX, sobretudo as de origem italiana e alemã.

Entre os pintores abordados neste texto, alguns como Aldo Locatelli (1915 - 1962), Emilio Sessa (1913 - 1990) e Karl Ferdinand Schlatter (1870 - 1949) possuem uma obra mais conhecida do grande público, principalmente por terem realizado na região metropolitana de Porto Alegre. Outros como Angelo Lazzarini (1899 - 1964) e Emílio

Zanon (1920 - 2008), com vários trabalhos situados em cidades interioranas, embora tenham realizado obras quantitativamente mais expressivas quando comparados aos nomes anteriores, partilham de um reconhecimento menor, com poucas citações em estudos acadêmicos. Angelo Fontanive e Elvino Mantovani são pintores que realizaram algumas pinturas em cidades interioranas de menor porte e sobre os quais existem poucas informações biográficas e cujas obras ainda carecem de estudos específicos.

### **O Descenso da Cruz**

Em 1959, Angelo Lazzarini realiza uma versão do *Descenso da Cruz* sobre a abside do presbitério na Igreja de Nossa Senhora das Dores, em Santa Maria (Figura 1). Ao contrário da Igreja Matriz de Faxinal do Soturno (1956), onde o pintor havia reservado o amplo espaço abside para destacar o tema da *Morte de Jesus*, dessa vez, a cena da Crucificação cede o lugar de destaque e passa a ocupar o teto do presbitério, em área de menor visibilidade, tornando-se o prelúdio para a grande cena da *Descensão do corpo de Cristo*.

Próxima ao limite da cena da obra, à direita de Cristo, é representada a imagem de um soldado romano, que se interpõe ante um pequeno grupo formado por um casal, um personagem não identificado e 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 dúbia, que pode indicar tanto sofrimento quanto oportunismo em recolher os despojos do crucificado. Sobre o destino das vestes de Cristo, os Evangelhos informam apenas que um manto vermelho (Lucas: 27, 31) ou púrpura (Marcos: 15, 20) foi colocado em Jesus como parte das humilhações que precederam à subida ao Calvário, mas esse manto foi removido e o "vestiram com as próprias roupas". E, depois da crucificação, essas roupas foram repartidas entre os soldados que tiraram a sorte sobre elas (Mateus: 27, 35; Marcos: 15, 24; Lucas: 23, 34;). João (19: 23-24) é mais específico ao descrever que as vestes foram divididas em quatro partes, e que apenas a posse da túnica foi disputada pela sorte. A presença do manto vermelho na cena do Descenso, problematiza a sequência cronológica tradicional dos eventos relacionados às vestes de Cristo ao mesmo tempo em que contribui para o efeito dramático da pintura. 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 à 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. Nessa tarefa, ele é auxiliado por Nicodemos, que segura o braço esquerdo de Cristo, e por Maria Madalena, que segura o lençol destinado a envolver o corpo do supliciado. Conforme Réau, o papel dos dois principais personagens masculinos que auxiliam a Descensão se estabeleceu ao final da Idade Média com base nas descrições dos evangelistas Marcos e Lucas que qualificam José de Arimatéia como um homem rico, conselheiro do Sinédrio. Razão pela qual este: "[...] tem o privilégio de receber o corpo de Cristo em seus braços, ao tempo que seu companheiro, mais humilde, descrava a mão esquerda ou os pés do Redentor." (2000b, p. 534).

Junto à outra escada, à esquerda de Jesus, 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 do Crucificado, 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 expressando tristeza 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 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.

Na década de 60, o pintor Emilio Sessa pinta outra versão do *Descenso de Cristo*, no nicho correspondente à *XIII Estação da Via-Sacra* da Catedral de São Luiz Gonzaga, em Novo Hamburgo (Figura 2). Nessa cena, o braço direito de Jesus permanece colgado à madeira, enquanto que 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.

Conforme se pode inferir após comparar, nas respectivas cenas do *Descenso da Cruz* pintadas por Lazzarini e Sessa, ambos conservam a estrutura tradicional das composições desse tema. Embora não se tenha localizado as fontes iconográficas diretas utilizadas por estes pintores, nota-se que esses murais conservam muitas das características descritivas já presentes nos imagens medievais. Conforme Louis Réau (2000, p. 532 - 534), a iconografia deste tema surge na arte bizantina do século IX. Os elementos básicos da cena são brevemente apresentados nos quatro evangelhos, quando relatam que José de Arimatéia solicitou a Pilatos a permissão para remover o corpo de Cristo, no que foi auxiliado por Nicodemos, mas esta imagem custou a ser representada na arte cristã. O que pode ser explicado por se tratar de um episódio de valor puramente descritivo e sem grande importância litúrgica, razão pela qual foi, por longo tempo, eclipsada pela magnitude dos eventos da *Crucificação* e da *Ressurreição*.

### **A Deposição da Cruz**

A iconografia da *Deposição* é com freqüência 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, 2000, p. 537. Tradução nossa).

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 3). A técnica apurada e a leveza das linhas do desenho fazem supor, num primeiro momento, a influência das imagens de Sandro Boticelli (1445 - 1510). Tendo como cenário um céu de tonalidade marrom, o pintor descreve uma paisagem detalhista com casas, morros e árvores, com a muralha de Jerusalém elevando-se acima da linha da cabeça dos personagens. À distância, distingue-se José de Arimatéia, caracterizado pelas barbas brancas e vestes requintadas e portando um vaso, junto a Nicodemos, que também porta um pequeno vasilhame, utensílios relacionados aos perfumes e bálsamos utilizados na antiga prática judaica de sepultamento.

Aos pés de Cristo, Maria Madalena repete um gesto de humildade ao utilizar seus próprios cabelos para enxugar os pés do mestre. Ação que tem por base uma tradição iconográfica que identifica a Madalena como sendo a mulher pecadora anônima que lavou os pés de Cristo com perfume e lágrimas e que os secou com os cabelos (Lucas: 7, 37 - 38; RÉAU, 2001, p. 293 -307). Ao segurar o braço direito de Jesus, Maria, a mãe, parece conter sua dor enquanto segura cabeça de Jesus 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, conforme os fundamentos da crença cristã que associa a morte de Cristo com o ato de resgate da humanidade diante da condenação ancestral determinada pelo pecado original. 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 Jesus, para o sepultamento. Na base da cruz, um tapete estendido permite que os lençóis que envolvem o corpo de Jesus 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 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 do Antigo Testamento redigida, provavelmente, antes de 530 a. C., 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 a. C. O excerto destacado por Schlatter corresponde à letra *Lámed* da sequência 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, tradicionalmente identificado como o profeta Jeremias. Alguém que solicita o olhar

compassivo daqueles que passam diante do infortúnio em que se encontram. A situação de lastimável escravidão, entendida como castigo divino pelos crimes de Jerusalém (BIBLIA, 2002, p. 989).

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*, e 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, ocorrida entre 1951 e 1956, por determinação do Papa Pio XII (RAUCHENBERGER, 1998).

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 Mosela, região da Alsácia. 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" (KREBS, 2009. Tradução nossa). Conforme se deduz a partir da pintura de Schlatter, realizada em época próxima à da inscrição europeia, tal tradição, que associa a frase de lamento piedoso à imagem de Jesus 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 o contexto dos sofrimentos suportados pela mãe de Cristo: a Pietá (*Schmerzensmutter*), 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 (1920 - 2008) 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 4). 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. Embora exista a possibilidade que esta figura fosse o discípulo João na fonte utilizada, a versão de Zanon a descreve como um tipo masculino com barba, o que não condiz com os atributos iconográficos tradicionais do discípulo que Jesus amava, que o caracterizam como um jovem imberbe. Maria Madalena, exasperada, apóia o rosto sobre os joelhos de Jesus 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.

Na Igreja de São Roque, do município de Vila Maria, limítrofe à região de estudos, mas fora da delimitação prevista no projeto de pesquisa, foi localizada a pintura de uma Via-Sacra realizada por Ângelo Fontanive, no ano de 1939 (Figura 5). E, apesar de esse pequeno mural ter passado por uma repintura em 1990, percebe-se, em todos os detalhes do desenho, que o tipo de modelo utilizado é o mesmo que, mais tarde, Elvino Mantovani usou no mural da *Deposição* na Igreja de São João Batista, em 1974, no município de Vespasiano Corrêa (Figura 6), na região de estudo. Na obra de Mantovani, a cena é descrita em uma ambientação cálida onde predominam tonalidades ocre 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. Essa tarefa é 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 Angelo Fontanive Vila Maria ou por Mantovani em Vespasiano Corrêa, e mesmo ao se considerar que o intervalo de uma década que distancia a realização de ambas pinturas, tem-se a evidência formal de que, pelo menos, a composição central fazia parte de uma referência visual a que ambos pintores tiveram acesso ao realizarem pinturas em igrejas de cidades interioranas do Rio Grande do Sul. Uma imagem cuja cena organizada sob composição triangular aponta para tradições pictóricas oriundas no século XVI.

### **A Lamentação sobre Cristo Morto**

Em 1958, Aldo Locatelli (1915-1962) 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 7). 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 Jesus 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. A cena resulta em uma pintura de cores comedidas, em grande parte marcada por um caráter expressionista, na qual um certo geometrismo também é visível no rosto anguloso da Virgem e nas áreas de cor que preenchem as áreas laterais da cena, indicando uma possível influência estilística da *Via-Sacra* de Candido Portinari (1903 - 1962).

### **O Santo Sepulcro**

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 Jesus (Figura 8). 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 9), cuja composição em escorço inspira a obra de Locatelli. Embora esse último não represente o corpo de Jesus em espaço aberto, e sim dentro de um caixão mortuário.

Uma versão da cena que apresenta o corpo de Jesus no interior de um túmulo também foi pintada por Emilio Sessa na década de 50, na última cena da série de quatorze estações que compõem o ciclo da *Via-Sacra*, na Catedral de São Luiz Gonzaga em Novo Hamburgo (Figura 10). A imagem apresenta o corpo do crucificado, em detalhe, deitado dentro do esquife ainda aberto. Como ocorre em todas as pinturas anteriores dessa série, Jesus é o único personagem presente e não há espectadores ou assistentes para pranteá-lo. Uma intensa auréola brilhante, ausente nas 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 encurtados.

### **Considerações Finais**

Conforme se percebe ao longo das análises anteriores, algumas das cenas tradicionais situadas logo após a morte de Cristo foram retomadas por vários pintores atuantes na pintura religiosa da região de estudo. No conjunto de pinturas realizado, em que pese os diferentes níveis de formação artística dos pintores atuantes nestes espaços religiosos ao longo do século XX, nota-se que foram mantidas, em grande parte, a estrutura herdada das tradições iconográficas de origem medieval e renascentistas, mas cada um deles conferiu variações estilísticas que permitem identificar certas particularidades expressivas individuais. No *Descenso da Cruz* de Lazzarini é apresentado com a abordagem estilística em que predomina o aspecto linear simplificado; na versão de Schlatter, o vigor linear do desenho clássico se sobrepõe à sutileza da cor. Já em Mantovani, afronta-nos o tratamento pictórico das formas em cenas onde o desenho por vezes perde precisão. Despojamento formal e apelo dramático caracterizam a pintura de Zanon, mas em nível menos intenso do que aquele alcançado por Locattelli ao lançar mão de recursos expressivos de influência modernista, em que se destacam a ambientação cromática melancólica de neutros, ocres e azuis entremeados por traços de apelo expressionista. Ao final desse breve estudo comparativo pode-se vislumbrar alguns dos detalhes característicos do processo por meio do qual a tradição iconográfica religiosa ocidental foi retomada e filtrada pelo temperamento de artistas de origem italiana; alemã ou local para formar o repertório imagético que expressa a história da mentalidade religiosa de grande parte do Rio Grande do Sul.

**ICONOGRAFIA**

Figura 1



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

Figura 2



Sessa: [Descenso]. Catedral de São Luiz Gonzaga, [195-] Novo Hamburgo, RS.

Figura 3



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

Figura 4



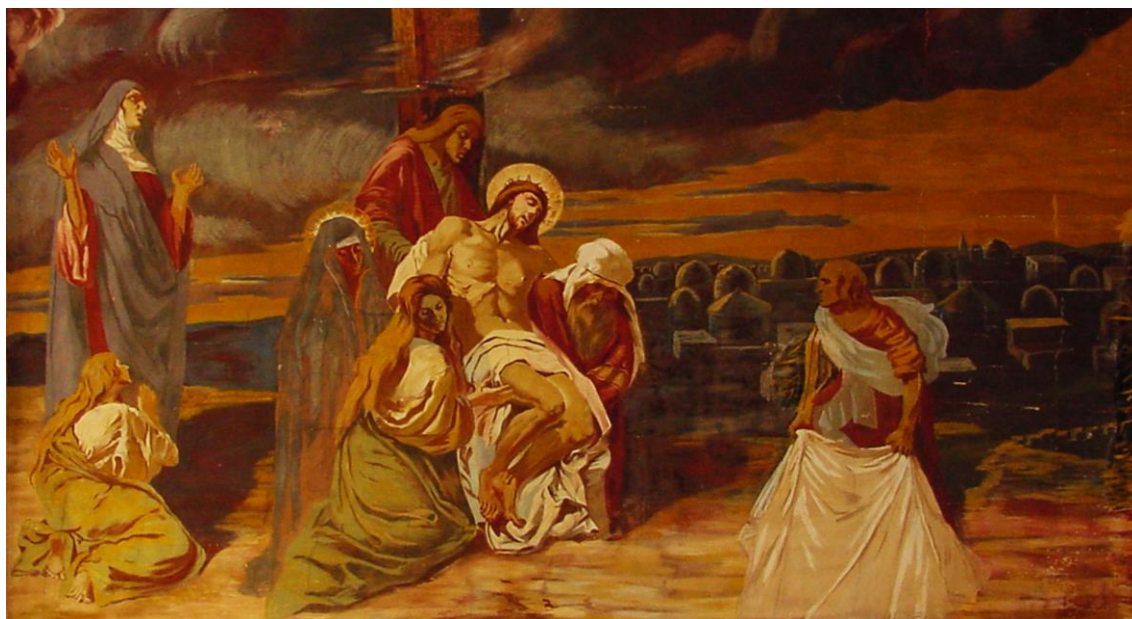
Zanon: [Deposição de Cristo], 1949. Igreja de São Miguel Arcanjo, Itapuca, RS.

Figura 5



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

Figura 6



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

Figura 7



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

Figura 8



Mantegna: [Cristo Morto], c. 1470. 68 x 81 cm. Têmpera sobre tela., Pinacoteca de Brera. Milão.

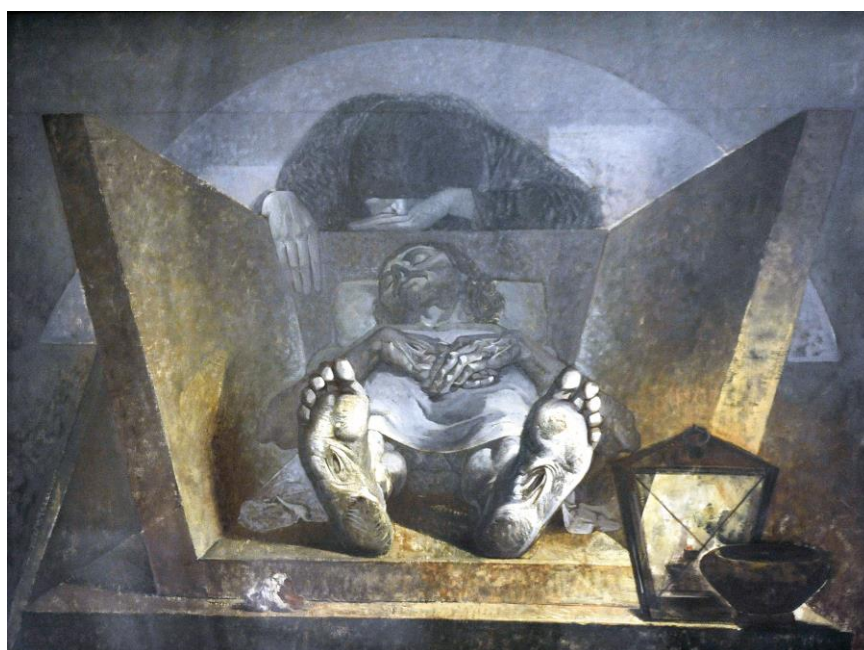


Figura 9



Sessa: [Cristo Sepultado], c.195-, Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS.

Figura 10



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

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

**Figura 1** - Angelo Lazzarini (1913 - 1964): [Descenso de Cristo], 1959. Igreja de Nossa Senhora das Dores, Santa Maria, RS. Arquivo JPEG. 1772 x 1154 pixels. Foto: Altamir Moreira, Arquivo Iconográfico de Pesquisa, 2005.

**Figura 2** - Emilio Sessa (1913 - 1990): [*Descenso*], (c.195-). Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS. Arquivo JPEG. 945 x 1319 pixels. Foto: Altamir Moreira, Arquivo Iconográfico de Pesquisa, 2004.

**Figura 3** - Karl Ferdinand Schlatter (1870 - 1949): [Deposição de Cristo], c. 1907-1918. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bom Princípio, RS. Arquivo JPEG. 945 x 1162 pixels. Foto: Altamir Moreira, Arquivo Iconográfico de Pesquisa, 2004.

**Figura 4** - Emílio Benvenuto Zanon: [Deposição de Cristo], 1949. Igreja de São Miguel Arcanjo, Itapuca, RS. Arquivo JPEG. 1772 x 1154 pixels. Foto: Altamir Moreira, Arquivo Iconográfico de Pesquisa, 2005.

**Figura 5** - Angelo Fontanive: [Deposição], 1939. Igreja de São Roque, Vila Maria, RS. Arquivo JPEG. 945 x 1322 pixels. Foto: Altamir Moreira, Arquivo Iconográfico de Pesquisa, 2005.

**Figura 6** - Elvino Mantovani: [Descenso da Cruz], 1974. Igreja de São João Batista, Vespasiano Corrêa, RS. Arquivo JPEG. 1772 x 958 pixels. Foto: Altamir Moreira, Arquivo Iconográfico de Pesquisa, 2004.

**Figura 7** - Aldo Daniele Locatelli (1915 - 1962): [*Via-Sacra, XIII Estação – Lamentação da Mãe Dolorosa*], 1958. Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul, RS. Imagem impressa em cores sobre papel couché, 11,5 cm x 8,2 cm. In: **Via Sacra do pintor Aldo Locatelli**, Foto: sd, sn. [2002]. Série de cartões postais. (Loja de artigos religiosos - Casa Paroquial da Igreja de São Pelegrino).

**Figura 8** - Andrea Mantegna (1431 - 1506): *Cristo Morto*, c. 1470. Arquivo JPEG. 1772 x 1845 pixels. *Cristo morto nel sepolcro e tre dolenti*. c.1470-1474. Pintura Vêneta do Século XV - XVI. Têmpera sobre tela. 68 cm x 81 cm. In: *Galerie in Altissima Definizione. Collezioni dei Dipinti*. Sala VI. Pinacoteca de Brera. Milão. Disponível em: <<http://dipinti.galleriapinacotecabrera.it/>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

**Figura 9** - Emilio Sessa (1913 - 1990): [*Cristo Sepultado*], (c.195-). Catedral de São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS. Foto: Altamir Moreira, Arquivo Iconográfico de Pesquisa, 2004.

**Figura 10** - Aldo Daniele Locatelli (1915 - 1962): [*Via-Sacra, XIV Estação - O Sepulcro*], 1958. Arquivo JPEG. 1772 x 1313 pixels. Foto: Roni Rigon. In: *Aldo Locatelli, que pintou a Catedral de Santa Maria, completaria cem anos no dia 18*. Diário de Santa Maria. Arte. 15 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/rbs/image/17572201.jpg>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

**REFERÊNCIAS**

**Antigo Testamento poliglota:** hebraico, grego, português, inglês. São Paulo: Vida Nova: Sociedade Bíblica do Brasil, 2003.

**BÍBLIA sagrada.** Português. 2 ed. São Paulo: Ave Maria, Santuário, Loyola, Salesiana, Paulus, Paulinas; Rio de Janeiro: Vozes, 2002. Tradução: CNBB.

KREBS, Gerhild. **Architektonish Spuren Katholischer Volksfrömmigkeit.** Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 2009. In: <<https://www.yumpu.com/user/memotransfront.uni.saarland.de>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

MOREIRA, Altamir. **A Morte e o Além:** iconografia e imaginário da pintura mural religiosa das colônias de imigração do Rio Grande do Sul (1920 -1970) [Tese de Doutorado em Artes Visuais]. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

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), 1998. <[http://www.minoriten.austro.net/christusbild/9\\_Passion.pdf](http://www.minoriten.austro.net/christusbild/9_Passion.pdf)>. Acesso: 15 jan. 2006.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento.** Barcelona: Del Serbal, 2000. Tomo I.