A ICONOGRAFIA DAS SANTANAS 'BOLO DE NOIVA' E O CASO DE UM EXEMPLAR NA COMARCA DO RIO DAS MORTES

Letícia Martins de Andrade [1]

RESUMO
Este artigo trata de uma imagem de Santana Mestra de rara iconografia pertencente ao museu da Matriz de Resende Costa (MG). A escultura, em terracota policromada, faz parte de um restrito grupo de peças eruditas paulistas que se desenvolveu durante os séculos XVII e XVIII de forma endógena. Os exemplares desse conjunto ficaram conhecidos como 'bolo de noiva', uma denominação inspirada pela forma complexa do trono de Santana: uma composição escalonada, elaborada com uma grande variedade de figuras ornamentais de caráter fantástico e, eventualmente, de sabor oriental. Promove uma leitura iconográfica desse grupo 'bolo de noiva', levantando hipóteses concernentes aos seus significados simbólicos, ao processo de gênese formal de sua tipologia e, por fim, à identificação, à aculturação e ao trânsito de seus protótipos.
Palavras-Chave: Santana. Santana Mestra. Iconografia. *Sedes Sapientiae*. Imaculada Conceição.

THE ICONOGRAPHY OF THE SO-CALLED 'WEDDING CAKE' SAINTANNE – THE CASE OF A SPECIMEN IN THE RIO DAS MORTES COUNTY

ABSTRACT
This article deals with an sculpture of rare iconography representing The Education of the Virgin owned by the Resende Costa's Main Church museum (Minas Gerais). The image, made of polychrome terracotta, belongs to a restricted group of erudite sculptures endougenously developed in São Paulo during the 17th and 18th centuries. The specimens of this group are known as 'wedding cake', a name inspired by the complex shape of Saint Anne's throne: an echeloned composition, formed by a wide variety of ornamental figures of fantastic character and eventually oriental accent. This paper promotes an iconographical reading of this so-called 'wedding cake' group, creating hypotheses concerning its symbolic meanings, the process of formal genesis of its typology and, finally, the identification, acculturation and transitof its prototypes.
Keywords: Saint Anne. The Education of the Virgin. Iconography. *Sedes Sapientiae.* Immaculate Conception.

LA ICONOGRAFÍA DEL LLAMADO SANTA ANA 'PASTEL DE BODAS': EL CASO DE UN ESPÉCIMEN EN EL CONDADO DE RIO DAS MORTES

RESUMEN
Este artículo trata de una escultura de rara iconografía que representa Santa Ana Maestra, propiedad del museo de la iglesia madre de Resende Costa, Minas Gerais. La escultura, realizada en terracota policromada, pertenece a un grupo restringido de piezas eruditas desarrolladas endógenamente en São Paulo durante los siglos XVII y XVIII. Las piezas de este conjunto se conocen como 'pastel de bodas', un nombre inspirado en la forma compleja del trono de Santa Ana: una composición escalonada, formada por una amplia variedad de figuras ornamentales de carácter fantástico y eventualmente de acento oriental. Promueve una lectura iconográfica del llamado grupo 'pastel de bodas'[2] planteando hipótesis sobre sus significados simbólicos, el proceso de génesis formal de su tipología y, finalmente, la identificación, aculturación y tránsito de sus prototipos.
Palabras claves: Santa Ana. Santa Ana Maestra. Iconografía. *Sedes Sapientiae*. Inmaculada Concepción.

INTRODUÇÃO

O museu da Matriz de Nossa Senhora da Penha de França, em Resende Costa, Minas Gerais, possui uma imagem de Santana Mestra que se destaca pela iconografia inusitada: uma terracota que chegou ali nos anos 1990 transferida da capela da fazenda Campos Gerais, outrora de propriedade do inconfidente José de Resende Costa, a quem se acredita tenha pertencido. A imagem apresenta policromia e douramento, mede 44,2 x 24,5cm e foi confeccionada em barro cinza. (Figuras 1, 2).Esta Santana está sentada em um trono de espaldar elevado, trazendo Maria pequenina ao colo. A Menina segura com a mão direita um livro aberto, enquanto a esquerda está junto ao coração. Um mascarão verde mostrando a língua forma o braço da cadeira. (Figura 3) Esse mascarão apoia-se sobre um enrolamento vegetal que, na lateral da peça,

[1]Doutora em História (2004) e Mestre em História da Arte (1999) e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1999) com doutorado sanduíche realizado na Università Degli Studi di Pisa. Possui pós-doutorado pela FAU-USP (2006) e pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Professora associada da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ. E-mail: laetitiaandrade@uol.com.br

Figura 1 - Santana Mestra. Séc. XVIII. Terracota policromada e dourada; 44,2 x 24,5 cm. Capela de Campos Gerais (Resende Costa).Origem paulista.

Fonte: Letícia M. de Andrade, abril de 2019.

Figura 2 - A mesma imagem de Santana Mestra.

Fonte: Letícia M. de Andrade, abril de 2019.

se transforma na voluta de uma asa e é prolongado, na parte frontal, por uma pata de leão. que faz as vezes de um pé do móvel. Ladeando o cadeirão na parte do fundo, vemos dois atlantes seminus, barbados, de feições orientais. Suas cabeças são encimadas por conchas das quais nascem novos enrolamentos e onde se assentam dois *putti* agarrados a guirlandas floridas. Mais ao alto, ondulações de concheados continuam o contorno do espaldar até encontrar, no vértice, a grande concha de arremate do conjunto.

Tais características iconográficas nos permitem enquadrar essa escultura numa tipologia de Santanas Mestras conhecida como 'bolo de noiva', assim denominada a partir de um grupo de imagens paulistas em terracota, de composição escalonada e repleta de elementos acessórios[2]. Desejando conhecer a gênese e os protótipos dessa bizarra iconografia, iniciamos então nossa pesquisa pela busca de outras peças semelhantes. Eduardo Etzel relatava conhecer sete imagens como essas (ETZEL, 2002). Encontramos, até o presente momento, 19 imagens que podemos aproximar em maior ou menor grau da peça de Resende Costa: dez em coleções públicas e nove em coleções privadas[3]. Todas são de matriz erudita, realizadas em terracota policromada, referenciadas como tendo origem paulista e confeccionadas entre a segunda metade do século XVII e primeira do XVIII.

Antes de passarmos à análise iconográfica, ressaltamos que não encontramos sequer uma única representação de Santana Mestra fora desse conjunto que retomasse plenamente tal iconografia, nem esculturas devocionais, gravuras ou pinturas, brasileiras ou estrangeiras, da Idade Média até o século XVIII. As aproximações mais plausíveis que pudemos estabelecer foram com composições em que o trono de Ana é elaborado com um ou outro elemento de repertório grotesco.

Nessa iconografia, os tronos se revestem de formas plenas de evocações simbólicas tão elaboradas que acabam por assumir o protagonismo da cena. Na parte inferior dos móveis, substituindo pernas e pés, comparecem patas de leão ou artelhos de ave de rapina encimados por uma cabeça ou meia-figura humana. As laterais são escoradas por atlantes ou cariátides e uma variedade de figurinhas aladas, por vezes híbridas. Nas porções superiores, há querubins e guirlandas; nos vértices, ornamentos de concha, flor ou fruto, ou o Divino. Em meio a essa profusão de elementos, um único surge como denominador comum a todas as peças: os grotescos que formam as pernas das cadeiras. De todo modo, o protagonismo de um trono fantasioso e não funcional indica que ele seja a chave para a interpretação iconográfica, por isso, este foi nosso ponto de partida.

---

[2] A tipologia é reconhecida por esse termo, por exemplo, em três obras da coleção A. Gutierrez que hoje compõem o acervo do Museu de Sant'Ana em Tiradentes (GUTIERREZ, 2001, p.180).

[3] Desse grupo privado, excluímos para efeito de estudos comparativos quatro peças vendidas em leilão no Brasil das quais não obtivemos informações seguras de procedência.

Figura 3 - Santana Mestra (detalhe do mascarão e atlante).

Fonte: Letícia M. de Andrade, abril de 2019.

Figura 4 - Presbítero Martinus. Madona como *Sedes Sapientiae.* 1199. Madeira policromada e dourada; 190 x 54 x 68cm. Berlim, Bode Museum. Originalmente na Catedral de *Sansepolcro*, Itália.

Fonte: Andreas Praefcke, em https://ommons.wikimedia.org/wiki/file: Presbyter_Martinus_Madonna_als_Sedes_Sapientiae.jpg Acesso: 20 de setembro de 2019.

Nas representações de Santana (Trina ou Mestra), entendemos que o móvel de assento é uma apropriação, por afinidade simbólica, da iconografia do trono de Maria como *Sedes Sapientiae* (Trono da Sabedoria), estimulada pelo avanço das teses imaculistas tardo-medievais. Não se pode esquecer que Ana é uma invenção apócrifa do século II, vitalizada após o Concílio de Niceia para fundamentar questões marianas, e que a Imaculada Conceição foi, na origem, uma festa dedicada à Ana para celebrar sua concepção de Maria. Portanto, seu desenvolvimento iconográfico está essencialmente vinculado aos problemas da longa disputa pelo dogma da Imaculada.

Derivada da Theotokos bizantina e respondendo a um epíteto mariano mencionado pela primeira vez por Santo Agostinho[4], (O'CONNELL, 1982) a formulação visual de Maria como Trono da Sabedoria emerge apenas em época românica (séc. XII) para dar corpo ao dogma da encarnação. Nessas representações, rígidas e frontais, a Virgem está assente com o Menino no colo e seu corpo abarca completamente o do filho. O trono nem sempre é desenvolvido, por vezes é mesmo inexistente, uma vez que é pleonástico, pois Maria é, ela própria, é a cátedra que recebe o *Logos* encarnado. Eventualmente o trono é amparado ou ladeado por leões (Figura 4), num claro empréstimo à imagem bíblica do trono de Salomão[5]. personagem também associado à sabedoria. Réau trata a Virgem em um trono com leões como "uma variante interessante da Virgem em Majestade ou *Sedes Sapientiae*" (RÉAU, 2008). No medievo, esse paralelo entre os tronos mariano e salomônico era conhecido e foi apresentado em um sermão do século XI atribuído a S. Pedro Damião (FORSITH, 1972, p.25). Depois, o franciscano São Boaventura (1221-1274) afirma: "Sim, esse trono de Salomão é Maria" (BOAVENTURA, 1954, 19, p.6) É, portanto, da alusão ao trono de Salomão que vêm as patas de leão dos cadeirões de Maria e Ana.

No final da Idade Média, a iconografia de Ana afasta-se das fontes literárias apócrifas, e triunfam as fórmulas iconográficas da Trina e da Mestra. As representações de Santana Trina – a 'Trindade da encarnação'[6]. – tendem a retomar a rigidez hierática do tipo mariano da *Sedes Sapientiae*: o corpo de Ana envolve o de Maria que envolve o do Menino. O trono, quando presente, também é pleonástico: Ana é o trono do trono da Sabedoria encarnada. Já as representações de Santana Mestra, desprovidas de qualquer ascendência literária ou visual, constituem uma verdadeira "anomalia iconográfica" (SHEINGORN, 1993, p.72) incorporando elementos prosaicos que a converteram facilmente em uma cena de gênero. Por essa razão, aparenta ter sido uma criação da piedade popular impulsionada pela amplitude da proteção da santa no ambiente

[4]A autora já havia apontando esses tronos que fogem à forma do "móvel de uso", configurando-se antes como "móvel irreal e fortemente simbólico.

[5] Salomão I, 10: 18-20. O texto bíblico descreve esse trono como ladeado por 6 pares de leões

[6] No mundo luso-brasileiro, predomina a denominação "Santas Mães". Optamos pelo termo "Trina" por entender que é o que melhor corresponde à complexidade de seu significado.

Figura 5 - Hans Greiff. Santana trina. 1472. Prata dourada e esmalte; 48,6m. Musée de Cluny,

Fonte: Musée National du Moyen Âge. Disponível em https://www.museemoyenage.fr/collection/oeuvre/sainte-annetrinitaire.html, acesso: 27/09/2019.

Figura 6 - Donato di Niccolà di Betto Bardi, il Donatello (1386-1466). Madona e Menino. c.1448. Bronze, h: 160cm. Altar da basílica de Santo Antônio (Il Santo), Pádua, Itália.

Fonte: https://www.wga.hu/html_m/d/donatell/2_mature/padova/index.html acesso:27/09/2019.

litúrgico e oficial, muito provavelmente franciscano, como reflexo do debate imaculista, e que a apropriação do Trono da Sabedoria por Ana envolve questões teológicas suficientemente complexas para ter surgido em ambiente laico.

O livro que Ana apresenta à filha é a base onde se inscreve o Verbo, a segunda pessoa da Trindade. Assim, identificando o livro com o próprio Cristo (SHEINGORN, 1973, p.92), o tipo Mestra desponta como uma variação mais atraente do tipo Trina. e o instante da educação de Maria torna-se aquele em que Ana dá a conhecer à filha o seu destino. A mão esquerda que a Menina aproxima do peito retoma o gesto mariano em muitas Anunciações: outro instante de revelação e surpresa. O olhar contemplativo da nossa pequena Maria diante do livro aberto, que sugere profunda meditação. "*Tota Pulchra*", inscreve-se ali: eis as palavras iniciais que Salomão dirige à Sulamita na célebre passagem do Cântico dos cânticos (4,7): "és completamente bela, minha amiga, e não há mácula em ti", frase longamente retomada na construção dos argumentos imaculistas e tornada mote dos franciscanos, seus principais defensores.

Ainda sobre o trono na iconografia 'bolo de noiva', a análise do mobiliário dos séculos XVII e XVIII nos sugeriu, de início, uma possibilidade para o seu entendimento. Na Europa desse período, cadeirões suntuosos adornados com talha de caráter fantástico são facilmente retraçáveis, por exemplo, na produção de Andrea Brustolon (1662-1732). No entanto, tais referenciais nos parecem fortuitos em relação a obras aproximáveis do tipo 'bolo de noiva': seriam apenas modelos formais, sem implicações de significado, servindo de legitimadores do uso de uma fantasia exorbitante.

Como dissemos, não localizamos qualquer representação de Santana identificável como referencial para o nosso grupo. As maiores aproximações datam do século XV até o início do XVI e são tênues: uma escultura-relicário francesa (1472) que traz um trono arquitetônico suportado por leões e o espaldar ladeado de anjos (Figura 5) – composição, de resto, comum na pintura da época –; ou as conhecidas Madonas da Bohemia cavalgando leões, eventualmente escoradas por anjos-atlantes[7] e que guardam o mesmo sabor exótico das Anas 'bolo de noiva'.

Nos séculos XIV e XV, a associação humano-animal em metáforas e as figuras híbridas humano-animais ligadas a ideias de pecado ganharam novas formas de expressão artística, especialmente em círculos franciscanos (COHEN, 2004, p. 91). Uma importanterepresentação da *Sedes Sapientiae* em que um acento orientalizante e fantasista vem do trono ladeado por esfinges foi realizada por Donatello para uma das mais influentes casas franciscanas de todos os tempos: a basílica

[7] Como, por exemplo, a Madona entronada sobre leões de Skarbimierz (1350-1360), do Museu Nacional de Wrocaw.

Figura 7- Santana Mestra. Séc. XVIII. Terracota policromada; 50 x 25 x 20cm. São Paulo, coleção Ladì Biezus.

Fonte: LEMOS, Carlos A. C.

Figura 8 - Santana Mestra. Marfim indo-português; 30cm. coleção A. R., Porto, Portugal.

Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares. Portuguese Expansion Overseas and the Art of Ivory. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

do Santo, em Pádua (Figura 6)[8],onde longamente atuou Sisto IV (1414-1484), pontífice que favorecerá oficialmente a devoção da Imaculada. No início do século XVI, outras destacadas obras de comitência franciscana incluirão harpías sob os pés de Maria (Andrea del Sarto), ou sob os pés de Ana (Giovanni dela Robbia)[9]. Lembrando que a iconografia da Conceição só será definida no século XVII, os elementos monstruosos nessas obras vinculam-se à ideia do pecado original que, tradicionalmente representado pela serpente ou pelo dragão, é subjugado no instante da concepção imaculada de Maria, e é aceitável que Ana partilhasse da iconografia e do significado.

Tudo isto posto, concluímos até aqui: 1- Que esse seja igualmente o significado simbólico original das figuras híbridas que ladeiam os tronos das Santanas 'bolo de noiva'; 2 - Que sua formulação teológica deve ser produto de ambiente franciscano; 3-Que sua formulação compositiva deve datar, no máximo, do início do século XVI. Restava ainda elucidar como essa iconografia se desenvolveu na São Paulo seiscentista.

Passamos então à análise iconográfica das outras imagens do conjunto paulista em busca de dados que pudessem dialogar com nossa peça, onde o acento oriental é marcante, e encontramos partes vinculáveis à cultura indiana e aos marfins indo-portugueses. O elemento recorrente mais notável nas peças paulistas, e facilmente encontrado nos marfins, é a concha de vieira: elemento quase obrigatório nas peças do tipo Mestra arrematando cadeirões. Há ainda a sugestão do botão de lótus no coroamento de um trono e de sua corola na base de outro; um vegetal que talvez represente o que Bernardo Távora identifica com a "açoka [...], "com frutos semelhantes ao ananás" (Figura 7); dois cães "afrentados"[...] (TÁVORA, 1983). Nada que possamos afirmar ser de procedência ou de intervenção indiana a partir de modelos europeus levados ao Oriente na bagagem de missionários (DIAS, 1995, p. 208). Tampouco conseguimos localizar uma peça indo-portuguesa cujas características iconográficas e formais indicassem uma correspondência integral a qualquer uma das 'bolo de noiva'. Novamente, há apenas aproximações (Figura 8).

[8] Autores como STEFANIAK (2006) e MCHAM (2016) estudaram essa obra de Donatello e sua relação com a teologia franciscana.
[9] Andrea del Sarto. Madona das Harpías.1517. Florença, Uffizi; Giovanni dela Robbia. Santa Ana apresentando a Virgem Imaculada aos Santos Francisco e Antônio. 1513-1517. San Lucchese.

De uma forma geral, os marfins indo-portugueses apresentam composições em escalonamento sobre amplas peanhas, desenvolvidas com uma multiplicidade de figuras e detalhes ornamentais, sugestivos do bolo de noiva que batiza o grupo paulista. Nessas peanhas, as figuras acessórias e míticas as transformam, assim como o trono de Ana, em "complemento indivisível do tema da imagem"(TÁVORA, 1983). Isso é marcante nos Bons Pastores, onde a iconografia cristã divide espaço com elementos hinduístas e budistas: reencontramos o lótus, os leões, as carrancas, os híbridos, os atlantes. Os marfins indo-portugueses, como se sabe, foram produzidos em larga escala e chegaram ao Brasil através da carreira das Índias, no porto de Salvador, espalhando-se a seguir pelo território. Uma Santana 'bolo de noiva', que se encontra no Museu de Arte Sacra da Bahia, sugere a possibilidade de os protótipos brasileiros terem saído da lavra de barristas atuantes ali, como Frei Agostinho da Piedade, que assimilou influências estéticas indianas e cujas obras, não poucas, chegaram a São Paulo. (SILVA-NIGRA, 1971; LEMOS, 1999; SCHUNK, 2012).

Os aspectos orientalizantes, indianos, das Santanas 'bolo de noiva' nos levam à formulação da hipótese de que elas sejam fruto da reinterpretação em barro, em São Paulo, por artistas ou oficinas monásticas, de um ou mais modelos originais, talvez em marfim, executados (e transfigurados) em Goa por artesãos locais a partir de protótipos europeus gravados ou esculpidos. Esses protótipos, por sua vez, teriam sido levados da Europa por missionários das ordens religiosas que ali aportaram no início do século XVI, entre os quais os franciscanos. Outra hipótese de proveniência se fundamenta nos elementos grotescos, abundantes no repertório figurativo tardo-renascentista e maneirista, em especial o das gravuras. Figuras femininas seminuas, híbridas e aladas são atributo recorrente nas Santanas 'bolo de noiva'. Uma pintura de Lorenzo Costa (1460-1535) em Madri, por exemplo, traz uma figura como essas ladeando o espaldar do trono da Virgem[10]. Pode-se então pensar a possibilidade desses protótipos serem gravuras que vieram diretamente para o Brasil igualmente com missionários.

Por fim, as primeiras peças aqui modeladas que interpretaram os protótipos europeus ou indo-europeus deram início à tipologia paulista, permanecendo por muito tempo como modelos exclusivos, replicados indefinidamente (LEMOS, 1970). O isolamento paulista e provavelmente o ambiente monástico trataram de limitar a expansão geográfica dessa iconografia, que se desenvolveu de forma endógena sobretudo no vale do Paraíba – de onde provém a maioria das imagens –, e nunca conhecerá, até onde sabemos, a popularização. Se uma peça alcançou Resende Costa, foi certamente por meio da expansão bandeirante paulista.

Embora tenha havido tentativas de identificação do chamado "mestre do Bolo de Noiva" (LEMOS, 1999;TIRAPELI, 2011; ALCÂNTARA, 2008) e de agrupamento de obras em torno dele (BIEZUS, 2016), a constatação de significativas variações na fatura das peças – estilo, dimensões, número e natureza das figuras – nos leva a considerar essa questão secundária, acreditando que diversos imaginários reelaboraram a mesma tipologia num considerável arco de tempo e que esse mestre é apenas um deles. Contudo, estas são apenas hipóteses, que continuamos a estudar. Referendamos Carlos Lemos (1970) que diz que em São Paulo "coabitam ecos da arte goticizante, manifestações renascentistas, a amostragem maneirista e variações infinitas do barroco. Dessa variedade eclética resultou uma produção singular", e a única afirmação convicta que podemos fazer sobre a tipologia das Santanas 'bolo de noiva' é justamente a da sua absoluta originalidade.

REFERÊNCIA

ALCÂNTARA, Ailton S. **Paulistinhas: imagens sacras, singelas e singulares.** Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, 2008.

BERGMANN, Emilie. **A Maternal Genealogy of Wisdom: The Education of the Virgin in Early Modern Spanish Iconography.** Confluencia, vol. 24, n° 1, 2008, p. 154-161.

BIEZUS, Ladi. "A coleção Santa Gertrudes de imagens paulistas do século XVII: uma análise". In: **Mestres santeiros paulistas do século XVII na coleção Santa Gertrudes.** São Paulo: Cult Arte e Comunicação, 2016.

BOAVENTURA, S. "Miroir de la Bienheureuse Vierge". In: **Oeuvres spirituelles de S. Bonaventure. Beaugency:** Gasnier, 1854.

BRANDÃO, Angela. Móveis em miniatura: a demonstração de um saber fazer. **Anais do Museu Paulista,** vol. 25, n°1, jan/abril 2017, p. 185-186.

COHEN, Simona. **Andrea del Sarto's Monsters: The 'Madonna of the Harpies' and human-animal hybrids in the Renaisssance.** Apollo, vol.159, n° 509, julho de 2004, p. 38-45.

DIAS, Pedro. **A viagem das formas.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ETZEL, Eduardo. **As Santanas barrocas de São Paulo.** Boletim do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Belo Horizonte, vol. 6, n° 22, julho de 2002, p. 4-5.

[10] Virgem entronizada e Menino. c.1495. Madri, Museo Thyssen-Bornemisza.

FORSYTH, Ilene. **The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France**. Princeton: Princeton

GUTIERREZ, Angela (org.). **O Livro de Sant'Ana.** Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001.University Press, 1972.

LEMOS, Carlos A. C. **Notas sobre a imaginária popular, especialmente a paulista.** REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: n. 9, p. 7-20. São Paulo: IEB-USP, maio de 1970.

_____. **A imaginária paulista.** São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.

MCHAM, Sarah. **Visualizing the Immaculate Conception.** Donatello, Francesco della Rovere, and the High Altar and Choir Screen at the Church of the Santo in Padua. Renaissance Quarterly. vol. 69, 2016, p. 831-864.O'CONNELL, **Michael. Seat of Wisdom: Theotokos: a Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary**. Glazier Liturgical Press, 1982.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento.** Madri: Ediciones del Serbal, 2008, p. 101-102.

SCHUNK, Rafael. **Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira – séculos XVI e XVII.** Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2012.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente M. **Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971.

SHEINGORN, Pamela. **"The Wise Mother": The Image of St. Anne Teaching the Virgin Mary,** in Gesta, vol. 32, N° 1 (1993), p. 69-80. University of Chicago Press.

STEFANIAK, Regina. **Isis Rising: The Ancient Theology of Donatello's Virgin in the Santo**. Artibus et Historiae, vol. 27, n° 53, 2006, p. 89-110.

TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares. **Imaginária luso-oriental.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

TIRAPELI, P. **Oratórios barrocos – Arte e devoção na Coleção Casagrande**. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2011.

ESTUDO ICONOGRÁFICO SOBRE A IMAGEM DE SÃO JOÃO MARCOS DO MUNICÍPIO DE RAPOSOS, MINAS GERAIS/BRASIL

Luciana Bonadio [1]
Giulia Alcântara Cavalcante [2]
Maria Tereza Dantas Moura [3]

RESUMO
A imagem de São João Marcos proveniente do município de Raposos, em Minas Gerais, possivelmente do século XVIII, estava guardada na casa paroquial, deslocada de sua função de culto e com a invocação conhecida apenas pelo nome pintado em sua base. Aparentemente, é a única escultura dedicada a esse santo em Minas Gerais que apresenta essa iconografia. Esse estudo tem como objetivo elucidar sobre essa representação, fazendo uma análise iconográfica seguindo o modelo proposto por Erwin Panofsky, discutindo as referências encontradas sobre esse santo em Portugal e no Brasil, levantando hipóteses sobre a origem e o histórico da escultura de São João Marcos que consideramos ser de suma importância para sua preservação e restabelecimento de seu contexto religioso.
Palavras Chaves: São João Marcos. Iconografia. Escultura em madeira policromada. Raposos. Braga.

ICONOGRAPHIC STUDY ABOUT A SAINT JOÃO MARCOS STATUE FROM RAPOSOS, MINAS GERAIS/BRASIL

ABSTRACT
The statue of Saint João Marcos from Raposos, Minas Gerais, possibly from the eighteenth century, was stored in the parish house, displaced from its cult function and with the invocation known only by the name painted on its base. Apparently it's the only sculpture dedicated to this saint in Minas Gerais who presents this iconography. This study has as its objective to elucidate about this representation, making an iconographic analysis following the model proposed by Erwin Panofsky, discussing the references found about this saint in Portugal and Brazil, raising hypotheses about the origin and history of the sculpture of St. John Mark that we consider to be of great importance for its preservation and restoration of their religious context.
Keywords: Saint João Marcos. Iconography. Polychrome wood sculpture. Raposos, Braga.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA IMAGEN DE SAN JUAN MARCOS DE LA CIUDAD DE RAPOSOS, MINAS GERAIS/BRASIL

RESUMEN
La imagen de San Juan Marcos de Raposos, Minas Gerais, posiblemente del siglo XVIII, se mantuvo en la casa parroquial, desplazada de su función de culto y con la invocación conocida solo por el nombre pintado en su base. Parece que es la única escultura dedicada a este santo en Minas Gerais que presenta esta iconografía. Este estudio tiene como objetivo dilucidar esta representación, haciendo un análisis iconográfico siguiendo el modelo propuesto por Erwin Panofsky, discutiendo las referencias encontradas sobre este santo en Portugal y Brasil, planteando hipótesis sobre el origen y la historia de la escultura de San Juan Marcos. Consideramos que es de mayor importancia para su preservación y restauración de su contexto religioso.
Palabras clave: San Juan Marcos. Iconografía. Talla en madera policromada. Raposos. Braga.

INTRODUÇÃO

O município de Raposos foi erguido às margens do Rio das Velhas, município importante no ciclo do ouro pela sua localização, servia para o escoamento de produtos e abastecia Sabará, Arraial Velho, Honório Bicalho e Santo Antônio do Rio Acima. A igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição é considerada uma das três primeiras matrizes de Minas Gerais. A ela pertence a imagem de São João Marcos que despertou a pesquisa realizada.

No início do século XVIII, embora já existissem escultores e santeiros na região, era comum a importação de imagens portuguesas para compor os altares das igrejas e capelas das fazendas. O São João Marcos em estudo, aparentemente, é uma imagem portuguesa do século XVIII e estava guardada na casa paroquial não apresentando indícios sobre sua origem e culto.

[1] Mestre; Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Professora da Escola de Belas Artes da UFMG. E-mail:lucianabonadio@eba.ufmg.br
[2] Graduanda em Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis. E-mail: giulialcantara18@gmail.com
[3] Bacharel, graduanda em Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis. E-mail: terezamoura@gmail.com

O nome do santo desperta grande confusão ora sendo relacionado com São João, ora com São Marcos. No entanto, apresenta uma iconografia diferenciada das tradicionais para ambos os santos. A referência ao nome São João Marcos aparece na publicação de Coelho (2005, p.91) como havendo apenas uma invocação em Minas Gerais o que nos levou a realizar uma busca maior encontrando referências no estado do Rio de Janeiro e em Braga, Portugal.

Através de um estudo comparativo entre as imagens do Brasil e de Portugal foi possível estabelecer a semelhança entre elas encontrando os pontos de conexão que nos levaram a um culto peculiar em um momento histórico específico.

A ESCULTURA DE RAPOSOS, MINAS GERAIS

A escultura (Figura 1) representa uma figura masculina, em idade adulta, de pele clara, em pé em posição frontal. A cabeça encontra-se hasteada, com o olhar a frente. Os braços encontram-se flexionados, estando o direito para cima e o esquerdo junto ao corpo na altura da cintura. As mãos aparecem semicerradas, sugerindo que segurem algo. A perna direita possui uma leve flexão, sobressaindo o joelho a frente, estando o sapato aparente sob a vestimenta. Carrega um relicário[4] incrustado no peito.

A imagem representada faz uso de vestes eclesiásticas, sendo neste caso características de bispos, evidenciada pelos seguintes elementos: mitra, dalmática, capa pluvial, estola, cruz peitoral e túnica. Ao que tudo indica, o santo bispo trazia algo nas mãos, podendo ser um báculo, mas não identificamos nenhum registro sobre ele.

Figura 1 – São João Marcos da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Minas Gerais, Brasil.

Fonte: Cláudio Nadalin (Cecor) 04/05/2018.

A escultura possui ombros estreitos, o corpo é revestido pelo vestuário que esconde a volumetria dos membros e músculos. Contudo, nota-se boa proporção em sua anatomia e postura de contraposto[5]. A movimentação formal da peça é simétrica, contida nos gestos e no panejamento. A vestimenta tem caimento pesado e as ondulações se abrem na parte de baixo. A dalmática acompanha as movimentações do corpo, fazendo um desenho triangular, sendo mais colada ao tronco e abrindo no final acompanhando o movimento dos joelhos. A capa mantém pouca relação com a

[4] Após a XXV sessão do Concílio de Trento, a veneração às relíquias dos santos e das imagens sagradas foram consideradas notórias, o que levou ao incremento do culto às relíquias às imagens, onde os devotos recorriam a elas em busca de amparo e conforto, uma vez que, entendiam as imagens como representantes reais das entidades divinas.

[5] "Na verdade, o contraposto é a postura do corpo humano de pé e em repouso. Nela, enquanto o peso do corpo assenta sobre uma das pernas (perna apoiada), a outra, estando livre, desempenha a função de um esteio elástico, para assegurar o equilíbrio do corpo, possibilitando uma representação anatômica dinâmica e natural".

anatomia, inclusive pela gola atrás do pescoço firme e rígida. A túnica contém muitas pregas de movimentação sinuosa e arredondada, porém a forma é verticalizada. A figura está apoiada sobre uma base retangular trazendo a inscrição S. João Marcos.

A policromia original da imagem encontra-se coberta por uma camada de repintura de uma tinta oleosa, com poucos detalhes e em alguns lugares bem grosseira, deixando os motivos decorativos sem definição. A mitra é azul com bordas douradas e motivo orgânico central. A capa é vermelha com motivos fitomorfos grandes e bordas douradas por fora, e por dentro cinza chumbo. A dalmática é bege com as bordas e os punhos das mangas dourado. A estola é vermelha, representa o martírio, trazendo uma cruz templária em cada extremidade e a túnica é preta e dourada, com motivos fitomorfos. A base é vermelha com parte central amarela. Encontra-se em processo de restauração visando a recuperação da policromia original subjacente.

ESTUDO COMPARATIVO

Em análises comparativas com outras representações de São João Marcos (Figura 2), podemos observar que o santo carrega na mão esquerda um báculo e, no caso da representação encontrada em Braga, dois cravos na mão direita (Figura 3). Segundo Schenone (1992, v.2, p.820), a presença da mitra e do báculo juntos são a insígnia episcopal por excelência. Apesar da imagem de Raposos não possuir esses atributos, a forma como seus dedos estão posicionados sugere que os tivesse e que, no entanto, foram perdidos.

Figura 2 – São João Marcos da Capela de São João Marcos na Serra do Piloto, distrito de Mangaratiba, Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: Iara Faccini: 30/11/2007. Acervo: Instituto Cidade Viva.

Figura 3 – São João Marcos do Palácio de Raios, Braga, Portugal.

Fonte: Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga. 12/04/2016.

É interessante observar a semelhança entre a imagem de Raposos e a imagem de Braga. Apresentando um caráter mais estático, com pouca movimentação em seu panejamento, a posição das mãos, com o verso da mão direita voltado para frente e a esquerda próxima a cintura. A forma da mitra, com as laterais menos proeminentes e mais comprida, assim como a perna direita em contraposto também apresentam semelhanças. As capas pluviais são de cor vermelha, com as bordas ornadas em dourado e unidas pelo "alamar"[6]. Em ambas, o alamar apresenta um relicário, constituído por uma calota de vidro e um fragmento, provavelmente de osso, acomodado sobre um têxtil. No comparativo com a escultura fluminense a imagem de Raposos parece bojuda, com a massa de peso localizada abaixo da linha central enquanto a outra imagem movimenta os braços, acentuando diagonais e fazendo uma distribuição assimétrica da massa. Embora a iconografia seja semelhante, o estilo da imagem da capela da Serra do Piloto apresenta uma talha mais ornada sugerindo

[6] Alamar. "Cordão metálico que guarnece uma peça do vestuário." Dicionário da lingua Portuguêsa.

leveza, afetação e galanteria, apresentando cabelos em cachos, mitra com pontas arestas bem marcadas e fino entalhe do rosto, nariz, olhos e boca, apresentando forte expressão. O que pode significar uma diferença temporal distinguindo os estilos Barroco e o Rococó.

HAGIOGRAFIA

Em diversas referências bibliográficas acerca de estudos iconográficos ou acerca de invocações a santos, o nome de São João Marcos encontra-se atrelado a São Marcos evangelista, contudo, não se pode afirmar que se trata da mesma pessoa. Nas passagens bíblicas aparecem as citações: Marcos, o evangelista (de 2 Timóteo 4:1); João Marcos (de Atos 12:12-25, Atos 13:5-13 e Atos 15:37) e Marcos, primo de Barnabé (de Colossenses 4:10 e Filemon 24:1). Todos eles pertenceriam aos "Setenta Discípulos" que foram enviados por Jesus para evangelizar a Judéia (Lucas 10:1-16). Roig, em seu livro *Iconografía de los Santos,* elucida a representação de São Marcos como bispo, sendo referente ao período em que era bispo de Alexandria, onde teria sido martirizado e suas relíquias trasladadas para Veneza. No entanto, no artigo de Duarte (2015) e no livro de Aranha (1759) a versão sobre a vida do santo, sua morte e local das relíquias diferem apresentando-o como bispo de Atina, onde teria sido martirizado e suas relíquias trasladadas para Braga (Figura 4).

Figura 4 – Mapa com a demarcação das duas diferentes versões sobre o local onde São Marcos teria sido martirizado e para onde teriam sido levadas suas relíquias conforme as referências.

Fonte: <https://d-maps.com/carte.php?num_car=3124&lang=pt>

No capítulo "S. JOAM MARCOS Bispo de Attina, Martyr, de quem se conserva o seu Santo corpo em Braga" (ARANHA, 1759, p.324) relata que São João Marcos era filho de Simão Leproso e Maria de Jerusalém, que em sua casa Jesus celebrou a última Ceia, sendo também o local onde foi instituído o Santíssimo Sacramento da Eucaristia e onde os apóstolos receberam a visita do Espírito Santo após a ressurreição de Jesus. São João Marcos acompanhou São Barnabé e São Paulo em suas pregações na Antioquia, depois foram a Selêucia, e navegando dali para a Ilha de Chipre, no entanto, não tolerou a vida apostólica e retornou a Jerusalém, depois passado alguns anos se arrependeu e pediu perdão seguindo com S. Barnabé. Depois da morte de São Barnabé, São João Marcos procurou por São Pedro e dele recebeu o título de Bispo de Atina, Itália. Lá despertou a ira dos Gentios sendo martirizado com dois cravos fincados em sua cabeça.

Aranha relata que não se pode precisar em que ano houve a trasladação das relíquias de Atina para Braga, entretanto, Duarte relata que as relíquias teriam sido trazidas no século XII, da Terra Santa para Braga, por Dom Gualdim Pais, Cavaleiro e Mestre da Ordem dos Templários, e que foram sepultadas em uma capela da invocação de São Marcos Evangelista. O arcebispo D. Diogo de Souza, em 1508, fez tirar do chão e colocar em um nicho na mesma capela, onde operou diversos milagres sendo denominado Campo dos Remédios.

No ano de 1718, a Misericórdia de Braga exprimiu ao arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728), o desejo de transferir as relíquias de S. João Marcos para um lugar mais adequado e digno (Figura 5) em uma carta do Arcebispo dirigida ao Cabido, em 14 de março de 1718. Obtido o consentimento do Cabido, o Arcebispo deliberou que todas as comunidades religiosas, o clero e confraria se organizassem em solene procissão, a realizar no dia 26 de abril, para transportar as "santas relíquias do Sr. Sam João Marcos, Bispo Mártir". (MACHADO, 2013, p.89).

Figura 5 – Túmulo de São João Marcos na Igreja do Hospital de São João Marcos da Santa Casa da Misericórdia em Braga, Portugal.

Fonte: Tâmara Junior. Disponível em: <https://andanhos.blogs.sapo.pt/por-terras-de-portugal-da-praca-de-51569> acesso em: 20/10/2019.

Pela hagiografia descrita acima justificaria, primeiramente, as relíquias de Braga, seguindo da data festiva junto ao Santíssimo Sacramento, e dos atributos: vestes de bispo, os dois cravos nas mãos referentes ao seu martírio e a cruz templária. Tanto em Veneza, como em Alexandria, a iconografia verificada nos altares são de representações de São Marcos Evangelista, tendo como atributos o livro e o leão.

O CULTO A SÃO JOÃO MARCOS

Durante a pesquisa, nos deparamos com a história do antigo município de São João Marcos, localizado no Rio de Janeiro. No ano de 1739, um português chamado João Machado Pereira ergueu a capela de S. João Marcos em sua sesmaria, mais tarde a capela passou a paróquia. Com o crescimento do povoado foi construída a Matriz, em 1801, substituindo a antiga capela. A pequena cidade, incluindo a igreja Matriz (Figura 6), foi demolida na década de 1940 para ampliação do reservatório de Ribeirão das Lages e a sua população foi evacuada e espalhada pela região. Com a demolição da cidade e a dissolução da comunidade, a unidade da igreja Matriz foi desfeita, seus altares e santos espalhados sem destino certo, assim como seus párocos e seus fiéis[7].

Figura 6 - Igreja Matriz de São João Marcos, 1942. São João Marcos, Rio de Janeiro/BR.

Fonte: Fotografia N° 20438. Arquivo Central do Iphan.

[7]A região, englobando a totalidade do sítio da antiga cidade quanto a trechos da Estrada Imperial que ligava Mangaratiba à Minas Gerais, formam, desde 2008, o Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos. Para maiores informações sugerimos o site: <http://www.saojoaomarcos.com.br/>

O fundador da cidade, João Machado Pereira, aparece citado em um dos textos consultados como doador de esmolas, estabelecendo uma ligação entre o culto no Rio de Janeiro à igreja do hospital de São João Marcos da Santa Casa de Misericórdia de Braga (Figura7). Tendo em vista que o maior fluxo migratório para o Brasil ocorreu no século XVIII, XIX e XX, têm-se registros que muitos desses emigrantes eram oriundos da cidade bracarense e que permaneciam devotos ao santo, e que enviavam esmolas para Santa Casa.

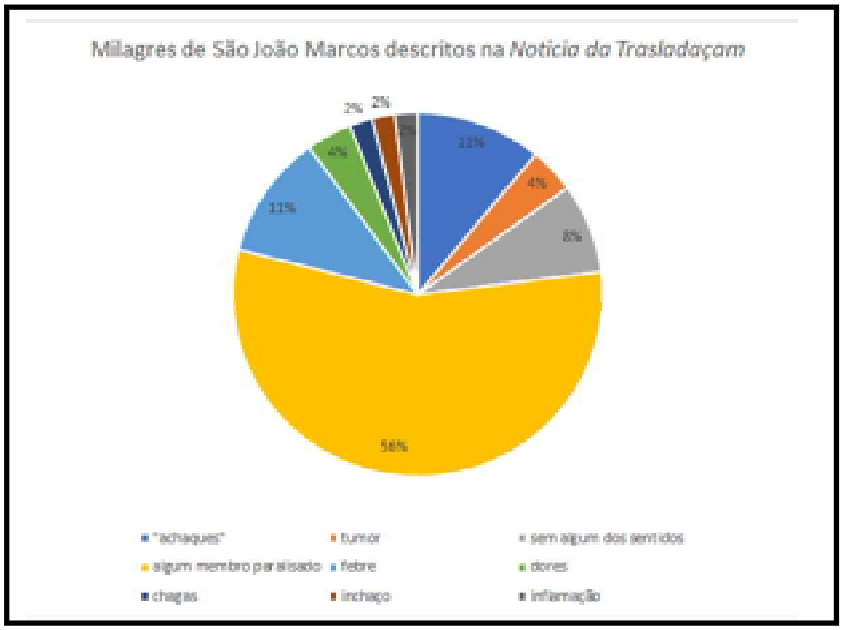
Figura 7 – Altar-mor da Igreja do Hospital de São João Marcos da Santa Casa da Misericórdia em Braga, Portugal.

Fonte: Luis Ferreira Alves em: 14/04/2015. Acervo: Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga.

> De terras brasileiras também chegavam esmolas particulares. Devotos que, mesmo residindo em terras distantes, queriam contribuir para um maior esplendor do culto em torno de S. João Marcos. Foi o caso de João Machado Pereira, residente no Rio de Janeiro, que fez chegar à Misericórdia, por meio do capitão Domingos Gomes Lages, nove moedas de ouro de 4800 réis, destinados à feitura de uma custódia de prata para servir quando se expusesse o Santíssimo Sacramento na igreja de S. João Marcos. (MACHADO, 2013, p.95)

O fenômeno devocional em torno de S. João Marcos ocorreu ao longo de todo século XVIII, em especial na primeira metade, a partir de 1718, quando ocorreu a trasladação de suas relíquias para a igreja do hospital. Os levantamentos apontados por Novais (2017) (Figura 8) contam que, num espaço de três meses, o santo curou 39 pessoas e recebia visitas de todo o reino.

Figura 8 – Gráfico sobre os Milagres de São João Marcos descrito na "Notícia da Trasladaçam dos ossos do Glorioso S. Joam Marcos". Demonstrativo dos males os quais os milagres curavam.



Fonte: NOVAIS, Cláudia Sofia Bastos Carvalho. Manifestações festivas na Misericórdia de Braga (século XVIII) (2017, p.74)

A ligação entre Braga com o Rio de Janeiro através da Casa de Misericórdia é elucidada em uma outra citação "A devoção em torno do santo protetor dos enfermos também chegou às colónias. Através do acórdão de 11 de fevereiro de 1721, temos conhecimento que havia sido mandada fazer uma imagem de S. João Marcos, para enviar para a Misericórdia do Rio de Janeiro" (MACHADO, 2013, p.94).

As festividades em torno do santo na Santa Casa ocorrem no dia 26 de abril, onde homenageia-se a data de trasladação das relíquias com a realização do Tríduo e no dia 27 de setembro, festeja-se em sua honra com exposição do Santíssimo Sacramento.

A escultura da qual utilizamos como parte do estudo comparativo pertence ao Palácio de Raio, edifício que integra ao conjunto arquitetônico e histórico da Santa Casa de Misericórdia. Atualmente, exerce a função de Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, onde é possível conhecer informações sobre a Irmandade da Misericórdia e sobre o Hospital de São Marcos, fundado em 1508. Dentre seu acervo encontra-se arte sacra, pintura, escultura, cerâmicas, ourivesaria, artigos hospitalares, botica e documentação arquivística, assim também, como o patrimônio imaterial relacionado as lanternas e bandeiras processionais, o farricoco e os fogaréus[8].

Até este momento da pesquisa, encontramos no Brasil, duas capelas erguidas em devoção a São João Marcos, uma na comunidade de Macundu, datando da década de 1980, que pertence a paróquia de Rio Claro, no Rio de Janeiro e outra, na comunidade da Serra do Piloto, construída na década de 1970, que pertence à paróquia de Mangaratiba, no mesmo estado. A capela de Macundu abriga o padroeiro em gesso, uma escultura do século XX que ficava anteriormente na capela de Várzea e a capela da Serra do Piloto guarda a imagem oriunda da antiga Matriz demolida, que foi abrigada durante um período na comunidade de Rubião. A escultura em gesso apresenta semelhança com a escultura em madeira, possuindo as mesmas características físicas e mesmos atributos. A imagem original é objeto de disputa entre as comunidades descendentes dos antigos moradores de São João Marcos. A devoção e o culto ao santo são mantidos, mas com várias lacunas, como a paróquia foi dissolvida muito de sua memória se perdeu. A festa de São João Marcos era comemorada no dia 27 de setembro na antiga Matriz, essa data permanece como festa na Serra do Piloto e, em Macundu, antecipam para final de agosto, para que a festa não seja no mesmo dia. A dúvida sobre a identidade do santo, se é o mesmo Marcos Evangelista também ronda aquelas comunidades, de orações e rezas permanece apenas um cântico em sua homenagem, de data desconhecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O São João Marcos da comunidade de Raposos é uma escultura singular, que possivelmente está relacionada a veneração às relíquias de Braga que operaram milagres e foram um fenômeno devocional no início do século XVIII, período em que Raposos viveu seu apogeu e recebia muitos imigrantes devido ao ciclo do ouro. É uma imagem de suma importância que, além de apresentar uma bela talha e policromia, traz incrustada ao peito fragmento das milagrosas relíquias. Embora não tenhamos encontrado documentação que comprove essa relação direta, através de estudos associativos e comparativos foi possível estabelecer essa conexão que nos ajudou a compreender o lugar temporal ao qual essa escultura pertence.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Boaventura Maciel. **Cuidados da Morte e descuidos da Vida.** Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Souza, 1759. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Cuidados_da_morte_e_descuidos_da_vida_en.html?id=-NwzgDXrRmIC&redir_esc=y>. Acesso em: 10Dez2018.

ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos.** 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira.; JORGE, Ana Maria C. M. UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA CENTRO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA RELIGIOSA. **Dicionário de história religiosa de Portugal.** [Lisbon]: Círculo de Leitores, 2000-2001. Volume P-V/Apêndices, p.120-125.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

COELHO, Beatriz (Org). **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CONTI, Servílio. **O Santo do dia.** 10 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

DUARTE, Eduardo, "O Culto e a Igreja de S. João Marcos em Braga", in **Revista Misericórdia de Braga**, n.º 11, 2015, pp. 85-112. Disponível em: <https://www.facebook.com/1683505868557224/photos/a.1690596704514807/1730494113858399/?type=1&theater>.

[8] Homens vestidos de hábito com capuz, que acompanhavam as procissões de penitência tocando, de quando em quando uma trombeta, ou portando um facho de fogo.

FRANÇA, Júnia Lessa.; VASCONCELLOS, Ana Cristina de.; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade.; BORGES, Stella Maris. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas.** 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 263 p. (Aprender).

HILL, Marcos. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso Brasileira. In: **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte, Volume 16, Número 52, Julho/2012.

JACOBUS, de Voragine. **Legenda Áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MACHADO, Manuela. **O Culto a S. João Marcos na Misericórdia de Braga do Século XVIII: entre milagres e promessas. In.: Património e Devoção.**

LESSA, Elisa M. M. da Silva; ARAÚJO, Maria M. Lobo de. Braga: Câmara Municipal de Braga/SantaCasa da Misericórdia de Braga, 2018.

MV SERRA (Org). **São João Marcos: Patrimônio e Progresso**. Rio de Janeiro: Cidade Viva: Instituto Cultural Cidade Viva, 2011.

NOVAIS, Cláudia Sofia B. C. **Manifestações Festivas na Misericórdia de Braga (Século XVIII).** 2017. 146 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2017.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 47-87.

ROIG, Juan Fernando. **Iconografia de los Santos.** Barcelona: Omega, 1950.

SCHENONE, Hector H. **Iconografia del arte colonial: Los Santos. V. I.** Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

_____. I**conografía del arte colonial: Los Santos. V. II.** Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE BRAGA. Disponível em: >https://www.scmbraga.pt/p%C3%A1gina-inicial<. Acesso em: 10/12/2018.

A DEVOÇÃO OFICIAL: O programa iconográfico das igrejas matrizes da antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821)

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes[1]

RESUMO
Este estudo estabelece um panorama sobre o programa iconográfico das igrejas matrizes na antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821), que corresponde, em linhas gerais, ao território do atual Estado homônimo. Durante este período, foram criadas 57 paróquias na região, concentradas mormente na faixa litorânea. O estabelecimento das mesmas visava organizar a vida dos distritos nas capitanias brasileiras, dando suporte aos fregueses tanto nas suas necessidades espirituais quanto nas demandas civis, como, por exemplo: registros, recolhimento de tributos, enterramentos etc. Para o devido cumprimento de suas funções, estas instituições empregaram um repertório iconográfico específico, tacitamente associado aos ofícios realizados nas mesmas.
Palavras-chave: Escultura. Iconografia. Arte sacra. Rio de Janeiro. Inventário.

OFFICIAL DEVOTION: The Iconographic Program of Parishes in the Royal Captaincy of Rio de Janeiro (1565-1821)

ABSTRAT
This study provides an overview of the iconographic program of the mother churches in the former Royal Captaincy of Rio de Janeiro (1565-1821), which corresponds broadly to the territory of the current homonymous state. During this period, 57 parishes were created in the region, mainly concentrated in the coastal strip. Their establishment aimed at organizing the life of the districts in the Brazilian captaincies, supporting the clients in their spiritual needs as well as their civil demands, such as records, tax collection, burials, etc. For the proper fulfillment of their functions, these institutions employed a specific iconographic repertoire, tacitly associated with the trades performed in them.
Keywords: Sculpture. Iconography. Religious art. Rio de Janeiro. Inventory.

DEVOCIÓN OFICIAL: el programa iconográfico de parroquias en la Capitanía Real de Río de Janeiro (1565-1821)

RESUMEN
Este estudio proporciona una visión general del programa iconográfico de las iglesias madres en la antigua Capitanía Real de Río de Janeiro (1565-1821), que corresponde en términos generales al territorio del estado homónimo actual. Durante este período, se crearon 57 parroquias en la región, concentradas principalmente en la franja costera. Su establecimiento tenía como objetivo organizar la vida de los distritos en las capitanías brasileñas, apoyando a los clientes en sus necesidades espirituales, así como sus demandas civiles, como registros, recaudación de impuestos, entierros, etc. Para el correcto cumplimiento de sus funciones, estas instituciones emplearon un repertorio iconográfico específico, asociado tácitamente con los oficios realizados en ellas.
Palabra clave: Escultura. Iconografia. Arte religiosa. Rio de Janeiro. Inventario.

INTRODUÇÃO

Este estudo pretende traçar um breve panorama sobre o programa iconográfico das igrejas matrizes[2] na antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821), que corresponde, em linhas gerais, ao território do atual Estado homônimo. Durante o período, foram criadas 57 paróquias na região, a maioria delas no século XVIII e na faixa litorânea, mais povoada que os sertões protegidos pela Serra do Mar.

Até o advento do Império, a criação das mesmas estava estritamente ligada aos interesses da administração colonial no Brasil e, em última instância, à vontade da Coroa. Tais freguesias reuniam núcleos populacionais que, somados, constituíam uma determinada vila, tal qual os distritos formam os municípios na divisão administrativa atual.

---

[1] Museólogo do Iphan (licenciado) e Doutorando em Arte Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ | o.raffael@gmail.com
[2] As igrejas matrizes são uma das três instituições basilares da Igreja presentes na referida Capitania Real – juntando-se às instâncias das ordens religiosas e das confrarias, que assim resolvemos diferenciar devido às suas finalidades, objetivos e função para a população fluminense.

No tocante à questão financeira, estas instituições deveriam receber dotes anuais, necessários para a suporte à fábrica[3] das mesmas. Uma vez que o Rei era o perpétuo administrador da Ordem de Cristo, ações excepcionais de reformas, ampliação e adaptação também poderiam ser contempladas com esmolas vindas de Lisboa. Além disso, as mesmas deveriam possuir um padre colado[4], representante do Estado e da Igreja, prestando serviços civis e religiosos à população.

Para tal, se fazia mister haver algum tipo de ordenamento legal de todas as ações e obrigações das partes envolvidas. No caso brasileiro, tais compromissos são claramente expressos pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (VIDE, 2007. publicação original, 1709), publicadas no início do século XVIII, quando o Brasil possuía apenas o arcebispado em Salvador e o bispado do Rio de Janeiro[5].

Conforme determina o documento, as matrizes só poderiam ser construídas após autorização da administração eclesiástica. A isso se acrescentava ainda o interesse da Corte, uma vez que tal empreendimento impactava no erário da Coroa. Elas deveriam ser edificadas em local adequado, com recomendação expressa para aproveitamento de terrenos elevados e em regiões bem povoadas, evitando a ação de depredadores e ladrões em lugares ermos.

AS MATRIZES: AS REGRAS PARA SUAS EDIFICAÇÕES E FUNCIONAMENTO

Como diversos ofícios religiosos seriam ministrados nas igrejas matrizes, uma série de elementos se fazia obrigatória na composição das mesmas. Elas deveriam ter, por exemplo: um retábulo e uma capela mor, para fixação da imagem do Cristo e do orago (padroeiro) local; uma pia batismal, para o sacramento do batismo; uma pia de água benta; um adro espaçoso, grande o suficiente para o sepultamento dos fregueses etc. Além disso, as *Constituições* – citando as recomendações tridentinas[6] – também deliberam a importância do culto à Virgem Maria e São Pedro, patrono da Igreja, em ambiente paroquial.

Neste ensejo, principalmente nos primeiros tempos da colônia, as confrarias[7] de leigos, representantes de classes, ofícios e etnias distintas, vão se reunindo dentro dessas igrejas, ocupando altares laterais e assumindo a responsabilidade pela celebração dos rituais e conservação de seus retábulos. Comumente, as irmandades mais encontradas dentro das paróquias eram aquelas ligadas ao seu funcionamento, como, por exemplo, a do Santíssimo Sacramento – ilustre guardiã da custódia e da Eucaristia, a de São Miguel das Almas, que assumia as funções funerárias e a do Senhor dos Passos/Nossa Senhora das Dores, responsável pelos ofícios da Semana Santa.

Algumas vezes, aquelas primeiras possuíam tanto prestígio e demonstravam tamanho empenho que atuavam reunindo outras irmandades em benefício de obras arquitetônicas e/ou pleiteando recursos junto à Coroa ou à administração local para a fábrica das matrizes (CAMPOS, 2011).

O PROGRAMA ICONOGRÁFICO DAS SEDES DE FREGUESIA

À luz do exposto anteriormente, podemos afirmar que a maioria as matrizes coloniais brasileiras possuía imagens para representar todas estas atribuições sobreditas: o Cristo Crucificado, filho de Deus; a Virgem, mãe de Deus; o orago, recebendo forte influência do devocionário popular português e das ordens religiosas presentes na antiga capitania do Rio de Janeiro (Figura 1, 3); São Miguel – o julgador e condutor das almas, responsável pelos ofícios funerários; Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores (procissão da Paixão e Passos da Via Sacra), e São Pedro, símbolo clerical.

Perfilando o quadro devocional das paróquias, podemos acrescentar a figura de Nossa Senhora do Rosário (principal devoção dos negros), Santana (a matriarca das famílias), Nossa Senhora do Terço (referência a um dos principais objetos do culto diário) e São João Batista (patriarca dos batizados). Outras devoções populares, legado da Idade Média em Portugal, também se faziam presentes eventualmente com maior ou menor frequência nos oragos e altares laterais, dependendo das características, origem, anseios e ofícios da população atendida pela paróquia (Figura 2).

Para ilustrar o que foi tratado acima, elencamos algumas das imagens encontradas numa das matrizes da antiga Capitania Real do Rio de Janeiro, elevada a Paróquia em 1751: a Igreja de Santa Rita de Cássia, no centro da cidade. Neste ponto, cabe ressaltar que muitas das imagens depositadas inicialmente nas matrizes vão ao longo dos anos sendo transferidas para igrejas de irmandades, na medida em que elas adquiriam autossuficiência financeira e prestígio,

[3] Fábrica é a pessoa jurídica responsável por todos os bens e direitos destinados à conservação, reparação e manutenção duma igreja e ao exercício do culto nela. Na catedral, o administrador é o bispo com o cabido; na igreja paroquial,

[4] Os vigários colados eram sacerdotes indicados para assumir em caráter permanente uma paróquia. Eram também funcionários do Estado, assumiam suas paróquias após receberem a colação. Recebiam um salário chamado *côngrua*, a partir do dízimo recolhido dos fiéis pelo poder civil.

[5] Relativas ao Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563.

[6] As confrarias eram divididas em duas categorias: as ordens terceiras, vinculadas às regras de alguma ordem religiosa (franciscanos, carmelitas, mínimos etc.), e as irmandades, compostas por leigos sem vínculo com as instituições conventuais.

[7] As arquidioceses são Metrópoles Eclesiásticas, pois possuem uma ou mais dioceses sufragâneas.