CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA



imagem BRASILEIRA



ceib

CENTRO DE ESTUDOS
DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

imagem
BRASILEIRA

Nº 4 - 2009

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS
2009

Esta publicação ou parte dela pode ser reproduzida por qualquer meio, desde que citada a fonte.
A revista não se responsabiliza pelo teor dos artigos assinados.

Projeto Gráfico: Helena David
Revisão do texto: Regina Célia de Oliveira Gama
Tânia Cristina Vargas Canabarro
Secretaria de Produção e Difusão Cultural - UFES
Foto da capa: Antônio Fernando Batista dos Santos
Detalhe do oratório de Nossa Senhora das Mercês, Ouro Preto

COMISSÃO EDITORIAL
Profa. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira
Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites
Profa. Emérita da EBA/UFMG Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

CEIB
Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Presidente: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Vice-Presidente: Maria Regina Emery Quites
1ª. Secretária: Iêda Faria Hadad Vianna
2ª. Secretária: Helena David
1ª. Tesoureira: Elayne Granado Lara
2ª. Tesoureira: Alessandra Rosado

CEIB/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Bloco D - 2º andar
31.270-010 Belo Horizonte, MG
Tel: 55 (31) 3409 5290
www.ceib.org.br
ceib@ceib.org.br
ceibimaginaria@gmail.com
ISBN: 1519-6283

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que apresentamos o número 4 da revista **Imagem Brasileira**, composto por conferências e comunicações do V Congresso do Ceib - **Centro de Estudos da Imaginária Brasileira**, realizado no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, nos dias 24 a 27 de outubro de 2007. Pela primeira vez o congresso do Ceib foi realizado fora de Minas Gerais. Em Mariana, aconteceu o I (1998) e o II (2001), e em São João del Rei, o III (2003) e o IV (2004).

Acreditamos que a revista **Imagem Brasileira** e o **Boletim do Ceib** vêm cumprindo sua missão de estimular seus associados a publicar os resultados de pesquisas concluídas ou em andamento, permitindo que outros interessados conheçam o que está sendo estudado na área. Os cinco congressos já realizados colocam em contato pessoas interessadas no estudo das imagens devocionais, em seus diversos aspectos: histórico, artístico, social, religioso e de preservação do nosso patrimônio.

Este quarto número da revista **Imagem Brasileira** reúne, como os três precedentes, um número expressivo de trabalhos inéditos de autores brasileiros e estrangeiros que tratam de temas específicos ou afins, relacionados à imaginária religiosa e organizados em capítulos correspondentes ao enfoque predominante, distribuídos em quatro seções temáticas: **Aspectos históricos e sociais, Iconografia e iconologia, Autorias e atribuições, e Materiais, técnicas e conservação.**

Na primeira seção, **Aspectos históricos e sociais**, temos importantes artigos que tratam de grêmios de escultores, Constituições do Arcebispado da Bahia, origens do dogma da Imaculada Conceição, a Jerusalém celeste no imaginário medieval, a arte como emblema da sensibilidade colonial, o resgate de antigas imagens de Nossa Senhora no Estado do Rio de Janeiro, passando pelo convento de Santa Teresa e pela imaginária franciscana do Espírito Santo, terminando com artigo sobre manifestações populares, como estandartes e bandas de congo do mesmo Estado.

No capítulo **Iconografía e iconologia**, reunimos dez artigos que versam sobre imaginária missioneira, representações de Nossa Senhora, do Coração de Jesus e de outros santos, terminando com um estudo iconológico da cúpula da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro.

Na seção sobre **Autorias e atribuições** temos quatro artigos que tratam: do jesuíta Antônio Sepp, nascido no Tirol, que trabalhou em reduções jesuíticas; dos retábulos de Abílio de Tassis, imigrante italiano que viveu no Espírito Santo; do santeiro de Minas Gerais, Antônio Benedicto de Santa Bárbara, e, finalmente, do artista moderno, Farnese de Andrade, que utilizou, em seus objetos, imagens de culto como elemento marcante em grande parte de sua produção.

No capítulo **Materiais, técnicas e conservação** apresentamos apenas três artigos: o primeiro, sobre uma singular imagem de Nossa Senhora das Mercês, de Minas Gerais, com rica policromia; o segundo, sobre a escultura em madeira policromada, representando Santo Estevão, do Museu de Santa Maria de Lamas, em Portugal; e o terceiro, sobre mudança de invocação em imagem de escultura policromada e os processos de restauração.

O **Centro de Estudos da Imaginária Brasileira** deve a edição do número 4 da revista **Imagem Brasileira** aos professores da **Universidade Federal do Espírito Santo**, **Rosana Paste**, Secretária de Produção e Difusão Cultural, e **Attilio Colnago Filho**, diretor do Núcleo de Conservação e Restauração, aos quais apresentamos nossos mais sinceros agradecimentos.

Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Presidente do Ceib

APRESENTAÇÃO

Pela primeira vez, o **Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira** (Ceib), em sua 5ª edição, aconteceu fora de Minas Gerais.

Os encontros anteriores se realizaram em Mariana e São João del Rei em meio à opulência, beleza, força estética e histórica do barroco mineiro, povoada por uma profusa e rica quantidade de igrejas, santos, anjos, retábulos, talhas, folhas de ouro, objetos de prata e tanta coisa mais que ainda continuo a achar uma ousadia nossa, quando, na reunião de avaliação do **IV CEIB** em São João del Rei, em 2005, nos propusemos a assumir sua realização em Vitória, no Espírito Santo.

Estava assim lançado o desafio. Temos um estado com belas paisagens, onde as montanhas se conjugam com o mar, mas, por contingências históricas, muito pobre no que diz respeito à arte colonial e barroca. No momento em que foi descoberto ouro nas Minas Gerais a Coroa Portuguesa, com intuito de coibir o contrabando, comprou a capitania do Espírito Santo de seus donatários, com o objetivo de não permitir que o ouro saísse por essas paragens, bem mais próximas que o Rio de Janeiro, então sede da Corte. Com isso, o Espírito Santo ficou por mais de 100 anos entregue à própria sorte e, consequentemente, com um patrimônio muito simples e reduzido no que diz respeito às igrejas e bens integrados.

Essa história passa por uma mudança significativa com a chegada dos imigrantes europeus que começaram a desembarcar por aqui em meados do século XIX para realmente povoar, cultivar e desenvolver esse estado. Nessa leva tão diversa de italianos, alemães, austríacos, luxemburgueses, pomeranos, dentre outras etnias que para aqui trouxeram sua forma construtiva de arquitetura religiosa, seus santos protetores, sua maneira muito própria de ser e proclamar sua fé. Uma história que apesar de muito recente em Vitória, foi importante para incentivar mais projetos de pesquisas sobre esse período, o que pode ser testemunhado pela apresentação de várias comunicações sobre diversas expressões sacras aqui encontradas. Para os pesquisadores que compareceram ao encontro do Ceib, foi uma oportunidade de conhecer e discutir um período da arte sacra brasileira, ainda muito pouco estudado e com poucas publicações.

Não foi nada fácil fazer acontecer o **V CONGRESSO DO CEIB** em Vitória, sem que houvesse quebra da qualidade em relação aos eventos anteriores, quer na sua organização, divulgação, palestras e comunicações, como na infraestrutura técnica, nos textos informativos e nos pequenos detalhes como decoração e simpatia do pessoal.

Sua realização por certo só foi possível com o apoio e eficaz participação de uma equipe em todas as etapas do encontro – na sua organização, durante o encontro no corre-corre comum a qualquer evento dessa natureza e, depois do mesmo, nos relatórios, acertos de conta e arrumação da casa.

Para tanto, gostaríamos de agradecer o apoio da equipe do Ceib capitaneada pela Professora Beatriz Coelho que, mesmo de longe, foi fundamental no desenvolvimento e aprimoramento desse evento, com a experiência de quem já organizou e sobreviveu a quatro encontros.

À **Reitoria da UFES**, no apoio do reitor, professor Dr. Rubens Sergio Rasseli e do professor Carlos Rogério de Mello Franco, que além de todo material gráfico, possibilitou o envio do projeto a entidades importantes na captação de recursos.

À professora **Rosana Paste**, Secretária de Produção e Difusão Cultural da UFES, que gentilmente se prontificou a editar e distribuir esta revista pela Editora da Universidade Federal do Espírito Santo (Edufes).

Ao professor **Dr. Nelson Porto**, coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES), e à professora **Dra. Maria Cristina Leandro Pereira**, coordenadora do Grupo de Pesquisa em Imagens Cristãs (GPIC/UFES), pela colaboração

na elaboração do projeto, captação de recursos e organização do encontro.

E, por último, mas em especial, ao grupo ligado ao **Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes** (NCR/UFES) pela colaboração efetiva em todos os momentos e ações durante todo o período do encontro, ao qual faço questão de nominar: professora Gilca Flores; técnicas, Rachel Pimentel e Albanize Monteiro; restauradora Rosangela Meger, secretária Marlene da Silva Ferreira e aos estagiários: Cássia Gisele de Moraes, Fabíola Menezes, Karoline Stelzer, Camila Gavini, Karine Stelzer, Fulviane Gaudino, Adriana de Oliveira, Juliana Rangel, Renato Marianno e Bruno Salvador.

A partir daqui o Ceib segue seu caminho, levado pelas leves brumas do Atlântico, com sua realização em 2009 em território fluminense, pelo que desde já ansiosamente aguardamos...

Professor Attilio Colnago Filho
Coordenador NCR/UFES

SUMÁRIO

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

O Concílio de Trento: as constituições primeiras do arcebispado da bahia e a arte religiosa no Brasil
Maria Helena Ochi Flexor 13

El gremio de los escultores novohispanos y sus obras
María Del Consuelo Maquívar 21

La Inmaculada Concepción: los orígenes de un dogma
Patricia Fogelman 29

La pintura del otro mundo: la imagen de la Jerusalén celeste
Francesca Braida 39

O diálogo da imagem: a arte como emblema da sensibilidade colonial
Yacy-Ara Froner 43

Santuário Mariano: resgate de antigas imagens do Rio de Janeiro
Nancy Regina Mathias Rabelo 51

Permanências clássicas na Idade Média a partir de um manuscrito do Ovídio Moralizado
Elza Heloisa [illegible] 57

História e imaginária da Igreja Matriz de Santa Teresa – ES
Sonia Maria de Oliveira Ferreira 63

Bandeira do mastro das Bandas de Congo – um espaço na tradição para as artes plásticas capixabas
Sandra Regina Ribeiro da Silva 69

Os franciscanos e a arte sacra em Vitória – Espírito Santo
Andrea Aparecida Della Valentina 77

ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

As imagens da paixão: plástica e mística nos eremitérios dos carmelitas descalços
Célia Maia Borges 85

Gabriel, Miguel e Rafael: os arcanjos entre as devoções jesuíticas nos sete povos
Marcia Bonnet 91

As imagens do Museu de Arte Sacra de Rio Pardo: características e singularidades da imaginária colonial do Rio Grande do Sul
João Dalla Rosa Júnior 97

Vida e morte nas representações de Nossa Senhora
Talita Goulart Arrivabene 103

Leitura de um ex-voto imaculista do século XVII na Igreja de Nossa Senhora dos Anjos de Lisboa
Jane Mary Ayres Bordin 109

O culto da Virgem Maria em Minas: duas invocações
Ailton Batista da Silva 117

Sagrado Coração de Jesus: uma devoção em duas modalidades iconográficas
Mauro Victor Murilo Maia Fragoso, OSB 125

Memória e esquecimento: indagando por imagens de uma santa crucificada
Jaime de Almeida 131

São Sebastião padroeiro da cidade do Rio de Janeiro
Fátima Justiniano 137

Iconografia de uma imagem: devoção, manifestação religiosa e preservação
Maria da Graça Andrade Dias e Maria Verônica Rohrs da Cunha 141

A imagem do vitral de Santa Cecília na Catedral Metropolitana de Vitória em 1937
Mônica Cardoso de Lima 147

Epifania da imagem: o Senhor Bom Jesus do Matosinhos de Santo Antônio do Pirapetinga
Honório Nicholls Pereira 153

Um estudo iconológico da cúpula da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio deJaneiro
Nelson Pôrto Ribeiro 159

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

Poderes e utilizações das imagens religiosas na América colonial: o caso do jesuíta Antônio Sepp
Maria Cristina C. L. Pereira 167

Retábulos de Abilio de Tassis: revelando a arte do imigrante italiano no Espírito Santo
Alba Cola de Tassis Machado 173

Antônio Benedicto de Santa Bárbara – Mestre Santa Bárbara: contribuição do escultor para a arte sacra da zona da mata mineira
André Vieira Colombo 181

Objeto de culto/objeto de arte: espaços de tolerância em Farnese de Andrade
Romilda Ferreira Patez Barreto 189

MATERIAIS, TÉCNICAS E CONSERVAÇÃO

Nossa Senhora das Mercês de São Gonçalo do Rio Abaixo: características iconográficas, técnicas e estilísticas
Maria Regina Emery Quites e Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho 197

Forma e matéria: a escultura barroca de Santo Estêvão do Museu de Santa Maria de Lamas, Portugal
Carolina Barata 203

Aspectos de restauro: possível mudança de invocação em imagem de escultura policromada e processos de restauração
Laila Marta Silva 209

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

O CONCÍLIO DE TRENTO: AS CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA E A ARTE RELIGIOSA NO BRASIL

MARIA HELENA OCHI FLEXOR *

Se se resgatar a história da religiosidade baiana, desde os inícios do setecentos, verifica-se que os Cristos Crucificados, como o Senhor do Bonfim, a Virgem Nossa Senhora, sob várias invocações, e os Santos, ainda permanecem nas Igrejas, ou em suas dependências, nos museus ou coleções particulares. A presença dessas imagens, sob a forma de pintura ou escultura, em painéis móveis ou fixos, pinturas de teto, imagens de vulto de pequeno ou grande porte, ou de roca ou de vestir, objetos de prata, mobiliário, relíquias e outras representações, mostrando uma certa uniformidade estilística, mas sobretudo devocional, têm explicação direta nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*[1]. Procura-se, nesta comunicação, estabelecer de forma genérica as relações entre as representações artísticas da Bahia e as *Constituições*, dentro do contexto histórico, considerando que o Brasil nasceu sob a égide da cultura ibérica, religiosamente inserida num mundo romano, sob influência de ordens religiosas regulares, especialmente da Companhia de Jesus, da arte barroca que se difundiu com a Contrarreforma, e das normas do Concílio de Trento (1545-1563)[2] cujos títulos, obedecidos pelas *Constituições* foram bastante seguidas em todo o Brasil, não só porque impunham um novo comportamento religioso como, em muitos casos, reafirmavam usos e costumes antigos[3].

Em 1564, o Papa Pio IV havia confirmado os decretos conciliares tridentinos, pela bula Benedictus Deo e, no mesmo ano, o Rei português, D. Sebastião, através de seu cardeal D. Henrique, mandava *dar todo o favor e ajuda [...] para a execução dos decretos do concílio*. Aos poucos, os arcebispos e bispos portugueses começaram a proceder às convocações para realizar reuniões sinodais[4]. Obedeciam à sessão XXV do Concílio de Trento, exortando aos congregados às Igrejas a observar tudo o que se havia disposto, fazendo para isso profissão de fé. Essa sessão reafirmou ou deu origem às devoções, formas de representação, de religiosidade e comportamentos e, especialmente, toda a arte e iconografia apregoadas e adotadas, a partir desse Concílio, na arquitetura, escultura, talha, pintura, ourivesaria, mobiliário, azulejaria, etc.

As *Constituições* adaptavam as normas tridentinas aos usos e costumes da Arquidiocese, especialmente considerando os componentes da sociedade na América portuguesa: o português, o índio e o negro e as condições específicas da Bahia. Isso explica, por exemplo, a consulta às obras de Juan de Solórzano Pereira e Jorge Benci, o primeiro, jurista que escreveu a *Política Indiana*[5], e o segundo, jesuíta que tratou da educação dos escravos[6].

No conjunto, as *Constituições* regulavam toda a vida da sociedade, mas a proposta desta comunicação é apontar, apenas, as suas relações com as devoções e a arte. Assim, nenhum edifício religioso – igreja, capela, ermida, colégio ou mosteiro – poderia ser construído, ou reedificado, sem estar de acordo com o Direito Canônico ou *à romana*, sem autorização do Arcebispado. Precederia à construção uma licença das autoridades eclesiásticas que se encarregariam de mandar levantar *Cruz no lugar, aonde houver de estar a Capella maior, e demarcarão o âmbito da igreja, e adro della*. Deveriam ser edificados em lugares decentes, bem acomodados e, a partir do Sínodo, recomendava-se que se construíssem, especialmente as igrejas paroquiais, em sítio alto, livre de umidade e longe

* *Doutora em História da Arte*
Professora da Universidade Católica de Salvador
Professora emérita da Universidade Federal da Bahia

[1] Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5o Arcebispo do dito Arcebispado e do Conselho de Sua Magestade; propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. S. Paulo; Typog. 2 de Dezembro, de Antonio Louzada Antunes, 1853. 526p. (Impressa em Lisboa em 1719 e Coimbra em 1720).

[2] REYCEND, João Baptista. O sacrosanto, e ecumenico Concílio de Trento em latim, portuguez dedica e consagra aos excell. e ver. senhores Arcecispos e Bispos da Igreja Lusitana, 2ed. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1786. 2 t. (tirada da edição de Rouan, de 1772).

[3] Vide, por exemplo, uma publicação bastante recente: SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da cor; identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 133. Basta atentar-se para a iconografia e a organização das irmandades.

[4] Assim, datam de 1565 as *Constituições Synodaes do Arcebispado de Évora*; de 1568, as *Constituições Extravagantes Segundas do Arcebispado de Lisboa*; de 1585, as *Constituições Sybinodaes do Bispado do Porto*; de 1591, as *Constituições Synodaes do Bispado de Coimbra*, e de 1639 (impressas em 1696) as *Constituições Synodaes do Arcebispado de Braga*, publicadas de um total de 36 reuniões sinodais. As disposições desses sínodos, *mutatis mutanti*, são as mesmas das *Constituições da Bahia*.

[5] Trata-se da obra *De la recedencia del Consejo de Índias sobre el de Flandes: política indiana sacada en lengua castellana de los dos tomos del Derecho y gobierno municipal de las Índias Occidentales*. Madrid, 1629 (1° t.), 1639 (2° t), comumente conhecida como *Política Indiana*.

[6] BENCÍ, Jorge. *Economia christaã dos senhores do governo dos escravos; deduzida das palavras do capitulo trinta e três do ecclesiastico: panis, e disciplina, e opus servo: reduzida a quatro discursos morais pelo padre Jorge Benci de Arimino, da Companhia de Jesu, Missionário da Provincia da Bahia e offerecida a Alteza Real do Sereniss. Granduque de Toscana pelo Padre Antonio Maria Bonucci da mesma Companhia*. Em Roma: na Officina de Antonio de Rossina, 1705.

de lugares immundos, e sórdidos, e de casas particulares, e de *outras paredes, em distancia que possão andar as Procissões ao redor dellas*, porém em lugar povoado[7]. O tamanho seria suficiente, capaz de abrigar os fregueses e gente de fora, quando ocorressem as festas. Isso explica a posição, em lugar elevado, de grande parte das igrejas construídas, ou remodeladas, em Salvador, no século XVIII, como a Igreja do Santíssimo Sacramento e Santana, o Convento da Piedade ou a Igreja dos Aflitos. As igrejas peregrinas passaram a ter, para abrigar os fiéis e seguindo as recomendações, os alpendres laterais, como a Igreja do Bonfim[8], em Salvador, ou da Divina Pastora, na vila do mesmo nome, em Sergipe[9].

As *Constituições* determinavam, dessa maneira, o plano interno das Igrejas que consagraña a disposição espacial, ditada pelo Concílio, em forma de salão barroco. A estrutura das igrejas paroquiais seria em forma de cruzeiro, com capela-mor, sendo esta colocada de tal forma que o sacerdote, no altar, ficasse com o rosto para o Oriente, ou para o *Meio-dia, mas nunca para o Norte, nem para o Occidente*. Para exemplificar a aplicabilidade dos ditames sinodais na Bahia, pode-se citar o exemplo relatado no *Santoário Mariano*, por Frei Agostinho de Santa Maria[10], que dá notícias da Ermida de N. Sra. da Guia, filial da matriz de Cotegipe, no lugar de Tamboatá, que dizia ser o santuário de fábrica *moderna à Romana, e tem a porta principal para o Nascente*.

Determinavam como deviam ser os objetos de culto, a decoração e mesmo o tipo e posição do mobiliário, como bancos, confessionários, móveis de sacristia, etc. Homens e mulheres não se misturariam dentro da Igreja. As mulheres tinham preferência nos confessionários, podendo os homens ser confessados fora deles. Deviam estar em assentos separados, todos com os rostos para o altar-mor. Os *bancos para os homens se assentarem, se porão das partes travessas para baixo detraz das mulheres*, onde a igreja permitisse. Todos os leigos ou eclesiásticos, e mesmo os regulares, estavam proibidos de se assentar em *cadeiras de espaldas* dentro da capela-mor, exceto as mais altas dignidades eclesiásticas. Nem mesmo o pároco tinha esse privilégio, a não ser *para fazer estação*, quando não pudesse fazer do púlpito ou em pé no cruzeiro[11]. Na realidade, a maioria das Igrejas da Bahia, até o fim do setecentos, não possuía bancos. As pessoas mais graduadas faziam conduzir os seus assentos, a partir da Casa do Governo, da Câmara, de quartéis ou mesmo aqueles de uso doméstico.

A partir das *Constituições*, o sacrifício da Missa passou a ter valor extraordinário. Por ocasião de sua publicação, algumas igrejas da cidade da Bahia, e outras do Recôncavo, não necessitavam de ornamentos por estarem bem servidas, mas era recomendado, então, que as outras tivessesm alguns objetos, no mínimo, para a celebração do Santo Sacrifício da Missa e ofícios divinos, bem como para as procissões e para a exposição do Santíssimo Sacramento[12]. Não se podia dizer missa sem *Calix de prata ao menos a copa, e a patena também de prata consagrados, nem com vestiduras Sacerdotaes, não sendo benta*, não podendo ser rotas, indecentes e, na medida do possível, na cor de acordo com o Ofício[13].

Os Sacramentos, principais instituições de Cristo, requeriam um cerimonial próprio e, para tanto, se usavam objetos[14] que, por sua vez, se transformaram em verdadeiras peças de arte. Todas as Igrejas curadas deviam ter pias baptismaes de pedra bem lavrada, cobertas, capazes de se fazer batismo por imersão[15], com tampa e ralo que permitissem que *as relíquias e panos com que se alimparam os Santos Óleos se escoassem*[16], de preferência em capelas com grades à roda, fechadas à chave.

Os Santos Óleos, usados nessa cerimônia, e em outras, precisavam estar em vasos *quando não possão ser de prata, sejão ao menos de estanho*, nunca de vidro, separando os destinados aos meninos, enfermos e catecúmenos, identificados por letras e guardados num armário especial, fechado[17]. Cada Igreja manteria duas caixas[18], com três âmbulas cada uma, e uma terceira caixa com uma âmbula com o *óleo infirmorum*[19]. Além desse móvel de guardar, outros foram

[7] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 251-252.
[8] Corredores laterais abertos ou fechados.
[9] Unido à Bahia até 1820.
[10] SANTA MARIA, Agostinho (frei). Santuário mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora e milagrosamente manifestadas & apparecidas em o Arcebispado da Bahia, em graça dos pregadores & de todos os devotos da Virgem Maria Nossa Senhora [...] Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1722. 10v. (Oferecida a D. Sebastião Monteiro da Vide). O 9º volume refere-se à Bahia. In: Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, v. 74, p. 123, 1947.
[11] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 265-266).
[12] IDEM, p. 258-259, 260.
[13] IDEM, p. 142-143.
[14] IDEM, p. 10-11.
[15] IDEM, p. 17.
[16] IDEM, p. 27-28.
[17] IDEM, p. 28.
[18] Hoje chamadas de arcas, nomenclatura criada pelo IPHAN, na década de 1940, para identificar as peças dos monumentos tombados. Vide FLEXOR, Maria Helena. *Os oficiais mecânicos em Salvador. Salvador*: Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal do Salvador, 1974. 90p.
[19] De extrema-unção.

recomendados.

Nas sacristias se colocaria um *caixão com gavetas*[20] para se recolher os ornamentos, cálices, patenas e o mais necessário. Os armários e caixões grandes e bem fechados das sacristias deviam ser feitos até três meses depois da publicação das *Constituições*, salientando-se que essa tarefa era mais necessária nesse Arcebispado, *pois pelo clima da terra todo o cuidado é pouco*[21]. Isso explica o fato da maioria das sacristias das igrejas baianas terem seus móveis datados do século XVIII, mesmo aquelas que apresentam mobiliária com predominância decorativa em *almofadas*, ornamento que permaneceu em uso, junto com os torneados e entalhados barrocos, e mesmo rococós, durante todo o setecentos.

Por outro lado, o Concílio e as *Constituições* permitiram, cada vez mais, a participação dos fiéis na construção, decoração das igrejas e na vida cristã, como a criação de instituições leigas, ou melhor, as Irmandades e, principalmente, as Ordens Terceiras. Todas as igrejas licenciadas tinham dote[22], dado pelo Rei, para construção, reedificação ou ornamentação[23], posto que pertenciam à Ordem e Cavalaria de Cristo, da qual Sua Majestade era o *perpétuo administrador*[24]. Esse dote, evidentemente, não era suficiente para a construção dos edifícios. Em geral era empregado na construção da capela-mor. O resto do edifício se deixava aos cuidados da população. Eram especialmente as irmandades e ordens terceiras que assumiam essas obras.

Para *ornato e fabrica* das igrejas eram permitidas as *oblações e ofertas* de particulares[25]. Feitas por voto, contrato ou deixadas em testamento de última vontade, essas doações eram passíveis de ser cobradas judicialmente. Tanto serviam para melhorar o edifício quanto para custear os ofícios e o pároco. Este tinha a possibilidade de usar essas doações em espécie se a igreja, capela ou oratório possuíssem renda própria. Estava interditado de usar as ofertas feitas em ornamentos, vestidos ou peças semelhantes, sob pena de excomunhão, ficando as mesmas a serviço da religião, não se destinando ao uso profano. *Porem offerecendo-se pés, braços, olhos de ouro ou de prata, ou de cera, mortalhas, cirios, e outras cousas do gênero, em memória dos milagres, que Deos fez por intercessão dos Santos, as taes offertas pertencem aos Parochos, e as podem applicar a si, ou distribuir em usos pios, que os que os offererecerem declararam.* Não podiam, no entanto, tirar das igrejas todas essas últimas ofertas, ou ex-votos, como são chamadas hoje, deixando algumas para memória dos milagres e *afervorar a devoção dos fiéis*[26]. Aqui é preciso lembrar que muitas dessas oblações eram em prata. Exemplares desses ex-votos são encontrados nos principais acervos de igrejas peregrinas, ou mesmo naquelas que a população elegeu como lugar de depósito de peças em pagamento pelas graças alcançadas. Cite-se as peças do atual museu do Bonfim, em Salvador, a capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Outros ex-votos ficavam irremediavelmente aderidos aos templos, como aqueles de azulejos, presentes na Igreja da Boa Viagem, em que os navegantes deixam figurados os milagres alcançados em alto-mar.

Para fundação e construção de mosteiros e igrejas de religiosos regulares, masculinos ou femininos, devia haver licença[27], procedendo-se à vistoria do sítio, informações de rendas e bens para a fundação. Obrigavam-se à construção em pedra e cal, não podendo ser de madeira ou de barro, sendo redigidos autos e escrituras, que estariam guardados no cartório eclesiástico, ouvindo o parecer de outros mosteiros sobre as conveniências e inconveniências da nova fundação[28]. Já era uma prática antiga que permaneceu em uso. No testemunho do Arcebispo, D. Frei Manoel da Ressurreição, de 1689, constava que o Convento do Desterro se *fundou com esmolas que lhe deram as pessoas que nelle pertendião recolher suas filhas e parentas, e com dinheiro de concertos legítimos entre os pais das Religiosas, e o Mosteiro, e se sustentão com a renda que tem resultado dos juros dos dotes das mesmas Religiosas, com o que he livre do padroado o dito Convento*[29].

As edificações religiosas estariam sempre limpas e a chave na mão de pessoa devota que se encarregaria de sua limpeza, de abri-la e fechá-la a qualquer tempo, marcando mais

[20] Denominado hoje de arcaz pelos historiadores da arte e museólogos.

[21] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit. p. 260-261.

[22] Suspenso no Império.

[23] CONCÍLIO TRIDENTINO. Sessão XII, de reform. Cap. 7, vide REYCEND, J. B. Ob. Cit.

[24] Padroado. CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit, p. 253.

[25] CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 170-172.

[26] IDEM, p. 171-173. As Constituições de Braga, de 1713, proibiam a colocação de ex-votos na Igreja sem ser aprovada antecipadamente. ROCHA, Joaquim Moreira da. Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições sinodais. In: Mvsev, Porto, nº 5, série 4, p. 187-202, 1996. Normalmente tinham lugar especial, chamado hoje Sala de Milagres, permitindo acesso aos fiéis.

[27] CONCILIO TRIDENTINO, sessão XXV, de regularib. Cap. 3. vide REYCEN, J. B. Ob. Cit., p. 347-349..

[28] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 253. Mudado no Império. A licença passou a depender de Breve Pontifício e posterior licença e beneplácito do Imperador, bem como da autorização do Poder Legislativo para decretar o número de religiosos, rendas, etc. REGIMENTO DO AUDITORIO ECCLESIASTICO DO ARCEBISPADO DA BAHIA, Metropolitano do Brasil, e da sua Relação, e Officiaes da Justiça Ecclesiastica, e mais cousas que tocão ao bom Governo do dito Arcebispado, ordenado pelo Illustrissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo da Bahia, e do Conselho de Sua Magestade (1704). S. Paulo: na Typogr. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes,1853, p. 159.

[29] ALVES, Marieta. *Convento do Desterro*. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1950, p. 6 (Col. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, 5).

uma participação do leigo na administração religiosa. As igrejas arruinadas, que não tivessem possibilidade de recuperação se ordenava *se derribe e profane, e se tiver alguma Imagem, se mudará para a Igreja Parochial...*[30] Zelavam, assim, pela aparência dos templos e dos seus ornamentos. Isso mostra que, além das modificações provocadas pelas modas devocionais e estilísticas, havia também as mudanças promovidas pelas irmandades, fiéis ou religiosos nas igrejas do setecentos e oitocentos em Salvador. Isso explica o desaparecimento de peças mais antigas. Na medida em que se estragavam eram "restauradas" ou substituídas por novas ou, no caso da prataria, esta era fundida e dava origem à outra peça. Deviam estar sempre *decentes*, como diziam, para manter o respeito, a fé e piedade dos fiéis e afastar as superstições ou atitudes não condizentes com a purificação do culto.

Os visitadores, e mais ministros eclesiásticos, deviam zelar pela decência das sagradas imagens e verificar se naquelas *assim pintadas, como de vulto, há algumas indecências, erros, e abusos contra a verdade dos mysterios Divinos, ou nos vestidos, e composição exterior*. Essas, se existissem, deviam, junto com as envelhecidas, ser retiradas, mandando-as enterrar nas igrejas, em lugares apartados das sepulturas dos defuntos[31]. E recomendava-se, ainda que, os *retábulos das* (imagens) *pintadas, sendo primeiro desfeito em pedaços, se queimarão em lugar secreto, e as cinzas se deitarão com agoa na pia baptismal, ou se enterrarão, como as Imagens fica dito. E o mesmo se observará com as cruzes de páo*[32].

O Concílio e, em especial, as Constituições tentavam afastar as crendices e superstições e não permitiam *cousa alguma profana, ou inhonesta* e estabeleciam que não poderia haver em nenhum retábulo ou altar, ou mesmo fora das igrejas, capelas ou ermidas do Arcebispado, imagens que não fossem reconhecidas pelas autoridades eclesiásticas, reafirmando que fossem decentes e se *conformem com os mysterios, vida, e originaes que representão*[33].

O culto às imagens foi um dos pontos mais enfatizados pela Contrarreforma. Assim, durante todo o período que se seguiu ao estabelecimento dessas *Constituições*, até o século XIX, o número de invocações de santos foi muito limitado. A depuração das invocações dos Santos baseou-se no II Concílio de Nicéia (ano 767). Evitava-se, com isso, a idolatria. Não só nas igrejas, mas também nos nichos e altares domésticos, encontrava-se um número limitado de invocações de santos.

As próprias *Constituições* estabeleciam a preferência que as imagens tinham nos altares, devendo sempre preceder, e estar no lugar mais alto, as imagens do Cristo Nosso Senhor (o Crucificado), em segundo lugar viria a imagem da Virgem Nossa Senhora e, em terceiro lugar, São Pedro, *Príncipe dos Apóstolos como patrão e titular da igreja*, que ocuparia o lugar principal nos altares em que não estivessem as duas primeiras[34]. O orago ocupava o lugar mais baixo no altar, sobre o tabernáculo ou nas colunas do retábulo, e teria o lugar mais alto, na ausência dos anteriores. A imagem de São Francisco, da igreja do Convento do mesmo nome, esteve, até a grande reforma de 1932, nos arcos do retábulo do altar-mor, tendo como seu par São Domingos[35].

Era absolutamente proibido colocar *Imagem alguma de Deos nosso Senhor, da Virgem Nossa Senhora, dos Anjos, ou Santos, pintada, ou de vulto*, sem licença e determinava-se que fossem colocadas nas igrejas e altares, as imagens de vulto, bentas, na forma pontifical ou pelo rito romano. Os funcionários eclesiásticos não podiam permitir que fossem vendidos painéis que, em lugar de exercitar a devoção, provocassem risos como *uns painéis, a que chamão ricos feitios, e em que estão mal pintados alguns Santos*[36]. O Cristo Crucificado tinha preferência.

A cruz não podia estar em lugar que se pudesse pisá-la, ou debaixo de janelas, nem sob paredes ou lugares sujos ou indecentes. Não eram proibidas as cruzes, de pau ou pedra, ou mesmo pintadas, em lugares públicos, estradas, ruas, caminhos, mas sempre, *quando for possível estarão levantadas do chão*[37], o que explica sempre a cruz estar representada com o seu *calvário*[38],

[30] CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 254-255.

[31] Vide a recomendação semelhante nas Constituições do Porto. FERREIRA-ALVES, Natália M. *A arte da talha no Porto na época barroca; artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Arquivo Histórico / Câmara Municipal do Porto, 1989. v.1, p. 45.

[32] CONSTITUIÇÕES, 1853. Loc. cit., p. 257-258.

[33] CONCÍLIO TRIDENTINO, sessão XXV, vide REYCEND, J. B. Ob. Cit., p. 351 e CONSTITUIÇÕES, 1853, loc. cit, p. 256.

[34] Uma das principais paróquias de Salvador foi a de São Pedro Velho e, em 1709, o próprio D. Sebastião Monteiro da Vide deu licença à Irmandade de São Pedro dos Clérigos para erigir sua igreja. A atual importância secundária de São Pedro, em Salvador, deve-se, provavelmente, à falta de paradeiro do santo em seus templos que foram sendo destruídos, ou por ter sido o protetor da Inquisição.

[35] Essas imagens encontram-se, hoje, no corredor da via-sacra, na entrada da Sacristia. O conjunto que está no alto do trono do altar-mor é de autoria de Pedro Ferreira e foi ali colocado em 4 de outubro de 1930.

[36] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 256-257. Vide a mesma proibição nas Constituições do Porto. Cit. por FERREIRA-ALVES, N. Ob. Cit., p. 44, nota 17.

[37] CONSTITUIÇÕES, 1853. Loc. cit., p. 256-257.

[38] Hoje chamado peanha ou console.

isto é, sobre um pedestal significativo de algum relevo. A cruz e o Santíssimo tinham enorme valor simbólico.

E era o próprio *Sagrado Concilio Tridentino* que mandava que se *pintem retabolos, ou se ponhão figuras dos mysterios que obrou Christo nosso Senhor em sua Redempção, porquanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer a memória muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e merces, que de sua mão recebeo, e continamente recebe*[39].

As imagens de Cristo, de sua Mãe Santíssima e alguns Santos foram reafirmadas pela Igreja Católica romana, recomendando a construção de templos em sua homenagem, conforme a antiga tradição e definição dos Sagrados Concílios, confirmando que *as ditas Imagens, ou sejão de pintura ou de escultura, se faça a mesma veneração, que aos originaes e significados, considerando que no culto que a elas damos, veneramos e reverenciamos a Deos nosso Senhor e aos Santos, que ellas representão*[40]. De fato, depois do século XVI, pode-se falar numa iconografia ocidental uniformizada.

As *Constituições* estabeleciam o tipo de adoração que se devia a Deus, à Virgem e aos Santos. A Deus, reconhecendo-o como Supremo Senhor, se devia o culto de latria[41]. Compreendia-se nesse culto a Santíssima Trindade, o Cristo Redentor, o Santíssimo Sacramento da Eucaristia, o Lenho da Cruz e *as Imagens do mesmo Christo em quanto representão, e qualquer outra Cruz, como sinal que é representativo da verdadeira, em que o mesmo Senhor nos salvou*[42]. O culto de hiperdulia[43] se devia à Virgem Maria e dulia[44] aos anjos e espíritos celestiais, bem como aos santos aprovados pela igreja, como intercessores junto a Deus. A devoção à Virgem Maria foi severamente criticada por Martin Lutero, o que encontrou na Contrarreforma a reafirmação e reforço de seu culto.

No século XVIII, as invocações preferidas eram apontadas pelas imagens contidas nos oratórios particulares, que podem ser encontradas nos testamentos e inventários baianos. Além das várias invocações da Virgem Maria, do Santíssimo, das Almas, anjo da guarda, os santos particulares mais frequentes eram Santo Antônio, São Domingos, São João Evangelista, São Francisco, São João Batista, São Pedro, São Pio V, Santa Teresa, São Felix, Santana, São José e São Gonçalo[45]. Não era muito grande o número de invocações.

O Concílio havia estabelecido normas sobre as relíquias dos Santos e imagens sagradas para orientar, tanto os artistas, que colaboravam para a visualização de todo o ideário religioso, quanto os que encomendavam as obras, e aos fiéis que participavam na gênese de toda a obra de arte.

As relíquias proliferaram por todos templos, conventos e mesmo entre os leigos. Os santos adquiriram, então, um valor extraordinário e as relíquias permitiam que os fiéis os tocassem diretamente, transformando essas relíquias em verdadeiros amuletos.

Não se deve esquecer que os santos foram combatidíssimos pela Reforma Protestante, por isso mesmo, a Contrarreforma Católica teve neles uma bandeira de luta, instando os fiéis a cultuá-los, a seguir seus exemplos e mesmo tocá-los. Os fiéis, antes de tudo, precisavam conhecer a intercessão dos Santos, suas invocações, veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens[46], especialmente os santos e corpos dos mártires[47]. Parte do corpo, ou objeto de uso pessoal, devia ser tomada sob forma de relíquia e colocada em *engastes, vasos, ou relicários*, e *guardadas tão decentes...*[48], necessitando, antigas e novas, da aprovação do Bispo. A do *Agnus Dei*, guardada conforme as determinações do Papa Gregório XIII, necessariamente teria a cor natural *sem nenhum gênero de ouro, pintura ou illuminação*. Havia um verdadeiro culto institucionalizado às santas relíquias que se multiplicaram em bustos-relicários, nos altares, nas cruzes, medalhões ou sob a forma de pingentes simples, de ouro ou prata, para uso pessoal, como acusam os Inventários da maioria dos baianos, especialmente as mulheres.

[39] Vide REYCEND, J.B. Ob. Cit., p. 345 e segs.

[40] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit, p. 10; cf. CONCILIO TRIDENTINO, sessão XXIII, cap. 2, e sessão XXV.

[41] IDEM, p. 8-9

[42] O culto à imagem de Cristo e à cruz foi mudado no Império, pois, segundo alguns teólogos, este culto *só se dá a Deus, à Trindade Santíssima, a Christo Redemptor nosso, ao Santissimo Sacramento, porque nelle está o Verdadeiro Deus realmente. Mas este culto não se dá ao Santo Lenho &c, porque a este é dado o culto de Hyperdulia; e bem assim as Imagens de Christo.* REGIMENTO, 1853, Loc. cit., p. 150.

[43] Adoração feita com joelhos por terra e cabeça descoberta.

[44] Em pé e com a cabeça descoberta.

[45] FLEXOR, Maria Helena Ochi. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII. In: MACHADO, José Alberto Gomes (Coord.). *Acatas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Évora: Universidade de Écora, 1997. p. 17.

[46] CONCÍLIO TRIDENTINO, sessão XXV ver REYCEND, J. B. p. 337-349.

[47] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 9-10.

[48] D. Porcina d'Oliveira Mendes ofereceu um cordão de ouro ao Senhor dos Passos, da Igreja da Ajuda. O arcebispo, D. Manoel Joaquim da Silveira, Conde de S. Salvedor, ofertou um relicário de ouro cravejado de esmeraldas, com fragmento do Santo lenho, pendente de colar em ouro. CAMPOS, J. da Silva. Procissões tradicionais da Bahia. In: *Annaes do Arquivo Publico da Bahia*, Bahia, v. 27, p. 405, 1941.

As próprias *Constituições* acabaram consagrando a lenda de Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens[49], uma das poucas invocações a quem os jesuítas podiam fazer procissão pela cidade no dia da Santíssima Trindade[50] e cujas relíquias encontram-se nos bustos no altar daquela Santa, na atual Catedral[51]. A angústia da salvação fez surgir, como uma de suas consequências, a divulgação e a defesa do catolicismo romano ao ponto de se morrer como mártir em sua defesa, o que fez surgir uma nova galeria de santos, como os Mártires do Japão ou do Marrocos, etc. e, em função disso, a multiplicação das relíquias.

Essas poucas invocações setecentistas foram multiplicadas em grande quantidade, em tamanhos diferentes. Essa larga produção da imaginária de vulto tinha explicação no Concílio de Trento que manteve todas as formas tradicionais de piedade e confirmou o culto a elas[52]. A Contrarreforma, o Concílio e as *Constituições* deram ênfase à proliferação de imagens como multiplicadoras da própria fé. Elas se faziam presentes, sob diversas formas, em todos os espaços religiosos ou espaço de manifestação pública e coletiva de religiosidade, como as procissões.

As *Constituições* regularam, tanto os atos religiosos em recintos fechados quanto em espaço público. Neste último caso se enquadravam as procissões, verdadeiros teatros de ópera a céu aberto, nas ruas e praças da cidade. E se reputavam tão antigas que alguns autores as datavam do tempo dos apóstolos. Preconizava-se obedecer toda decência e só permitir a presença de imagens de santos canonizados, obedecendo proibições das *Constituições*, especialmente a de não serem realizadas à noite, excepcionalmente a de Endoenças, em que as mulheres não podiam participar. A noite era do domínio do Príncipe das trevas, o Demônio[53].

As *Constituições* consideravam a *procissão como oração pública feita a Deos, por um commum ajuntamento de fiéis, [...] reconhecendo a Deos como Supremo Senhor de tudo*[54]. Cada Ordem Terceira, a Santa Casa e a Câmara tinham suas procissões, algumas denominadas Del Rey[55] e, excepcionalmente, os jesuítas tinham suas procissões específicas e licenciadas pelas *Constituições*. Ouras procissões podiam ser realizadas, como aquelas em homenagem aos oragos, mas devia preceder licença do Arcebispado.

Algumas procissões tinham valor extraordinário, como aquelas dedicadas à Paixão de Cristo ou cerimônias correlatas. Os cultos pela Paixão e pela Virgem Dolorosa foram gerais nas vésperas da Reforma e foram recuperados pela Contrarreforma, sendo introduzidos no Brasil no movimento de expansão desta em terras descobertas. Nesse culto à Paixão de Cristo, toda a atenção estava voltada para as diversas passagens do sacrifício do Filho de Deus, chamados Passos ou Mistérios, e que eram então em número de sete[56]. Com o crescimento e popularidade dos Passos, a tendência foi aumentar a teatralidade dos personagens barrocos, criando um grande impacto emocional na assistência.

Assim, a realidade espiritual efêmera tornava-se palpável, podendo ser experimentada na íntegra. E todos participavam, de uma forma ou de outra, do evento. Não havia espectador passivo. Quando nada, participava como testemunha histórica e, num outro nível, através do seu envolvimento emocional. Criadas e enfatizadas pela matriz sensorial das procissões, as imagens provocavam emoções e lágrimas nos fiéis, lágrimas, inclusive, recomendadas pelas *Constituições*. Em sua passagem, as *Constituições* recomendavam que os fiéis deviam prostarem-se de *joelhos em terra com a cabeça descoberta e as mãos juntas e levantadas, batendo no peito, e fazendo outros actos exteriores de veneração, que correspondem ao culto interior de nossos corações, reconhecendo-o por Deus e Supremo Senhor*[57].

Nessas procissões se usaram, sobretudo, as imagens de roca, que permitiam expressões e gestos teatrais que possibilitavam a comunicação direta com os fiéis nas ruas. Também se montavam os Passos fixos, com as imagens de vestir. As *Constituições* referiam-se *às antigas* (imagens) *que se costumão vestir*, que significava que a sua utilização antecedia à aprovação dessas *Constituições*.

[49] As Virgens foram multiplicadas por um erro de leitura das siglas XI MM VV = Onze Mártires Virgens em que as consoantes dobradas indicavam plural. MM, ou M com til sobreposto foi lido mil em lugar de mártires.

[50] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 192.

[51] Consta que *as sagradas cabeças das onze mil virgens*, mandadas por Francisco de Borja, através de Lisboa, em 1575, chegaram à Bahia no dia de *Corpus Christi* no mesmo ano. O Bispo, D. Antônio Barreiros, no ano seguinte, as tomou por padroeiras. Segundo o certificado de 1719, elas se transformaram em Padroeiras do Brasil, por terem sido as primeiras relíquias de Santos que entraram na América portuguesa, fato confirmado em 1584. RIGHB – REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA, Salvador, no 75, p. 199-200, 1948-49. Certificado do Reitor do Colégio dos Jesuítas da Bahia, sobre as relíquias existentes no santuário do mesmo colégio. Transcrição do documento existente na Biblioteca da Ajuda – Lisboa. pasta 52-X-2-no 76.

[52] DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Barcelona: Labor, 1973. (Col. Nueva Clio. La historia y sus problemas)., p. 102; CONCILIO TRIDENTINO, sessão XXV vide REYCEND, J.B. Ob. Cit.

[53] CONSTITUIÇÕES, 1758, Loc. cit., p. 193.

[54] IDEM, p. 191. Equivalente à sessão XIII do Concílio de Trento. REYCEND, 1786, p. 241 e segs.

[55] FLEXOR, Maria Helena. *Os oficiais mecânicos em Salvador*. Salvador: Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal do Salvador, 1974. p. 23.

[56] Senhor dos Passos, Ecce Homo, o Senhor na Prisão, o Senhor da Coluna, o Senhor da Pedra Fria, o Senhor no Horto, o Senhor Glorioso, como passaram a ser chamadas as diferentes representações em duas ou três dimensões.

[57] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 8-9, que transmitia a recomendação das sessões XIII e XXIII do Concílio Tridentino.

em 1707. Isso mostra o hábito de vestir as imagens, para as quais se ordenava que fossem *de tal modo, que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos ou toucados; o que com muito mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa Senhora, porque assim como depois de Deos nato em igual em santidade e honestidade, assim convem que sua Imagem sobre todas seja mais santamente vestida e ornada. E não serão usadas as Imagens das Igrejas, e levadas a casas particulares para nellas serem vestidas, nem serão com vestidos ou ornatos emprestados, que tornem a servir em usos profanos*[58].

Embora não tenham sido obedecidas, as *Constituições* ordenavam, a partir de sua aprovação, que as imagens de vulto fossem de corpo inteiro, e feitas de tal maneira que não precisassem de vestidos para que ficassem mais decentes. Apesar de mal vistas pelo Arcebispado, as imagens de vestir e de roca foram divulgadíssimas por toda a Bahia no setecentos e primeira metade do século seguinte.

Ao lado desse ciclo da Paixão, a festa de *Corpus Christi* era uma das mais importantes procissões e fazia o contraponto àquelas da Paixão, ópera triste. Era a ópera alegre. A festa do Corpo de Deus repetia, num denso simbolismo, o auto da transfiguração no sacramento da Eucaristia. Embora tivesse espírito diferente, ela fazia parte do mesmo ciclo da Paixão. Teve, porém, a data comemorativa mudada. *E posto que a Igreja Católica por occupada neste dia* – Quinta-feira Santa – *com as Confissões dos fieis, sagração dos Óleos, cerimônia do Lavapés, e mais Officios Divinos, e não poder então solemnisar plenamente tão alto Sacramento, reservou a festa de sua instituição para a Quinta-feira depois do Octavario de Pentecoste*[59]. O Concílio Tridentino recomendava a procissão em honra do Santíssimo Sacramento da Eucaristia pelos caminhos e lugares públicos. Na Bahia, as *Constituições* mandavam que a procissão saísse da Sé, pela manhã, percorrendo as ruas e lugares *que deviam estar limpos e ornados com ramos e flores, e as janellas e paredes concertadas e armadas com sedas, panos, alcatifas, tapeçarias, quadros, imagens de Santos e outras pinturas honestas*[60]. Os homens que estivessem nas janelas, *ou sentados em cadeiras de espaldas, com a cabeça cuberta*, de imediato deviam se colocar de joelhos[61]. A Câmara ornava sua fachada com armações arquitetônicas efêmeras, do gênero das decorações das festividades triunfais européias.

A procissão de *Corpus Christi* promovia o encontro da religiosidade com algumas representações pagãs, herdadas da mitologia clássica[62]. Compunham a procissão as alegorias do dragão, da serpente, bem como estandartes dos santos protetores dos ofícios, a imagem de São Jorge em tamanho natural, além de danças e música.

O Santíssimo Sacramento da Eucaristia[63], na ordem o terceiro dos Sacramentos, mas *nas excellencias o primeiro, e na perfeição o último, consubstanciado na matéria do pão de trigo, e vinho de vide, e no calix do vinho se há também lançar uma pouca dagoa como Christo o fez, e a sua Igreja catholica o determina*[64], destinava-se o sacrário como receptáculo. Localizado sempre nas paróquias, no *Altar maior, ou em outro, se o houver mais accomodado para o culto de tão Divino Sacramento*, sendo dourado por fora e *muito melhor se também o forem por dentro*, ou forrados de cetim, damasco, veludo raso carmesim ou, ao menos, de tafetá da mesma cor, formando um cofre ou, em seu lugar, *alguma ambula de prata dourada por dentro; e por fora estará a Sagrada Hóstia e as partículas que parecerem bastantes, que hão de ser renovadas ao menos cada quinze dias, em corporaes de fino linho, ou de hollanda muito limpos*[65].

Para indicar sua presença na igreja havia sempre *uma alampada*[66], que deveria estar acesa de dia e de noite diante do sacrário. Os lampadários são verdadeiras obras de arte em prata, barrocas ou rococós, como testemunha aquele doado pelo Capitão Antônio André Torres, em 1759, para a Igreja de São Francisco, onde se conserva até hoje.

Pode-se argumentar que as *Constituições* não foram adotadas. É um estudo a ser desenvolvido, a longuíssimo prazo, considerando-se que elas consagravam usos antigos e inovaram

[58] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit. p. 256-257, referente ao CONCÍCLIO TRIDENTINO, sessão XXV vide REYCEND, J. B. Ob. Cit. Tolhas de alento. Alentos ou toucados de algumas freiras são o que acompanha e orna de huma & outra banda a toalha da cabeça. BLUTEAU, Raphael. Vocabulário português e latino [...] Coimbra: No Collégio das Artes da Companhia de Jesus, 1722, v. 7, p. 213.

[59] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 51-53.

[60] IDEM, p. 193, 195. Isso explica a persistência, em algumas cidades da Bahia, e fora dela, do uso desse tipo de ornamentação, substituída em alguns casos por tapetes de flores.

[61] IDEM, p. 193, 195.

[62] Segundo alguns autores, a festa data do século XIII e foi divulgada pelo papa Urbano VI, nesse mesmo século, em função do abalo sofrido pela fé dos homens, provocado pela decadência do feudalismo.

[63] CONCÍLIO TRIDENTINO, sessão XIII, cap. I a IV, ver REYCEND, J.B. Ob. Cit., p. 97.

[64] CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 28-38, cf. CONCÍLIO TRIDENTINO, sessão XXII, cap. 7, vide REYCEND, J. B. Ob. Cit.

[65] IDEM, p. 42-43.

[66] Hoje chamado lampadário.

outros, como o próprio Concílio de Trento havia feito. Em relação às representações artísticas encontram-se as mesmas características, mas os testemunhos estão presentes nas diversas igrejas para provar a sua aplicação.

Por outro lado, é preciso lembrar que os dogmas e práticas cristãos passaram a ser aceitos pela população baiana sem discussões. desde os princípios do seiscentos, o mundo católico estava inquieto com as catástrofes, milenarismos, os horrores do pecado e atormentados pela angústia da salvação. Nesse clima, a preparação para a aceitação pacífica foi feita pela Inquisição, sendo reforçada pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* e as disposições da Mesa de Consciência e Ordens que complementavam as Ordenações Filipinas. Acrescia-se as ameaças prometidas nos compromissos das diversas irmandades, punindo quem não aparecesse aos atos públicos ou não se comportasse devidamente.

Além das penas pecuniárias, de prisão, de excomunhão, as *Constituições* prometiam severos castigos a quem blasfemasse contra Cristo e sua Mãe, como o degredo. E sendo plebeu, por não ter como pagar a pena pecuniária, *pela primeira vez estará um dia inteiro em corpo com as mãos atadas, e com uma mordaça na boa á porta da Igreja da parte de fora; pela Segunda será açoutado sem effusão de sangue; e na terceira será mais gravemente castigado, e condemnado ao degredo para galés, pelo tempo que parecer* e os religiosos com a perda das dignidades e prisão[67].

Em compensação, ofereciam prêmios como, além da salvação eterna, o meio de alcançá-la ainda na terra através de indulgências para quem, por exemplo, participasse das procissões de *Corpus Christi*, que as teria entre 100 e 600 anos[68]. Para outros atos, eram dadas até as indulgências plenárias.

[67] CONSTITUIÇÕES, 1853, Loc. cit., p. 312-313.
[68] IDEM, p. 195-196.

EL GREMIO DE LOS ESCULTORES NOVOHISPANOS Y SUS OBRAS

MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR *

Las tres órdenes religiosas que iniciaron la evangelización sistemática en la Nueva España: franciscanos, dominicos y agustinos, tomaron como ejemplo la escuela-taller llamada de San José de los Naturales, que fundó fray Pedro de Gante en los conventos franciscanos de Texcoco y de la capital de la Nueva España. En estos centros educativos, los frailes enseñaban, además de la doctrina cristiana y el castellano, los rudimentos de la construcción, la herrería y otros trabajos necesarios para la edificación de las ciudades de españoles y de los pueblos de indios. Fue en estos talleres que los misioneros los adiestraron en las técnicas europeas y en el manejo de las nuevas herramientas para esculpir y pintar, ambas labores indispensables para la ornamentación de las nuevas edificaciones cristianas.

Es evidente que el proyecto del fraile flamenco dio amplios frutos, ya que se sabe que de estas escuelas-talleres salieron los primeros indígenas artesanos con conocimientos y destrezas que fueron ampliamente aprovechados por los españoles. Fray Juan de Torquemada, quien fuera guardián del convento franciscano de Tlatelolco, cuenta lo siguiente con respecto a los indígenas de su comunidad: "[...] de bulto hay muy buenos escultores y tengo en este pueblo de Santiago, indio natural de él que se llama Miguel Mauricio, que entre otros buenos que hay, es aventajadísimo y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles y juntamente con ser tan buen oficial no es notado de vicio alguno"[1].

De este comentario vale la pena destacar dos cuestiones, en primer lugar, el fraile da el nombre de un escultor, cuestión muy rara para el común de los escritos de esta época, ya que el anonimato que rodea la mayor parte de la producción escultórica es en verdad decepcionante y en segundo lugar, hace alusión a la falta de "vicios" en el artista indígena que menciona, como si ésta fuera una condición ideal para todos los que trabajaban en la edificación de la "Iglesia de Dios".

Antes de proseguir con la producción escultórica novohispana, vale la pena mencionar que han llegado a nuestros días algunas de las primeras imágenes de carácter devocional-doméstico, que trajeron consigo los españoles. Así tenemos que en la ciudad de Puebla, en el templo del que fuera el convento de San Francisco, se custodia celosamente la pequeña imagen conocida como "La Conquistadora". Según los cronistas jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, quienes en el siglo XVII escribieron sobre las devociones marianas que conocieron en la Nueva España, refieren que esta pequeña escultura "de un codo de alto", se llamó así porque el propio Hernán Cortés se la entregó a un indio cacique, y éste la donó a los frailes franciscanos de Puebla, quienes la colocaron en un bello nicho de plata donde hasta la fecha recibe culto[2].

La otra pequeña imagen es la conocida como "Nuestra Señora de los Remedios" y también la tradición la relaciona con uno de los soldados del conquistador Hernán Cortés. Los cronistas jesuitas ya mencionados refieren que Cortés, una vez tomado el centro ceremonial de Tenochtitlan, le mandó a su subordinado que colocase la imagen en el templo mayor de los aztecas, donde años más tarde se edificaría la catedral y: "Allí, quitados los ídolos y derribados por tierra, fue colocada la santa imagen y obró en aquel cue [templo] muchas maravillas"[3]. Se desconoce dónde estuvo esta escultura durante muchos años, ya que fue, hasta el siglo XVII, que se edificó un santuario en su

Foto: Dolores Dahlhaus



Cristo trabajado con pasta de caña de maíz en el templo de Tupátaro, Mich. Siglo XVI

* *Doutora em História da Arte*
Investigadora da Dirección de Estudios Históricos
Professora do Instituto Nacional de Antropología e História, México
maquivar@prodigy.net.mx

[1] Fray Juan de Torquemada, Monarquía Indiana, México, Editorial Porrúa, 1973, vol .III, p.487.
[2] Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, Zodiaco Mariano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp.201-202.
[3] Ibidem, pp.116-120.

Foto: Dolores Dahlhaus



San José, patrono de los escultores. Madera tallada, policromada y estofada. Siglo XVII en el templo de Los Santos Reyes de Meztitlán

honor al poniente de la ciudad de México.

I. Los primeros trabajos: la escultura Tequiqui o indocristiana

El trabajo escultórico producto de estos talleres conventuales ha sido motivo de interesantes disquisiciones; especialmente fueron dos los investigadores que, empeñados en distinguir estas obras de las otras realizadas por los europeos en plena época de evangelización, les dieron un calificativo. En primer lugar están los puntos de vista del escritor malagueño José Moreno Villa quien, en 1942 expresó que la escultura novohispana, era muy poco valorada, especialmente los trabajos en los que se pone de manifiesto la intervención de la mano indígena, de ahí que opinara lo siguiente: "[...] durante el siglo XVI es cuando se producen aquí las esculturas más interesantes, precisamente porque al contacto de las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamo *tequitqui*".

El vocablo nahuatl que eligió el poeta español significa "tributario", y según él, este tipo de trabajo se aprecia sobre todo en los relieves de piedra, materia ampliamente utilizada por los escultores precortesianos[4].

Por su parte, el investigador mexicano Constantino Reyes Valerio, quien dedicó buena parte de su vida a estudiar la producción artística del siglo XVI en la Nueva España, acepta las diferencias señaladas por Moreno Villa, sin embargo, no está de acuerdo con el término *tequitqui* para identificar la producción indígena y propone se le nombre "arte indocristiano", pues según él, los artistas indígenas que realizaron estos trabajos no los hicieron por voluntad propia, sino forzados por los misioneros quienes, al imponer la nueva religión, los obligaron a sepultar en el olvido sus antiguas creencias[5].

Lo cierto es que no se puede soslayar la trascendencia que tienen estos trabajos indígenas en el marco del desarrollo del arte escultórico novohispano; sea que se denominen a estas primeras esculturas y relieves, arte "tequitqui" o arte "indocristiano", es innegable que en ellos se puede admirar la singularidad de un trabajo que, aunque dirigido, copiado e inspirado en los modelos europeos, evidencia la participación del indígena. Las características formales de estos trabajos son, en general, poco volumen en las figuras, perfiles angulosos y cierta ingenuidad en el tratamiento de la figura humana que a veces resulta desproporcionada. También hay que insistir que estos rasgos peculiares están en estrecha relación con las condiciones bajo las cuales desarrollaron su labor artística los naturales mexicanos, ya que al mismo tiempo que fueron introducidos al cristianismo, tanto en la teoría como en la práctica de su vida cotidiana, simultáneamente fueron adiestrados en la nueva técnica de esculpir, que requería, además del manejo de herramientas de hierro, enfrentarse a la copia de imágenes desconocidas para ellos, de modelos con la nueva iconografía religiosa.

II. El gremio de los escultores novohispanos y sus ordenanzas

Mientras esto sucedía en el ámbito rural, comenzaron a llegar a la capital los primeros maestros europeos con experiencia artística, acostumbrados a trabajar bajo el régimen gremial. Es lógico pensar que, una vez que se establecieron en la Nueva España fundaron sus talleres y tal como se acostumbraba en la metrópoli, requirieron de reglamentaciones que ordenaran su trabajo.

1) Las primeras ordenanzas de 1568

Estas ordenanzas se dirigieron a los carpinteros de lo blanco y de lo prieto, a los entalladores, a los ensambladores y a los violeros; como se puede apreciar, estas reglas agrupaban los oficios cuya materia prima de trabajo era la madera. Hay que advertir desde este momento que, al igual que sucedió con los escultores españoles, nunca aceptaron los escultores estar en el mismo gremio que los carpinteros, por lo que siempre se opusieron y lucharon por su independencia, la que

[4] José Moreno Villa, La escultura colonial mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp.9-11.

[5] Constantino Reyes Valerio, El arte indocristiano, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, pp.129-154.

lograron hasta el siglo XVIII[6].

2) las segundas ordenanzas de 1589

Las segundas reglamentaciones fueron confirmadas en 1589 y en ellas se aprecia la inconformidad de los escultores que ya se mencionó. El argumento esgrimido sobre la "indecencia" de las imágenes ejecutadas por los carpinteros, deja ver que había un traslape de funciones lo cual debió propiciar un serio debate, especialmente con aquellos trabajadores especializados en hacer las imágenes religiosas. Para confirmar la trascendencia de su labor, los escultores se autodenominaban "adornadores del Credo divino", frase contundente que indicaba que de sus manos salían las imágenes y los retablos indispensables para el culto de la Iglesia católica; de esta forma querían distinguirse de los carpinteros.

3) Las últimas ordenanzas novohispanas

Finalmente, en las últimas reglamentaciones que se expidieron en la Nueva España en 1704, como ellos mismos dejaron asentado: "corrieron por separado de los carpinteros". Se intitularon con el término de "entalladores", tanto para denominar a los que hacían imágenes, como a los que fabricaban retablos. Con estas últimas reglas debió trabajarse hasta las primeras décadas del siglo XIX, cuando por las guerras de Independencia se suprimieron definitivamente los gremios, a la vez que no está del todo claro a partir de cuándo, el control del trabajo escultórico recayó completamente en los egresados de la Academia de San Carlos, misma que fue aprobada en 1783.

4) El escultor indígena en las ordenanzas novohispanas

Dada la trascendencia que tuvo la participación del indígena en los talleres gremiales, las disposiciones que se emitieron al respecto de su trabajo merecen un comentario especial. Desde los primeros tiempos de la evangelización, los naturales fueron adiestrados en el arte de esculpir, así que desde el momento que se estableció el gremio de los escultores, se determinó también cómo debían ser tratados y examinados para poder ejercer el oficio y por lo tanto, también ellos podían vender sus obras.

Esto va a cambiar notablemente en las reglamentaciones que se expidieron en 1589, ya que se liberó a los indios de esta exigencia. Además, se prohibió que ningún español, pudiera comprar obra hecha por los dichos indios para revenderla. Esto nos confirma que los escultores indígenas fueron considerados en muchas ocasiones, tan capaces como los europeos, de manera que algunos de estos últimos revendían en sus tiendas las obras de los nativos, de ahí que se les sancionara con graves multas. Por último, en las terceras ordenanzas emitidas hasta 1703, cuando al fin lograron los escultores ser reconocidos como gremio independiente, sorprende el hecho de que se vuelve a reglamentar el examen para los indígenas, aunque solamente para hacer imágenes: "Ningún indio pueda hacer pintura ni imagen alguna de santos sin que haya aprendido el oficio con perfección y sea examinado [...]"; es posible que estos comentarios se deban a la falta de control y supervisión por parte de los veedores y desde luego, aunque pueda parecernos ahora injusto, el temor de la baja calidad recaía más en los naturales que en los mestizos o criollos.

Como es bien sabido, aunadas a los gremios existían las cofradías, cuyos objetivos eran principalmente de carácter social. Esta agrupación les permitía a los cofrades vivir bajo una hermandad caracterizada por la protección mutua en cuanto al aprovisionamiento de medicinas, alimentos y diversos medios de asistencia para sus familias. En caso de enfermedad o defunción de algún miembro de la corporación, todos participaban y colaboraban con los integrantes de la familia; a la vez, era la cofradía la encargada de organizar las fiestas religiosas, tanto las generales para

Foto: Dolores Dahlhaus



Retablo mayor renacentista en el templo de San Bernardino en Xochimilco, Distrito Federal

[6] Las ordenanzas completas con sus comentarios se encuentran en el libro cuya autora es la que suscribe este texto: El imaginero novohispano y su obra, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Historia, 1999. (2ª. Edición)

Foto: Dolores Dahlhaus



Niño Dios tallado en marfil con restos de policromía
Siglo XVIII. Trabajo asiático para la Nueva España
Museo Nacional del Virreinato

todos los gremios como la de Corpus Christi y las que celebraban a los santos patronos, como San José, quien permaneció como santo tutelar de los escultores.

III Las ordenanzas de los pintores en la nueva España

Se hace necesario comentar también las ordenanzas de los pintores, ya que para el dorado de los retablos, así como para la policromía y el estofado de las imágenes, todos los escultores debían entregar el trabajo de talla, ya terminado, al taller de algún pintor de este gremio. Las primeras reglamentaciones para pintores y doradores se expidieron y confirmaron en 1557 y en ellas se habla de tres tipos de pintores: los imagineros, que eran los que pintaban al óleo sobre madera o tela y seguramente se encargaban de las encarnaciones de las esculturas; los doradores, cuya labor debió consistir en aplicar el oro a los retablos y a los estofados de las imágenes. Por último, en las ordenanzas se hablaba de los fresquistas y sargueros, los primeros trabajaban la pintura mural, en tanto que los últimos pintaban las burdas telas que servían para cierto tipo de ornamentos.

En 1686 se revisaron nuevamente las ordenanzas de estos artistas y en ellas se estipulaba con respecto a las esculturas, cómo debían trabajarlas los pintores, tanto con colores al óleo como al temple, a la vez que debían saber hacer el esgrafiado "y dar los colores sobre el oro"[7].

Por último, hay que decir que también en este gremio se tomó en cuenta a los indios pintores; se vigilaba mucho su capacidad para representar las imágenes sagradas, pero no se les prohibió - al igual que sucedió en el gremio de los escultores - que se examinaran al parejo de los criollos y mestizos, señal inequívoca de que fue tomada en cuenta su destreza para llevar a cabo estas tareas.

IV. Las técnicas y materiales de la escultura novohispana

A lo largo de los tres siglos del virreinato se produjeron esculturas con diversos materiales y por lo tanto se ejercitaron variadas técnicas, las más importantes fueron las que se señalan a continuación:

1) La escultura en pasta de caña de maíz

Esta técnica de origen prehispánico, fue apreciada enormemente por lo españoles, pues por la ligereza de sus materiales se podían hacer imágenes de gran tamaño de uso procesional. El fraile agustino Matías de Escobar así lo asienta en su crónica del siglo XVIII: "Es a lo que se reconoce, de caña de maíz, fábrica que descubrió el tarasco y que no ha imitado otra nación [...] se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas, en prueba de lo mucho que le agradan aquellos soberanos bultos fabricados de las cañas"[8].

Esta complicada técnica consistía en extraer la pulpa de la caña del maíz para conformar una masa que, al mezclarse con una especie de pegamento extraído de ciertas plantas conocido como "*tatzingueni*", permitía modelar la figura sobre un soporte formado por las mismas cañas secas del maíz, o papel amate enrollado; enseguida se aplicaba la policromía. En algunas imágenes se ha observado que las cabezas se ejecutaron en madera, seguramente porque en este material se lograba afinar mejor las facciones del rostro.

Cabe decir que esta técnica no aparece mencionada en las ordenanzas, por lo que he pensado que hubo plena libertad de practicarla fuera del gremio, sin que estos trabajos se hayan sujetado a las reglamentaciones antes mencionadas.

El aprecio que tuvieron los peninsulares por esta técnica se ha podido comprobar desde las mismas crónicas novohispanas, hasta la actualidad, con los recientes hallazgos que han hecho

[7] José Guadalupe Victoria, Pintura y sociedad en la Nueva España, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., p.154.
[8] Fray Matías de Escobar, Americana Thebaida, México, s/e ,1924.

los estudiosos de estas imágenes en muchos templos y capillas de España[9]. La técnica pervivió hasta bien entrado el siglo XVIII y aunque la mayoría de las imágenes que han llegado a nuestros días son grandes Cristos crucificados, también se hicieron otras devociones, como la famosa imagen de Nuestra Señora de la Salud que tiene su santuario en Pátzcuaro, Michoacán y que se dice fue mandada hacer por el mismo Vasco de Quiroga a los indios tarascos de la región.

2) La escultura en alabastro

Si bien es cierto que los materiales más utilizaos en las esculturas novohispanas fueron la madera para los retablos y la piedra "chiluca" para las fachadas, también supieron aprovechar otro tipo de cantera propia de México que se llama tecali y que viene a ser el alabastro mexicano. Se denominó así porque los yacimientos de este material se conocieron desde el virreinato y provienen de una región del estado de Puebla; así lo señaló el cronista del siglo XVIII, Echeverría y Veytia: "A seis leguas de la ciudad [Puebla] está la gran mina de mármol que, por estar cerca de la jurisdicción del pueblo de Tecali, es conocida esta piedra por *tecali*; es blanca, cetrina y de lejos en lejos tiene algunas vetas gruesas de color pardo que suelen hermosear las piezas grandes que de ellas se labran"[10].

Es precisamente en esta región de México, donde se conservan muchos de estos trabajos, como los relieves y las esculturas que con su color claro contrastan con el gris oscuro de las fachadas de chiluca, como en la propia Catedral de Puebla. También hay ejemplos de carácter monumental, como el afamado Altar de los Reyes de la catedral poblana y los "transparentes" que se conservan en algunas iglesias y que, como su nombre lo indica, servían para cubrir y a la vez dejar pasar la luz de los vanos. El colorido y la transparencia del *tecali* se aprovechó también para hacer pilas bautismles y de agua bendita, así como los aguamaniles que aún se conservan en algunas sacristías.

3) La escultura en marfil

Esta somera revisión de la escultura novohispana quedaría incompleta sin algunos comentarios sobre las obras ejecutadas en marfil por los artesanos chinos llamados "sangleyes". Estos escultores trabajaron para la colonia española de Filipinas; desde allá las enviaban en el Galeón que cruzaba el océano Pacífico, rumbo al puerto de Acapulco. A medida que se desarrolló el comercio entre el puerto mexicano del que zarpaban los galeones cargados especialmente de plata, oro y cacao, y el de Manila, desde el que enviaban a América las preciadas especias como la pimienta, el clavo y la canela, los codiciados objetos de fina porcelana, los textiles de seda y los biombos laqueados, entre otras mercaderías. Creció también la demanda de esculturas en marfil, especialmente las de carácter religioso, en las que predominan los Cristos y diversas advocaciones marianas. Al observar estos ejemplares tallados, se observa la destreza del escultor que aprovechó la curvatura de la pieza de marfil para tallar el cuerpo del Salvador; así mismo, en todas estas imágenes, no obstante que se copiaban de estampas y grabados europeos, se perciben algunas características de la fisonomía asiática, como los ojos grandes y almendrados, la nariz recta; por otro lado es curioso observar que en muchas imágenes hay cierta desproporción entre las extremidades y el tronco.

Para terminar con este asunto hay que decir que en algunas imágenes se tallaba el cuerpo de madera, se policromaba y estofaba y sólo el rostro, las manos o las partes del cuerpo que querían simular la piel, se trabajaban con placas de marfil.

4) La escultura en madera policromada y estofada

Sin duda alguna, la reina de los materiales para ejecutar las esculturas en la Nueva

Foto: Dolores Dahlhaus



Retablo barroco estípite, en el que fuera el templo del noviciado jesuita de San Francisco Javier en Tepotzotlán, hoy Museo Nacional del Virreinato

[9] Los estudios más recientes con respecto a las esculturas novohispanas de pasta de caña son los de Sofía Irene Velarde: Imaginería michoacana en caña de maíz, Michoacán, CONACULTA, 2003. Para las obras mexicanas que se exportaron a la Península desde el virreinato, está la investigación del restaurador hispano Pablo F.Amador Marrero, Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz, Las Palmas de Gran Canaria, Linca,S.L., 2002.

[10] Francisco de la Maza, El alabastro en el arte colonial de México, p.23, Apud., Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, Historia de la Puebla de los Ángeles, T.I, p.322.

Foto: Dolores Dahlhaus



Jesús Nazareno. Imagen para vestir. Siglo XVIII
Museo Nacional del Virreinato

España, desde el siglo XVI hasta fines del siglo XVIII, fue la madera, especialmente la de ciertos pinos mexicanos, así como la del cedro blanco y rojo. Se puede decir que en las ciudades principales, pero también en las poblaciones más pequeñas, en el Norte y en el Sur, en los valles y en las serranías, se edificaron templos y capillas cuyo interior se cubrió con retablos.

La producción escultórica del siglo XVI bien puede dividirse en dos grupos, como ya se vio: el primero lo conforman las obras ejecutadas por los indios simultáneamente que se dio el proceso de su evangelización y el segundo, lo representan los trabajos que salieron de las manos de los maestros europeos recién llegados al virreinato. El contraste entre ambos es notable y por suerte todavía puede apreciarse, tanto en algunas imágenes pétreas de fachadas, pilas bautismales y fuentes, como en los retablos renacentistas plateresco. Ejemplos sobresalientes son los retablos que aún pueden contemplarse *in situ*, en los conventos franciscanos de Huejotzingo y Xochimilco, así como varias esculturas aisladas de procedencia desconocida que se custodian en algunos museos del país. Las imágenes de esta época se caracterizan por el poco movimiento de los cuerpos, la escasa expresión en los rostros y en cuanto al estofado de los ropajes, se trazan elementos vegetales menudos con muy poco esgrafiado y casi siempre se usaron colores monocromáticos oscuros: grises, negros, marrones.

Con el paso del tiempo las líneas se suavizan, y especialmente durante el barroco del siglo XVIII, las extremidades se desplazan del bloque original y adquieren movimiento; los ropajes se ondulan de tal manera, que los mantos a veces parecen "volar" fuera de su centro original. En cuanto a los diseños de los estofados se continúa con el uso de elementos vegetales, sólo que en este periodo ya no son formas menudas sino que se agrandan, se utilizan punzones con formas variadas, y la gama de colores se enriquece con azules, rojos y verdes.

Las expresiones de la mayoría de los santos son convencionales pues no hay intención de retratarlos, aunque hay raras excepciones, como san Ignacio de Loyola, a quien los buenos artistas, pintores o escultores, trataron de seguir los rasgos peculiares de su rostro que quedaron impresos en la mascarilla que sus compañeros jesuitas obtuvieron de su cadáver.

En cuanto a las encarnaciones, puede decirse que, en general en la Nueva España se usaron más bien los tonos rosados mates. Sólo en los casos de los santos mártires y especialmente de los Cristos, se exagera la policromía de la sangre y se usan tonos amoratados y verdosos para señalar los golpes.

Muy importante fue el uso de los materiales auxiliares a partir del siglo XVII para lograr un mayor realismo en las imágenes y con ello acercar a los fieles a determinadas devociones. Se observan ojos de vidrio de diversas formas y colores; si los labios se entreabren muestran dientes naturales y en las Vírgenes de los Dolores, se colocaron lágrimas de resina sobre las mejillas. En las rodillas y en las espaldas laceradas de los Cristos, fue común que insertaran fragmentos de huesos de animales, los que aunados a la policromía de la sangre debieron provocar la compasión de los fieles. Muchas imágenes se complementan con atributos de materiales ajenos a la madera, tales como coronas, resplandores o aureolas de metal - generalmente de plata - los que a veces se enriquecen con piedras semipreciosas.

Debo decir que estas características se aprecian tanto en las esculturas de gran formato que se trabajaron para los retablos, como en las de pequeñas dimensiones de carácter doméstico, las que en ocasiones presentan un trabajo tan delicado y minucioso que llega al preciosismo.

En las últimas décadas del siglo XVIII, la labor del escultor va perdiendo importancia para dar paso a las imágenes de vestir; en ellas sólo se trabajan los rostros y en ocasiones ciertas partes de las extremidades, como manos y pies. Los cuerpos se hacen con telas y papeles encolados o se tallan burdamente, sin detalles anatómicos o sólo se simulan con armazones de madera tipo "candelero", para vestirlos con telas variadas, como terciopelos y brocados; las cabezas ya no se

tallan con cabelleras rizadas pues se cubren con pelucas de cabello natural.

V. La identidad de la escultura novohispana

En síntesis, el trabajo de los escultores novohispanos cubrió los exteriores de los recintos coloniales al integrarse a los diversos elementos arquitectónicos de las fachadas pétreas de templos y capillas; así mismo, los interiores renacentistas y barrocos albergaron bellos retablos con imágenes talladas, policromadas y estofadas. Sin embargo, poco se sabe de los autores de estas obras, que en la mayoría de los casos permanecen en el anonimato. A diferencia de los pintores que dejaron constancia de sus nombres en tablas y lienzos, los escultores no autografiaron sus obras y cuando lo hicieron, colocaron las firmas en lugares inaccesibles a los ojos del espectador, como adentro de las cabezas o en la cara interior de las bases. El por qué de esta actitud, no la hemos descubierto: ¿Será que en una obra intervenían dos artistas, el escultor y el pintor? ¿Podría ser también que en una imagen resulta difícil encontrar el espacio adecuado para estampar las dos firmas en un lugar visible? Me inclino más por la primera de estas opciones.

Con todo, no se puede negar que en México hay una gran tradición escultórica, que si bien heredó de España los modelos y las técnicas, con el tiempo se fueron conformando las características que identifican a la escultura novohispana.

LA INMACULADA CONCEPCIÓN: LOS ORÍGENES DE UN DOGMA

PATRICIA FOGELMAN *

Durante muchos siglos, la idea de la excepcional naturaleza de María había sido motivo de enfrentamientos entre cristianos y opositores pero, también, entre las mismas filas del cristianismo. El culto a la madre de Cristo se ha ido levantando como una imponente fortaleza por encima de suelos difíciles y, en muchas oportunidades, inestables. Acompañada por cielos turbulentos, la representación de María como excepcional *Madre-Virgen*, se fue cristalizando en una imagen versátil, plural, polifacética y poderosamente atractiva. Partiendo de unas brevísimas (y un poco borrosas) notas bíblicas, llegó a ocupar un gigante y polémico espacio en la empresa de la Redención vista desde el Catolicismo. La piedad popular y la Iglesia institucionalmente han construido este edificio mariano a veces de manera conjunta y, otras, a pesar de fuertes disidencias.

No obstante, María se destaca en el horizonte del cristianismo como si por encima de la altura de su casa, unos y otros sectores (incluyendo al mundo protestante) agitara, a su modo, un estandarte en medio de las contiendas sobre diferentes modos de pensar y practicar la religiosidad.

Entre las versiones más debatidas de las características y los atributos de María, está aquella que se refiere a su excepcional carencia de pecado orginal. Según una línea de pensamiento, ella estuvo exenta de la mancha que los primeros padres (Adán y Eva) habrían legado a la Humanidad: María es vista como la única mujer enteramente carnal que, tras la Caída, ha escapado providencialmente a esa condición general. Esta afirmación ha dado lugar a muchas confusiones y debates pero con el paso del tiempo ha adquirido un *status de verdad revelada* para el orbe católico: ha llegado a ser un dogma.

Apenas mencionada en el Nuevo Testamento (pero, sobre todo, en el Evangelio de Lucas), María empieza a cobrar mayor participación en los Evangelios Apócrifos donde se describen pormenores de su nacimiento e infancia consagrada en el templo y su matrimonio con José (especialmente narradas en el *Protoevangelio* de Santiago, del siglo II).

En los primeros siglos cristianos, Eva y María eran vistas como anverso y reverso de la misma moneda: una fue causante de la Caída y la otra fue la puerta de la Redención. Este discurso, crece y traspasa los siglos llegando, incluso, a los dominios coloniales iberoamericanos del siglo XVIII[1].

Mientras que la primera mujer faltó a la obediencia y cayó en la tentación al escuchar y obedecer a la serpiente, acarreando el dolor y la muerte para los miembros del género humano (manchado, a partir de entonces, por el pecado original), la Virgen obediente que aceptó la palabra transmitida por el ángel de Dios revirtió la condena inaugurando los primeros pasos de la Salvación. Eva y Adán, los primeros padres, fueron creados en la gracia, por lo tanto, carentes de pecado (de culpa). Por ello habrían desconocido la concupiscencia, el dolor, la muerte y la corrupción. Pero al haber cedido a la tentación de la serpiente, y tras haber desafiado la voluntad de Dios, fueron condenados y junto con ellos, toda su progenie. De allí se deriva que los hombres y mujeres descendientes de los Primeros Padres carguen, según la Biblia, con la mancha del pecado original de la cual el Cristo vendría a redimirlos y recuperarlos de la corrupción.

El pecado original se fue convirtiendo, en el discurso del catolicismo, en una pieza

Fonte: D. Giannoni Rodriguez, J. M. La Inmaculada, 150 años. Lima, 2005. p. 78



Paraíso terrenal: La Mujer del Protoevangelio
Seguidor de Marcos Zapata. Siglo XVIII
Iglesia de Huanoquite. Cuzco (Perú)

* *Doutora em História*
GERE, PROHAL, Inst. Ravignani, Universidad de Buenos Aires. CONICET, Argentina
patricia_fogelman@yahoo.com.ar

[1] María como "Eva" y como "Theotokos", en: Jaroslav Pelikan. PELIKAN, Jaroslav Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture. New Haven: Yale University Press, 1996.

fundamental que realza los méritos y la importancia de la empresa de la Redención cristiana. Jesús, el Hijo de Dios, estuvo (según ese mismo discurso) limpio de pecado original, lejos de la concupiscencia y del advenimiento de la muerte natural. Con el tiempo, algunos cristianos han visto en María esa misma excepcional condición, pero sobre este tema se volverá especialmente, más adelante[2].

La figura de María, como una segunda Eva, fue reivindicada: María habría desatado el nudo de la desobediencia que ató la primera mujer. Los contrastes teológicos son muy ricos: la desobediencia de Eva acarreó la concupiscencia, el sufrimiento y la muerte para el género humano, María recupera la posibilidad de la Salvación mediante su ejemplo de obediencia, fe y pureza.

En muchos casos, por considerarla eficaz intercesora, el fervor popular ha llevado a los practicantes a considerar a María como "corredentora" o "salvadora" (característica *central* de su Hijo), lo que posteriormente generará nuevas contradicciones en torno a su papel en la empresa de la Redención.

A partir del siglo V, lo que había evolucionado en paralelo entre Oriente y Occidente manifiesta una gran divergencia: Oriente experimenta una creciente devoción mariana y la figura de la Virgen pasa a ocupar un lugar nodal, se refieren a su divinidad regia y a su poder, se popularizan las celebraciones, los pedidos en virtud de su calidad de mediadora y se desarrollan nuevas consideraciones acerca de su naturaleza y las condiciones de su muerte.

Hubo, también, fuertes disensos sobre su humanidad (su corporeidad): por ejemplo, surgieron grandes discrepancias sobre la persistencia de la integridad de su himen[3], aspecto que tiene mucha importancia en el discurso religioso porque la preservación de su virginidad constituiría una prueba milagrosa del origen divino de Jesús. El momento del parto de María se convierte en una escena central del debate sobre la virginidad perpetua (*virginidad antes, durante y después del parto*) que inquieta y divide a los teólogos. Su virginidad perpetua se aprueba dogmáticamente en el siglo VII[4].

Las especulaciones acerca de la incorruptibilidad de su cuerpo y su posible ascensión a los cielos fueron aumentando. El pecado original es una mancha de la que parece eximida según la opinión oriental del siglo VII, mientras que en Occidente los teólogos se mantenían más reservados en sus opiniones[5].

Como se puede observar, en la consolidación del culto mariano[6] y sus variadas instancias de debate, algunos temas tienen muchas resonancias de la cuestión del pecado original: especialmente, la debatida *muerte* de María.

¿Por qué tantas discusiones en torno a la muerte de María?

Si ella hubiese estado exenta del pecado original, en la gracia, debería haber escapado a los alcances de la filosa hoja que corta la vida de los hombres: la muerte. Por lo tanto, interpretar la escena narrada en los evangelios como su *fallecimiento*, como su *muerte*, implica tomar posiciones en un campo lleno de contendientes (inmaculistas y opositores, dormicionistas, transicionistas y asuncionistas, etc.) y dentro del cual se juegan valores claves de la historia de la Salvación.

A fines del siglo V y principios del siglo VI, preferían representar la salida final de María del escenario de la vida humana como una *Dormitio*, lo que implica la hipótesis de la mortalidad de la Virgen y una separación del cuerpo y del alma.

Según Jean Wirth[7], las representaciones de las imágenes religiosas a partir del siglo XIII comienzan a transformarse haciendo visible a los ojos humanos aquello que pertenece a lo sobrenatural cristiano. Esa operación implicó la representación metafórica de lo corporal a través de la vestimenta: así, la carne se representa con la ropa y sus pliegues. Más que el ocultamiento de la carne, los ropajes y los pliegues la pondrían de relieve. Antes, en la iconografía, el alma de María (semejante a un niño y casi etérea) era recogida por las manos de Cristo durante la dormición y era

[2] Los teólogos Ireneo, Tertuliano y Orígenes defendieron a la Virgen contra las tempranas herejías.

[3] Se discutió bastante si el himen de la madre de Cristo permaneció intacto durante y después del parto; si concibió a otros hermanos de Jesús, etc.). El Concilio de Éfeso (431 DC) definió la maternidad divina de María (como Theotokos: "Madre de Dios") y el Concilio de Calcedonia (451) la proclamó Aeiparthenos ("Siempre Virgen") en un contexto de lucha contra la herejía nestoriana.

[4] La virginidad perpetua de María sería proclamada como dogma de la Iglesia recién en el año 649, durante el IV Concilio Laterano. San Ildefonso (arzobispo de Toledo), defendió la perpetuidad de su virginidad contra los argumentos de judíos y herejes durante el siglo VII. Ver: FOGELMAN, Patricia. "Representaciones marianas a través de la iconografía sobre San Ildefonso de Toledo". Fundación. Actas de las Primeras Jornadas de Historia de España. 1999-2000. Buenos Aires: s/n, 2000. p. 95-124.

[5] GRAEF, Hilda. María. La mariología y el culto mariano a través de la historia. Barcelona: Herder. Barcelona, 1968. p. 141-161.

[6] El Segundo Concilio de Nicea (787) estableció a la Virgen se le rinde hiperdouleia, es decir, "más que reverencia". ELIADE, Mircea. (Ed.). The Encyclopedya of Religion. s/l: s/n, s/d. p. 251.

[7] WIRTH, Jean. L'apparition du sumaturel dans l'art du moyen age. In: DUNAND, Françoise; SPIESER, Jean M. et WIRTH, Jean. L'image et la production du sacré. Paris: Meriediens Klincksieck., 1991. p. 150-152.

ascendida al cielo. Pero a partir del siglo XIII comienza a representarse su ascenso corporal mediante la técnica de pintarla como a una mujer escrupulosamente ataviada, y esas ropas representarían la corporeidad, la carne de la Virgen asumpta. Pero las tradiciones divergen acerca del lugar al cual habría sido llevado el cuerpo tras la muerte, mientras que su alma habría sido transportada al cielo junto al Padre[8].

Entre los escritos en favor de la *Assumptio* se verifican dos corrientes: la que remite a la inmortalidad (Asunción sin resurrección: María es transferida en cuerpo y alma al cielo, sin pasar por la tumba) y la que admite la mortalidad (implícita en la idea de la resurrección: reunión del cuerpo y el alma en la Asunción con resurrección) . Esta última tradición, la de la Asunción con resurrección, data de finales del siglo VI.

Según Simón Mimouni, la visión de los textos antiguos del cristianismo (tanto oriental como occidental) parece corresponderse con tres conjuntos: el primero de ellos responde a la opinión dormicionista, mientras que un segundo *corpus* de textos religiosos manifiestan un clima de transformación hacia las ideas asuncionistas. Este conjunto estaría dado por una conjunción de ambas doctrinas: algo así como el ***transitus*** de la Virgen; siendo la doctrina más reciente la que plantea definidamente la asunción de María a los cielos. Entre las conclusiones más importantes del trabajo de Mimouni, se desprende la idea de que el fenómeno aparicionista, tan difundido posteriormente, es claramente subsidiario de la tradición doctrinal asuncionista.

Durante el proceso de fortalecimiento de la idea *asuncionista* los debates manifiestan una preocupación fuertemente cristocéntrica, en la que tiende a reflejarse sobre María una serie de atributos propios de Jesús en un esfuerzo por legitimar a la Madre, la concepción del Hijo y el nacimiento milagroso. Esta asimilación de ambas figuras, destinada a consagrar la incorruptibilidad de la carne de uno y otro (eximidas de las consecuencias del Pecado Original), está fuertemente asociada a la cuestión de la cristología encarnacional.

La diferencia entre *Asunción* y *Ascensión* es muy importante: la primera presenta un sentido pasivo, mientras que la segunda tiene un sentido activo y está reservada sólo al Cristo quien habría ascendido por sus propios medios, en cambio la madre lo habría hecho por obra de aquél, por eso la presencia de los ángeles[9].

La aprobación dogmática de la Asunción de la Virgen tardó varios siglos en llegar (fue dada en el año 1950, junto con una serie de medidas destinadas a fortalecer el culto mariano y a la Iglesia católica en un contexto de posguerra)[10].

¿Alcanzaría a Cristo y a su Madre, la herencia de los primeros padres? Claro que la negativa era poderosa. Se vislumbraban los reflejos de la polémica cuestión del pecado original sobre María, afectando el seno recipiente del Hijo de Dios. Ante las deducciones lógicas acerca de la transmisión de esa culpa, el mártir San Hipólito argumentaría que Cristo estaba revestido de las maderas incorruptibles del arca de su madre, exceptuándola con su razonamiento del pecado original.

Posteriormente, en un ambiente medieval sofocado por los incendios de las herejías nestoriana y pelagiana, las Iglesias Oriental y la Occidental comenzarán a referirse más específicamente a la cuestión de la concepción inmaculada de María y a su pureza innata. Así, Teodoro de Ancira, dirá: "Virgen inocente, sin mancha, santa de alma y cuerpo, nacida como lirio entre espinas". Se trata de una proposición semejante a otra muy conocida que, posteriormente, hará énfasis en su pureza original asociada con su permanente impenetrabilidad ante la concupiscencia: María será comparada con una "castaña sana, íntegra y virginal, aún rodeada de espinas". En la era medieval se empieza a utilizar el término "inmaculada" *Vid*. Sofronio: "Santa [María], inmaculada de alma y cuerpo, libre totalmente de todo contagio".

En torno a la herencia del pecado original, hacia el octavo siglo, se van definiendo

Fuente: D. Giannoni Rodríguez, J. Mª. La Inmaculada. 150 años. Lima, 2005. p. 56



Defensa de la Inmaculada de Duns Escoto. Anónimo Siglo XVIII. Convento de San Francisco. Cuzco (Perú)

[8] MIMOUNI, Simon Claude. Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes. Théologie Historique 98. Paris: Beauchesne, 1995.

[9] Si bien Paschase Radbert (Pseudo-Jerónimo, muerto en 865) había influido fuertemente en contra de la creencia de la asunción corporal de María al cielo, este tema volverá a la palestra, muy especialmente, a partir del siglo XII.

[10] 1942: Consagración del mundo al Inmaculado Corazón de María. 1945: es proclamado año mariano. En 1958 se proclama la realeza de la Virgen y se establece su fiesta.



Inmaculada Concepción. Óleo de autor anónimo
Escuela cuzqueña. Ca. Primera mitad del siglo XVIII
Museo Isaac Fernández Blanco (Buenos Aires)

posiciones sobre la persona de María: "En este paraíso no tuvo entrada la serpiente, por cuyas ansias de falsa divinidad hemos sido asemejados a las bestias" (San Juan Damasceno)[11]. Definitivamente, la Iglesia Oriental marchó muy decidida a sostener un vigoroso culto a la Inmaculada Concepción.

En el caso de la Iglesia de Occidente, los pasos han sido mucho más titubeantes. No obstante, algunas afirmaciones de la temprana literatura medieval parecen sugerir la idea de una madre excepcional poniendo el énfasis, todavía, en la recapitulación sobre el Apocalipsis de Juan:

> *La víbora infernal yace, aplastada la cabeza, bajo los pies de la mujer. Por aquella virgen, que fue digna de engendrar a Dios, es disuelto el veneno, y retorciéndose bajo sus plantas, vomita impotente su tóxico sobre la verde yerba*[12].

Los franciscanos Guillermo de Ware y Duns Scoto (a principios del siglo XIV), se refirieron a la pureza de María en relación a la ausencia del Pecado Original como resultado de la acción del Hijo sobre la Madre: la *perfectísima redención* de Cristo la habría preservado del pecado, lo que la diferencia de la redención ejercida sobre el resto de la humanidad, que consiste en la reconciliación posterior a la existencia del pecado.

De todas maneras, la discusión sobre las apariciones y las revelaciones de María, continúan durante el siglo XIV y el siguiente. El decreto del Concilio de Bâle (15 de septiembre de 1349), declara a la ***doctrina*** de la Inmaculada Concepción como "piadosa y conforme al culto de la Iglesia" pero no alcanza a eliminar los disensos[13] y, en el siglo XV, seguirán las discusiones y aumentarán las apariciones, los milagros, el culto a las imágenes que lloran y que sangran... A fines del siglo XV, una famosa revelación de la Virgen desencadenó la creación de la *Orden de la Concepción Inmaculada* realizada a instancias de una testigo clave: una dama portuguesa de la corte de Castilla, doña Beatriz da Silva[14]. Esta Orden funcionó como una eficaz "palanca" que dio dinamismo a la difusión de esa devoción. Según Pierre Civil "la doctrina de la Inmaculada Concepción se apoya sobre una densa red de imágenes que ilustraban la famosa revelación de la Virgen a Beatriz de Silva..."[15] y se plasmó a partir de una representación de la Purísima Concepción realizada en Valencia por el pintor Juan de Juanes, cuyo encargo se vio rodeado de un ambiente de milagro: no pudo pintarla con perfección hasta que tomó la comunión[16]. A partir de allí, las reproducciones, los gravados y el estereotipo se difundieron vigorosamente.

Durante el siglo XVI el cisma amenazaba a la Iglesia católica y las elites intelectuales miraban críticamente sus pilares debido a la influencia del racionalismo incipiente. Para Lutero y Calvino, la Madre de Cristo estaba sometida al pecado original y precisaba la también la salvación ofrecida por el Cristo. Paralelamente, la creencia en la Inmaculada Concepción de María era operada por la resistencia católica como un baluarte de la fe, en medio de ese ambiente de crisis y escepticismo. Como reacción, el siglo XVI se poblará de pinturas, poemas y canciones que loan a la Virgen y, también a su inmaculada concepción, como a una reina celestial y coronándola de adjetivos y de títulos provenientes de símbolos bíblicos del *Cántico*: "lirio entre espinas","torre de David", "jardín cerrado", "fuente de los jardines", "pozo de aguas vivas", "luna" y "sol"; otros cuatro del discurso de la Sabiduría del Eclesiástico: "ciudad", "cedro", "rosal" y "olivo". Y, también, la anticiparían otras partes: la profecía de Isaías: "vara de Jesse"; la "puerta del cielo" del Génesis y "el espejo inmaculado" del libro de la Sabiduría.

Otro frecuente título mariano, de origen medieval, era el de "estrella del mar". La figura de María Inmaculada se levanta sobre una serie de elementos que la sostienen. Entre ellos, la participación inocente y santa de sus padres: el beso en la Puerta Dorada, su falta de concupiscencia y su avanzada edad. Pero es, sobre todo, el culto a Santa Ana el que va en aumento asociado al de

[11] San Juan Damasceno, padre griego del siglo VIII, también dijo: "La Virgen María, tierra donde la espina del pecado jamás ha brotado [...] madera incorruptible". Citado en: LEFOUIN, Claire. Marie dans la littérature française. Du Moyen-Age à nos jours. Paris: Tequi, 1998. p. 35.

[12] Prudencio, ca. 400.

[13] BARNAY, Sylvie. La Vierge. Femme au visage divin. Paris: Gallimard. 2000. p. 69.

[14] Idem, p. 79.

[15] CIVIL, Pierre. Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle : Le traité "Norte de Ydiotas" de Francisco de Monzón (1563). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996. p. 130.

[16] Idem, p. 130-131.

la Virgen. Los *Libros de Horas*, tan utilizados en este período por la nobleza, se pueblan de escenas con preciosas miniaturas iluminadas con imágenes de la Virgen, de Santa Ana, de ambas leyendo y, otras veces, incluyen una tríada donde Abuela, Madre y Niño Jesús aparecen juntos, resaltando la pureza del lado humano de su linaje. El beso de la Puerta Dorada se va sustituyendo por las representaciones de María niña o de la joven virgen de la visión apocalíptica. Como ha afirmado Pierre Civil, una nueva iconografía contra-reformista facilita la visualización de la abstracta doctrina de la inmaculada valiéndose de un estereotipo: "un tipo de Virgen, de pie, coronada de estrellas y acompañada de una serie de atributos de origen bíblico que imponen un desciframiento metafórico [...]. Destinados a un público heterogéneo, los grabados estilizaron la tipología consagrada, buscando la identificación inmediata"[17] de esa mujer resplandeciente que pisa la serpiente (símbolo del mal y la herejía), haciendo visible, incluso, en las simplificaciones populares la trascendencia del Cielo.

Mientras el culto inmaculista se expande, la división en las filas de la Iglesia no se queda atrás: el cisma protestante se consolida. Tampoco las amenazas de la herejía y el Islam se atenúan: Es por eso, en este contexto, que la figura de la Virgen inmaculada se convierte en un estandarte que reúne buena parte de la cristiandad fomentado por el poder político secular (monárquico) y espiritual (el papado).

Así, durante el siglo XVII, muchos Estados preocupados por las guerras se ubican bajo la figura tutelar de María Inmaculada: Luis XIII de Francia, pone su reino bajo la tutela de la Virgen (10 de diciembre de 1637) y renueva su voto al año siguiente, en oportunidad de anunciar el advenimiento de su hijo y próximo heredero; En Portugal, un decreto real (dado el 25 de marzo de 1646) declara a la Virgen patrona del reino. La corona de España ha trabajado mucho para difundir y consolidar el patronato de la Virgen Inmaculada sobre sus dominios: ha creado, en el curso del siglo XVII, una *Junta de la Inmaculada Concepción*, institución que dependía directamente de la Monarquía y estaba conformada por expertos de órdenes regulares para gestionar ante el papado la instauración de la fiesta inmaculista e instarlo a decretar el dogma. Desde España se irradiarán los colores rosa y azul de la pintura de Zurbarán (típicos, también, de la Inmaculada) que se mezclaron con los elementos propios de la visión apocalítica de Juan: el sol, la luna y la aureola de doce estrellas. Los grabados y estampas difunden hacia los dominios coloniales los modelos de la Purísima pisando la serpiente como otra victoria de la mujer apocalíptica que preanunciaba a la Inmaculada Concepción de María: la Mujer que traería al Cristo y derrotaría el demonio de la herejía. Así se plasmará, desde luego, en la pintura.

Luego, los colores azul-celeste y blanco (asociados por algunos autores al emblema de los borbones durante el siglo XVIII) pero típicos de las inmaculadas de Murillo, se difundieron ampliamente en las representaciones que poblaron todas las ciudades del Imperio español. Estos colores, que el canon pictórico de Pacheco recomienda para representar a las inmaculadas, estaban fuertemente imbricados con el poder de la realeza en el gobierno. La triple corona sobre la cabeza de esta Virgen, alude a la coronación y la realeza, pero quizás también a una representación Trinitaria:

El éxito de estas campañas de la denfensa inmaculista, se plasmó en las posiciones oficiales de la Iglesia sobre la Concepción de la Madre de Cristo: resalta la Bulla *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* (8 de diciembre de 1661), puesto que en ella el papa Alejandro VII condenó las opiniones contrarias (públicas o privadas) a la Inmaculada Concepción:

> *3.- Prohibición de enseñar la doctrina contraria:*
> *Y porque con ocasión de la afirmación contraria en los sermones, lecciones, conclusiones y actos públicos en el sentido de que la misma beatísima Virgen María, fue concebida con el pecado original, con gran ofensa de Dios, se originaron escándalos para el pueblo*

Fonte: D. Giannoni, Rodríguez, J. M. La Inmaculada, 150 años. Lima, 2005. p.80



Inmaculada Victoriosa. Basilio Santa Cruz.
Cuzco (Perú) Siglo XVII. Museo de Arte, Lima

cristiano, altercados y disensiones, prohibió el Papa Pablo V, también Predecesor Nuestro, enseñar y predicar la opinión contraria a dicha sentencia; esta prohibición fue extendida por el Papa Gregorio XV, de piadosa memoria, igualmente Predecesor Nuestro, a las conversaciones privadas, mandando, además, en favor de esta sentencia que en la celebración tanto pública como privada del Santo Sacrificio de la Misa se empleara sólo el nombre de la Concepción[18].

El fervor mariano del siglo XVII, reactivado en parte como reacción frente a la Reforma Protestante[19], se expandió en América vigorosamente. La Iglesia, con la colaboración de la Corona, se ocupó de difundirlo y fortalecerlo: lo hizo a través de Bulas y Breves pontificios, fiestas concepcionistas, coronaciones de imágenes, y con la participación de las universidades en la propagación del culto y la protección del misterio mariano y la promoción del culto la Inmaculada[20].

Mientras que los seculares fundaban ciudades, puertos, villas y cabildos coloniales bajo la protección de una imagen en particular, los clérigos regulares enseñaban la doctrina y disciplinaban a los aborígenes americanos en las prácticas católicas. El culto a la Inmaculada Concepción de María fue ganando terreno, sostenido por una creciente maquinaria de imágenes que circularon en el orbe católico, siguiendo, muy especialmente, el mencionado estereotipo de las inmaculadas del pintor español Murillo.

Las fiestas, la liturgia, las procesiones y romerías, espectáculos del poder y del carácter sagrado de la Iglesia, contribuyeron a crear un consenso entre las sociedades coloniales en las que prendió el cristianismo y el culto mariano, superando las barreras étnicas y sociales[21].

En el orbe católico, toda una campaña propagandística sirvió de clima para el desarrollo de la devoción inmaculista que se expandió en América. No obstante, durante el siglo XVII franciscanos y jesuitas apoyados, además, por los recurrentes reclamos de la corona española insistieron en la defensa del culto a la Inmaculada, mientras que los dominicos se oponían siguiendo los argumentos de Santo Tomas de Aquino.

Finalmente, la disputa se zanjó cuando el Papa dispensó una aclaratoria que preservó la calma entre la orden de predicadores quienes se plegaron a la devoción por la Inmaculada, esforzándose por no contravenir con ello la doctrina del reticente Santo Tomás: La Inmaculada Concepción fue instituida por dogma de la Iglesia en la constitución apostólica *Ineffabilis Deus*, el 8 de diciembre de 1854.

Veamos, sintéticamente los ejes centrales de esa carta apostólica: Dios habría preparado especialmente una madre para su Hijo, a la que amó más que a todas las criaturas (ángeles o humanos) y, por esa razón, la colmó de mayores gracias. Ese argumento se refuerza con la idea de que la inocencia original de María está indisolublemente relacionada con su maternidad divina, es decir, con su principal función prevista según los designios de Dios[22].

Dios inefable ha elegido desde el comienzo de los siglos para su Hijo único y le ha destinado una madre de la cual, habiendo tomado carne, él nacería [...] y que él ha amado más que a todas las criaturas [...] siempre exenta de toda mancha del pecado, toda bella y perfecta [...] enteramente preservada de la mancha del pecado original, ella significa el triunfo mas completo sobre la antigua serpiente [...][23].

El principio de recapitulación sobre la Biblia ha permitido reinterpretar la escena de la visión de Juan como una promesa del nacimiento del Redentor, donde la Mujer Apocalíptica es

[18] Alejandro VII. Bulla Sollicitudo Omnium Ecclesiarum. 8 de diciembre de 1661.

[19] Ver: SCHULTZ VAN KESSEL, Elisja. Vírgenes y madres: entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna. In: DUBY, Georges et PERROT, Michelle. Historia de las mujeres. Madrid: Taurus, 1993, v. 5.

[20] También promovió el voto de sangre: VARGAS UGARTE, Rubén. Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados. Madrid: s/n, 1956. Tomo I. p. 127-141.

[21] GRUZINSKI, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). México: FCE, 1994. p. 188.

[22] GRAEF, Hilda. María. la mariología... op. cit., p. 416.

[23] Pío IX. Bula Ineffabilis Deus. 8 de diciembre de 1854. Las negritas y el subrayado son míos.

decodificada como un presagio de María, la doncella (o la virgen) con dolores de parto. Mientras que la serpiente, vieja compañera de la Primera Mujer (una Eva virgen e inocente, también) es asimilada al demonio y a la herejía (como una lengua que ofende a Dios y promueve la desobediencia, generando el pecado y la muerte). Esta vez, según la visión de Juan, la doncella pisará triunfalmente la cabeza de la serpiente monstruosa, mientras los ángeles y el Mesías se prepararán para el combate final que habrá de destruir al Demonio y lograr la Redención para los mancillados descendientes de los primeros padres.

Se ha visto que las discusiones sobre la concepción de María y su carencia de Pecado Original, así como los debates internos y contra los herejes acerca de la virginidad antes, durante y después del parto, han hecho de la Virgen un sujeto cuyo perfil ha sido oficialmente delineado por la Iglesia: María fue escogida por la voluntad divina desde su nacimiento, eximida de culpa, y preparada para que dentro de su cuerpo se diese la Encarnación del Mesías, dando inicio al cumplimiento de la prometida Redención.

El cuerpo de María ha sido interpretado como un continente, un lugar consagrado en virtud de su incorruptibilidad y refractario a la concupiscencia: "la cerradura de la puerta del templo de Dios, nunca fue corrompida"[24], mencionada muchas veces como *Hortus conclusus* ("Jardín Cerrado"), y por lo tanto la representación alude a esa excepcionalidad como espacio sagrado donde se produjo el milagro fundante del cristianismo: La Encarnación del Hijo de Dios, uno de los principales Misterios. He aquí la piedra fundamental de la cuestión de la Inmaculada Concepción de la Madre de Jesús: se trata del continente libre de pecado, el recipiente inmaculado, no contaminante y descontaminado por la misma gracia que decidió alojar en él al perfectísimo Hijo redentor. Estos son los términos centrales de la afirmación dogmática que nos ocupa.

De esta manera, se observa claramente hacia dónde se orientaron -a lo largo de los siglos- los teólogos de la Iglesia, los mariólogos y los defensores de un catolicismo resistente frente a cambiantes posiciones contrarias (provenientes de mahometanos, judíos, herejes o cismáticos): la marcha de la historia de la mariología, y en particular, de la posición inmaculista, iba dirigida a construir un edificio seguro para albergar a Jesús como figura central, acentuando su origen milagroso, su excepcionalidad y su legitimididad providencial. En la metafórica fortaleza de la Inmaculada Concepción de la Virgen-Madre, construcción histórica sellada dogmáticamente, se mantiene a salvo el tesoro católico de la Redención y, desde allí, se puede estructurar un conjunto discursivo eficaz para protegerlo, presentarlo y difundirlo, inclusive, en las coyunturas más hostiles para el pensamiento religioso de la Iglesia Católica.

En 1854, con una bula y afirmación dogmática, el Papa Pío IX buscó afirmar y consolidar la posición eclesiástica en torno a un tema central. El clima era de restauración católica, de reacción frente a las crisis por las que había pasado la Iglesia como resultado de las "Luces", la Revolución francesa y el creciente racionalismo. La bula de Pío IX refleja una búsqueda institucional por unificar opiniones respecto de la Inmaculada Concepción de la Madre de Jesús para reafirmar a Cristo en el centro de la vida cultural y religiosa con pretensiones universalistas.

Esta reacción católica desatada contra el racionalismo y el laicismo, trabajó por el consenso de las diferentes ramas de la Iglesia hasta plasmarlo en el antiguo y acariciado proyecto del Dogma. Lográndolo en los prolegómenos de lo que será el gran estallido de las apariciones y mensajes marianos del siglo XIX. Esta escalada de apariciones marianas (en la que Lourdes tiene un papel estratégico muy destacado), ayudó a difundir exitosamente esta creencia y a defender las posiciones de poder de una Iglesia católica en activa fase de reacción y expansión sobre las esferas de la vida cultural y política internacional.



Inmaculada Victoriosa. Basilio Santa Cruz
Cuzco (Perú) Siglo XVII. Museo de Arte, Lima

[24] En el s.VII San Ildefonso, arzobispo de Toledo, defendió la virginidad mariana frente a las blasfemias y herejías judaizantes. Ver: FOGELMAN, Patricia. "Representaciones marianas a través de la iconografía sobre San Ildefonso...." op. cit., p. 95-124.

La Inmaculada en Hispanoamérica colonial

El culto mariano llegó a América junto con los descubridores, los primeros conquistadores y los sacerdotes que iniciaron la evangelización o conquista espiritual[25]. Los marinos que viajaban a América solían ser devotos de las advocaciones marianas propias de su lugar de origen, y muchos de ellos, miembros o no de las abundantes cofradías hispanas, pasaban antes de embarcarse por los santuarios españoles con el fin de encomendarse a la Virgen para que los protegiera en su empresa. La devoción mariana se refleja en la toponimia de los sitios bautizados por los descubridores y fundadores apenas iniciada la conquista americana y se extiende a lo largo del período colonial.

La mentalidad y la religiosidad hispana se encontraron con una nueva diversidad étnica durante el enfrentamiento con las religiones y prácticas devotas de los nativos. Frente a esta nueva situación lo más próximo en la memoria de los españoles fue la experiencia de la Reconquista que acababan de realizar mediante la expulsión de los musulmanes y judíos, de donde el culto mariano había salido fortalecido[26].

> *"...los primeros observadores se apresuraron a comparar a los indios de México con los moros y los judíos (...) de hecho, el apego de los cristianos viejos a las imágenes había salido reforzado de la Reconquista, y ha contribuido a fijar la identidad de los cristianos en España y sus prácticas religiosas en un tiempo en que la Iglesia favorecía el culto a las imágenes a condición de que no se cayera en la idolatría (...). La Virgen de Guadalupe, venerada en las montañas de Extremadura, era la más querida por los conquistadores"*[27] .

A riesgo de simplificar excesivamente podemos decir que el contexto en que se produjo la Conquista fue una situación de tensiones constantes entre diferentes culturas, grupos socioétnicos en conflicto o alianza, en una sociedad fuertemente jerarquizada en la cual el grupo de cultura hispana se había propuesto el control de la situación y se veía a veces desbordado por cierto tipo de resistencias indígenas a su hegemonía. En el plano de la religiosidad muchas veces los códigos católicos no encontraban equivalentes para su "traducción" al sistema de ideas indígenas, es decir, que no se podía dar un simple reemplazo de dioses y panteones, ni de prácticas devotas por otras. La idea de la existencia de un solo dios invisible, que no se podía representar y adorar en un icono, y al mismo tiempo, la imagen de un Cristo en la cruz ante el que había que postrarse, mostrar reverencia y constricción, se volvía muy compleja en la cosmovisión de algunos grupos indígenas. Frente a esto, la imagen de la Virgen María, o *Madre Celestial, Reina de los Cielos, Madre de Dios, o Esposa de Dios*, pese a las confusiones que ya se evidencian en los títulos que acabamos de mencionar, aparecía como más fácil de asimilar a la Madre Tierra, a la luna, a las divinidades asociadas con la fertilidad, los ciclos agrícolas y naturales, y ciertas devociones de imágenes femeninas vinculadas a estas cuestiones.

El ejemplo por excelencia, del notable desarrollo del culto concepcionista, mezclado con influencias prehispánicas es el de Nuestra Señora del Guadalupe del Tepeyac, en México. Esta temprana tradición religiosa (que data de mitad del siglo XVI) ha sido profusamente estudiada en la historiografía sobre los períodos colonial e independiente debido a sus grandes implicancias sociales y políticas. Historiadores de diferentes países (O'Gorman, Ricard, Lafaye, Nebel, Gruzinski y Brading, entre muchos otros) han analizado el surgimiento, desarrollo e integración de la devoción guadalupana en el proceso de gestación de la identidad nacional mexicana: identidad criolla y, a la vez, mariana.

[25] RICARD, Robert. La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572. FCE. México, 1995 (1947). Rubén VARGAS UGARTE (S. J.). Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados. Tomos I y II. Madrid, 1956.

[26] NEBEL, Richard. Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México. FCE. México, 1995. pp. 74-81

[27] GRUZINSKI, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colon a "Blade Runner" (1492-2019). FCE. México, 1994. p. 43.

Solange Alberro se ha referido al papel del culto a la Virgen en la construcción de un *mito federador guadalupano*[28]. Mito que se habría impuesto como "señuelo" atrayendo a los criollos en su búsqueda de definición identitaria y que terminó por imponerse basado en resignificaciones de símbolos prehispánicos (por ejemplo, el águila y el tunal) mixturados con nuevos elementos provenientes de la Biblia. Así, se habría dado un sincretismo entre las figuras occidentales (María y San Juan Evangelista) y otras aztecas (Tonantzin, por ejemplo).

Indudablemente, en la región andina colonial el peso de los antiguos cultos prehispánicos a las *huacas* (objetos/lugares de adoración ancestral) y a los cerros fue muy importante en la construcción del cristianismo.

En este caso, la imagen de la Virgen se mixtura con la del Cerro Rico de Potosí, fundamental yacimiento de plata en el espacio andino colonial.

Como afirmación de la identidad y poder local, muchos pueblos aborígenes tendieron a levantar una capilla y organizar una fiesta en honor de una imagen. Paralelamente, la Virgen fue absorbida y decodificada en una clave en la que se ha vuelto "persona" que aparece, camina, sangra y suda[29]. El vínculo establecido entre la comunidad, la imagen, su historia, los milagros, el establecimiento de las tumbas de los cofrades dentro de la capilla expresaba una relación profunda con la imagen y un intento de apropiación de la misma. Las diferentes sociedades de Hispanoamérica, y dentro de ellas, especialmente los grupos aborígenes, se aferraron fuertemente a esta nueva imagen de culto que les resultaba, en cierta forma, semejante a lo conocido, mientras que las cofradías marianas colaboraron en este proceso.

Y los esclavos de origen africano y sus descendientes también eran incorporados a la vida cristiana, a las creencias y lazos sociales: se trata de una expresión peculiar del sistema colonial. Las fiestas, la liturgia, las procesiones y romerías, todos los espectáculos del poder y del carácter sagrado de la Iglesia, contribuyeron a crear un consenso entre las sociedades iberoamericanas en las que prendió el cristianismo, superando las barreras étnicas y sociales. En la devoción se organizaba toda una "textura social, cultural, afectiva y material"[30].

Lo cierto es que estas poblaciones se fueron volcando hacia el culto mariano desplazando, en cuanto su preferencia, incluso al culto del Señor Sacramentado. Y, de hecho, los templos y santuarios con motivos marianistas y las procesiones marianas son los más abundantes en Latinoamérica.

[28] ALBERRO, Solange. "La Iglesia como mediador cultural en la Nueva España, ss. XVI-XVII: La recuperación del complejo simbólico del águila y el nopal". In: ARES, Berta et GRUZINSKI, S. Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores. Sevilla: EEHAA, 1997. p. 409-411; 393-414.

[29] GRUZINSKI, Serge. La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII. México. 1991. p. 246.

[30] Ver en: GRUZINSKI. La guerra de las imágenes... op. cit. p. 188.

LA PINTURA DEL OTRO MUNDO: LA IMAGEN DE LA JERUSALÉN CELESTE

FRANCESCA BRAIDA *

En esta presentación quiero analizar otro aspecto de la imaginación medieval: la representación espiritual de la ciudad celeste a través de un sueño y el significado sacro y profano de los objetos que acompañan al peregrino en su búsqueda espiritual.

En el *Pèlerinage de vie humaine*[1], escrito en la primera parte del siglo XIV por Guillaume de Digulleville, podemos apreciar cómo la visión de la Ciudad Santa aparece a un monje que, en el sueño, empieza un peregrinaje a través de la vida humana para llegar a la Ciudad Santa de Dios, que le aparece reflejada en un espejo[2]. Está presentación tiene como objetivo, investigar la relación entre texto e imagen y cómo la iconografia puede transmitir, o sugerir sin mostrar, el tema del sueño que se convierte en sujeto de la búsqueda y del peregrinaje.

Quiero también analizar la importancia y la función atribuida a los espejos como objetos físicos y como objetos simbólicos con una implicación teológica, y cómo los dos aspectos son interrelacionados en el pensamiento medieval con observaciones y descubrimientos contemporáneos en las ciencias ópticas. Una atención particular será reservada al análisis de las imágenes de la Ciudad Santa del Apocalipsis.

En el *Pèlerinage de vie humaine*, escrito en el 1345 en la abadía de Chaalis por el monje cisterciano Guillaume de Digulleville, la imagen de la Ciudad Santa reflejada en un espejo aparece durante un sueño. Podemos atribuir a esta imagen un cierto carácter de reliquia mostrando solamente una parte pequeña de la totalidad. En una miniatura del siglo XV (FIG.1), se ve a un monje soñador que está adormecido en su cama cuando se le aparece un espejo enorme conteniendo la imagen reflejada de la Jerusalén Celeste.

El pensamiento teológico que inspiró la concepción de esta imagen se encuentra en los versículos de San Pablo a los cristianos de Corintios (13:12) «Ahora vemos como enigmas en un espejo, entonces veremos cara a cara. Ahora conozco a medias, entonces conoceré tan bien como soy conocido.[3]»

Espejos y óptica fueron un importante objeto de estudio desde la Antigüedad. Fueron discutidos en los trabajos de Aristóteles y de los comentaristas arabes como Avicenna, Al Kindi, Alghazzali[4]. Pero los espejos están también estrechamente relacionados al pensamiento religioso. En consecuencia, la visión de la Ciudad Santa reflejada en un espejo «gran sans mesure», inconmensurable, es una referencia directa a san Pablo (I Co, 13,12)[5].

Una parte del conocimiento que derivó de los nuevos descubrimientos en la ciencia óptica está incluida en la visión alegórica de la cultura medieval del poema francés el *Roman de la Rose*[6] escrito en la primera y segunda parte del siglo XIII para Guillaume de Lorris y Jean de Meun. El *Pèlerinage de vie humaine* es el eco de la belleza de este poema de amor en forma de sueño, pero de cultura enciclopédica, que inspira y genera otro poema en forma de sueño. En este caso el tema del sueño es la elevación del amor humano al amor espiritual emprendiendo un viaje al otro mundo; este tópico fue muy popular en la Edad Media.

Guillaume de Digulleville lleva al lector a un viaje parecido al de Dante en la *Divina Comedia*[7] para elevar el alma humana y alabar la divinidad de Jesucristo, guiado por la visión de la

Fonte: BnF fr.829 f.1. *Pèlerinage de vie humaine*. Guillaume de Digulleville



Figura 1 - Visión de la Jerusalén Celeste
Francia, siglo XV

* *Doutora em História Medieval*
EHESS-GAHOM Paris
francescabraida@yahoo.com

[1] Guillaume de Digulleville, Le Pèlerinage de vie humaine, édition par J.J. Stürzinger, Londres, Roxburghe Club, 1893. Ver igualmente el estudio sobre la trilogía de los poemas de G. de Digulleville, Fabienne Pomel, Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Age, Paris, Champion, 2001 y para el aspecto iconográfico ver Michael Camille, The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Digulleville's Pèlerinages, 1330-1426. Ph. D. Diss., Cambridge University, 1985.

[2] Guillaume de Digulleville, Le Pèlerinage de vie humaine, op. cit. v.35-38: Avis m'ert si com dormoie/Que je pelerins estoie/Qui d'aler estoie excite/En Jherusalem la cite.

[3] Luis Alonso Schockel, Biblia del Peregrino, Nuevo Testamento Edición de Estudio Tomo III, Ega, Mensajero, Verbo Divino, Bilbao, Navarra, 1996, San Pablo (I Co, 13,12).

[4] Sobre la ciencia en la Edad Media ver David C. Lindberg, Theories Of Vision from Al-Kindi to Kepler, Chicago, University of Chicago Press, 1976; David C. Lindberg, Science in the Middle Ages, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1978.

[5] Sobre el tema del espejo en San Pablo ver Norbert Hugedé, La métaphore du miroir dans les épitres de saint Paul aux Cotinthiens, thèse, n.157, Université de Genève, Neuchâtel, 1957.

[6] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose, édition d'après le manuscrit BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, (Lettres gothiques), 1992. Sobre el tema del espejo en la literatura medieval ver Alan Gunn, The mirror of love a reinterpretation of

Fonte: Bodleian Library U. Oxford. Canon. Bibl. Lat. 62 f. 38. Apocalipsis Peterborough (Ag 21 9-12).



Figura 2 - El ángel enseña la Jerusalén Celeste a S. Juan. Gran Bretaña, primer cuarto del siglo XIV

"The Romance of the Rose", Texas Tech Press, Lubbock, Texas, 1952; Eberle Patricia J., «The Lover's Glass: Nature's Discourse on Optics and the Optical design of the Romance of the Rose». University of Toronto Quarterly, 46, Spring 1977, pp.241-62. Sobre el tema del sueño en la literatura medieval ver los estudios de Anthony Colin Spearing, Medieval Dream-Poetry, Cambridge, Cambridge University Press, 1976; Francis X. Newman, Somnium. Medieval Theories of Dreaming and the Form of Vision Poetry, Princeton, (Ph. D.), 1974. Sobre el tema de la alegoría ver Jauss Hans Robert, « La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240 : d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris », dans L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIè au XIVè siècle, éd. A: Fourrier, Paris, 1964, pp.107-46. Ver también los estudios históricos de Jacques Le Goff, «Les rêves dans la culture et la psychologie de l'Occident médiéval» dans Pour un autre Moyen Age, Paris, 1977, pp.299-306; Agostino Paravicini Bagliani, Träume im Mittelalter: Ikonologische Studien, Stuttgart, Belser, 1989; Jean-Claude Schmitt, Le corps, les rites, les rêves, le temps, essais d'anthropologie médiévale, Paris, Gallimard, 2001.

[7] Dante Alighieri, La Divina Commedia, a cura di Natalino Sapegno, 3 vol., Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1957, la edición. Ver también el estudio de Earl Jeffrey Richards « Dante and the "Roman de la Rose" an investigation into the vernacular narrative context and the "Commedia" », dans Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 184. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1981.

[8] Guillaume de Digulleville, Le Pèlerinage de vie humaine, op. cit. v.35-38, ver la nota n.2.

Ciudad Celeste tal como fue revelada en el espejo[8]. Guillaume de Digulleville empieza su peregrinaje místico con una fusión de temas de dos textos literarios que formaron parte de sus lecturas: le *Roman de la Rose*[9] y el texto del Apocalipsis de San Juan (1-27).

Los aspectos científicos de los espejos, ilustrados ampliamente en el *Roman de la Rose*[10] son recordados por Guillaume de Digulleville en los objetos que acompañan al peregrino en su viaje, especialmente el cayado, que tiene un espejo encima, símbolo de Cristo, y una piedra preciosa, la *escarboucle* (o carbunclo, en español) símbolo de la Virgen[11]. El concepto teológico del espejo está en relación con la función que ejerce el espejo: refleja al espectador mismo y también el paisaje en el cual el espectador se puede ver, y extender la vista del peregrino más allá y permitiéndole ver a Cristo y verse en Cristo[12]. En realidad el espejo simboliza a Cristo. Es un símbolo de pureza y de conocimiento. La presencia del espejo introduce el conocimiento que incluye al saber humano, que son la ciencia óptica y la ciencia religiosa a través de la remembranza de Dios.

El espejo ocupa en el poema del *Pèlerinage de vie humaine* una parte importante como un símbolo de pureza y de visión divina, pero además ejerce una función contrastante, negativa y profana en las figuras alegóricas de los vicios, como *Orgueil*, y *Oiseuse* en el *Roman de la Rose*.

Mary Carruthers, en su estudio sobre la memoria medieval, sostiene que Santo Tomás introdujo nuevas reglas de la memoria artificial creando un nuevo sistema de imágenes. Cita también a Alberto Magno cuando él explica que los símbolos corporales son movidos por las intenciones espirituales que podemos verdaderamente recordar, y similmente que las intenciones simples y espirituales se escapan fácilmente de la memoria, a menos que estén ligadas a símbolos corporales[13].

Como se puede ver, la fuerza y el rol de las imágenes en el pensamiento medieval es muy relevante, refiriéndose a un sistema simbólico que representa la verdad y la realidad y que está en sintonía con las Sagradas Escrituras. La visión medieval del mundo es una percepción simbólica de la realidad y la manera en que la mente medieval la representa es a través de textos escritos o imágenes para construir un código visible, simbólico y lisible.

El aspecto simbólico del espejo es el tema que acompaña la búsqueda del peregrino como un *memento mori* de su viaje y como una memoria de su propia esencia que reúne el aspecto humano con la esencia divina.

La idea del espejo tiene una connotación negativa relacionada a la visión de Narciso que mira su propio reflejo y, en vez de ver tras la imagen la dimensión espiritual, confina en sí mismo el amor propio y el amor profano. La imagen tiene que servir cómo un *memento* de lo que ella representa: tenemos que ir mas allá de esta imagen que no es más que el apoyo físico de una realidad escondida, no visible a los ojos humanos sino a los ojos del espíritu. Es por ello que Guillaume de Digulleville ve la Jerusalén Celeste reflejada en la superficie de un espejo.

El sueño se vuelve visible a través de la escritura y así llega a ser un testimonio de la comunicación entre Dios y los hombres. La lectura puede, cómo dice Dante, elevar el espíritu humano a la meditación y, en el caso de la lectura de los sueños, el alma humana es habilitada para experimentar la trascendencia del cuerpo y del conocimiento. La memoria transforma la visión en narración.

Las imágenes del Apocalipsis de Juan presentan una visión de la Jerusalén Celeste que baja del cielo (FIG. 2)[14]. Eso nos recuerda cuando Moisés subió al Monte Sinai para recibir de Dios las tablas de la ley. En esta imagen, podemos ver la Jerusalén Celeste suspendida en el aire, con un ángel que la señala con su mano y Juan, sobre la cima de la montaña, que mira hacia la visión. En esta miniatura la ciudad no es representada según la forma cuadrada ideal, descrita en los versículos de San Juan, pero repite los clichés de la ciudad medieval con los muros fortificados y las torres. En cambio, podemos representar la perfección de la ciudad y de la forma cuadrada, incluyendo las 12

puertas y los nombres de los Apóstoles escritos en los sótanos colorados, los cuales representan las piedras preciosas con que se construyeron los muros, cómo se puede ver en la miniatura del manuscrito (FIG. 3). Esta representación llana de la Ciudad Celeste, permite abarcar en una mirada la imagen en su totalidad, pinta la imaginación medieval de ausencia de espacio y tiempo porque la perfección no se puede contar en esta manera, pero es dada a la recepción humana y a la memorización con medidas humanas y San Juan dice (Ap 15-17):

> *15 El que hablaba conmigo tenía una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, y las puertas y la muralla.*
> *16 La ciudad tiene un trazado cuadrangular, igual de ancho que de largo.*
> *17 Midió con la caña la ciudad: doce mil estadios: igual en longitud, anchura y altura. Midió la muralla: ciento cuarenta y cuatro codos, en la medida humana que usaba el ángel*[15].

Y como se ve en esta miniatura (FIG. 4), el ángel está tomando las medidas con una caña graduada de la Jerusalén Celeste mientras que San Juan está sentado en su escritorio escribiendo la visión.

San Augustín en el *De natura Boni*, afirma que orden y medidas son atributos divinos, porque Dios creó las cosas de nada y les a dado orden mesura y forma. El bien es cuando encontramos estas tres cualidades reunidas; el mal es la corrupción de estas cualidades[16]. Naturalmente medidas y orden son también los atributos de la Jerusalén Celeste que es medida por un ángel con una caña graduada usando medidas humanas. San Juan la describe de forma cuadrada que es un signo de perfección.

La forma aún no incluye el concepto de tiempo, porque el tiempo y el espacio pertenecen al registro humano. Esta forma de representar el espacio conduce al espectador, del centro a los márgenes, permitiéndonos memorizar, siguiendo esta forma geométrica, el concepto jerárquico de la construcción de los elementos. Los elementos son visibles y contables. La imagen se adhiere fielmente a las palabras y va a proponer una forma esencial simplificada (FIG. 5), podemos ver el interior de la Ciudad Santa en donde los elegidos son representados por partes separadas con el nombre escrito, Apóstoles a los lados, la Virgen al centro, Patriarcas en el medio superior, el Cristo en forma de cordero rodeado por los Evangelistas y abajo Mártires y Confesores. A los lados podemos ver las 12 puertas con el nombre de las piedras preciosas con las cuales fueron realizadas. Entonces la mente puede fácilmente memorizar y recordar la forma, por la meditación, a través de la imagen de las palabras sagradas. Las imágenes deben relacionar lo humano y lo divino en una escalera que, cómo la de Jacobo, permite a los hombres subir mediante la meditación y la purificación de los pecados hasta el paraíso.

El poema y las Sagradas Escrituras ponen en evidencia la estrecha relación que los une al mostrar al poema como el eco agradable, didáctico y alegórico de las Sagradas Escrituras. La verdad aparece de manera velada para dejar que el lector busque, a través de la lectura y de la meditación, su camino hacia la Ciudad de Dios. La verdad se oculta tras las palabras y las imágenes, que han creado un sitema de lenguaje simbólico.

Para concluir, Jean Pierre Bordier, habla de la muerte de Cristo como un acto fundador que instituye el significado de la vida en este mundo y en el otro[17]. Y esto resulta explícito en la imagen de la Transfiguración de Cristo y la luz que emana del cordero, símbolo de Cristo en la Ciudad Santa. Esta visión de la luz divina que los Apóstoles pudieron ver el día de la transfiguración de Cristo y que los pintores han intentado representar para los ojos humanos en forma de sustancia



Fonte: Oxford N.C. Ms 85.1 81v, Apocalipse (Ap 21 9-14) autorización de Warden and Fellows, New College

Figura 3 – Jerusalén Celeste. Gran Bretaña, siglo XI

[9] Ibidem, v.7-14. Une vision veul nuncier/Qui en dormant m'avint l'autrier./En veillant avoie lëu,/Considere et bien vëu/Le biau roumans de la Rose./Bien croi que ce fu la chose/Qui plus m'esmut a ce songier/Que ci apres vous veuil nuncier.

[10] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose, op. cit, v.18040-18517.

[11] Guillaume de Digulleville, Le Pèlerinage de vie humaine, op. cit., v.3433-3466 ; 3673-3748.

[12] Ibidem, v.3691-3736. Et aus pommiax regarde bien,/Quar les pommiax te soustenront/Et point chaoir ne te lairont./Le haut pommel est Jhesucrist/Qui est, si com la lettre dist,/Un mirour qui est sans tache,/Ou chascun puet veoir sa face,/Ou tout le monde soi mirer/Se puet bien et considerer,/Quar tout li mondes ens mire/ N'est pas si grant quë as en de./En ce pommel te dois mirer/Et souvent i dois regarder,/Toi apuier i de touz poins/Et fort aherdre t'i aus poins,/Quar quant dedens tu verras bien,/Ja desconfort n'aras de rien,/Et tant com t'i apuieras,/Ja en mauves pas ne charras./ Or t'en souviengne, se es sage,/Si (par)feras miex ton voiage. v.3709-3728. L'autre pommel si est celui/Dont vint, dont fu et dont nasqui,/C'est Marie, virge mere/Qui concut, (et) porta son pere,/ C'est l'escharboucle estincelant,/La nuit du monde enluminant/Par la quelle sont ravoies/Tous eschampes et forvoies,/Par la quelle enlumine sont/Touz ceuz qui en tenebres sont,/Par la quelle sont redrecies/Les chëus jus et trebuchiez./(Et) pour ce'a elle este entee/ Par art soutil et (ad)joustee/A ce bourdon qui est si bel,/A fin qu'elle en soit un pommel;/Quar fors un seul n'en i avoit/Avant, qui pas ne soufisoit,/Pour ce que chascun avenir/N'i pouoit pas ne li tenir

[13] Mary Carruthers, Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale, traduit de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, 2002 ; sobre el tema de la memoria y de las imágenes medievales ver Mary Carruthers, The craft of thought. Meditation, rhetoric and the making of images 400-1200, Cambridge, Cambridge

University Press, 1998; ver también Jean-Claude Schmitt, Le corps des images essais sur la culture visuelle au Moyen Age, Paris, Gallimard, 2002.

[14] Luis Alonso Schockel, Biblia del Peregrino, op. cit. Ap 21,2, 9-14. 21, 2 Vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén bajando del cielo, de Dios, preparada como una novia que se arregla para el novio. 9 Se acercó uno de los siete ángeles que tenían las siete copas llenas de las últimas plagas y me habló así: Ven que te enseñe la novia, la esposa del Cordero.10 Me trasladó en éxtasis a una montaña grande y elevada, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que bajaba del cielo, de Dios. 11 resplandeciente con la gloria de Dios. Brillaba como piedra preciosa, como jaspe cristalino. 12 Tenía una muralla grande y alta, con doce puertas, y doce ángeles en las puertas, y grabados los nombres de las doce tribus de Israel.13 A oriente tres puertas, al norte tres puertas, al sur tres puertas, a occidente tres puertas, 14 La muralla de la ciudad tiene doce piedras de cimiento, que llevan los nombres de los doce apóstoles del Cordero.

[15] Ibidem, Ap 15-17.

[16] S. Augustin, La morale chrétienne, texte traduction et notes par B. Roland-Gosselin, Bibliothèque Augustinienne, I lere série Opuscules, Bruges, Desclée De Brouwer et CIE, 1936, I, III, p. 194.

[17] Jean-Pierre Bordier, Le jeu de la Passion, Le message chrétien et le théatre Français, (XII :XVIe s.), Paris, Champion, 1998,

[18] Sobre Fra Angelico ver Georges Didi-Huberman, Fra Angelico dissemblance et figuration, Paris, Flammarion, 1995.

cómo se puede ver en el ejemplo de Fra Angelico (FIG. 6) es una anticipación de la luz divina que ilumina la Jerusalén Celeste[18]. La transfiguración y la imagen de la Jerusalén Celeste son parcelas de la luz de la visión de Dios que los elegidos van a tener cara a cara. Y eso reúne, cómo en el sueño, el acto de la vista para experimentar la visión de Dios en su emanación de luz. Cristo en el cielo ha recuperado su forma visible para los ojos humanos pero su forma no es el cuerpo hecho de carne, sino el cuerpo luminoso, el cuerpo de la trascendencia que es al mismo tiempo el cuerpo real. Al mismo tiempo que podemos ver en el espejo la imagen reflejada, podemos ver en la visión el reflejo de la imagen de Dios en su forma visible; al Cristo divinizado en su cuerpo de gloria; es decir, de luz.

El arte en la concepción medieval no es imitación sino símbolo de la creación. El símbolo tiene un status que va más allá del cliché iconográfico moderno, dándole un estatuto de eternidad en el que la forma es solamente un signo que condensa el pensamiento teológico. Alma, imagen y espejo están al final de esta lectura de la representación de la Jerusalén Celeste, en la que la narración y la representación muestran la necesidad humana de contener, de medir, de ordenar, y de dar forma al concepto de divinidad. Como la imagen de la Jerusalén santa vista en el sueño, y de la misma manera como la transfiguración y el cordero; y como la Jerusalén Celeste que refleja la Jerusalén terrestre, se convierte en un símbolo de visibilidad eterna, las dos imágenes reflejándose recíprocamente en la sustancia, siendo una el símbolo de la otra.



Figura 4 - El ángel midia la Jerusalén Celeste con una caña graduada. España, primer cuarto del siglo XIV

Fonte: Bodleian Library University of Oxford, 352 f. 13



Figura 5 – Jerusalén Celeste
Primer cuarto del siglo XII

Con la concesión del Ministerio por los Bienes y las Actividades Culturales



Figura 6 – Fra Angelico. Transfiguración
Convento de San Marcos en Florencia, 1445

O DIÁLOGO DA IMAGEM: A ARTE COMO EMBLEMA DA SENSIBILIDADE COLONIAL

YACY-ARA FRONER *

Posto que nem no saber, nem na reflexão podemos chegar ao todo, já que falta à primeira a dimensão interna e à segunda a dimensão externa; devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade. Não devemos procurar essa totalidade no universal, no excessivo, pois assim como arte se manifesta sempre, como um todo, em cada obra individual, assim a ciência deveria se manifestar sempre, em cada objeto estudado. (Goethe)

Introdução

Apesar da força discursiva da imagem plástica, a obra de arte tem sido preterida como fonte de análise histórica, sendo objetivo de críticas frequentes em muitas correntes historiográficas.

Para a Historiografia da Arte, o século XVIII marca a sistematização do pensamento a partir da estética neoclássica. Produto natural do idealismo filosófico do século XVIII, teve como principal teórico o historiador de arte alemão Joachin Winckelmann (1717-1768). Suas obras – *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Escultura e Pintura* (1756), *Da Capacidade de sentir o Belo nas Obras de Arte* (1762) e *História da Arte entre os Antigos* (1764) – exerceram forte influência para a geração seguinte que queria despojar-se das relações formais do Barroco e Rococó e dos temas religiosos que marcaram o período anterior.

Segundo a estética neoclássica ou acadêmica, o Belo – ideal absoluto e eterno – é a fonte de toda construção artística. A idéia deste Belo universal, base do pensamento kantiano, não está na natureza, mas no espírito do homem, e nenhuma época traduziu mais este conceito idealista da estética, do que a arte da Antiguidade Clássica e do Renascimento Italiano. Das viagens de Winckelmann e Goethe nasce o conceito de estética e de filosofia da arte, para esses autores teorizar os períodos Históricos significa transpô-los da ordem dos fatos para a ordem das idéias ou modelos. Paradoxalmente, *Winckelmann contribui para o destronamento da arte antiga. De uma civilização imortal fez ele um momento histórico; fê-la decair do absoluto para o relativo. Acreditando unir-se a ela, dela se separa pelo próprio ato que, objetivando-a, a dessacraliza* (BAZIN, 1989, p: 85).

Nos finais do XIX, a estética de Bérgson (1559-1940) influencia os historiadores europeus a penetrarem na natureza do fenômeno artístico a partir de sua incursão na metafísica, polarizando empirismo (como experiência estética) e intuição (como fruição estética). Contemporâneos a ele, Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945) desenvolveram estudos pautados em ambas as relações e modificaram os critérios da história da arte da crítica idealista para a crítica relativista. Assim, Barroco e Rococó são revistos por meio do distanciamento histórico a partir de paradigmas formais e validade histórica.

Sob novas bases teóricas, a produção artística não deve ser vista como um produto manifestado fora da vida social, alheio à sua existência e ignorante de seus valores, nem tampouco

* *Doutora em História*
Professora da Escola de Belas Artes UFMG
froner@ufmg.br

como um simples instrumento de manipulação, consciente de forças determinantes, mas como uma manifestação integrada à complexa rede das relações sociais. A arte apenas torna-se possível e vive por meio de uma relação integrada com a sociedade, caso contrário, seu discurso inexiste. Na primeira metade do século XX, várias correntes passam a analisar os séculos XVII e XVIII a partir de relações sociológicas – como Max Dvorak (1874-1921) e Francastel (1905-1970) – ou como fenômenos de linguagem e tradição visual – como em Erwin Panofsky (1892-1968) e Gombrich (1909-2001).

> *Na base das manifestações da arte, para além de seu sentido fenomênico e do sentido de significação, coloca-se um conteúdo último e essencial: a involuntária e constante auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo, que é característica em igual medida do criador enquanto indivíduo de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural. Portanto, o dever mais alto da interpretação é o de penetrar na última camada do sentido próprio e verdadeiro quando conseguir captar e revelar a totalidade dos momentos de sua emanação, como documento do sentido unitário da concepção de mundo contida na obra*[1].

Levando-se em conta que o domínio do imaginário é constituído por uma série de representações que, numa via de mão dupla, constrói e é fruto das construções sociais, os processos culturais são veios determinantes deste domínio, impregnando todas as formas de expressões humanas.

> *Resulta daí que, se quisermos conhecer, por meio de todos esses temas (processos), o imaginário das sociedades afastadas de nós no tempo, ou, aliás, no espaço, não evitaremos traçar o limite que o separa do real exatamente onde esse limite passa por nós mesmos, em nossa própria cultura*[2].

Plotino chamou o mundo de "*poesia de Deus*", e os homens dos setecentos carregaram essa poesia de tons trágicos e cômicos, mergulhados em luzes e sombras conflitantes. Cabe avaliar esse conflito sob a ótica das mudanças geradas pela expansão marítima, pelo intercruzamento dos mais diversos universos mentais e pelas mudanças de sensibilidade, em um mundo marcado por conflitos religiosos e políticos. O domínio do imaginário, constituído pelo conjunto de representações expresso nos sistemas culturais, expande-se nesse período como fonte didática de soberania política e religiosa. Assim, o *homem civilizado europeu* impõe seu sistema cultural às distintas e distantes regiões do mundo – África, Ásia, América – como mecanismo de controle e afirmação de poder. A possibilidade de ver a arte e a religião como sistemas condensadores da sensibilidade coletiva e, portanto, fonte primordial à compreensão histórica desse período, evidenciou a existência de um estreito laço entre a estrutura simbólico/narrativa da imagem e do imaginário.

Na segunda metade do século vinte, outros modelos guiam os estudos relacionados à produção cultural dos séculos XVII e XVIII. História Nova (Le Goff); História das Mentalidades (Vovelle) e Sociologia Cultural (Bastide; Duvignaud) estabelecem novos paradigmas para a inclusão das imagens artísticas como base de estudos históricos. Os paradigmas iconográfico/iconológico encontram validade em contextos de produção de imagens figurativas que reportam a tradições culturais. Associado à Sociologia Cultural, História das Mentalidades e Nova História, sua metodologia

[1] PANOFSKY, "La Prospectiva", apud GINZBURG, 1989, p: 66.
[2] PATLAGEAN, Evelyn. "A história do imaginário". In: LE GOFF, 1990, p: 291.

é potencializada.

Os domínios do imaginário:

Assim, o domínio do imaginário estudado por meio do domínio da imagem adquire um lugar importante na história, resgatando os conceitos da História da Arte preteridos por outras linhas de pensamento. Por meio desses conceitos, o discurso do imaginário não se restringe ao discurso plástico. Do mesmo modo que uma documentação escrita necessita de uma documentação de apoio, a fonte plástica não sobrevive dela mesma e a construção artística existe na rede das expressões. Neste sentido, as críticas aos conceitos de *Iconografia* e *Iconologia* parecem precipitadas: nenhum documento vale *per si*, assim, torna-se inadequado afirmar que um dos problemas dos métodos aplicados nos estudos de história da arte passa pela crença de que a interpretação que se propusesse das artes plásticas deveria passar necessariamente pelo seu confronto com os textos de época[3].

Este confronto é fundamental, não havendo incoerência no fato de a História da Arte apoiar-se nas fontes periféricas. O estudo das manifestações artísticas deve procurar estabelecer um diálogo entre a imagem e o contexto social, recorrendo a todos os documentos possíveis e disponíveis. É preciso ir buscar o sentido de uma sociedade em seu sistema de representação, levando-se em conta o lugar que esse sistema ocupa nas estruturas sociais e na realidade, entendendo-se por sistema de representações o conjunto de forças e das formas de expressão, associadas ou não. Palavra, signo, objeto: o jogo da emblemática não se constrói sem epitáfios ou imagens, metáforas e alegorias. A produção torna-se um testemunho vivo da memória, não se restringindo apenas ao registro de um estilo de época. Sendo condensação da memória, a preservação e o estudo das manifestações artísticas tornam-se fundamentais para o reconhecimento de uma identidade. Mais do que objeto ou tema proposto, a percepção dos pontos de contato entre as fontes escolhidas e a sociedade é que torna possível um discurso matizado, de conjuntos distintos e/ou equivalentes, dos diferentes níveis da sensibilidade social. Esse procedimento busca evitar o discurso nivelador que mascara, corrompe e privilegia determinados pontos de vista. Em *Da ratiorubus spiritus sancti,* Rabelais afirma que "*a alma não é o homem; o corpo não é o homem; a alma e o corpo unidos e durante a união: eis o homem*". Assim é a história: não é o tempo, o contexto ou a sensibilidade da sociedade, cada uma dessas partes vista isoladamente; mas sua união, no tempo desta união ou de sua investigação, que constrói a história.

> *Desde o centro desta noite profunda e tenebrosa que envolve a Antigüidade, da qual nos encontramos tão distantes, vemos uma luz eterna e que não tem ocaso, uma verdade inquestionável: este mundo civil tem sido feito, certamente, por homens. É, portanto, possível, pois é útil e necessário, encontrar seus princípios nas próprias modificações de nosso espírito*[4].

As formas de expressão encontradas em Minas Colonial foram organizadas a partir de produções artísticas voltadas para a religiosidade, registrando, paulatinamente, as variações de sensibilidade no decorrer de sua evolução histórica. Dentro deste contexto, a importância da religiosidade como mecanismo de coesão social e doutrinação moral está apoiada em suas produções artísticas, tornando-se a chave que poderá ligar o conteúdo expresso da obra ao seu contexto social. A tese de Weisbach (1873-1953), "*O Barroco como arte produzida a serviço da Reforma Católica*", torna-se importante a partir do momento em que percebemos a ação deste fenômeno de uma maneira mais ampla, inserida no período colonial brasileiro e influenciando nas elaborações artísticas. Apesar de ter sido repudiada por muitos teóricos, entre eles Francastel, é

[3] CARDOSO, 1990.

[4] VICO, Giambatista. "Principi di uma Scienza Nuova in torno alla comune natura della nazione", 1730, apud HAZARD, 1941, p: 358-360.

quase impossível negar a influência da religião católica como guia/mecenas/censora das obras plásticas produzidas no interior de Minas Gerais durante o século XVIII.

Esta hipótese, retomada de maneira mais ampla em "*Barroco Ibero-Americano*" de Santiago Sebástian (1945), apóia-se no fato de que o programa doutrinal elaborado no Concílio de Trento repercute não apenas nas obras de arte da Europa católica, mas principalmente nas produções artísticas das áreas coloniais. As áreas de colonização ibero-americanas recebem os dogmas da Reforma Católica e neles se apóiam para a execução de suas obras. Assim a *Eucaristia; a Virgem Maria;* os *Santos Mártires* são aceitos de maneira incontestável, além de registrados amplamente nas elaborações artísticas desse período. De acordo com esse autor, o Barroco não deve ser apreendido apenas em relação às suas características formais; antes de tudo deve ser visto como uma atitude de ver, sentir e refletir sobre o mundo.

De uma maneira geral, denominamos a arte desenvolvida entre os séculos XVIII e XIX em Minas Gerais como arte colonial mineira, uma vez que a terminologia adquire uma conotação espaço-temporal coerente, não incorrendo nos desvios de outras terminologias[5]. Apesar dos problemas inerentes a uma generalização, preferimos adotar o termo *Barroco* como uma forma de expressão convergente, podendo este ser subdividido em *Estilo Nacional Português, Estilo D. João V e Estilo D. José* a partir de noções já estabelecidas e que facilitam o reconhecimento temporal de obras não documentadas. Visto sob a ótica de José Antônio Maravall (1942-), o *Barroco* pode ser apreendido como um sistema cultural restrito a determinadas atitudes e formas de pensamento, cujos modelos de atuação estão inseridos no Estado Absolutista e a tradição contrarreformista da fé, voltada para o conhecimento, domínio e manipulação sobre o comportamento humano.

O *Barroco* – concebido como uma cultura coletiva e dirigida – não pode ser apreendido apenas como um período da arte, nem tampouco como um período da história das ideias. Enquanto sistema cultural, o conceito abrange e permanece instalado na totalidade das manifestações sociais, desenvolvidas a partir da ação das mesmas condições, respondendo às mesmas necessidades, sofrendo a mesma força de transformações e o mesmo peso das tradições: reflete as características de seu tempo, um tempo marcado pela consciência de mal-estar e inquietude, transtornos graves no funcionamento social, novos comportamentos e ideias. O pensamento político na era barroca representava a liberdade não como uma circunferência de liberdade para o indivíduo, mas obediência voluntária ao poder constituído. O estilo passa a ser compreendido como um sistema cultural amplo, cuja coerência interna, regularidade e características permitem que seja estudado e referenciado por meio de uma série de dados cronológicos suscetíveis de identificação e comparação. O período *Barroco*, revisto sob esta ótica, irá adquirir uma conotação mais próxima do seu significado real, uma participação mais estreita dos sistemas globais e uma inserção mais profunda no contexto social. De acordo com Jean Duvignaud (1921-2007), antes de tudo, o *Barroco* deve ser compreendido como prática social, comportamento, atitude.

> *As esfinges brasileiras, peruanas, mexicanas são dedicadas a Deus como o são as proliferantes e mais votivas figuras da Europa Central. Mas são sobrecarregadas de uma prodigiosa abundância: aqui, o homem, desdenhoso do ouro por respeito religioso, e, no entanto, fascinado pela riqueza e o poder temporal que o minério lhe conferia, empreendeu um gigantesco auto de fé. Não se trata de atrair a atenção de Deus, de lhe impor este diálogo, pelo qual responde aos dons humanos por uma graça eficaz e especial? Não convém impor a Deus uma troca e entrar no jogo infinito das prestações crescentes – a troca de dons contra a troca da graça? Resta-nos imaginar a*

[5] Ver: BURY, 1991.
[6] DUVIGNAUD, 1970, p: 67.

poderosa angústia que animava os artistas e os mecenas, evocar a intensa espera que conduza o homem a esses excessos de criação e exageros exaltados[6].

Sistemas culturais no período colonial

O período colonial no Brasil tem se mostrado extremamente rico e complexo do ponto de vista histórico, composto por uma vasta documentação presente tanto nos volumosos arquivos eclesiásticos, quanto nos documentos burocráticos de controle estatal que estão presentes nas Câmaras, Arquivos nacionais e Arquivos estrangeiros. Além dessas fontes, o patrimônio artístico-cultural existente nas cidades coloniais é imenso, carente, em sua maioria, de estudos específicos mais aprofundados.

Como se fossem verdadeiros universais das sociedades humanas, a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política reproduzem-se e potencializam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização[7].

Ampliadas as forças motrizes (e matrizes) desse processo, intensificou-se também a variedade e o número de fontes disponíveis para o estudo do período. Porém, apesar desse acervo demonstrar condições aparentemente favoráveis de estudo, duas questões têm cerceado o desenvolvimento de pesquisas coordenadas: a) a alarmante perda progressiva do patrimônio histórico e artístico nacional; b) a complexidade estrutural da construção histórica do período moderno.

O pensamento desse período é fruto de um lento processo de amadurecimento de muitas idéias propostas anteriormente. Já no século XIII, a doutrina de Thomas de Aquino (Séc. XIII) orienta uma nova forma de reflexão, procurando unir os princípios filosóficos de Aristóteles (Séc. IV a.C.) aos preceitos da teologia cristã de Santo Agostinho (Séc. V), numa estrutura racional harmoniosa. *A razão humana era um instrumento adequado para a busca da verdade em um mundo acessível a ela*[8]. A doutrina religiosa ajusta-se às necessidades de cada tipo de governo. Na Península Ibérica, a modernidade relativa do Estado propõe a conciliação entre a racionalidade mercantil e as missões ecumênicas, conduzindo os ajustes de uma nova vida cristã em um mundo novo.

Por sua vez, o século XVIII encontra-se particularmente instalado no universo mental da época moderna, é um período ao mesmo tempo tenso e burlesco, palco de dramas e comédias, onde a *vida é sonho* e *a morte é certa*[9]. Onde quer que o cristianismo esteja aliado ao Estado – como no caso ibérico –, ambos apoiavam-se mutuamente. Assim, ainda no final do século XVIII, pessoas eram julgadas sob o aval da justiça e da fé, enquanto outros homens cruzavam os mares e exploravam riquezas com recursos tecnológicos jamais imaginados anteriormente.

Este é um período que guarda enormes contradições: a ciência já dispõe de ferramentas e de uma linguagem própria. Por outro lado, a religião, influenciada pela Reforma Católica, intensifica os ritos e os mistérios da fé, sublimando os aspectos mágicos do cerimonial e dos dogmas insensíveis à razão. Herdeiro sobrecarregado, sobre este século pesam as tradições da Antiguidade, da Idade Média e da Renascença. É um mundo diverso e diversificado, capaz de comportar ao mesmo tempo concepções medievais e racionalistas, inseridas, de uma maneira ou de outra, na esfera das discussões da fé[10]. Acima de tudo, é um mundo em constante mutação, cujos valores podem estar sujeitos à estagnação – pelo isolamento – ou à rápida transformação, devido às novas rotas comerciais.

Estar perto de um porto era estar perto do mundo, e estar perto do mundo era compartilhar

[7] BOSI, 1993, p: 12.

[8] MORSE, 1988, p: 42.

[9] "Em 18 de outubro de 1738, Antônio José da Silva, o Judeu, é estrangulado e depois queimado em um auto-de-fé em Lisboa: já em 1778, Francisco Manoel do Nascimento, acusado de não acreditar no Dilúvio e de lançar ridículo sobre a doutrina do pecado original, é preso e só consegue escapar vivo ao processo, evadindo-se" (HAZARD, 1983, p: 77).

[10] "Religião, uma coisa semelhante ao céu, da qual ninguém escapa e que abarca tudo o que está sobre a terra, tornou-se algo parecido com um acúmulo de nuvens, uma grande característica do firmamento humano, embora limitada e variável" (HOBSBAWN, 1982, p: 239).

[11] "As áreas de ocorrência do ouro, afastadas do litoral e de baixa densidade populacional, passaram a exercer tamanha atração sobre o espírito dos renóis e colonos, que, em pouco mais de 90 anos, a população viu-se duplicada, concentrando-se no centro-sul – área que apresentava anteriormente baixíssima densidade demográfica – cerca de 50% do contingente humano da colônia" (COSTA, 1979, p: 5).

a arte, a cultura, as inovações tecnológicas, a moda, os gestos, enfim, o modo de ser e de se relacionar com a sociedade. A Capitania das Minas Gerais, sem acesso ao mar, manteve, porém, estreitos laços com os portos do Rio de Janeiro e da Bahia devido ao trânsito intenso gerado pelos caminhos da riqueza e do comércio. O escoamento da produção mineral gerou os caminhos de Minas, ligando suas principais comarcas aos caminhos do mundo[11]. Desta forma, é possível compreender que a estrutura social das principais vilas mineiras assumiu conotações distintas dos povoamentos de menor importância econômica, adquirindo uma vida urbana relativamente mais intensa, construções arquitetônicas mais elaboradas e dispondo de fontes bibliográficas mais dinâmicas e atualizadas. Assim, mesmo disforme aos olhos europeus, a linguagem dos epitáfios era o latim; os hábitos, as roupas e os costumes provinham de uma mesma fonte – a cultura metropolitana. De certa maneira estamos instalados em certo tipo de tradição, um sistema cultural determinado, formado por um conjunto de valores reconhecidos e que orientam a totalidade dos comportamentos humanos existentes nesse espaço-tempo definidos. Porém, devemos levar em conta que esse não é o modelo padrão da cultura colonial brasileira (nem mesmo mineira), mas uma parcela significativa – não totalmente distinta, nem totalmente semelhante – da cultura metropolitana europeia.

> *Da cultura brasileira já houve quem a julgasse ou a quisesse unitária, coesa, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade. E há também quem pretenda extrair dessa hipotética unidade a expressão de uma identidade nacional. Ocorre, porém, que não existe uma cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la com um efeito de sentidos, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço*[12].

Os ritmos culturais do Brasil são diversos, nem melhores, nem piores em um ou outro contexto. Houve quem elevasse o Barroco mineiro aos cânones máximos de expressao. Dentro dessa ótica, transformamos o processo de formação de identidade em um processo de manipulação das imagens. Diferenças formais, estilísticas, devocionais ou de atitudes – em Minas, em Goiás ou na Bahia – cada parcela da Colônia assumiu um caráter distinto. As ideias e as artes do século XVIII viajaram, emigraram de um lugar a outro, ultrapassando as fronteiras dos rios e dos mares que dividiam os povos e os povoamentos. A cultura se apresenta como um modo de vida social, à parte do comportamento humano que, proveniente do meio exterior, material e histórico, faz dos indivíduos aquilo que eles se tornam em um contexto específico.

A fim de compreender melhor as fontes analisadas em qualquer estudo que aborde a produção de imagens, é necessário tecer uma cadeia de observação e investigações históricas, tendo como suporte os elos de ligação entre a manifestação artística, a vida social, o Estado, a religião e a própria cultura. A partir de uma visão mais ampla da dinâmica social desta época, torna-se possível relacionar de maneira mais coerente o significado da produção artística ao seu contexto de origem.

A *construção místico-religiosa* produzida dentro deste campo de *culto, cultura e colonização determina* um jogo dialético, reproduzindo, no universo artístico colonial, as contradições e os mecanismos de controle: a linguagem plástica, sutil, complexa e direta compõe os mecanismos, as relações e os jogos de poder instalados no binômio Estado/Religião, onde confrontos e alianças determinam as nuanças de uma existência não totalmente pacífica, nem totalmente tumultuada. No centro a ao redor desses movimentos, uma coletividade marcada por uma *devotio moderna*, repleta

[12] BOSI, 1982, p: 7.

de símbolos, emblemas e alegorias remanescentes da Reforma Católica, presente de *corpo e alma* no seio da religiosidade. Os fenômenos registrados nas imagens religiosas em Minas Colonial situam-se no quadro social da época, onde Estado e Religião constroem os argumentos morais da vida cotidiana, os quais são reproduzidos nos discursos das imagens.

Conclusão

O momento de emanação das obras envolvidas com o discurso imagético nem sempre é possível de ser analisado em sua totalidade devido ao fato de, na maioria das vezes, ser concebido pela elite e para a elite, porém, construído pelas mãos, nem sempre eruditas, dos artífices. Contudo, as obras artísticas revelam em grande medida uma atitude de peso reflexivo ao se relacionar com os conceitos da vida e da morte, do tempo e do mundo, da descrença e da fé, do cotidiano e do espiritual, dentro de um universo real e imaginário das sensibilidades contemporâneas ao período.

Os registros de imagem mantêm relações complexas com a sociedade da qual partem e por meio de mecanismos de circularidade fazem uso tanto de sistemas de representação institucionalizados pelo processo de colonização quanto dos sistemas advindos dos grupos que participam de sua construção material e ritual. A arte colonial pode ser vista por meio das contaminações, resignificações e da capacidade de alterar a matriz visual imagética europeia, estabelecendo uma identidade visual própria e dinâmica dentro desse meio social. Se não há grau de comparação entre a pintura de Rubens e de Athayde, não é porque entre ambas há uma distinção de ordem técnica-formal, mas porque partem de contextos distintos e firmam-se através de valores circunstanciados à sua projeção de lugar.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1938. (Publicação; 2).

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1982.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985. (Fundamentos; 8).

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Iconografia e história*. In: Resgate, 1:9-17, Campinas: Centro de Memória/UNICAMP, 1990.

CARRATO, J. F. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais; notas sobre a cultura da decadência mineira setecentista*. São Paulo: Ed. Nacional, 1968. (Brasiliana; 334).

COSTA, Iraci del Nero da. *Minas Gerais: estruturas populacionais típicas*. São Paulo: EDEC, 1982.

COSTA, Iraci del Nero da. *Vila Rica: populações (1719-1826)*. São Paulo: IPE/USP, 1979.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

DUVIGNAUD, Jean. Sociologia da arte. Rio de Janeiro: Forense, 1970.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais; morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HAZARD, Paul. *La crisis de la conciencia europea - 1680-1715*. Madrid: Pegaso, 1941. (Ciencias del espíritu; 5).

HAZARD, Paul. *Pensamento europeu no século XVIII*. Lisboa: Presença, 1983.

HOBSBAWM, E. *A era das revoluções; Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LE GOFF, Jacques *et alli*. *História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LE GOFF, Jacques. *Nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1985. (Ensaístas; 251).

MORSE, Richard. *O espelho do próspero; cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986.
PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTUÁRIO MARIANO: RESGATE DE ANTIGAS IMAGENS DO RIO DE JANEIRO

NANCY REGINA MATHIAS RABELO *

Introdução

Este trabalho formulou-se na pesquisa realizada pelo INEPAC[1] para a reedição do décimo volume do Santuário Mariano, lançado em junho de 2007. O Instituto empenhou-se na cobertura do texto referente ao antigo bispado do Rio de Janeiro e foi feita a cobertura fotográfica das imagens marianas na área correspondente ao atual Estado do Rio. A imaginária fluminense, apesar de sua importância, ainda era um campo inexplorado, fazendo-se silêncio ainda mais intenso sobre as obras do século XVII. Lamentavelmente, este acervo veio sofrendo ao longo dos anos baixas insubstituíveis. A premência de um inventário e pesquisa sobre o assunto justifica-se pela importância da cidade e da região adjacente, numa época em que o Rio de Janeiro era a cidade-sede do imenso bispado.

O trabalho desenvolvido passou por várias etapas, como cópia e análise do texto, levantamento das igrejas e contato com os depositários das esculturas, fichamentos, análise das obras e edição do livro. O estudo continua em andamento, e o que aqui expomos é o resultado deste processo.

Aproximamo-nos de artistas conhecidos e alguns desconhecidos, o que nos forneceu um panorama mais amplo da época, e reunimos os exemplares iconográficos mais recorrentes em tipologias a fim de detectar a forma de representação eleita. Não será possível esgotar aqui o resultado do trabalho desenvolvido, mas como toda pesquisa, permanece em aberto, amadurecendo nas releituras e acréscimos posteriores.

Santuário Mariano: levantamento de dados

O Santuário Mariano, obra do agostiniano Frei Agostinho de Santa Maria, foi editado pela primeira vez em Lisboa, em 1723. A obra completa compõe-se de dez volumes e relaciona todas as ermidas e capelas que tinham como orago Nossa Senhora nas diversas invocações, distribuídas pelo vasto mundo português da época, sendo foco de veneração dos fiéis pela fama milagrosa. O texto estrutura-se no gênero laudativo, no qual Maria é apresentada como fonte de todas as virtudes. O último volume abordou o bispado do Rio de Janeiro, então a maior circunscrição eclesiástica sobre o domínio da coroa portuguesa. Constava de um vasto território que se distendia do Sul da Bahia até a Colônia do Sacramento, e longitudinalmente cobria a área do litoral atlântico até os confins do atual Estado do Mato Grosso.

A empreitada foi possível graças a Frei Miguel de São Francisco, membro da província franciscana no Rio de Janeiro, que coletou as informações e as enviou a Lisboa. As imagens encontradas inserem-se nas orientações tridentinas e nas inspirações religiosas da época[2]. Executadas na maioria para retábulos de altar-mor, foram feitas predominantemente em madeira. A escolha do material deve-se à maior durabilidade, facilidade de matéria-prima de boa qualidade, e por ser considerada mais nobre.

A vinda de escultores para a colônia é constatável já no século XVII: no texto, várias imagens são referidas como "mandadas fazer" pelo fundador da ermida, o que sugere encomenda

Fonte: Santuário Mariano



Figura 1: Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magé
Sebastião Toscano
Magé, Rio de Janeiro

* *Doutora em Artes Visuais na UFRJ*
INEPAC
Diretora do Departamento de Apoio a Projetos de Preservação Cultural
nancyrabelo@inepac.rj.gov.br
projetos@inepac.rj.gov.br

[1] INEPAC – Instituto Estadual de Patrimônio Cultural.
[2] OLIVEIRA, 2000, p.39.

Fonte: Santuário Mariano



Figura 2: Nossa Senhora do Montserrate
Frei domingos da Conceição e Silva
Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro

local. Levando-se em conta que a importação de imagens portuguesas era um processo caro e demorado, podemos deduzir que as capelas rurais, destinadas a um público pobre e pouco esclarecido, fizessem suas encomendas a artistas aqui residentes, que vinham para a colônia em busca de um mercado alternativo[3]. A imaginária oriunda da metrópole destinava-se, predominantemente, para as igrejas conventuais e mosteiros e, posteriormente, para as irmandades abastadas que se foram formando ou alguns encomendantes ricos que abasteciam suas capelas particulares.

O barro foi utilizado com parcimônia para os santos de orago (citados nominalmente no Santuário apenas quatro exemplares num universo de 83 imagens), embora tenha resultado em casos expressivos, como a Nossa Senhora do Rosário de Mambucaba e a pequena Nossa Senhora da Piedade de Magé. No entanto, sabe-se da grande utilização de imagens de barro no século XVII com finalidade didática ou catequética[4], destinadas ao culto dos simples.

A veneração destas imagens incluía ornamentá-las com mantos de tela ou seda, jóias preciosas, coroa, toalha e ricos estofados. Além desses aparatos de luxo e vaidade, eram-lhes dedicados testemunhos de gratidão: desde ex-votos pendurados pelas paredes do templo, até vastos patrimônios, que incluíam extensões de terra, escravos e gado.

A invocação mais popular no Rio de Janeiro foi Nossa Senhora da Conceição, com dezoito santuários. Seguem-se Nossa Senhora do Rosário com nove, do Desterro com oito, d'Ajuda e Bonsucesso com quatro ermidas cada uma, do Carmo e da Piedade respectivamente com três. Com dois santuários tivemos Penha, Pilar, Loreto, Monserrate e Guia, e uma plêiade de invocações com apenas uma ermida.

As localidades fluminenses onde encontramos produção local de imagens – que valem um estudo isolado posteriormente, foram Magé, Angra dos Reis (incentivada pela presença de duas ordens religiosas) e Cabo Frio, onde se instalaram os franciscanos. É de se supor uma significativa produção jesuítica em Campos, porém desaparecida.

Infelizmente, não é mais possível avaliar essas esculturas religiosas nos retábulos em que se inseriam, já que desapareceram, à exceção dos jesuíticos provenientes da Igreja de Santo Inácio do antigo Morro do Castelo, em cujos altares laterais encontram-se duas imagens de Nossa Senhora da Conceição. As ermidas originais também não existem mais, pois eram construídas com técnicas rudimentares e materiais provisórios. Várias das imagens sobreviventes apresentam repinturas que muitas vezes traduzem o zelo por parte dos fiéis.

Artistas e obras

Quanto à autoria das obras, apenas dois nomes afloram em citações nos textos: Antonio de Caminha e Sebastião Toscano. O primeiro era ermitão, vivia vestido com o hábito de São Francisco[5], e foi o autor da Nossa Senhora da Glória da cidade do Rio de Janeiro. O exemplar carioca tinha o menino nos braços, hoje está desaparecido, não se conhecendo seu paradeiro. No entanto, existe uma cópia daquela escultura, sem o menino, que o ermitão enviou a Lisboa como presente ao Rei D. João V, em 1708. Naufragando o navio em que viajava a imagem, a caixa foi dar às praias do Algarve e hoje se encontra em Lagos, na Igreja de Santo Antônio. Neste exemplo é constatável o domínio técnico do escultor, não isento de engenho inovador.

O segundo artista citado no Santuário Mariano foi Sebastião Toscano, cujo nome sugere procedência italiana. Esculpia em barro, alcançando neste material grande expressividade, o que tornou duas de suas obras focos de veneração: a Nossa Senhora da Guia e a Nossa Senhora do Monte da Piedade (Fig.1), da região de Magé. Apesar deste sucesso, não foram detectadas outras obras sob sua influência, embora o local tenha tido uma próspera produção de imagens. A imagem de Nossa Senhora da Piedade, apesar das dimensões reduzidas, incitava grande devoção local, conforme observou Pizarro em 1794[6], ao constatar que seu tamanho era incompatível com o enorme

[3] Segundo Pedro Dias, "de todas as partes do Império partiram artistas, em geral de segunda linha, se exceptuarmos os engenheiros militares, mas também se verificou o envio maciço de imaginária, pintura, paramentaria, alfaias de culto, etc.". DIAS, 1995, p. 141.

[4] "Cada uma dessas mulheres, pretas como carvão, queria uma imagem para si. Para satisfazê-las, dei-lhes outras, pequenas reproduções, que o Padre Böhm e eu havíamos feito de argila, às centenas, quando estávamos em Sevilha e Cádiz. As mulheres veneravam estas imagens mais do que ouro e prata, porque até aí nunca tinham visto uma imagem de Nossa Senhora negra e semelhante a elas". Sepp. 15/03/ 1692.

[5] No sexto tomo do Santuário Mariano, Frei Agostinho de Santa Maria descreve a Nossa Senhora da Glória que hoje está no Convento dos Padres capuchos da cidade de Lagos, em Portugal, cópia da original do Rio, definindo Antonio de Caminha como insigne escultor.

[6] Pizarro.Visitas pastorais de 1794 – Freguesia de Nossa Senhora da Piedade ACMRJ, Notação E.

altar construído para abrigá-la. A população se recusava a substituí-la por outra de maior porte, considerando-a extremamente milagrosa. Nessa obra, percebe-se a tônica pessoal do artista, que escapa à imitação dos modelos recorrentes na região.

Embora não citados no texto, outros dois escultores são conhecidos, com esculturas que lhes foram atribuídas: o mestre beneditino Frei Domingos da Conceição Silva[7] (1643-1718), cujo nível de excelência e erudição das obras nos permite incluí-lo entre os grandes artistas portugueses atuantes no Brasil[8]. É de sua autoria a Nossa Senhora de Monserrate (Fig. 2), que está no altar da igreja do mosteiro beneditino da cidade do Rio de Janeiro. A ele também atribuímos a Nossa Senhora do Pilar da irmandade do mesmo nome, localizada em um dos altares laterais da mesma igreja beneditina, também citada à página 31 do Santuário. As obras guardam entre si aproximações formais e estilísticas, além da mesma aura de doçura e interação entre mãe e filho. Sustentam movimentação elegante e expressividade, demonstrando superação da contenção maneirista.

Outro artista já identificado anteriormente é Frei Agostinho de Jesus[9], beneditino, carioca, que além de pintor, trabalhou no barro com grande mestria. Marcus Monteiro[10] atribui a esse artista a Nossa Senhora do Rosário de Mambucaba (Fig. 3). Sua formação foi fruto de vivência diversificada, tendo absorvido influência de Frei Agostinho da Piedade, com quem conviveu na Bahia, e de obras portuguesas vistas em sua passagem pelo reino para ordenação. Viajante, trabalhou na Bahia, Rio, São Paulo e Parnaíba (SP). Nesse roteiro, é provável que tenha recebido a incumbência de executar essa imagem para a ermida de Manoel Carvalho, homem de posses e incontestável piedade cristã. A imagem é solene, imbuída de doçura. Guarda familiaridade com modelos das oficinas de Malines, de onde advém a mesma calma contemplativa, a beleza serena e a representação ingênua do Menino Deus longilíneo, expondo sua humanidade.

Além dos mestres citados, que podemos identificar nominalmente, foram detectadas obras cujas familiaridades formais nos permitem perceber a mesma mão que as executou. Como primeiro caso, citamos as duas imagens que hoje se encontram no Mosteiro beneditino carioca: a Nossa Senhora da Lampadosa[11], proveniente da fazenda de Iguaçu (hoje Duque de Caxias), e a Nossa Senhora de Monserrate (Fig. 4), da Capela da fazenda beneditina de Vargem Grande. Executadas em madeira, apresentam a mesma introspecção e dignidade clássica, configuradas com firmeza anatômica, precisa proporcionalidade, boa execução do panejamento e caimento naturalista dos cabelos. Como ponto de congruência mais perceptível entre essas obras, citamos o sugestivo cruzamento das pernas do Menino Deus, representado nu, com cabelos em rolinhos que, assim como os anjos da base, lembram a fatura de Frei Agostinho de Jesus e as oficinas de Malines.

No segundo caso, detectamos a Nossa Senhora de Nazareth (Fig. 5), de Saquarema, e a Nossa Senhora da Capela de Santo Antônio da Bica, do sítio de Burle Marx[12]. Ambas apresentam as mesmas características, com cabelos ondulantes e sinuosos caindo à frente dos ombros, véu aderente à cabeça, nariz ligeiramente largo e expressão plácida. As mãos coincidem nos meneios acentuados dos dedos, embora seja detectável a falta do menino no exemplar do sítio de Burle Marx. Na base, ocorre a convergência formal inconfundível: cabecinhas angélicas, dispostas em situações diferentes, apresentam os mesmos traços fisionômicos e os cabelinhos organizados em cachos isolados e ressaltos autônomos.

O terceiro caso, das Virgens com véu em moldura, reúne sob a mesma assinatura artística a imagem de Nossa Senhora do Desterro do Engenho dos Pachecos (Fig. 6), a Nossa Senhora do Bonsucesso, hoje desaparecida[13], e a dupla de Santana e São Joaquim[14], pertencentes à paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Magé. Os rostos das Virgens foram emoldurados com um véu compacto, deixando-os à vista numa oval definida. Numa concepção aparentemente tosca, as obras ganham grande dimensão expressiva e impacto visual desencadeados pela gestualidade e aura emotiva[15]. O artista não era de cabedal inferior, pois a encomenda da Igreja de Nossa Senhora

Fonte: Santuário Mariano



Figura 3: Nossa Senhora do Rosário de Mambucaba
Frei Agostinho de Jesus
Mambucaba, Rio de Janeiro

[7] SILVA NIGRA, 1950, p. 128.

[8] A respeito do artista, ver "Três Artistas Beneditinos – Frei Domingos da Conceição Silva", de Dom Clemente da Silva Nigra. MEC/RJ, 1950. p.17-42.

[9] Ver SILVA NIGRA, "Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João" UFBA, 1971, pp. 61- 68.

[10] Diretor geral do INEPAC, colecionador e estudioso de obras sacras.

[11] Equivocadamente referida como Rosário do Guaguaçú.

[12] A imagem fazia parte da coleção pessoal do artista, sem que Burle Marx tenha registrado sua origem.

[13] Ver imagem fotográfica em preto e branco, no final do livro Santuário Mariano, editado pelo INEPAC, entre os exemplares desaparecidos. É a primeira do grupo levantado.

[14] Estas obras foram registradas no catálogo "Devoção e Esquecimento – Presença do Barroco na Baixada Fluminense", editado pelo INEPAC em 2001.

[15] Seguindo as instruções de Vasari dadas aos artífices: "Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir os movimentos desejados da alma". Vasari, p. 127

Fonte: Santuário Mariano



Figura 4: Nossa senhora do Montserrate
Monge Beneditino
Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro

de Bonsucesso não seria feita a um artista desqualificado, e a Vila de Magé alcançou importância estratégico-econômica no final do século XVII e início do XVIII.

Tipologias iconográficas

As imagens foram reunidas em grupos tipológicos, cujas representações formais e iconográficas coincidem ao longo do século XVII. Temos, assim, os seguintes grupos[16]:

I – Conceição hierática

Os exemplares mais antigos do Rio de Janeiro fazem parte deste grupo, de caráter solene, classissizante. Caracteriza-se pela postura plácida, configuração idealizada e contemplativa. Concebidas sob eixo central, inserem-se em esquema geometrizante, com estrutura triangular cujos ângulos situam-se na cabeça e cotovelos. Têm as mãos postas em oração, geralmente assinaladas por suave hiato entre as palmas. Os cabelos caem sobre os ombros em cachos sinuosos denotando graça e feminilidade. Vestem túnica longa, cuja bainha rodeia o entorno dos pés em ondulado rítmico e contínuo[17]. O manto perpassa à frente do ventre, no sentido da direita para a esquerda. A base apresenta o crescente lunar e cabeças angélicas, que nos modelos arcaizantes instituem-se em número de três, em sequência horizontal. As imagens sugerem introspecção e silêncio, majestade e candura.

II – Conceição em movimento

O segundo grupo de imagens da Conceição evolui do primeiro, concebidas dentro do mesmo eixo central e triangulação superior, denota suave movimentação, em configuração naturalista. A cabeça inclina-se levemente para a direita, enquanto as mãos tendem para a esquerda, apontando direções opostas. O panejamento ganha configuração mais animada, ainda longe dos "arroubos" barrocos. Esta tipologia é menos introspectiva que a anterior. Olha para o fiel, estabelecendo uma comunicação silenciosa. Desta interação resulta uma representação intercessora, conectada ao real. Os cabelos e constituição plástica da base se mantêm idênticos ao caso da tipologia I.

III – Nossa Senhora com Menino

Nesta tipologia inserem-se diversas invocações, tais como Ajuda, Rosário, Carmo, Cabeças, Candeias, Glória, e outras. Sustentam o Menino Jesus no braço esquerdo, e com a mão direita o atributo que define a invocação. Olham à frente, ou para o fiel, e têm a cabeça constantemente coberta por um véu. O manto continua passando à frente do ventre no sentido direita-esquerda, e a base não segue um modelo único. Modelos arcaizantes de longa duração, de forte penetração popular.

IV – Nossa Senhora da Piedade

Os exemplares da Baixada Fluminense seguem modelo popular, amplamente difundido no século XVII. A Piedade de Magé tem o Cristo em tamanho reduzido, lembrando uma criança em seu colo. As de Inhomirim e Iguaçu seguram o Cristo morto adulto. Em comum, a mesma estrutura em eixo central, a mão direita da Virgem sobre o perizônio branco, símbolo do sacrifício; sobre a cabeça a pala e o véu - símbolo do pudor feminino anterior à era cristã[18]; o panejamento das vestes sobre os joelhos delineiam um coração bipartido. O Cristo morto tem a cabeça e o braço esquerdo pensos do lado esquerdo, e as pernas caem juntas do lado direito. Quanto à expressividade, sugerem desolamento frente à constatação irremediável da morte, contudo, sem passionalidade ou arrebatamento, coerente com a forma escultórica lusitana seiscentista, não afeita à demonstração de dor.

[16] Outros grupos foram selecionados, que aqui não será possível comentar: os casos de roca, dentre os quais destacamos a Nossa Senhora do Monte do Carmo da Villa de Angra dos Reys, os casos de assinatura: Thiadosio, Palacoli, os casos especiais em estudo, as "Rogadas"- caso da Misericórdia, de constituição triangular, os Meninos Jesus, as imagens de vestir e as imagens desaparecidas.

[17] Característica que Frei Agostinho de Santa Maria denominou "roçagante".

[18] FRAGOSO, Mauro Victor Murillo Maia. Semiologia da Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 2007.

V - Desterro

O grupo denominado de "Desterro" no período colonial, correspondia ao que hoje é chamado "Mistério do Retorno". Nesse grupo, destaca-se o modelo de Itambi, proveniente dos jesuítas, espetacular na fatura barroca, demonstrando domínio técnico e expressivo. Todos mantiveram a organização formal primitiva, na qual o menino, com cerca de sete anos, está entre os pais, a Virgem à direita, São José à esquerda. Nestes casos, para manter a harmoniosa simetria, o manto de Nossa Senhora transpassa o ventre no sentido oposto ao dos modelos anteriores, ou seja, da esquerda para a direita, enquanto o de São José descreve o sentido contrário. A tônica viajante evidencia-se nos bastões de apoio para a caminhada, nos pés em movimento de passadas, e em alguns casos, no São José que transporta seus instrumentos de trabalho num cesto. Em todos, paira a mesma alegre expectativa de retornar à terra natal, aliada ao zelo carinhoso dos pais em relação ao filho. Embora a composição iconográfica seja semelhante, evidencia-se em cada exemplar aspectos peculiares quanto à fatura (eruditos ou populares), períodos cronológicos diferentes - século XVII ou início do XVIII, ou procedência: alguns sugerem produção local, e outros, origem portuguesa. São, portanto, representações de longa duração, mas que se articulam de forma diferenciada dentro das premissas de época, adequação ou decoro.

Conclusão

A cidade do Rio de Janeiro condensou de forma bastante definida o papel urbano, chamando para si o público de elite administrativa e intelectual, enquanto que a área adjacente assumia um perfil rural. Correspondendo a esta moldagem ao longo do século XVII, as imagens atendiam à demanda do público, sendo boa parte das peças citadinas importadas da metrópole e as do interior, de fatura local, seguindo uma linha popular. As ordens monacais tinham em suas oficinas artistas de expressão, caso do beneditino Frei Agostinho de Jesus. No final do século XVII, condizente com o início do ciclo do ouro, a emergência de uma classe de comerciantes e a importância de localidades integradas aos caminhos das minas, detecta a presença de grandes artistas lusos atuantes no Rio de Janeiro, como Antonio de Caminha e Frei Domingos da Conceição Silva. Na Baixada, a Igreja do Pilar tinha belas imagens em meio à refulgência dourada de seu altar, e surgiam peças barrocas de grande qualidade (Desterro de Itambi). Esta análise pode distender-se para além das imagens de Nossa Senhora, a cujo universo se atém o Santuário Mariano.

As representações marianas do século XVII mantiveram-se afeitas às formas arcaizantes dos modelos primitivos adotados, numa concepção de longa duração justificada pela concepção de imitação[19] da época.

Nossos agradecimentos e reconhecimento à equipe do INEPAC:
Marcus Monteiro – diretor geral
Adilson Figueiredo, Danielli Moraes, Marilda Campos, Paulo César Rega, Sérgio Caldieri, Paulo Clarindo e Paulo César Fidelis.

Fonte: Santuário Mariano



Figura 5: Nossa Senhora de Nazareth
Mestre da Região dos Lagos
Saquarema, Rio de Janeiro

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. 2ª ed. Campinas: UNICAMP, 1999.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DEVOÇÃO E ESQUECIMENTO. *Presença do barroco na Baixada Fluminense*. Catálogo de exposição. Marcus Monteiro (curador). Casa França-Brasil, nov/dez 2001.

[19] Sobre o tema da imitação, o Professor João Adolfo Hansen, da USP, gentilmente me enviou um texto "Imitação na representação seiscentista", ainda inédito.

Fonte: Santuário Mariano



Figura 6: Nossa senhora do Desterro
Mestre do Véu em Moldura
Engenho dos Pachecos, Rio de Janeiro

DIAS, Pedro. *A escultura maneirista em Portugal. Subsídios para uma síntese*. Coimbra: Ed. Minerva, 1995.

FRAGOSO, Mauro Victor Murilo Maia. *Semiologia da Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Monografia apresentada à FSBRJ. Rio de Janeiro, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Imitação na representação seiscentista*. DLCV-FFLCH-USP. 2007. Texto inédito, no prelo.

HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga (1548)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

MOURA, Carlos Alberto. *A escultura religiosa em Portugal nos séculos XVII e XVIII: um breve relance*. Imagem Brasileira nº1. Belo Horizonte: CEIB, 2001.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Mostra do redescobrimento: arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais, 2000.

PIZARRO E ARAUJO, Cônego José de Souza. *Visitas pastorais de 1794*. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Notação E.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário mariano e história das imagens milagrosas*. Tomo décimo e último / Agostinho de Santa Maria. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

SEPP, Pe. Antônio. S. J. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1980.

SILVA NIGRA, Dom Clemente Maia da. OSB. *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.

_____. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipografia Beneditina LTDA. 1950.

_____. *Três Artistas Beneditinos – Frei Domingos da Conceição Silva*. MEC/RJ, 1950.

PERMANÊNCIAS CLÁSSICAS NA IDADE MÉDIA A PARTIR DE UM MANUSCRITO DO OVÍDIO MORALIZADO

ELZA HELOISA FILGUEIRAS *

A Idade Média não desconhecia a herança clássica, ao contrário do que pensavam os homens do Renascimento, que por essa razão nomeavam esse período de "Idade das Trevas". No entanto, a exemplo do que foi demonstrado por estudiosos como Panofsky e Saxl, sabe-se que justamente os artistas do Renascimento deviam aos dados mantidos pelos medievais a possibilidade da reinterpretação dos cânones clássicos[2].

Esses dados constituem o ponto de partida para nossa pesquisa, que se dedicou à análise de um conjunto de imagens de um manuscrito medieval produzido em Flandres no século XV, que retoma as Metamorfoses do poeta clássico Ovídio (c.43 a.C. - c.17 d.C.)[3]. Esta obra, anônima, como era comum no período medieval, reunia e recriava, cristianizando-as, as fábulas do poeta romano. Trata-se, pois, de uma obra conhecida como "Ovídio Moralizado", que tem várias versões em prosa (como é o caso de nosso objeto de estudo) e também em verso.

Segundo Bernard Ribémont, textos como o "Ovídio Moralizado" faziam parte da tradição enciclopédica medieval e tinham como função preservar a memória, além de, como nesse caso, promover a edificação moral dos leitores, mostrando aspectos bons e proveitosos das fábulas[4]. Eles atendiam a um crescente reforço das tendências didáticas dos escritores a partir desse período e faziam parte de um conjunto de obras compiladas, traduzidas ou vulgarizadas. Eram direcionados a um público mais largo que os monges, e visavam, além de educá-lo, distraí-lo. Porém, os comentários com notas nas margens das páginas, muitas vezes em latim, indicam uma recepção particular no meio clerical. Neste ambiente, a teologia era prioridade, de forma que obras como essa também serviam para a leitura e exegese das Sagradas Escrituras[5].

Esse é o caso do manuscrito com o qual trabalhamos, que era, como de costume para essas obras, iluminado. Suas miniaturas podem ser classificadas dentro do estilo Gótico Internacional, ainda em voga nos círculos flamengos do século XV, como se pode perceber, entre outros fatores, pelas cores e pela presença de flores e de nuvens[6]. Mas grande parte delas (73 de 119) também se relaciona com outra moda parisiense recente, introduzida por Jean Pucelle no século XIV, a *grisaille*. Trata-se de imagens predominantemente monocromáticas, e que neste manuscrito contrastam com as demais não só pela cor como também pelo tamanho, sendo menores e ocupando o corpo de letras iniciais.

As imagens do manuscrito ora em estudo mostram bem a época de transição em que se encontram, exibindo características tipicamente medievais, como a simultaneidade figurativa e o distanciamento das proporções naturalistas - favorecendo mais uma disposição dos personagens em decorrência de sua importância na figuração – além do uso concomitante da perspectiva linear, ainda que parcial.

Neste artigo analisaremos apenas cinco imagens desse manuscrito, através das quais pretendemos examinar o processo de reapropriação cristã da temática mitológica clássica, a partir do seguinte questionamento: como as personagens da mitologia romana eram aproximadas às personagens da mitologia cristã? Para tanto, iremos proceder à análise de aspectos iconográficos e formais dessas imagens, já que forma e conteúdo são intimamente ligados e, segundo Jean-Claude

Fonte: http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128



Figura 1: Imagem do fólio 6v,
"Deucalião e Pirra salvos do Dilúvio"

* *Estudante de Artes Plásticas, UFES*

[1] Esta comunicação apresenta algumas das conclusões obtidas por nossa pesquisa como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq), intitulada "A retomada clássica na Idade Média: imagens de um manuscrito cristão das Metamorfoses de Ovídio", orientada pela Profa. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira.

[2] PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. La mytologie classique dans l'art médiéval. Saint-Pierre-de-Salerne: Gérard Monfort, 1990, p. 8.

[3] Essa fonte é o manuscrito BNF Fr 137. OVIDIUS. Metamorphoseom libri XV. As miniaturas estão digitalizadas e disponíveis no site da Biblioteca Nacional da França: <http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128> (Acesso em 10/04/2008). Esse manuscrito, em forma de códice, tem 119 imagens organizadas pela ordem de 235 fólios.

[4] RIBÉMONT, Bernard. "L'Ovide moralisé et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative". Cahiers de recherches médiévales (XIIIe - XVe siècles) 9, 2002, p. 13-25. Disponível em : < http://perso.orange.fr/bernard.ribemont/OM1.pdf>, acesso em 15/06/2007.

[5] Ibidem.

[6] LOBRICHON, Guy. "Aurora e crepúsculo de uma arte internacional (1320-1420)". In: DUBY, Georges (org). A Idade Média. História artística da Europa. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 367.

Fonte: http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128



Figura 2: Imagem do fólio 79v,
"Suplício de Mársias"

Bonne, indissociáveis[7].

Tomemos as imagens de nosso corpus. A primeira imagem, situada no fólio 6v foi intitulada pelos conservadores da Biblioteca Nacional da França (BNF) "Deucalião e Pirra salvos do Dilúvio" (Fig. 1). Na imagem em *grisaille*, há uma barca sobre águas, com um camarote com duas janelas. Em seu interior estão representadas duas pessoas, Pirra à esquerda e Deucalião à direita. Ela usa um penteado de coque e roupa de gola arredondada, ele possui barbas e porta um chapéu. Há também um personagem alado acima da embarcação que veste uma túnica amarrada na cintura e tem cabelos esvoaçantes acima dos ombros. A imagem não produz ilusão de planos tridimensionais, como já era comum no período, e a pintura do fundo em forma de manchas escuras nos causa uma dúbia impressão de céu com nuvens ou montanhas em perspectiva aérea. Também foram utilizados pigmentos coloridos, sendo que o amarelo foi aplicado no interior da letra capital, diretamente na representação de céu da imagem e o vermelho na própria letra.

Nessa imagem há a associação da história do Dilúvio cristão ao mitológico, contado nas *Metamorfoses*: Deucalião era marido de Pirra e filho de Prometeu. Sob o seu reinado na Tessália, desabou o dilúvio. As justificativas para o acontecido são semelhantes às cristãs: Júpiter resolve afogar os humanos para dar fim à sua malícia. Na mitologia também esse casal, cujo homem era o mais justo e a mulher, a mais virtuosa entre todos, sobreviveu à grande inundação em uma barca. Buscando sobre os significados medievais do Dilúvio, vimos que este alude à mortalidade inevitável da humanidade pecadora: somente a arca, prefigurando a Igreja, salva.

Percebemos já aqui o mecanismo cristão medieval usado em todo o manuscrito, de aproximação dos personagens pagãos aos cristãos, sobretudo a partir de temáticas que se assemelham. Em ambas as imagens, mais do que associações de elementos cristãos aos pagãos, trata-se de sobreposições ou, no termo usado por Juan Carmona Muela, de apropriações. Para os cristãos, não se tratava de equipará-los numa escala de valores similar, mas de *substituir* antigos padrões, moralizando as imagens do manuscrito. Vemos, assim, um exemplo tardio daquilo que o cristianismo já vinha fazendo desde suas origens, ao ampliar seus campos filosóficos e culturais de forma a incorporar as culturas pagãs, agregando, assim, os seguidores dessas tradições mais antigas. E as imagens foram elementos importantes nesse processo, até mesmo considerando a importância delas para a cultura clássica.

Seguimos com a imagem situada no fólio 79v, "Suplício de Mársias" (Fig. 2). Mársias está deitado próximo do centro da imagem, amarrado, e dois homens ajoelhados esfolam sua perna e seu braço. No braço ficam visíveis as partes descarnadas, delineadas e pintadas em tons mais escuros. Mársias está nu, enquanto seus algozes vestem túnicas e portam chapéus. Há representada na parte inferior, ao centro, uma lira, e à esquerda, uma aljava com flechas. O solo em que se dispõem esses personagens é diferenciado do céu por ter pigmentação mais escura, sem detalhamentos com manchas de tinta. Há o pigmento azul na decoração da letra capital, mas nesse interior descrito prevalece a monocromia.

Observamos nessa figuração a representação de São Bartolomeu se sobrepondo à de Mársias. Este, na mitologia clássica, era um músico de grande habilidade que desafiou Apolo, e tendo perdido o desafio, seu castigo foi ser esfolado vivo. Porém, o suplício que a imagem mostra é semelhante ao mostrado pela iconografia medieval do santo cristão. É importante relembrar a hagiografia de São Bartolomeu: este é associado a Natanael, que o Evangelho de João situa como um dos doze apóstolos (João 1, 45). Ele teria evangelizado, depois da morte do Cristo, a Arábia, a Mesopotâmia e a Armênia, onde, segundo a martirologia romana, ele havia sido esfolado vivo sob ordens do rei Astyage, furioso por suas conversões ao cristianismo[8].

Nesta imagem, não podemos dizer que Mársias seja "promovido" a um status de santo. A reapropriação cristã da mitologia pagã nunca é automática e nem apenas de ordem temática. O que

[7] Jean-Claude Bonne dá vários exemplos desse pensamento, temos um deles no trecho em que ele comenta a dobra ou os drapejados dos panejamentos medievais: "(...) a dobra, ou o drapejado, foi precisamente para a arte medieval um dos mais importantes lugares da sua reflexividade e da representação de suas operações. E a estética que ela engaja, então na dobra é irredutível à imagem de uma dobra". No original: "le pli, ou le drapé, fut précisément por l'art medieval um des hauts lieux de sa réflexivité et de la mise em scéne de ses opérations. Et l'esthétique qu'il engage alors dans le pli est irréductible à l'image d'un pli". BONNE, Jean-Claude. À la recherche des images médiévales. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, Année 1991, Volume, Numéro 2. Disponível em: <http://www.persee.fr/showPage.do?urn=ahess_0395-2649_1991_num_46_2_278951> Acesso em 10/02/2007. p. 355.

[8] REAU, Louis. Iconographie de l'art chrétien. Tome III, Iconographie des saints I. Paris: Presses Universitaires de France, 1958. p. 181.

percebemos aqui é uma espécie de "tradução" plástica: o suplício do primeiro foi assemelhado ao martírio do santo cristão, que lhe serviu como modelo.

Passemos à miniatura situada no fólio 100v, "Assassinato de Niso" (Fig. 3). A imagem policromada se localiza na parte superior do fólio, que é margeado por ornamentos fitomórficos. Há um acampamento militar com tendas brancas ornadas com azul e dourado sobre três planos representados pela sobreposição dos solos. Estes são verdes e há neles detalhes de plantas e pequenas pedras. A partir do segundo plano, também estão soldados com armaduras e armas, enfileirados. Ao fundo há um castelo e céu com estrelas. Há dois focos de interesse principais na representação, nas personagens da tenda e do castelo que descrevemos a seguir. Os primeiros são duas mulheres com vestidos nobres. A da esquerda usa um vestido vermelho e porta chapéu preto. O movimento do panejamento indica que se dirige à porta da tenda, onde está a outra mulher, de vestido verde e chapéu com véu: Cila, assim identificada pela BNF. Ela segura a cabeça decapitada de Niso e está mais próxima à porta da tenda, onde há três soldados. Um deles tem as duas mãos voltadas para a cabeça que ela segura. O castelo, com pináculos, tem uma janela que ocupa grande parte da sua parede. O que podemos entrever por ela é uma mulher vestida da mesma maneira daquela que segura a cabeça no primeiro plano, atacando uma pessoa deitada numa cama vermelha, envolta em lençóis brancos e vermelhos. Ela tem uma mão levantada e com a outra segura sua vítima. Seria a primeira cena, quando Cila decapita Niso.

Segundo a lenda antiga, Niso, irmão de Egeu, reinava em Nisa, cidade vizinha de Atenas, cidade que foi assediada por Minos na guerra de Ática. A sorte de Niso dependia de um cabelo de púrpura que ele usava. Mas Cila, sua filha, apaixonada por Minos, que ela vira do alto dos baluartes, cortou esse cabelo fatal a seu pai, durante o sono, e o ofereceu ao príncipe amado. Minos, horrorizado com uma ação tão indigna, aproveitou-se da traição, mas expulsou de sua presença a pérfida princesa[9]. Essa lenda remete-nos a duas narrativas cristãs, a de Judite e a de Salomé, pois nas duas um homem é decapitado depois de ter sido seduzido por uma mulher. Dado que nas imagens medievais eram prezadas associações de várias idéias, podemos pensar nessa imagem se reportando às duas personagens cristãs ao mesmo tempo. Maria Cristina Pereira, ao criticar uma característica da História da Arte de analisar as obras em busca de encaixe de sentidos por apenas uma lógica, de modo a não admitir outras concepções de pensamento, produção e mesmo ordenação das imagens, comenta sobre a possibilidade de ambivalência das imagens medievais, citando justamente um conhecido estudo de caso de Panofsky que trata dessas personagens:

> Panofsky não leva nem mesmo em consideração a hipótese de que o artista tenha desejado criar uma imagem ambivalente, uma Salomé-Judite. Afinal, não necessariamente tem-se que tomar partido por uma delas. A imagem não deixa de "significar bem" por não "representar bem"[10].

Como nesse caso, é possível que a imagem que estudamos pudesse conter ao mesmo tempo as representações da mulher que salva seu povo e da traidora da passagem de Marcos.

Além disso, comparando as referidas narrativas de decapitação ao texto de Kaplisch-Zuber, vemos como no período medieval o homem, enquanto portador da razão era comparado à cabeça, a mulher era associada ao corpo[11]. Deduzimos aqui uma das moralizações possíveis da imagem - era uma referência aos perigos que a mulher pode trazer ao homem, através do pecado da luxúria, de modo que isso o levaria a perder sua razão, o que é mostrado na figura do decapitado. Paralelamente era uma alusão à Igreja/cabeça e aos fiéis/corpo, também uma analogia comum do período.



Figura 3: Imagem do fólio 100v, "Assassinato de Niso"

[9] COMMELIN, Mitologia grega e romana. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d., p. 215.

[10] PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Uma arqueologia da história das imagens". In: GOLINO, William (org). A importância da teoria para a produção artística e cultural. Vitória, 2006. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>.

[11] Christiane Kaplisch-Zuber explica a associação medieval da mulher com o corpo segundo a teoria de Santo Agostinho: "(...) A mulher que será objeto de tantas críticas (essência separada da totalidade humana), e o natural feminino que será alvo de tantas gozações, resultam destas assimilações da parte superior do humano – o espírito, a razão – com o masculino, e de sua parte inferior – os sentidos, e portanto o corpo, a carne que a razão deveria controlar – com o feminino". KAPLISCH-ZUBER, op. cit., nota 12, p. 141.

Fonte: http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128



Figura 4: Imagem do fólio 147v,
"Morte de Orfeu"

A quarta imagem de nosso corpus está no fólio 147r, intitulada "Morte de Orfeu" (Fig. 4). Ela é policromada como a anterior e se localiza na parte superior do fólio, que é margeado por ornamentos fitomórficos. Há uma lapidação: quatro mulheres na porção esquerda da imagem, duas de vestidos verdes e duas de vermelho, atacam um homem de túnica azul e chapéu vermelho, identificado pela BNF como Orfeu. Ele segura uma harpa com a mão esquerda. Sua mão direita tem gesto de defesa, levantada na direção das mulheres. Ele está sentado, recostado numa pequena montanha formada por rochas menores ovais, às quais se sobrepõem pinturas verdes representativas de vegetação e pequenas árvores. Há uma flecha voando em sua direção, próxima do pescoço. O fundo é detalhado, indicando vários planos e Perspectiva Aérea. Nele, ladeando uma outra montanha, vemos um rio, identificado como o Hebro. Próximo dele, uma mulher vestida de vermelho segura a cabeça decapitada de Orfeu.

Segundo a lenda, Orfeu era um músico virtuoso, cujas melodias amansavam mesmo os animais ferozes, mudavam os cursos dos rios e toda a natureza. Era representado com freqüência na Antiguidade com uma lira e os animais ferozes apaziguados por sua música, ao seu redor[12]. Segundo Muela, Orfeu era associado ao Cristo como alegoria da sua Descida ao Inferno, a Anastasis[13]. O canto dele prefigurava a predicação de Cristo que atrai as almas à nova doutrina[14]. Nesse aspecto podemos pensar na força do encantamento desse personagem mitológico como uma prefiguração do poder do Cristo. Mas surge um questionamento. Por que ele está representado numa cena de lapidação? Lembramos que o primeiro santo que sofreu tal martírio na Igreja Cristã foi Santo Estevão. Essa narrativa está em Atos dos Apóstolos, 7, 55-59. Para o cristianismo, ele foi perseguido e morto pelos judeus por difundir a doutrina do Cristo. Dessa forma, supomos nessa imagem os significados de Cristo, da sua Igreja como doutrina, juntamente com o do santo, numa acumulação de sentidos muito comum nas imagens medievais.

Finalmente, analisamos a imagem do fólio 235v "Adoração dos Magos" (Fig. 5). Nela está representada a Virgem, sentada com o Menino Jesus em seu braço esquerdo, posicionada também à esquerda da imagem. Na porção direita da imagem há três homens, os reis magos. Um está ajoelhado, com as mãos postas como no gesto de oração cristão, olhando a Virgem e o Menino. Os outros dois estão de pé e se entreolham. Por serem os reis magos, os três possuem barbas e vestem trajes mais ricamente ornados que a maioria dos encontrados nas imagens do manuscrito. O fundo é subdividido em um interior arquitetural e sua área externa mais imediata. Sendo feito sem muito detalhamento, sugere um portal, estando a Virgem na entrada, já que pisa o chão com revestimento e está sob a cobertura. Os reis magos pisam o exterior desse lugar e estão sob o céu. Encontram-se pigmentos azuis nas representações de céu e do solo onde pisam os reis. O vermelho está presente na decoração da letra capital que abriga a imagem.

Esta imagem se diferencia das demais porque não teve como fonte as *Metamorfoses*, de Ovídio, e sim a Bíblia. Isso confirma ainda mais a apropriação cristã do mito, já que o manuscrito todo faz referência às histórias pagãs de Ovídio. No entanto, ao fazer uma pesquisa em sentido inverso, isto é, em lugar de procurar pela história cristã correspondente a um mito clássico, mas buscando um mito clássico "apropriado" pelo cristianismo, curiosamente encontramos seu paralelo mitológico para os medievais. Encontramos na obra de Muela a Virgem Maria associada à mitológica Dânae, pelo aspecto da maternidade virginal e divina[15]. Em busca do mito, descobrimos que ela era a mãe de Perseu: "Acrísio, pai de Dânae, prendera a filha em um aposento de ferro, quando um oráculo predisse que ele seria morto pelo neto. Júpiter, apaixonado pela moça, entrou na prisão sob a forma de uma chuva de ouro, e engravidou-a"[16]. Dessa forma, nesta também há uma associação de uma história cristã a um mito clássico de uma forma mais indireta. Mas, ressaltamos o fato de ter sido inserida diretamente na obra clássica uma imagem cristã, o que supomos, seria uma evidência da apropriação cristã de Ovídio. Destacamos ainda que seriam necessários mais estudos

[12] Ibidem, p. 240, 241.
[13] MUELA, Op. Cit, nota 6, p. 206.
[14] Texto original desse autor: "El canto de Orfeo es la predicación de Cristo, que atrae a las almas a la nueva doctrina". MUELA. Ibidem.
[15] MUELA, op. cit., nota 6, p.207.
[16] OVÍDIO. As metamorfoses. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. Coleção Universidade de bolso. p.87.

acerca dessa imagem. Seria necessário analisar essa mudança de colocação, já que ela implica uma transformação importante do sentido. Temos na representação dos reis que se curvam à Maria e o Cristo, figurados na cena da Natividade, uma moralização: os reis que são pagãos e reverenciam as divindades cristãs, assim como o manuscrito todo propõe-se a fazer, submetendo o paganismo através da sua mitologia ao cristianismo.

Podemos concluir, assim, que essas imagens auxiliariam na tarefa de moralizar e nutrir o imaginário dos leitores do manuscrito, integrantes da elite intelectual. Ressaltamos que esses intelectuais eram necessariamente cristãos: então, não temos aqui propriamente um instrumento de conversão religiosa, mas de sustentação e reforço do culto, de maneira a agregar para si também os valores da cultura clássica.

Por outro lado, ao contrário do texto que tende à circunscrição das idéias, as imagens medievais deixam o ato interpretativo mais aberto. Suas possibilidades de entendimento são múltiplas, nunca fechadas – assim como os intelectuais da época, que prezavam a múltipla associação de significados. Também por isso, nossas análises não pretenderam abarcar todas as suas significações, mas apenas apresentar algumas perspectivas.

Um dos mecanismos do pensamento medieval que supomos também arraigado na elaboração dessas imagens é uma interpretação de elementos históricos conhecida como "figuração": a forma de interpretar os fatos de modo que "o primeiro significava não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro". Para refleti-las, nos baseamos em Erich Auerbach[17]. Trata-se da idéia de que certos acontecimentos ou personagens também prefiguravam outros que lhes sucediam, que lhes preenchiam e ao mesmo tempo apontavam para uma promessa no futuro. Um exemplo disso é o pensamento de que o Velho Testamento prefigura o Novo Testamento: este o explica e substitui e ao mesmo tempo aponta para a vida futura na salvação, numa relação de eternidade e atemporalidade simultâneas[18]. Percebemos isso especialmente em duas imagens em relação às sobreposições dos Evangelhos nas figuras do Velho Testamento, na do fólio 4v que mostra o mito da Vênus e na do fólio 6v, que trata de Deucalião e Pirra, ambas possuidoras de temáticas exemplificadas por Auerbach[19].

Ao avaliar esses temas relacionados aos aspectos formais detalhados anteriormente, refletimos sobre as funções e utilizações dessas imagens. Elas complementam o texto, tornando visíveis aspectos que a linguagem escrita não poderia mostrar. Todas as imagens estudadas funcionariam para mostrar o poder da Igreja Cristã e auxiliariam na tarefa de moralizar e nutrir o imaginário dos leitores do manuscrito. As imagens em grisaille, assim como as policromadas, tinham a função de sustentar a crença cristã e eram utilizadas de modo muito similar, com associações de idéias e alegorias de maneira a se apropriar ou substituir os valores das histórias pagãs narradas por Ovídio. Através de imagens em grisalha ou policromadas, o manuscrito inteiro funcionaria como um conjunto, um mecanismo integral no qual todas as partes são importantes e interligadas, se comunicando através de temáticas que se interrelacionam na tarefa final de enaltecer o Cristianismo.

Fonte: http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128



Figura 5: Imagem do fólio 235r, "Adoração dos Magos"

[17] AUERBACH, Erich. Figura. São Paulo: Ática, 1997. 86p.

[18] "Esse tipo de interpretação tinha como objetivo mostrar que todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção" Ibidem, p.28. Também em outro trecho do seu texto há: "(...) O confronto entre os dois pólos, o da figura e o do preenchimento, é às vezes substituído por um desenvolvimento em três estágios: a Lei ou a história dos Judeus como uma figura profética do surgimento de Cristo; a encarnação como preenchimento desta figura e ao mesmo tempo como uma nova promessa do fim do mundo e do Juízo Final; e por último, a ocorrência futura destes acontecimentos como o preenchimento derradeiro" Ibidem, p.36.

[19] Ibidem, p. 28 cita a prefiguração de Adão e Eva e 34, a de Noé.

HISTÓRIA E IMAGINÁRIA DA IGREJA MATRIZ DE SANTA TERESA – ES

SONIA MARIA DE OLIVEIRA FERREIRA *

Introdução

O objetivo principal desta pesquisa foi estudar a história da Igreja Matriz de Santa Teresa e sua imaginária, atentando-nos tanto para as imagens pintadas como esculpidas lá existentes, e levando em conta a história da imigração italiana na região, que se funde com a história da Igreja, já que o município de Santa Teresa, 78 km ao norte de Vitória, foi fundado por imigrantes italianos por volta de 1874. É importante observar que, além da matriz, há várias outras igrejas na região, mas nos ativemos à primeira, dedicada a Santa Teresa D`Ávila, por sua importância. Os imigrantes que se instalaram nessa região do Espírito Santo vieram em sua maioria do Trento, norte da Itália[1]. Segundo Luiz Carlos Biassutti:

> *a Europa Central entrava em um processo de industrialização, trazendo mudanças profundas na vida sócio-econômica do povo ... as guerras regionais e constantes lhes levavam os filhos e dizimavam as famílias, e a mão de obra estava passando a ser obsoleta, devido à revolução industrial, e as lavouras que havia eram massacradas por latifundiários e pragas*[2].

Diante disso, eles vieram para o Brasil a convite do governo brasileiro, que estava em busca de mão-de-obra livre. Desbravaram as matas pela margem do Rio Timbuí até encontrarem a localidade hoje denominada Santa Teresa. De acordo com a tradição, ao entardecer, todos os dias, reuniam-se em torno de um pau-peba (árvore nativa) diante de uma imagem de Santa Teresa D'Ávila para fazerem suas orações. Há divergências, porém, em relação ao tipo de imagem. De acordo com a obra "Oratórios, Capelas e Igrejas do Município de Santa Teresa", esta poderia ter sido tanto um quadro quanto uma escultura[3]. Logo os imigrantes sentiram a necessidade de construir um templo. São várias as versões sobre a história da construção da igreja que foi construída no alto do morro, depois de muitas tentativas de construção, ora em terreno arenoso ora baixo demais. Finalmente tiveram a tão almejada igreja, erguida diante do pau-peba, onde está a atual Matriz, símbolo da fundação daquele município, tanto mais que ela foi construída em regime de mutirão. Seu estilo é neo-gótico, como pode ser observado através de elementos como a verticalidade, a presença de torre e das janelas que iluminam o interior com raios de luz, numa busca pelo etéreo. Também do mesmo estilo é a Via Sacra esculpida em alto relevo, imitando marfim, no interior da igreja. Lá também estão dispostas imagens de vulto, em sua grande maioria doadas pelos imigrantes, sendo algumas vindas da Itália e França, e confeccionadas em gesso e papel maché. No interior da igreja, na cúpula, atualmente há pinturas feitas por Adelk Rangel de Moraes, representando os quatro evangelistas citados no livro do Apocalipse. Essa pintura se sobrepõe a uma pintura anterior de mesmo tema, de autoria de Celina Rodrigues[4]. Há ainda uma pintura mural na abside, cobrindo o lugar do antigo retábulo representando a Ascensão de Cristo, pintada por Filogônio Barbosa. Através de nossa pesquisa, buscamos analisar a história da igreja e de suas imagens, e também chamar a

Foto: Sonia Ferreira



Igreja matriz de Santa Teresa, no Espírito Santo

* *Mestre en Artes - UFES*
soniaoferreira@gmail.com

[1] MÜLLER, Frederico. Fundação e fatos históricos de Santa Teresa - Coleção Cadernos de história n° 29. Vitória: IHGES, 2000. p.16 e 17. "foi no ano de 1875,aos 12 dias do mês de abril, que um trem partiu soturno para a França, deixando vales do Trento o eco saudoso de um último apito...chegou o navio à baía de Guanabara, no dia 9 de maio...partiram, em trem, para a Barra do Piraí, onde estiveram de quarentena por 17 dias. De volta ao Rio, embarcaram noutro vapor, Rumo de Vitória, onde saltaram à terra no dia 31".

[2] BIASUTTI, Luiz Carlos. Almanaque sobre a cronologia histórica do município de Santa Teresa – ES, entre 1850-1870. SI: se, sd.

[3] Centro Educacional Leonardo da Vinci. Oratórios, capelas e igrejas do município de Santa Teresa. Vitória: GRAFIS, 2001. p. 23-24.

[4] Id., p. 61.

Foto: Sonia Ferreira



Ascensão de Cristo. Pintura mural da capela-mor

atenção para a necessidade de preservação desses elementos, que são de fundamental importância para a história da imigração italiana no Espírito Santo.

Materiais e métodos

Para alcançarmos o objetivo proposto nesta pesquisa, fizemos inicialmente um levantamento bibliográfico, seguido da leitura e fichamento das obras fundamentais para o estudo do contexto histórico e das imagens da Igreja Matriz de Santa Teresa, tendo como principal fonte bibliográfica o livro "Oratórios, capelas e igrejas do Município de Santa Teresa", de autoria coletiva, editado pelo Centro Educacional Leonardo da Vinci. Apesar do caráter superficial de suas análises, esse livro traz informações muito importantes, destacando-se pelo seu rico material iconográfico. Outras obras consultadas foram: "Fundação e fatos históricos de Santa Teresa", de Frederico Müller, que conta a trajetória dos imigrantes italianos daquela região e a história da fundação da cidade de Santa Teresa. "Os italianos e seus descendentes no Espírito Santo", de Maria Stella de Novaes, que cita as famílias dos italianos que chegaram ao Espírito Santo; "No coração capixaba" de Luiz Carlos Biasutti, sobre a chegada dos italianos àquela região e a denominação e história da cidade e da Igreja; e "Cronologia histórica do município de Santa Teresa – Espírito Santo", de Luiz Carlos Biasutti, um almanaque escrito por descendente de italianos de Santa Teresa, com fotos históricas e dados da colonização e da igreja. Outra obra também consultada e que é uma fonte histórica impressa é "Relato do cavalheiro Carlo Nagar Cônsul Real em Vitória: o Estado do Espírito Santo e Imigração Italiana (fevereiro de 1895)", contemporânea à chegada dos italianos no Espírito Santo. Todas essas obras contribuíram para uma maior aproximação do contexto histórico envolvendo a chegada dos imigrantes, a criação da cidade e a construção da igreja. Também fizemos um levantamento bibliográfico nos sites do IPHAN, do Arquivo Público Estadual, do Banco de teses da Capes e da Biblioteca Nacional. De fundamental importância é o Livro de Tombo da igreja que traz informações a respeito das modificações por ela sofridas. Procuramos também fazer entrevistas a alguns moradores e descendentes de italianos daquela região, com o intuito de cruzar informações sobre as modificações ocorridas ao passar do tempo. Entrevistamos oito pessoas que fazem parte do núcleo de moradores daquele município, tendo como critério a descendência italiana e a idade avançada. Organizamos ainda um arquivo fotográfico digital a fim de facilitar a análise e também para auxiliar em futuros trabalhos e possíveis restaurações.

História e Descrição

Algumas modificações aconteceram ao longo do tempo, dentre as quais podemos apontar a mudança da escadaria por volta de 1976, motivo de polêmicas entre os moradores[5], que descaracterizou a obra original. Na última reforma da escadaria, tentou-se resgatar a obra original, diferenciando-a na falta do ângulo central.

Uma dessas reformas foi citada no Livro de Tombo:

> *Terminados os trabalhos da fachada da egreja Matriz, o vigário resumida a commissão tractou da construção da Escadaria, obra de grande necessidade que foi orçada em 6:000.000 (seis contos). A câmara municipal votou uma lei, auctorizando o auxílio de 4:000 (quatro contos de reis) foi assignado o contracto com Sr. Baptista Bellini (maio, 27 de 1923)*[6].

Em razão das constantes reformas da igreja, houve uma perda irreparável de obras como as pinturas de Celina Rodrigues na cúpula da igreja e nas colunas laterais, e a retirada do lustre que

[5] Segundo depoimento da moradora Jurema Tonini que presenciou esta polêmica.

[6] Livro de Tombo, fol. 60.

[7] Livro de Tombo, fol. 158v, em 1922, "a Exma D. Anselma Broilo Vervloet fez à Matriz a offerta de um bello lustre com 16 lampadas electricas,despendendo um conto de reis".

[8] Depoimento feito por Adelk Rangel de Moraes, que vivenciou as mudanças posteriores à obra de Celina Rodrigues e, por ser participante ativa da Igreja, ouviu várias histórias sobre as modificações.

se encontrava no centro da igreja[7]. As pinturas e reformas internas aconteceram sobretudo devido às constantes infiltrações, levando à repintura total da igreja de uma só cor há cerca de 30 anos[8].

Em 1998, foi contratado pelo Pároco Frei Honório o serviço de Adelk Rangel de Moraes para a pintura da cúpula, em razão da festa do centenário da Igreja, resgatando a temática anteriormente pintada por Celina Rodrigues, antiga moradora da região: os quatro Evangelistas. Adelk Rangel, que diferentemente de Celina Rodrigues não possui formação artística e nem é reconhecida como artista, baseou-se em depoimentos feitos por moradores que presenciaram a pintura anterior, visto que há uma dificuldade em encontrar registros fotográficos. Mas a própria Adelk Rangel nos informou que fez uma reinterpretação bastante pessoal, baseando-se em pesquisas iconográficas na internet[9]. Assim, cada evangelista está sentado, com o seu animal símbolo ao lado. Trata-se de uma obra de linguagem pictórica simples, sem emprego de perspectiva ou fidedignidade anatômica. Para pintar o teto utilizou duas mãos de selador e duas de tinta acrílica, e para pintar os evangelistas, utilizou a tinta a óleo, concluindo a pintura em 15 dias. Atualmente dedica-se à reforma das imagens de vulto da Matriz[10].

Outra das reformas ocorridas na Igreja foi a retirada do retábulo em madeira[11], dedicado a Santa Teresa D'Ávila. A abside ficou vazia, apresentando a já mencionada pintura mural a óleo com aproximadamente 9 metros, tendo como tema a Ascensão de Cristo, realizada há cerca de 30 anos atrás, por Filogônio Barbosa de Aguilar. O Cristo encontra-se ao centro, com as mãos elevadas ao céu e o corpo coberto por um manto branco, suspenso sobre um fundo de nuvens. O jogo de luz e sombra, o panejamento e o traçado denotam uma familiarização do artista com o estilo acadêmico, apesar de ser autodidata. A diferença é bastante nítida em relação à pintura de Adelk de Moraes.

O piso ainda é original, feito em ladrilho hidráulico, comumente utilizado no século XIX em igrejas e residências, e tendo como característica desenhos geométricos. De acordo com a bibliografia, ele foi inaugurado em 8 de dezembro de 1930[12].

Imaginária

No interior da igreja estão dispostas imagens sobre altares e nichos, estando a do orago próxima ao altar, no eixo central. A disposição das imagens não é fixa, sendo atualmente definida pelo Pároco Frei Paulo Roberto Gomes e funcionários da igreja.

As imagens mais antigas são em papel maché e foram trazidas ou encomendadas pelos primeiros imigrantes, e algumas delas podem ser datadas pela documentação. A mais antiga parece ser a do Sagrado Coração de Jesus, cujo altar foi inaugurado em 8 de abril de 1917, segundo o Livro de Tombo da igreja[13]. Diferentemente da maioria delas, essa imagem não veio da Itália, mas sim da França. Mas é também uma imagem de papel maché. Ao seu lado há um par de anjos bem mais recente, modelados em gesso.

Em 1921 deu-se o conjunto de aquisições mais importante, incluindo a imagem do orago. Como se pode ler no Livro de Tombo: "em 1921, houve uma celebração da festa da Padroeira Santa Theresa, onde foram levadas para a procissão as novas imagens de Santa Theresa, Santa Lúcia e São Roque, vindas da Itália"[14]. Todas são de papel maché, e delas apenas a de Santa Lúcia se perdeu, tendo sido substituída por uma de gesso. De acordo com informações locais, a original foi recolhida devido às reformas da igreja e à insatisfação de alguns fiéis. Sabe-se o nome dos imigrantes que adquiriram – ou "comissionaram", usando o termo do Livro de Tombo – as imagens. No caso de São Roque, foi D. Carolina Sessa[15]; Santa Teresa, por D. Bárbara Broilo[16]; e Santa Lúcia, por D. Lucia Avancini Vervloet[17].

Apesar das imagens terem chegado em 1921, apenas no ano seguinte se deu a inauguração dos altares – que devem ter sido confeccionados, portanto, após a chegada das imagens. Destes nenhum foi preservado. O altar de Santa Lúcia foi inaugurado em 19 de fevereiro,

Foto: Sonia Ferreira



Sagrado Coração de Jesus – Imagem em "papiê machê"

[9] Entrevista feita em agosto de 2006.

[10] Para se restaurar um obra de arte, deve-se ter uma fonte de referência da imagem trabalhada, para aproximar-se o mais fielmente possível do que está perdido. E se não se tem essa referência, o termo "reforma" se torna mais adequado.

[11] Segundo o Sr. Luis Carlos Biasutti, morador antigo da cidade, descendente de italianos e primo do então escritor de temas da região de Santa Teresa, de mesmo nome.

[12] CENTRO EDUCACIONAL LEONARDO DA VINCI. Oratórios, capelas eigrejas do município de Santa Teresa. Op. cit., p.63.

[13] Livro de Tombo, fol. 99v.

[14] Livro de Tombo, fol. 56.

[15] Livro de Tombo, fol. 67.

[16] Livro de Tombo, fol. 56.

[17] Livro de Tombo, fol. 104.

[18] Livro de Tombo, fol. 104.

[19] Livro de Tombo, fol. 67.

Foto: Sonia Ferreira



Santa Teresa d´Avila - Imagem

"com toda pompa"[18], e o de São Roque foi inaugurado em 7 de abril de 1922[19].

Além desse grupo, há também referência a uma outra imagem em papel maché, não datada, a de São Braz, com 76,2 cm de altura. Sabe-se, porém, que ela foi encomendada pela família do Sr. Waldemar Zamprogno – o único nome masculino encontrado na documentação, mostrando a importância da piedade feminina naquele grupo de imigrantes[20].

As imagens adquiridas em seguida são em sua maioria de gesso, o que se mostra condizente com a situação econômica daquela comunidade de imigrantes camponeses. A primeira delas é de data bastante avançada: 8 de dezembro de 1930[21]. Trata-se de um Santo Antônio de 1 metro de altura, carregando nos braços um Menino Jesus.

Além dele, há um São Judas Tadeu com lança, de 88,5 cm de altura; um São Paulo com a espada, com 74 cm; uma Nossa Senhora das Dores, com 1,17 cm de altura e que ocupa hoje um dos altares de maior dimensão, formado por uma montanha de pedras, e próximo à sacristia. Também há um São Francisco, procedente da Itália, com 1,77 cm; um Sagrado Coração de Maria com 78, 5 cm de altura; e um Cristo Rei. Da santa orago da igreja há mais duas imagens em gesso: uma é guardada na sala de visitas, para devoção dos fiéis, e a outra é a que é levada em procissões.

Há ainda outra devoção em duplicidade, e que mostra já o processo de assimilação da cultura local pelos imigrantes: trata-se de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, representada em duas imagens de gesso, uma com 51 cm e outra com 45 cm. Uma delas foi retirada do interior da igreja e há planos de ser substituída posteriormente por outra imagem.

Uma exceção a esse conjunto de imagens de gesso é a de Nossa Senhora Auxiliadora, cujo altar foi inaugurado em fevereiro de 1957[22]. A santa tem 141 cm de altura e o Menino Jesus tem 43 cm de altura, e eles são ladeados por dois anjos de 125 cm de altura, que são porém em gesso. A imagem da santa é procedente da França[23].

Além dessas imagens de vulto, há também uma série de esculturas em relevo, representando a Via-Sacra. Imitando marfim, mas provavelmente em gesso, elas circundam as paredes da nave. Segundo o Livro de Tombo, "*no dia 23 de outubro de 1922 foi collocada a nova via sacra*" na matriz[24].

Conclusões

Esperamos que nossa pesquisa venha a contribuir para a preservação da história da igreja, através do banco de imagens digitalizadas, das entrevistas realizadas e da descrição e análise do acervo iconográfico. É importante ressaltar que a carência de documentação e o tipo de imagens representadas na igreja, apesar de se afastarem, em sua maioria, daquilo que comumente se designa como Belas-Artes, não devem ser vistas como empecilhos para seu estudo. Trata-se de importantes referências não só para se estudar a arte sacra popular, como também para melhor

[20] Livro de Tombo, fol. 119.
[21] Livro de Tombo, fol. 63.
[22] Livro de Tombo, fol. 104v.
[23] Entrevista feita à Sra. Adelk Rangel de Moraes
[24] Livro de Tombo, fol. 58v.

REFERÊNCIAS

A GAZETA. Caderno especial município do Espírito Santo: Santa Teresa. 14/03/1994.

ALMEIDA, Maria Cristina Dalcomo de. Santa Teresa duas ruas, dois momentos. Vitória: UFES, 198. PG 1987/14. v. 1.

BIASUTTI, Luiz Carlos. No coração capixaba: 120 anos de história da mais antiga colônia Italiana do Brasil: Santa Teresa-ES. Belo Horizonte:BARVALLE, 1994.

_____. Almanaque sobre a cronologia histórica do município de Santa Teresa – ES, entre 1850-1870. Sl: se, 2005.

BÍBLIA SAGRADA. Novo Testamento.Tradução CNBB. São Paulo: Loyola, 2001.

BITTENCOURT, Gabriel (Org.). Espírito Santo: um painel da nossa história. Vitória: EDIT, 2002.

BRUSTOLIN, Arno(coord). Bíblia Sagrada, edição pastoral. São Paulo: PAULUS, 1991.

CASTIGLIONI, Aurélia H. (Org.). Imigração italiana no Espírito Santo: uma aventura colonizadora. Vitória: UFES, 1998.

CENTRO EDUCACIONAL LEONARDO DA VINCI. Oratórios, capelas e igrejas do município de Santa Teresa. Vitória: GRAFIS, 2001.

DERENZI, Luiz Serafim. Os italianos no estado do Espírito Santo. Rio de Janeiro: Artnova, 1974.

MÜLLER, Frederico. Fundações e fatos históricos de Santa Teresa. Coleção Cadernos de história nº 29. Vitória: IHGES, 2000.

NOVAES, Maria Stella de. Os Italianos e seus descendentes no Espírito Santo. Vitória: Instituto Jones dos Santos Neves, 1980.

NAGAR, Carlo. Relato do Cavalheiro Carlo Nagar Cônsul Real de Vitória: O estado do Espírito Santo e a imigração italiana – (fevereiro de 1895). Tradução: Nerina Bortolozzi Herzog. v. 1. Coleção Canaã. Vitória,1995.

Foto: Sonia Ferreira



Paixão de Cristo – Escultura em relevo imitando marfim

Foto: Sonia Ferreira



Ladrilho hidráulico

BANDEIRA DO MASTRO DAS BANDAS DE CONGO
UM ESPAÇO NA TRADIÇÃO PARA AS ARTES PLÁSTICAS CAPIXABAS

SANDRA REGINA RIBEIRO DA SILVA *
AISSA AFONSO GUIMARÃES **

Introdução

Este artigo investiga as expressões das artes plásticas populares contidas nas Bandeiras do Mastro e nos Estandartes das bandas de congo de Vila Velha e Vitória, uma vez que não há no Espírito Santo, após um primeiro levantamento, quantidade expressiva de trabalhos voltados para esta temática. A escolha das bandeiras dos mastros e dos estandartes das bandas de congo se deu pela observação da importância artística e cultural destes objetos, que representam, dentro desta manifestação popular, uma diversidade de expressões artísticas, formando galerias públicas, que conservam características da alma popular, consagradas na reatualização das festas e na devoção aos santos. Neste artigo, trabalharemos apenas uma amostra a partir de seis imagens de bandeiras e estandartes.

As bandas de congo pesquisadas em Vila Velha foram: São Benedito da Glória, no bairro Glória; Mestre Alcides, Mestre Honório e Tambor de Jacarenema, na Barra do Jucu. E, em Vitória, as bandas: Amores da Lua, no bairro Santa Marta; Panela de Barro, no bairro Goiabeiras Velha e a Viramundo, no bairro Morro da Fonte Grande.

Percebemos através de entrevistas[1] com artistas, pesquisadores, mestres e integrantes das bandas de congo que, em Vitória e em Vila Velha, a maioria das bandeiras e dos estandartes é pintada por artistas plásticos, sendo que, nos casos estudados, os artistas são pessoas inseridas, de um modo geral, nas bandas específicas ou tradição do congo.

Diferente do modo como ocorre no interior do Estado, em que as bandeiras e os estandartes "são pintados por pessoas da comunidade, no caso artistas populares, onde as bandeiras e os estandartes são sempre um espaço dinâmico da cultura popular que permite inclusive a renovação anualmente na comunidade"[2], em Vitória e Vila Velha, esses objetos são "únicos", isto é, são os mesmos a serem usados todos os anos, por vezes são restaurados, já que são feitos por artistas famosos, mas recebem, a cada ano, nova ornamentação com fitas e flores, como se pode observar nas Figuras 3, 4 e 5.

As bandeiras e os estandartes têm suas funções simbólicas específicas dentro das bandas de congo. A principal função da bandeira é identificar o grupo, com o nome da banda, o local de origem e, por vezes, representar as cores da banda. Na ocasião dos preparativos para o festejo, a bandeira tem também a função de representar a banda, quando os componentes das bandas batem de porta em porta, recolhendo donativos para o festejo.

Através da pintura se reverencia o santo da devoção. As bandas de congo podem ter mais de um santo de devoção, como São Benedito, São Sebastião, Santo Expedito e Nossa Senhora. Privilegiamos, nessa pesquisa, a análise das bandeiras e dos estandartes de São Benedito, que é o homenageado principal no contexto das bandas pesquisadas.

Para Reginaldo Sales, mestre da Banda de Congo Amores da Lua, ao perguntarmos sobre a função das bandeiras ele diz,

a bandeira é o símbolo da festa do santo, por exemplo, a bandeira

Foto: Sandra Regina



Figura 1 – Bandeira do Mastro da Banda de Congo São Benedito da Glória, acrílica sobre cetim, pintada por Cuca Gomes

* *Aluna bolsista UFES/PIBIC*
sandra-luca@hotmail.com
** *Professora Adjunta UFES/CAR*
aissaguimas@yahoo.com.br

1 O registro fotográfico e as entrevistas foram realizados pela autora Sandra Regina Ribeiro da Silva, durante a pesquisa de campo.
2 Entrevista realizada com o historiador Eliomar Mazoco, em junho de 2007, Vitória - ES.

Foto: Sandra Regina



Figura 2 – Bandeira do Mastro da Banda de Congo Tambor de Jacarenema, acrílica sobre tela, pintada por Hélio Coelho

de São Benedito homenageia São Benedito, então a bandeira é o símbolo daquela festa, daquela organização, daquela devoção, a bandeira é uma obra de arte, é um símbolo do santo, da devoção, se você sai com a puxada na rua e não tá a bandeira de São Benedito alí, a gente acha que não tem motivação, aquilo é uma origem, uma devoção ao santo[3].

Observamos, na pesquisa de campo, três tipos de bandeiras: a bandeira do mastro, que é uma caixa de madeira pintada nos dois lados e fixada no alto do mastro; uma outra que é a bandeira estandarte, normalmente conduzida nas ruas durante os festejos do mastro; e uma terceira observada apenas na Banda de Congo Amores da Lua, confeccionada com as cores da banda azul e branco, e colocada em uma haste de madeira, que também é levada na rua. Todas as bandas de congo têm a bandeira do mastro e os estandartes, exceto a banda Viramundo, que só tem o estandarte, já que não pratica o ritual de "fincada" e "puxada" do mastro[4].

Objetivos

Destacamos como objetivo geral a problematização das bandeiras e dos estandartes do congo, como espaço de expressão dentro das artes plásticas populares, identificando e analisando os elementos estéticos nelas contidos.

A análise das obras se desenvolveu por meio de comparações e relações entre as pinturas das bandeiras do mastro e dos estandartes, as referências à iconografia tradicional de São Benedito, e as interpretações das pinturas pelos artistas que pintaram cada bandeira separadamente, além dos depoimentos de intelectuais e integrantes das bandas.

Metodologia

A metodologia iniciou-se pelo levantamento bibliográfico e investigação de questões pertinentes à nossa temática, seguida da pesquisa de campo sobre a festa do mastro, das entrevistas e da análise interpretativa dos significados e das funções das bandeiras e dos estandartes na tradição da festa. A análise bibliográfica permeou todo o processo de pesquisa de campo, para a qual foi elaborado um roteiro de acompanhamento dos preparativos e das festividades dos anos de 2006/2007, ocasião em que foi realizada a maior parte do registro fotográfico.

A pesquisa de campo teve início com o acompanhamento e com o registro fotográfico das festividades de "fincada" e "puxada" do mastro dos anos 2006/2007, seguido pelas entrevistas com os artistas, que pintaram as bandeiras e os estandartes, os mestres e integrantes das bandas de congo. No objetivo de respondermos às questões levantadas, elaboramos um roteiro para as entrevistas, as quais foram realizadas em encontros, previamente agendados com os entrevistados, em suas residências e locais de trabalho. Procuramos entrevistar os pintores de todas as bandeiras e dos estandartes das bandas pesquisadas, assim como mestres e integrantes das bandas, intelectuais e pesquisadores do folclore capixaba, devido ao conhecimento e inserção de todos os entrevistados, nessa tradição.

Vale ressaltar a receptividade das pessoas contatadas e a importância dos depoimentos que nos deram o suporte necessário para a execução da pesquisa; por isso os citaremos nominalmente, são eles: Reginaldo Sales (mestre) e Ricardo Sales (integrante) da Banda de Congo Amores da Lua; Cuca (artista) da Banda de Congo de São Benedito da Glória; Kléber Galvêas (artista) da Banda de Congo Mestre Honório; Dona Dorinha e Marina (integrantes), Nena Bergmann (artista), Hélio Coelho (artista), Guilherme Merçon (artista), da Banda de Congo Tambor de Jacarenema e Eliomar Mazoco (presidente da comissão capixaba de folclore).

[3] Entrevista realizada com Reginaldo Salles, mestre da Banda de Congo Amores da Lua, em junho de 2007, Vitória-ES.

[4] A fincada e puxada do mastro são momentos importantes dentro festejos da tradição do Congo, acontecem anualmente, e são realizados pela maioria das Bandas de Congo do Espírito Santo.

No contato com os entrevistados fazíamos as apresentações, momento em que explicávamos o objetivo da entrevista. Num segundo momento, iniciávamos as perguntas através de um questionário previamente elaborado, onde a ordem das perguntas surgia conforme a conversa fluía, de maneira que, muitas vezes, surgiram novas perguntas fora do roteiro de entrevista, que completavam o entendimento.

Depois da organização, transcrição e seleção do material coletado nas entrevistas, recorremos aos títulos bibliográficos referentes ao folclore capixaba, à cultura brasileira e à iconografia tradicional para fundamentarmos a análise estética das obras dentro de cada banda de congo, dialogando com os artistas que as pintaram.

Desenvolvimento Temático

Bandas de Congo em Vila Velha

As Bandas de Congo de Vila Velha têm a maioria de suas bandeiras e de seus estandartes pintados por artistas consagrados, como Kléber Galvêas, Guilherme Merçon e Hélio Coelho, e parte deles pintados por artistas populares, como Cuca, Nena Bergmann, Heidi Lieberman e Miguel Carlos. Analisaremos aqui duas bandeiras e um estandarte.

Na Bandeira do Mastro da Banda de Congo de São Benedito da Glória a pintura mantém a representação da iconografia tradicional - apresenta São Benedito carregando o menino Jesus nos braços ao lado esquerdo, sobre um manto e com o crucifixo nas mãos. O cenário é uma paisagem com uma estradinha, um campo florido e montanhas ao fundo, com a frase "Salve São Benedito", centralizada na parte inferior da pintura. A Bandeira é ainda ornamentada com fitas.

Sobre suas pinturas, Cuca Gomes diz:

> *me chegou a foto da bandeira da Glória original, antiga, primeiro eu tentei fazer o mais parecido com ela possível, prá resgatar, porque quem fez aquela bandeira sabia muito bem de pintura, dá prá ver que tinha um espaço, e a paisagem dela, inclusive eu nem consegui fazer tão boa quanto, a pessoa que fez aquela lá tinha uma noção de espaço, o fundo dela, a perspectiva, então eu vi que era um bom trabalho e falei, vou fazer uma igual, a da Glória, aí depois sem querer eu fui colocando características minhas, em todas as bandeiras que eu fiz, procurei não sair desse aqui, desse fundo, porque tem uma história de São Benedito que ele vinha por uma estradinha, aí parece que os soldados pararam ele, não sei bem certo não, tem também uma história essas flores, então procurei não sair disso, mas cada uma que eu fiz tem esse fundo diferente, mas sempre com esse espaço, a estradinha e as flores*[5].

A pintura da Bandeira do Mastro da Banda de Congo Tambor de Jacarenema também estabelece relações com aspectos da iconografia tradicional, o São Benedito é representado de corpo quase inteiro, usando o hábito franciscano e o cordão da ordem na cintura. Difere das demais pinturas e representações, na medida em que o santo segura um buquê de flores no braço esquerdo, ao invés do menino Jesus. No cenário de fundo, repleto de flores coloridas, prevalece a cor azul.

Sobre a técnica usada em sua pintura, o artista Hélio Coelho diz, "uso tinta acrílica sobre tela, eles me mandaram uma caixa de compensado e eu revesti com a tela, depois esses adornos de fitas, esses elementos que dão mais graça e quem os fez foi o pessoal da banda, pra ficar mais coletivo ainda"[6].

Foto: Sandra Regina



Figura 3 – Estandarte da Banda de Congo Mestre Honório, acrílica sobre lonita, pintado por Kléber Galvêas

[5] Entrevista realizada com o artista popular Cuca Gomes, em junho de 2007, Vila Velha - ES.

[6] Entrevista realizada com Hélio Coelho, artista plástico, em junho de 2007, Vila Velha - ES.

[7] Entrevista realizada com o artista plástico Kléber Galvêas, em junho de 2007, Vila Velha - ES.

Foto: Sandra Regina



Figura 4 – Bandeira e Estandarte da Banda de Gongo Amores da Lua, pintados por Gilmar

O artista plástico Kléber Galvêas comenta a originalidade característica desta obra, ele diz: "O Hélio Coelho é um artista gráfico por excelência, você pode entender como uma arte feita, que se reproduzida perde pouco da qualidade, o jeito de pintar são as nuances, são placas de cores"[7].

Como as demais, a pintura do Estandarte da Banda de Congo Mestre Honório, de Kléber Galvêas, representa o santo, São Benedito, de modo tradicional, vestindo o hábito franciscano, com o menino Jesus nos braços sobre o manto do lado esquerdo. A paisagem remete-se ao lugar de origem da Banda, a Barra do Jucu; a representação do santo no alto de um morro nos mostra uma visão panorâmica do litoral da Barra, representada pelo mar, coqueiros e mata, referindo-se à natureza abundante da região.

> *Essa daqui eu tive a idéia de colocar o São Benedito em cenário, também foi uma criação da gente, antigamente ele só era representado com passarinhos, com flores, com estrelas, aí a gente passou a colocar ele no lugar. Aqui é a praia do Barrão e aqui é como se ele tivesse lá do interior olhando para o litoral, antigamente as bandeiras não tinham paisagens*[8].

O estandarte vem ainda com o nome Barra do Jucu, no lado direito da parte superior do quadro, e a frase "Viva São Benedito da Barra do Jucu Vila Velha – Espírito Santo", centralizada na parte inferior, além da ornamentação com uma barra de flores pintadas, fitas e flores de pano, conforme podemos observar na fotografia.

Bandas de Congo em Vitória

Na Banda de Congo Amores da Lua, a Bandeira do Mastro e os Estandartes foram pintados pelo artista popular Gilmar, já a Bandeira do Mastro assim como o Estandarte da Banda de Congo Panela de Barro foram pintados pela artista plástica Mariângela Pelerano, e na Banda de Congo Viramundo, o Estandarte foi pintado pelo coordenador da banda Renato Santos.

Na visão de Renato Santos, o estandarte da banda Viramundo, pintado por ele, *"não é uma obra de arte, mas sim uma coisa voltada para banda de congo, sem pretensão de ser arte, apenas uma coisa ilustrativa, um símbolo, um dos ícones que diferencia uma banda da outra, não tendo função artística"*[9].

Nessa imagem aparece uma bandeira com as cores da Banda Amores da Lua, azul e branco, e um estandarte com uma pintura que também remete à iconografia tradicional, o santo carrega o Menino Jesus nos braços, sobre um manto, vestindo o hábito franciscano, com o cordão da ordem, sendo que, neste caso, o Menino é carregado ao lado direito. O cenário é uma paisagem com coqueiros, uma estradinha e morros ao fundo. O artista usa purpurina sobre a pintura e o estandarte é ornamentado com franjas e fitas.

A pintura do Estandarte da Banda de Congo Panela de Barro tem características bastante tradicionais no que diz respeito ao santo representado. São Benedito veste o hábito franciscano, carrega o Menino Jesus nos braços sobre um manto, carrega um crucifixo na cintura e o cordão da ordem no pescoço. Novamente aqui, como na pintura de Gilmar (Fig. 4), o Menino Jesus aparece carregado, com a cabeça no braço direito do santo. No entanto, diferente das outras pinturas analisadas, não apresenta cenário, o que nos remete à representação de uma imagem esculpida, vista pelo ângulo frontal. O nome "São Benedito", como nas outras imagens que contêm escritos, localiza-se centralizado na parte inferior da imagem e o estandarte ornamentado com fitas.

A pintura do Estandarte da Banda de Congo Viramundo, dentre todas, é a única que não

[8] Idem, ib.

[9] Entrevista realizada com o coordenador da banda Viramundo, Renato Santos, em junho de 2007, Vitória - ES.

trabalha diretamente com os elementos da iconografia tradicional; São Benedito aparece vestido com um hábito azul, sem crucifixo aparente, sem manto, segurando o Menino Jesus na mão direita em pé, e não nos braços; a pintura não apresenta paisagem ou cenário, assim como na Figura 5. As cores que prevalecem são o azul, o rosa e o branco.

Segundo Renato Santos, que também é o coordenador da Banda Viramundo, ao perguntarmos sobre as influências das artes plásticas nesta pintura, ele diz:

> *Aqui eu segui mais a linha da origem da banda, é uma banda que veio de pessoas ligadas ao movimento da igreja, não exatamente da igreja, aqui tinha uma religião que misturava a linha da igreja com a religião afro-brasileira que é um tipo de religião que caiu de moda, no esquecimento, isso é prá lembrar que existe essa visão do cristianismo, mas uma homenagem a essas pessoas que tiveram essa religião*[10].

A pintura do artista popular Renato Santos, dentre as imagens analisadas aqui é, portanto, a que mais se destaca, por ser aquela que utiliza maior número de elementos diferentes daqueles da iconografia tradicional. O artista justifica a presença desses elementos na sua obra pela espontaneidade do artista popular, que traz através de uma memória simbólica a abertura para a criação artística.



Figura 5 – Estandarte da Banda de Congo Panela de Barro, pintado pela artista plástica Mariângela Pelerano

Conclusões

Este artigo é parte da pesquisa realizada dentro do programa de iniciação científica da Ufes (PIBIC/UFES – 2006/2007). Nele, analisamos as bandeiras e os estandartes das bandas de congo capixabas, especialmente de Vila Velha e de Vitória, como lugar de expressão artística, compreendendo este lugar dentro da tradição popular do congo capixaba, no âmbito das suas relações constitutivas de espaços dinâmicos de expressões artísticas.

Estes espaços permitem, tanto a renovação da expressão artística popular, quando são ocupados por artistas sem formação nem conhecimento erudito no campo das artes, integrantes, na maioria das vezes, das respectivas bandas, quanto o reconhecimento e a consagração das obras pintadas por artistas plásticos. Os motivos diversos que levam a este reconhecimento não serão abordados aqui, assim como outras questões, que surgiram ao término da pesquisa. No entanto, as discussões apontadas na conclusão deste texto constituem parte do resultado deste trabalho, e nos indicam pistas e caminhos para a continuidade desta pesquisa em futuros projetos.

A questão ligada diretamente ao recorte do nosso objeto neste artigo, que trata das expressões das artes plásticas populares contidas nas Bandeiras do Mastro e nos Estandartes das Bandas de Congo, e que não se esgota aqui, suscita interpretações distintas por parte dos artistas. Numa primeira análise, a maioria dos entrevistados afirma serem as bandeiras e os estandartes obras de arte, inclusive, muitos nomeiam estilos artísticos, como: naïf; primitivo; gráfico; impressionista; popular; barroco; folclórico; surrealista, etc. para descreverem as pinturas.

Para o artista Kléber Galvêas, uma bandeira pode ser definida tanto como arte popular, tanto como erudita, o que varia conforme o artista que a pintou.

> *a bandeira é arte popular se foi feita por uma pessoa sem formação acadêmica; se ela foi pintada por uma pessoa de formação acadêmica ela passa a ser erudita, mas com função popular. Do mesmo jeito que existe uma divisão que contempla arte sacra, (...). A bandeira*

[10] Idem, ib.

[11] Entrevista com o artista plástico, Kléber Galvêas, em junho de 2007, Vila Velha -ES.

Foto: Sandra Regina



Figura 6 – Estandarte da Banda de Congo Viramundo, tinta para tecido sobre lame, pintado por Renato Santos

> *poderia ser considerada ainda como arte folclórica, criar talvez aí um compartimento didático. As bandeiras têm uma função, um parentesco mais próximo do artesanato, são produzidas com uma função e finalidades específicas, representações de arte popular, arte folclórica, mas com parentesco com o artesanato*[11].

Mazoco define as bandeiras e os estandartes enquanto obras de arte relacionadas à emoção estética por elas suscitadas, independente do contexto, acadêmico ou popular, no qual foram criadas.

> *as bandeiras são obras de arte sim, como qualquer uma feita no ambiente acadêmico, universitário, do ambiente erudito; são processos de criação mental, assim como a cultura popular é uma criação da mente humana como resposta às necessidades da vida e nesse sentido ela é obra de arte pura (...); são obras da cultura e basta viver para você ver todos os seus sentimentos aflorados e eu acho que isso é uma definição fundamental para que algo seja uma obra de arte, senão me comover em nada do amor ao ódio, senão me trouxer sentimentos*[12].

Já o depoimento do artista plástico Guilherme Merçon discute a questão do ponto de vista do gosto e da beleza.

> *as pinturas feitas pelas pessoas do povo são muito mais bonitas, porque elas surpreendem bem mais do que as pinturas dos profissionais, em geral porque a pessoa que pinta por hobby em cidades do interior carrega uma tradição muito grande da sua cultura, sendo assim ela traduz de forma própria e isso traz particularidades*[13].

Nos casos em que as bandeiras são consideradas obras de arte, pelo valor estético e, por serem criações de artistas plásticos, percebemos uma dupla inversão, a primeira, relacionada à ocupação dos espaços tradicionais da festa e outra, que diz respeito ao modo como esses objetos são legitimados, uma vez que esses objetos, na tradição do congo, só ganham legitimidade associados às suas funções, aos usos e às representações simbólicas devotadas a eles na estrutura da festa, e não pelo valor de exposição.

Concluímos que as perspectivas distintas, apresentadas aqui, se interrelacionam sem limites específicos, devido à complexidade do tema e ao fato de que toda discussão teórica e conceitual no campo das tradições populares se constrói como uma possibilidade de mediar o universo acadêmico com universos específicos das culturas populares.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ALTWALTER, Donald. Dicionário de santos. São Paulo: Art. Editora, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Paula Guedes. Bandas de congo da Barra do Jucu, Vitória: Estado do Espírito Santo, 1983.

[12] Entrevista com o historiador, Eliomar Mazoco, em junho de 2007, Vitória -ES.

[13] Entrevista com o artista plástico, Guilherme Merçon, em junho de 2007, Vila Velha - ES.

BICALHO, Leonardo. O congo de São Benedito na ilha de Nossa Senhora da Vitória. Vitória: Prefeitura Municipal, 2000.
COELHO, Beatriz. Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005.
CUNHA, Maria José Assunção. Iconografia cristã. Ouro preto: UFOP/IAC, 1993.
ELTON, Leonardo. Coleção Elmo Elton 5 – Goiabeiras, Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000.
ETZEL, Eduardo. Arte sacra popular: berço da arte sacra brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1984.
ETZEL, Eduardo. Imagem sacra brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
FUNARTE. Atlas folclórico do Brasil. Espírito Santo, Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
NEVES, Guilherme Santos. Bandas de congo. Coleção: Cadernos de Folclore, Vitória: FUNARTE e MEC, 1980.
NEVES, Guilherme Santos. Folclore brasileiro. Espírito Santo, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
ORTIZ, Renato. Cultura brasileira & identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.
PACHECO, Renato; NEVES, Luís Guilherme Santos. Índice do folclore capixaba. Vitória: Governo do Estado do Espírito Santo, 1994.

OS FRANCISCANOS E A ARTE SACRA EM VITÓRIA – ESPÍRITO SANTO

ANDREA APARECIDA DELLA VALENTINA *

A história dos franciscanos no Brasil se inicia com a chegada de Pedro Álvares Cabral ao então novo e desconhecido continente, em 22 de abril de 1500. As décadas seguintes foram marcadas por missões franciscanas esporádicas às terras brasileiras, pois ainda não havia atividades missionárias organizadas como a dos jesuítas, que chegaram ao Brasil em 1549. Em 1584 foi criada a primeira Custódia[1] franciscana no Brasil com sede em Pernambuco; registrando-se a construção de vários conventos, sendo o de Nossa Senhora das Neves o primeiro em Olinda no ano de 1585; em seguida, o Convento de São Francisco da Bahia, em 1587. Em 1589, iniciou-se a construção do convento de Santo Antônio, na Paraíba. Nesse mesmo ano, foram enviados dois religiosos ao Espírito Santo para a fundação do primeiro Convento franciscano ao Sul da Custódia, o Convento São Francisco de Vitória, o que finalmente se deu em 1591. Alguns anos mais tarde, em 1659 foi criada a Custódia da Imaculada Conceição do Brasil, sob cuja jurisdição passou a estar o convento São Francisco de Vitória, sendo a construção localizada mais ao norte dessa custódia[2].

Vale destacar que o Espírito Santo é um dos estados brasileiros de atuação mais antiga da Igreja católica, datando a criação da primeira paróquia de 1541 – pouco tempo depois, portanto, da fundação da capitania, em 1534[3]. E a presença da Igreja se fez sentir de forma ainda mais efetiva no período colonial graças à atuação do clero regular, de missionários, dentre os quais se destacavam os jesuítas e os franciscanos[4]. Assim, por exemplo, em 1558 chegou ao Estado o irmão leigo frei Pedro Palácios, que ficou famoso por estar na origem do santuário de Nossa Senhora da Penha em Vila Velha, construído em 1650. Frei Pedro Pedro Palácios, leigo franciscano[5], irmão da Ordem Terceira, um dos primeiros eremitas[6] do Brasil, levou uma vida contemplativa e missionária, morrendo 12 anos após sua chegada, com fama de santidade, mantida até hoje pela população. De forma um pouco distinta do que ocorreu em Vila Velha, a construção do Convento de Vitória decorreu mais da busca de consolidação da ocupação do litoral brasileiro pelos franciscanos, através do movimento litorâneo missionário que estava no auge nos séculos XVI e XVII.[7] A escolha do terreno do Convento de Vitória tomou cinco meses do ano de 1591, tendo sido por fim elegido o local hoje chamado de Fonte Grande, na época local de difícil acesso, inculto e pedregoso, uma tapera.[8] Esta preferência se deu pela paisagem para a baía, além da água boa vinda do morro. A construção da Igreja conventual começou três anos depois e no dia 2 de Agosto de 1594 celebrou-se a primeira Santa Missa.[9]

A igreja conventual era pequena, com 3 altares ornados de talha. No altar-mor achava-se a imagem do padroeiro, e em nichos laterais, as de Santo Antônio e São Benedito.[10] A Capela da Ordem Terceira da Penitência, construída, segundo Frei Röwer, na mesma data da igreja conventual e perpendicular a ela, possuía cinco ou seis altares, onde figuravam imagens de maior porte, inclusive com oito representações da Paixão de Cristo.[11] Nos terrenos do Convento, em meados do século XIX, possivelmente antes de 1856, foi construída a Capela de Nossa Senhora das Neves,[12] que ainda se encontra de pé.

A atuação dos franciscanos não se deu somente no universo conventual, mas também no laico, graças sobretudo às irmandades lá instaladas. Além da Ordem Terceira da Penitência,

Acervo: Palácio do Governo



Convento São Francisco de Vitória em 1898
Autor: Álvaro Conde - óleo sobre tela - 1946
(95 x 154 cm)

* *Mestre em Artes - UFES*
andrea.della@uol.com.br

1 Custódia é o conjunto de conventos antes da formação de uma Província, sendo o custódio o superior. A Província é o conjunto de Conventos, cujo superior é o Provincial e o primeiro conselheiro é o custódio. No caso da primeira Custódia do Brasil, ela era dependente da Província Portuguesa.
2 ROWER, Basílio. Páginas de História Franciscana no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1957, p. 27.
3 NOVAES, Maria Stella. História do Espírito Santo. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1969, p. 20.
4 PEREIRA, Maria Cristina. Algumas Questões para o estudo das Imagens Sacras no ES. In: I Jornada do Patrimônio Cultural no Espírito Santo, Vitória, 2006. (no prelo).
5 ROWER, Basílio. Páginas de História Franciscana no Brasil. Op. cit., p. 27.

Acervo: IPHAN



Capela da Ordem Terceira da Penitência de Vitória-ES em 1910
Autor: desconhecido

possuidora de uma capela própria, o convento franciscano abrigava a Irmandade de São Benedito. Seus devotos, negros e escravos que tinham irmandade desde 1686,[13] possuíam sala, altar e alfaias para seu orago; a irmandade de Santo Antônio dos Pobres, instalada em 1º de Janeiro de 1920 funcionou até 1937[14]. Existiam os devotos de Nossa Senhora da Conceição e também os de Nossa Senhora das Neves. Têm-se registros de provisão para realização da festa de Nossa Senhora das Neves até o ano de 1907[15], passando em seguida a ser realizada na Igreja São Gonçalo. Os aspectos mais visíveis dessa religiosidade laica eram as festas religiosas, muitas das quais eram seguidas por procissões, quando podia-se ver uma decoração da igreja e das ruas, com luminárias e fogos de artifício, e também dos irmãos, vestidos com as opas de cada confraria.

Além da Via-Sacra na Sexta-feira da Quaresma, a festividade de maior relevância organizada no Convento franciscano era a procissão da Quarta-feira de Cinzas, ambas sob a responsabilidade da Ordem Terceira da Penitência. Esta procissão liga-se liturgicamente à penitência desde os fins da antiguidade,[16] abrindo a Quaresma e faz parte de uma tradição encontrada no Brasil desde o século XVII no litoral, perdurando até meados do século XX em Minas Gerais.[17] Em Vitória, os irmãos faziam desfilar pelas ruas da capital uma quantidade importante de imagens:

> *Depois da bênção e distribuição das cinzas, cerimônia assistida por todos os Terceiros da Ordem da Penitência, pelas 4 horas da tarde, saía uma procissão pomposa de todos os santos que haviam militado sob os estandartes da penitência e que modelaram pela prática perseverante das virtudes cristãs os prosélitos de religião de Francisco de Assis.*[18]

Com a demolição do Convento franciscano, à qual voltaremos mais adiante, as imagens dessa procissão se dispersaram, mas sua relação nos é conhecida por um documento da metade do século XIX. Através dele, podemos perceber que, pelo menos nesse período, a Ordem Terceira da Penitência de Vitória seguia a tradição terciária franciscana. Segundo Maria Regina E. Quites, as representações encontradas nas Ordens Terceiras podem ser divididas nos seguintes grupos: imagem da Imaculada Conceição; cenas da vida de São Francisco; representações dos Terceiros franciscanos e das Ordens Primeira e Segunda; além de outras Ordens religiosas; cenas da Paixão de Cristo e devoções locais.[19] A principal diferença em Vitória é a ausência de representação da Segunda Ordem franciscana e a inclusão de Nossa Senhora do Rosário, que pode ser vista como influência de uma devoção local, já que desde 1765 havia uma Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em Vitória.[20]

A mesma autora nos informa que os santos Terceiros representados nas Ordens são os primeiros seguidores dos ideais do patriarca e vão sempre trazer além dos seus atributos pessoais, aqueles que são indicativos de sua penitência, mortificação, bem como abandono dos prazeres da vida terrena visando a salvação eterna.[21] Assim, essas esculturas possuem sempre crucifixos, a palma do martírio, cravos, disciplinas, cilícios, chicotes, ampulhetas, crânios, rosários, atributos para ajudar na penitência e na santificação.[22] Maria Helena Flexor sublinha como a Contrarreforma e o Concílio de Trento deram ênfase à proliferação das imagens como multiplicadoras da própria fé, se fazendo presentes sob diversas formas, em espaços religiosos ou nos espaços de manifestação pública e coletiva de religiosidade, como as procissões.[23]

Assim, em Vitória desfilavam 13 andores, todos acompanhados por um anjo portando uma tarja com uma inscrição em latim, de cunho moralizador. Cada andor podia abrigar mais de uma imagem, e era de responsabilidade de um irmão. A procissão se iniciava com uma cruz seguida das imagens do abraço de Cristo e São Francisco, e a tarja "*Agite poenitentiam*"[24]. O primeiro andor

[6] Os Espirituais se inclinarão mais para a eremítica que representava, ao seu modo de ver, a máxima perfeição da vida cenobítica. FALBEL, Nachman. Os Espirituais Franciscanos. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 198.
[7] HOORNAERT, Eduardo. História da Igreja na América Latina, Tomo II. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 43.
[8] ROWER, Basílio. Páginas de História Franciscana no Brasil. Op. cit., p. 29.
[9] Id., p. 31.
[10] Id., p. 34.
[11] Id., p. 33.
[12] Catálogo de Bens Culturais Tombados no Espírito Santo, Vitória, Edit. Massao Ohno. p. 146.
[13] Id., p. 188.
[14] Livro de Atas da Irmandade de Santo Antônio dos Pobres. 1919 – 1937. p. 13.
[15] Livro de Provisões nº 1. 1897 – 1902. 11 de junho de 1907, p. 221. Arquivo Cúria Metropolitana de Vitória.
[16] BARATA, Mário. Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro. R J: Agir, 1975. p. 55.
[17] QUITES, Maria Regina Emery Quites. Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. São Paulo, 2006. p. 355.
[18] ACHIAMÉ, Fernando. Memórias do Passado: A Vitória através de Meio século. Vitória, Ed. Florecultura, 1999, p. 98.
[19] QUITES, Maria Regina Emery. Imagem de Vestir. Op. cit., p. 78.
[20] BONICENHA, Walace. Devoção e caridade. Op. cit., p. 146.
[21] QUITES, Maria Regina Emery. Imagem de Vestir. Op. cit., p. 81.
[22] CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens Terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: cultura artística e Procissão de Cinzas. Imagem Brasileira, Belo Horizonte: Ceib, 2001. p. 195-196.

trazia uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e a tarja "*In conceptione tua, virgo, immaculata fuisti*".[25] O segundo, o Cristo de pé com uma cruz e a legenda "*Tollat crucem suam*"[26], além da tarja portada pelo anjo com os dizeres: "*Factus obediens usque ad mortem*"[27]. No terceiro andor, São Francisco de Assis era representado de pé com uma cruz encostada a si, tendo esta legenda: "*Imitatores mei stote, sicut et ego Christi*".[28] O anjo que o precedia levava a inscrição: "*Quicumque hanc regulam secuti fuerint, pax super illos*".[29] No quarto andor eram portadas as imagens de São Lúcio e Santa Bona, irmãos terceiros e símbolos da união matrimonial. O anjo precedia o andor com a inscrição: "*Quod Deus conjunxit, homo non separet*".[30] No quinto andor era representado São Guálter, fundador de um convento em Portugal no século XIII, vestido de murça roxa, com báculo, mitra branca e pluvial branco. O anjo levava a inscrição: "*Consummatus in brevi, explevit tempora multa*".[31] É interessante observar que a representação escultórica de São Guálter Bispo não é comum. Segundo Maria Regina Emery, ela é citada apenas no Rio de Janeiro, localizada no Museu Sacro e na nave da Capela da Ordem Terceira.[32]

O sexto andor era dedicado à Santa Rosa de Viterbo, titular da capela da Ordem, que trazia na mão uma cruz e no regaço do hábito um ramo de rosas. O anjo levava esta inscrição: "*Quase rosa, plantatio in jericho*".[33] No sétimo andor seguia-se Santo Ivo, doutor da Igreja, de batina, banda, sobrepeliz e capelo. Levava na mão esquerda um livro e na direita uma pena. O anjo tinha esta inscrição: "*Bonum certamen certavi, fidem servavi*".[34] No oitavo andor era carregada Santa Margarida de Cortona, terciária e modelo de penitência, representada de joelhos, cingida com cilício, cabelos desgrenhados, com crucifixo na mão esquerda e uma disciplina na direita. O anjo tinha esta inscrição: *Mulier timens Dominum, ipsa laudabitur.*[35] No nono andor era levado São Luís, rei de França, empunhando na mão direita o cetro e na esquerda uma coroa de espinhos. O anjo tinha esta inscrição: *Initium sapientiae est timor Domini.*[36] No décimo ia Santo Antônio de Noto, terciário e negro, levando uma pedra na mão direita e um crucifixo na esquerda. O anjo que o precedia levava esta inscrição: *Niger in facie, sed formosus in corde.*[37] No décimo primeiro era levada Santa Isabel, rainha de Portugal e terciária, com uma muleta na mão direita, rosas no regaço do manto e uma coroa aos pés. O anjo tinha esta inscrição: "*Mulierem fortem quis inveniet?*"[38] No décimo-segundo era carregada Nossa Senhora do Rosário, seguida do anjo com a inscrição: "*Hoc rozarium utile est hominibus*".[39] No ano de 1867 tem-se registro de que Nossa Senhora do Rosário tinha ao seu lado São Domingos.[40] O último andor trazia a imagem do Cristo crucificado no alto do Alverne e São Francisco recebendo as chagas. O anjo tinha a inscrição: "*Mihi absit gloriari nisi in cruce Domini N. J. C.*"[41] Esta imagem mostrava aos fiéis São Francisco recebendo as mesmas chagas que Jesus havia recebido, fechando-se o cortejo dos andores. Seguia-se a comunidade de religiosos acompanhados por seis anjos com turíbulos e navetas,[42] juntamente com o anjo tutelar da Ordem: "de espada em punho, com seu escudo de cruz vermelha, com coturnos escarlates, armado de largas asas, coberto com capacete de guerreiro, tendo na frente três plumas ou penachos encarnados que se agitavam ufanos pelo movimento compassado do corpo, seu peito era enfeitado com jóias e pedras preciosas."[43]

É importante observar o caráter teatral dessas procissões. Maria Helena Flexor nos lembra como, a fim de colocar os conjuntos de imagens na rua, as Irmandades e Ordens Terceiras lançavam mão de cenários que tinham sua inspiração em modelos espanhóis, com rochas como o elemento fundamental na composição de lugar.[44] A historiografia capixaba registra em poucas linhas comentários a respeito da procissão de Cinzas, contudo, as palavras usadas são as de que essa procissão "falava muito ao coração humano, despertando idéias grandes acerca da religião que tanto policiou os nossos costumes". E ainda, que a "falange de bem-aventurados era vivo e eloqüente modelo da conduta do povo".[45] Não há suficientes testemunhos como para dizer se houve em Vitória o mesmo caráter de espetáculo como acontecia, por exemplo, no Rio de Janeiro. A respeito dessa

Foto: Andrea Della Valentina



Detalhe Sino
Frontispício do Convento S. Francisco de Vitória - 2008

[23] FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Revista OCHUN - Revista eletrônica de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Ano 2, nº2, outubro de 2005. p. 165.
[24] Faça penitência.
[25] Na tua concepção, ó virgem, foste imaculada.
[26] Carregue a sua cruz.
[27] Feito obediente até a morte.
[28] Sede meus imitadores, como o sou de Cristo.
[29] Os que seguirem esta regra terão paz.
[30] O que Deus uniu, o homem não separe.
[31] Em pouco tempo de vida, realizou muitas coisas.
[32] QUITES, Maria Regina Emery. Imagem de vestir. Op. cit., p. 112.
[33] Qual rosa plantada em Jericó.
[34] Combati o bom combate e guardei a fé.
[35] A mulher temente a Deus será louvada.
[36] O princípio da sabedoria é o temor de Deus.
[37] Negro na face, mas formoso no coração.
[38] Uma mulher virtuosa, quem a encontrará?
[39] Este rosário é útil a todos.
[40] Livro de Registro da Ordem Terceira de São Francisco-Vitória, 1867. Arquivo Cúria Metropolitana.
[41] Estou longe de me vangloriar, a não ser na cruz de Cristo.
[42] Livro de Registro da Ordem Terceira de São Francisco-Vitória, 1867. Arquivo Cúria Metropolitana.
[43] ACHIAMÉ, Fernando. Memórias do Passado. Op. cit., p. 100.
[44] FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Op. cit., p. 168.
[45] ACHIAMÉ, Fernando. Memórias do Passado: A Vitória através de meio século. Op. cit., p. 98.
[46] DEBRET (apud BARATA Mário, Igreja da ordem terceira do Rio de Janeiro). Op. cit., p. 55.

Foto: Andrea Della Valentina



Frontispício Convento S. Francisco de Vitória, ES - 2008

procissão no Rio, Debret havia escrito: "conservaram seu caráter bárbaro, o exagero de que fora preciso revesti-las para impressionar os índios, apresentando-lhes imagens esculpidas e coloridas de gigantes proporções."[46]

No entanto, toda essa movimentação não impediu a decadência do convento no final do século XIX, com a presença de poucos religiosos.[47] Segundo Frei Basílio Röwer, consta nas taboas capitulares que o último Guardião eleito foi em 1856.[48] Para alguns autores, como Pe. Adwalter Carnielli e Elmo Elton, as irmandades são em grande parte culpadas por esse processo: para o primeiro, por representarem uma "sociedade paralela dentro da Igreja causando conflitos com a hierarquia"[49] e ainda, pela infiltração do grande número de maçons nas irmandades, sobretudo após a abolição da escravidão em 1888, diminuindo assim o interesse da igreja pelas confrarias, voltando-se para outras agremiações religiosas, como o Apostolado da Oração, Legião de Maria e outros,[50] enquanto o segundo chama a atenção para a despreocupação da irmandade de São Bendito, que não fez nada pela conservação do convento, embora continuasse utilizando o alpendre para festas e leilões.[51]

No ano de 1898, o abandono e a ausência de freis levou à entrega definitiva do Convento à Mitra Diocesana pela Santa Sé, após consulta aos superiores da Ordem. A Diocese não reformou o Convento, demolindo-o em 1926, para construção do Orfanato Cristo Rei[52]. Ficaram de pé a Capela Nossa Senhora das Neves[53] e o Frontispício do Convento, tombado em 1984 pelo Conselho Estadual de Cultura.[54] Com relação aos objetos e mobílias, muito se perdeu, inclusive as imagens da Igreja Conventual, segundo descrição de livros de procissões e em livros de Inventário das Alfaias do Convento.[55] No Frontispício permanecem três sinos de bronze de diferentes tamanhos, sendo os dois maiores de propriedade da Irmandade de São Benedito, instalados em 1858.[56]

Dentro do contexto apresentado, meus objetos de estudo são as imagens que compunham o convento em questão, atualmente destruído. Apesar de o espaço não mais existir, há registros na documentação histórica arquivada, sobretudo na Cúria Metropolitana de Vitória, das imagens que lá existiram; e parte dessas imagens ainda existe dispersas em vários locais, dentre eles o IPHAN[57]. Além disso, há menções a essas imagens em inúmeros episódios da história local, às interferências do bispado no controle e normatização da religiosidade popular, e ainda, na documentação referente às procissões e aos conflitos entre irmandades e arrolamentos patrimoniais[58]. Fazendo parte da reserva técnica do IPHAN, encontram-se identificadas as imagens de Nossa Senhora das Dores, de Santa Ana Mestra e de Santa Rosa de Viterbo. Ainda encontramos a cabeça de Santo Ivo, onde registra-se que sua imagem ocupava o sétimo andor da procissão de Cinzas, tendo sido encontrada num dos ossuários existentes no convento[59]. Maria Regina E. Quites escreve que as funções das imagens de vestir as tornam vulneráveis à deterioração, e ainda diante da falta de uso e mais especificamente no caso do conjunto da Procissão de Cinzas, a falta de um local adequado para seu acondicionamento pode levar ao desmembramento de seu conjunto escultórico,[60] fato este, provavelmente, que se deu em Vitória com a imagem de Santo Ivo. Também encontramos identificados quatro anjos em madeira policromada, recentemente restaurados pelo núcleo de restauração da UFES. Esses anjos possivelmente faziam parte do retábulo da igreja devido à posição em que se encontram, virados ora para esquerda, ora para a direita, formando pares. Encontramos ainda, na igreja de São Gonçalo, a imagem de Santo Antônio dos Pobres e de Nossa Senhora das Neves.

Através desse estudo, pretendemos contribuir para a revalorização do patrimônio histórico e artístico do Espírito Santo, e também para o desenvolvimento de estudos sobre imaginária e religiosidade. Um exemplo prático diz respeito ao acervo do IPHAN, que em breve será exposto à visitação graças à reabertura do Museu de Arte Sacra. Os estudos sobre a procedência de parte de suas peças certamente serão bem-vindos ao grande público e aos especialistas.

[47] BONICENHA, Walace. Devoção e caridade. Op. cit., p. 83.
[48] ROWER, Basílio. Páginas de história franciscana no Brasil. Op. cit., p. 56 e 57.
[49] CARNIELLI, Adwalter Antônio. História da igreja católica no estado do Espírito Santo: 1535-2000. Espírito Santo: Comunicação imprensa, 2005. p.185.
[50] Id., p.192.
[51] ELTON, Elmo. Velhos templos de Vitória. Op. cit., p.35.
[52] Uma Certidão do Cartório do 2º Ofício de Notas, datada de 18 de março de 1948, determina o Sequestro dos Bens do Orfanato Cristo Rei, devido às dívidas contraídas durante seu funcionamento. Arquivo da Cúria Diocesana de Vitória, documentos avulsos.
[53] ELTON, Elmo. Velhos templos de Vitória. Op. cit., p. 37.
[54] Tombado pelo CEC em 03/05/1984, Processo nº 04/82. Inscrição no Livro Histórico nº 76, Folha 09.
[55] Livro de Arrolamento das Alfaias pertencentes à Nossa Senhora da Conceição do convento de São Francisco, 20 de novembro de 1900. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.
[56] Documento Avulso de Inventário dos Bens existentes no Convento São Francisco e dos Bens pertencentes à Irmandade São Benedito. 20 de novembro de 1900. Cúria Metropolitana de Vitória.
[57] De acordo com o Inventário manuscrito de seu acervo, conservado no NCR-UFES.
[58] Livro de Arrolamento das Alfaias e Santos pertencentes à Irmandade de São Benedito, do Convento de São Francisco de Vitória, a saber decorando os altares-móres e de Nossa Senhora da Conceição, de propriedade da Irmandade. 20 de dezembro de 1900. Arquivo Cúria Metropolitana de Vitória.
[59] De acordo com o Inventário manuscrito de seu acervo, conservado no NCR-UFES.

REFERÊNCIAS

ACHIAMÉ, Fernando. Memórias do passado: a Vitória através de meio século. Vitória, Ed. Florecultura, 1999.

BASCHET, Jérôme e SCHMITT, Jean-Claude. L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médieval. Paris: Le Léopard d'Or. 1996.

BARATA, Mário. Igreja da ordem terceira da penitência do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

BONICENHA, Wallace. Devoção e caridade: as irmandades religiosas na cidade de Vitória-ES. Vitória: Multplicidade, 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As ordens terceiras de São Francisco nas minas coloniais: cultura artística e procissão de cinzas. Imagem Brasileira 1, Belo Horizonte: Ceib, 2001.

CARNIELLI, Adwalter Antônio. História da igreja católica no estado do Espírito Santo: 1535-2000. Espírito Santo: Comunicação Imprensa, 2005.

Catálogo de bens culturais tombados no Espírito Santo, Vitória: Editora: Massao Ohno.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. Ouvrir vénus: nudité, revê, cruauté. Paris: Gallimard, 1999.

_____. Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990.

ELTON, Elmo. Velhos templos de Vitória e outros temas capixabas. Vitória: CEC, 1987.

_____. Logradouros antigos de Vitória. Vitória. Vitória: EDUFES, 1999.

HOORNAERT, Eduardo. História da igreja na América Latina. Tomo II. Petrópolis: Vozes, 1977.

NOVAES, Maria Stella de. História do Espírito Santo. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1969.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, William (Org). A importância da teoria para a produção artística e cultural. Vitória, 2006. Site: http://www.tempodecritica .com/link020122 .htm.

QUITES, Maria Regina Emery. Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as ordens terceiras franciscanas no Brasil. UNICAMP: São Paulo, 2006.

ROWER, Basílio. Páginas de história franciscana no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1957.

SCHMITT, Jean-Claude. A imaginação eficaz. Signum 3. São Paulo: Fapesp, 2001.

Foto: Andrea Della Valentina



Nossa Sª das Neves - Imagem de Vestir
Acervo: Igreja São Gonçalo – Vitória, ES

Foto: Andrea Della Valentina



Imagem de Santo Antônio dos Pobres - madeira policromada
Acervo: Igreja São Gonçalo – Vitória, ES

ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

AS IMAGENS DA PAIXÃO: PLÁSTICA E MÍSTICA NOS EREMITÉRIOS DOS CARMELITAS

CÉLIA MAIA BORGES *

A Paixão de Cristo: a difusão de um ideário

As imagens da Paixão desempenharam um grande papel no período barroco como forma de devoção e como recurso para se alcançar a contemplação. O número de publicações e a circulação de livros nos séculos XVI e XVII sobre a vida de Cristo, principalmente a dolorosa, a chamada *Via Crucis*, é evidência desse fenômeno. Desde o final do século XV, a prática da meditação na Paixão de Jesus ganhava cada vez mais adeptos[1].

A mentalização e interiorização da Paixão desenvolveu-se no período medieval e é a partir de S. Bernardo, sobretudo, que a vida de Cristo adquiriu destaque no cenário devocional[2]. No entanto, foi com São Francisco de Assis que a humanidade do filho de Deus se transformou no centro da piedade da religião católica.

A Via Crucis, gestada e reconstruída pelo trabalho da imaginação, refazia os momentos do suplício do Senhor no caminho do Calvário[3]; uma após outra sucedem-se as narrativas, visões e meditações da Paixão: S. Boaventura teria sido o responsável pela *Arbor Vitae*, modelo consagrado de meditação sobre o Cristo sofredor; Ubertino de Casale com *Meditaciones* mostrou como «experimentar em si mesmo as dores de Cristo ao compasso do dia»[4]; a Fr. João de Caulibus atribuem-se, por outro lado, as *Meditationes Vitae Christi* ao mesmo tempo que a *Vita Christi* do Cartuseano conheceu grande popularidade.

Já no século XVI, na Península Ibérica, várias publicações de obras sobre a mediação na Paixão de Cristo refletem a força do movimento que perdurou em todo o século XVII e se estendeu pelo século seguinte. Frei Pedro de Santa Maria defendia que o fiel devia concentrar a atenção nas Chagas de Cristo; Frei Nicolau Dias, no *Tratado da Paixão* (1580), descrevia e orientava como meditar os passos de uma via-sacra; Frei Tomás de Jesus, em *Trabalhos de Jesus*, demonstra que a Paixão de Cristo constitui um saudável remédio para as agruras da vida[5]. Em 1571 saía do prelo, em Coimbra, a tradução da obra de Tauler que aborda os exercícios e meditações na Paixão de Cristo[6]. Contudo, não foram só os religiosos a fascinar-se pelo sofrimento de Cristo. A arte teatral com bastante vitalidade desenvolveu-se no final da Idade Média e ganhou as praças públicas no interior dos burgos por iniciativa de grêmios e confrarias. O tema antes restrito aos tratados teológicos, meditações místicas e sermões conquistou as ruas e, desta maneira, o teatro sacro assumiu a função de traduzir o drama do sofrimento com o povo a acompanhar as cenas no papel de coadjuvante[7].

Embalada pelo drama litúrgico e pela mística, a Idade Média no seu final acabou por dar mais força e vida à iconografia da Paixão[8]. A dor de Cristo desdobrava-se em várias tipologias e os temas, a partir do século XIV, adquiriram uma grande amplitude e veicularam distintas formas, quer sob a forma de retábulos, esculturas e até de tapeçarias. Os sofrimentos e angústias do Senhor tornaram-se elementos de devoção e espelho para os fiéis que se compraziam com a sua dor e para os espirituais que procuravam em Cristo o caminho da contemplação. No início, a Via Crucis comportava somente sete Estações; no século XVII, por obra dos Franciscanos, chegaram a quatorze os lugares sagrados da Paixão[9].

* *Professora Doutora*
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
celiarmb@yahoo.com.br

[1] CARVALHO, José Adriano. «Evolução na Evocação de Cristo Sofrente na Península Ibérica (1538-1630)». In: Homenage a Elias Serrá Ráfols. Laguna-Canarias: Universidad, 1970, p. 48.
[2] DIAS, Silva, Correntes de Sentimento Religioso em Portugal, pp. 371-372.
[3] RÉAU, Louis. Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie de La Bible. Nouveau Testament, tome II. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 466.
[4] CARVALHO, Adriano, op. cit, p 48.
[5] MARQUES, João Francisco. «Rituais e Manifestações do Culto«. In: Carlos Moreira Azevedo (dir.), História Religiosa de Portugal. Lisboa, Círculo dos Leitores, vol. 2, p. 570.
[6] Devotos Exercícios e meditações da vida e Paixão de Nosso Senhor Jesus Christo, compostos por frey João Taulero, da ordem dos pregadores, traduzido do latim por hum religioso frade menor da Provínica da Piedade. Em Coimbra: por Antonio de Marijs, 1571.
[7] TRENS, Manuel. El Arte en La Pasion de Nuestro Señor, Siglos XIII al XVIII – Barcelona: Catálogo de la Exposición organizada bajo el alto Patronato del Ex.mo. Ayuntamiento de Barcelona, 1945, p. 18.
[8] Idem, p. 22.
[9] RÉAU, L., op. cit., p. 466.

O sofrimento de Cristo teve nos escritos da alta espiritualidade uma grande atenção: vários religiosos interessados na espiritualidade mística na Península Ibérica trataram do tema: Bernardino de Laredo (1482-1540), Teresa de Ávila (1515-1588), Luis de Granada (1505-1588), Diego Estella (1524-1578), Juan de los Angeles (1536-1609), para citar alguns, os quais se ocuparam sobretudo da meditação no sofrimento de Cristo. Teresa de Ávila, a fundadora dos Carmelitas Descalços, enfatizava a importância da concentração na imagem de Cristo como caminho oracional para se alcançar a contemplação[10]. A santa de Castela defendia que a imagem podia auxiliar a alma a experimentar a união mística, enquanto recurso à interiorização ao proporcionar uma visão e identificação com a dor de Cristo. Tanto que, ao defender o valor da imagem, ela escreve:

> *E vi com clareza, e continuei a ver, que Deus deseja, para O agradarmos e para que nos conceda grandes favores, que os recebamos por meio dessa Humanidade sacratíssima, em que Sua Majestade se deleita. Muitíssimas vezes o tenho visto por experiência; [...] Tenho certeza de que temos de entrar por esta porta se quisermos que a soberana Majestade nos revele grandes segredos*[11].

Na verdade, o culto à Humanidade de Cristo e o seu auxílio na contemplação mística foi uma das marcas mais salientes na atividade dos conventos dos Carmelitas Descalços.

O ideal eremítico e os «santos desertos»

Teresa de Ávila, auxiliada por São João da Cruz, orientou-se pelos ideais do seu tempo e esforçou-se por reviver o ideal anacoreta e, para isso, ambos criaram alguns eremitérios conhecidos como *santos desertos* em lugares afastados das cidades e de difícil acesso, restrito somente aos religiosos. Os Carmelitas Descalços privilegiaram as regiões desabitadas, algumas de clima hostil, de modo a dar corpo ao sonho de vivência anacorética, reservado aos membros das Ordens Primeiras. Devido à proibição de as mulheres ingressarem nos «santos desertos», Teresa de Ávila procurou recriar nos mosteiros femininos ermidas que teriam o objetivo de satisfazer o sonho do ermo, pelo qual as monjas pudessem experimentar, ainda que de forma reduzida, a vida de retiro[12].

A idealização do ermo aparece também em São João da Cruz ao enaltecer as virtudes dos *desertos*, propícios à contemplação, associando-se ao projeto de reforma de Teresa de Jesus que comungava os ideais de sua época:

> *Sabemos como os anacoretas, e outros santos eremitas, nos vastíssimos e ameníssimos desertos, escolheram o menor lugar, suficiente para habitarem, edificando estreitíssimas celas e covas onde se encerravam*[13].

As províncias espanholas contaram com vários *desertos* dos Carmelitas Descalços: o de Bolarque foi fundado em 1592; o das Neves, na Andaluzia, em 1593; o de Batuecas, em Castela-a-Velha, em 1599; o de Cardon, na Catalunha, em 1606. Ademais, os eremitérios estendiam-se além-fronteiras: na Nova Espanha (México) erigiu-se em 1606 o dos Montes de Santa Fé; a província de Génova fundou o *deserto* de Varale em 1618 e o de Sae, na Polônia, em 1620[14]. Em Portugal, os Carmelitas Descalços criaram o famoso eremitério de Santa Cruz do Bussaco, único *santo deserto* da Ordem em terras lusitanas[15].

Os Carmelitas Descalços não foram os únicos a aplicar-se na difusão desta prática.

[10] Teresa de Jesus, Livro da Vida, cap. 22, 6-7. In: Obras Completas. São Paulo, Edições Loyola, 1995.
[11] Ídem, vol. 22, 6.
[12] Ver Constituições, n.º 32.
[13] «Subida ao Monte Carmelo», livro III, capítulo XLII, Obras Completas, Petrópolis: Vozes, 2002, p. 425.
14 SACRAMENTO, Fr. João do. Chronica de Carmelitas Descalços Particular da Província de S. Felipe do Reino de Portugal & suas Conquistas, tomo II, cap. IX, Lisboa, Na Officina Ferreyrenciana, 1721, p. 52.
[15] Adoto a grafia utilizada pelos cronistas da Ordem. Hoje, no entanto, escreve-se «Buçaco».

Outras ordens, conhecidas pelo rigor ascético de seus eremitérios, igualmente se concentraram no mesmo sentido. Os Franciscanos Capuchinhos, da província de Santa Maria da Arrábida, implantados em Portugal em 1539, são uma referência deste imaginário e um marco na geografia religiosa da sociedade portuguesa da época[16].

A Serra da Arrábida aparece como lugar mítico onde os frades se entregavam à extrema pobreza e ao excesso de penitências. O isolamento do lugar, a aspereza geográfica, as celas ou sepulturas mínimas, onde os religiosos passavam por várias provações, compõem nestes discursos um cenário no qual projetavam a imagem de um *locus* sagrado.

Os capuchos – como mostrou Silva Dias em dilatado estudo consagrado à espiritualidade portuguesa dos séculos XVI e XVII – gozaram de uma grande influência sobre as massas populares e sobre a nobreza na segunda metade do XVI[17]. Os adeptos da vida ascética e mística cresciam. No decurso do século XVI, várias *correntes de espiritualidade* se afirmaram na Península Ibérica, impulsionadas pela circulação de livros de alta espiritualidade[18]. Não se pode, é certo, dimensionar a influência destas correntes na sociedade, bem como os grupos envolvidos, a não ser pelas informações do Santo Ofício[19]. A par dos livros e dos religiosos que atraíam adeptos para a vida contemplativa, algumas figuras se notabilizaram pela sua aura de santidade, pois arrastavam seguidores pelos caminhos por onde palmilhavam. Os que se retiraram para o ermo e viveram a condição de eremitas eram respeitados pela maior parte dos grupos sociais. Monarcas, religiosos e leigos de todas as condições sociais, desde nobres a plebeus, todos lhes prestavam reverência.

Ainda que as normas do Concílio Tridentino restringissem as experiências ascéticas a religiosos e proibissem a leigos de se aventurar pela vida eremítica, não faltando mesmo as censuras ao caráter espetacular das disciplinas, os eremitas preencheram o cenário mítico da Península Ibérica e de algumas partes da América. Fernando De la Flor diria mesmo que os aspectos exteriores do ascetismo corporal por parte dos religiosos formaram o teatro da Contrarreforma[20].

A divulgação das práticas ascéticas e místicas dos eremitas teve nos cronistas das ordens e em outros religiosos os seus principais precursores, embora importantes registros tivessem sido deixados também por leigos. É o caso de escritores e poetas que expressaram um ideal da época e comemoraram a vida contemplativa dos mosteiros e ajudaram a veicular uma aura de santidade dos seus membros.

Nas práticas de mortificações nos eremitérios, as representações plásticas deram suporte ao asceta, conduzindo-o a espelhar-se na dor de Cristo. Por isso, os vários *desertos* trataram de construir diversos nichos dos *Passos da Paixão* para que em determinados períodos do ano, principalmente na semana santa, pudessem realizar suas ásperas mortificações, tendo como exemplo os sofrimentos do Senhor. As representações plásticas adquiriram fundamental importância neste processo, pois auxiliavam nos exercícios oracionais em busca da contemplação.

As Imagens da Paixão: o cenário da dor

Seguindo o princípio da Ordem, o tema da Paixão encontra-se ricamente desenvolvido no convento dos Carmelitas Descalços da Província de São Felipe, conhecido como Santa Cruz do *Bussaco*. Os religiosos da época, com o apoio de alguns benfeitores, edificaram as várias Estações dos Passos[21]. A Via Sacra conta com quinze Capelas: seis dedicadas aos Passos da Prisão, que se inicia com as cenas de Jesus no Horto e finaliza com a de Pretório de Pilatos. As outras nove são dedicadas à Paixão, terminando no Calvário[22]. O cronista do Carmelo Descalço faz uma descrição pormenorizada de cada um dos Passos, narrando a representação dramática das várias cenas imaginárias sobre o que deveria ter sido o calvário de Cristo, pelo que vale a pena chamar a atenção para a descrição do cenário onde Pilatos deu a sentença. Diz o cronista:

Fonte: Iconografia Y Arte Carmelitanos. Madrid: Turner, 1991



Ecce Homo - Anônimo. Segunda metade do XVII
Granada. Convento de São José. Cela da Santa Madre
Madeira policromada. 80,5 x 58 x41 cm

> *[...] Do átrio do Pretorio divisa o Palácio de Pilatos, [...] em um alto edifício, que o denota soberbamente sumptuoso, acompanhado de um levantado torrião, em cada uma das duas extremidades. Entra-se e ele, por cada um dos lados, por uma escada de pedra lavrada; mas sobem-se pela porta principal vinte e oito degraus, que a devoção costuma levar de joelhos, em memória de outros tantos, que Cristo Nosso Senhor subiu para casa de Pilatos, quando a ela o levaram preso. Representa-se a fala Real do Pretório, em uma Capela Pintada de jaspeados; que ao meio do altar contem uma gramde Imagem de Cristo. Fica diante do altar uma varanda, de grades de pedras arqueadas e polidas da qual Pilatos, tendo ao Senhor da mão, está dizendo ao povo: Ecce Homo. Defronte da varanda, está levantada no meio de um terreiro redondo,uma grossa coluna de pedra, à qual foi atada e açoutada a...Majestade. [..]*[23].

Note-se que o tema do Ecce Homo tem sido fundamental para os Carmelitas Descalços. Essa escultura era a predileta de santa Teresa [imagem 1]. Ela diz nos seu Livro da Vida que foi ante uma destas representações que o *Senhor começou a despertar sua alma*:

> *Aconteceu-me de, entrando um dia no oratório, ver uma imagem quardada ali pra certa festa a ser celebrada no mosteiro. Era um Cristo com grandes chagas que inspirava tamanha devoção que eu, de vê-Lo, fiquei perturbada, visto que ela representava bem o que Ele passou por nós*[24].

Em função do destaque alcançado nos escritos da santa de Castela, a imagem adquiriu extraordinária importância nos conventos, não só pelo aspecto devocional mas, acima de tudo, porque integrava a experiência oracional contemplativa da líder espiritual da Ordem. A importância desta imagem pode ser determinada pela sua presença constante nos claustros da Ordem dos Carmelitanos Descalços. Pelo aspecto dramático que carrega, ganhou evidência tanto no interior dos conventos como na sociedade barroca[25]. Enquanto modelo devocional dos santos da Reforma Católica, a imagem converteu-se no centro das meditações[26].

Mas voltemos às ermidas dos Carmelitas Descalços. O cronista chama a atenção para o fato de os religiosos terem que enfrentar um longo e árduo percurso até conseguirem percorrer todas as Capelas e cumprirem as suas práticas ascéticas que "[...] *de contínuo fazem os nossos Ermitães, de todos descalços, com uma corda ao pescoço, uma coroa de espinhos na cabeça, e sobre as costas uma pesada Cruz*"[27].

A idealização dos Passos da Prisão e da Paixão encontrava-se representada em um mapa na primeira capela da Paixão. Junto à ermida, uma mesa de pedra lisa, de cerca de oito palmos de comprimento e quatro de largura, situada em um terreiro, rememorava Pilatos e o seu tribunal. A sentença contra Cristo achava-se esculpida na referida mesa. Uma Cruz de onze palmos de altura, postada na cabeceira da mesa, era usada pelos ermitães quando repetiam o calvário de Jesus. Após mais vinte e seis passos, avistava-se a segunda Capela com o seguinte letreiro: «Memória do lugar, em que puseram a cruz às Costas a Cristo Senhor Nosso». Na terceira capela encontrava-se representada a primeira queda de Cristo, desfalecido com o peso da Cruz. A quinta, mais sessenta passos acima, reproduzia o encontro de Maria esternecida com o Filho ensaguentado e o olhar do Filho para a Mãe, banhada em lágrimas. Eis, a propósito, a narração do cronista: «Nela [a capela]

[16] Segundo Fr. António da Piedade a fundação teve origem na transferência de Fr. Martinho de Santa Maria da sua Província de Cartagena para a Serra da Arrábida, tendo recebido do duque de Aveeiro a ermida ali existente dedicada a Nossa Senhora da Arrábida.

[17] DIAS, J. S. Da Silva. Correntes de Sentimento Religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII). tomo I, Coimbra, Universidade de Coimbra, p. 155.

[18] Idem, ibidem.

[19] Maria de Lurdes Correia FERNANDES. «Da Reforma da Igreja à Reforma dos Cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade. In: Carlos Moreira Azevedo (dir.), História Religiosa de Portugal, vol. 2 Lisboa: Círculo de Leitores: 2000, pp. 15-47.

[20] FLOR, Fernando R. de la. Barroco. Representación e Ideologia en el Mundo Hispánico (1580-1680), Madrid, Ediciones Cátedra, 2002, p. 262.

[21] Os benfeitores foram o Reitor da Universidade de Coimbra, Manoel de Saldanha, e o Bispo D. João de Melo.

[22] Crônicas dos Carmelitas Descalços, cit., p. 113.

[23] Teresa de Jesus. Livro da Vida, 9,1. op. cit.

[24] Iconografía Y Arte Carmelitanos. Madrid: Junta de Andalucía, 1991, p. 140.

[25] A meditação sobre o Ecce Homo também se encontra no cartuxo Antonio de Molina, em seus Exercícios Espirituais, publicado em 1615.

[26] Idem.

[27] Idem, pp. 119-120.

representa umas figuras muito ao vivo, a inexplicável mágoa»[28]. O cronista continua a descrever as demais capelas com grande realismo, finalizando na última, a Capela do Calvário, onde se deram os Passos da Paixão.

Mas além das várias capelas delineadas para reproduzir a Prisão e o Calvário de Cristo em Jerusalém, no interior do convento propriamente dito, o claustro, havia ainda uma grande Cruz em cortiça, fixada num suporte de três degraus, que o cronista chamava de Calvário; os religiosos serviam-se dela nas suas disciplinas e subiam a crucificar-se, voluntária e quotidianamente: *martírio a que se expõem e do qual cessam, segundo o arbítrio do Prelado*[29].

Infelizmente, a maior parte das imagens foram retiradas do seus nichos e substituídas por outras em meados do século XX. Por isso, o que sobra, na maior parte das vezes, são as capelas com alguns elementos que permitem acompanhar a descrição dada pelos cronistas da Ordem.

Exposto isso, cabe concluir que a presente comunicação procurou evidenciar a importância das imagens da Paixão na espiritualidade carmelita e também na espiritualidade teresiana. Teresa d'Avila, de resto, insistia no fato de que a meditação sobre a imagem do Cristo sofredor possibilitava a interiorização da vivência da dor do Senhor e, por isso, constituía um suporte auxiliar aos graus necessários à perfeita contemplação[30]. Os seus herdeiros espirituais assumiram integralmente este legado e, como tal, adotaram nos espaços religiosos a plena identificação com o sofrimento do Senhor.

[28] Idem, pp. 119-120.
[29] Idem, p. 102.
[30] Ver também a este respeito, Florisone, Michel. Esthétique et Mystique. D'Apre`s Sainte Thérèse D'Avila Et Saint Jean de La Crooix. Paris: Éditions du Seuil, 1956, p. 74.

GABRIEL, MIGUEL E RAFAEL: OS ARCANJOS ENTRE AS DEVOÇÕES JESUÍTICAS NOS SETE POVOS

MARCIA BONNET *

A devoção aos anjos é anterior ao Cristianismo, perpassando diferentes sistemas de crença, como o islamismo, o judaísmo e o cristianismo. Já o culto aos arcanjos parece ser mais limitado e controverso: as escassas referências a estes seres no Antigo Testamento, por exemplo, têm dado margem a diferentes interpretações acerca de sua existência e identidade.

Segundo Réau, além de especializados os anjos se organizam também em hierarquias, cuja divisão variou através dos tempos. São Paulo, por exemplo, os dividia em cinco hierarquias angélicas[1]. Já o autor de um conjunto de textos chamado *Corpus Areopagiticum* os dividiu em nove[2]. Tal doutrina foi consagrada por São Tomás de Aquino e pelo Papa Gregório Magno, introdutor da obra de Pseudo-Dionísio no ocidente, sendo a Virgem do Loreto considerada a Rainha das Nove Hierarquias Angélicas[3]. Tal divisão seria composta da seguinte maneira: na primeira ordem estariam serafins, querubins e tronos; na segunda, estariam dominações, virtudes e potestades; na terceira, estariam principados, arcanjos e anjos[4].

Na Igreja Católica Romana, são associadas aos arcanjos não só a função de mensageiros – atribuída aos anjos em geral – mas também a de combatentes nos exércitos celestes. Sete dos arcanjos são nomeados, embora os nomes possam variar de acordo com a fonte. Segundo o livro I de Enoque, eles seriam Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Raguel, Zeraquiel e Remiel[5]. Autores posteriores, como Pseudo-Dionísio e o Papa Gregório Magno mudam o nome dos três últimos, enquanto os quatro primeiros se conservam em todas as versões.Como o Livro de Enoque foi considerado apócrifo, a Igreja Ocidental decidiu, no Concílio de Latrão (746), limitar o culto dos arcanjos a Miguel, Gabriel e Rafael[6]. Sobre estes três últimos, focalizarei esta comunicação.

Embora os arcanjos em geral sejam encarregados de lutar contra o demônio, na Idade Média lhes foram atribuídos títulos e funções específicas:

Miguel – anjo-vitorioso ou conquistador, chefe das Milícias Celestes, que combateu o Dragão (*Michael Victorios, princeps militiae coelestis, pugnat cum dracone*)
Gabriel – anjo-mensageiro enviado a Maria (*Gabriel nuntius, ad Mariam missus*)
Rafael – anjo-médico que curou os olhos de Tobit (*Raphael medicus, qui Tobiae oculos sanavit*)

Na iconografia cristã os três arcanjos aparecem representados tanto em grupo quanto separadamente e se desenvolveram devoções bastante específicas relacionadas a cada um deles, individualizando-os no culto católico. Dos três, São Miguel é de longe o mais conhecido e o que reúne mais devotos e patronatos. Seu culto parece ter começado no Oriente e de lá se expandido para a Europa e, posteriormente, para as Américas. No Apocalipse é citado nominalmente como o anjo guerreiro que vence Satanás (APO, 12), e a partir da Idade Média passou a ser identificado como o pesador de almas do Juízo Final, daí a adição da balança aos seu conjunto de atributos[7]. É representado geralmente trajando armadura ou vestes identificáveis como de soldado, empunhando alguns dos seguintes atributos: lança, espada, escudo, bandeira onde se lê *quis ut deus* (aquele

Fonte: www.wga.hu



Francesco Botticini, Os Três Arcanjos com Tobias
c. 1470, Tempera s/ madeira, 135 x 154 cm
Galleria degli Uffizi, Florença

* *Professora Doutora em História e Teoria da Arte*
LEPAC/IA-UFRGS
marciabonnet@terra.com.br



Albrecht Dürer, São Miguel lutando contra o dragão
c. 1496-8, xilogravura

Da obra de Jeronimo Nadal, *Evangelicae historiae imagines*



Hieronymus Wierix, Annunciatio. 1593



Ascencio Christi in Coelum, 1593

que é como Deus) e a já citada balança, que por vezes apresenta em seus pratos as alminhas que estariam sendo pesadas[8].

São Gabriel parece ser o segundo mais representado dentre os três. Identificado como o anjo da Anunciação, aquele que vem trazer a Maria a notícia do nascimento de Cristo e também o que leva a Zacarias a notícia do nascimento de São João Batista. Pode ser representado portando a flor-de-lis, símbolo da Anunciação e da Virgem, e cabe lembrar que embora sua representação seja mais facilmente associada a este episódio da vida da Virgem, por vezes o arcanjo é representado individualmente ou em companhia de outros arcanjos.

Réau nos lembra que enquanto coube ao arcanjo Gabriel revelar a boa nova à Maria, coube ao arcanjo Miguel a missão menos prazeirosa de anunciar à Virgem sua morte próxima. Ainda segundo o mesmo autor, de acordo com a tradição Muçulmana foi Gabriel quem revelou a Maomé sua missão e ainda lhe teria ditado o Alcorão[9].

O arcanjo Rafael é frequentemente associado à história bíblica contada no livro de Tobias do Antigo Testamento e às funções que desempenha de anjo-guardião e anjo-médico. Sua devoção se desenvolveu mais enfatizando sua função de anjo da guarda. É geralmente representado em companhia de Tobias com seu peixe ou como anjo da guarda de alguma criança.

No início da era moderna tornou-se bastante popular a crença de que um anjo acompanharia e protegeria constantemente cada indivíduo – *angelo custodes*[10]. Talvez por este motivo, a Companhia de Jesus, que desde sua fundação conferiu bastante importância a uma expressão mais individual da experiência espiritual, parece ter colocado grande ênfase no culto dos anjos e arcanjos. Entre as quase quinhentas imagens remanescentes das reduções jesuíticas da Banda Oriental, já catalogadas pelo Iphan, um total de cinqüenta, ou seja, cerca de dez por cento do conjunto representa anjos e arcanjos. Ao todo pode-se encontrar sete querubins, vinte e três

[1] RÉAU, Louis. Antiguo Testamento In Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia. Tomo 1/Volumen 1. Barcelona: Serbal, 1999, p. 63.

[2] Este conjunto de textos, de que faz parte De Coelesti Hierarchia, era atribuído a Dionísio, o Areopagita, que viveu no século I. Posteriormente se chegou à conclusão de que o texto não poderia ter sido escrito antes do século V e, portanto, não poderia ser de sua autoria. O autor da obra é, portanto, desconhecido, sendo frequentemente referido como Pseudo-Dionísio.

[3] RÉAU, Louis. Antiguo Testamento In; Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia. Tomo 1/Volumen 1. Barcelona: Serbal, 1999, p. 63.

[4] Idem.

[5] Acredita-se que o livro date do século II a.C. Uma tradução do livro para a língua inglesa pode ser encontrada online: The Book of Enoch, traduzido por R. H. Charles. Disponível em http://www.sacred-texts.com/bib/boe/index.htm, consultado em 05.05.2007.

[6] RÉAU, Louis. Antiguo Testamento In: Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia. Tomo 1/Volumen 1. Barcelona: Serbal, 1999, p. 66-7.

[7] CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as almas do purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. In: Memorandum, 7, Belo Horizonte, 2004, p. 105.

[8] Sobre o culto das 'alminhas' ver CAMPOS, A. A. Op. cit. e ___. A veneração às almas do purgatório: um contraponto entre Portugal e a Colônia. In: SCHUMM, Petra (Org.). Barrocos y modernos nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano. Frankfurt: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1998.

anjos sem identificação específica e vinte arcanjos identificados. Neste último grupo, encontramos três imagens identificadas como representações do arcanjo Gabriel e três como sendo do arcanjo Rafael. Já entre as dedicadas ao arcanjo Miguel encontramos um total de quatorze imagens. Como a maior parte dessas imagens encontra-se atualmente privada de seus atributos originais e muitas vezes de partes importantes para uma identificação segura, como braços, mãos e pés, é possível que algumas das imagens de anjos não especificadas representassem originalmente os arcanjos, principalmente no caso das imagens dedicadas a São Rafael e a São Gabriel cuja identificação é bem menos óbvia do que as representações de São Miguel. De qualquer maneira, o número de representações já identificadas dos arcanjos é bastante expressivo.

Há ainda alguns fatores importantes a serem considerados nessa tendência. Afinal, depois do Concílio de Trento, Miguel – como chefe das Milícias Celestiais que derrotou Lúcifer e os anjos rebeldes – passou a simbolizar o triunfo da Igreja Católica sobre a heresia protestante; Gabriel foi o anjo anunciador do nascimento de Jesus e Rafael, como anjo da guarda, certamente teve sua devoção favorecida entre os jesuítas devido ao propósito da ordem de educar os jovens[11].

Há que se considerar também que a Companhia de Jesus teve desde a sua fundação uma tendência ao militarismo, presente desde as origens militares de Inácio de Loyola, fundador da ordem, até sua autoproclamação como soldados de Cristo. Sabemos também que em várias culturas indígenas, os guerreiros eram vistos com admiração. Levando-se em conta a identificação dos arcanjos como combatentes celestes, talvez daí advenha também a aparente valorização ao culto dos arcanjos pelos jesuítas na Província do Paraguai.

A identificação dessas imagens, entretanto, nem sempre é segura. Algumas das imagens atualmente identificadas como representações de São Miguel Arcanjo, por exemplo, parecem ser as de atribuição mais confiável. Como a maior parte das imagens se encontra atualmente desprovida de atributos e, muitas vezes, até mesmo de mãos e pés, a identificação exige que se recorra a estratégias alternativas: em alguns casos a identificação da fonte iconográfica utilizada para a fatura da imagem confirma sua invocação. Esse é o caso de uma imagem do Arcanjo Miguel, bastante mutilada, atualmente exposta no Museu das Missões em São Miguel, RS. Foi possível localizar uma gravura de Dürer, de uma série dedicada ao Apocalipse, em que o Arcanjo é representado lutando contra Satanás em posição bastante semelhante à imagem do Museu das Missões. Esta última apresenta indícios de provável inserção de asas entre as escápulas. A semelhança é considerável, o que nos leva a crer na possibilidade de que integrasse um grupo de imagens que reproduzisse em três dimensões a cena representada na gravura de Dürer – há indícios de que se produzia nas reduções grupos de imagens representando cenas específicas como a Anunciação e a Natividade.

Outra fonte iconográfica já identificada é a obra *Evangelicæ historiæ imagines,* do jesuíta Jeronimo Nadal, publicada em 1593 como um auxílio aos exercícios espirituais propostos por Inácio de Loyola[12]. A obra de Nadal reúne 153 gravuras de autoria dos Irmãos Wierix – Anton (1580-1633), Hieronymus (1553-1619) e Johannes (1549-?) – e Adrian e Hans Collaert (c. 1545–1628), pai e filho, gravadores ativos na Antuérpia entre a segunda metade do século XVI e início do XVII. Não é difícil perceber as vantagens que os padres poderiam ver na utilização de tão poderoso instrumento na catequese jesuítica. Gauvin Alexander Bailey encontrou indícios incontestáveis da utilização da obra de Nadal como fonte iconográfica em reduções jesuíticas na China[13]. No caso das reduções jesuíticas da Banda Oriental, tal influência pode ser identificada sobretudo nos trajes. Anjos e arcanjos, por exemplo, trajam túnicas mais curtas (acima do joelho) sobrepostas a túnicas longas, presas na cintura e com as mangas dobradas e franzidas acima do cotovelo. Observa-se também uma ou duas aberturas laterais acima do joelho em uma das túnicas, que são representadas com um tipo de botão para fechamento. Em alguns casos, na imaginária missioneira a túnica de baixo parece ter ficado mais curta, mas a abertura lateral aparece em um grande número de imagens, sobretudo

Foto: Márcia Bonnet



São Miguel, madeira policromada, 65 cm
Museu das Missões, São Miguel, RS

[9] RÉAU, Louis. Antiguo Testamento In: Iconografía del arte cristiano, iconografía de la biblia. Tomo 1/Volumen 1. Barcelona: Serbal, 1999, p. 76.

[10] MURRAY, Linda & Peter. The Oxford Companion to Christian Art and Architecture. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 19

[11] RÉAU, Louis. Antiguo Testamento In: Iconografía del arte cristiano, iconografía de la biblia. Tomo 1/Volumen 1. Barcelona: Serbal, 1999, p. 78.

[12] NADAL, Hieronimus. Evangelicæ historiæ imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missæ sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestæ. Antuérpia: 1593. Venho utilizando uma edição facsimilada da obra: NADAL, Jerome. The illustrated spiritual exercises. Scranton: Scranton Press, 2002.

[13] BAILEY, Gauvin Alexander. Art on the jesuit missions in Asia and Latin America, 1542-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

Foto: Márcia Bonnet



São Gabriel, 67cm Museu da Missões, RS

nas representações de arcanjos.

A despeito das semelhanças nos trajes e posicionamento dos corpos, há, entretanto, uma diferença bastante marcada entre estas possíveis fontes iconográficas e os arcanjos missioneiros: o semblante. Enquanto os arcanjos de Dürer e do livro de Nadal são extremamente sérios e sisudos, os arcanjos missioneiros trazem semblantes tranquilos e, por vezes, até alegres e sorridentes. Este seria possivelmente um sinal de que os indígenas reduzidos interpretavam a função dos arcanjos de maneira diferente da europeia. Outros indícios apontam nesta direção. Jean Batista, estudioso da cultura reducional da Banda Oriental, observou a representação recorrente de anjos e arcanjos com asas e mantos vermelhos e sua relação com os mantos de penas vermelhas utilizadas em rituais xamânicos indígenas. Segundo Batista, as plumas vermelhas eram retiradas de aves migratórias (Guarás) e que hoje recebem o nome de *marangatu*. O termo *marangatu* foi criado pelos jesuítas no contexto reducional para designar anjos e arcanjos significando: "espírito bem-aventurado". Logo, o termo passou a se estender a outras devoções. Mas para os Guaranis, que queriam designar como aves todas as criaturas aladas, o termo parece ter significado algo como "espírito de xamã desencarnado". Assim, *São Miguel Marangatu*, como o arcanjo é referido nos textos catequéticos, na visão indígena passaria a ser mais que um mensageiro e um combatente, convertendo-se possivelmente em um feiticeiro ou xamã[14]. John Monteiro ressalta também a aproximação de atribuições xamanísticas como uma estratégia consciente dos jesuítas com o objetivo de conquistar a confiança dos indígenas[15]. Curioso encontrarmos o Arcanjo Miguel representado como um xamã, se articulamos tal interpretação com sua associação com o Hermes Psicopompo da mitologia clássica: o mensageiro dos céus, o intérprete, o mediador, aquele que circula nas várias esferas espirituais e que conduz as almas dos mortos para o mundo subterrâneo[16].

Algumas representações trazem outros elementos que poderiam lançar questionamentos acerca da interpretação e da compreensão do que os indígenas representavam. Como exemplo, poder-se-ia citar as imagens de São Miguel onde se vê o abdômen de musculatura definida. Sabemos que os antigos usavam armaduras que mimetizavam a musculatura abdominal e torácica. Mas um indígena, ao representar um abdômen ou um tórax de musculatura definida em uma imagem vestida, entenderia estar representando uma armadura ou imaginaria estar representando uma parte do corpo exposta? Algumas das gravuras do livro de Nadal mostram exemplos onde o afã de demonstrar conhecimentos anatômicos à moda do *mannierismo* levou à representação de personagens vestidos com trajes colantes que, a um primeiro olhar, parecem estar despidos. A apreciação dessas imagens devia ser confusa para o indígena, e os trajes podiam ser facilmente interpretados como pintura corporal ou tatuagem.

Todas estas questões me induzem a buscar novas perspectivas de interpretação para a arte produzida nas reduções jesuíticas da Banda Oriental. É preciso, sobretudo, que se identifique a influência europeia e se procure perceber sua apreensão pelo indígena reduzido. Avançando um pouco mais, faz-se necessário perceber as significações criadas pelos indígenas a partir dos estímulos visuais e catequéticos utilizados pelos padres. Para tal, é preciso que se conheça melhor as culturas indígenas que participaram daquele processo. A análise da imaginária oriunda dos Sete Povos tem demonstrado que as obras produzidas nas reduções não constituem apenas uma combinação de modelos e culturas visuais, como uma nova versão de algo preexistente. O que se produziu nas reduções da Banda Oriental foi algo novo, que precisa ser reconhecido e analisado como tal para que se possa começar a vislumbrar seus códigos de significação.

[14] BATISTA, Jean. Notas introdutórias aos dossiês históricos desenvolvidos para o museu de são miguel das missões/iphan In: PESAVENTO, Sandra (org.). Anais do Seminário Fronteiras do Brasil. Porto Alegre: IPHAN-UFRGS, 2007, no prelo. [15] MONTEIRO, John. Os Guarani e o Brasil meridional – séculos XVI e XVII In: CUNHA, Manoela Carneiro da. História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 488.
[16] CIRLOT, J. E. A dictionary of symbols. London: Routledge, 1971, p. 207-8.

REFERÊNCIAS

BAILEY, Gauvin Alexander. Art on the jesuit missions in Asia and Latin America, 1542-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

BATISTA, Jean. Notas introdutórias aos dossiês históricos desenvolvidos para o Museu de São Miguel das Missões/IPHAN In: PESAVENTO, Sandra (Org.). Anais do Seminário Fronteiras do Brasil. Porto Alegre: IPHAN-UFRGS, 2007, no prelo.

BONNET, Marcia C. L. Entre imagens e palavras ou quando a análise iconográfica se opõe às abordagens historiográficas: o caso da imaginária jesuítico-Guarani da Banda Oriental In: Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural – mundos da imagem: do texto ao visual. Florianópolis: UFSC, 2006. Publicação em CD-ROM.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A veneração às almas do purgatório: um contraponto entre Portugal e a Colônia. In: SCHUMM, Petra (Org.). Barrocos y modernos nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano. Frankfurt: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1998.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as almas do purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. In: Memorandum, 7, Belo Horizonte, 2004, p. 102-20.

CIRLOT, J. E. A dictionary of symbols. London: Routledge, 1971.

MONTEIRO, John. Os Guarani e o Brasil meridional – séculos XVI e XVII In: CUNHA, Manoela Carneiro da. História dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.

NADAL, Hieronimus. Evangelicæ historiæ imagines : ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missæ sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestæ. Antuérpia: 1593. Venho utilizando uma edição facsimilada da obra: NADAL, Jerome. The illustrated spiritual exercises. Scranton: Scranton Press, 2002.

MURRAY, Linda & Peter. The Oxford companion to christian art and architecture. Oxford: Oxford University Press, 1996.

RÉAU, Louis. Antiguo Testamento In: Iconografía del arte cristiano, iconografía de la biblia. Tomo 1/Volumen 1. Barcelona: Serbal, 1999.

The Book of Enoch, traduzido por R. H. Charles. Disponível em http://www.sacred-texts.com/bib/boe/index.htm, consultado em 05.05.2007.

Foto: Márcia Bonnet



São Miguel 87,5 cm, Museu da Missões, RS

AS IMAGENS DO MUSEU DE ARTE SACRA DE RIO PARDO: CARACTERÍSTICAS E SINGULARIDADES DA IMAGINÁRIA COLONIAL DO RIO GRANDE DO SUL

JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR *

Entre os séculos, desde o descobrimento até ano de 1801, quando o Continente de São Pedro tomou a forma territorial a partir da qual reconhecemos o estado do Rio Grande do Sul atualmente, diversos tratados se sucederam com a finalidade de demarcar as regiões fronteiras entre as Américas Espanhola e Portuguesa. Esses tratados foram resultados de inúmeras negociações que visavam superar as demandas mercantilistas das Coroas, ou seja, a posse dos territórios férteis para o comércio, que no sul da América se concentrava na região do Prata.

Os colonizadores não mediam forças para conquistar esses locais e, além disso, lançavam mão do princípio *uti possidetis*, que, em português, poderia se traduzir em "quem usa tem a posse"[1]. Com isto, a região sul da colônia portuguesa passou por diferentes configurações nas quais as linhas limítrofes eram alteradas conforme os novos tratados. Estas ações caracterizaram a colonização do sul da América Portuguesa, que, segundo o historiador Fábio Kühn, deve ser compreendida como "uma fronteira em movimento"[2].

A partir de 1680, com a fundação da Colônia de Sacramento, o antigo Continente de São Pedro se tornou um possível território para a colonização. Até então, o espaço que futuramente se tornaria o atual Estado do Rio Grande do Sul não figurava como interesse para a Coroa Portuguesa, uma vez que sua atenção estava concentrada em outros polos. Entretanto, a partir dos anos 1700, a região passou a ser uma fonte para o abastecimento do mercado interno que o descobrimento e a exploração das Minas demandavam. Os colonizadores lusos se aventuram a desbravar a região litorânea abaixo de Laguna que, de acordo com o Tratado de Tordesilhas, era de domínio espanhol. Formaram-se, então, as polaridades entre a região das Missões Jesuíticas da banda oriental do rio Uruguai e os domínios portugueses ao sul da América, até a Colônia de Sacramento. As negociações pelos territórios conquistados fizeram com que os tratados do século XVIII movimentassem estas duas regiões ora para a Coroa Espanhola, ora para a Portuguesa.

Nesses movimentos, as rotas traçadas pelos portugueses deram início ao povoamento do Continente que se estabeleceu a partir de pequenos núcleos populacionais. Estes, com o tempo, formaram freguesias e, dentre elas, estavam Rio Grande, Viamão e Rio Pardo, atualmente cidades onde se encontra a maior parte dos remanescentes da produção cultural colonial da região. Rio Pardo, ao longo deste período, esteve muito próxima das faixas limites dos tratados. Localizada no centro do estado do Rio Grande do Sul, acima do rio Jacuí, durante o período de invasões no século XVIII, foi a fronteira entre as duas Coroas, uma vez que o rio e a cidade estavam entre a região missioneira e os territórios conquistados pelos portugueses.

Muito poucas são as fontes que proporcionam datas precisas para os acontecimentos que culminaram na fundação e no desenvolvimento de Rio Pardo. Da mesma forma, os monumentos remanescentes do período colonial também se encontram fora de uma linha de tempo que os contextualize. Assim, o que resta para aqueles que se debruçam sobre a cidade e seus objetos artísticos é iniciar um levantamento, confrontando os objetos de pesquisa a fim de construir as primeiras redes de relações entre acontecimentos históricos e obras-de-arte.

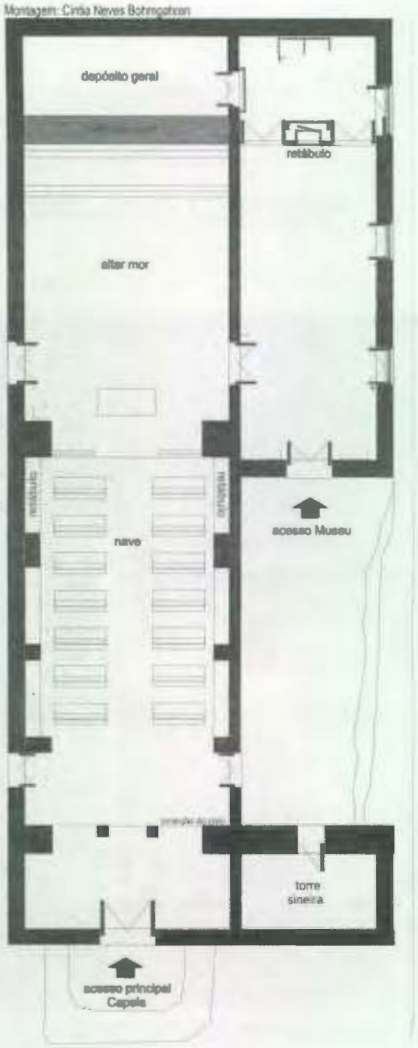
Foto: João Dalla Rosa Júnior



Capela de São Francisco de Assis, Rio Pardo, RS

* *Aluno do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu Especialização em Cultura e Arte Barroca Universidade Federal do Ouro Preto joaodrjr@yahoo.com.br*

[1] KÜHN, Fábio. Breve história do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002, p.32.
[2] Ibidem, p. 27.



Planta Baixa esquemática da Capela de São Francisco de Assis, Rio Pardo, RS

A cidade apresenta quatro igrejas que, de acordo com informações locais, algumas tiveram suas origens no fim do período colonial, mas, que por diversos motivos, foram se transformando ao gosto dos séculos subsequentes, da mesma forma que outras somente surgiram a partir do século XIX. Destacam-se a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário e a capela de São Francisco de Assis, nas quais ainda se percebem características do decoro artístico colonial. Já na Capela do Senhor dos Passos, nota-se que em sua construção são enfatizados preceitos do século XIX, enquanto na Capela de São Nicolau o único objeto a fazer referência ao período colonial é o sino.

Dentre as quatro igrejas, uma outra abordagem pode se estabelecer quanto ao número e qualidade de objetos que elas apresentam dentro de seus espaços. Em uma ordem crescente, a capela do Senhor dos Passos estaria em último lugar devido à presença de uma única imagem que faz parte de um conjunto de representações dos passos de Cristo. A Igreja de São Nicolau, logo à frente, se destacaria por apresentar duas imagens de origem missioneira, além do sino já comentado. Como mais importantes restariam, então, duas opções, criando um empate: a Igreja Matriz apresenta um conjunto de retábulos muito significativos na produção artística colonial do continente de São Pedro, mas que deixa a desejar nas imagens de gesso que ocupam os camarins de alguns deles, enquanto a capela de São Francisco apresenta o maior acervo de imagens sacras coloniais da antiga capitania, uma vez que, dentro do seu espaço, funciona o Museu de Arte Sacra, localizado em uma capela lateral à nave, com acesso independente pela parte externa do prédio.

O museu foi inaugurado em março de 1975 por ocasião da comemoração do Biênio de Colonização e Migração[3]. Ele é administrado por uma comissão local de conselheiros que também rege a capela de São Francisco, cujas principais ações têm estado focalizadas na manutenção do prédio. Entre o acervo da instituição há um grande número de imagens religiosas que é somado aos objetos litúrgicos, como crucifixos, missais, oratórios, castiçais, além de vestimentas de padres, que incluem dalmáticas, túnicas e estolas. Parte deste material está distribuído em vitrines, apoiados sobre prateleiras ou mesmo sobre o chão do museu, destoando da organização da nave da capela de São Francisco, onde se percebe que as imagens e os objetos litúrgicos estão inseridos em nichos e dispostos a partir de uma concepção museográfica.

Focando a atenção nas trinta e uma esculturas que formam o conjunto de imaginária presente na capela e no museu, observa-se a existência de uma variedade de tipos de imagens. A primeira distinção que se pode estabelecer é que juntamente às imagens de madeira encontram-se esculturas de gesso. Estas estão colocadas lado a lado às outras e, dessa forma, muitas vezes, são apreendidas como se pertencessem ao conjunto de imaginária sacra colonial. Outro dado visível é que algumas imagens de madeira foram repintadas, o que intensifica ainda mais a camuflagem das seis esculturas de gesso. Assim, redirecionando o foco somente para as imagens de madeira, percebe-se a diversidade das esculturas quanto aos seus tamanhos e sistemas construtivos.

As imagens de pequeno porte, que não chegam a trinta centímetros de altura, são todas de talha inteira. Algumas ainda estão recobertas pelas policromias originais, apresentando, porém, algumas mutilações, principalmente na área da cabeça e dos braços. Ao todo são sete imagens que estão situadas em uma vitrine suspensa na parede. Já totalizando nove esculturas de tamanho mediano, pode-se verificar que estas também foram construídas a partir do sistema de talha inteira. Metade deste conjunto apresenta pouquíssimos resquícios de policromia, deixando à mostra a madeira, enquanto a outra metade apresenta algum tipo de policromia, que, na maioria dos casos, parece resultado de repinturas. Todas possuem partes faltantes ou são partes de uma composição, como é o caso de uma peça cuja representação é de uma cabeça masculina. As imagens de grande porte, algumas comparáveis às proporções do corpo humano, são ao todo nove. Elas todas estão localizadas na nave da Capela de São Francisco, ocupando nichos em retábulos ou mesmo nas paredes do prédio. Em sua maioria apresentam algum tipo de repintura, demonstrando poucas partes

[3] Este dado consta na placa fixada em uma das paredes da Capela de São Francisco onde está escrito: "MARÇO DE 1995 – DENTRO DO BIÊNIO DA COLONIZAÇÃO E IMIGRAÇÃO, COMEMORANDO O PIONERISMO LUSO-BRASILEIRO, A COMISSÃO EXECUTIVA REGISTRA A INAUGURAÇÃO DO MUSEU DE ARTE SACRA DE RIO PARDO, OBRA QUE CONTINUA O ESPÍRITO DOS ESFORÇADOS PIONEIROS MANUEL DE MACEDO BRUM E MATEUS SIMÕES PIRES, INICIADORES DA CONSTRUÇÃO DO TEMPLO E DESTACADOS PLASMADORES DA CULTURA GAÚCHA,...".

danificadas. Em suas características formais, podem-se verificar outras duas técnicas diferentes de construção de esculturas, apontadas pela professora Maria Regina Quites[4]: as imagens de roca e as de vestir. Como exemplo das primeiras, há duas imagens, a de representação do Cristo ante Caifás ou na Prisão e a do Cristo no Horto, cujas pernas são estruturadas a partir de "um gradeado de ripas de forma arredondada, em substituição aos membros inferiores"[5]. Esta mesma técnica também pode ser observada na escultura do Cristo com a Cruz nas costas que também compõe o conjunto de imaginária dos Passos da Via Sacra, mas que se encontra na Capela do Senhor dos Passos. Já as imagens de Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora da Boa Morte se caracterizam por apresentarem vestimentas, tendo seus corpos entalhados de maneira simplificada, apresentando articulações, o que as classifica como imagens de vestir.

Mantendo ainda esta classificação de tamanho das imagens, é possível estabelecer outras diferenças formais entre os três grupos que constituem o conjunto de imaginária sacra colonial da capela e do museu. Em uma análise formal da composição das esculturas de talha inteira dos grupos pequeno e médio, pode-se perceber que as linhas compositivas das imagens obedecem a dois programas diferentes. No primeiro, poder-se-ia delimitar as esculturas que possuem uma talha simples, com traços mais geométricos, a partir dos quais o panejamento permanece contido, apresentando os corpos com uma gestualidade mais fechada e uma anatomia pouco orgânica. No outro, as imagens cujo panejamento se configura com mais movimento, uma vez que são aplicadas linhas sinuosas que se entrelaçam na gestualidade aberta do corpo da figura, que é representado a partir de uma anatomia mais apurada tecnicamente. Estas diferenças também são visíveis em dois crucifixos de madeira presentes no museu, cada um apresentando as características mais próximas de um dos dois grupos.

Uma explicação para estas diferenças residiria nas influências estilísticas da produção de imaginária. Sabe-se que ao longo do período colonial, chegaram à colônia modelos de esculturas que seguiam o decoro artístico da Coroa, que por sua vez absorvia padrões de outros países que eram berço da cultura da Época Moderna. Tais influências que aqui chegaram transformaram-se a partir do contato com a cultura local dos indígenas e também dos negros oriundos da África, formando uma produção mestiça. Entretanto, em algumas regiões da América Portuguesa, a aplicação dos modelos do decoro artístico se desenvolveu com mais habilidade, tornando a produção dos bens referência para as demais localidades da colônia. Assim, os dois grupos de diferenças formais das esculturas de pequeno e médio porte poderiam ser frutos de diferentes experiências artísticas da colônia ou mesmo serem oriundos de outra colônia.

Entre os poucos trabalhos já publicados sobre a imaginária do antigo Continente de São Pedro, as publicações de Eduardo Etzel trazem algumas afirmações que propõem questionamentos acerca da produção cultural colonial da região. Segundo ele, o Sul da América Portuguesa não gerou "uma indústria de imagens, como aconteceu na teocracia missioneira"[6]. Ele expõe, com seus relatos, diversos casos em que justifica a proveniência das imagens de outras capitanias da colônia. A esta informação, pode-se relacionar um outro dado histórico da cidade. Em 1757, na região onde Rio Pardo está situada atualmente, formou-se a Aldeia de São Nicolau, que tinha por objetivo abrigar os índios que eram trazidos das Missões Jesuíticas da Coroa Espanhola[7]. Além disso, a partir de 1768, a região missioneira entrou em decadência devido à expulsão dos jesuítas[8], ou seja, as negociações territoriais que as duas Coroas mantiveram no Sul da América Portuguesa, devido às reduções Jesuíticas e à Colônia de Sacramento, resultaram na circulação de pessoas, principalmente, dos territórios missioneiros para os territórios portugueses. Estima-se que o Continente do Rio Grande recebeu cerca de quatorze mil índios com a incorporação da região missioneira[9]. Dessa forma, com certeza, também circularam imagens frutos da mestiçagem que a experiência missioneira proporcionou.

Foto: Márcia Bonnet



Imagem de Cristo ante Caifás
Capela de São Francisco de Assis, Rio Pardo, RS

[4] QUITES, Maria Regina Emery. Imaginário processional: classificação e tipos de articulações. In: Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n. 1, 2001, p. 130.
[5] Ibidem, p. 131.
[6] ETZEL, Eduardo. Arte sacra: berço da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1986, p 129.
[7] História de Rio Pardo. Disponível em: <http://www.riopardo.rs.gov.br> Acesso em: 21 out. 2007.
[8] KÜHN, Fábio. 2002, p. 38.
[9] Ibidem, p. 48.

Foto: João Dalla Rosa Júnior



Senhor da Cana Verde ou Ecce Homo
Capela de São Francisco de Assis, Rio Pardo, RS

Com isto, os dois grupos de características formais distintas que se encontram na análise da imaginária do Museu de Arte Sacra de Rio Pardo e da capela de São Francisco de Assis podem ser oriundos de diferentes regiões da América, atestando a formação cultural de uma região de fronteira. Fortalecendo ainda mais a idéia de circulação, quando se analisa o conjunto de representação dos Passos da *Via Crucis*, cujas imagens, algumas, integram a imaginária de grande porte da capela de São Francisco, verifica-se que este conjunto também pode ter sido fruto da movimentação de bens que havia dentro da colônia portuguesa.

São sete esculturas em tamanho real que apresentam alguns passos de Jesus até a sua morte. As cinco primeiras (Cristo no Horto, Cristo ante Caifás ou na Prisão, Senhor na Coluna, Ecce Homo e Senhor da Pedra Fria) encontram-se na Capela de São Francisco, ocupando nichos específicos dentro da estrutura do prédio, enquanto a sexta (Senhor com a cruz às costas) está no camarim do retábulo-mor da Capela do Senhor dos Passos. A última imagem está localizada na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário e é um Cristo Morto, que tem seu braço articulado, podendo representar também a crucificação. Para Etzel, todas essas esculturas seriam provenientes da Bahia[10]. O mesmo é reforçado pelas narrativas dos mediadores do museu: as imagens teriam partido da Bahia de Todos os Santos com destino a Rio Pardo de Minas Gerais, mas, por engano, chegaram à cidade de mesmo nome no continente de São Pedro. Tais afirmações, por enquanto, são consideradas como hipóteses, uma vez que a documentação do prédio deixou de existir quando, no século XIX, um incêndio atingiu parte da Capela de São Francisco.

Iconograficamente, as devoções das esculturas nos apresentam outras características singulares da imaginária no Rio Grande do Sul. Em primeira instância, percebe-se que a maioria das imagens do museu e da capela está relacionada às reapresentações de Cristo e da Virgem Maria. Esta constatação poderia se expandir ao continente de São Pedro, caso os números de imagens sacras coloniais remanescentes de todas as antigas cidades do continente do Rio Grande fossem somados. A partir do conjunto da *Via Crucis*, pode-se perceber ênfases dadas aos Passos, principalmente aos momentos finais como o Senhor com a Cruz nas Costas (cuja representação possui um templo específico), Cristo Morto ou o Crucificado, uma vez que estas devoções também se constituem em oragos das imagens medianas que estão na vitrine central do Museu.

Já em relação às imagens de Nossa Senhora, são recorrentes algumas invocações muito difundidas na religiosidade cristã da época. A escultura de Nossa Senhora da Boa Morte presente dentro de um nicho de um dos retábulos laterais da Capela de São Francisco é um dos exemplos. Como é de costume, aparece deitada, com as mãos postas e rosto tranquilo. Entretanto, neste caso, a Virgem encontra-se vestida de noiva. A explicação para esta característica peculiar da imagem está em uma lenda que, segundo as pessoas da comunidade, surgiu a partir de uma jovem que morreu no dia de seu casamento. Esta lenda engendrou uma prática de doação de vestidos entre as recém-casadas, fazendo com que o museu, atualmente, tenha em seu acervo um número significativo de vestidos de noivas que preenchem o guarda-roupa da Virgem. De acordo com Nilza Megale, Nossa Senhora da Boa Morte está vinculada à "dormição" de Maria (denominação dada por antigos padres da Igreja): sabendo, através de uma anunciação do anjo Gabriel, que deixaria em breve a vida terrena, ela consumiu-se de amor a Deus e do desejo de rever seu filho; foi, então, colocada em um sepulcro, encontrado vazio após alguns dias[11]. Percebe-se, assim, que esta invocação associa-se ao fim da vida de Maria, cuja morte foi sem sofrimento, desaparecendo do sepulcro como fez seu filho.

Buscando uma correspondência iconográfica com esta devoção, a invocação de Nossa Senhora da Glória, que está localizada no camarim do retábulo onde se encontra a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, se apresenta a partir de um mesmo eixo temático. Também chamada de Nossa Senhora da Assunção, a invocação representa o momento em que Maria foi levada ao céu

[10] ETZEL, Eduardo. 1986, p. 134.
[11] MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. São Paulo: Vozes, 2001. p. 74.

de corpo e alma, uma vez que, concebida sem a mácula do pecado original, morreu e ressuscitou sem sofrer nenhuma corrupção[12]. Representada sentada como na imagem de Rio Pardo, ou de pé, a Virgem aparece apoiada sobre uma nuvem com querubins. "Tem os braços abertos e o olhar voltado para cima"[13]. Apesar das semelhanças dogmáticas entre as duas invocações, Nilza Megale sugere que Nossa Senhora da Glória possui uma iconografia particular: "é representada com seu Divino Filho nos braços, coroa de rainha e cetro na mão"[14]. Embora possa haver estas diferenças, a imagem de Rio Pardo demonstra seguir os modelos iconográficos de representação destas duas invocações, mantendo, dessa forma, a relação do dogma cristão da morte da Virgem.

Permanecendo ainda na iconografia da Virgem, pode-se encontrar nas pequenas imagens do acervo outras invocações de Maria que, muitas vezes, estão camufladas por identificações incorretas. Em duas esculturas identificadas com Nossa Senhora do Bom Despacho e Imagem sem rosto e mãos, é possível perceber atributos diretamente relacionados à Imaculada Concepção. As esculturas, embora tenham sofrido as perdas das mãos, apresentam, através de seus braços, a gestualidade das mãos postas, o que é recorrente nas representações de Nossa Senhora da Conceição. Além disso, em ambas se tornam visíveis as pontas do crescente lunar que estão sob os pés da Virgem, em meio à massa das nuvens. Na imagem sem rosto, a nuvem também apresenta querubins, enquanto na outra, há simplesmente uma forma decorada com motivos circulares, designando as ondulações da nuvem.

A perda das mãos e dos rostos não é uma característica que aflige somente essas duas imagens. A maioria das esculturas desse conjunto não possui as extremidades dos membros superiores, perdendo, assim, a maioria dos atributos que ficariam presos a elas. De acordo com histórias locais, essas imagens teriam sido doadas por pessoas que as recolheram nas ruas, já mutiladas. De qualquer forma, em algumas imagens fica em aberta a identificação do orago, uma vez que não é possível encontrar nenhum atributo, nem mesmo reconhecer o gênero da imagem.

Conclusões semelhantes podem ser apreendidas das imagens medianas. Com identificações que aludem a santos de devoções jesuíticas ou mesmo a representações de Cristo, elas apresentam as mesmas perdas de atributos, além das mutilações que se estendem por outras partes do corpo. Com isto, as únicas possibilidades de reconhecimento dos oragos estão nas imagens dos Cristos, crucificado ou morto, pois a estrutura corporal destes tipos de representação é muito específica, tornando-as, nestes casos, facilmente identificáveis.

Assim, o que resta concluir é que, embora as imagens possam ter procedências diferentes, algumas delas apresentam uma relação iconográfica entre si, criando hipóteses sobre a causa do número de devoções mais frequentes. Além disso, através das abordagens iconográficas é possível notar, mais uma vez, a diversidade temática que surge nesta região devido ao seu contexto colonial.

O território atual do Rio Grande do Sul se formou a partir das movimentações da fronteira entre Portugal e Espanha na América. O Sul da América Portuguesa, devido à ação dos colonizadores, passou por diversas configurações que resultavam das negociações entre as Coroas. A cidade de Rio Pardo se edificou no limite entre a região missioneira e a portuguesa, tornando-se um marco nas rotas das pessoas que circulavam por aquele território. No vai e vem de fronteiras, imagens religiosas também circularam, formando, assim, uma cultura de fronteira.

Foto: João Dalla Rosa Júnior



Nossa Senhora da Boa Morte (detalhe)
Capela de São Francisco, Rio Pardo, RS

REFERÊNCIAS

História de Rio Pardo. Disponível em: <http://www.riopardo.rs.gov.br> Acesso em: 21 out. 2007.

CUNHA, Maria José de Assunção da. Iconografia cristã. Ouro Preto: UFOP/IFAC, 1993,

ETZEL, Eduardo. Arte sacra: berço da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

KÜHN, Fábio. Breve história do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

[12] Ibidem, p. 57 e 218.

[13] CUNHA, Maria José de Assunção da. Iconografia cristã. Ouro Preto: UFOP/IFAC, 1993, p. 23.

[14] MEGALE, Nilza Botelho. 2001, p. 218.

Foto: Márcia Bonnet



Imagem identificada como Nossa Senhora do Bom Despacho, Museu de Arte Sacra de Rio Pardo, RS

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. São Paulo: Vozes, 2001.

QUITES, Maria Regina Emery. Imaginário processional: classificação e tipos de articulações. In: Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n. 1, 2001.

VIDA E MORTE NAS REPRESENTAÇÕES DE NOSSA SENHORA

TALITA GOULART ARRIVABENE *

Considerável parte do nosso acervo de palavras relativas à idéia de representação remete à questão da morte. A começar por imagem (do latim *imago*: molde em cera feito a partir do contato direto com o rosto dos mortos), passando por ídolo (*eídolon*: fantasma dos mortos, espectro; posteriormente entendido como imagem e retrato) e signo (*séma*: pedra tumular) e chegando à própria *representação*, que em linguagem litúrgica designava tanto um caixão vazio sobre o qual se estendia uma mortalha para cerimônias fúnebres como a figura moldada e pintada que representava o defunto na Idade Média[1].

A morte foi um dos grandes temas fomentadores do que hoje chamamos de arte, compondo um acervo de inúmeras representações desde a época das cavernas. Como ideia, esteve presente nas mentalidades de quaisquer épocas da história, com significados e consequências diversos.

Durante muito tempo, incluindo a Idade Média e até mesmo a França positivista e racionalista do século XIX, o fim da vida era tido como algo para o qual se devia estar sempre preparado, a fim de se garantir uma boa morte. Nos séculos XV e XVI, tornou-se comum o uso das *ars moriendi*: xilogravuras difundidas pelos clérigos com o intuito de instruir a população para uma boa morte. Em geral, eram representados os momentos finais do moribundo, cuja alma, disputada pelas hierarquias do céu e do inferno, tinha seu juízo final voltado para a alegria eterna, no caso do arrependimento ou, em caso contrário, para o infindável tormento[2].

Os rituais preparatórios para a morte mudaram de acordo com as épocas e locais, mas em geral constavam não só de funções religiosas, presididas por um padre (como a extrema unção, a penitência e a eucaristia) como também de atos individuais e comunitários do próprio moribundo. Era comum a presença de familiares e amigos (inclusive crianças) que acompanhavam os últimos momentos de seu ente querido ou conhecido, o qual costumava arrepender-se e pedir perdão de suas faltas, garantindo sua salvação futura[3].

O luto era obrigatório e a morte era, portanto, algo previsto e normal, sem grandes dramatizações. Somente a partir do séc. XIX começou a haver um crescente silêncio sobre o assunto, o que não denota que por ele houvesse uma indiferença ou um menor interesse. Hoje em dia, permanece a consciência de que inevitavelmente morreremos, mas trata-se de uma consciência um tanto quanto mascarada. Parte do problema parece descentralizar-se da questão da morte e voltar-se para o processo que leva a ela. Os indivíduos continuam observadores de si mesmos, não no intuito de se preparar para uma boa morte, mas sim de evitá-la ao máximo ou mascarar o processo natural que prenuncia sua chegada.

Em uma sociedade cuja felicidade e o bem-estar são as grandes metas, qual é o espaço para a dor da perda de um ente querido ou para angústia do enfrentamento da doença ou da velhice que levarão a perdê-lo? Uma das formas de tomar esse processo menos doloroso e incerto, à qual iremos nos ater, provém dos preceitos da fé católica relativos a uma boa morte, obtida pelos fiéis junto à mediadora por excelência, a Virgem, através de sua invocação de Nossa Senhora da Boa Morte.

Foto: Maria Cristina Correia Leandro Pereira



Figura 1: Pernas e pés de Nossa Senhora da Boa Morte

* *Mestre em Artes – UFES*
talita_garrivabene@yahoo.com.br

[1] DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. p. 23-24 e ARIÈS, Philippe. História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977. p. 84.
[2] ARIÈS, 1977. p. 17-33.
[3] Ibid, p. 46.

Foto: Maria Cristina Correia Leandro Pereira



Figura 2: Pernas e pés de Nossa Senhora da Assunção

Não existe nas Sagradas Escrituras relato sobre a morte de Maria. Através de um livro apócrifo de São João Evangelista, foi difundida a história relativa ao fim de sua vida, que teria acontecido entre 42 e 49 d.C., época em que a Virgem teria entre 60 e 70 anos. Há versões que contam que seu corpo teria sido colocado num sepulcro, encontrado posteriormente vazio. Ou seja, primeiro a alma de Maria teria sido levada aos céus e, alguns dias depois, seu corpo[4]. A ideia do adormecimento de Maria remonta ao século VI, quando a festa com este tema começou a ser celebrada em Jerusalém, estendendo-se a toda igreja bizantina no século posterior, sob o nome de "Dormição da Mãe de Deus".

Representações de Nossa Senhora deitada com os olhos fechados e as mãos postas, em leito ou esquife, foram difundidas desde a Idade Média para inspirar nos fiéis contrição e uma espera tranquila pela boa morte[5]. No século XII, havia na França catedrais com este tema no corolário da porta de entrada[6]. Em Portugal, na localidade chamada Lombo do Atouquia, existia uma capela da invocação de Nossa Senhora da Boa Morte, fundada por Francisco Homem de Couto, no ano de 1661[7]. No Brasil, as primeiras irmandades em devoção a Nossa Senhora da Boa Morte foram constituídas no século XVIII, por influência dos portugueses.

No Espírito Santo, foi criada a irmandade do Amparo e Boa Morte em 1707[8] na Vila da Vitória, sediada posteriormente na igreja de São Gonçalo, cuja data de construção é desconhecida. Conforme documento de 1715, citado por Elmo Elton, é pedida permissão para construção da capela de São Gonçalo Garcia no mesmo local em que antes se encontrava a capela de Nossa Senhora do Amparo e da Boa Morte. Entretanto, a consagração da capela a este santo ocorreu somente em 2 de novembro de 1766[9]. Divergências entre os pardos livres (devotos de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção) e os cativos (devotos de Nossa Senhora do Amparo) levaram à extinção da irmandade desta última invocação. Isso teria acontecido entre 1816 (data do primeiro compromisso de que se tem registro, da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo[10]) e 1858 (data em que a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção recebeu o título de Confraria[11], estando já extinta a do Amparo).

Desde o primeiro compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, foi enfatizada a preocupação com a passagem desta vida para a eternidade, tranquilizada pela certeza do "Amparo de Maria Santíssima como meio mais seguro e poderoso que a Providência Divina tem oferecido para assegurar a eterna felicidade dos homens"[12]. Maria é a grande intercessora a quem os fiéis recorrem nas horas mais difíceis, inclusive na hora da morte: nesse momento, Nossa Senhora do Amparo e da Boa Morte se confundem numa só invocação. Entre as funções desempenhadas pelo padre capelão (irmão que compunha a diretoria da Irmandade), estavam as de visitar os irmãos enfermos, de acompanhar os irmãos defuntos e rezar por eles uma missa todos os domingos do ano[13]. Este era o mais importante objetivo da Irmandade, constando de impreterível obrigação.

No compromisso da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção de 1868 é novamente enfatizada a importância de acompanhar os irmãos falecidos até o cemitério, sepultá-los dignamente e sufragar sua alma com missas, mesmo se tal irmão houvesse falecido em dívida com a Confraria. Nesse caso, por caridade, os mesmos procedimentos deveriam ser mantidos e os próprios irmãos se organizavam para arcar com as despesas[14]. Vale ressaltar que a assistência aos irmãos enfermos e a organização de funerais eram objetivos comuns da maioria das irmandades existentes no Brasil entre os séculos XVIII e XIX[15]. Em Vitória, os compromissos das Irmandades de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora dos Remédios, redigidos em meados do século XIX, ressaltam essas mesmas preocupações[16]. Percebemos que a importância da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte não se concentrava nessa questão. De fato, as irmandades se destacavam através de seus santos de devoção e de suas festividades, para as quais dedicavam enormes esforços, frequentemente tentando superar umas as

[4] VARAZZE, Jacopo de. Legenda áurea: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 657.

[5] SANT'ANNA, Sabrina Mara. A dormição da Virgem: representações e cotidiano nas minas setecentistas. I Simpósio Internacional sobre Representações Cristãs. 8 a 10 de Dezembro de 2004. Centro de Artes - Universidade Federal do Espírito Santo.

[6] Por exemplo, a catedral de Senlis e a catedral de Notre-Dame. Ver: TREVISAN, Arlindo. O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã. Porto Alegre: AGE, 2003. p. 147-148.

[7] Disponível em: http://www.geocities.com/Heartland/Bluffs/6737/BoaMorte/BoaMorte.htm. Acesso em: 13/07/2007.

[8] No compromisso da irmandade consta que "sua primeira fundação é da era de 1679". Compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Amparo feito pelos irmãos da mesma irmandade na Vila da Vitória da capitania do Espírito Santo – 1816. In: BONICENHA, Walace. Devoção e caridade: as irmandades religiosas na cidade de Vitória – ES. Vitória: Multiplicidade, 2004, p. 173.

[9] ELTON, Elmo. Velhos templos de Vitória e outros temas capixabas. Vitória: Conselho Estadual de Cultura, 1987, p. 59.

[10] Essa irmandade existia "em sociedade de igual parte com a Irmandade da Boa Morte e Assunção, como consta da Escritura e termos que se fizeram". In: BONICENHA, 2004, p. 168.

[11] Projecto da reforma do compromisso da Venerável Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção erecta em sua capella de São Gonçalo – 1868 – Província do Espírito Santo. In: Estatutos da Irmandade de Vitória – 1863. Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória. p. 44.

[12] BONICENHA, 2004, p. 168-176.

[13] Ibid., p. 171 e 174.

[14] Op. cit., nota 11.

[15] REIS, João José. A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do séc. XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 50.

[16] Estatutos da Irmandade de Vitória – 1863. Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória.

outras em pompa e número de participantes.

O pároco José Ayrola Barcelos, que no final do século XX supervisionava e organizava os festejos de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, afirmou em 1980 que a função primordial da Arquiconfraria ainda era "preparar os irmãos aqui da terra para uma vida futura"[17]. Entretanto, no novo compromisso da Arquiconfraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, publicado no Diário Oficial em 14 de Janeiro de 1987, este objetivo não é sequer citado[18]. Apesar de as festividades serem ainda encerradas com missa em sufrágio dos irmãos falecidos, segundo a atual provedora da Arquiconfraria, Vera Benezath, não existe mais o costume de se reunir no caso de falecimento de algum irmão, somente quando se trata de alguém muito próximo[19]. Esse novo posicionamento em relação à morte é sinal de mudança na religiosidade, mas também da aceleração do tempo em que vivemos, onde não há mais lugar para interrupções, nem mesmo quando se perde um ente querido.

Ainda assim, o momento em que a intercessão da Virgem é coletivamente requisitada em intenção dos mortos é a *procissão do enterro* – nome dado a partir da cultura popular, usado comumente até hoje – que ocorre anualmente em Agosto desde 1897[20], conduzindo a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte à noite pelas ruas do Centro de Vitória, iluminada por velas e acompanhada atualmente por uma quantidade pequena de fiéis, em geral componentes da Arquiconfraria.

Não se sabe de quando é datada essa imagem. É bem provável que seja de mesmo período e procedência que a imagem de Nossa Senhora da Assunção, localizada hoje na sacristia da igreja, pois ambas têm os pés e a parte inferior das pernas iguais e têm exatamente a mesma altura (Fig. 1 e 2).

Quando da consagração da capela a São Gonçalo Garcia, em 1766, a disposição das imagens no altar-mor seria: Nossa Senhora da Assunção (centro), São Gonçalo Garcia (abaixo), Nossa Senhora do Amparo à direita (Evangelho) e Nossa Senhora do Rosário à esquerda (Epístola)[21]. A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte não é citada, talvez ainda não fizesse parte do acervo iconográfico da igreja ou não estivesse presente no altar-mor. Somente em um relato do início do século XIX, do bispo D. José Caetano da Silva Coutinho, a imagem é diretamente citada:

> *Tomaram a importunar-me os mulatos carolas da confraria do Amparo contra os da Boa Morte, ambas acantonadas na capela de São Gonçalo, sobre a questão do lugar da esquerda ou da direita que deviam ocupar no altar as suas duas imagens respectivas*[22].

Não só a imagem estava presente como era motivo de discussão em relação ao lugar que ocuparia: o lado do Evangelho tem valor maior, uma vez que essa leitura, feita exclusivamente pelo sacerdote desde o século IV[23], é mais importante liturgicamente do que a Epístola, que o precede nas liturgias, como uma forma de preparação.

Após silêncio de cerca de um século, uma portaria episcopal de 1915 fala de uma possível troca de imagens como condição para ser liberada provisão de licença para as festividades daquele ano. Entre as cláusulas determinadas estava:

> *(...) que, dentro do mez de agosto do corrente anno, nos seja feita a entrega da actual imagem de Nossa Senhora da Bôa Morte e Assumpção existente na mencionada Egreja de São Gonçalo, e substituida por outra Imagem litúrgica*[24].

Foto: Talita Goulart Arrivabene



Figura 3: Altar–mor Igreja de São Gonçalo (2007)

[17] EFFGEN, Dídimo Benedito. Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte: tão antiga quanto a escravatura. Reportagem de 15 de agosto de 1980. Vitória - ES.

[18] Estatuto da Venerável Arquiconfraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção – 1986. Arquivo da Arquiconfraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, Vitória-ES.

[19] FERRAZ, Vera Maria Benezath Rodrigues. Entrevista realizada em 23 de maio de 2007 na Igreja de São Gonçalo. Entrevistadora: Talita Goulart Arrivabene.

Foto: Arquivo do IPHAN



Figura 4: Nossa Senhora da Boa Morte antes da restauração (1992)

As imagens de Nossa Senhora da Boa Morte e de Nossa Senhora da Assunção são tratadas nesse documento como se fossem uma só, portanto, não sabemos se alguma das duas chegou a ser de fato trocada nem exatamente a qual delas a cláusula transcrita se referia. Talvez à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, pois as cláusulas diziam respeito especialmente à procissão do dia 14 e foram aceitas pela comissão encarregada de pedir licença para a mesma[25]. Poderia se tratar de uma imagem articulada que servia para os dois fins e que hoje estaria perdida. Entretanto, essa hipótese parece improvável: tal imagem nunca foi mencionada na bibliografia e já existiam imagens diferentes para essas duas invocações de Nossa Senhora.

A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, presente na igreja, mede 145x35x40cm, é de roca, com cabeça, braços e pernas talhados e tronco formado por ripas de madeira. Seus braços são articulados nos ombros, cotovelos e punhos e posicionados em atitude de oração, com as mãos unidas sobre o tronco. Localiza-se num esquife, no centro do altar-mor da igreja de São Gonçalo, ladeada pelas imagens dos Santos Inácio de Loyola e Francisco Xavier. Acima, há a imagem de São Gonçalo Garcia[26] e no coroamento do retábulo, uma pequena imagem de vulto de Nossa Senhora da Assunção (Fig. 3).

Concentremo-nos na imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, que a representa no breve instante em que adormeceu. Quantos olhares já foram lançados a ela ao longo de cerca de três séculos de devoção, quantas súplicas ela já recebeu de entes queridos e amigos ansiando pelo conforto de algum familiar doente e quantas angústias vertidas pela saudade de um ser amado que se foi. A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte é essa constelação de olhares, súplicas e lágrimas, acumulados durante todo esse tempo e que não cessam de ter continuidade. A história que constitui seu passado é um fato de memória sempre em movimento, tanto material quanto mental[27]: não só a imagem física sofreu alterações ao longo do tempo – através de processos de restauro, desgastes naturais, mudança nas vestes, cabelos... – como também a imagem mental – através da forma como foi percebida pelos fiéis desde que começou a fazer parte do acervo iconográfico da igreja. São os movimentos que recordam o passado dessa imagem que a reconstroem na atualidade. Ela foi restaurada entre 1992 e 1993, através do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IPHAN)[28]. Antes da restauração, ela se encontrava com folgas nos encaixes (inclusive com o braço direito solto), substituições inadequadas, carnação em descolamento com algumas perdas e os sapatos e meias repintados[29] (Fig. 4).

Sua imagem hoje permanece no altar-mor, atrás do sacrário (Fig.5). A representação *simbólica* do corpo de Nossa Senhora – uma vez que este não está mais na terra – repousa próximo ao corpo *verdadeiro* de Cristo – uma vez que este permanece na terra através da eucaristia, conforme predizem as escrituras[30]. Corpo simbólico e corpo real se apresentam no altar, antecipando o dogma católico segundo o qual a Virgem e o Cristo se unem no céu por e para toda a eternidade.

A decomposição do corpo após a morte é símbolo da decadência humana. Este foi um tema recorrente nas representações dos séculos XIV e XV, como sinal da fragilidade das ambições e ligações terrenas do homem[31]. A Virgem Maria nunca poderia ter seu corpo deteriorado, uma vez que sua maior ambição era estar ao lado de Deus[32] e que, segundo o dogma bíblico, não tinha pecados. É justamente o pecado que leva o homem à morte. Não tendo morrido, Maria seria uma redentora para o pecado inicial cometido por Eva no paraíso. Tendo vivido sempre de acordo com os ensinamentos de Deus, só lhe resta aguardar placidamente a chegada de seus guias celestiais. Sua aparência não é de um ser desprovido de vida: ao contrário da descrição de Elmo Elton (feita antes dos processos de restauro) de uma imagem de olhos arroxeados e lábios descorados[33], podemos observar nessa representação a Virgem de lábios ainda corados e cabelos naturais penteados sob um suntuoso manto azul (Fig. 6).

De olhos quase completamente fechados, no lapso de instante que antecede o

[20] Apesar de ter sido definida desde o compromisso de 1868, a procissão de Nossa Senhora da Boa Morte tem seu primeiro registro em 1897. Livro de provisões nº 1 – 1897-1909. Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória. p. 7.

[21] ELTON, 1987, p. 59.

[22] COUTINHO apud BONICENHA, 2004, p. 140.

[23] RÖWER, Basílio. Diccionario liturgico. Rio de Janeiro: VOZES, 1936, p. 108-109.

[24] Livro de portarias e ordens episcopais nº II – 1913-1918. Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória. p 85-86.

[25] Livro de portarias e ordens episcopais nº II – 1913-1918. Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória.

[26] De fato, existe um equívoco em relação à invocação deste santo: há elementos que o identificam como São Gonçalo Garcia, mas o costume do povo explicita elementos próprios de São Gonçalo do Amarante. Para maiores referências, ver: PEREIRA, Maria Cristina Correa Leandro e FERREIRA, Raquel Diniz. Um caso de homonímia sacra: o orago da igreja de São Gonçalo (Vitória - ES). Farol Revista de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design - n.7.Vitória: UFES, dezembro de 2006, p. 68-77.

[27] DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p. 137.

[28] MENDES FILHO, Alvarito. São Gonçalo está restaurada. A Gazeta, Vitória, 31 de outubro de 1993.

[29] Grupo Oficina de Restauro – Belo Horizonte. Atualização de orçamento: altar-mor e imaginária da igreja de São Gonçalo, 24 de Junho de 1991. Arquivo do IPHAN.

[30] Disse Jesus: "Tomem e comam, isto é o meu corpo". (Mateus 26, 26).

[31] ARIÈS, 1977, p. 82-90.

[32] SANT'ANNA, 2004.

adormecer, essa imagem nos olha. Espectador e representação não são passivos quando existe um confrontamento entre quem olha e o que é olhado. A imagem desencadeia sensações, pensamentos, respostas no espectador e este atua como elemento transformador de seu sentido ao longo do tempo, de acordo com as significações que constrói a partir dela[34]. Essa representação de Nossa Senhora da Boa Morte volve para nós o olhar inquietante e, ao mesmo tempo, sereno da espera, na contradição dialética que engendra toda imagem. Enquanto representa o breve instante de adormecimento da Virgem, essa imagem também o eterniza, pois seu tempo de existência nos antecede e certamente nos sucederá. Ela constitui o intervalo feito visível da fratura entre céu e terra, entre o devir em constante mudança e o êxtase pleno do que permanece. Estará sempre presente, enquanto a lembrança de seus fiéis a humanizar e a configurar no tempo. Carrega a memória de inúmeras mortes, não só das preces que recebeu, diretamente dos fiéis que frequentavam a igreja de São Gonçalo, mas, quem sabe, das preces lançadas a essa invocação da Virgem em todo o mundo. Afinal, quando os fiéis se dirigem à determinada representação, dirigem-se de fato ao que ela representa[35].

Todo ano é celebrada a passagem da Virgem para a eternidade na procissão da Boa Morte e, no dia seguinte a esta, comemora-se sua Assunção. Não mais deitada em seu esquife, mas de pé e gloriosa, Maria exorta os fiéis a viver e a morrer na fé.

Foto: Talita Goulart Arrivabene



Figura 5: Nossa Senhora da Boa Morte no altar-mor

Foto: Talita Goulart Arrivabene



Figura 6: Nossa Senhora da Boa Morte – detalhe (2007)

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução da CNBB. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BONICENHA, Walace. Devoção e caridade: as irmandades religiosas na cidade de Vitória,ES. Vitória: Multiplicidade, 2004.

DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EFFGEN, Dídimo Benedito. Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte: tão antiga quanto a escravatura. Reportagem de 15 de Agosto de 1980. Vitória-ES.

ELTON, Elmo. Velhos templos de Vitória e outros temas capixabas. Vitória: Conselho Estadual de Cultura, 1987.

FREEDBERG, David. El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Cátedra, 1989.

MENDES FILHO, Alvarito. São Gonçalo está restaurada. A Gazeta, Vitória, 31 de outubro de 1993.

PEREIRA, Maria Cristina Correa Leandro e FERREIRA, Raquel Diniz. Um caso de homonímia sacra: o orago da igreja de São Gonçalo (Vitória - ES). Farol Revista de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design - n.7. Vitória: UFES, dezembro de 2006. p. 68-77.

REIS, João José. A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do séc. XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RÖWER, Basilio. Diccionario liturgico. Rio de Janeiro: Vozes, 1936.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. A dormição da Virgem: representações e cotidiano nas minas setecentistas. I Simpósio Internacional sobre Representações Cristãs. 8 a 10 de Dezembro de 2004. Centro de Artes - Universidade Federal do Espírito Santo.

TREVISAN, Arlindo. O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã. Porto Alegre: AGE, 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Biblioteca Central. Guia para normalização de referências: NBR 6023/2002. Vitória, 2005.

[33] ELTON, 1987, p. 61.

[34] FREEDBERG, David. El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Cátedra, 1989 e DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

[35] A imagem funciona como mediação entre o fiel e a divindade, de acordo com o entendimento da Igreja expresso em relação a essa questão desde Gregório Magno, no século VI.

VARAZZE, Jacopo de. Legenda áurea: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Artigos em meios eletrônicos

Nossa Senhora da Boa Morte.
Disponível em: http://www.geocities.com/Heartland/Bluffs/6737/BoaMorte/BoaMorte.htm. Acesso em: 13/07/2007.

Documentação manuscrita

Estatutos da Irmandade de Vitória – 1863. Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória.

Estatuto da Venerável Arquiconfraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção – 1986. Arquivo da Arquiconfraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, Vitória-ES.

Grupo Oficina de Restauro – Belo Horizonte. Atualização de orçamento: altar-mor e imaginária da igreja de São Gonçalo, 24 de junho de 1991. Arquivo do IPHAN.

Livro de portarias e ordens episcopais nº II – 1913-1918. Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória.

Livro de provisões nº 1 – 1897-1909. Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória.

Entrevistas

FERRAZ, Vera Maria Benezath Rodrigues. Entrevista realizada em 23 de maio de 2007 na Igreja de São Gonçalo. Entrevistadora: Talita Goulart Arrivabene.

[29] Grupo Oficina de Restauro – Belo Horizonte. Atualização de orçamento: altar-mor e imaginária da igreja de São Gonçalo, 24 de Junho de 1991. Arquivo do IPHAN.

[30] Disse Jesus: "Tomem e comam, isto é o meu corpo". (Mateus 26, 26).

[31] ARIÈS, 1977, p. 82-90.

[32] SANT'ANNA, 2004.

[33] ELTON, 1987, p. 61.

[34] FREEDBERG, David. El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Cátedra, 1989 e DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

[35] A imagem funciona como mediação entre o fiel e a divindade, de acordo com o entendimento da Igreja expresso em relação a essa questão desde Gregório Magno, no séc. VI.

LEITURA DE UM EX-VOTO IMACULISTA DO SÉCULO XVII NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ANJOS DE LISBOA

JANE MARY AYRES BORDIN *

A descoberta e aspectos descritivos

Ao fazer um levantamento fotográfico na Igreja Nossa Senhora dos Anjos de Lisboa, das imagens e das pinturas da Imaculada Conceição existentes para um trabalho de pesquisa *"Tota Pulchra", O Santuário Mariano e o Culto da Imaculada Conceição na Sociedade Brasileira nos Séculos XVII e XVIII*, fui surpreendida pelo achado de um ex-voto[1] (século XVIII) de agradecimento à Imaculada Conceição. Pelo texto escrito na obra pictórica via-se que era um ex-voto gratulatório, ainda inédito, de excelente nível artístico, não usual nos parâmetros da rudeza, do primitivismo encontrado nos ex-votos populares. (Fig.1).

Esse ex-voto descreve plasticamente os acontecimentos milagrosos que se sucederam na festa preparada pela Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, para homenagear a sua padroeira, no dia 8 de dezembro de 1690, como expressão do reconhecimento dos fiéis à Senhora da Conceição pelas graças concedidas durante aquele evento. A importância desta obra, além dos seus conteúdos plástico-artísticos e ideológicos, advém desses fatos estarem, também, referidos em uma obra literária do século XVIII chamada *Santuário Mariano*, cujo autor é frei Agostinho de Santa Maria.

A obra em questão foi executada na técnica da pintura a óleo, com a data de 1690, época em que aconteceram os fatos milagrosos. A tela possui a dimensão de 130cm x 104cm e é cercada por uma moldura de cor escura com 4,05cm de largura. Os fatos ocorridos são relatados pictoricamente, em várias etapas, neste espaço compositivo. Desde a cera das velas, cujo volume aumentou, em vez de reduzir-se, mesmo estando as velas a arder por muito tempo, fato confirmado na pesagem. Isso sucedeu também com o azeite das lâmpadas; apesar destas permanecerem acesas ininterruptamente, por longo tempo, inexplicavelmente o azeite não foi consumido nem necessitou ser complementado.

A narrativa pictórica ocupa os dois terços da parte superior, articulando de maneira plástica, formal e espacial, os personagens, os cenários e os excertos do texto, importantes certamente para a sua compreensão, na época.

Juntamente com a pintura, que descreve o milagre, costuma-se fazer uma narrativa gráfica do acontecimento milagroso[2], a qual nesta obra está situada na parte inferior da tela. Nesta obra, o tipo da escrita é o da época com abreviaturas, o texto finaliza com dois arabescos de folha de acanto centralizados, que se repetem no princípio e no fim da última linha, como um arremate. Esta narrativa encontra-se também na obra *Santuário Mariano*, T.I., L.II, cap. XXII.

Transcrição da grafia da época da narrativa para uma leitura modernizada com desenvolvimento das abreviaturas e substituição do V por U e o I por J.

1.ª l. – Primeiro milagre que a Senhora da Conceição desta Igreja fez
em o dia de sua festa a 8 de dezembro de 960. Que /
2.ª l. – alugando se lhe 18 cirios que pezavão 12 arrateis menos hüa

Foto: Jane Mars



Figura 1 - Ex-voto Imaculista do século VII da Igreja de Nossa Senhora dos Anjos de Lisboa

* *Mestre em Arte, Patrimônio e Restauro*
Instituto de História da Arte. Universidade de Lisboa
jane.brodin@rantac.net

[1] "Ex-voto - oferenda levada ao altar, lugar sagrado. Daquela entidade divina a quem se pediu alguma coisa e de quem se obteve a realização de um pedido" (LUIS CHAVES, Ex-votos do museu Etnológico Português, Lisboa, 1915, p.3) 'Segundo um voto pelo qual esta comprometido' [...] Qualquer objeto ofertado a um ente superior em cumprimento de um voto como sinal material da graça concedida[...]" (ANTONIO MARIA COELHO, Quadros Votivos do Conselho de Chamusca, Chamusca, 1987, p.7). "Milagre é também uma designação popular para ex-voto, porque desde que a graça concedida para o alívio do momento de aflição foi devida à intervenção divina, esta ao atender o pedido caracteriza um milagre. É considerado milagre tudo o que represente o favor divino ao atender a súplica do interessado e revelado publicamente por qualquer lembrança materializada ou figurada." Assim sendo o quadro que o representa chama-se milagre ou retábulo". LUIS CHAVES, Na arte popular dos ex-votos, Guimarães, 1970, p.4.

[2] LUIS CHAVES, op.cit. p.4.

Foto: Jane Mary



Figura 2: Elementos formais e pictóricos componentes do ex-voto. Disposição das cenas, do altar, do retábulo votivo e da Senhora da Conceição

quarta, os quais /
3.ª l. – estiverão ardendo desde as 7 da menhã athe hua hora despois do meio dia /
4.ª l. – e das 2 athe as 5 da tarde em que se cantou a ladainha a Senhora; levan-/
5.ª l. – dosse os ditos círios ao outro dia a pezar para se pagar a quebra, que tinhão se achou pez-//
6.ª l. – ar 12 arrateis e hua quarta com que feita a conta se achou crescer mais meio /
7.ª l. – arrátel. As pessoas que estiverão assim na primeira vês que se prezou, como na se-/
8.ª l. – gunda forão Aleixo de Abreu e sua mulher e hum seu filho por nome Joseph, e o andador Antonio /
9.ª l. – Pereira todos moradores nesta Freguesia, os quais jurarão aos Santos Evangelhos ser todo o referido /
10.ª l. – verdade, e no mesmo tempo esteve a alampada da Senhora 3 dias ardendo sem o /
11.ª l – azeite della se deminuir e pello juramento dos Santos Evagelhos e jurou /
12.ª l. – ser assim o Thezoureiro da Senhora Joam Alvres (Fig. 1)

Discursos: pictórico e compositivo

Na parte superior do retábulo articulam-se os elementos da narrativa pictórica. O pintor demonstra o domínio dos conteúdos ideológicos e do fazer artístico ao encaminhar a leitura do observador à sequência linear da narrativa até a conclusão final. Inicialmente, a leitura permite entender que toda a ação se desenvolve num mesmo cenário e ao mesmo tempo: tal é a distribuição dos personagens no espaço[3], a projeção dos planos[4] e do cenário, o qual se constata não ser, na realidade, o único.

Observando-se mais atentamente a composição, visualizam-se dois cenários[5] distintos para quatro ações em diferentes sequências temporais. As sequências da narrativa dos acontecimentos milagrosos assemelham-se quase à mesma estrutura de uma história em quadrinhos[6], embora, nesse caso, a sequência pictórica acompanhe a linearidade do texto. O artista inicia habilmente a narrativa pictórica, partindo da extremidade direita em direção à extremidade esquerda percorrendo um semicírculo e, voltando-se para o centro, dirige-se para o ponto fulcral (a imagem da Senhora da Conceição no altar) centralizado no terceiro terço de sua altura[7].

A disposição dos elementos no quadro conduz a uma composição frontal, simétrica, centralizada e equilibrada pelos elementos laterais. Na parte central desta narrativa, no meio do último terço da altura da tela, está entronizada a "Senhora da Conceição Imaculada" a quem o ex-voto é oferecido (Fig. 2).

1ª Cena

Aqui se pezou a sera a primeira ves.

Nesta primeira cena (Fig.3), o tesoureiro João Álvares, em posição frontal, concentra-se em observar a balança com os círios. Ambas as mãos seguram os círios que estão sendo pesados. Um pouco atrás, o cerieiro, senhor Aleixo de Abreu, também observa a pesagem. Ao lado, mais à esquerda, vê-se o filho José de Abreu e sua mulher.

O menino aconchega-se à mãe com a cabeça inclinada, o olhar distraído, fixado noutra

[3] RUDOLF ARNHEIM, Arte e Percepção Visual, São Paulo, 1980, pp. 118-120.
[4] Id., op.cit.,pp. 209-210.
[5] 1° cenário –Altar central; 2° cenário – Os dois arcos laterais
[6] Em quadros sequenciais, separados por elipses [...]
[7] Nível mais elevado.

direção. A sua mão esquerda segura o prato que contém os pesos, e a mão direita, espalmada, mostra os outros pesos que jazem no chão. A mulher de Aleixo de Abreu, como os outros, fita com atenção a balança onde estão os círios. Sua mão direita está colocada no ombro do menino, como se estivesse a aconchegá-lo ou a segurá-lo, pois parece ser José quem coloca os pesos no prato. A balança, vinda do alto, separa os dois grupos de personagens. De um lado, o tesoureiro e Aleixo de Abreu; e do outro, José de Abreu e sua mãe. Esta cena deve estar acontecendo no local onde se costuma pesar a cera. Nota-se, na parede ao fundo, atrás dos personagens, uma larga abertura em forma de arco e por detrás dela, uma corda, que desce do alto, na qual a balança está presa. A balança tem o prato da frente com as velas num nível mais elevado que o outro. Conhecendo-se o resultado da pesagem, entende-se que os personagens estão iniciando a referida ação. Quanto ao local exato desta cena, é difícil precisá-lo; poderia ser a sacristia, uma capela menor, ou outra dependência da igreja. Em baixo desta cena, está impressa a seguinte frase com a mesma caligrafia do texto da narrativa gráfica: *Aqui se pezou a sera a primeira ves.*

2ª Cena

Aqui se pezou segunda vês e se achou meio arrátel de mais.

A segunda cena (Fig.4), na lateral direita do quadro, ocorre num plano mais afastado dos planos da composição pictórica. Mas há uma mudança na posição dos personagens, à esquerda, de costas, mostrando só parte do corpo, aparece o tesoureiro João Álvares com a mão direita suspensa no ar, na frente da balança. No outro lado da balança, em frente ao tesoureiro, agrupa-se a família de Aleixo de Abreu. O cenário é o mesmo da 1ª cena, no entanto há maior quantidade de círios à vista. Alguns jazem no chão e outros na balança. O cerieiro equilibra os círios no prato, apoiando-os com as duas mãos por cima deles denotando muita concentração. No grupo familiar, o senhor Aleixo posiciona-se mais à dianteira de todos. Do seu lado esquerdo, um pouco atrás, o filho José tem a cabeça levantada numa expressão mista de brejeirice e admiração e, com o dedo indicador, aponta para cima. Fechando o triângulo, entre o marido e o filho, está a mulher do senhor Abreu com uma mantilha preta na cabeça. Com os olhos muito abertos, expressa uma sensação de espanto e êxtase. Debaixo desta cena, também está impressa a frase indicativa da segunda pesagem: *Aqui se pezou segunda vês e se achou meio arrátel de mais* .

3ª Cena

No primeiro plano da composição pictórica (Fig. 2 e Fig.5), centralizada na frente do altar, vê-se a terceira cena. Do teto, desce uma lâmpada de vidro e metal dourado em que arde uma chama. José posiciona-se do lado direito, de maneira frontal. O seu braço direito dirige-se para o lado esquerdo, segurando um chapéu com a mão direita. A mão esquerda segura a lâmpada, como se a quisesse mostrar às outras pessoas. Do outro lado da peça, direcionado para o filho, Aleixo de Abreu olha a chama da lâmpada devotamente com as mãos postas como em oração.

4ªCena

O único personagem desta cena é a mulher de Aleixo de Abreu a qual, com uma mantilha preta comprida, ajoelha-se em frente ao altar num ato de devoção e agradecimento (Fig.2 e Fig.5).

Trajes e costumes

As vestimentas dos personagens na narrativa pictórica contribuem, significativamente, para ilustrar a moda desse período, em que os trajes eram definidos pelas exigências das pragmáticas reais a fim de conter o excesso de luxo[8] (Fig. 2 e Fig.5).

As «pragmáticas» determinavam o que cada classe deveria vestir e calçar conforme a

Foto: Jane Mars



Figura 3- Detalhe: "Primeira cena: aqui se pezou a sera a primeira vês"

[8] No século XVII, as pragmáticas foram abundantes na tentativa de coibir o luxo e os exageros que prejudicavam o tesouro (FERNANDO CASTELO BRANCO, Lisboa Seiscentista, Lisboa 1969, pp. 183-194, 196-197); MADALENA BRÁS TEIXEIRA, «Moda», Enciclopédia da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, p. 301; Em 1609, proibiu-se o uso de brocados, telas de ouro e prata, o uso das sedas [...], todas as guamições e enfeites , capas e capotes de seda, mantos de burato [...], bordados a ouro e prata, etc. (FERNANDO CASTELO BRANCO, op. cit., p. 195). (GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, O Traje em Portugal no Século XVII, vol. II, Enciclopédia pela imagem, Porto, s. d., p. 41. (FERNANDO CASTELO BRANCO, op. cit., p. 190; [...] (FERNANDO CASTELO BRANCO, op. cit., p. 196).

[9] MARGARIDA RIBEIRO, texto não publicado: Leitura e interpretação do ex-voto de Nossa Senhora da Conceição, existente na Igreja de Nossa Senhora dos Anjos, s. d., p. 3. GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit., p. 42. Para burguesia e povo: «O gibão, a capa, o sapato raso com meia branca [...]. E o chapéu de feltro largo [...] ». «Nos homens do povo [...]» «Nas mulheres, eram o corpete, a saia por vezes refegada (pregueada) e barrada a do povo [...]». (GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit., pp.42- 44).

[10] GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit., p. 40. Valona ou gola abatida sobre o gibão; Mantéu à valona «ornato de lençaria, para o pescoço, de tecido fino ou renda [...]» (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. IV, Lisboa-Rio de Janeiro, s. d., p. 70).

[11] GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit. p. 41.

Foto: Jane Mary



Figura 4: Detalhe: "Aqui se pesou segunda vês e se achou meio arrátel de mais"

profissão e estrato social[9]. O tesoureiro da irmandade, João Álvares, está vestido com uma opa de cor vermelha, que é o traje dos membros da irmandade para ocasiões solenes. Por cima dessa vestimenta, usa um peitilho branco, rendado[10], e o que aparece do resto da roupa, sob a opa, são mangas compridas com punhos, na cor preta, rematadas por outros punhos brancos. O cabelo, comprido, encaracolado, desce pelo pescoço e ombros, caindo um pouco sobre a testa, como se fosse uma franja curta. Pêra e bigode, frequentemente usados nessa época, emolduram-lhe a boca[11].

O outro personagem adulto, senhor Aleixo de Abreu, também é representado com cabelos compridos, encaracolados, bigode e pêra. Convém observar que, nesta época, era generalizado o uso de perucas ou cabeleiras postiças, costume que se iniciou em Portugal a partir de 1640 e se acentuou em 1672, pela influência da moda francesa da corte de Luís XVI, trazida pela rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, esposa de Afonso VI e de Pedro II[12]. A maneira de trajar de Aleixo de Abreu demonstra a sua posição social, faz pressupor que ele seja, talvez, um burguês rico. Veste-se com sobriedade, que é característica do traje espanhol, flamengo e português e combina com a austeridade da vida religiosa. O preto das vestimentas contrasta, de forma muito evidente, com as golas e punhos excessivamente brancos[13], que vão realçar a cabeça e as mãos; a face é realçada por ser considerada parte nobre do corpo. A cor preta também significava elegância, luxo, poder, e correspondia ao ascetismo do espírito da Contrarreforma[14]. Uma capa presa sobre ombros cai até a altura dos joelhos. Da cintura pende uma espada[15]; os calções tufados apertam-se pouco abaixo dos joelhos, as meias[16] e os sapatos são naturalmente pretos. Como único sinal de luxo traz um peitilho de renda bordada (ou valona) e punhos brancos com abotoaduras. José de Abreu está vestido exatamente como seu pai, conforme as concepções da época sobre o traje das crianças, visto que elas eram consideradas miniaturas de um adulto[17].

José segura um chapéu de feltro de abas largas, com a mão direita, levando-o com o braço para o lado esquerdo, como se estivesse fazendo uma vênia, em sinal de respeito às graças alcançadas.

A mulher de Aleixo de Abreu, vestida com sobriedade, usa sobre os ombros um mantéu[18] redondo e, como toda a mulher recatada e honesta[19], tem a cabeça coberta por um lenço branco que cai sobre seus ombros, por dentro da gola e por baixo do mantéu. As mangas do traje são escuras e os punhos brancos. Como sinal de respeito, essa senhora também é representada com uma longa mantilha preta, ao rezar em frente do altar

O altar

O altar constitui o ponto central da narrativa pintada, o foco de convergência de todas as ações temporais que transcorrem no espaço da pintura. Constitui o elemento de maior significado emblemático dessa composição plástica de conteúdo religioso, situado no terço superior do espaço pictórico (Fig. 2 e Fig. 6).

Nos dois degraus a partir da base, através de tonalidade clara notam-se saliências que correspondem às bordas das partes horizontais. O centro é ocupado pela parte frontal do altar, o qual se encontra ladeado por duas grandes, salientes e esquisitas volutas com caneluras que acompanham a sua sinuosidade. Reveste o altar um frontal[20], com frontaleira[21] na parte superior, e sebastos[22] nas partes laterais. O tecido do frontal[23] na cor vermelha é ornamentado com bordados[24] em dourado, cujos motivos são arabescos de folhas de acanto. O tecido da frontaleira e dos sebastos é igualmente de fundo liso, de cor azul acinzentado, com desenhos de flor-de-lis bordados em prata. A frontaleira é rematada, na extremidade, por uma franja dourada. Os sebastos, são rematados internamente, por um galão e o frontal, também é delimitado no contorno externo por um debrum ou galão dourado.

[12] Id., ib., pp, 40-41; FERNANDO CASTELO BRANCO, op. cit., p. 190.
[13] MADALENA BRÁS TEIXEIRA, op. cit., p. 489.
[14] CARMEN PEYRI, La Moda de Imagenes de la Historia, Barcelona, 1990, p. 37.
[15] Segundo GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, «a espada era uso comum de toda a classe nobre[...]» (op. cit., p.45).
[16] GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit., p. 40.
[17] MADALENA BRÁS TEIXEIRA, op. cit., pp. 489, 451.
[18] Mantéu 'capa com colarinho'
[19] MARGARIDA RIBEIRO, op. cit., p. 3.
[20] TERESA ALARCÃO, Em Imagens Parâmetros Bordados, Séculos XIV a XVI, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1995, p. 12.
[21] TERESA ALARCÃO, op. cit., p. 12.
[22] Id., ib., p. 12.
[23] Id., ib., p. 30.
[24] «O termo bordar vem de borda porque era na orla ou na borda que, antigamente, os trajos, as roupas, se adornavam com lavores de agulha. Variante da voz bordar é broslar [...]. Para designar o bordado temos ainda a palavra recamo, de origem árabe [...]. Cf. MARGARIDA RIBEIRO, «Breve comentário sobre rocas e técnicas de fiar e retorcer», Boletim Cultural da Assembléia Distrital de Lisboa, n.° 91, 2.° t., Lisboa, 1989, p. 10.

Embaixo do sacrário há uma faixa de embutidos de mármore preto e branco configurada numa barra de losangos. Da sanefa de tecido vermelho lavrado ou brocado, colocada na parte mais elevada do quadro, desce uma cortina de cada lado das laterais até o nível superior das volutas e do frontal, também com remates de debruns dourados. As cortinas e sanefas vermelhas, que emolduram o retábulo, pela cor vermelha, nesse contexto cromático de cores escuras e misturas terrosas, produzem um contraste que nos leva a imaginar um quadro dentro de outro quadro.

O retábulo votivo

Emoldurado pelo vermelho da cortina, surge o retábulo que, segundo Frei Agostinho de Santa Maria, é «hum perfeitissimo retábolo de talha dourada» e «vesse a Senhora em huma perfeitíssima tribuna coberta com preciosas cortinas[...]»[25] (Fig. 2 e Fig.6). Na pintura o retábulo, feito de acordo com a estética desse período, em estilo nacional[26], compõe-se de três ordens de colunas pseudo-salomônicas, de ordem compósita, de fuste espiralado, com cinco espiras enrodilhadas por cachos e folhas de uva e com três ordens de arcos concêntricos que finalizam o conjunto escultórico-arquitectônico. Cercada pelas colunas, encontra-se a tribuna, onde está colocada a imagem da Senhora da Conceição, contornada por uma mandorla. A imagem tem ainda, no alto, acima da cabeça, um dossel feito de tecido nas cores branca e vermelha.

Na base do retábulo, encima dos embutidos de mármore, estão dispostos quatro castiçais filipinos com círios e quatro castiçais de bomba[27] com palmitos[28] dispostos alternadamente, tendo no meio um crucifixo; mais acima estão colocados, igualmente, quatro castiçais filipinos com círios e três castiçais de bomba com palmitos, e, finalmente, na base da tribuna, dois palmitos e dois círios, ambos em castiçais de bomba, de cada lado da imagem da Senhora (Fig.2).

Os círios estão acesos; sua presença e número, nesse retábulo, têm profundos significados simbólicos, ligados aos *atributos* da Imaculada Conceição de Maria: Cidade de Deus, Jardim cercado, Fonte dos jardins, Espelho sem mácula, Porta do céu, Torre de David, Lírio que floresce entre os espinhos, Poço de água viva, Cedro elevado, Oliveira preciosa, os quais constituem as litanias marianas[29], muito divulgadas, e são consideradas emblemas da Virgem Imaculada, desde o século XVI[30], cujas fontes são: o Antigo e o Novo Testamento, especificamente o Cântico dos Cânticos e o Apocalipse[31].

A Senhora

Frei Agostinho de Santa Maria descreve (Fig. 6) a imagem "he de escultura de madeira estofada; e havendo mais de cento e dez annos que foy encarnada[32], esta tão fermosa, e fresca, que parece acabou há poucos dias"[...] tem de alto pouco mais de cinco palmos[...] está "sobre hum trono de Seraphins, e aos pés huma grande lua de prata, e na cabeça huma coroa da mesma, mas de muito grande feitio [...]"[33].

A Senhora da Conceição colocada, conforme já foi dito, num trono ou tribuna, apresenta a mais significativa forma de representação desse mistério, depois de uma longa evolução iconográfica, desde "O beijo de Joaquim e Santa Ana na porta dourada"; "A árvore de Jessé"; "Sant'Ana tríplice"; "Nossa Senhora Menina"; "Sarça Ardente"; "*Tota Pulchra*", "A Mulher Apocalíptica" até a síntese a que chegaram Murillo, Zurbaran, El Greco, entre outros, que consiste na representação do vulto de Maria, normalmente em pé, de mãos postas, sobre o crescente lunar, com o acompanhamento de alguns anjos[34]. O olhar é direto para baixo, para a terra sofredora, os pés sobre o globo terrestre pisam a cobra que representa os inimigos, ou o dragão que persegue a mulher apocalíptica[35].

A imagem representada neste retábulo[36] está em pé na tribuna, com as mãos postas, vestida com uma túnica branca até os pés e um manto ricamente estofado[37], dentro do qual há um outro manto azul. O olhar é sereno, com pálpebras abaixadas, olha em direção aos filhos.

Foto: Jane Mary



Figura 5: Detalhe - Trajes e costumes da época

[25] AGOSTINHO DE SANTA MARIA, Santuário Mariano, t.I,Lisboa, 1707, p. 336.
[26] ROBERT SMITH, A Talha em Portugal, Lisboa, 1966, pp. 70-71.
[27] LUIS CHAVES, «Artes nos Metais», Artes Decorativas, sob a direção de João Barreira, Lisboa, s. d., p. 363.
[28] Ainda se fazem em Viana do Castelo
[29] VITOR SERRAO, A Pintura Proto-Barroca em Portugal (1612-1657), v. I, Coimbra, 1992, p. 364.
[30] LOUIS RÉAU, Iconigraphie de L´Art Chrétien, t. II, Paris, 1957, p. 80.
[31] JANE BORDIN, Tota Pulchra. O Santuário Mariano e o Culto da Imaculada Conceição na Sociedade Luso Brasileira nos Séculos XII E XVIII, Lisboa, 1994. p.34. (trabalho não publicado)
[32] Encarnação: "pintura sobre camadas de gesso-cola reservada as partes não vestidas da imagem (rosto, braço, mãos, pernas, mãos e pés)". Catálogo do Museu de Arte Sacra do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais, 1987.
[33] AGOSTINHO DE SANTA MARIA, op.cit. t.I pp.336,337.
[34] JANE BORDIN, op.cit., pp. 28-36.
[35] BERNARDO XAVIER DE COUTINHO, Nossa Senhora na Arte. Porto, 1959, pp.76-69.
[36] "A Igreja pós–tridentina impôs alguns temas anteriormente pouco cultivados ou absolutamente inovadores, em que se destaca a representação da Imaculada Conceição. Cf. Vitor Serrão, A Pintura Proto-Barroca em Portugal (1612-1657), vol. I, Coimbra, 1992, p.363.
[37] Estofado: "pintura sobre douração e/ ou preparação em gesso-cola, para compor a indumentária (panejamento) da imagem". Catálogo do Museu de Arte Sacra do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais, 1987.
[38] Desde a proclamação de Nossa Senhora da Conceição Padroeira do Reino, por D. João VI , em 25 de março de 1646, os reis deixaram de ostentar a coroa real, que passou a ser atributo iconográfico obrigatório da Virgem Imaculada em Portugal. Cf. D. MAURÍCIO "Iniciativa da Consagração de Portugal a Nossa Senhora da Conceição", Brotéria, v. XLII, fasc. 6, Lisboa, 1946,pp.636-637; Jane Bordin, Tota Pulchra, p.24.
[39] Bíblia Sagrada, 15.ªed., Difusora Bíblica, Lisboa, 1991, ap.XII, pp.1-18.
[40] Encontram-se vários significados iconográficos para o crescente lunar: castidade da deusa Diana, vitória contra os turcos na batalha de Lepanto (vitória da cruz contra o crescente turco), símbolo do mal pela sua mobilidade, São João Batista (Bernardo Xavier de Coutinho, op.cit., pp. 69-71).
[41] Id.,ib, pp.154-155.

Foto: Jane Mary



Figura 6: Detalhe - A senhora da Conceição. O altar

Os longos cabelos caem pelos ombros até as costas, portando a cabeça uma coroa de prata ricamente trabalhada.[38] Embaixo dos pés está o globo azul (a terra), circundado por um dragão com asas[39] e o crescente lunar posiciona-se com as pontas voltadas para cima[40]. Três anjos finalizam esse conjunto emblemático.

Conclusão

A Igreja sempre buscou, na expressão plástica (pintura, gravura, escultura), o recurso para a transmissão didática de seus postulados. Dentro de uma política norteada nos séculos XVI e XVII, a pintura foi utilizada como "fator de fé, exemplo moral e testemunho didático"[41]. Sabemos que o artista Antonio Machado Sapeiro, seguidor de Bento Coelho da Silveira, trabalhou nessa igreja. E o fato de ser esta uma pintura diferente, do que costumam ser esses quadros votivos, reforça a intenção de poder atribuí-lo ao referido pintor[42].

No ex-voto estudado, o artista, atendendo à solicitação da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Anjos, limitou-se a narrar a história do milagre, de acordo com os parâmetros usados para esse tipo de manifestação de fé, como um gesto de agradecimento pelo "milagre" acontecido graças à sua intercessão. Porém, além desta função, ele exerce também outra, a de propaganda do discurso didático da ortodoxia católica.

Resta-nos salientar a personagem principal desta obra pictórica, a figura responsável pelo milagre, "A Senhora da Conceição Imaculada", origem de todas as ações do espaço pictórico e para a qual todas convergem. Imagem de conteúdo emblemático, cercada de símbolos e significações, cujo culto contém profundas e complexas implicações políticas e religiosas que ultrapassam o campo devocional[43]. Apesar de contar com o apoio oficial de D. João IV, ela foi motivo de muitas controvérsias no seio da própria Igreja. A concepção da "Imaculada Conceição de Maria" deu ensejo à controvérsia teológica mais em voga e a mais importante da época barroca[44].

REFERÈNCIAS

ALARCÃO, Teresa. Em imagens paramentos bordados: séculos XIV a XVI. Instituto Português de Museus. IPM Lisboa, 1993.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

BIBLIA SAGRADA. 15ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica,1991.

BORDIN, Jane. Tota Pulchra o Santuário Mariano e o culto da Imaculada Conceição na sociedade brasileira nos séculos XVII e XVIII. Lisboa, 1994. (texto não publicado).

BRANCO, Fernando Castelo. Lisboa seiscentista. Livros Horizonte, Lisboa. 1969.

CHAVES, Luis. Arte nos metais. in 'Artes decorativas', sob a direção de João Barreira, Lisboa, s/d.

CHAVES, Luis. Ex-votos do Museu Etnológico Português. Lisboa, Imprensa Nacional, (Separata de O Archeologo Português), 1915.

CHAVES, Luis. Na arte popular dos ex-votos. Guimarães (Separata da revista de Guimarães), 1970.

COELHO, António Maria. Quadros votivos do Mosteiro de Chamusca. Chamusca, 1987.

COUTINHO, Bernardo Xavier. Nossa Senhora na arte. Porto, Livraria Tavares Martins 1959.

MACHADO, Cirilo Wolkmar. Coleção Memórias. Coimbra, 1923

MAURÍCIO, D. Domingos. Iniciativa da Consagração de Portugal a Nossa Senhora da Conceição. Brotéria, vol.XLIII, fasc. 6. Lisboa, 1946.

LOPES, Fernando Felix. Introdução do culto da Imaculada Conceição em Portugal. Brotéria, v. XLIII, fasc. 6. Lisboa, 1946

[42] António Machado Sapeiro morreu em 1740, Sabemos que executou painéis na Igreja Nossa Senhora dos Anjos Cf. Cirilo Wolkmar Machado, Coleção de Pintores e escultores que trabalharam em Portugal, v.IV, pp. 38-39.

[43] Luis de Moura Sobral. A pintura e poesia na época barroca, Lisboa,1994,p.110.

[44] Luis de Moura Sobral. Do sentido das imagens, Lisboa, 1996, p.146.

LOPES, Fernando Felix. A propósito do culto da Imaculada Conceição. Coletânea de Estudos, n° 1. Braga, 1946

PAMPLONA, Fernando. Dicionário de pintores e escultores que trabalharam em Portugal, v. IV. Lisboa, 1959.

PANOWSKY, Erwin. O significado das artes visuais. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PEYRI, Carmem. La moda de imagenes de la história. Barcelona, 1990.

RÉAU, Louis. Iconographie de l'art chrétien. T.II. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

RIBEIRO, Margarida. Leitura e interpretação do ex-voto de Nossa Senhora da Conceição existente na Igreja de Nossa Senhora dos Anjos, s/d. (texto não publicado).

SANTA MARIA, Agostinho de. Santuário Mariano. Lisboa: Oficina de António Pedroso Galram, 1707.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. O traje em Portugal no século XVII. Enciclopédia pela Imagem. v. II. Porto, s/d

SERRÃO, VITOR. A Pintura proto-barroca em Portugal (1612-1657), v. I e II, Coimbra, 1992.

SMITH, Robert. A talha em Portugal. Lisboa: Oficinas Gráficas da Editorial Minerva,1963.

SOBRAL, Luis de Moura. Do sentido das imagens. Lisboa: Editorial Estampa,1996.

SOBRAL, Luis de Moura. Pintura e poesia na época barroca. Editorial Estampa.1994.

SOBRAL, Luis de Moura. Tenebrismo. Dicionário de arte barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença,1989.

TEIXEIRA, Madalena Brás. Moda. Dicionário da arte barroca em Portugal. Lisboa,1989.

O CULTO DA VIRGEM MARIA EM MINAS: DUAS INVOCAÇÕES

AILTON BATISTA DA SILVA *

A presente comunicação é breve informe sobre a iconologia de duas imagens raras em Minas Gerais – Nossa Senhora da Pobreza e Nossa Senhora do Trabalho – objeto de pesquisa em andamento. As duas ocorrências estudadas foram encontradas no distrito de Biribiri e no município de Berilo, ambos no Vale do Jequitinhonha.

A pesquisa tem sido realizada por meio de coleta de dados em campo, em arquivos eclesiásticos e em documentação secundária e pela análise arquitetônica das capelas, além de análise histórica, estilística, iconológica e iconográfica das imagens em questão. Ainda que os dados coletados sejam parciais, não nos impedem de levantar algumas considerações. Com isso procuraremos oferecer uma pequena contribuição aos estudos da imaginária brasileira, no sentindo de ressaltar a importância da análise iconológica nos processos de preservação e restauro.

O culto mariano é uma das manifestações da religiosidade popular mais difundidas em território mineiro e remonta ao período colonial. A devoção de Nossa Senhora esteve presente desde o pequeno oratório carregado pelos desbravadores do sertão à procura de ouro até os dias atuais.


Foto: Ailton Batista da Silva

Figura 1 - Imagem de Nossa Senhora dos Pobres e Igreja ao fundo. Berilo, MG

Introdução

Na Bíblia há várias narrativas sobre a trajetória marcante da vida de Maria, personagem significativa da história do Cristianismo que, agindo silenciosamente, contribuiu para sua compreensão e difusão.

Maria pertencia à comunidade judaica e, como todas as moças judias de sua época, seguia as tradições, normas e mandamentos religiosos. Segundo o Proto-evangelho de Tiago, manuscrito do século I, que narra o nascimento e a infância de Jesus de Nazaré, Maria fora votada ao serviço do Templo de Jerusalém, voto feito por seus pais a um anjo que os visitara antes de sua concepção. Com a idade de três anos, foi levada por Joaquim e Ana para ser educada e prestar os serviços necessários ao Templo, tendo ali servido durante dez anos. Nessa época, teria feito voto de castidade para toda a vida. Aos treze anos, voltou ao convívio de seus pais a fim de desposar José de Nazaré, um homem do povo, um carpinteiro.

Segundo a narrativa do Novo Testamento, Maria era uma jovem na puberdade, virgem, quando concebeu seu único filho, Jesus, pela intercessão do Espírito Santo (cf. Lc. 1 26-35). Foi saudada pelo Arcanjo Gabriel como "cheia de graça, o Senhor é convosco" (cf. Lc. 1,28), em frase única de Deus nas Sagradas Escrituras, refletindo a especial santidade de Maria. Esse cumprimento ocorreu antes da aceitação do papel que lhe foi proposto por intermédio do Arcanjo Gabriel, o que revela que a santidade lhe foi dada de antemão pela graça de Deus.

Maria teve participação ativa em toda a vida de Jesus Cristo. Ela cuidou d'Ele durante Sua infância, segundo o evangelho de São Mateus (1,18-2, 23), procurou por Ele no Templo, quando pensou que estivesse perdido. Maria o assistiu durante sua adolescência (cf. Lc. 2,51-52) e intercedeu junto a Ele no Casamento de Caná (cf. Jô. 2,2-5), ação que ilustra a importância que tinha diante do filho, por antecipar a profecia, promovendo o primeiro milagre.

Segundo a narração da cena dolorosa do Calvário descrito por João 19.26: "Vendo a

* *Especialista em Conservação e Restauração*
Instituto Estadual do Patrimônio
Histórico e Artístico de Minas Gerais
ailton.silva@iepha.mg.gov.br

Foto Prefeitura Municipal de Berilo



Figura 2 - Imagem no andor
Festa de Nossa Senhora dos Pobres

mãe e, perto dela, o discípulo a quem amava, Jesus disse para a mãe: 'Mulher, aí está o teu filho". Nessa afirmação, Deus promete à humanidade a salvação, assim como a participação da mulher do Gênesis: "Sua descendência esmagará a cabeça da serpente". A escolha de Maria é percebida após o martírio de seu Filho e sua importância na religião católica, demonstrada por sua perseverança. Entregando sua mãe ao discípulo preferido, o apóstolo João, na Cruz, Jesus torna-a Mãe de todos os seus seguidores e a Mãe da sua Igreja. Nessa passagem, os evangelistas narram o procedimento de Jesus para com sua mãe como a "mulher" que vem para participar da salvação da humanidade, conforme Gênesis 3,15 "E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar."

Cumprindo seu destino Maria tem, ao longo da história, se manifestado a alguns fiéis. A Igreja Católica valorizou tais aparições e procurou difundir o local onde se deram pela construção de basílicas, igrejas e capelas em honra à presença sobrenatural de Maria nesses locais, dentre os quais podemos citar:

Título	Local	Vidente	Ano
Nossa Senhora das Neves	Itália	João de Roma e esposa	352
Nossa Senhora do Rosário	Espanha	S. Domingos de Gusmão	1208
Nossa Senhora das Dores	Itália	Sete nobres	1233
Nossa Senhora do Monte Carmelo	Inglaterra	S. Simão Stock	1251
Nossa Senhora da Penha	Espanha	Simão Vela	1434
Nossa Senhora de Guadalupe	México	Juan Diego	1531
Nossa Senhora da Misericórdia	Itália	Antonio Botta	1536
Senhora da Conceição Aparecida	Brasil	D. Garcia, J. Alves, F. Pedroso	1717
Nossa Senhora de Lourdes	França	Stª Bemadete Soubirous	1858
Nossa Senhora da Esperança	França	Seis crianças	1858
Nossa Senhora de Fátima	Portugal	Lucia dos Santos, Jacinta e Francisco	1917
Nossa Senhora dos Pobres de Banneux	Bélgica	Mariette Beco	1933

O culto aos santos e, em especial, à Virgem, do ponto de vista dos princípios e fundamentos da religião católica, teve como marco o Concílio de Trento (1545 – 1563), que retomou os princípios do Concílio de Nicéia (787) para refutar as críticas dos reformistas protestantes no que dizia respeito à acusação de idolatria.

O texto tridentino prescrevia que a imagem dos santos serviria à instrução religiosa do "povo ignorante" e deveria ser utilizada com critério. As prescrições estabelecidas foram propagadas a partir de 1577 pela obra de Carlo Borromeo, bispo de Milão e, no Brasil, pelas Constituições do Arcebispado da Bahia (1717) e, posteriormente, pelas visitas pastorais. O Concílio de Trento, na sessão XXIV, em 3 e 4 de dezembro de 1563, teve como tema principal A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos e as Sagradas Imagens que, após longas discussões e debates, foi incluído nos artigos 984 a 988. Já na seguinte e última sessão, XXV, de 3 e 4 de dezembro, foram acrescentados decretos sobre o purgatório, a indulgência e a veneração dos santos, suas relíquias e imagens.

A imagem de um santo tem o mesmo valor de lembrança que a estátua de um herói ou a foto de uma pessoa querida. As imagens da Virgem, objetos materiais que são, não têm poder em

si. Seu valor está na lembrança da pessoa de Maria. A Igreja aprova a veneração, a atitude de culto, o amor filial a Maria, mãe de Jesus. Jamais a adoração, que só é devida a Deus. À devoção chamamos hyperdulia (grande dependência filial), diferente de latria (adoração).

Segundo a iconografia das igrejas orientais, Maria é a hodogitria, isto é, aquela que mostra o caminho. "Ela é o canal misterioso, o aqueduto pelo qual passam abundante e docemente suas misericórdias", revela-nos S. Luís de Monfort.

Durante os vinte séculos de Cristianismo, as primeiras hiperdulias de Nossa Senhora no Brasil seguiram os padrões de origem litúrgica, histórica ou popular, como Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Ó, da Assunção e outras iconografias. As Nossas Senhoras históricas são aquelas que recebem o nome do lugar onde se iniciou seu culto, como Nossa Senhora de Lourdes, de Fátima, de Nazaré, de Guadalupe e outras.

Foto: Acervo do Iepha/MG



Figura 3 – Vista parcial da vila de Biribiri

As diversas representações da Virgem Maria

As primeiras imagens de Nossa Senhora foram as Virgens Orantes das Catacumbas, representadas de pé, rezando com os braços abertos, como era costume do Cristianismo primitivo. A partir das "Lamentações" da Paixão da Virgem Maria de São Bernardo (1055-1133), no século XV, as narrações de Santa Brígida foram a inspiração para a representação da Santíssima Virgem, descrevendo as cenas mais importantes de sua vida, como o nascimento de seu filho Jesus Cristo. A partir desse século, a humanidade começa a fazer diferentes invocações de Nossa Senhora conforme sua aparição e o momento de sua vida: do Rosário, do Carmo, das Mercês, das Angústias e da Piedade.

No final da Idade Média, a representação da Virgem Maria se dá numa simples mãe carinhosa que contempla o filho, ainda na infância, ou tendo o Menino Jesus no colo. Outras vezes é retratada como Mãe Dolorosa, sofredora, de expressão angustiada, lagrimosa, piedosa, junto à cruz do Calvário. As efígies de Nossa Senhora, no estilo bizantino, eram feitas em madeira ou mosaicos, baseadas na retratação realizada pelo evangelista Lucas, numa posição geralmente hierática, olhos fixos. Nesse modelo chegaram ao Brasil imagens e santinhos de Nossa Senhora das Neves, do Perpétuo Socorro, do Povo.

O Culto à Virgem Maria nas Américas

A expansão ibérica em direção à América, à África e ao Oriente foi sempre pautada pelo espírito missionário que legitimava o poder real e encontrou, por um lado, território fértil para a catequese e para a evangelização; por outro, a impossibilidade de deter a expansão do culto aos santos e à Virgem, conforme a prescrição tridentina.

Quando Cristóvão Colombo chegou às terras americanas, trazia nas mãos um estandarte que tinha estampadas as imagens de Nossa Senhora e de Jesus. Em São Domingos foi construída a primeira igreja da América, consagrada a Jesus Cristo, tendo início a evangelização dos povos nativos. Os conquistadores procuraram conquistá-los não pela força, pela imposição do poder econômico, social ou bélico, mas pela fé.

Foto: Acervo do Iepha/MG



Figura 4 - Capela do Sagrado Coração de Jesus. Biribiri. Diamantina, MG

Algumas consagrações à Virgem nas Américas:

Argentina	Nossa Senhora da Luján	Honduras	Nossa Senhora de Suyapa
Bolívia	Nossa Senhora de Copacabana	México	Nossa Sra. de Guadalupe
Brasil	Nossa Senhora de Aparecida	Nicarágua	Nossa Senhora de "El Viejo"
Chile	Nossa Senhora do Carmo de Maipú	Panamá	Santa Maria La Antigua
Colômbia	Nossa Senhora de Chiquinquirá	Paraguai	Nossa Senhora di Caacupé
Costa Rica	Nossa Senhora dos Anjos	Peru	Nossa Senhora das Mercês
Cuba	Virgem da Caridade do Cobre	Porto Rico	N. Sra. da Divina Providência
Equador	Nossa Senhora de El Quinche	República Dominicana	Nossa Senhora de Coromoto

Dentre essas, merece destaque o culto à Virgem de Guadalupe, no México, dado cultural emblemático para a história das Américas. O historiador e filósofo inglês Arnold Toynbee chegou a preconizar que o nascimento dessa nova personalidade histórica que chamamos "América Latina" ocorreu na localidade mexicana de Guadalupe e está sintetizada no rosto mestiço de Maria, que, reconhecendo a dignidade dos indígenas, não é uma Mãe estranha e estrangeira, mas perfeitamente integrada a sua cultura, assumindo seus símbolos.

Nossa Senhora dos Pobres – Berilo Vale do Jequitinhonha

As primeiras informações sobre a tradição popular de invocação a Nossa Senhora dos Pobres ou Nossa Senhora da Pobreza datam do século XVII, em Lisboa, Portugal, quando operários que escavavam os calabouços da nova casa do alcaide-mor, no Largo do Poço do Borratém, residência do Conde de Monsanto encontraram nos escombros uma imagem de Nossa Senhora. Seguindo a tradição popular, logo a invocaram como Nossa Senhora da Pobreza. Compreendendo a urgência de atender aos anseios populares, o alcaide-mor julgou oportuno transportar a imagem para a Igreja de Santa Cruz do Castelo. A partir desse "milagre" ou "aparição", o culto se propagou e ainda hoje se mantém.

No terremoto de 2 de novembro de 1755, que atingiu a cidade de Lisboa, a imagem de Nossa Senhora dos Pobres foi novamente perdida nos escombros. Para manter a tradição popular da devoção, a Igreja de Santa Cruz do Castelo transportou para uma representação simplória de Nossa Senhora da Conceição o simbolismo da antiga imagem, mantendo a crença e a fé naquela que até os dias de hoje é venerada como Nossa Senhora da Pobreza.

Em Portugal, nas festas da Epifania do Senhor (a revelação aos homens) a imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus sob o pálio sai, a partir das 16 horas, em pomposa procissão no bairro de Santa Cruz a percorrer as ruas e becos das redondezas. A restauração do culto a Nossa Senhora da Pobreza se deu em 1994, a partir da recuperação da Igreja de Santa Cruz do Castelo. Conforme narra o professor Jorge Teles, "quando iniciamos , em 1994, a recuperação da Igreja de Santa Cruz do Castelo, quisemos também restaurar os cultos a ela associados".

Outra fonte de informação sobre Nossa Senhora dos Pobres é a obra de autoria do Reitor Georg Jakob Banneux, N. D., referente aos relatos da aparição da Virgem dos Pobres em Banneux, na Bélgica, em 1933. Os relatos narram as oito aparições da Santíssima Virgem a uma pobre garota, Marieta Wegimont, na aldeia de Banneux Notre Dame, em pequeno platô a 25km de Lieja, capital da província de Ardenes, e as revelações da Virgem ao povo da aldeia. Surgiu, então, o culto a Nossa Senhora, que se propaga pelos arredores e hoje tem projeção nacional e internacional.

O município de Berilo situa-se no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais – um dos lugares mais pobres do Brasil – e é de grande importância para a história mineira. Foi, no século XVIII, região rica em jazidas de diamantes e veios de ouro. O declínio da mineração teve na agricultura a solução de sobrevivência.

Foi ali que se instalou a primeira capela dedicada a Nossa Senhora dos Pobres em terras brasileiras, inaugurada em 8 de setembro de 1949, dezesseis anos depois da aparição em Banneux. Uma cópia da imagem da Virgem foi cedida pela belga Mariana e trazida para Berilo pelo padre Henrique Vander Feestem. A imagem é moldada em gesso, policromada nas cores branco e azul, com carnação rosa claro em representação que lembra a de Nossa Senhora de Lourdes (Fig. 1). Sua veste é branca com faixa azul, a cabeça é coberta e tem decoração *art déco*.

No dia 5 de maio, realiza-se em Berilo grande homenagem a Nossa Senhora dos Pobres quando para a pequena capela se dirige a comunidade do Vale do Jequitinhonha. A festa começa com fogos que despertam os devotos e, em seguida, é celebrada a primeira missa. À tarde, uma grande procissão, com ladainhas e orações percorre ruas e becos, tendo as casas suas portas, janelas e varandas enfeitadas com vasos de plantas e toalhas ou colchas artesanais. A festa termina ao anoitecer, com a benção na escadaria da Capela de Nossa Senhora dos Pobres (Fig. 2 e 3).

Nossa Senhora do Trabalho – Biribiri, Diamantina

Essa devoção foi criada pelo Beato Guanella, fundador das congregações Servas da Caridade e Filhas de Santa Maria da Providência.

Segundo o culto, José, que esposou a Virgem Maria, era carpinteiro e, em razão disso, Nossa Senhora é também invocada como padroeira dos trabalhadores. "Maria aceitava a parcela de seu trabalho e o executava na esperança de quem semeia para amanhã colher, de quem faz a árvore crescer para, amanhã, recolher-se à sombra amiga. O trabalho é o transformador do mundo." Maria teria percebido que não era a recusa de trabalhar que gerava o emperramento da criação, mas a recusa das estruturas de dar trabalho: de um lado o mundo por fazer, de outro, os homens obrigados a conservar-se de braços cruzados, esterilizando a maravilhosa realidade que nasce do encontro do trabalho com a criação. Assim, na simplicidade de sua função doméstica, colocou-se inteiramente à disposição das tarefas que lhes foram designadas, ciente de que, por sua fidelidade em executá-las, traria sua colaboração a toda a família, não apenas por produzir bens de consumo que se podem pesar e medir, mas para gerar o bem-estar ambiental responsável pelos sadios relacionamentos dos membros da pequena comunidade familiar.

Trabalhadores de diversas profissões fazem invocação a Nossa Senhora do Trabalho, pedindo proteção, força e coragem na lida diária para suportar a dureza, o cansaço e a desigualdade da jornada de trabalho. Também oram a Maria os desempregados, para conseguir uma ocupação, um labor, um trabalho para sobreviver e sustentar a família.

O distrito de Biribiri, pertencente ao município de Diamantina, na Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, foi fundado pela arquidiocese de Diamantina para a implantação de complexo industrial têxtil. A implantação da fábrica de tecidos no século XIX, por iniciativa dos irmãos Felício dos Santos, encabeçada por D. João Antonio dos Santos, primeiro bispo de Diamantina, utilizou, principalmente, mão-de-obra de meninas e mulheres órfãs ou carentes da região do Vale de Jequitinhonha. No ano de 1876, teve início o funcionamento da fábrica de tecidos com o maquinário vindo de Massachusetts, transportado pela encosta da serra no lombo de mulas e em carros de boi (Fig. 4).

A planta da cidade foi planejada de acordo com a fábrica, os galpões, a alameda das casas dos operários, o pensionato para meninas e mulheres, o armazém e a escola. O distrito foi polo industrial tão importante que o relógio da torre da Igreja do Sagrado Coração de Jesus foi

Foto: Alton Batista da Silva



Figura 5 - Imagem de Nossa Senhora do Trabalho. Biribiri, Diamantina, MG

Foto: acervo do Iepha/MG



Figura 6 - Atributos da imagem de Nossa Senhora do Trabalho confeccionados em ouro e diamantes e doados pelas operárias da fábrica de tecidos

doado pela família real portuguesa a Dom Felício dos Santos. O sino foi fundido na própria fábrica de tecidos. A igreja foi erguida a partir das doações das moças do pensionato que, nas horas vagas, garimpavam ouro e diamantes e negociavam os frutos obtidos dessa tarefa.

> *Houve uma época, lá pelo princípio de 1900, a fábrica faliu completamente e os operários ficaram sem emprego. Então pediram para minerar naquele rio que toca a fábrica e fizeram uma promessa: se conseguissem resolver este problema e conseguissem reaver tudo, eles mandariam confeccionar jóias de ouro e filigrana para os santos. Então fizeram um coração de Jesus maciço, um coração de Maria, uma coroa pra Jesus, uma coroa pra Maria e a chave do sacrário de ouro. (entrevista com Dom A. Conceição Duarte em outubro/91 e março/98).*

A imagem de Nossa Senhora do Trabalho, também adquirida pelas operárias da fábrica, se encontra na capela lateral da igreja (Fig. 5). É moldada em gesso e policromada nas cores branca, terra, azul, verde, ocre e carmim, com carnação bege. É a representação de jovem assentada em banco, vestindo túnica branca, uma longa capa com capuz cerúleo, braços cruzados sobres as pernas e pés apoiado num mocho. Na lateral direita, cesto aberto com mechas de algodão e fuso de fiar compõem a cena.

Conclusão

No Brasil, mantendo as diferenças devidas, aconteceu algo semelhante ao ocorrido na América do Norte, no que se refere à evangelização e à inserção dos africanos na sociedade colonial. Aqui, Nossa Senhora do Rosário, conforme a lenda enviada por Deus, aderiu aos ritos dos africanos e de seus descendentes que se colocaram como os verdadeiros difusores da fé cristã. O culto de Nossa Senhora do Rosário é fruto de diversas contribuições – lusas, africanas, brasileiras e se insere no cotidiano das populações, assim como é o caso de Guadalupe.

Com o advento da República e da instalação do estado laico, o culto mariano não arrefeceu em Minas Gerais, como se pode constatar pela continuidade das práticas devocionais que se configuram como referências culturais. No século XX, impulsionado pelo grande número de reformas e de construções de novos templos, o culto teve grande estímulo pela introdução de novas invocações da Virgem.

As imagens de Nossa Senhora fazem, tradicionalmente, referência a sua infância, juventude, maternidade e à paixão e morte de seu filho ou, nas aparições, ao lugar onde se deu. Aqui, entretanto, as referências são outras. Registram outro conteúdo simbólico que diz respeito ao homem e a sua condição. Assim, por trabalho pode-se entender a falta dele e a inevitável pobreza. É contra essa situação que a santa intercede junto a Deus por seus filhos. E é contra essa condição – do não-trabalho e da pobreza – que o homem luta. Homens e mulheres de Berilo construíram sua singela capela, entronizaram sua santa, cobrindo-a de presentes (Fig. 6). Os operários e operárias de Biribiri rezam por sua santa e rememoram os tempos do trabalho. Ambos transcendem as vicissitudes de seu cotidiano pela cultura e arte.

Por fim, nós, restauradores, devemos perceber que, mesmo imagens de lavra recente, fabricadas em série, recobrem-se de atributos outros que não a matéria de que são feitas. O valor atribuído a essas imagens é da ordem do simbólico, do intangível e, portanto, da cultura, campo privilegiado de nosso ofício.

Agradecimentos

A todos os técnicos do IEPHA/MG que colaboraram para este trabalho, principalmente Tarcisio Guadalupe Sá Ferreira Gomes e Ângela Dolabela Cânfora.

REFERÊNCIAS

ADUCCI, Edésia. Maria e seus gloriosos títulos. Juiz de Fora: Editora Lar Católico. 1967.

BAGGIO, Frei Hugo D. Nossa Senhora de todos os dias. São Paulo. Edições Paulinas. 1985

BANNEUX, Jakob Georg. Reitor. ND. Relatos da narração da aparição da Virgem dos Pobres em Banneux. Em 1933 trad. Becker, Pascoal Frei. Maceió, Alagoas.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais. Belo Horizonte. Saterb. 1971.

Conjunto Arquitetônico e paisagístico de Biribiri. Decreto tombamento homologado em 11/11/98. IEPHA/MG.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1982

CARDOSO, Joel. Benção e fé. São Paulo, Editora Minuano Ltda.

FARIA, Jacir de Freitas. História de Maria, Mãe e Apóstola de seu Filho, nos Evangelhos Apócrifos. Petrópolis: Vozes. 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário de língua portuguesa. 2ª ed. Ampl. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986

GAMA, Lélia Vidal Gomes da. Devoção e nostalgia. Informação histórico-litúrgica sobre o catolicismo e o culto da Virgem Maria em Minas Gerais. Belo Horizonte, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, 1984.

JEDIN, Hubert. Concílios ecumênicos história e doutrinas. São Paulo: Editora Herder. 1961.

JUNIOR, Augusto de Lima. História de Nossa Senhora em Minas Gerais (origens das principais invocações). Belo Horizonte: Imprensa Oficial. 1956.

MACHADO, Filho Aires da Mata. Arraial do Tijuco. Cidade Diamantina. São Paulo: Martins. 1957.

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

MINAS GERAIS. MONUMENTOS HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS. Circuito do Diamante. Barroco 16. Belo Horizonte. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais. 1994.

SAINT-HILAIRE, Auguste. De viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil. Belo Horizonte. Itatiaia. 1979.

SILVEIRA, Vicente. Expansão da igreja católica em Minas Gerais. Belo Horizonte, Imprensa Oficial. 1983.

SOUZA, Wladimir Alves de (coord.) Guia dos bens tombados Minas Gerais. Rio de Janeiro. Expressão e cultura. 1984.

TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. Visitas pastorais (1821.1825). Centro de estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. 1998.

ZANON, Frei Darlei. Nossa Senhora de todos os nomes - Orações e história de 260 títulos marianos. 2ª ed. São Paulo: Paulus. 2006.

SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS
UMA DEVOÇÃO EM DUAS MODALIDADES ICONOGRÁFICAS

MAURO VICTOR MURILO MAIA FRAGOSO, OSB *

Apresentação

Embora as Escrituras sejam ricas de citações referentes à devoção do Sagrado Coração de Jesus, até o século XI nenhum autor havia escrito claramente sobre esse tema que se desenvolveu à sombra dos mosteiros medievais. Os primeiros vestígios da devoção aparecem nos escritos de Santo Anselmo (1033-1109), Abade de Le Bec, França, e depois Bispo de Cantuária, Inglaterra. A chama acesa por esse beneditino encontraria maior vigor sob a pena dos Abades cistercienses. Assim, Bernardo de Claraval (1090-1153) desenvolveu sua espiritualidade a partir da Paixão de Cristo, afirmando que era preciso que o divino coração fosse trespassado para que soubesse compadecer-se de nossas enfermidades; Guilherme de Saint-Thierry (1075-1148) comparou o Sagrado Coração à Arca da Aliança, o ponto de encontro entre Deus e os homens. Finalmente a devoção atinge sua maturidade com Guerrico d'Igny que vê o coração como símbolo do amor. Destarte, a semente da devoção, lançada em terra fértil no alvorecer do século XII, permaneceu em estado latente por cerca de 100 anos até desabrochar definitivamente na segunda metade do século seguinte com as revelações feitas a Santa Gertrudes (1256-1301). Do século XIII ao XVI a devoção foi difundida muito discretamente, ficando restrita à prática pessoal de alguns fiéis e de algumas Ordens Religiosas até o século XVII. A modalidade devocional mais divulgada hodiernamente tem sua origem nas visões de Santa Margarida Maria Alacoque (1647-1690) que, embora sendo religiosa da Ordem da Visitação, sua espiritualidade estava acentuadamente marcada pela vertente jesuítica.

Fundamentos bíblicos

Diz São João no início do seu Evangelho: "No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus" (Jo 1, 1). Antes que o Criador de todas as coisas iniciasse a sua criação, aprouve-lhe por bem engendrá-las uma a uma em seu intelecto e assim criou primeiro o céu e a terra e tudo o que neles existe. Criou depois o homem dotando-o de sabedoria para que dominasse sobre todas as outras criaturas e, no decurso dos tempos, revelou seu amor pela sua obra em total plenitude, a ponto de enviar Seu único Filho a fim de resgatar aqueles que haviam se extraviado do plano da criação.

À guisa de Revelação, enquanto ditava o Velho Testamento, Deus preparava os corações dos homens para receber o Filho consubstancial ao Pai e ao Divino Espírito Santo e começava a revelar o mistério da Trindade, ou seja, a relação do Pai com o Filho e vice-versa, consolidada pelo Espírito de Amor. Portanto, percorrendo as páginas do Antigo Testamento, encontramos textos que nos apontam diretamente para uma devoção antropomórfica do Coração de Deus, o Pai. Antropomórfica porque, embora tendo Ele criado o homem à Sua imagem e semelhança, Ele, Deus, é espírito puro, e como tal, desprovido do coração de carne com que dotaria o Seu próprio Filho no decurso da História da Salvação. Assim sendo, podemos dizer que a devoção ao Sagrado Coração de Jesus é gerada no bojo das Escrituras Veterotestamentária, portanto, antes mesmo do mistério da Encarnação.



Menino Jesus, escultura em barro
Frei Agostinho da Piedade, século XVII
Mosteiro de São Bento, Olinda
Fonte: SILVA, Bernardo Alves da e outros. O Tesouro dos Abades: A Arte devota do Mosteiro de São Bento de Olinda. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004

* *Monge do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*
Professor da Faculdade de São Bento
dmauro@osb.org.br



Lâmpada votiva, prata fundida, puxada e cinzelada
Fins do século XVII
Mosteiro de São Bento, Olinda
Fonte: SILVA, Bernardo Alves da et. all. O tesouro dos abades: A arte devota do Mosteiro de São Bento de Olinda. Recife, Instituto Cultural Bandepe, 2004

Com efeito, diz a Escritura que depois de ter criado o universo, Deus alegrou-se porque viu que tudo era bom e, para completá-lo, resolveu criar o homem à Sua imagem e semelhança. Contudo, o livro do Gênesis diz que já no início da criação, após o pecado da desobediência ou traição da amizade de Deus por parte de Adão e Eva, o Senhor sofreu uma grande decepção. Desse modo, temos já no relato da criação dois sentimentos antagônicos: alegria e tristeza. Ora, sentimento é um dom puramente natural e próprio do ser humano. Assim, falando da sensibilidade divina, da experiência sentimental do Criador em relação à criatura, o Autor Sagrado nivela ao máximo a semelhança entre Criador e criatura, como se Ele fosse de fato um ser carnal.

O livro do Gênesis nos fala ainda que por ocasião do dilúvio, o divino coração se angustiou de tal modo com a maldade vigente sobre a terra que chegou a experimentar o arrependimento de ter criado o gênero humano e pensou até mesmo em exterminá-lo (Gn 6, 5ss). Contudo, ao sentir o agradável perfume do holocausto oferecido por Noé após o dilúvio, o Senhor, na sua infinita misericórdia, se arrependeu de ter castigado a terra e prometeu não mais amaldiçoá-la por causa do homem (Gn 8, 21). Desse modo, o pecado cometido pelo povo e a misericórdia divina se constituíam numa ciranda que se repetiu durante toda a história da Revelação.

Adentrando um pouco mais na leitura do velho Testamento, percebemos a prefiguração do sofrimento de Cristo na voz dos mais variados personagens sofredores. Com efeito, quando o lamento do salmista que canta: "A afronta me destroça o coração e desfaleço" (Sl 69, 21), "Meu coração está ferido e seco como a erva" (Sl 102, 5), parece ser a voz do próprio Cristo que ouvimos na Sua agonia.

No enredo da ciranda de sofrimento e misericórdia Veterotestamentária, o Livro do Cântico dos Cânticos é o que, dentro de uma moldura antropomórfica, mais se aproxima da intimidade entre coração humano e o divino. O que acontece de extraordinário nesta peça literária é a força e a ternura que agem simultaneamente num coração de carne e no fictício coração divino. O livro trata de um amor ardente entre um homem e uma mulher, parafraseando o relacionamento entre Deus e Israel, figura da esposa representada pela assembléia do povo eleito e que mais tarde seria a Igreja, o corpo místico de Cristo. O texto se vale de uma metáfora nupcial para exortar Israel a sair exultando de alegria ao encontro do Amado que vem chegando (Ct 3, 11). Enamorado da beleza de sua amada, o Amado se confessa cativo de seu olhar (Ct 4, 9). Durante a noite ela dormia, mas seu coração esperava a chegada do Amado (Ct 5, 2), e no momento da mais profunda intimidade, como que temendo uma possível separação, ela pede para que Ele a coloque como um selo sobre o Seu coração (Ct 8, 6).

Inúmeras outras passagens, não só do Antigo, mas também do Novo Testamento poderiam direta ou indiretamente continuar sendo citadas aqui. Todavia, gostaríamos de fazer apenas mais uma única menção. Trata-se daquela referida pelo Papa Pio XII na introdução da encíclica *Haurietis Aquas*, que é a da pedra que faz jorrar água no deserto. Israel acampado em Rafidim, de coração empedernido murmurou contra Moisés porque não tinha água para beber. O Senhor então ordenou a Moisés que tocasse a rocha com seu bastão, e imediatamente dela jorrou uma torrente de água (Ex 17, 1ss). Não há como não ver nessa passagem pré-figurativa da Paixão do Senhor uma estreita relação com aquela em que o soldado trespassando o coração do crucificado dele fez jorrar sangue e água.

Na consumação da cena pré-figurativa o fato parece querer mostrar que embora Jesus sendo homem e ainda mais, hebreu, não tinha um coração empedernido, semelhante aos dos seus contemporâneos e àquela rocha do deserto donde brotou água potável. Seu coração é humano sim, mas amolecido pela misericórdia e dele jorra não uma água como aquela que seus ancestrais beberam e continuaram com sede, mas sim água que conforta e sacia eternamente o espírito. Em síntese, a tônica dessa devoção recai sobre as palavras do próprio Cristo que diz: "Tomai sobre vós

o meu jugo, e aprendei de mim, que sou manso e humilde de coração" (Mt 11, 29).

Após essa breve exposição dos rudimentos bíblicos que nos introduzem no tema da devoção, adentremos o cerne da questão proposta, isto é, a diferença iconográfica entre a devoção inicial e a atual.

Santa Gertrudes e os primórdios da devoção

Doada aos 5 anos de idade ao Mosteiro de Helfta, a menina Gertrudes logo enveredou pelo caminho das letras alcançando surpreendentes resultados. Todavia, surpresas maiores estavam ainda reservadas e só começariam a ser reveladas após atingir seus 25 anos, quando o Senhor passa a revelar-lhe seus sentimentos de forma excepcionalmente carinhosa, como ela mesma dirá: "para que eu tivesse convosco, a partir de então, as relações que um amigo mantém com outro ou, melhor ainda, um esposo com sua esposa" (Gertrudes, 2004, p. 82).

A chave para a interpretação de todos os escritos de Santa Gertrudes e, sobretudo, para a interpretação iconográfica das imagens que reportam à sua espiritualidade se encontra em outra passagem por ela mesma escrita: "me admitistes ainda à incomparável familiaridade de vossa ternura, oferecendo-me a arca nobilíssima de vossa divindade, quer dizer, vosso Coração Sagrado, para que nele me deleite. Vós o destes a mim gratuitamente ou o trocastes pelo meu, como prova ainda mais evidente de vossa terna intimidade" (Idem, p. 83).

Destarte, a modalidade medieval dessa devoção tem sido representada por um coração ardendo em chamas, o que simboliza simultaneamente o coração humano e o divino, aquecido pelo fogo do amor, ou da caridade, conforme a linguagem paulina.

A modalidade devocional segundo as revelações feitas a Santa Margarida Maria

A modalidade mais difundida na atualidade tem sua origem nas revelações feitas à Santa Margarida Maria Alacoque na segunda metade do século XVII. Embora não havendo nada que indique uma relação direta dessa modalidade devocional com a anterior, não podemos negar a existência de um paralelo entre uma e outra. Santa Margarida Maria diz ter visto o coração de Cristo encimado por uma cruz e circundado por uma coroa de espinhos. Daí essa modalidade devocional ser representada por um coração ferido, ardendo em chamas (como a anterior), encimado por uma cruz e circundado por uma coroa de espinhos, simbolizando os sofrimentos suportados por Cristo no mistério de Sua Encarnação.

O ambiente de origem de uma e de outra modalidade devocional

Para melhor compreensão do assunto, cremos ser relevante estabelecer um paralelo entre as duas eras de propagação da espiritualidade em questão, considerando as mais diversas circunstâncias. O século XII, no qual foi gerada a devoção, foi acentuadamente marcado por uma revolução espiritual que desembocaria na futura *devotio moderna*. A importância do sacerdócio ministerial havia ficado um tanto desacreditada devido à decadência moral em que se encontrava o clero e surgia uma onda de espiritualidade leiga que invadia a Igreja.

O que contava naquela época era um relacionamento pessoal direto com Deus, sem passar necessariamente pelo poder sacerdotal; muitas vezes exageradas penitências tolhiam a racionalidade dos religiosos, o que posteriormente causou muitas dúvidas aos hagiógrafos sobre a verdadeira santidade: muitos casos mais se coadunavam a um quadro de insanidade mental do que sobrenaturalidade propriamente dita. De qualquer forma, Deus continuava ocupando o centro das preocupações humanas.

No século XVII o mundo havia renascido para a humanidade com as descobertas e as conquistas dos séculos anteriores, que faziam o homem se sentir cada vez mais dono de si

Foto: Ir. Alberico Nabor, O. Cist.



Santa Gertrudes, pintura cusquenha
Mosteiro de São Bento, RJ



Menino Jesus, pintura sobre tela. Século XVI. Itália
Fonte: LADAME, Jean. Paray-le-Monial et le culte du Sacré-Couer Lyon: M. Lescuyer et fils héliograveurs, 1965

próprio e do mundo, relegando Deus para um segundo plano. A cristandade enfraquecida se divide encadeando uma série de subdivisões. Com o esfacelamento da unidade eclesiástica iniciado com a Reforma Luterana e suas subsequentes divisões que acabariam por negar a presença real na Eucaristia, o corpo místico de Cristo é ferido ainda mais fortemente na sede do amor, o coração. O que já desde os anos 700 vinha sendo como que um prenúncio dos acontecimentos futuros pelo famoso Milagre de Lanciano. Assim, o coração, órgão do corpo humano que até então representara mais frequentemente a alegria, passa agora a representar simultaneamente a dor e a misericórdia. Era a vez da Contrarreforma; do nascimento da Companhia de Jesus que influenciaria largamente a espiritualidade católica e, consequentemente, a arte cristã. Era o período da dramaticidade expressa pelo barroco.

Embora não fazendo parte do nosso estudo iconográfico, não podemos deixar de salientar a mais recente modalidade cordiana que vem se desenvolvendo largamente nos últimos tempos. Trata-se de uma modalidade devocional surgida entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, acentuando a Divina Misericórdia, e outra coisa não é senão um desdobramento das duas modalidades anteriores, não obstante sua representação iconográfica ser bastante distinta. Essa modalidade teve origem nas visões de Santa Faustina Kowalska, religiosa polonesa da Congregação das Irmãs de Nossa Senhora das Graças e é artisticamente representada por dois raios que brotam do peito de Jesus, sendo um deles vermelho e o outro, branco, simbolizando respectivamente o sangue e a água que escorreram do lado do Crucificado quando o soldado lhe trespassou o coração com a lança.

Conclusão

O ardor que alimenta a devoção difundida por Santa Gertrudes corre por uma veia beneditina dilatada por uma inenarrável doçura do amor (RB, Prol. 49) adquirido ao longo da caminhada de volta à casa paterna e que faz arder o coração do monge que já se sente nos átrios da casa de Deus.

Em oposição a este ardor resultante do encontro da criatura com o Criador no silêncio do claustro, a devoção inaciana, sob a qual se desenvolveu a espiritualidade cordiana moderna, brota de um coração sofrido pelo desprezo da humanidade. Portanto temos na forma medieval, a iniciada por Santa Gertrudes, um aspecto mais de louvor; poderíamos até dizer, um paralelo com o romântico e antropomórfico Cântico dos Cânticos, ao passo que a forma mais difundida atualmente, a de Santa Margarida Maria Alacoque, é acentuadamente marcada pela dor e pelo desejo de expiação surgido na era barroca da contrarreforma. Daí a representação iconográfica do Sagrado Coração flamejante, mostrando o divino amor de Deus para com os homens, ferido e sangrando por inúmeros ultrajes; circundado por uma coroa de espinhos, símbolo dos sofrimentos suportados durante o mistério da Encarnação. Em síntese, o fogo, elemento simbólico presente nas duas modalidades, mostra que o divino coração é misericordioso e que ferido ou não ele arde de amor pela humanidade.

REFERÊNCIAS

BENTO. A Regra de São Bento. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2003.

Bíblia. São Paulo: Ave-Maria, 2001.

GERTRUDES. Vida e exercícios espirituais. Juiz de Fora: Mosteiro da Santa Cruz, 2003.

_____. Segredos do Sagrado Coração: Relações de Santa Gertrudes II. São Paulo: Artepress, 2004.

LADAME, Jean. Paray-le-Monial et le Culte du Sacré-Coeur. Lyon: M. Lescuyer et fils héliograveurs, 1965.

Mensagem do amor de Deus: Revelações de Santa Gertrudes. São Paulo: Artepress, 2003.
SILVA, Bernardo Alves da e outros. O tesouro dos abades: a arte devota do Mosteiro de São Bento de Olinda. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004.
TÓTH, Veremundo. Por sinais ao invisível: o simbolismo de Santa Mectildes e Santa Gertrudes. Juiz de Fora: Mosteiro da Santa Cruz, 2003.
_____. Um grande sinal dos tempos: O Sagrado Coração de Jesus. São Paulo: Ave-Maria, 2002.



Vitral, século XX. EUA

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: INDAGANDO POR IMAGENS DE UMA SANTA CRUCIFICADA

JAIME DE ALMEIDA *

Dois artigos publicados no Boletim do CEIB (n. 18, março de 2001, n. 23, novembro de 2002) abriram caminho para se perguntar pelos passos de Santa Librada, ou Santa Comba, no Brasil e em Portugal, tema que não será explorado neste artigo. Há muitas controvérsias sobre uma santa crucificada, de origem galaico-portuguesa, cujas relíquias estão na catedral de Sigüenza desde o século XIII, trazidas da Aquitânia onde ela teria sido martirizada entre os séculos IV e VI. Há diferentes variações em que esta santa se chama Liberata ou Librada, ou Comba, Wilgefortis, Kümernis, Uncumber, etc., e às vezes se apresenta barbuda. A barba decorreria do equívoco dos romeiros que, ao passar por Lucca (na Toscana), viam o Cristo em Majestade conhecido como *Il Volto* Santo, cuja túnica lhes parecia uma roupa feminina. Em 1583, todas as variações da lenda se confundiram no *Martirológio Romano*. A Sagrada Congregação dos Ritos, decidiu em 1961, conduzir discreta e paulatinamente o culto a Santa Librada ao esquecimento.

Mas isto seria impossível numa cidade do Panamá. Dizem que em 1671, fugindo do ataque à antiga capital pelo pirata Henry Morgan, algumas famílias chegaram à foz do rio Mensabé onde havia uma ermida da Santa Cruz. Ergueram suas casas com as tábuas do navio e colocaram na ermida a imagem da Santa Librada. Logo surgiu divergência a respeito de quem deveria ser a padroeira do lugar, Santa Librada ou Santa Cruz. A rivalidade se expressava nas "tunas", grupos que saíam pelas ruas cantando desafios. A disputa entre os moradores de *Calle Arriba* e *Calle Abajo* (Rua de Cima e Rua de Baixo) tornou-se o motor dos carnavais de Las Tablas. Mais importante que o carnaval, a festa de Santa Librada atrai multidões, dinamiza a cultura e cria a identidade regional. Recentemente, a política de esquecimento de Santa Librada sofreu uma guinada decisiva com a visita de Monsenhor José Sánchez González, bispo de Sigüenza-Guadalajara a Las Tablas, no dia 8 de fevereiro de 2006. Ele trouxe um fragmento de tíbia retirado da urna de Santa Librada na catedral de Sigüenza. Na missa solene, Monsenhor González relatou os dados do arquivo da catedral a respeito de Santa Librada, visando corrigir o seu folclore. Sugeriu que ela deve ter sido decapitada e não crucificada; mas emendou, para acalmar os espíritos: "De toda forma, qualquer martírio significa identificação plena com Cristo Crucificado".

Assim, Santa Librada voltou a ser reconhecida oficialmente, e seus fiéis contam agora com uma relíquia autêntica sua. A viagem de Monsenhor González reeditou no essencial a obra de dom Diego Ladrón de Guevara de Orozco, que foi bispo do Panamá entre 1689 e 1698 e trouxe relíquias de Santa Librada. Depois, foi bispo de Huamanga, em seguida de Lima, onde substituiu o vice-rei, e finalmente de Quito. Morreu no México, e por onde passou levou consigo a devoção a Santa Librada.

A memória das festas de Santa Librada de Las Tablas contém um acontecimento mítico em 1900, durante a guerra civil conhecida como a Guerra dos Mil Dias, quando o Panamá era uma província da Colômbia. O caudilho liberal Belisario Porras, nascido em Las Tablas e educado em Bogotá, dirigia a rebelião na região. Os soldados conservadores de um barco de guerra teriam recuado ao ver na praia milhares de homens armados e uma mulher vestida de vermelho e azul, com uma espada e uma cruz nas mãos, dando ordens como se fosse a comandante da tropa.



Figura 1 - Carimbo do Priorato de Santa Librada, na catedral de Sigüenza, Espanha (século XIII ou XIV) Seria esta a imagem mais antiga?

* *Doutor em História Social*
Professor Associado da Universidade de Brasília



Figura 2- Imagem central do retábulo de Santa Librada, na capela do mesmo nome, mandada construir pelo bispo português Don Fadrique na catedral de Sigüenza
Autor: Juan de Soreda, 1526-28
A iconografia oficial?

Indo à igreja agradecer à sua padroeira, todos viram que ela tinha os pezinhos sujos de areia e as roupas manchadas de sangue. Santa Librada seria então a chave desse mito de origem da nação panamenha. O instrumento do seu martírio é também o emblema das famílias mais antiga da região e, portanto, signo de união contra o inimigo externo; suas cores, azul e vermelho, estão na bandeira nacional criada em 1903; a devoção a Santa Librada pode ter contribuído para o carisma de Belisario Porras (3 vezes presidente do Panamá).

Em Bogotá, capital do vice-reino da Nova Granada, o 20 de julho se tornou um dia especial em 1810. José Maria Caballero registrou em seu famoso *Diário da Pátria Boba* as festas dos dois primeiros aniversários da Suprema Junta de governo (início do processo que resultaria na independência), sem nenhuma referência a Santa Librada. (Uma imagem desta santa, feita em Quito, já constava do primeiro inventário da igreja do convento e hospital de São João de Deus, fundada em 1723). Em 1813, a província de Cundinamarca separou-se das autoridades provisórias espanholas. Os tesouros das igrejas foram requisitados para financiar a guerra contra as cidades partidárias da monarquia. Na sexta-feira, 16 de julho, declarou-se a independência e foi eleita Nossa Senhora da Conceição como padroeira. No domingo, acenderam-se luminárias para celebrar a independência; na segunda feira, 19 de julho, plantou-se a árvore da liberdade e mais tarde, toda a representação nacional seguiu o presidente Antonio Nariño à igreja de São João de Deus, de onde saiu em procissão a imagem de Santa Librada até a Catedral; no dia seguinte, a festa foi celebrada solenimente com Te Deum. Começaram os juramentos obrigatórios à independência e a destruição dos símbolos reais; houve touradas e teatro.

A visibilidade de Santa Librada evoca a gente miúda que forçou a renúncia do marquês Jorge Tadeo Lozano à direção da Junta Suprema, em setembro de 1811, e apoiou a presidência de Antonio Nariño. Este era considerado ateu e jacobino, mas, quando em janeiro de 1813 as tropas federalistas de Antonio Baraya marcharam contra Bogotá, Nariño, muitas imagens de santos e a maioria do clero estiveram na mesma trincheira. Nariño nomeou Jesus Nazareno Generalíssimo das tropas e condecorou sua imagem com a insígnia do governo; os soldados levaram a divisa JHS.

Antonio Nariño teria encontrado em Santa Librada um símbolo adequado para estreitar boas relações com o clero e firmar um contato direto e eficaz com a piedade popular. Em 1814, a festa coincidiu com notícias de vitória das tropas de Nariño sobre os realistas em Popayán. Na véspera, houve um grande baile após a imponente procissão que conduziu a imagem à catedral. No dia 20, houve missa de Ação de Graças, exercícios das tropas, touradas, inauguração da porta central da catedral (em obras) e uma comédia feminina com 2.000 assistentes. Seguiram 3 dias de touradas até a festa de Nossa Senhora das Neves. Na efusão dos encontros multitudinários, mesclavam-se a festa cívica e a festa religiosa, culto aos primeiros heróis, memória da Independência, Santa Librada e Nossa Senhora das Neves.

A *Novena à Gloriosa Virgem e Mártir Santa Librada, Patrona, Protetora e Libertadora dos Cidadãos da Nova Granada*, redigida pelo presbítero da Ordem Hospitalar de São João de Deus, Frei Miguel Antonio Escalante, em 1815, mostra um elaborado jogo de palavras: Librada, Liberdade, Libertadora e Liberal. As severas referências ao pai da santa, "idólatra infiel / foi teu inimigo mais cruel" e a "Calcia tua ímpia mãe" devem ter sido entendidas como alusões ao rei Fernando VIII e à monarquia espanhola. No fecho dos *Elogios a Santa Librada*, Frei Miguel Antonio Escalante utilizou uma rima sugestiva: como Santa Liberada era "tão liberal", ela deveria ouvir "ao Povo em geral". (Pouco depois, Santa Librada desapareceria da cena dominada por Simón Bolívar, o Libertador, cujos adversários se diriam liberais).

Já em 1816, sob o terror da reconquista espanhola, José Maria Caballero registrou em seu diário, entre os fuzilamentos de patriotas presos, as magníficas procissões de Nossa Senhora de Chiquinquirá circulando entre os vários conventos e igrejas da cidade em junho. A recuperação da

Virgem de Chiquinquirá pelos monarquistas contrasta com a fracassada recepção à mesma imagem no dia 5 de maio, quando ela passou por Bogotá com a tropa de infantaria de Manuel Serviez, que tentava inutilmente usá-la como protetora da causa republicana. [O padre Hidalgo, no México, recorrera a Nossa Senhora de Guadalupe para iniciar a revolução de independência em setembro de 1810; Simón Bolívar, na *Carta da Jamaica*, levou-o em conta ao avaliar como obter a adesão massiva da população (1815)]

A vitória de Boyacá, em agosto de 1819, e a entrada triunfal de Simón Bolívar em Bogotá, a 18 de setembro, abriram um novo ciclo de festas, centradas na figura do herói. A Constituição da República da Grã-Colômbia fixou a festa nacional nos dias 25, 26 e 27 de dezembro, consagrados à independência de todas as cidades, à sua união numa única República, e aos triunfos e vitórias. Fundiram-se os regozijos natalinos tradicionais com os valores da pátria grande bolivariana. São Simão tornou-se uma data festiva importante e, em matéria de imagens femininas, criou-se o culto republicano à heroína Policarpa Salavarrieta.

Porém, Santa Librada continuaria alimentando a memória dos primeiros tempos da independência, pois os patriotismos locais que haviam levado à guerra civil na época da "pátria boba" não desapareceram sob a "pátria grande". Francisco de Paula Santander exerceu até 1826 a presidência, enquanto Bolívar dirigia o esforço de guerra e se envolvia nos labirintos da política peruana. Santander introduziu o ensino obrigatório das idéias utilitaristas de Jeremias Bentham e nacionalizou vários conventos para criar colégios republicanos, entre eles os Colégios de Santa Librada de Cali e de Neiva.

Trinta anos depois, os santanderistas (que tentaram assassinar Bolívar em setembro de 1828) se elegeram aproximando-se dos grupos populares, acompanhando a revolução europeia de 1848. Os intelectuais divulgavam ideias igualitárias e socialistas entre os artesãos reunidos nas Sociedades Democráticas e exigiam a libertação dos escravos. Em 20 de Julho de 1849, Santa Librada saiu da igreja de Las Nieves até a Catedral, levada sobre um vistoso andor, em meio a dois anjos que portavam coroas de louros e faixas tricolores. À frente ia um carro triunfal com três meninos representando as repúblicas de Nova Granada, Venezuela e Equador[1]. O programa de 88 páginas foi concebido para a comunhão dos sentimentos nesta festa liberal de 1849: manumissão de 25 escravos (com gorros frígios), banquete cívico, música, touros, balões, chicha de graça para o povo.

As festas de julho ensejavam enfrentamentos entre "gólgotas" e "draconianos", respectivamente favoráveis e contrários ao livre-cambismo[2]. A abertura do mercado produziu desemprego e insegurança. Formou-se uma guarda civil voluntária e o governo liberal introduziu o tribunal do júri em causas criminais em junho de 1851. O secretário da Sociedade Democrática de Bogotá foi réu da primeira sessão do júri, acusado de assassinato e roubos, e fuzilado na Praça da Constituição, em julho, com 4 companheiros. Outros réus foram condenados a trabalhos forçados no Panamá, destino seguido pouco antes por centenas de escravos, transferidos à companhia construtora da estrada de ferro antes do desfecho da campanha abolicionista. Depois seguiriam centenas de artesãos envolvidos na revolução de 1854 e em outras ocasiões até o fim do século.

As cinzas da Revolução de Melo, sufocada em dezembro, ainda estavam quentes em 20 de julho de 1855 quando o doutor Paulino Antonio Olivos, vigário interino da catedral de Bogotá, proferiu o *Panegírico de Santa Librada*. O vigário interino explicitou o argumento central do panegírico: "Não há dúvida que (a nação mais feliz) é aquela em que o castigo acompanha o delito, em que cada cidadão vê como própria a injúria contra outro cidadão, e na qual todos os membros da associação solicitam diante dos tribunais a aplicação da pena ao injusto agressor, ao delinqüente, e ao assassino." O doutor Olivos propôs uma equação ousada: todo indivíduo ou povo que conheça de verdade o catolicismo prefere a morte à servidão. Reduziu o processo da independência a um



Figura 3 - Hieronymus Bosch, Tríptico de Santa Librada com Santo Antônio (1500 - 1504)
Veneza, Palazzo Ducale, Sala del Magistrato dei Conservatori alle leggi
Esta seria uma das primeiras representações iconográficas do martírio de Santa Librada por crucificação

[1] El Neogranadino, 28/07/1849.

[2] O presidente José Hilario López adotou o livre-cambismo dos Gólgotas. Seu sucessor, José María Obando, era protecionista. Aliando-se aos conservadores, os Gólgotas reduziram os seus poderes. A reação dos Draconianos veio em abril de 1854 com o golpe de estado do general José María Melo, apoiado pelos artesãos.



Figura 4 - Santa Librada, igreja matriz de Las Tablas (Panamá)
Há 4 imagens de Santa Librada em Las Tablas

choque transparente entre o povo católico da Nova Granada e o despotismo do monarca espanhol. Os dirigentes patrióticos queriam fundar não a anarquia, mas a ordem e a liberdade, sob os auspícios da religião. Destacou Simón Bolívar: "o fundador de Colômbia, o gênio da liberdade, o raio da guerra, o Washington da América do Sul, aquele que tinha a palavra do poeta, que empunhava a espada redentora (...) o primeiro homem deste continente, por seu engenho, por seu valor e por seu patriotismo". Essa versão olímpica do passado contrasta com a situação presente. Desgraçada República, que apresentava a imagem de um libertino, mergulhada em guerras fratricidas, a religião desprezada, o sacerdote perseguido. O vigário interino pediu a Deus que em breve a Nova Granada pudesse emular "a República do Norte, que é a admiração deste século, e aquela outra que, nos confins do Sul [Brasil? Confederação Platina?], marcha pelo caminho do progresso bem entendido". Como? "Sendo todos escravos da lei, não tomando a libertinagem por liberdade".

Como que replicando à Novena de Santa Librada em 1815, cujo entusiasmo ecoava nas expressões Liberdade, Libertadora e Liberal, no jogo de palavras do doutor Olivos a Liberdade da independência se deturpa em Libertinagem. A independência se devia ao catolicismo e aos heróis mortos, sobretudo a Bolívar. Santa Librada, no Panegírico de 1855, parece Pilatos no Credo.

Desde o fim da década de 1850, em muitas crônicas sobre as tradições populares publicadas na revista *El Mosaico*, berço da literatura colombiana, está clara a decisão de romper com a politização das festas de julho nos bairros de Las Nieves e San Victorino. Os ritos festivos de crítica social dos artesãos foram ali descritos como exageros de mau gosto que teriam aberto o caminho para a guerra social. *El Mosaico* buscava criar um hiato no tempo, fazendo pensar que, felizmente, tais aberrações "vão se esgotando pouco a pouco." Um cronista, passeando sobre as cinzas ainda fumegantes daquelas festas menciona "a grande falta que nos faz a antiga pompa daquelas alegres corridas de touros", e simula saudade dos antigos entusiasmos coletivos: "como passa tudo![3]"

Entretanto, a derrota dos artesãos em 1854 não quebrou a memória de Santa Librada. Em 1874, a centralidade da procissão no programa da festa nacional do 20 de Julho é inequívoca: "Às cinco da tarde, procissão das imagens do Cristo dos Mártires (...) e de Santa Librada, que sairá da igreja da Veracruz até a Catedral (...). Esta procissão será acompanhada pelos funcionários da Nação, do Estado, do Seminário Conciliar, do Distrito, dos Colégios e Escolas Públicas de ambos os sexos, e por um batalhão e banda da guarda colombiana.[4]"

Em 1891, retomando as procissões de Santa Librada no *Diário* de José María Caballero, Pedro María Ibáñez anotou nas suas *Crônicas de Bogotá*: "costume que se manteve até os nossos dias". Em 1910, nas comemorações do Centenário, a procissão de Santa Librada consta do programa, embora ofuscada pelo culto cívico à heroína Policarpa Salavarrieta. Três negativos da coleção do fotógrafo Gumercindo Cuéllar Jiménez mostram a procissão de Santa Librada no Parque dos Mártires, no dia 20 de julho de 1929. Não se trata de um resíduo, um fiapo de memória das antigas festas: os estudantes uniformizados e uma banda militar sugerem continuidade com a procissão de 1874. Em 1938, no quarto centenário da fundação de Bogotá, a procissão de Santa Librada consta do programa oficial.

É preciso explicar tanto a persistência das procissões de Santa Librada nos dias 20 de julho pelo centro de Bogotá como o seu desconhecimento quase total na atualidade. David Sowell, que estudou a trajetória política dos artesãos bogotanos entre 1830 e 1910, afirma que estes se mantiveram atuantes ao longo dessas décadas, apesar da grave derrota de 1854; sua capacidade de intervenção se destacou, por exemplo, no motim de 1875 contra o preço do pão, e no motim contra a polícia em 1893. Sowell deixa claro que cerimônias públicas como o 20 de Julho, o Primeiro de Maio e a Semana Santa davam aos artesãos a oportunidade de se apresentar em público como um grupo social coeso, com valores e emblemas bem definidos.

É provável que a presença de Santa Librada nos festejos do 20 de Julho tenha persistido até o início dos anos 1960 quando coincidem dois acontecimentos apontando diretamente contra ela. Por um lado, o Vaticano recomendava a supressão do seu culto; e por outro, no dia 20 de julho de 1960, durante a comemoração do sesquicentenário da Independência, inaugurou-se em Bogotá o Museu da Independência – mais conhecido como Casa Museu do 20 de Julho, na esquina da catedral. Uma das peças selecionadas para compor o acervo do novo museu foi a imagem de Santa Librada, que tinha sido retirada da igreja de Santa Inês onde se encontrava quando esta foi demolida para a abertura de uma avenida. Provavelmente aí é que se interrompeu a tradição inaugurada pelo presidente Antonio Nariño em 1813.

A imagem de Santa Librada não mereceu maiores atenções no seu novo endereço até bem recentemente, quando foi restaurada em 2001. Parece que conspira contra ela o peso da obra do historiador José Manuel Restrepo, adversário político de Antonio Nariño. Para Restrepo, os assuntos de santos e procissões não passavam de fanatismo, demagogia, "paixões que agitam a plebe". Por isto, perguntar hoje por Santa Librada seria mais uma forma de escapar da "prisão historiográfica" que limita nossas possibilidades de diálogo com o passado. Se a imagem de Santa Librada não é um "lugar de memória" na Colômbia, podemos tratá-la como um "lugar de esquecimento". Por que as muitas linhagens da memória histórica nacional a esquecem ou simplesmente a desconhecem? Como teria sido possível eliminar tão eficazmente a curiosidade de tantas gerações de estudiosos e estudantes que leram o *Diário da Pátria Boba*?

Em novembro de 2005 aconteceu a tragédia conhecida pelos colombianos como o Holocausto do Palácio de Justiça. O movimento guerrilheiro M-19, atacado em suas bases enquanto negociava a deposição das armas, tomou de assalto a suprema corte no centro de Bogotá. As forças armadas recusaram qualquer negociação e retomaram o edifício sem preocupar-se com a sorte das centenas de reféns. As poucas pessoas que conseguiram escapar vivas das chamas e do tiroteio e caíram numa armadilha ainda mais horrível, onde permanecem até hoje, por mais que seus parentes as procurem, é possível que a tenham visto. Estiveram junto com Santa Librada por algumas horas na Casa Museu do 20 de Julho. Quem sabe, rezaram para ela em seu desespero.



Figura 5 - Santa Librada, Casa Museu do 20 de Julho, Bogotá (Colômbia)
Imagem, produzida num ateliê quitenho no século XVIII, pertencia à igreja de San Juan de Dios. Entre 1813 e 1959, sua procissão nas vésperas do dia 20 de julho abria as comemorações da independência nacional. Desde que foi recolhida ao Museu do 20 de Julho em 1960, a memória desta relação entre Santa Librada e a Independência praticamente se perdeu.

REFERÊNCIAS

BISLENGHI, Atilio. Luces y sombras, mil años de amor y devoción a Santa Librada. Sigüenza: Gráficas Carpintero, 2003.

CABALLERO, José María. Diario de la Patria Boba. Bogotá: Incunables, 1986.

COLMENARES, Germán. Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX. Bogotá: Tercer Mundo, 1989.

FRIESEN, Ilse E. The female crucifix: images of St. Wilgefortis since the middle ages. Watterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2001.

GONZÁLEZ RUIZ, Sergio. Veintiséis leyendas panameñas. Panamá: Autoridad del Canal (Colección Biblioteca de la Nacionalidad), 1999.

GROOT, José Manuel. Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada. Bogotá: ABC, 1953.

IBÁÑEZ, Pedro María. Crónicas de Bogotá. Bogotá: Imprenta de La Luz, 1891.

JUSTINIANO, Fátima. Santa Severa, São Veríssimo e Santa Comba. Boletim do CEIB. v. 5, n. 18, 2001.

LOMNÉ, Georges. Las ciudades de la Nueva Granada: teatro y objeto de los conflictos de la memoria política (1810-1830. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. n. 21. Bogotá, 1993.

NORA, Pierre. Les lieux de mémoire. Paris: Quarto Gallimard, 1997.

[3] El Mosaico n. 28, 9/7/1859, "Octava de las Nieves" e n. 25, 29/7/1865, "Epístola a los señores directores de la octava de San Victorino".

[4] El Chino de Bogotá, 2/07/18740.

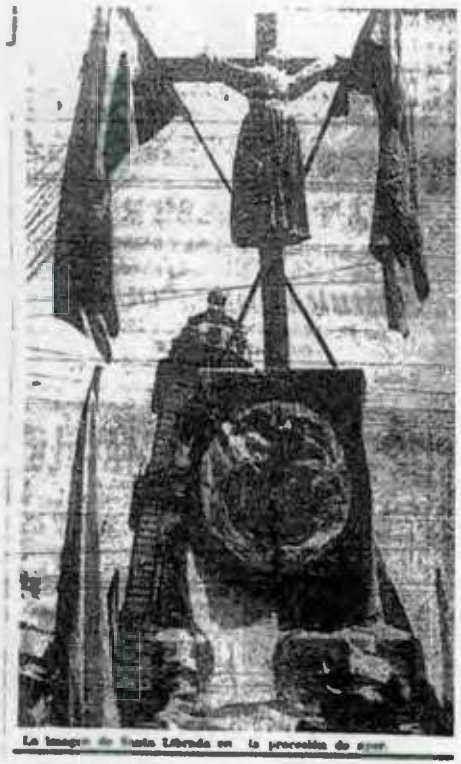


Figura 6 - Foto da procissão de Santa Librada em 1935
Publicada no jornal colombiano El Tiempo, 20 julho 1935

PECES-RATA, Felipe Gil. Historia de las aperturas del sepulcro de Santa Librada y envíos de sus reliquias. Sigüenza: Gráficas Carpintero, 2006.

SOWELL, David. Artesanos y política en Bogotá. Bogotá: Pensamiento Crítico/Círculo de Lectura Alternativa, 2006.

TEDIM, José Manuel. A propósito de Santa Comba e Santa Liberata. Boletim do CEIB. v. 6, n. 23, 2002.

VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo e VARGAS MURCIA, Laura. Iglesia de San Juan de Dios. Bogotá: Arquidiócesis de Bogotá, 2004.

VELARDE, B. e Oscar, A. Las tablas durante el primer cuarto del siglo XX. Panamá: Universidad de Panamá (Tesis, Maestría en Historia de Panamá y América). 2000.

SÃO SEBASTIÃO PADROEIRO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

FÁTIMA JUSTINIANO *

Esta comunicação tem como suporte as pesquisas que realizei ao longo de todo o ano passado, colaborando com a professora Myriam Ribeiro, na elaboração do guia das *Igrejas Barrocas e Rococós do Rio de Janeiro*. Entre as muitas curiosidades que ficaram evidentes nesta pesquisa, vou relacionar duas que causaram surpresa e estranheza.

Do total das 20 igrejas analisadas no guia, situadas no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, foram encontrados apenas dois exemplares escultóricos de São Sebastião, apesar de ser o padroeiro da cidade. E o segundo fato foi a grande diversidade de invocação da Virgem Maria.

Uma das duas esculturas de São Sebastião, é do escultor acadêmico Candido Caetano de Almeida Reis (1838-1889), do século XIX, que está na igreja do Santíssimo Sacramento, e a segunda, uma excelente peça do século XVIII, localizada na Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa, que analisaremos mais adiante.

Quanto às invocações da Virgem, metade das igrejas está sob sua invocação e uma boa parte possui também altares laterais dedicados a ela: Nossa Senhora de Montesserrate (São Bento), Nossa Senhora do Desterro, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora Mãe dos Homens, Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, Nossa Senhora da Candelária, Nossa Senhora do Bonsucesso, Nossa Senhora do Terço, Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte e Nossa Senhora do Carmo da Lapa.

Uma invocação em especial chamou a atenção pela dificuldade de identificação: Nossa Senhora do Socorro. No século XIX, o cronista Moreira de Azevedo, descrevendo as igrejas do centro do Rio de Janeiro, a identificou corretamente, porém, com o passar do tempo, acabou recebendo denominações tais como Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte) e Nossa Senhora da Guia (Igreja do Terço). Nessas duas igrejas elas pertenciam a altares laterais da nave, sendo posteriormente deslocadas, fato que pode ser confirmado pela presença, na tarja superior, dos atributos da invocação: uma cobra (simbolizando o demônio) enroscada em uma flecha (Fig. 1).

A invocação de Nossa Senhora do Socorro é de origem italiana, nasceu da lenda da mãe que reclamando das travessuras de seu filho e em desespero pediu ao demônio que o levasse. Imediatamente o filho foi arrancado dos seus braços. Assustada e muito arrependida recorreu a Virgem pedindo-lhe o seu "Socorro". Esta apareceu e afugentou o demônio. A partir desse fato, foi construída uma capela com o título de Nossa Senhora do Socorro pelo prior do Convento dos Agostinianos de Palermo. Nas representações das igrejas do Rio de Janeiro, a Virgem está de pé, segura o Menino Jesus no braço esquerdo e na mão direita tem a flecha direcionada para o demônio na forma de uma serpente a seus pés entre nuvens, tendo ao lado uma criança.

Quanto à escassez de esculturas de São Sebastião, do século XVIII, pode ser explicado pelo fato de não termos incluído no guia as duas igrejas que atualmente estão sob sua invocação: a Catedral Metropolitana e a Igreja dos Capuchinhos na Tijuca, ambos monumentos do século XX. E uma segunda hipótese, diz respeito à própria história do Bispado no Rio de Janeiro, estabelecido em

Foto: Fátima Justiniano



Nossa Senhora do Socorro - 80cm
Escultura em madeira policromada
Igreja de Nossa Senhora do Terço, Rio de Janeiro, RJ

* *Mestre em História da Arte*
Universidade Federal Fluminense
fasjusiniano@hotmail.com

Foto: Fátima Justiniano



São Roque - 80cm
Escultura em madeira policromada
Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa
Rio de Janeiro, RJ

1588, no alto do Morro do Castelo, naquele tempo chamado de Morro de São Sebastião, que até a inauguração da atual Catedral em 1972, não teve uma sede definitiva.

Segundo informações de Moreira de Azevedo, o Rio de Janeiro foi fundado "na praia, junto do Pão de Açúcar, onde Estácio de Sá lançou o fundamento da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, e na nascente cidade ergueu uma ermida de pau a pique, coberta de palha, dedicada ao santo do nome do Rei de Portugal"[1]. Transferida para o Morro do Castelo, permaneceu pouco tempo no topo do morro, percorrendo um longo caminho por diversas igrejas: São José, do Rosário, Santa Cruz e, finalmente, o Convento dos Carmelitas, onde ficaram por mais tempo. Acredita-se que este fato se deveu principalmente pela dificuldade de acesso ao morro, ladeira muito íngreme e precária que nas épocas de chuvas, não se subia, nem descia.

Sabemos que em 1842, o edifício da antiga Catedral abandonado no morro do Castelo foi entregue aos capuchinhos italianos que o reedificaram. A "construção era de gosto jesuítico, com um pórtico de granito, uma janela e um óculo no coro, e um frontão reto; as torres têm uma porta do primeiro pavimento e só uma tem pináculo de forma piramidal"[2].

Atualmente as duas igrejas dedicadas a São Sebastião no Rio de Janeiro são construções do século XX. A Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro foi inaugurada em 1977, construída em terreno doado quando do desmonte de parte do Morro de Santo Antônio e a Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, quando do desmonte do Morro do Castelo em 1922. Essas igrejas mudaram-se para a Tijuca e a atual construção é de 1928 em estilo neobizantino.

Segundo Simão de Vasconcelos, a primitiva imagem de São Sebastião encontra-se na sacristia da igreja dos Capuchinhos, junto com outros importantes símbolos da cidade: os restos mortais de Estácio de Sá e o marco em pedra da fundação da cidade. Porém, observando o acervo escultórico do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro, localizado no subsolo da Catedral, encontramos dois exemplares de São Sebastião, um de pequeno formato, que lembra muito o da Igreja dos Capuchinhos, e um segundo, possivelmente de meados do século XVIII. Portanto, são estes três exemplares, juntamente com o da Igreja do Carmo da Lapa que analisaremos a seguir.

Sem nenhuma dúvida São Sebastião é atualmente um dos santos mais populares do Brasil, e no Rio de Janeiro, juntamente com São Jorge, alcançou enorme incremento devocional nas últimas décadas do século passado. Mas a história de São Sebastião e da cidade do Rio de Janeiro possuem aspectos inusitados e alguns fatos lendários. O mais famoso é o que lhe imputa o mérito na vitória dos portugueses sobre os franceses no começo do século XVIII. "Crença, segundo a tradição corrente entre os Tamoios, e assinalada por alguns dos nossos cronistas, que diz que o próprio santo protetor da cidade foi visto junto aos portugueses, mamelucos e índios, batendo-se contra os calvinistas (franceses)"[3].

São Sebastião foi um dos primeiros mártires do cristianismo e, segundo a lenda, capitão da guarda pessoal do Imperador Diocleciano (c. 303 d.C.). Converteu-se ao cristianismo e por este motivo foi martirizado, amarrado a uma árvore e flechado até a morte. Porém, apesar dos ferimentos não morreu, foi cuidado por Santa Irene. Recuperado, apresentou-se mais uma vez ao Imperador que o fez açoitar, agora até a morte.

O seu culto sofreu um importante desenvolvimento a partir da Idade Média, e ao longo dos séculos teve diversas versões iconográficas. No entanto, a representação que firmou a partir do Renascimento foi a do jovem preso a uma árvore, tendo no corpo diversas flechas.

Dos quatro exemplares analisados, dois podem ser datados de fins do século XVII e dois do XVIII. Os do século XVII possuem tipologia similar e acreditamos tratar-se realmente dos exemplares mais antigos na cidade do Rio de Janeiro. E os do século XVIII já apresentam padrão tipológico distinto, podemos até dizer que um deles apresenta postura inusitada.

[1] MOREIRA DE AZEVEDO. O Rio de Janeiro. Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Livraria Brasiliense, 1969, p. 173-190. (Coleção Vieira Fazenda).
[2] MOREIRA DE AZEVEDO. Opus cit., p. 173-190.
[3] FLEIUSS, Max . História da cidade do Rio de Janeiro. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

São Sebastião era representado como um jovem amarrado a um pequeno tronco (algumas vezes ausente) com os braços para trás, flechado e usando apenas o *perizonium* ou pano de pureza. Nas duas peças mais antigas vemos o padrão formal atarracado, moldados com certa desproporção anatômica, rigidez na postura, principalmente das robustas pernas sobre a peanha (passa a idéia de estarem fixados ao solo com dois grandes cravos). Expressão facial inerte, ladeada por cabelos longos e um acentuado cacho sobre a testa. O panejamento tem caimento natural fixado à cintura por um simples nó do lado esquerdo. Pudemos constatar diversos exemplares deste protótipo no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa e em algumas cidades do Norte de Portugal.

Dos dois exemplares do século XVIII, o do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro é uma escultura anatomicamente bem definida, representativa do período barroco, tanto pela dinâmica e teatralidade que o caracteriza, como pela sinuosidade do corpo do Santo, cuja torção se define através de um jogo de diagonais articuladas. Apresenta boa definição da musculatura e cabelo longo e na expressão uma certa angústia no olhar, podendo ser datado de meados do século XVIII.

E finalmente a última escultura, a da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa, tipologicamente muito diversa das demais. O santo guerreiro está ajoelhado, tem o tecido amarrado

Fotos: Fátima Justiniano



São Sebastião - 80cm
Escultura em madeira policromada
Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa
Rio de Janeiro



São Sebastião - 40cm
Escultura em madeira policromada
Fins do século XVII
Museu de Arte Sacra - Rio de Janeiro



São Sebastião - 100cm
Escultura em madeira policromada
Meados do século XVIII
Museu de Arte Sacra – Rio de Janeiro

na cintura e uma fina capa vermelha circunda as suas costas apoiando-se nos braços. Os músculos são marcados, as feridas definidas ao longo do corpo, a expressão é de suplica com olhar direcionado para o alto. Segura as flechas, em número de cinco, com a mão direita.

Tentando imaginar o momento representado, hipoteticamente nos pareceu a representação do momento seguinte ao abandono do corpo do santo pelos arqueiros romanos que o acreditavam morto. Porém, ainda vivo se solta, remove as flechas, ajoelha-se e eleva o seu olhar expressivo aos céus em agradecimento.

Nesta mesma igreja existe uma escultura de São Roque em idêntica atitude, ajoelhado e olhar expressivo para o alto, talvez fizessem parte de um conjunto escultórico pertencente a um altar, tendo ao centro muito provavelmente um Crucificado. Iconograficamente esta teoria encontra respaldo por serem os dois santos, desde o período medieval, invocados contra a peste. No caso de São Sebastião, por apresentar as feridas ocasionadas pelas flechas, e no de São Roque, pela grande chaga aberta em sua perna. O que sabemos com certeza é de que possuem a mesma procedência e o mesmo escultor ou oficina, importada ou já feita no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Benjamim de A. Igrejas barrocas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

FLEIUSS, Max. História da cidade do Rio de Janeiro. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

LUCCOCK, John. Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil (1808-1818). Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 1975.

MOREIRA DE AZEVEDO. O Rio de Janeiro. Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Livraria Brasiliense, 1969, p. 173-190. (Coleção Vieira Fazenda).

NORONHA SANTOS, Francisco. Crônicas da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Padrão, Livraria, 1981, vol. I.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). Memórias para servir à história ao reino do Brasil. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1981. (2 tomos)

ICONOGRAFIA DE UMA IMAGEM: DEVOÇÃO, MANIFESTAÇÃO RELIGIOSA E PRESERVAÇÃO

MARIA DA GRAÇA ANDRADE DIAS *
MARIA VERÔNICA ROHRS DA CUNHA **

Foto: Graça Dias



Figura 1 – Maragojipe

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apresentar a imagem de São Bartolomeu, símbolo da fé e da manifestação religiosa do povo de Maragojipe, cidade localizada no Recôncavo da Bahia a 133 km de Salvador, às margens da Baía do Iguape, com a população estimada em 42.086 habitantes[1].

A origem do município de Maragojipe remonta do período do Brasil Colonial, durante o ciclo da cana-de-açúcar. Por volta de 1520, fixaram-se na região os primeiros desbravadores portugueses, atraídos pela riqueza das matas e pela acessibilidade de suas águas, que comportavam o atraque de embarcações. A povoação desenvolveu-se na faixa de terra da então "Sesmaria do Paraguaçu" (ou Paraoaçu), doada a Dom Álvaro da Costa por seu pai, Dom Duarte da Costa, 2º Governador Geral do Brasil, em 16 de janeiro de 1557 (FERREIRA, 1958, p. 29). Atualmente, Maragojipe não apresenta a mesma importância econômica de outrora, porém possui áreas naturais de extrema beleza que, aliadas a uma expressiva arquitetura do período colonial e a um rico conjunto de manifestações culturais, propiciam o desenvolvimento do turismo como alternativa ao fomento de um novo ciclo de crescimento do município.

A matriz de São Bartolomeu (Fig. 1), construída no século XVII (IPAC/BA, 1981, p.193), é um templo de grandes proporções, que abriga a imagem do padroeiro e está situada num ponto alto da cidade. O monumento conserva notável acervo composto de altares em talha rococó, imagens, telas, prataria e móveis. Segundo a lenda, o português Bartolomeu Gato de Castro, homem abastado que vivia na cidade, trouxe de Portugal a imagem de São Bartolomeu, colocando-a ao ar livre, simulando uma aparição milagrosa e sugestionando a comunidade a tornar-se devota (DIBAI, 2006, p.9).

Devoção e fé

No domínio devocional popular também denominado "culto aos santos", as imagens religiosas são ativas, depositárias de sacralidade e, por isso, mediadoras com as esferas do sagrado. Os santos exemplificam a caridade, a piedade, o sacrifício, a fé inabalável e a missão evangelizadora. (SARAIVA, 1990, p. 135). A imagem funciona como substituta na reprodução, evocação ou recriação de coisas reais ou de realidades espirituais. Estas associações são elaboradas entre planos abstratos e concretos de relações ou de identificações.

O processo de evangelização dos segmentos populares fundamentou-se num projeto figurativo que buscava a materialização das concepções sagradas difundidas nas imagens religiosas. Segundo Ginzburg (2001, p. 67), "o aparecimento da imagem cultual poderia ter sido uma resposta à necessidade de uma comunicação mais direta e mais íntima com o mundo celeste, esse e outros elementos certamente podem ter contribuído para a popularidade das imagens de culto". A imaginária das devoções cumpre funções particulares e expressa significados. O poder de realizar os milagres e as suas capacidades mediadoras foram retirados estrategicamente de suas biografias. A imagem passa a ser definida pelas expectativas depositadas na intervenção do santo na vida dos devotos (LONDOÑO, 2000, p. 248). A fé significa, em seu sentido bíblico, uma atitude do ser humano

* *Professora Assistente*
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Campus Amargosa

** *Restauradora*
Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia/SURBM

[1] Segundo levantamento demográfico do IBGE/2007.

Foto: Graça Dias



Figura 2 - Matriz de São Bartolomeu

de fundamentar sua vida a Deus e deixar que ele dela disponha, em resposta à iniciativa salvífica do ser supremo.

A igreja católica reafirmou a tradição medieval do culto aos santos mártires e a representação por imagens das figuras sagradas como forma didática de ensinar aos fiéis, que aqueles santos tiveram uma vida terrena que se destacaram pelo fervor religioso e convicção na fé, resistindo às tentações e sendo fiéis ao cristianismo, mesmo quando significasse o martírio e a morte. Procurou induzir os seus fiéis a refletir sobre a virtude dos santos, estimular a relação de amor e devoção, sobretudo reconhecendo o poder de interseção dos mesmos junto a Jesus no atendimento de suas preces.

Desde o século XVII, o povo maragojipano destaca-se por sua religiosidade e fé ao apóstolo e mártir São Bartolomeu, dedicando-se e participando de todas as atividades religiosas realizadas no mês da sua festa, período em que intensificam as suas preces, saudando, agradecendo, pedindo proteção, enfim, revigorando a sua crença.

Iconografia da imagem de São Bartolomeu

O culto a imagens tem existência a partir de uma cultura luso-brasileira, aqui implantada e desenvolvida desde o século XVI. Os colonos portugueses traziam na bagagem e no coração os seus santos de devoção, sendo herdados e assimilados pela cultura brasileira. O culto a São Bartolomeu e a identificação dos devotos de Maragojipe, com sua história iconográfica, tornou-se importante através da valorização de sua atribuição simbólica de guerreiro e mártir. Como guerreiro, representando a força, aquele que está sempre pronto para enfrentar e vencer todos os obstáculos da vida e como mártir, representando aquele que morreu na busca dos seus ideais.

São Bartolomeu foi um dos apóstolos de Jesus Cristo, nascido em Caná, na Galiléia, pequena aldeia, aproximadamente a 10km de Nazaré. Pregou o Cristianismo, provavelmente, na Armênia e Pérsia. E, segundo a tradição, o seu poder de evangelização causou revoltas que resultaram na sua morte, sendo esfolado vivo, barbaridade esta que era praticada na Pérsia e no Egito. Muitas de suas obras são conhecidas através de traduções como o Evangelho de Bartolomeu, Pregação de São Bartolomeu no Oásis e a Pregação de Santo André e São Bartolomeu (SILVEIRA, 1980, p. 117). Sua festa votiva acontece em 24 de agosto, data da sua morte.

Fazem parte das comemorações religiosas as procissões (cortejos), onde, geralmente, são utilizadas imagens de vestir ou de roca, também chamadas processionais, por serem mais leves e não possuírem grande volume de madeira entalhada, o que facilita serem transportadas nos andores e em longos trajetos. Maria Helena Flexor (2005, p.166) identifica as imagens de roca e/ou as de vestir como aquelas que permitem expressões e gestos teatrais, permitindo uma comunicação mais direta com o povo. Destacando, também, que a possibilidade de mudar a roupagem e os gestos das imagens estavam coadunados com a teatralidade barroca e com a temática da encenação religiosa. Pode-se observar que a encenação que envolve a indumentária e os gestos da imagem de São Bartolomeu acentuam a sua expressividade, tornando-a mais próxima do fiel, comovendo-o e fortalecendo a sua fé.

A imagem processional de São Bartolomeu (Fig. 2) mede 1,85m de altura, apresenta características anatômicas bem definidas; corpo e vestes entalhados em madeira. Sua carnação é clara, seus olhos são de vidro, sobrancelhas, bigode e barba castanhos. Possui articulações nos ombros e cotovelos; mão direita entreaberta, para permitir a sustentação do alfanje de metal, e mão esquerda aberta. Roupa composta de camisa com mangas curtas e calça, pintadas na cor azul claro; pés com sandálias marrons. O aspecto fisionômico desta imagem é bastante expressivo, onde a verossimilhança do olhar constitui-se num aspecto fundamental para comover o fiel.

Uma imagem não é apenas a justaposição de diversos signos, mas o resultado articulado deles. Ademais, uma imagem nunca é autônoma, pois seu significado está ao menos em parte relacionado com o conjunto no qual ela se encontra inserida, isto é, com sua localização física e com a utilização social que recebe.

(FRANCO JR., 1996, p. 202)

Durante todo o ano a imagem de São Bartolomeu permanece num oratório localizado na Sacristia, sendo retirada no mês de agosto, período em que é realizada a festa em sua homenagem, sendo colocada num andor num local especial da nave. Sua indumentária é composta de roupas internas em linho puro branco bordado à mão (uma calça, uma camisa sem manga e duas camisas com mangas, sendo que uma delas possui punhos com aberturas para permitir o uso de abotoaduras); roupas externas em veludo vermelho com bordados e franjas em fios de ouro e aplicações de pedras semipreciosas (túnica, estola e manto).

A cada festa são confeccionadas novas vestes para a imagem o que contribui para manter o armário lotado com túnicas, estolas, roupas internas, perucas de cabelos naturais, joias em ouro (cordões, crucifixos, abotoaduras), coroas e resplendores banhados a ouro. Este espaço, portanto, funciona como um camarim onde estão guardados todos os acessórios que contribuem para compor o cenário da festa. O sigiloso ritual de vestir a imagem é um momento importante, pois gera um clima de mistério em torno da veneração, o que realça seu caráter sagrado. Os gestos rituais que se fazem nas cerimônias, desde vestir a imagem longe dos olhos curiosos até a preparação do andor, são consagrados, a cada ano, por representantes da irmandade e da comunidade. Nessas ações firmam-se valores e aprendizados passados de geração para geração através dos gestos, palavras e exemplos.

A cor vermelha de suas vestes representa o sangue derramado durante seu martírio; o alfanje utilizado como instrumento do sacrifício é o seu atributo. O atributo de metal branco usado em dias comuns pelo santo é substituído pelo de metal dourado em dias de festa, pois o ouro simboliza a nobreza e a piedade cristã.

Em decorrência do seu sofrimento, São Bartolomeu foi considerado protetor dos açougueiros, dos curtidores e das pessoas que possuem doenças na pele. O significado simbólico da velha pele sendo substituída por uma nova é o da renovação pregada pela Igreja. Esse sinal de purificação em São Bartolomeu inspirou Michelangelo Buonarroti na sua obra "O Juízo Final" (1541), pintado na parede de fundo da Capela Sistina, no Vaticano, onde representou a figura de São Bartolomeu segurando a própria pele.

Foto: Graça Dias



Figura 3 – Imagem de São Bartolomeu

Manifestações religiosas no culto a São Bartolomeu

Os maragojipanos comemoram todos os anos, no mês de agosto, uma das maiores e mais tradicionais festas religiosas e populares do Recôncavo Baiano, a festa de São Bartolomeu, que transcorre durante todo o mês. Para organizar esse evento, membros da Paróquia, da Irmandade de São Bartolomeu e representantes da comunidade realizam reuniões, com três meses de antecedência, buscando definir as estratégias para angariar recursos e elaborar a programação da festa religiosa, contando com o apoio da Arquidiocese de Salvador e da Prefeitura Municipal de Maragojipe. Todos participam de forma solidária e efetiva (informação verbal)[2].

O pré-anúncio da festa acontece no final do mês de julho com "O Pregão" (Bando Anunciador), atividade de distribuição da programação religiosa efetuada pela comissão organizadora do evento que, acompanhada de músicos, percorre as principais ruas da cidade, em uma espécie de romaria musical. Dentro da programação da festa estão incluídas: lavagem do templo e novena. Os

Foto: Graça Dias



Figura 4 - Saída da procissão

organizadores estimam que mais de 10 mil pessoas, de toda a Bahia, participam desse evento.

O novenário inicia-se no dia 17 de agosto onde, em cada dia, um grupo da comunidade é homenageado. No dia 23 de agosto, véspera do dia de São Bartolomeu, acontece todo um ritual de arrumação da imagem, com novas vestes, peruca penteada, jóias e perfume; decoração da igreja e do andor. Todos trabalham dia e noite para que tudo fique pronto no grande dia da festa. Durante toda a programação religiosa os fiéis têm a tradição de vestir roupas na cor vermelha, um dos símbolos iconográficos da imagem.

Nos primeiros minutos do dia 24 é realizada a alvorada festiva, com fogos de artifício e rojões, além das badaladas dos sinos da igreja, anunciando a chegada do dia santo. Às cinco horas da manhã, com a igreja lotada, o pároco e vários sacerdotes celebram missa solene com a participação de corais, filarmônicas e apresentação de cenas teatrais religiosas realizadas pela comunidade, as demonstrações de fé ganham força e grandiosidade. Este evento é culminado na última segunda-feira do mês de agosto, com a procissão.

A procissão é um ritual que, narrando um mito bíblico, superpõe, através de sua representação dramática, uma tradição vivida e definida localmente. Um ponto que chama a atenção na procissão é a organização de espaços no cortejo. Cada uma das pessoas ligadas diretamente na produção da cerimônia, tem a sua função e o seu lugar definido. Os organizadores estimam que mais de 10 mil pessoas, de toda a Bahia, participaram desse evento.

Os espaços da procissão são estruturados da seguinte maneira: à frente do cortejo vai a filarmônica, logo após, em fila dupla, vão os representantes da Irmandade de São Bartolomeu carregando estandarte, cruz processional e velas; atrás, o pároco e representantes da comunidade eclesiastica; em seguida autoridades civis e militares e o andor com a imagem de São Bartolomeu sendo carregado por pessoas da irmandade, que usam capas vermelhas seguidos dos devotos e visitantes, sendo finalizada por outra filarmônica. A procissão é iniciada na frente da igreja, onde a multidão de fiéis forma uma grande mancha vermelha que se desloca, percorrendo as principais ruas da cidade e retornando à igreja, onde ocorre a benção final (Fig. 3).

Durante todo o mês de agosto acontece, paralelamente à festa religiosa, a festa profana, que é iniciada pela tradicional lavagem do adro da igreja pelas baianas, num ritmo de muita festa e animação, com a participação da comunidade local e turistas que transformam a rotina da pacata cidade.

Conclusão

Movidos pela força da fé e da expectativa de dias melhores, a comunidade católica maragojipana utiliza-se de variadas formas de manifestações religiosas, demonstrando a devoção a São Bartolomeu, representado nesta imagem, transmitindo para as gerações seus valores religiosos e reintegrando socialmente as pessoas através da participação igualitária da comunidade com o objetivo comum de produzir os eventos religiosos com esmero e dedicação, juntamente com os representantes da irmandade.

A teatralidade é o símbolo de toda esta demonstração de religiosidade, seja na preparação do santo padroeiro, imagem articulada, que mais se assemelha a um personagem que veste a roupa para assumir uma identidade, seja na preparação do interior da igreja e de toda a cidade, através das decorações que compõem a ambientação para a apresentação da cena.

A preservação desta imagem sacra, patrimônio cultural tangível e principal símbolo católico regional, permite que esta peça prossiga como referência fundamental para as manifestações religiosas, patrimônio cultural intangível que testemunha a história religiosa e que contribui para manter os valores sociais da comunidade.

[2] Dados fornecidos por Sócrates Fernandes de Araújo, membro da assessoria da Comissão de Festas e Serviços Paroquiais.

REFERÊNCIAS

DIBAI, Priscilla. Maragojipe festeja padroeiro. A Tarde. Salvador, 21 de ago. 2006. Caderno 1, p. 9.

FERREIRA, Jurandyr Pires. Enciclopédia dos municípios brasileiros. 1. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1958. v. XXI.

FLEXOR, Maria Helena. Imagens de roca e de vestir na Bahia. In: Revista Ohun, ano 2. n. 2, Salvador: EBA/UFBA, 2005, p. 165-184.

FRANCO JR, Hilário. Imaginética e devoções religiosas: alguns fundamentos. São Paulo: EDUSP, 1996.

GINZBURG, C. Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

IPAC-BA. Inventário de proteção ao acervo cultural do Estado da Bahia – Monumentos e sítios do recôncavo baiano. Convênio Seplan/Estado da Bahia. Órgão executor: Secretaria de Indústria, Comércio e Turismo, 1981.

LONDOÑO, Fernando Torres. Imaginária e devoções no catolicismo brasileiro: notas de uma pesquisa. Revista Projeto História, São Paulo, n. 21, p. 247-263, nov. 2000.

SARAIVA, M. Manuela. Imagem. In: Logos. Enciclopédia luso-brasileira de filosofia. Lisboa: Verbo, 1990. v. 2.

SILVEIRA, Frei Ildefonso, O.F.M. 2. ed. A vida dos Santos na Liturgia. Petrópolis: Vozes, 1980.

A IMAGEM DO VITRAL DE SANTA CECÍLIA NA CATEDRAL METROPOLITANA DE VITÓRIA EM 1937

MÔNICA CARDOSO DE LIMA *

Introdução

O objeto de estudo neste trabalho é uma imagem sacra de relevância na tradição cristã de representação de santos mártires e que está figurada entre os vitrais da Catedral Metropolitana de Vitória (Fig. 1). Esse vitral foi confeccionado no século XX, no Ateliê do imigrante César Alexandre Formenti, reconhecido pintor e vitralista estabelecido na cidade do Rio de Janeiro, em 1918. O vitral com a representação de *Santa Cecília e os Anjos – Protetora da Música*, está localizado no Coro da Catedral Metropolitana de Vitória, mede 300x500 cm e tem formato ogival. A Catedral de Vitória foi construída no local da antiga Matriz, que foi demolida em 1918 no bispado de D. Benedito Paulo Alves de Souza. Demolida a antiga igreja, o desenhista Paulo Motta elaborou o projeto do novo templo em estilo neogótico. A adoção do estilo neogótico em prédios religiosos no Brasil seguiu uma tendência ocidental marcada pelo *revival* de estilos antigos[1].

Pretende-se desenvolver uma argumentação defendendo a hipótese de que essa imagem é tanto possuidora de um valor de culto (aurático) como de um valor de exposição (político), no sentido benjaminiano. Também se procura pensá-la no sentido crítico proposto por Georges Didi-Huberman e Giorgio Agambem, que pretendem dialetizar as categorias benjaminianas ao proporem secularizar a noção de aura.

Coeli Lília, Caesis Via – a Cecília

'Lírio o céu' ou 'caminho dos cegos' são alguns significados atribuídos ao nome Cecília. Pertenceu a uma nobre família romana cristianizada e quando se casou quis manter sua condição virginal convencendo o marido (Valeriano) e o cunhado (Tibúrcio) a converterem-se. Valeriano e Tibúrcio foram chamados pelo prefeito Almáquio para imolarem os ídolos romanos ou receberem sentença de morte. No entanto, reafirmaram sua fé num único Deus. Ambos foram mortos. Cecília, quando chamada por Almáquio, também reafirmou sua crença num único Deus e não imolou os ídolos pagãos, sendo com isso condenada a morrer num banho fervente até queimar, o que não ocorreu. Foi então enviada a ordem para decapitá-la, mas ela sobreviveu aos golpes durante três dias e nesse tempo doou todos seus bens aos pobres e solicitou ao Santo Urbano que recomendasse a beatitude de todos. Consta que foi martirizada por volta do ano 223 ou 220 da era cristã, segundo fontes e depoimentos diferenciados[2].

As imagens de Santa Cecília na tradição iconográfica fazem em geral referência a três temas: o martírio, o êxtase e a sua relação com a música. Santa Cecília é muito conhecida atualmente como patrona dos músicos.

A imagem representada no vitral de Santa Cecília na Catedral é uma figuração da santa tocando harpa em êxtase auditivo. Para efeito de uma análise comparativa optou-se por uma imagem de êxtase do período renascentista, pois acreditamos na hipótese de que o pintor e vitralista Formenti foi influenciado por esse estilo. Na imagem do vitral Santa Cecília da Catedral, a face dos anjos ajoelhados representados ao lado de Cecília são faces marmóreas, afiladas, que lembram o classicismo. Donato M. Jr. nos informa[3] que Alexandre Formenti, assim que chegou ao Brasil (1890),

Foto: Elizabeth Nader, disponível em http://gazetaonline.globo.com



Figura 1- Fachada da Catedral Metropolitana de Vitória, ES

* *Mestranda em Artes - UFES*
mhocardoso@hotmail.com

[1] PATETTA, Luciano. "Medievalismo y revival Gótico", IN: PATETTA, L. Historia de la Arquitectura. Antologia Crítica. Espana. Hermann Blume, 1984, p. 222.
[2] VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea, Vidas de Santos. São Paulo: Cia. da Letras, p. 941-947.

Foto: Mônica C. Lima



Figura 2 - Vitral Santa Cecília e os Anjos, protetora dos músicos, 300x500cm
Localização: Coro. Catedral Metropolitana de Vitória, ES

estabeleceu-se em São Paulo, trabalhando durante alguns anos junto com Ramos de Azevedo. Tal como outros artistas e artesãos imigrantes que se estabeleceram no Brasil em fins do século XIX e início do XX, deve ter seguido a tendência da época, ou seja, de maneira geral os artistas imigrantes foram reconhecidos por seu gosto eclético e seguidores do estilo renascentista.

A imagem de Santa Cecília no êxtase auditivo/visual configura-se como uma representação de algo não representável, dado que somente quem vive a visão é que vê ou ouve, ou seja, a imagem figurada quer representar algo que somente Cecília pôde perceber. Passaremos a analisar o êxtase auditivo de Santa Cecília no vitral da catedral, contrapondo ao conhecido modelo de quadro sobre o êxtase da visão, o Santa Cecília de Rafael (1513-1516).

Victor Stoichita aponta a obra de Rafael como "o primeiro quadro de altar em que o êxtase se constitui por si mesmo o tema"[4]. Nela Santa Cecília está figurada entre São Paulo, São João Evangelista com seu atributo (a águia), São Pedro e o báculo e, provavelmente, Madalena[5]. A inspiração de Rafael é a iconografia da Sacra Conversação onde Santa Cecília tem a visão, mas alerta o autor que o êxtase de Cecília não é visual, e sim auditivo. Seu êxtase também é secreto, ou seja, vivido e percebido apenas por ela. O pintor retrata a percepção do espaço celeste que se abre na parte superior da tela ao mesmo tempo em que a Santa nos olha. Seu rosto, tal como representado, indica que ela vê/ouve conciliando o seu ponto de vista com o ponto de vista do espectador. A visão de Santa Cecília não é uma projeção de seu interior, ou seja, há uma identificação da visão do espectador com a visão da santa da antítese entre a música mundana e a celestial[6].

O êxtase representado na imagem de "Santa Cecília e os Anjos - Protetora da Música", na Catedral Metropolitana de Vitória (Fig. 2), que está exposta num vitral, compõe a parte central da parede superior da igreja. Por estar no Coro, sua visão é dada na maioria das vezes a distância e, sempre do baixo para o alto. Fruto de um contexto cultural muito distante e diverso do contexto da Cecília de Rafael, o vitral da Catedral neogótica nos dá a imagem de uma Cecília dignamente trajada de leve dourado e parcialmente coberta com um manto vermelho, tocando harpa e acompanhada por anjos dispostos hierarquicamente entre o espaço mundano e o espaço celeste. A composição recebe influência de várias correntes estilísticas, tais como o gótico, neogótico, o pré-rafaelismo, o simbolismo, o *art nouveau*, o *art deco* e o neorenascentismo.

A ilusão de profundidade na cena da visão/audição representada remete à perspectiva clássica, mas também lembra os artifícios do ilusionismo helenístico-romano de Duccio (Duccio di Buoninsegna, Siena, 1255-1319)[7] que cria o espaço em profundidade pelo acréscimo de distintas formas arquitetônicas, conduzindo o espectador para o ponto desejado. Como podemos perceber na imagem em estudo, o pintor vitralista cria a sensação de dois espaços distintos, o mundano e o celestial, não apenas pela cena dos anjos músicos celestiais, mas também pela sobreposição de formas arquitetônicas e pelo ponto de fuga que conduz nosso olhar num ponto à direita de Santa Cecília.

Os elementos arquitetônicos com colunas coríntias, num primeiro plano, conduzem nosso olhar para uma espécie de nicho atrás de Cecília com características muito mais austeras que lembram os detalhes geométricos das pinturas murais de Pompéia[8] ou mesmo um dos altares do Panteão romano. As faces marmóreas dos dois anjos, um com as mãos em cruz e outro segurando o peito, indicam submissão ao seu papel e ao dever de Deus. Na aparição celestial e mesmo na mundana tem-se uma composição em trios, que não deixa de evocar a trindade (Fig. 3). Em um detalhe do vitral, podemos perceber essa intenção de forma ainda mais nítida. Trata-se do concerto celestial com três anjos vestidos diferentemente e com funções também diversas: um entoando hinos, outro com uma flauta e o terceiro tocando alaúde, reconhecido símbolo da harmonia. Os ornamentos florais, geométricos e graciosos do vitral por sua vez remetem ao *art nouveau*.

[3] JÚNIOR, Donato Mello e GULLAR Ferreira. 150 anos de pintura no Brasil: 1820/1970 (Ilustrado pela coleção Sergio Fadel, Colorama, 1989). Escreveu Donato Mello Júnior: "Foi um bom pintor aquarelista, mosaista e excelente vitralista sacro, tendo tido sua iniciação artística na Itália com Ravagna, da Academia de Bolonha. Cedo recebeu um prêmio num concurso de aquarelas. (...) Iniciou uma dura e difícil vida de trabalho na cidade de Araras, São Paulo. Passando depois para a cidade de São Paulo trabalhou muito para as obras de Ramos de Azevedo, fazendo principalmente vitrais e mosaicos, ofício que transmitiu ao seu filho Gastão Formenti."

[4] STOICHITA, Victor I. El ojo místico. Pintura y visión religiosa em el siglo de oro espanõl. Madri: Alianza Forma, ///, p. 19.

[5] Geralmente Madalena é representada com cabelos soltos, o índice que aponta para a provável Madalena neste quadro é a presença do frasco que ela segura com a mão esquerda.

[6] op. cit., p. 19-22.

[7] JANSON, H.W. Iniciação à História da Arte. SP: Martins Fontes, 1996, p. 150

[8] op. cit., p. 78. Ver pintura mural 'Cenas de um culto Dionisíaco de mistérios', 50 a.C.

Os vitrais das igrejas capixabas construídas no decorrer da primeira metade do século XX são artefatos culturais e religiosos inseridos numa rede de relações comerciais (encomenda), sociais (o fazer produtivo), político-religiosas (a escolha temática e a doação) e artísticas (criação). No caso da imagem de Santa Cecília, pode-se identificar sua presença como patrona da Música em vitrais das seguintes igrejas no Espírito Santo: na de São Sebastião (município de Afonso Cláudio), na de Nossa Senhora da Penha (município de Alegre), na de São João Batista (município de Aracruz) e na Matriz de N. S. Medianeira de todas as Graças (município de Itaguaçu). Esse tipo de imagem apresenta uma figura feminina tocando algum instrumento musical, geralmente um piano/órgão, alaúde, violoncelo ou harpa. Aparece só ou acompanhada por anjos e, na maioria das vezes, sua cabeça está envolta com auréola simbolizando sua condição virginal e santíssima.

É possível evidenciar que as figurações realizadas pelos artífices dos vitrais inseridos em Igrejas do Estado do Espírito Santo reproduzem as tipologias desenvolvidas para essa temática da santa mártir Cecília. A representação do êxtase visual/auditivo aparece nas imagens da Catedral de Colatina (Fig. 4) e na Catedral de Vitória.

Foto: Mônica C. Lima



Figura 3 - Detalhe Vitral Santa Cecília e os Anjos, protetora dos músicos
Coro da Catedral Metropolitana de Vitória, ES

Uma imagem e a secularização

Há um elemento no vitral que une o alto com o baixo, o celestial com o mundano, o divino com o político. Os anjos intermediários entre o plano celeste e o plano mundano estão num espaço triangular como que num tímpano de um portal que conduz ao alto a partir do baixo e vice-versa. Eles lançam lírios, símbolo de pureza, sob a cabeça de Cecília e, esses, por sua vez, também aparecem caídos no chão em direção ao ornamento de viés arquitetônico com a inscrição informando que o vitral foi ofertado pelo Governo do Estado do Espírito Santo no ano de 1937 (Fig. 5).

É possível atribuir a esse detalhe da cena figurativa cristã um olhar que extrapola a sensação de culto e da percepção aurática.

Walter Benjamin define *aura* como "uma peculiar fantasia de espaço e tempo: a aparição única de algo distante, por mais próximo que possa estar"[9]. Em seu texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Benjamin expõe suas ideias acerca do contexto histórico em que a obra de arte perde sua aura. Benjamin acredita que a aura está associada à autenticidade da obra, à sua unicidade, o aqui e agora do original como conteúdo de sua autenticidade. Benjamin conecta a autenticidade à aura e ao valor de culto. O valor único da obra de arte autêntica tem sempre um fundamento teológico, seu valor de culto estaria ligado ao ritual e à magia.

Didi-Huberman propõe secularizar a aura. Segundo o autor, a religião e a magia constituem evidentemente o paradigma histórico e a forma antropológica exemplar da aura. Em Benjamin, a aura surge como um fenômeno de crença, no entanto, o próprio termo culto está associado ao verbo latino *colere* = *cultus*, que significa o ato de habitar, cultivar, ato relativo ao lugar, à sua gestão material, lugar trabalhado. Neste sentido, o valor de culto e a aura são noções da imanência visual e não da transcendência. Para Didi-Huberman, do serviço ritual da obra de arte à arte contemporânea houve uma resimbolização, o sublime tem de ser visto numa nova dimensão[10] e, neste sentido, propõe-se uma secularização da aura.

Na Catedral de Vitória, o vitral está associado ao culto, mas também à política. As obras da Catedral foram acompanhadas de uma intensa mobilização de recursos por parte dos fiéis reunidos nas associações e irmandades. O governo do Estado contribuiu com a doação do vitral, do barravento e verba em diversos momentos da construção da igreja. No entanto, a inscrição do ano 1937, início do período do Estado Novo, não passa despercebida, logo será necessário estabelecer algumas correspondências entre a imagem doada pelo governo de Punaro Bley e o contexto histórico em que ela se evidencia.

A demolição da antiga matriz e a construção da Catedral em estilo neogótico estão

[9] BENJAMIN, W. "Pequena História da Fotografia". In: BENJAMIN, W. Sociologia, SP: Atica 1991. P.228.

Foto: Mônica C. Lima



Figura 4 - Vitral Santa Cecília, protetora da música e do canto. 250x240cm
Coro (parede lateral esquerda). Catedral de Colatina, ES

inseridas num contexto histórico em que a Igreja buscava, em nível nacional, uma rearticulação com a sociedade dentro de uma conjuntura laica e moderna. Segundo os estudos do brasilianista Mainwaring, entre os anos 1916-1955 a Igreja Católica no Brasil buscou um maior envolvimento com a política. Com a nomeação do arcebispo de Recife e Olinda em 1916, Dom Sebastião Leme, iniciou-se um movimento denominado neocristandade, marcado pela publicação de uma carta pastoral, sendo seu desafio maior lutar contra a fragilidade institucional da Igreja.

O apogeu deste movimento ocorreu durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Nesse período, a Igreja procurou reafirmar sua influência na vida pública e reaproximar-se do Estado, mantendo com este uma relação de "mútua cooperação", conservando como "interesses indispensáveis" a ingerência sobre o sistema educacional, a preservação da moralidade católica, o anticomunismo e o antiprotestantismo[11].

Os anos 30 no Espírito Santo foram marcados pela fase de intervenção de Punaro Bley, um mineiro que pouco sabia sobre as questões locais. No entanto, em seu governo ocorreu uma ênfase ao atendimento das demandas do setor social. Além disso, no campo econômico houve um fomento da produção agrícola e pecuária no sentido de dotar o estado de um suporte técnico-financeiro e no aparelhamento do porto de Vitória.

Também no governo de Punaro Bley (1930-1942) ocorreu uma reorganização das elites políticas estaduais num rearranjo intraoligárquico com a manutenção da força hegemônica do setor mercantil-exportador. Fernando Achiamé faz uso do conceito gramsciniano "reformismo autoritário" para discutir o período marcado por uma intensa conciliação entre a Igreja e o Estado no intuito de conciliar as forças sóciopolíticas. O interesse do autor consiste em demonstrar as rupturas e as continuidades presentes na história capixaba após o movimento de 1930 defendendo que o governo de João Punaro Bley foi a tradução regional de projeto do governo central. A tônica de seu governo foi a busca da conciliação entre os grupos sociais para atender os interesses da classe mercantil-exportadora frente às novas demandas sociais. Foi de fundamental importância o papel dos intelectuais reunidos em torno de instituições tais como a Associação Comercial, a Maçonaria, a revista Vida capixaba, o Instituto Histórico e Geográfico, o Rotary Club, a revista Channaan e sindicatos patronais e de trabalhadores.

Considerações Finais

A imagem figurada no vitral Santa Cecília e os Anjos, Protetora dos Músicos, nos remete a uma passagem de Georges Didi-Huberman: "Não te deterás nunca num único ponto"[13]. Assim, analisar a obra como uma narrativa dotada de sentido exclusivamente cristão, ou circunscrito ao fenômeno aurático, do mistério e do distante, seria não considerar a possibilidade de perceber o conteúdo dialético da imagem por si mesma. E, ao se constituir como uma imagem dialética, ela mostra um passado repleto de conflitos, disputas e paradoxos entre os discursos e as práticas dos atores políticos em questão: a Igreja e o Estado.

Tem-se em cena uma tríade: uma Igreja militante que buscava adaptar-se às transformações numa sociedade laica, adotando um estilo arquitetônico que remeteu ao medievo ocidental e, ao mesmo tempo, buscou confirmar o sacramental e tridentino[14] através de um movimento que a aproximava das massas pelo viés do controle e conservadorismo. Também encontramos um Governo autoritário e corporativista fazendo o papel de conciliador das forças políticas locais, promovendo obras sociais que visavam atender às demandas da sociedade civil numa lógica reformista. A tríade se fecha na imagem de um vitral localizado no local mais alto da Igreja (o coro), talvez representando a extremidade do mundano por estar no lado oposto do altar. A imagem está datada de 1937, início do Estado Novo - período do regime ditatorial varguista, representado localmente por um tenente, de origem mineira. E seu governo está associado à pureza simbolizada pelos lírios de uma santa

[10] DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed.34, 1998, p. 150-159

[11] SIMÕES, Daniel Soares – Anti-protestantismo, Neocristandade e Paradigma Tridentino na Obra "O Anjo das Trevas" (1936), Cadernos de História, publicação do corpo discente do Departamento de História da UFOP, Ano I, n. 2, setembro de 2006. Disponível em www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria. Acesso 10 de agosto 2007.

[12] ACHIAMÉ, Fernando A. M. Elites políticas espírito-santenses e reformismo autoritário (1930-1937) In: Revista Agora, Vitória, n.1, 2005, p.1-34.

[13] DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 168, nota 8.

martirizada por negar o culto aos deuses pagãos, sustentáculos da teocracia autoritária romana.

Tais questões podem contribuir para uma fundamentação da noção de secularização proposta por Georges Didi-Huberman e Giorgio Agambem, mas para isso será necessário mais pesquisa empírica e documental. A princípio podemos formular hipóteses:

1- É possível estudar os vitrais como fenômenos culturais integrados, entrelaçando-os ao contexto político e econômico dos anos 30 e 40 do Estado, contribuindo para a discussão artística e historiográfica sobre o período.

2- A partir das imagens e sua localização (topos) e do confronto com a documentação da época será possível defender que a postura dos Bispos Benedito Alves e Luis Scortegagna foi de encontro com o projeto da Neocristandade, ajudando a promover no Estado as diretrizes nacionais do mesmo.

3- O vitral Santa Cecília, dado sua localização na Catedral, possui uma lógica discursiva: a Igreja (altar) e o Estado (coro) como as instituições que estão acima das vontades particulares e de classe. Além disso, os vitrais em seu conjunto podem ser vistos como um exemplo de conciliação dos interesses de acordo com uma hierarquia social e política pré-estabelecida desde os anos 20, ou seja, anterior mesmo ao governo de Punaro Bley.

Foto: Mônica C. Lima



Figura 5 - Detalhe Vitral Santa Cecília e os Anjos, protetora dos músicos
Coro da Catedral Metropolitana de Vitória, ES

REFERÊNCIAS

ACHIAMÉ, Fernando A. M. Elites políticas espírito-santenses e reformismo autoritário (1930-1937) In: Revista Agora, Vitória, n.1, 2005.

BENJAMIN, W. Sociologia, São Paulo: Ática, 1991.

DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed.34, 1998.

JANSON, H.W. Iniciação à História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JÚNIOR, Donato Mello e GULLAR Ferreira. 150 anos de pintura no Brasil: 1820/1970. (Ilustrado pela coleção Sergio Fadel), Colorama, 1989.

PATETTA, Luciano. "Medievalismo y revival Gótico", IN: PATETTA, L. Historia de la Arquitectura. Antologia Crítica. Espana. Hermann Blume, 1984.

SIMÕES, Daniel Soares – Anti-protestantismo, Neocristandade e Paradigma Tridentino na Obra "O Anjo das Trevas" (1936), Cadernos de História, publicação do corpo discente do Departamento de História da UFOP, Ano I, n. 2, setembro de 2006. Disponível em www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria. Acesso 10 de ago. 2007.

STOICHITA, Victor I. El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro espanõl. Madri: Alianza Forma, s/d.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea, Vidas de Santos. São Paulo: Cia. da Letras, 2003.WERNET, A. A igreja paulista no século XIX. São Paulo: Ática, 1987.

[14] WERNET, A. A igreja paulista no século XIX. São Paulo: Ática, 1987, p. 17. O autor refere-se ao período do catolicismo renovado (romanizado, clerical, tridentino, individual e sacramental) em contraste com o catolicismo tradicional (luso-brasileiro, leigo, medieval, social, familiar) na passagem do século XIX ao XX.

EPIFANIA DA IMAGEM:
O SENHOR BOM JESUS DO MATOSINHOS DE SANTO ANTÔNIO DO PIRAPETINGA

HONÓRIO NICHOLLS PEREIRA *

Apresentação

O objetivo do artigo é dar a ler os principais aspectos pesquisados acerca da imagem do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, pertencente ao acervo do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, localizado em Santo Antônio do Pirapetinga, distrito de Piranga, Minas Gerais, por ocasião da instrução do processo de tombamento municipal, elaborado no ano de 2006 para a Prefeitura Municipal de Piranga, através da Cooperativa Cultura (PEREIRA; ASSIS, 2006).

Participaram da pesquisa, além do autor deste artigo, a arquiteta Adriana Paiva de Assis, a historiadora Aline Pinheiro Brettas e o sociólogo Rafael Barbi. Contribuíram para a realização da pesquisa os membros do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de Piranga, funcionários do Setor de Cultura da Prefeitura Municipal de Piranga e moradores de Santo Antônio do Pirapetinga, a quem agradeço em nome da equipe de pesquisadores.

A metodologia de trabalho incluiu levantamentos histórico, bibliográfico e arquivístico, além de entrevistas com moradores. Essa pesquisa prévia, somada aos levantamentos físico e fotográfico e complementada pelas observações *in loco*, criou subsídios para a descrição e análise do objeto de estudo – em termos técnicos, formais, estilísticos e iconográficos.

A partir da análise e descrição, tornou-se possível identificar a relevância, os valores e significados associados à imagem do Senhor Bom Jesus do Matosinhos e, assim, justificar seu tombamento, propondo, de forma complementar, diretrizes de intervenção para sua efetiva conservação.

O Santuário do Bom Jesus do Matosinhos

O povoado de Santo Antônio do Pirapetinga, também conhecido como Santo Antônio do Bacalhau, foi fundado em 1702 por bandeirantes que encontraram ouro às margens do Ribeirão Bacalhau. As riquezas advindas da mineração propiciaram, ainda no primeiro quartel do séc. XVIII, a ereção das Capelas de Santo Antônio – padroeiro do arraial – e de Nossa Senhora do Rosário, situadas às margens da estrada que ligava Guarapiranga a Vila Rica. O arraial cresceu linearmente acompanhando essa estrada, tendo como limites as duas capelas. No quartel final do séc. XVIII, uma Capela do Bom Jesus do Matosinhos foi erigida no ponto mais alto do arraial, seguindo a tradição portuguesa, conformando um novo vetor de crescimento urbano.

A Capela foi transformada em Santuário por uma Bula Papal emitida por Pio VI em 1786[1], segundo a qual aqueles que visitassem o Santuário durante o Jubileu do Bom Jesus, comemorado anualmente entre os dias 1° e 15 de agosto, receberiam indulgência plenária, enquanto os fiéis que visitassem o templo em qualquer dia do ano receberiam alívio de cem dias de penitências.

A transformação em Santuário resultou na reconstrução ou ampliação da antiga capela e fez surgir novas atividades econômicas – pouso, alimentação e transporte de romeiros – gerando uma renda extra para os moradores do povoado. O movimento culminava com o Jubileu, quando milhares de pessoas, vindas das regiões vizinhas, passaram a se reunir em Bacalhau.

Foto: Honório Nicholls



Figura 1 – Direcionamento visual sugerido pela solução escultórica da imagem do Senhor Bom Jesus (em vermelho). As linhas de força estão inscritas em um triângulo isósceles invertido (em cinza)

* *Mestre em Arquitetura e Urbanismo PPGAU/FAUFBA*
honorion@gmail.com

[1]Termo de Abertura da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Matozinhos. Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos. Pirapetinga. 1939.

Desenho: Honório Nicholls



PLANTA BAIXA
s/ escala

Figura 2 – Esquema interpretativo do cenário montado para a visualização da imagem do Senhor Bom Jesus

Deu-se a construção do conjunto do Santuário (capela e casas de romeiros), pois, entre 1786 e 1840. Como sinal de sua devoção, os moradores criaram a Irmandade do Senhor do Matosinhos por volta de 1792, cujo compromisso foi aprovado por D. Pedro I em 1821. Diversos artesãos trabalharam na construção do templo, entre os quais destacaram-se: José Esteves de Araújo e Domingos Ferreira da Costa, pedreiros; José de Meirelles Pinto, responsável pela talha do altar-mor; Vicente Fernandes Pinto, responsável pela talha da tarja e dos capitéis do arco-cruzeiro e do cancelo da capela; e José Coelho da Silva, carpinteiro que trabalhou na capela-mor. As pinturas dos forros da nave e da capela-mor são atribuídas a Francisco Xavier Carneiro, contemporâneo e parceiro do mestre Manoel da Costa Ataíde, cuja família residia em Bacalhau. O pai de Ataíde, Capitão Luiz da Costa Ataíde, foi mesário (1781) e juiz (1790) da Irmandade do Senhor do Matosinhos. O próprio Manoel da Costa Ataíde trabalhou nas obras do Santuário, tendo recebido meia pataca pela fatura do douramento da chave do sacrário do altar-mor (MIRANDA, 1997).

Entre as imagens pertencentes ao acervo do Santuário, destacam-se as de São Pedro, São Paulo e Nossa Senhora das Dores, levadas aos respectivos altares em 1804. Tais imagens apresentam traços similares e vêm sendo atribuídas ao padre Félix Antonio Lisboa, meio-irmão de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Destacam-se também duas imagens do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Uma delas encontra-se no trono do altar-mor e teria sido feita por Manoel Dias da Silva no início do séc. XIX. A outra imagem do Senhor Bom Jesus – que é objeto deste artigo – permanece em um pequeno altar localizado no consistório, recebendo a adoração e os pedidos de promessa dos romeiros.

A imagem do Bom Jesus do Matosinhos

Sobre esta imagem do Senhor Bom Jesus não se sabe a autoria e datação, embora Selma Miranda a tenha identificado, pela expressividade e movimentação, como obra do terceiro quartel do século XVIII (MIRANDA, 1997). Discordamos, nesse particular, de Selma Miranda, entendendo que a peça é obra do quartel final do século XVIII. A mais antiga referência documental a esta imagem foi encontrada no Inventário de Bens do Santuário, do início da década de 1840, onde são arrolados diversos bens, entre os quais as duas imagens do Bom Jesus, uma no altar e outra no "trono", esta última paramentada com um resplendor de prata[2].

A falta de documentos escritos sobre a imagem do Bom Jesus é plenamente recompensada pelos relatos orais, lendas e mitos que surgiram, nos últimos dois séculos, acerca da imagem e do Jubileu do Senhor Bom Jesus.

Os diversos relatos apresentam uma estrutura comum, narrada a seguir: a imagem do Senhor Bom Jesus teria sido encontrada, por milagre, no alto do morro onde, posteriormente, foi construído o Santuário. Não havia água no alto do morro, o que dificultou a construção da capela para adoração da imagem. Uma mina d'água teria surgido milagrosamente no alto do morro, facilitando a construção do templo. Conta-se ainda que, toda vez que a imagem era levada para a parte baixa da

[2] ARQUIVO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Inventário: Bacalhau [S. Antônio do Pirapetinga]. 1871. T25.

cidade, no dia seguinte ela aparecia, como por milagre, no alto do morro[3].

A inusitada existência de duas imagens do Senhor Bom Jesus resultou também em diversos relatos explicativos. Diz-se que a imagem do Bom Jesus situada no altar-mor representa o Cristo ainda vivo, enquanto a imagem situada no consistório representa o Cristo morto, após seu sofrimento[4]. Relata-se que, antigamente, ambas as imagens ficavam pregadas na mesma Cruz, como se representassem duas faces do suplício do Cristo ou a dualidade entre vida e morte – que marca, naturalmente, as representações iconográficas do Bom Jesus do Matosinhos.

Aspectos iconográficos e cênicos

Trata-se de uma imagem de culto em vulto pleno, representando o Crucifixo: figura masculina em posição frontal, fixado à cruz pelos pés e mãos. Rosto oval com cabeça inclinada lateralmente à direita, olhos abertos com lacrimal pronunciado. O olhar não é convergente: o olho direito aponta para frente e para baixo; o olho esquerdo aponta para a esquerda e para o alto. Tal solução é bastante curiosa, mas não desprovida de sentido, como veremos adiante. O nariz é aquilino e as sobrancelhas são arqueadas e unidas. Boca entreaberta com cantos em ponta e dentes aparentes. Testa com cenho pouco franzido e queixo projetado. Pescoço largo e curto, cabelos longos, lisos e frisados, com coroa de espinhos no alto da cabeça. Feridas na fronte, no nariz e na face esquerda. Carnação em tons de salmão; olhos, sobrancelhas e cabelos em castanho escuro, boca e feridas em vermelho. Braços abertos, em "Y", com as mãos abertas e pregadas à cruz, com cravos em ferro fundido. Tronco desnudo, tórax projetado para frente, ombro esquerdo um pouco mais elevado que o direito. Feridas nos flancos e braços e chagas nas mãos. Pernas levemente flexionadas, inclinadas para a direita, joelho esquerdo mais elevado que o direito. Feridas nos joelhos e chagas nos pés descalços, com as plantas voltadas para a cruz, postos lado a lado e fixados à cruz por cravos em ferro fundido. Perizônio branco com dobra que cai pela direita, passando por trás das coxas e da perna esquerda, descendo até o tornozelo esquerdo.

A altura e a largura da imagem são de 150cm, com 36cm de profundidade. A análise das proporções permitiu identificar que a imagem apresenta cânone 5 e se inscreve em um quadrado com arestas de 150cm, com o centro geométrico sobre o púbis. As principais linhas de força se inscrevem em um triângulo isósceles invertido, com os vértices superiores situados nas mãos e o inferior nos pés (Fig. 1).

Voltando à questão do olhar da imagem, como dito antes, ela é curiosa, mas não desprovida de sentido. Trata-se de um recurso utilizado pelo escultor para alterar as feições da imagem e os sentimentos retratados, à medida que o observador percorre a câmara do consistório, movimentando-se da direita para a esquerda (Fig. 2).

Durante o Jubileu, os romeiros entram na câmara pelo lado direito (vendo o lado esquerdo da imagem) e saem pelo lado esquerdo da câmara (vendo o lado direito da imagem). À medida que o espaço é percorrido, cria-se uma sucessão de cenas com impactos e sentidos diferenciados:

- *Cena 1*: O Bom Jesus, com feições de sofrimento, volta o rosto e o olhar para o alto;
- *Cena 2*: O olhar do observador cruza com o olhar do Bom Jesus, que está em posição superior, criando um forte efeito de proximidade, domínio, comunicação e identificação entre observador e imagem, enfatizados pelas feições de tristeza do Bom Jesus[5];
- *Cena 3*: O Bom Jesus com feições consternadas, compungido, aceitando seu destino, com os olhos voltados para o chão.

Criou-se, assim, de forma simples e brilhante, uma tensão cênica que começa com a entrada do observador na câmara e termina com a saída do recinto. O autor explicitou, em nosso

Fotos: Honório Nicholls



Cena 3 - Olhar para baixo



Cena 2 - Olhar para frente



Cena 1 - Olhar para o alto

Figura 3 – Olhares e cenas do Bom Jesus

[3] Entrevistas realizadas por Rafael Barbi com o Sr. Adelino Patrocínio Dias e D. Maria Joana Teixeira.

[4] Informações colhidas por Rafael Barbi durante a realização de entrevistas com moradores.

[5] Isto é, o romeiro está ali a pedir uma cura ou a agradecer pela cura recebida. A identificação vem, portanto, da afinidade na dor e da fé na salvação.

Foto: Honório Nicholls



Figura 4 – Detalhe da pintura que envolve a imagem, figurando raios dourados, anjos, nuvens e, no dossel, a pomba do divino. Entre os símbolos representados, encontram-se atributos do Cristo, como o Santo Sudário, a faixa branca com inscrição INRI e o cálice

entendimento, a intenção de criar uma *cena em movimento*. Na *Cena 1*, intui-se uma tentativa de comunicação entre o Crucificado e o Pai, Todo-Poderoso. Pedido talvez de súplica, de auxílio ou de clemência em face do destino que se aproxima. Na *Cena 2*, o Bom Jesus olha diretamente para o observador, cúmplice, a dizer que está ali para redimir, para pagar pelos pecados da humanidade. Na *Cena 3*, enfim, o Bom Jesus, introspectivo, encontra e aceita seu destino de mártir.

A modificação do olhar da imagem só é perceptível à medida que o espaço interno da câmara é percorrido. Denota, em uma outra chave de interpretação, uma modificação gradativa do estado de espírito da figura principal, o Cristo crucificado. Temos então, em relação às cenas antes descritas, os seguintes estados de espírito:

1. Sofrimento e Misericórdia.
2. Cumplicidade e Indução da Culpa.
3. Aceitação da Morte.

A *imagem-em-cena* do Bom Jesus de Pirapetinga se resolve com a aceitação da morte e a consequente elevação espiritual do crucificado. Fica implícita a idéia de que à morte se segue a salvação de Jesus pela Ressurreição, da mesma forma que à atribulação do fiel se seguirá a cura pela Fé. É grande, pois, a carga dramática e simbólica da imagem.

A cena não estaria completa sem a pintura do altar, em óleo sobre madeira, conformando duas superfícies (parede e dossel) que envolvem o Bom Jesus, onde aparecem anjos, nuvens e outras imagens celestiais. Tal pintura também é atribuída a Francisco Xavier Carneiro.

Muitos pedidos de intervenção e também os ex-votos em agradecimento às dádivas alcançadas ficam expostos na câmara do consistório. Os pedidos de graças são colocados na mesa do altar, bem à frente da imagem. Os ex-votos, por sua vez, são expostos nas paredes (quadros, cartas e fotos) ou no piso (próteses, muletas e cópias em cera de partes do corpo que receberam a cura). A *imagem-em-cena* só se completa, pois, com a presença desses objetos, conferindo uma carga dramática ainda maior ao espaço e à imagem do Bom Jesus.

Aspectos Técnicos e Formais

Percebe-se a estilização dos traços fisionômicos e também da anatomia. Como descrito anteriormente, não se pretendeu criar uma representação realista; pelo contrário, a intenção cênica é explícita. Talvez por isso os detalhes anatômicos sejam resolvidos de forma singela, com a utilização de relevos pouco trabalhados: os músculos são representados em rebaixos e os ossos em ressalto. A superfície desses ressaltos é sempre angulosa, em quinas.

Uma nuance interessante pode ser percebida no tratamento dado ao tronco e aos membros inferiores. O tronco resultou estático, embora se perceba uma tentativa de prover movimento através da projeção do tórax e do desnível entre os ombros direito (mais baixo) e esquerdo (mais alto). A solução da cabeça, pendente para a direita, enfatiza esse sentido de movimentação corporal.

O perizônio, por sua vez, é trabalhado com um nó que cai pela direita, sendo bastante movimentado. As pregas são altas, o corte das dobraduras é geométrico e as quinas são vivas. Tal solução do panejamento, quando banhada por luz de velas, cria a sensação de movimento, como se tremulasse ao vento. O restante do perizônio, entretanto, tem tratamento diverso. Está colado ao corpo, tem pregas baixas e dobraduras verticais, criando frisos que acompanham as pernas e reforçam o movimento visual curvilíneo, no sentido longitudinal da imagem. Desta forma, torna-se possível percorrer visualmente o corpo num relance, dos pés à cabeça, em um "S" invertido.

Ainda no perizônio, merece destaque a terminação em cauda que envolve a perna esquerda até o tornozelo, solução pouco comum e que, no caso desta composição, ajudou a criar o

movimento anteriormente citado.

Ainda não se obteve uma identificação conclusiva sobre a madeira utilizada na escultura, tendo sido feito apenas um exame a olho nu. A cor (marrom escuro) e o grau de dureza (alto) permitem descartar o cedro (*Cedrela sp.*), sendo mais provável a utilização do jacarandá (gêneros *Jacaranda* ou *Dalbergia*). Não foram identificados danos provocados por ataques de insetos xilófagos, claro indício da dureza e resistência da madeira. Sua dureza justifica o trabalho escultórico menos elaborado e o desbaste geométrico e anguloso da porção esvoaçante do perizônio.

Quanto aos blocos constitutivos, ainda há elementos a pesquisar. Pode-se dizer, no estágio atual do conhecimento, que a imagem apresenta um grande bloco composto por tronco, pernas e perizônio. Os braços foram esculpidos separadamente e depois fixados ao corpo, provavelmente através de cravos.

Não foi possível estabelecer uma afirmação conclusiva sobre a cabeça, podendo ser um elemento separado ou uma continuidade do tronco. Não foram notadas, entretanto, fissuras que permitissem identificar uma solução de encaixe e fixação entre cabeça e tronco. Os olhos da imagem são de madeira policromada e não há indícios de que tenham sido feitos cortes para colocação de olhos de vidro ou porcelana na parte frontal da cabeça.

A policromia encontra-se bastante desgastada e com perdas significativas, favorecendo o entendimento das técnicas utilizadas na carnação e na indumentária. São observadas camadas de preparação em gesso recobertas com pintura oleosa em tons de salmão (carnação), ocorrendo também marrom e castanho, branco, vermelho e roxo. Não foi notada a existência do bolo armênio, mesmo porque não há douramento na peça. As degradações predominantes – abrasões, sujidades e perdas provocadas por desprendimento da camada pictórica – podem ser explicadas pelas variações ambientais de umidade e temperatura[6] e, mais provavelmente, pelo intenso contato físico dos fiéis com a imagem durante as Festas do Jubileu.

Não foi observada, tampouco, a existência de subcamadas que permitam supor a realização de repinturas completas. Observou-se, entretanto, retoques localizados que destoam da policromia original. São efeitos que se quis produzir nas feridas e chagas espalhadas pelo corpo do Bom Jesus. Os retoques são práticas tradicionais nas comunidades do interior mineiro e, neste caso, não agridem a policromia e podem ser facilmente removidos, embora se tenha a objetar contra emoções desse tipo.

Afinal, a conservação do patrimônio cultural deve visar à preservação e transmissão do máximo de significados dos bens culturais para as gerações futuras, sendo dirigida para e baseada em valores partilhados pela comunidade para a qual o bem cultural tem relevância (VIÑAS, 2004). Em respeito à devoção da comunidade de Santo Antônio do Pirapetinga, entendemos que devem ser aceitas suas contribuições (como os retoques) e suas exigências em relação ao culto da imagem (que não seja transportada para locais distantes, por exemplo).

Considerações finais

Pode-se afirmar que a imagem em questão foi confeccionada na segunda metade do século XVIII, mais provavelmente no quartel final da centúria. Embora não tenham sido encontrados registros documentais específicos sobre a época de fatura, sabe-se que, na década inicial do século XIX, ela já havia sido incorporada ao acervo do Santuário. Não foram encontrados registros sobre a autoria da peça. Sabe-se que Manoel Dias da Silva executou a outra imagem do Senhor Bom Jesus, hoje colocada no trono do altar-mor do Santuário. A comparação entre as imagens deixa claro, por suas características técnicas e estilísticas, que não foram confeccionadas pelo mesmo artesão. Salienta-se, como hipótese para futuras pesquisas, que a imagem do Bom Jesus, objeto deste artigo, guarda semelhanças com outras imagens do acervo do Santuário, especialmente

Foto: Honório Nicholls



Figura 5 – Vista geral do consistório. Em primeiro plano, à direita, a mesa do altar com pedidos de cura
Ao fundo, ex-votos nas paredes e no piso

[6] Não existe controle de temperatura, umidade e raios UV no Santuário.

Foto: Honório Nicholls



Figura 6 – Detalhe de um ex-voto, com reprodução da imagem do Senhor Bom Jesus

a imagem de Nossa Senhora das Dores, esta última aparentemente executada pelo padre Félix Antônio Lisboa, meio-irmão de Aleijadinho.

As características da peça permitem identificar, por trás da execução da obra, um *modus operandi*, uma operação mental criativa que demonstra ciência e envolvimento – por parte dos artistas, artífices e da própria irmandade – com as principais questões artísticas e religiosas em voga nas Minas Gerais do setecentos. A movimentação ascendente e helicoidal; a estilização da fisionomia e o caráter hierático da escultura; a importância do movimento do espectador para que ocorra a completa fruição artística; o jogo cênico proposto a partir dos possíveis olhares da e para a imagem; a idéia implícita de cenário, de teatro e, enfim, de obra de arte total, são características que estão de acordo com a mentalidade mineira do setecentos, que procurava dar vazão, nas representações artísticas, às contradições inerentes à situação humana, deixando ao fiel uma difícil escolha entre pares de opostos inconciliáveis: Corpo e Alma, Vida e Morte, Profano e Sagrado, Dor e Prazer.

Tais pares de opostos são aludidos, neste caso, em estreito vínculo com práticas e princípios artísticos da época, isto é, com a utilização de expedientes retóricos (decoro, repetição, ênfase no *memento mori* e na *ars moriendi*) e poéticos (através do ut pictura poiesis, máxima horaciana que, neste caso, permite associar passagens do Evangelho às cenas retratadas). A imagem do Senhor Bom Jesus é, pois, uma obra que só se revela (*epiphaneia*) plenamente diante do expectador, como fenômeno artístico que traduz a essência do e no tempo.

Ficam claros, a partir destes preâmbulos descritivos e analíticos, a importância e o poder da imagem do Senhor Bom Jesus na formação do imaginário local. Esta imagem sintetiza, enfim, uma passagem fundamental na história de Santo Antônio do Pirapetinga. Memória viva, lembrança em movimento, imagem-em-cena, o Senhor Bom Jesus é parte fundamental de uma obra de arte maior, de um cenário, de uma representação simbólica que se mantém preservada no interior montanhoso das Minas Gerais. Representação que se inicia no povoado de Santo Antônio de Pirapetinga – verdadeiro lugar de memória – passa pelo Santuário e chega até o Consistório onde se encontra a imagem do Senhor Bom Jesus. Esta é, enfim, uma obra de arte total e, como tal, deve ser preservada.

REFERÊNCIAS

Arquivos da Arquidiocese de Mariana.

Arquivos do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos.

Arquivo Histórico Nilo Gomes.

MIRANDA, Selma Melo. Arquitetura religiosa no Vale do Piranga. Barroco; teoria e análise. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 369-406.

PEREIRA, Honório Nicholls e ASSIS, Adriana Paiva de. Dossiê de tombamento da imagem de Bom Jesus do Matosinhos [IMPRESSO]. Piranga: Prefeitura Municipal de Piranga; Cooperativa Cultura, 2006.

VIÑAS, Salvador Muñoz. Contemporary theory of conservation. Amsterdam: Elsevier, 2004.

UM ESTUDO ICONOLÓGICO DA CÚPULA DA IGREJA DE SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS DO RIO DE JANEIRO

NELSON PÔRTO RIBEIRO *

Introdução

Uma análise iconológica da cúpula de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro necessita, preliminarmente, algumas palavras sobre a igreja em si. Na verdade, nesta análise da iconografia da cúpula, o simbolismo da planta da igreja cumpre um papel de relevância, isto porque acredito que exista um vínculo estreito na determinação de ambas as concepções simbólicas, configurando talvez um dos complexos iconográficos de maior sofisticação do barroco luso-americano.

Na maior parte das vezes, não nos damos conta do paradoxo que é o fato do maior e mais rico templo da cristandade não ser dedicado nem a Jesus Cristo nem sequer à sua mãe, e sim a São Pedro. Desde o século IV de nossa era, com a transferência da capital política do Império, de Roma para Constantinopla, que o bispado da cidade preterida de forma insistente e contínua propaga a ideologia do *Primatus Petri*, no qual se afirma a preeminência de São Pedro sobre todos os demais santos da igreja, ideologia que se constituiu em importante arma política para a continuidade da cidade que abriga a tumba do santo, enquanto capital religiosa do Império frente à nova capital política[1]. Durante o período do Renascimento italiano, com a retomada de Roma pelo papado e após Júlio II ter instituído um ambicioso programa de revalorização da cidade como capital do cristianismo e como *Caput Mundi*, o ápice desta ideologia cristalizou-se na construção da grandiosa Basílica do Vaticano: um templo centrado coroado por cúpula. É evidente que a atualização da basílica de São Pedro do Vaticano, com a demolição do antigo templo paleocristão em plano basilical e a sua substituição por um templo centrado, cristaliza a consumação da política que vinha sendo construída do *Primatus Petri*: São Pedro, elevado ao status de primeiro intermediário, logo abaixo de Deus, situando-se mesmo ao lado da Virgem.

Num artigo recente em vias de ser publicado nos Anais do IV Congresso do Barroco Ibero-americano, eu procurei demonstrar como o plano da igreja do Rio se Janeiro se incorpora na tradição do plano centrado do Renascimento italiano, tradição esta de forte caráter neoplatônico e que sob o ponto de vista projetual teve larga repercussão difundida pela tratadística arquitetônica da época, em especial Serlio, que foi quem propagou desde o século XVI, através dos cinco continentes, os projetos de plano centrado mais importantes da época e que tinham Bramante como autor. Curiosamente, a repercussão e influência de Bramante na arquitetura ocidental é inversamente proporcional às obras de sua autoria efetivamente construídas. Dos seus dois projetos mais emblemáticos difundidos por Serlio, o primeiro é um minúsculo templo com função de memorial e de *martyrium* construído no local onde se supunha São Pedro teria sido sacrificado, e o outro é o projeto não executado da Basílica do Vaticano. Bramante foi certamente o primeiro arquiteto do Renascimento a aplicar o conceito neoplatônico de *Templo Perfeito* a igrejas dedicadas a São Pedro, já que até então as igrejas de plano centrado ou eram dedicadas a Deus e seu filho (desde o *Anastasis* constantiniano em Jerusalém até Santa Sofia em Constantinopla) ou à Virgem (tal como se pressupõe teria sido a basílica da Natividade em Belém).

Acredito que é dentro deste contexto mais geral que deve ser procurado um entendimento para os significados da igreja luso-americana objeto desta comunicação. Cabe realçar que, desde

Fonte: IPHAN

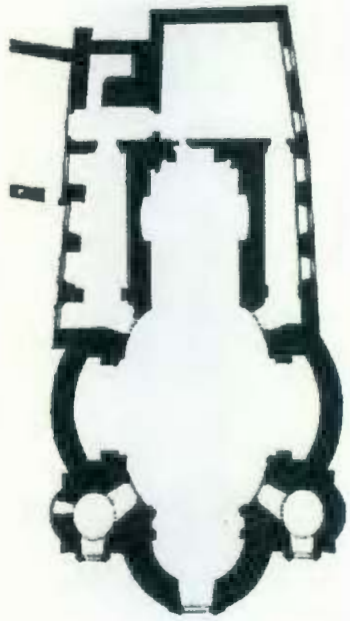


Figura 1 - Planta baixa da igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro - c. 1733

* *Doutor em História Social*
Departamento de Arquitetura e Urbanismo – UFES
nelson.porto@pq.cnpq.br

[1] KRAUTHEIMER, Richard. Idéologie de l'art antique: du IVe au XVe siècle. Paris : Gerard Monfort, 1995. p.15.

Foto: Eric Hess IPHAN-RJ



Figura 2 - Cúpula da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro - final do século XVIII

os primórdios da colonização, a ordem dos clérigos laicos de São Pedro se instala em terras americanas reivindicando para si uma situação de primazia. Todos os oito primeiros bispos do Brasil foram irmãos desta ordem, "assim como cinco dos oito arcebispos empossados até 1759". Moreira de Azevedo a descreveu no século XIX ainda como uma irmandade de elite, pois "não acompanha procissão alguma; não concorre a atos fúnebres senão dos seus irmãos (...), do Bispo diocesano ou das pessoas da Família Imperial".

A igreja de São Pedro do Rio

Construída ao longo do século XVIII a partir de 1733, a igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro tinha como arquiteto presumido o tenente-coronel José Cardoso Ramalho[2]. Tal como outras igrejas cariocas, que por situarem-se numa cidade real tiveram seus projetos elaborados por engenheiros militares da coroa, o traçado dessas igrejas normalmente revela uma fatura erudita de profissionais versados nos tratados clássicos largamente utilizados nas aulas de engenharia militar do mundo luso[3]. Infelizmente, a igreja foi demolida em 1944 por imposição arbitrária do governo federal quando da abertura da Avenida Presidente (ou deveriam dizer mais acertadamente, ditador) Vargas. A demolição da igreja, feita a "toque de caixa", impossibilitou um levantamento cadastral adequado do monumento, o que significa que quando das nossas análises teremos que trabalhar com informações truncadas e parciais.

De forma muito convincente São Pedro do Rio pode ser inserida (Fig. 1) em uma série que remete diretamente ao projeto da Basílica de Bramante, publicada e divulgada através de Serlio, série na qual podemos inserir também a igreja lisboeta de Santa Engrácia com plano atribuído a João Tinoco[4]. Santa Engrácia encontra-se em situação similar à Santa Sofia de Constantinopla, são igrejas que têm como orago diretamente a Deus. Enquanto o primeiro templo faz referência à Sabedoria Divina (*Sófia*), o segundo remete à Graça Divina (*Sancta Gracia*)[5], são templos que atendendo à simbólica tradicional, baseiam a sua planta no plano centrado coroado por cúpula.

Se fizermos um exercício de imaginação com a igreja do Rio e suprimirmos os acréscimos do *programa brasileiro*, ao mesmo tempo em que rebatemos aos fundos a abside de entrada e as torres da fachada, obteremos um plano absolutamente centrado e muito similar ao de Santa Engrácia. A diferença fundamental é que enquanto Santa Engrácia tem paredes circulares intercaladas com torres quadradas, as paredes da nossa *hipotética* São Pedro têm geratrizes elípticas e as torres são uma amaneirada intercessão do círculo com o quadrado.

Nas três igrejas, São Pedro do Vaticano, Santa Engrácia de Lisboa e São Pedro do Rio temos exemplos significativos de como três fases sucessivas da história da arte - Renascimento, Maneirismo e Barroco - trabalhando com a mesma ideia, obtiveram resultados tão distintos.

Identificação Iconográfica da Cúpula de São Pedro do Rio de Janeiro

As poucas fotografias que nos restam do interior da igreja são suficientes para nos mostrar uma cúpula elíptica internamente dividida em oito segmentos radiais desiguais e decorada com talha (de acordo com algumas peças sobreviventes que foram exibidas em 1970), cada um deles contendo uma medalha no interior da qual representou-se um ou mais dos atributos do santo (Fig. 2).

O eixo principal da cúpula elíptica é o mais longo, que conduz diretamente do Arco do coro (entrada) ao Arco Cruzeiro (altar-mor), e perpassa as insígnias da tiara e das chaves posicionadas em uma extremidade, e o do trono papal e do versículo de Mateus na outra. São os atributos iconográficos mais importantes na construção da ideologia do *Primatus Petri* porque ambos são a afirmação da primazia do santo e de seus sucessores no trono papal sobre todos os demais bispos da Igreja: através da chaves refere-se ao controle papal sobre a absolvição e a excomunhão

[2] BAZIN, Germain. A arquitetura barroca religiosa no Brasil. Rio de Janeiro : Record, 1983. vol.II, p.162.

[3] Como se pode observar através das referências da literatura técnica portuguesa produzida na época, tal como Manuel de Azevedo Fortes, Luis Serrão Pimentel etc...

[4] Segundo José Fernandes Pereira, Tinoco teve formação de engenheiro militar (in: Arquitectura barroca em Portugal. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986. p.38).

[5] RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1996. Tomo II, Vol. III, p.443.

do fiel, atributos estrategicamente posicionados sobre o eixo da entrada da igreja, ou seja, o adentrar no templo cristão deve ser entendido como a chave da possibilidade da salvação pessoal. No outro oposto vemos a *Cátedra Petri* por cima do versículo de Mateus, o versículo do Novo Testamento do qual a ideologia do *Primatus Petri* retira toda a sua autoridade: "*Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam* – Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja". Este versículo não apenas atribui primazia como institui Pedro como o fundamento (pilar) da igreja do Cristo (Fig. 3).

Separados e posicionados em lados opostos do eixo principal, apresentam-se dois grupos de insígnias da iconografia tradicional do santo, cada um dos grupos compostos por três medalhões. Em um dos lados agrupam-se os atributos que envolvem os episódios relacionados ao martírio do santo: a palma, símbolo da consumação do mártir cristão; a cruz invertida, referência direta ao martírio do santo; e as cadeias rompidas ainda atadas a uma janela gradeada, símbolo do tríplice encarceramento a que o santo foi submetido assim como a sua liberação miraculosa por um anjo. No lado oposto o artista agrupou as insígnias referentes a episódios prosaicos da vida de São Pedro, relacionados a sua vivência com o Cristo e, em especial, episódios que demonstram o lado humano e, portanto, imperfeito do santo: o galo, emblema da traição e do arrependimento e que de acordo com Réau foi um atributo tardio, difundido pela arte barroca do século XVIII, quando tornou-se bastante popular[6]; a barca, que remete à antiga profissão de Pedro enquanto pescador mas que, sobretudo, é símbolo da igreja que ele dirige enquanto *pescador de almas*; a espada, a defesa de Cristo e da doutrina que, remete ao episódio relatado em Lucas (22: 51) no qual, saindo em defesa de Cristo, Pedro corta a orelha de Malco. Ainda segundo Réau, trata-se de um dos episódios mais populares da Prisão de Cristo no Horto das Oliveiras[7] (Fig. 4).

Infelizmente, as fotos não nos permitem determinar com precisão a representação que se encontra na pequena cúpula da lanterna posicionada em nível mais elevado e ofuscada pela luz solar. Com certeza, trata-se de uma ave: a pomba do Espírito Santo como se costumava representar em locais análogos tal como na lanterna da vizinha igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores ou, talvez – como indicam a posição das asas – uma águia, o *Áquila Cristhus* de Méliton de Sardes. Também as fotos não nos permitem precisar a posição dos atributos da cúpula em relação aos espaços da igreja. Seria muito interessante poder fazer a correlação de qual insígnia situava-se por cima do Arco Cruzeiro, se as chaves com a tiara papal ou se a cátedra com o versículo de Mateus, e qual dos dois grupos de insígnias posicionava-se no teto da Epístola ou no teto do Evangelho.

Foto: Mario Baldi IPHAN-RJ



Figura 3 - Cúpula e provável Arco-cruzeiro da igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro

Abordagem Iconológica: A Cúpula enquanto uma representação dos Cosmos

Para uma compreensão iconológica da cúpula de São Pedro é necessário que se realce o caráter solar e cósmico da cúpula desde a gênese dos edifícios religiosos cristãos, demonstrado por Louis Hautecoeur, assim como a origem anterior e pagã desta tradição[8]. O neoplatonismo do Renascimento não teve escrúpulos em dar continuidade às longínquas tradições que associavam a luz solar com a divindade, desde o Bel semita até o Ahura Mazda persa, apropriando-se desta tradição através de Proclo com o seu platônico sol das idéias: o Bem[9]. Dessa forma, a cúpula no Renascimento foi o local privilegiado encontrado pelos artistas impregnados pela filosofia neoplatônica para expressar sua concepção espacial, desenvolvendo ali o programa iconográfico do Cristo *Pantocrátor* e do *Cósmocrator*. Posteriormente, a igreja barroca Romana vai desenvolver no local uma rica iconografia da representação do Paraíso celeste.

Paraíso e Cosmos, duas ideias distintas fortemente correlacionadas: a ideia, tanto de Paraíso como a de Purgatório que vingava no Barroco, ainda era a dantesca. Dante, o poeta *theologus*[10], que apesar da erudição escrevera no italiano *vulgar*, acolhia na sua obra o imaginário popular predominante; seu Universo era dividido basicamente em três mundos; os Infernos como

[6] RÉAU. op. cit. Tomo II, v. 5, p.51.
[7] RÉAU. op.cit. Tomo I, v. 2, p.454.
[8] HAUTECOEUR, Louis. Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole. Paris, Picard, 1954.

Desenho do autor



Figura 4 - Esquema iconográfico da cúpula de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro

regiões subterrâneas, o mundo Terrestre e o mundo Celeste ou Paraíso. Entre esses dois últimos colocava-se uma região de transição, o Purgatório, que, embora se situando num plano acima do material, aparecia como um prolongamento do mundo Terrestre e, portanto, encontrava-se também na órbita sublunar[11]. A divisão dos céus ou mundo supralunar se fazia em Dante exatamente como em Ptolomeu, uma esfera para cada planeta, sendo que cada esfera superior se apresentaria como um patamar de perfeição mais acabado que a anterior, até que se atingisse a perfeição absoluta, imóvel e incorruptível do *Empyrium*, habitação de Deus cercado da sua corte angelical.

O Paraíso, assim, situava-se na esfera da Lua, local corruptível ainda, e a cada esfera de um novo planeta passava-se a um patamar de perfeição superior como um caminho de purificação até que a alma pudesse contemplar a face luminosa de Deus na incorruptibilidade do Empíreo; "*Por Paraifo tomado abfolutamente, & fem epitheto entendemos commummente o Ceo, morada dos Bemaventurados, & eterno domicilio da gloria*" nos informa o dicionarista português do século XVIII, Padre Bluteau[12].

O caráter solar da cúpula de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro não se exprimia apenas nos motivos iconográficos que Valentim agregou em talha à sua superfície convexa. Tal como a mônada leibniziana, esta igreja aproximava-se do "*ideal arquitetônico de uma peça em negro, onde a luz não penetrava senão por orifícios tão dobrados que não deixavam nada ver do exterior, mas iluminavam e coloriam as decorações de um puro interior...*"[13]. Todos os testemunhos dos que tiveram a oportunidade de conhecer a Igreja realçaram o papel predominante que a iluminação proveniente do zimbório causava na decoração interna.

No Barroco ibérico, inclusive hispânico, onde a tradição construtiva dos templos incorporava uma cúpula - ao contrário do que acontecia na América portuguesa - estas eram invariavelmente assentadas sobre um tambor octavado: a forma poligonal que faz a intermediação entre o nível celeste (circular) e o terrestre (quadrangular); a passagem da Unidade primordial para o quaternário da manifestação elementar. A cúpula barroca, portanto, estaria assentada no local onde a comunicação entre os níveis - o terrestre e o celeste - seria possível. Não por outro motivo debaixo dela, invariavelmente, situava-se o púlpito do orador como que a querer que este fosse inspirado diretamente pela luz da sabedoria divina.

A cúpula de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, se por um lado incorporava a tradição hispânica da cúpula octavada, por outro reapropriava-se desta idéia de forma singular, pois não foi assentada em um tambor octogonal e sim dividida em oito partes radiais, sendo que cada um destes gomos continha um emblema do santo, tal como descrevemos na identificação iconográfica.

Valentim teve a preocupação de mesclar com os atributos oficiais da iconografia do santo aqueles que a devoção popular adotou, e o fez porque tinha necessidade de preencher cada um dos oito segmentos de sua cúpula com um atributo característico - a palma e a espada são os únicos atributos que não são exclusivos de São Pedro - mas procurava também, através de um atributo como o das chaves e o do trono papal, caracterizar seu programa iconográfico dentro da encomenda feita pelos clérigos laicos e da ideologia do *Primatus Petri*.

Acima dos atributos do santo situava-se apenas o nível do teto da lanterna, a cúpula hípetra tal como no Panteon romano - reatualizada nas igrejas barrocas pela lanterna colocada no ponto culminante do zimbório, na chave da abóboda, por onde irradiava a luz; "*a lanterna, ou seja, o elemento que efetua de fato a passagem do céu fisico ao empíreo, ou, mais precisamente, ao simbólico*"[15]. Aqui juntam-se a transcendência de símbolo e simbolizado, justo nela, que é representação em si do *templum perfectum* pois, como observa Argan, também ela, a lanterna, "*... é um pequeno templo clássico de planta central*"[16]. Justo neste teto, portanto acima dos oito segmentos, como se estivesse no nono céu irradiado por todos os lados da luz divina, Valentim representou, possivelmente, uma águia[16], e embora esse pássaro fosse uma representação zoomorfa

[9] ECO, Umberto. Arte e beleza na estética medieval. Rio de Janeiro, Globo, 1989. p.65.

[10] "Os poetas antigos foram os anunciadores de Deus e, nesse sentido, a poesia deve ser chamada de uma segunda teologia" (ECO. op.cit. p.144). A idéia medieval de um poeta theologus tem continuidade no Barroco. Theodoro de Almeida escreveu uma poesia; Lisboa destruida..., que mesclava ciência, teologia, profecia e história.

[11] GUÈNON, René. O esoterismo de Dante. Lisboa, Vega, (1995).

[12] BLUTEAU, Pe. Raphael. Vocabulario portuguez e latino. Coimbra, No Collegio das Artes da Companhia de JESU Tomo VI. 1720.

[13] DELEUZE, Gilles. Le pli: Leibniz et le Baroque. Paris, Minuit, 1988. p.39.

razoavelmente corrente do Cristo neste local a tradição contrarreformista usualmente representava a pomba do Espírito Santo - tal como por exemplo na lanterna da cúpula de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores do Rio de Janeiro - e deve-se realçar a raridade na iconografia religiosa do período, da representação neste local da águia como Cristo. Se Valentim, de alguma forma, inova temos o direito de supor que, para os propósitos do programa iconográfico da sua cúpula, a águia do Cristo era mais adequada do que a pomba do Espírito Santo.

Em cada um dos oito segmentos do zimbório dessa cúpula, a intenção de Valentim era representar uma das oito esferas que compõem o Paraíso Celeste, tal como na tradição dantesca; os sete planetas e a oitava esfera, a das estrelas fixas, onde o poeta situou São Pedro, abaixo apenas do *Empíreo*, e como o mais luminoso entre todos os santos tendo a sua luminosidade a se refletir pelos céus sotopostos[17]. Acima das oito esferas ficava o *Empíreo* onde Valentim representou a divindade em forma de águia, e aqui aparece o motivo pelo qual Valentim substituiu uma ave por outra, pois enquanto a pomba do Espírito Santo tem uma função *parakletos*, ou seja, desce do *Empíreo* para aconselhar, inspirar e iluminar - e Valentim não desconhecia esta significação, pelo que podemos constatar quando representa o Espírito Santo em forma de pomba no altar do *Amor Divino* na igreja do Carmo, ou quando representa este Espírito Santo no baldaquino do púlpito da própria igreja de São Pedro, como a assinalar a inspiração divina que acomete o orador - enquanto que com a águia, Valentim inscrevia-se na tradição da *Historia Naturalis* de Plínio para quem esta ave é a de todas a que mais alto voa[18], carregando consigo função *psicopompa*, tradição pagã reapropriada pelo cristianismo quando este passou a ver na águia uma representação do Cristo conduzindo a alma dos justos para o Paraíso Celeste. Muito adequadamente para uma cúpula que se pretendia representação do Paraíso, Valentim deu preferência para o teto do lanternim de São Pedro, onde representou o *Empíreo* celeste e a águia *psicopompa* em lugar da pomba *parakletos*.

A minha tese é de que na cúpula desta igreja o propósito de Valentim foi, ao dar continuidade ao tema da primazia de São Pedro, já sacramentado nas demais igrejas da ordem, associá-lo também a uma representação do Paraíso Celeste cristão tal como o imaginado na *Divina Comédia* por Dante, mesclado às fabulações oriundas da tradição popular que via o santo como *janitor Coeli* - porteiro do céu. Assim, incluía ao mesmo tempo sua cúpula na tradição iconográfica da ordem de padres seculares que era a questão da primazia do santo como o primeiro dos intermediários, associando-o com a tradição iconográfica da cúpula barroca como local de representação do Paraíso Celeste, ação de mestre, possível apenas porque, de todas as igrejas de São Pedro dos Clérigos, a do Rio de Janeiro foi a única que comportou uma verdadeira cúpula.

Conclusão

A representação do Paraíso celeste elaborada e executada por Valentim na cúpula da igreja de São Pedro atesta, não só a persistência da cultura barroca até o início do século XIX na América portuguesa, mas, sobretudo, a habilidade com que o artista da sociedade colonial estava apto a transitar nas tradições conceituais barrocas da cultura ocidental, conseguindo elaborar uma obra que, compreendendo essas tradições, carregava em si uma autenticidade e originalidade próprias das verdadeiras obras de arte. A cúpula de Valentim sabia integrar não só a tradição da representação paradisíaca ao estatuto da primazia do santo patrono, de acordo com o programa elaborado pelos comitentes, como também podia muito bem reivindicar a herança do *templum perfectum* do neoplatonismo renascentista. Todas essas tradições integradas em uma pequena joia barroca única, prova cabal de que toda tese, ao sustentar a hipótese de que o artista colonial não passava de um artesão copista das grandes obras dos centros metropolitanos, está fadada ao fracasso.

[14] ARGAN Giulio Carlo. "O significado da cúpula" in: História da arte como história da cidade. São Paulo, Martins Fontes, 1992. p.101.
[15] idem. p.100.
[16] Uma antiga fotografia dessa cúpula permite pressupor que se tratava de uma ave em que o formato da asa era destacado do corpo e voltado para baixo, tal como a asa de um anjo, enquanto que a representação usual da pomba do Espírito Santo tem as asas voltadas para cima em meia-lua. Recentemente observando uma outra fotografia dessa cúpula (reproduzida em "Uma visita à Igreja de São Pedro". Cultura política. outubro de 1943) pude observar que ave do zimbório parece de fato uma águia imperial.
[17] A Divina Comédia. Paraíso, Canto XXIV.
[18] cf. Francisco Leitam FERREIRA. Idea Poetica, Epithalamica, Panegyrica, que servio no Arco Triunfal... Lisboa, Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1709. p.45.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

PODERES E UTILIZAÇÕES DAS IMAGENS RELIGIOSAS NA AMÉRICA COLONIAL: O CASO DO JESUÍTA ANTÔNIO SEPP

MARIA CRISTINA C. L. PEREIRA *

Um problema bastante conhecido dos historiadores da arte sacra colonial no Brasil concerne ao caráter limitado das fontes escritas. Ainda que a documentação seja um pouco mais abundante no que diz respeito a questões práticas, como encomendas e recibos de pagamento[1], no que tange a textos teóricos o silêncio é constante. Não há paralelo algum com a prolixidade dos discursos sobre arte na Península Ibérica do Século de Ouro, por exemplo. No entanto, através da análise de uma documentação de tipo bastante variado, formada basicamente por textos de autores eclesiásticos, pode-se apreender muito sobre a maneira como as imagens cristãs eram consideradas na cultura colonial. Esse é o caso das conhecidas obras do padre jesuíta Antônio Sepp que relatam sua viagem da Europa à América e a experiência nas reduções ao Sul do continente, na virada do século XVII ao XVIII: "Viagens às Missões Jesuíticas" e "Trabalhos Apostólicos"[2].

Natural do Tirol, tendo ingressado na Companhia de Jesus aos 19 anos, em 1674, Antônio Sepp embarcou para a América do Sul 17 anos depois. Inicialmente, estabeleceu-se na redução de Japeyú, na atual Argentina, tendo passado em seguida por várias outras: Nossa Senhora da Fé e Santo Inácio, no atual Paraguai, e São Miguel, atualmente no Rio Grande do Sul. Em 1698, ele fundou uma nova redução, a de João Batista, também no atual Rio Grande do Sul, que passou a dirigir.

Tendo recebido formação musical em Viena, o missionário deu grande destaque a esta arte, ocupando-se de sua transmissão a negros e índios, já desde a travessia Cádiz-Buenos Aires[3]. Sob suas ordens, partituras foram copiadas pelos indígenas e instrumentos foram por eles fabricados. Em várias ocasiões, em seus escritos, ele enfatiza o talento especial dos indígenas para a cópia e para os "serviços mecânicos" - aí incluída a música. No último capítulo de seus Trabalhos Apostólicos, redigidos por volta de 1700 e publicados em 1710[4], ele mais uma vez justifica a importância da música para o trabalho missionário, ao preparar o espírito dos futuros conversos:

> *(...) se ainda houver quem considere a estes coitados ineptos para especulações metafísicas, reconheça ao menos neles um tino prático para serviços mecânicos e, sobretudo, uma propensão rara para a música. Esta última os torna sobremaneira dóceis. Deste modo, criaturas boçais que são e incapazes de compreender as cousas do espírito, entrar-lhes-ão pelo ouvido as verdades fundamentais da fé católica*[5].

Mas além da música, o padre contava com outro meio poderoso para a transposição dos ideais cristãos europeus para o Novo Mundo - ainda que isso não estivesse explicitado da mesma forma em seus escritos. Trata-se das imagens. E, particularmente, de uma imagem proveniente de sua região natal, uma cópia "feita por um rude cinzel"[6] da Virgem de Alt-Oettingen.

Essa cópia mostrara-se particularmente eficaz nos primeiros anos de sua missão, a começar pela própria travessia do Atlântico. Ela havia sido, ao mesmo tempo, ferramenta para

* *Doutoraem História*
GPIC/PPGA – UFES
mariacristinapereira@yahoo.com

[1] Ver, por exemplo, o caso de Mestre Ataíde a respeito de quem a historiografia recenseou uma ampla documentação. Ivo Porto de MENEZES. Manoel da Costa Athaíde. Belo Horizonte: Arquitetura, 1965.

[2] Pe. Antônio SEPP. Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1980.

[3] Apesar da resistência inicial dos jesuítas em relação à música, ela pouco a pouco passou a ser incorporada como uma "necessidade apostólica". T. Frank KENNEDY. "Les jésuites et la musique". In: Giovanni SALE (dir). L'art des jésuites. Paris: Mengès, 2003, p. 297-308, p. 299.

[4] Wolfgang Hoffmann HARNISCH, "Introdução", in: Pe. Antônio SEPP. Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos. Op. cit., p. 17-62, p. 47.

[5] Pe. Antônio SEPP. Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos. Op. cit., p. 247.

[6] Id., p. 191.

conversão, objeto de devoção e vetor de realização de milagres. Suas diferentes utilizações pressupunham diferentes funções, variando segundo o contexto e os espectadores envolvidos. É importante observar que esses três aspectos mostram-se intimamente enredados, como em uma teia. Muitas vezes o milagre causa a conversão – ou, podemos dizer, a conversão é o próprio milagre. Após a conversão, segue-se a devoção. E desta pode advir novamente um milagre.

Assim, o jesuíta atribui à imagem de sua devoção vários milagres ocorridos durante a travessia, dos quais ele descreve apenas a cura de um escravo moribundo[7]. Contudo, ele não deixou de creditar também a ela a segurança na viagem. Quando avistou a terra americana pela primeira vez, nas costas brasileiras, ele, desta forma, descreve sua reação: "Ajoelhei-me diante da misericordiosa Mãe de Alt-Oettingen, beijei a santa imagem e, em alegria e gratidão, chorando, dei largas ao meu coração"[8].

É importante observar que o fato de se tratar de uma cópia em nada diminuía a eficácia da imagem. Vemos aí, na prática, demonstrada a doutrina cristã do papel de intermediação das imagens de culto entre o fiel e o protótipo. Mesmo sendo uma cópia, ela continuava a ser tratada como "santa".

O fragmento citado mostra também a atitude de devoção pessoal do fiel – seja ele um religioso ou não – face à imagem de culto, uma atitude que envolve uma série de gestos, e mesmo contato físico, pois esse tipo de imagem é antes de tudo uma *imagem-objeto*[9]. Mais ainda: ela possui não somente materialidade, mas também corporalidade[10]. Ao gesto de respeito – o ajoelhar-se – soma-se o gesto de afeição, o beijar a imagem. E, coroando tudo, as lágrimas, expressão privilegiada de compunção desde o Medievo. Esses gestos, codificados, eram o tipo de comportamento esperado face às imagens. Encontramos alguns exemplos bastante claros na narrativa de Sepp: em certa ocasião, após pregar aos doentes na parte baixa do navio, o jesuíta deu-lhes para beijar a sua imagem da Virgem de Alt-Oettingen[11]. Em outra passagem, ele conta como a levou a um escravo moribundo, que a estreitou contra o peito e beijou – em uma prática que era incentivada desde a conversão:

> *Depois da ceia, dei instrução às mulheres dos negros, que também eram pretas, ensinado-lhes a doutrina cristã, contei-lhes exemplos e lhes mostrei Nossa Senhora de Alt-Oettingen, para a qual tomaram particular devoção. Beijavam e veneravam a imagem, como aquele negro doente acima citado*[12].

Nesta passagem, em que vemos uma prática devocional recém-incutida nos novos fiéis, percebemos também a insistência em um determinado elemento: a cor destes. Trata-se, de fato, de um elemento-chave para a utilização dessa imagem como vetor de conversão de populações negras por Sepp: a escultura da Virgem bávara, datada de fim do século XIII ou início do século XIV, encontrava-se coberta de sujidades, enegrecida, sendo reconhecida, portanto, como uma "Virgem negra". Sepp demonstra haver considerado cuidadosamente essa possibilidade de utilização da imagem, já que ele havia confeccionado em Sevilha "centenas" de reproduções suas. Assim, na sequência da citação anterior lemos:

> *Cada uma dessas mulheres, pretas como carvão, queria uma imagem para si. Para satisfazê-las, dei-lhes outras, pequenas reproduções, que o Pe. Böhm e eu havíamos feito de argila, às centenas, quando estávamos em Sevilha e Cádiz. As mulheres veneravam essas imagens mais do que ouro e prata, porque até aí nunca haviam visto*

[7] Id., p. 89.
[8] Id., p. 94.
[9] Jérôme BASCHET. "Introduction: l'image-objet". In: Jean-Claude SCHMITT et Jérôme BASCHET. L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.
[10] Ver, sobre esta questão, Jean-Claude SCHMITT. Le corps des images. Paris: Gallimard, 2006.
[11] Pe. Antônio SEPP. Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos. Op. cit., p. 85.
[12] Id., p. 89.
[13] Id., p. 89.

uma imagem de Nossa Senhora negra e semelhante a elas[13].

Esse processo de identificação entre o fiel recentemente convertido e a imagem, e que havia sido fator determinante para a realização da conversão, teria se verificado também em relação ao negro moribundo, citado mais acima:

> *Quando então o pobre negro contemplou a imagem e notou que o rosto da Mãe de Deus e do Menino era preto e igual ao dele, oh, é indiscutível a alegria e o consolo que lhe inundaram o rosto! Estava, pois, cheio da máxima confiança que, ainda nos últimos instantes de sua vida, obteria a intercessão misericordiosa da Santa Mãe de Deus, como depois também se verificou*[14].

Encontramos aí um ponto crucial na relação do fiel com as imagens: o princípio da imitação. Este se encontra na definição primeira de imagem cristã, de acordo com o Gênesis: "Façamos o Homem à nossa imagem, como nossa semelhança"[15]. A similitude torna-se assim a peça chave para abrir uma via de acesso ao novo fiel, através do processo de identificação. É interessante observar, por exemplo, que uma das poucas qualidades que o jesuíta reconhece nos indígenas é sua habilidade em reproduzir, em imitar. Poderíamos dizer que isso, de certa forma, faz com que a evangelização desses povos seja viável. Porque ela torna possível a imitação dos modelos certos: Cristo e os santos.

Mas, no caso desta imagem, seu poder de similitude só funcionaria completamente com os negros – e ainda mais com as negras. O público-alvo por excelência de Sepp, os indígenas americanos, que seriam encontrados em seu destino final, estariam excluídos. Eles nunca são descritos pelo jesuíta como sendo negros, embora vários documentos coloniais brasileiros façam referência aos indígenas como "negros da terra".

Ou seja, a similitude para ele não é buscada como fim último, embora pudesse em muito facilitar a tarefa de transmissão e assimilação da cultura e da religiosidade cristã pelos pagãos. De fato, percebemos que a polissemia das imagens, sua capacidade de adaptação a múltiplos destinatários, assim como suas diferentes utilizações, era o que em muito contribuía para sua eficácia nessa tarefa.

É difícil imaginar que todo o trabalho de confeccionar uma grande quantidade de cópias em argila – ainda que seu número tenha sido exagerado – seria destinado apenas aos escravos viajando no navio, não tão numerosos assim. Mais adiante em seus escritos, vemos aqueles que seriam provavelmente outros destinatários destas pequenas reproduções: padres da Companhia em Buenos Aires. A cor das imagens não é mais mencionada aqui. Elas são importantes agora, essencialmente, por serem imagens da Virgem – e, portanto, objetos de devoção.

Quanto à sua pouca qualidade, ela é desculpada pela carência de imagens na colônia, o que por sua vez é atribuído à falta de interesse dos comerciantes:

> *Aos outros Padres dei diversos pequenos presentes, objetos que na Europa se usam na instrução da infância, pequenas imagens de Nossa Senhora, feitos de argila e confeccionados em Sevilha, e outras coisas mais. Tudo foi recebido com o máximo reconhecimento, como se fora ouro e prata. Uma imagem, que por causa de sua péssima qualidade chamaríamos de 'droga', pode muito bem ser, com todas as honras, oferecida aqui a um Padre Reitor ou a um Provincial; ele por*

[14] Id., p. 89.
[15] Gn. 1, 26.
[16] Pe. Antônio SEPP. Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos. Op. cit., p. 107.

> *isso não será menos reconhecido que alguém na Europa, a quem se oferecesse a mais encantadora miniatura. Isto só se explica pelo fato de aqui haver a máxima carência desses objetos. Os negociantes da Espanha aqui não querem ceder vendedores de estampas e por isso não trazem nada disso para os nossos. E por cima do mar os quadros de pergaminho, medalhas e rosários também não podem voar*[16].

Em terra, o funcionamento da imagem começa a mudar, ao mudar seu público. Por um lado, como vimos pelo exemplo acima, desdobrada em várias cópias, ela pode se tornar objeto de devoção pessoal dos jesuítas. Por outro lado, ela será utilizada na conversão e catequese dos indígenas. E não podemos deixar de perceber como – talvez antes de esperar qualquer crítica pela pouca qualidade das peças – ele próprio já avança, parecerendo estas mais objetos para educação religiosa de crianças na Europa. Nessa passagem, Sepp deixa implícita a função primeira das imagens, e destas em particular: ensinar os indígenas, vistos pelos jesuítas como crianças.

Essa passagem é também interessante por deixar perceber, pela primeira vez nos textos, uma preocupação de ordem estética. Sepp tinha consciência de que o valor daquelas peças não se devia à sua aparência, ao rigor técnico empregado em sua confecção – e mesmo a seu teor de fidedignidade – mas sim por aquilo que representavam. Ou seja, tratava-se menos de uma questão de *arte* que uma questão de *imagem*.

Além de importantes por seu conteúdo iconográfico, aquelas pequenas imagens também vinham suprir uma grande demanda, colocando-se mesmo na contra-mão dos interesses comerciais, rompendo um bloqueio mercantil. Já que imagens não podem atravessar o Atlântico a nado, ele vai incentivar sua reprodução *in situ*. E ele menciona pelo menos duas cópias feitas de sua escultura, já na América, por um indígena que tinha se saído "bastante bem"[17]. Por esse termo, podemos inferir que ele se reportasse ao grau de fidedignidade das cópias – para ele o elemento de juízo estético mais importante. Em outra passagem, ele se referira justamente à capacidade de alguns indígenas em copiar, utilizando um conhecido *topos* virgiliano: "Fiz com que esculpissem três pares de galhetas para uso das igrejas. Um índio esculpiu-as com tal perfeição artística, que as uvas, as espigas e as muitas flores dir-se-ia viverem sobre o mineral inerte"[18]. Mas, porém, mais adiante, ele faria uma observação oposta, ao se referir à capela provisória da redução de São João Batista: "Ornei as paredes da capela com algumas imagens, as quais, não pintadas pela mão engennosa e habilidoso pincel de um Apeles, mas bosquejadas por uma rude mão-de-obra, traduzem mais uma certa pobreza devota que muita arte"[19]. Novamente aqui observamos a distinção, desta vez explícita, entre *arte* (confundida com *mimesis*) e *imagem*. E são as imagens que interessam a Sepp. As já mencionadas cópias mandadas fazer por ele imediatamente "entraram em ação", utilizadas por um outro jesuíta:

> *Entreguei as imagens ao Pe Antônio Böhm, para que as levasse em suas missões. Com elas alcançou tanto entre seus bárbaros povos pagãos, chamados os Yaros, que expuseram publicamente uma das imagens, numa capelinha construída de palha e barro. Agora, dobram os joelhos diante dela, fazem o sinal-da-cruz, rezam o rosário com aquele homem zeloso, ouvem atentamente diante dela a doutrina cristã, e até as criancinhas não batizadas se achegam a ela para beijá-la*[20].

Novamente, encontramos a mesma linguagem corporal recomendada face às imagens,

[17] Id., p. 91.
[18] Id., p. 245.
[19] Id., p. 214.
[20] Id., p. 91.

incluindo desde os gestos ritualísticos aos de devoção e afeição. Além disso, a imagem em questão serve também de cenário para a instrução religiosa – talvez sendo usada como ilustração e como modelo a ser seguido.

Este exemplo, bastante revelador, mostra a utilização da imagem na conversão e na catequese dos indígenas, instaurando novas práticas religiosas. Sepp deixa mesmo entrever uma dimensão quase milagrosa nessa ação, prometendo entrar em mais detalhes na versão em alemão dos milagres realizados pela imagem da Virgem. Nas duas obras ora tratadas, ele se limita a alguns poucos exemplos, que ocupam todo um capítulo, intitulado "Nossa Senhora de Oettingen atravessa mares imensos, chega ao Paraguai e concede seus favores aos pobres índios". Ele se refere, por exemplo, à extinção de uma peste na lavoura de trigo, obtida pela intercessão da imagem levada em procissão pelos campos , e também a milagres de cura de indígenas: um enfermeiro atingido pela peste e uma mãe e seus quatro filhos. No primeiro desses casos de cura, é interessante como o padre faz questão de frisar que foi o próprio enfermo quem teve a iniciativa de pedir-lhe que trouxesse a imagem. Ele mostraria, assim, a crença já bem enraizada na população indígena no poder da imagem, a confiança em seus milagres:

> *(...) Vendo que daí a alguns dias daria o último suspiro, mandou chamar-me: "Peço-te, padre, instantemente, traze-me aquela estátua milagrosa que nos trouxeste a nós, pobrezinhos, por tantos mares e terras; esta é a única âncora de esperança e confiança de minha vida"*[22].

Tendo a imagem nas mãos, segue-se a gestualidade costumeira: os beijos, as lágrimas, os suspiros e o pedido de auxílio feito com as mãos juntas. A graça é obtida rapidamente e, ato contínuo, o índio levanta-se para louvar a Virgem[23].

O segundo relato é menos comum, e mostra um aspecto particular da devoção feminina. Em primeiro lugar, não é a enferma que tem a iniciativa do processo de cura. Ela segue a sugestão de Sepp de rezar e assistir a missas, mas ainda assim oferece um dom, de sua própria vontade: seu colar de pérolas falsas. E o jesuíta fez questão de chamar a atenção para o quão valioso foi o gesto, já que para os indígenas tais pérolas seriam mais valiosas que o próprio ouro.

> *Neste tesouro vítreo consistia todo o fausto feminil da coitada; com ele quis ao mesmo tempo dar à Beatíssima Virgem o seu coração, para que, naturalmente, onde estivesse o tesouro lhe ficasse também o coração. Parece que agradou sumamente à Mãe Benigníssima este presentinho, e em troca lhe restituiu a saúde tanto à mãe quanto aos quatro filhos, libertando-os da crudelíssima enfermidade*[24].

Reencontramos aqui novamente o processo de identificação entre o fiel e a imagem religiosa, só que não mais em relação à cor, e sim ao gênero. A fiel brinda a Virgem com o que para Sepp seria um emblema de sua feminilidade, seu tesouro, seu colar. É certo que o jesuíta coloca limites nessa identificação, sublinhando em seguida que a importância de tal presente era também de caráter simbólico, representando o coração da enferma. Mas o gesto não choca em nada o religioso. Por um lado, o dom feito às imagens e, por outro, a vontade de ornamentá-las, de honrá-las através da beleza de jóias eram comuns na religiosidade cristã desde os tempos medievais.

Essa preocupação era também do próprio Sepp, como fica demonstrado pela descrição do local destinado à sua cópia da Virgem no altar-mor da capela definitiva, na redução de São João

[21] Id., p. 193.

[22] Id., p.191. Trata-se de um exemplo ainda mais ilustrativo da atitude que os indígenas estavam desenvolvendo para com a imagem, como ele se refere em outra passagem: "Minha imagem da Nossa Senhora de Oettingen já está sendo procurada e venerada na igreja pelos índios batizados". Id., p. 91.

[23] Id., p. 191-192.

[24] Id., p. 192.

Batista:

> *Sustentam o céu quatro gênios alados, como outros tantos Atlantes, sobre cujas cabeças se emborca a cornucópia pejada de vários e ótimos frutos. No meio, como que em trono real, entre quatro colunas coríntias, vê-se pequena estátua milagrosa da Virgem de Oettingen. Debaixo desta fica o sacrário com o Santíssimo Corpo de Cristo. Tudo isto é finamente trabalhado em cedro, com embutidos de ouro e madrepérola e entremeados, como em obra frígia, de vários relicários, pequenos espelhos e pseudo-pérolas, isto é, vidros transparentes. A obra, até o presente nunca vista em nossas Reduções, chama merecidamente a atenção não só dos naturais, mas até dos nossos padres missionários, quer mirem a arte do escultor ou o bom gosto do pintor*[25].

É importante observar que embora tenhamos nos atentado até agora à cópia da Virgem de Alt-Oettingen, ela não é a única imagem mencionada nas obras – apenas a principal. Sepp também se refere a crucifixos – especialmente um que milagrosamente apagou um incêndio na lavoura[26]. Implicitamente, ele reconhece a eficácia de todas as imagens cristãs e não só da "sua" na realização de milagres, na conversão e na catequese. Outro exemplo são as numerosas imagens, pintadas e/ou esculpidas nos altares da já mencionada capela de São João Batista:

> *Os altares vão-se fabricando, aos poucos, de cedro. Entrementes o pintor já embelezou a três deles. No altar-mor vê-se o padroeiro da povoação, São João, batizando a Cristo no Jordão; pouco mais acima o padroeiro da antiga redução, o arcanjo São Miguel, recalcando no inferno a Lúcifer; os lados inferiores ocupam Santo Inácio e São Francisco Xavier, os superiores, os dois príncipes dos Apóstolos, São Pedro e São Paulo, reproduzidos em cores. O altar lateral do lado do Evangelho é consagrado a Jesus, Maria e José; o do lado da Epístola a meu padroeiro Santo Antônio*[27].

Nas paredes há ainda outras pinturas, de santos e também das "horríveis chamas do inferno, para conservar os índios no santo temor de Deus e afastá-los do pecado"[28]. Encontramos em Sepp ecos bastante nítidos das idéias tridentinas – que por sua vez são retomadas das concepções medievais: as famosas três funções das imagens cristãs, como podemos ler nas cartas de São Gregório Magno, ensinar, lembrar e comover[29]. As imagens trazidas por Sepp, ou por ele mandadas fazer na América, respondiam a essas funções. Elas mostravam o modelo de comportamento cristão a seguir, a imitar, com todas as lágrimas, beijos e milagres que eram esperados.

A preocupação constante nos textos em relação a cópias – tanto no que concerne às próprias obras, como as produzidas por Sepp, quanto no que concerne ao ato ou à habilidade de copiar, referindo-se aos indígenas – revela também, de certa forma, a preocupação com a implantação de modelos (de comportamento, de piedade) que deveriam ser imitados pelos recém-convertidos, no processo de transplantação do universo cultural e religioso europeu e cristão para o Novo Mundo. E esses modelos necessitavam ser visíveis, materiais e físicos para poderem ser imitados. Ou seja, necessitavam ser convertidos em imagens – e imagens infinitamente reprodutíveis, de forma mimética ou não, com "arte" ou não.

[26] Id., p. 233. O padre usa o crucifixo para conjurar o fogo, ao mesmo tempo em que reza um terço para as almas do purgatório, prometendo-lhes missas em refrigério.

[27] Id., p. 238.

[28] Id., p. 238.

[29] GREGORIUS MAGNUM. Epistola ad Serenum (600). Epistolae, IX, 209; XI, 10. In: NORBERG, D (ed). S. Gregorii Magni registrum epistularum libri VIII-XIV. Turnhout: Brepols, 1982, p. 768; 873-876 (CCSL 140A). Outro lugar-comum da cultura medieval cristã, que podemos também encontrar em Gregório Magno, que Sepp retoma pode ser visto em uma passagem na qual ele frisa o processo de substituição de crenças pagãs indígenas pelas cristãs: "E onde os impostores faunos infernais por tantos anos davam oráculos enganosos, lá de cima de troncos das árvores, carcomidas pelo tempo, à guisa de cátedra, ergueram agora os padres da Companhia de Jesus o glorioso estandarte da Cruz." (Pe. Antônio SEPP. Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos. Op. cit., p. 209). Comparando-se ao papa: "Decidi, após uma longa deliberação a respeito do povo inglês, que os templos dedicados aos ídolos daquela raça não devem ser de modo algum destruídos, apenas os ídolos que neles se encontram. Tomem água benta e asperjam nesses templos, construam altares e coloquem relíquias neles. Isso porque, se os templos foram bem construídos, é essencial que eles mudem da adoração dos demônios para o serviço do verdadeiro Deus". BEDA. Historia ecclesiastica Gentis Anglorum I, c. 30, in: COLGRAVE, B. et MYNORS, R. A. B. (ed). Bede's Ecclesiastical History of the English people. Oxford: Oxford University Press, 1969, p. 106-107.

RETÁBULOS DE ABILIO DE TASSIS: REVELANDO A ARTE DO IMIGRANTE ITALIANO NO ESPÍRITO SANTO

ALBA COLA DE TASSIS MACHADO *

Introdução

O estudo "*Retábulos de Abilio de Tassis: revelando a arte do imigrante italiano no Espírito Santo (1930-60)*" efetiva a análise dos retábulos em madeira encontrados nas capelas dos municípios de Castelo e Conceição do Castelo, no Estado do Espírito Santo, a partir do levantamento de obras realizadas por Abilio de Tassis, artesão entre 1930 e 1960.

Nesse sentido, catalogaram-se os retábulos ainda existentes para a sua análise técnica, a fim de proporcionar maior conhecimento sobre um assunto a respeito do qual há pouquíssima bibliografia. Diversas obras foram realizadas pelo artesão na região dos municípios destacados, mas verifica-se que muitas foram destruídas com o tempo. Algumas, pela ação de insetos; outras, pela ação do homem na busca da modernidade ou pela simples vontade de mudança.

São analisados alguns retábulos de autoria de Abilio de Tassis, sendo este o menos divulgado dentre inúmeros trabalhos realizados pelo artesão. Não se sabe ao certo quantos retábulos foram feitos por ele, mas estima-se que muitos se perderam. Será necessária, ainda, uma pesquisa maior para a verificação de outros em Colatina, norte do Espírito Santo, e em cidades do interior do Rio de Janeiro, possivelmente de sua autoria, a partir de informações colhidas em entrevistas.

Abilio de Tassis – Vida e Obra

Abilio de Tassis nasceu em Inintimirim, distrito de Araguaia, município de Alfredo Chaves, Espírito Santo, em 14 de março de 1916. Filho de Pietro D'Tassis e Giacoma Serafim de Tassis, ambos imigrantes: ele de Trento, à época Império da Áustria; ela de Udine, à época, reino da Itália. Abilio de Tassis era o oitavo de onze filhos.

Desde cedo, ele demonstrou ter herdado do pai as habilidades manuais para o artesanato, particularmente em madeira, e, ainda menino, acompanhando-o no trabalho, desenvolveu tais habilidades de forma particular, tornando-se um artesão criativo.

Mesmo sem muitos estudos, apenas o antigo primário feito em dois anos, tinha grande facilidade para cálculos matemáticos. Ao seu jeito, sem o conhecimento das fórmulas usuais, sempre chegava aos resultados corretos com facilidade e rapidez, especialmente nas medições de áreas, madeiras e móveis em geral. Desenhava relativamente bem, escrevia com correção e tinha uma boa caligrafia.

Mudou-se para Castelo na década de 20, ainda criança, com seus pais e irmãos. Alguns anos depois, foram montadas pela família uma serraria, uma marcenaria e uma cerâmica nessa localidade.

Em 1937, aos 21 anos de idade, mudou-se com os irmãos para Governador Valadares, em busca de um novo eldorado que surgia no norte de Minas Gerais. Contudo, retornou ao Espírito Santo pouco tempo depois, com o irmão mais novo, para retomar os negócios em Castelo. Com a permanência dos outros em Minas Gerais, Abilio de Tassis comprou a marcenaria e a cerâmica, ficando apenas com a marcenaria após algum tempo.

Foto: Alba Cola



Figura 1 – Retábulo de autoria de Abilio de Tassis na Capela de Morro Vênus, Castelo, ES – Tipo 1

* *alba@albacola.com*

Foto: Alba Cola



Figura 2 – Retábulo de autoria de Abilio de Tassis na Capela de São Cristóvão, Castelo, ES – Tipo 2

No dia 10 de novembro de 1945, casou-se com Aleyda Cola, em Castelo, Espírito Santo, onde fixaram residência, tiveram e educaram cinco filhos.

Durante sua vida em Castelo, além de móveis, esquadrias e outros artefatos em madeira, Abilio de Tassis construiu dezenas de altares, nichos e bancos para capelas e igrejas da religião católica, em diversas cidades do Espírito Santo, com produção mais intensa entre as décadas de 30 e 60. Ele atuou como marceneiro nesta cidade e seus arredores, mas há trabalhos do artesão em Vitória, Rio de Janeiro e Brasília, entre outras cidades de diferentes estados.

Abilio de Tassis exerceu a profissão de marceneiro e orgulhava-se de seu trabalho, que fazia com grande esmero e prazer. A madeira era parte de sua vida, e ele a conhecia e a dominava como poucos. Sua existência e sua trajetória profissional não teriam sentido sem esta matéria-prima que, por suas mãos, foi transformada e eternizada. Abilio de Tassis trabalhou incessantemente até os 80 anos de idade com disposição, afinco e amor ao ofício.

No dia 17 de fevereiro de 2001, o mundo perderia o homem, esposo, pai, marceneiro: o artista. Porém, sua obra e sua arte se mantêm perenizadas pelo acervo, pela memória e pelo registro deste trabalho.

Objetivos

O estudo tem como objetivo maior revelar a importância da obra de Abilio de Tassis e dos retábulos no espaço religioso, bem como servir de alerta para a necessidade de preservação de patrimônio tão significativo. Como objetivos específicos, apresentam-se:

1º) Catalogar as obras do artesão Abilio de Tassis.
2º) Registrar este patrimônio cultural, a fim de se criarem as bases para um possível estudo com vistas à preservação das obras.
3º) Produzir bibliografia específica para posteriores estudos ou pesquisas, tendo em vista a dificuldade de se encontrar material bibliográfico relativo ao tema.

Metodologia

Para embasar o trabalho, fez-se necessário executar a revisão bibliográfica de aspectos históricos e técnicos, com bibliografias específicas produzidas por Sandra Alvim, Lúcio Costa, Percival Tirapelli, entre outros; pesquisa de campo para o reconhecimento das obras e entrevistas com pessoas das comunidades visitadas - testemunhas da época.

O levantamento e a verificação *in loco* também se fizeram necessários para a catalogação e para o registro dos retábulos através de fotografias.

A análise técnica foi realizada adotando-se a metodologia de Sandra Alvim, aplicada por ela aos retábulos do período colonial encontrados no Rio de Janeiro. O objeto de estudo pôde ser analisado tecnicamente com base neste referencial teórico e na organização adotada por Sandra Alvim; porém, entretanto, considerando-se os aspectos particulares verificados nos retábulos de Abilio de Tassis como uma forma de caracterizar, compreender, registrar e documentar o trabalho deste artesão.

Assim, foi fundamental também o mapeamento geral da região de Castelo e Conceição do Castelo, a fim de se apresentar um detalhamento daquelas capelas que ainda guardam a obra mais valorosa para este estudo: os retábulos em madeira talhados por Abilio de Tassis.

Desenvolvimento Temático

Caminhar por Castelo, Conceição do Castelo e seus arredores é fazer uma viagem no tempo e resgatar riquezas culturais de nossos antepassados imigrantes italianos. Trata-se de uma

região cuja paisagem é recortada por montes e por vales de beleza incomparável, onde é possível vislumbrar significativas obras de arquitetura, como as capelas, que guardam o grande objeto desta análise: os retábulos de madeira.

As capelas (igreja em geral de pequenas dimensões que comumente possui um único altar) diferem basicamente da igreja pelo aspecto administrativo, pois não é sede de paróquia e, portanto, não possui padre que lhe dê assistência permanente. Antigamente, eram comuns em sedes de fazendas e palácios. Nas construções mais recentes, aparecem em hospitais e colégios religiosos. Elas podem ser pequenas construções onde está disposta uma imagem religiosa, integrada a um conjunto arquitetônico religioso, ou não.

Em Castelo e Conceição do Castelo, verifica-se uma enorme concentração de capelas. Ao todo, a região concentra 75 (setenta e cinco) capelas cravadas nas terras de lugarejos onde à nostalgia e ao bucolismo soma-se a forte herança pautada na fé e na simplicidade, mostrando o trabalho de imigrantes que muito colaboraram para a formação da história brasileira.

O número de retábulos executados por Abilio de Tassis é grande, sendo que apenas cinco foram analisados. Para o levantamento de toda a sua obra, torna-se necessária uma investigação mais ampla e minuciosa, já que foram encontradas algumas partes desmembradas de retábulos executados pelo artesão, como, por exemplo, a mesa do altar na Capela de Fruteira, em Cachoeiro de Itapemirim; o sacrário na Capela de Santo Antônio, em Conceição do Castelo, e em São João de Viçosa, Venda Nova do Imigrante.

No que diz respeito à análise do objeto de estudo propriamente dito, são analisados os retábulos das Capelas de São Cristóvão, Morro Vênus, Montevidéo e Angá, respectivamente, nos municípios de Castelo e Conceição do Castelo e ainda a de São Vicente em Cachoeiro de Itapemirim, no Estado do Espírito Santo.

Os retábulos de Tassis foram executados em madeira e podem ser classificados em dois tipos: Tipo 1 (Capela de Morro Vênus e de São Vicente), com acabamento em verniz; e o Tipo 2 (Capelas de São Cristóvão, Montevidéo e Angá), com pintura em policromia. As pesquisas mostram que os retábulos envernizados podem ser reconhecidos como originais, pois, na marcenaria do artesão, existia um setor destinado ao acabamento em verniz. Porém, surgem dúvidas em relação ao acabamento em policromia, visto que não foi possível apurar informações quanto a esse tipo. Contudo, vale ressaltar que, quando analisados em grupo, os retábulos formam um conjunto homogêneo, e isso leva a supor que mesmo o acabamento em pintura também tenha sido executado pelo artesão.

A planta das capelas analisadas é de nave única. Nota-se a similaridade entre as capelas analisadas e as igrejas jesuíticas descritas por Lúcio Costa (1998), ressaltando-se que, nas capelas capixabas em questão, não existe o arco cruzeiro. No entanto, o posicionamento do retábulo permite uma divisão na parte posterior que cria um espaço utilizado para uma "sacristia". Essa conformação acontece nos dois tipos encontrados, estando a diferença no Tipo 2, que possui abas laterais escondendo a passagem para a parte posterior. As medidas básicas aproximadas são: Tipo 1: L= 2.60m, A=5.00, P=2.00m; e Tipo 2: L= 3.50m, A=5.50m, P= 3.00m.

As abas laterais podem ser em arco pleno, ortogonais ou ligeiramente curvas. Geralmente, esses elementos suportam cortinas para o fechamento do espaço posterior, proporcionando maior privacidade ao local.

A análise em relação aos espaços onde os retábulos estão inseridos demonstra a importância de tais obras, pois, ao se deparar com uma construção simples e pura, constata-se a mudança que esses elementos proporcionam ao seu interior, tornando-os singelos e diferenciados. Assim, nota-se o valor que os imigrantes atribuíram ao templo na época de sua construção.

Seguindo a proposta ou linha de análise adotada por Sandra Alvim (1996 e 1999) para

Foto: Alba Cola



Figura 3 - Detalhe pináculo Capela São Cristóvão Castelo, ES

Fonte: UNGEWITTER, 1856

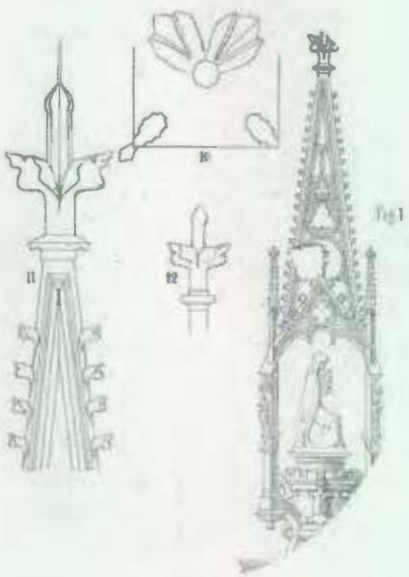


Figura 4 – Detalhe de pináculo

as igrejas coloniais do Rio de Janeiro, são analisados os aspectos formais ligados à Composição, à Estrutura, ao Contorno e aos Planos de Composição dos retábulos, tratados isoladamente no contexto em que se inserem para se compreender o seu valor artístico.

É importante esclarecer que a forma dos retábulos analisados tem relação com o estilo gótico, que se desenvolveu na Europa do século XIII ao XV e cujas características principais são: arco ogival; torre central pontiaguda, com coruchéu rendilhado; e ornamentos com rosáceas, entre outros. Essas características são apresentadas pelos retábulos de Tassis de forma singular.

Iniciando-se a análise dos retábulos de Tassis, no que se refere à Composição, ambas as tipologias possuem forma rígida e são compostas por base, corpo e coroamento. A base funciona como apoio ao restante da composição; o corpo estrutura-se a partir dos nichos laterais e centrais; e o coroamento é a parte diferenciada do retábulo e a ele se relaciona pela continuidade das linhas verticais.

A composição do retábulo obedece a uma organização constituída principalmente por linhas verticais e horizontais. As verticais são formadas pelas colunas que compõem os nichos, o altar e pelos pináculos. As linhas horizontais são formadas pela base do retábulo, entablamento, arremate inferior e superior dos nichos. As linhas curvas aparecem nos detalhes almofadados no corpo do retábulo e em algum detalhe do coroamento e das abas laterais que separam o altar e a sacristia.

Assim, conclui-se que, nos retábulos do Tipo 1, as linhas verticais se sobrepõem às horizontais, o que confere ao retábulo uma verticalidade. Em contrapartida, no Tipo 2, as linhas verticais e horizontais se equilibram, porém a presença dos pináculos no coroamento acentua as linhas verticais puxando o olhar para o teto, conferindo ao mesmo a monumentalidade também verificada no Tipo1.

Em relação à estrutura, observa-se que a base, o corpo e o coroamento constituem partes completas e são facilmente identificáveis, tornando sua leitura visual simples, aproximando-os da primeira tipologia referenciada por Sandra Alvim (1996).

O que confere estabilidade ao retábulo é a colocação de caibros de madeira na sua parte posterior, principalmente nos nichos superiores, que, em alguns casos, estão localizados nessa parte, como no retábulo da capela do Angá. Nota-se que a profundidade do retábulo é transformada em armário, em sua parte posterior, substituindo a sacristia existente nas igrejas de maior porte, sendo colocados ali os paramentos e os objetos referentes ao ritual litúrgico.

O equilíbrio formal está presente nos Tipos 1 e 2, e a simetria em relação ao eixo central é uma característica marcante. O contorno conforma um corpo compacto no qual a rigidez é levemente atenuada pela inserção dos elementos decorativos e pelas linhas verticais que se projetam além do corpo propriamente dito, suavizando a silhueta e elevando o olhar do observador às alturas.

Percebe-se que a formação de linhas horizontais ultrapassa o contorno geométrico, com seus pináculos, proporcionando leveza ao conjunto. Os pináculos são mais marcantes e acentuam a verticalidade do retábulo aumentando a altura do mesmo. Em relação aos planos de composição, a definição volumétrica é nítida e resultante da clara diferenciação entre os elementos, podendo-se verificar pela organização dos nichos nos Tipos 1 e 2.

Segundo Alvim (1999), na primeira tipologia, o reduzido número de fatores que conotam movimento ou abertura formal é insuficiente para reduzir o caráter estático da composição em estudo. Este decorre do paralelismo entre seus planos, da ausência de grandes superfícies oblíquas ou curvas, da compartimentação e da predominância de linhas retas. Percebe-se que os retábulos de Abilio de Tassis guardam relação com os da primeira tipologia na composição, na estrutura, no contorno e nos planos de composição, e, mesmo que executados na primeira metade do século XX, observa-se a sua relação com aqueles coloniais catalogados por Sandra Alvim.

Em relação ao tratamento decorativo nos Tipos 1 e 2 foram encontrados alguns detalhes recorrentes. Os retábulos de Tassis apresentam singularidade na maneira como foram ornamentados. Notam-se os detalhes decorativos como particularidades do trabalho do artesão, que soube arranjar soluções criativas para a execução dessas peças.

A madeira se apresenta como matéria-prima para a execução dos retábulos. A que melhor se adaptou foi o cedro, por ser mais macio, facilitando os recortes, os torneados e as partes vazadas, características do trabalho de Abilio de Tassis.

Nos retábulos analisados dos Tipos 1 e 2 foram encontrados alguns detalhes que guardam relação com os altares do livro alemão trazido da Itália por Pietro de Tassis, pai do artesão. Os detalhes encontrados com mais frequência nos retábulos de Tassis são:

a) **Pináculos**: pequenas torres ornamentais do estilo gótico, finas e pontiagudas, que em arquitetura são construídas sobre pilares e colocadas sobre torres. São decoradas com rendilhado, coruchéu, normalmente ornamentados com folhas montantes. Nos retábulos em questão, os pináculos são decorados com pequenas folhas ou torneados e observa-se, ainda, que são colocados por cima das colunas que arrematam os nichos finalizando o altar e, ao ultrapassarem o seu contorno, conduzem o olhar do observador ao alto.

b) **Rendilhado**: de acordo com Koch (1996), este é um ornamento arquitetônico constituído por uma série de formas geométricas primitivas, sobretudo círculos, lóbulos, folhas, favos, e pelas saliências que as delimitam. Em arquitetura, marca também o período gótico, e as formas eram executadas na pedra. Nos retábulos de Tassis, as formas foram apropriadas pelo artesão que as interpretou de maneira particular, o que demonstra sua capacidade criativa.

c) **Vazados**: as formas vazadas estão presentes em desenhos simples que, repetidos sucessivamente, formam conjuntos que se assemelham a folhagens e a flores estilizadas. Por efeito da repetição, estes conjuntos adquirem importância e complementam, com delicadeza, a ornamentação dos retábulos. Uma singularidade na obra de Abilio de Tassis é verificada pela inserção de folhas de papel alumínio prateadas, substituindo a técnica de cobertura em folha de prata, sob as formas vazadas, destacando o ornamento. No retábulo da Capela de Angá, o papel alumínio foi substituído por pintura colorida.

d) **Arcos**: os arcos plenos e trilobados estão presentes na base dos retábulos. Apoiados em pilastras torneadas, repetem-se sucessivamente, reforçando a horizontalidade da base e proporcionando um efeito particular ao retábulo.

e) **Cruz**: esta é uma figura simbólica ou ornamental recorrente em muitas culturas de épocas remotas. As formas mais comuns da cruz cristã são: cruz grega, tipo preferido na arquitetura sacra bizantina e cruz latina, tipo característico na arquitetura religiosa ocidental da Idade Média. Nos retábulos de Tassis, as cruzes são utilizadas tanto nos medalhões quanto no coroamento dos retábulos, predominando a cruz grega, a cruz latina e a cruz trifólia. Nota-se que esse elemento é sempre aplicado em locais de destaque, conferindo importância e visibilidade a um dos símbolos mais importantes da religião cristã.

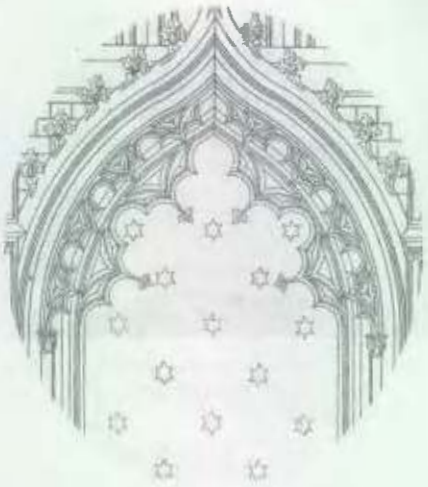
f) **Medalhões**: são elementos utilizados com o intuito de destacar uma figura central. Podem apresentar formas arredondadas, lembrando uma rosácea, ou a forma retangular. Neste último caso, os cantos são valorizados por ornamentos vazados em forma de ramos e volutas. Normalmente,

Foto: Alba Cola



Fotografia 5 - Detalhe do vazado Capela São Cristóvão Castelo, ES

Fonte: UNGEWITTER, 1856



Fotografia 6 - Detalhe de vazado

os medalhões abrigam uma cruz grega numa referência direta ao livro alemão deixado a Abilio de Tassis por seu pai.

Assim, no que diz respeito aos ornamentos, observa-se que o artesão interpretou as imagens do livro utilizado como inspiração e, à sua maneira, compôs seus altares de forma simples. Essa simplicidade, em relação às referências que Tassis possuía, pode ser atribuída à falta de ferramentas apropriadas ou à necessidade de tornar o trabalho mais rápido. Ou, simplesmente, o artesão teria seu próprio olhar criativo e original que lhe conferiu um estilo pessoal ao se apropriar das informações contidas nas imagens do livro.

Conclusão

Este estudo revela a obra do artesão Abilio de Tassis. O levantamento dos retábulos foi feito através de pesquisas em campo e de entrevistas com pessoas que conviveram diretamente com o artesão. Assim, os dados repassados conferem autenticidade às obras.

Foram encontrados, ainda em bom estado de conservação, cinco retábulos em madeira nas capelas Morro Vênus, São Cristóvão, Montevidéo, Angá e São Vicente, localizadas nos municípios de Castelo, Conceição do Castelo e Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo. Porém, julga-se necessária uma pesquisa mais aprofundada para a avaliação de outras obras de autoria do artesão que ainda podem ser encontradas, por apresentarem características semelhantes às originais, como o altar da capela do Santíssimo, em Conceição do Castelo, e, também, por se ter notícia, através de depoimentos colhidos, de que muitos altares foram produzidos por Abilio de Tassis.

O reconhecimento da importância dos retábulos no espaço religioso e a necessidade de preservação deste patrimônio são imperativos para que não se percam as raízes culturais e para que se determine o seu real valor para a História.

O imigrante que aqui chegou encontrou na religião uma forma de se organizar, e o espaço religioso foi sempre tratado por ele como uma prioridade também a ser encarada. Com isso, observa-se que, em relação ao espaço religioso, as comunidades não mediam esforços para erguer o seu templo e adotavam a planta de nave única.

Os registros de algumas capelas dos municípios de Castelo, Conceição do Castelo e Cachoeiro de Itapemirim demonstram uma grande preocupação com o espaço religioso, o que se percebe com as observações *in loco* de modificações pontuais, principalmente em relação à troca de piso. E, embora não seja esse o foco do trabalho, serve de alerta para uma tentativa de preservação.

As reformas para a "modernização" ou a atualização das capelas demonstram a falta de compromisso de seus responsáveis com a História, podendo-se refletir também na destruição dos altares. Porém, mesmo diante de tal quadro, nota-se, por parte de algumas pessoas, um enorme interesse e uma luta constante pela preservação desses altares, o que se comprova pela existência dos cinco exemplares analisados descobertos em bom estado de conservação.

Por fim, diante dos estudos empreendidos, obteve-se o embasamento para a análise técnica da obra do artesão Abilio de Tassis. Foi produzida uma tabela de tipologia dos retábulos do artesão, tendo como base naquela criada por Sandra Alvim, de acordo com as tipologias adotadas para as igrejas do Rio de Janeiro, sendo reveladas, ainda, algumas particularidades referentes à obra de Tassis.

Destaca-se, também, a referência que o artesão possuía em relação aos altares, e fica clara a influência das informações contidas no livro que seu pai lhe deixou. Ao se apropriar dessas referências, o artesão demonstrou toda a sua capacidade criativa na elaboração de seus próprios

altares.

O olhar sobre essas obras revela o olhar do artesão sobre a vida e a arte. E, ainda, revela um patrimônio que, silenciosamente, luta por perenizar-se, permanecer, sobreviver, apesar da constante busca do homem pela mudança ou pela modernidade.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. Dicionário ilustrado de arquitetura. 3. ed. São Paulo: ProEditores, 2003.

ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Arquitetura colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talha. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1997.

_____. Arquitetura colonial no Rio de Janeiro: plantas, fachadas e volumes. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas. In: Arquitetura religiosa. São Paulo: IPHAN/FAUUSP, 1978.

KOCH, Wilfried. Dicionário dos estilos arquitetônicos. Tradução de Neide Luzia de Rezende. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERRONE, Adriano; MOREIRA, Thaís Helena L. História e geografia do Espírito Santo. 5. ed. Vitória: Gráfica Sodré, 2003.

PINON, Antônio. 2006. A contabilidade das capelas de Conceição do Castelo. Entrevista concedida a Alba Cola de Tassis Machado, Conceição do Castelo, 11 set. 2006.

SCHÁVARRI, João. O trabalho de Abilio de Tassis em Castelo e arredores. Entrevista concedida a Alba Cola de Tassis Machado, Cachoeiro de Itapemirim, 16 ago. 2006.

TIRAPELI, Percival (Org.). Igrejas paulistas: barroco e rococó. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – UNESP, 2003.

_____. Arte sacra: barroco memória viva. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – UNESP, 2005.

UNGEWITTER, Stab. O livro de estilos góticos. Leipzig: [s. n.], 1856.

VIEIRA, José Eugênio. Castello: origem, emancipação e desenvolvimento – 1702-2004. Vitória: Traço Certo, 2004.

ANTÔNIO BENEDICTO DE SANTA BÁRBARA – MESTRE SANTA BÁRBARA: CONTRIBUIÇÃO DO ESCULTOR PARA A ARTE SACRA DA ZONA DA MATA MINEIRA

ANDRÉ VIEIRA COLOMBO *

O objetivo do presente artigo é apresentar os resultados parciais da pesquisa que busca investigar a contribuição do escultor Antônio Benedicto de Santa Bárbara para a arte sacra da Zona da Mata Mineira, sobretudo na imaginária, e procura contribuir com reflexões a respeito de sua preservação. A metodologia adotada tem sido a pesquisa histórica em fontes primárias e secundárias para identificação de obras documentadas, esculpidas pelo mestre Santa Bárbara, e o inventário dessas imagens para análise formal, de tecnologias construtivas e estudo comparativo. Através dessa estratégia temos constatado diversas situações: imagens documentadas em seus lugares de origem, imagens documentadas recolhidas em museus de arte sacra, imagens documentadas desaparecidas e imagens não documentadas com grandes semelhanças às anteriores, nas mesmas igrejas estudadas e também em igrejas de municípios vizinhos à cidade de Mercês, onde estabeleceu sua oficina em meados do século XIX, Santa Bárbara.

A motivação para essa pesquisa surgiu como um questionamento da afirmativa corrente de que a Zona da Mata mineira é pobre em arte sacra. Acreditamos que isso se deve às especificidades histórico-culturais: a situação geográfica de fronteira de duas regiões e falta de um acervo mais extenso e homogêneo. A região não representou nem o padrão neoclássico europeu, adotado oficialmente pela corte imperial do oitocentos, nem o padrão barroco/rococó, bem mais "brasileiro", desenvolvido do interior mineiro, no setecentos. No entanto, essas influências se difundiram e conviveram, mas há uma resistência em reconhecer os acervos de imaginária da região, o que relegou essa arte a uma condição de esquecimento histórico. E o desconhecimento e o descaso têm sido fatores de destruição e dilapidação desta modalidade do patrimônio cultural.

A chegada da Missão Francesa ao Brasil interrompeu, de certo modo, a tradição da arte colonial. Nas áreas de maior contato com a Corte, como algumas partes da Zona da Mata mineira, isso ocorreu com mais rapidez sobretudo na arquitetura civil e religiosa. Mas na imaginária sacra, o que se tem verificado é uma tendência à continuidade da arte colonial em fase de desenvolvimento para o rococó, através de artistas com formação na região central de Minas. Nesse contexto, um dos poucos artistas que ainda desperta algum interesse é Antônio Benedicto de Santa Bárbara, conhecido no século XIX por "Mestre Santa Bárbara" ou mesmo "Benedicto Santeiro". No entanto, há de se observar que este não é o único artífice a deixar legados muito representativos na arte sacra da Mata Mineira. A obra do pintor Antônio Porfírio – que como Santa Bárbara viveu em Mercês - nas igrejas da região do Pomba, Xopotó e Piranga também apresenta grande potencial para o estudo das artes na mata mineira, no século XIX. Outro caso é de escravos escultores, como o caso do suposto discípulo de Aleijadinho, que atuou no município de Descoberto, produzindo esculturas memoráveis, de traço exótico e muito expressivo. Apesar da associação popular com o mito "Aleijadinho", as obras não apresentam nenhuma similaridade com as obras do Mestre ou de sua "oficina". Há ainda referência a escravos e imigrantes que atuaram como escultores e encarnadores na cidade de Juiz de Fora, no final do século XIX e início do XX.

No caso do Mestre Santa Bárbara sua trajetória tem origem no centro de Minas, de onde parte para desenvolver sua produção na Zona da Mata mineira oitocentista. Trajetória longa e

Foto: André Colombo



São José de Botas (detalhe)
Igreja Matriz do Senhor do Bonfim, Aracitaba, MG

* *Museu Histórico de Rio Novo*
colombohistoria@gmail.com

Foto: André Colombo



Santana Mestra (detalhe)
Igreja Matriz do Senhor do Bonfim, Aracitaba, MG

intrigante. Segundo Castro (1987), Antônio Benedicto de Santa Bárbara era filho do pintor Francisco das Chagas de Jesus e D. Maria das Virgens. Outro biógrafo, Santiago (1991), afirma que seu nascimento ocorreu em 1811, na rua da Olaria, na cidade de Mariana, embora ainda existam divergências a respeito desta data. Nos seus 90 anos de vida nasceu e se formou como artista no centro das Minas colonial, viveu grande parte da vida na Zona da Mata, área geográfica que recebeu duas influências artísticas e culturais bastante diversas no oitocentos.

Um dos primeiros memorialistas a escrever sobre Santa Bárbara foi Theóphilo Augusto de Sá Brandão em artigo de 1897, publicado na Revista do Arquivo Público Mineiro, sobre a localidade de Mercês do Pomba. A publicação relata que vivia na cidade o artista "[...] *nonagenário Antônio Benedicto de Santa Bárbara, aqui residente a 80 anos, hoje inválido e cego, amparado pelo obolo da caridade pública...*". Outra publicação que menciona o trabalho de Santa Bárbara é o Álbum do Município de Juiz de Fora, organizado por Albino Esteves em 1915. Para Esteves, Benedito de Santa Bárbara foi um "*artista emérito em confecções de imagens como entalhador. Elle fez ainda imagens e obras de talho das igrejas do Pomba, Tabuleiro, Leopoldina, Bonfim, Passagem, Seminário de Mariana, etc [...] era também decorador das igrejas de Barbacena, Mar de Espanha, Juiz de Fora e Pomba, nas grandes festas*".

A partir desses relatos outros memorialistas, principalmente Castro (1987) e Santiago (1991), trataram de complementar alguns dados, embora sem citar as fontes pesquisadas, o que tem dificultado o desdobramento das pesquisas atuais. Antônio Benedicto de Santa Bárbara é tratado por diversas alcunhas, sendo as mais comuns, "Benedito Santeiro" ou "*Mestre Santa Bárbara*". Além de escultor com quase uma centena de imagens já identificadas, foi entalhador, realizando obras em altares e retábulos de diversas igrejas da região da Zona da Mata mineira. Nas palavras de Sá Brandão, "*Foi Santa Bárbara um artista emérito como imaginário, entalhador. Attestão a sua perícia as obras de talha e as muitas imagens que ornam os altares da nossa matriz e de diversas outras que fez para as igrejas do Pomba, Taboleiro, Leopoldina, Bonfim, Juiz de Fora, Passagem e Seminário de Mariana. Dos festejos mais solenes que se realisavão em Barbacena, Mar de Espanha, Juiz de Fóra, Pomba. Era elle decorador dos templos...*". Para o memorialista, o "*venerando ancião, o decano dos habitantes deste logar, se vivesse em um centro mais populoso, seria, certamente, uma glória para nosso adeantado Estado*". Castro (1987) também informa que Santa Bárbara foi decorador de templos na região, sobretudo em São João Nepomuceno, Mar de Espanha, Barbacena e Juiz de Fora. Embora seja possível que o autor se refira à decoração dos templos para as festas religiosas, existem algumas informações que nos levam a crer que, além dos retábulos da Igreja Matriz do Bonfim (Aracitaba) e da Igreja de Nossa Senhora das Mercês (Mercês), Santa Bárbara tenha confeccionado outros retábulos na região. Embora ainda não tenha sido verificado por comprovação documental, há informações de serviços de entalhe e decoração pictórica na Igreja Matriz de Santo Antônio, na cidade de Juiz de Fora, durante uma ampliação realizada em 1866.

Segundo seus biógrafos, Santa Bárbara foi discípulo do pintor Francisco Xavier Carneiro, na época em que pintou o altar-mor da Igreja do Carmo em Mariana e aprendeu a entalhar com Vicente Fernandes Pinto, natural de Passagem de Mariana. Segundo Martins (1974), Francisco Xavier Carneiro realizou serviços como pintor em diversas igrejas mineiras, sobretudo na Igreja do Carmo (Mariana), onde Santa Bárbara teria trabalhado como aprendiz. Nesta igreja, a obra de Xavier Carneiro data do ano de 1825 e 1826. Vicente Fernandes Pinto era entalhador e trabalhou na confecção de imagens para a Igreja de São Francisco de Assis, em Mariana. No entanto, a relação entre os mestres e continuador desta oficina ainda está sendo levantada. Mourão (1986) cita Xavier Carneiro como responsável pelo douramento da talha do altar e credencias da Capela do Carmo de Mariana, realizadas em 1826. Segundo o autor "*nesse mesmo ano houve acordo sobre a pintura do teto da Igreja, cujo pintor não consta, bem como sobre a confecção de dois altares colaterais...*".

Como observamos, a lacuna apontada por Mourão aponta a possibilidade de participação do artista como aprendiz de Xavier Carneiro.

Nas palavras de Castro traços de sua personalidade são registrados: "*ele era alegre e folgazão, dado a pilhérias e chistes. Sua loquacidade assentava bem nos casos que contava, tornando-o, por isso muito estimado em Mercês do Pomba onde viveu muitos anos à sombra da proteção que lhe davam o Cônego João Rodrigues Lage e o Major José Rodrigues*". Como vemos, alguns memorialistas trataram de resguardar informações valiosas sobre a obra do escultor. Um dos principais foi Celso Falabella de Figueiredo Castro. Em "*Os Sertões de Leste*", em capítulo dedicado ao escultor, o autor lançou as primeiras luzes sobre o tema. Segundo Castro (1987), o Mestre de Santa Bárbara realizou o trabalho de escultura das seguintes imagens, com suas respectivas localizações de procedência: "*onze imagens do Senhor dos Passos para as Igrejas de Mercês do Pomba, Remédios (nas cabeceiras de Brejaúba), São José do Xopotó, Melo, Livramento, Piau, Bonfim, Tabuleiro (Capela erigida com o nome de Bom Jesus da Cana Verde do Pomba, por provisão de 17 de abril de 1821), Leopoldina, Santo Antônio de Silveiras e Pomba; 5 imagens do Senhor Morto, em tamanho natural; 1 imagem da Senhora da Soledade; 5 imagens do Divino; imagem de Santana em tamanho natural; 1 imagem da Senhora da Encarnação para a Igreja de Sapé; 1 imagem de São João Evangelista que ainda não sabemos se existe em Passagem de Mariana, 3 imagens de São José, sendo uma para o "Salão dos Grandes", no Seminário de Mariana, sob encomenda de Francisco Lajes e outros estudantes; 1 imagem de São Caetano do Xopotó; 1 imagem de nossa Senhora da Soledade para Leopoldina; 1 imagem de Nossa Senhora do Terço para Espera, às expensas do Cônego Agostinho Resende de Assunção, 1 imagem de São Miguel para Juiz de Fora, doada pelo Capelão Tiago Mendes Ribeiro; 1 imagem de São Sebastião para Tabuleiro, encomendada por José Joaquim Simões; 2 imagens de Santa Cecília para o Pomba e para Tabuleiro, encomendada pelo Maestro Francisco Paula Trindade; 1 imagem de Santa Efigênia para o Porto de Santo Antônio; 1 imagem de São Caetano para o arraial do mesmo nome; 1 imagem de São Francisco de Assis para Brás Pires (capela fundada pelo Capitão Brás Pires Farinho, na freguesia de Guarapiranga); 1 imagem de Santo Antônio para o arraial dos Pilões; 1 imagem de São Benedito, ofertada à igreja de Sapé por Benedito Mosqueira.*"

Como o autor foi um dos primeiros a publicar uma listagem sobre as obras de autoria de Benedito Santeiro, sua listagem foi complementada posteriormente por outros autores. Santiago (1991) acrescenta dados importantes à essa listagem, não registrados anteriormente. O autor certamente teve acesso a outras fontes além das utilizadas pelo primeiro, visto que cita imagens não listadas anteriormente. Ao citar uma edição do Arquivo Público Mineiro e uma publicação ainda não encontrada de Teóphilo Mosqueira, intitulada "Memorial Pombense", complementa a listagem apresentando os seguintes trabalhos de sua autoria nas seguintes paróquias: **Rio Pomba**: imagem do Senhor dos Passos, doada por Elias José Vieira, em 1836, e contratado com o escultor pelo preço de 44$000, a de Nossa Senhora das Dores (Fig. 6), feita por encomenda de Teodósio Alves Antunes pelo preço de 700$000; a de Santa Cecília, doada à Matriz pelo maestro Francisco de Paula Trindade; a do Senhor Morto em tamanho natural e a de Santa Luzia. **Tabuleiro**: imagem do Senhor dos Passos; a de Nossa Senhora das Dores; a de São Sebastião, por encomenda de José Joaquim Simões e a de Santa Cecília, doada pelo maestro Francisco de Paula Trindade. **Mercês**: imagem do Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores. **Silverânea**: imagem de Nossa Senhora das Dores, doada por Filizbina de São José. **Aracitaba**: dois altares da Matriz, sendo um deles feito às expensas da Baronesa Montes Claros e outro por conta do avô do Capitão Manoel Joaquim das Neves; uma imagem do Senhor dos Passos e outra de Nossa Senhora das Dores e uma terceira de São José (Fig. 1), por encomenda do Major José Rodrigues Lages. **Astolfo Dutra**: imagem do Senhor dos Passos e uma de Santa Efigênia doada por Joaquim da Silva Barbosa. **Rio Espera**:

Foto: Lucas Marques do Amaral



Senhor Morto (detalhe)
Igreja Matriz do Divino Espírito Santo, Piau, MG

Foto: Lucas Marques do Amaral



Senhor Morto (detalhe)
Igreja Matriz do Bom Jesus da Cana Verde
Tabuleiro, MG

imagem de Nossa Senhora das Dores e uma outra de Nossa Senhora do Terço, por encomenda do Cônego Agostinho Rezende da Assunção. **Alto Rio Doce**: imagem do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores. Guidoval: imagem de Nossa Senhora da Encarnação. **Leopoldina**: imagem de Nossa Senhora das Dores e a de Nossa Senhora da Soledade. **Juiz de Fora**: imagem de São Miguel existente na Catedral, feita pelo preço de 600$000 e por encomenda do pároco da época, Cônego Tiago Mendes Ribeiro. **Brás Pires**: imagem de São Francisco de Assis, feita por encomenda do Pe. Lessa. **Arraial de Pilões**: imagem de Santo Antônio. **Remédios**: imagem do Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores. **Desterro do Melo**: imagem do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores. **Oliveira Fortes**: imagem do Senhor dos Passos e a de Nossa Senhora das Dores. **Piau**: imagem do Senhor dos Passos (Fig. 5) e a de Nossa Senhora das Dores. **Visconde do Rio Branco**: imagem de Nossa Senhora das Dores. **Passagem de Mariana**: imagem de N. Senhora das Dores e de São João Evangelista. **Araxá**: imagem de Santo Antônio. Mariana: imagem de Nossa Senhora da Medalha para a capela das Irmãs de Caridade e uma de São José, para o salão dos Grandes do Seminário de Mariana, por encomenda de Francisco Lages e outros estudantes. **Cipotânea**: imagem de São Caetano, por encomenda do então capelão Pe. Antônio e outra de São José às expensas de José Pereira Gandra.

Outras obras são referidas por historiadores da região. Segundo Jésus Assumpção, em publicação sobre o acervo da Igreja Matriz de São José da cidade de Tocantins-MG, "*As imagens do Senhor Morto, Senhor dos Passos, Nossa Senhora das Dores, pertencentes ao acervo da Paróquia de São José, foram esculpidas por Antônio Benedicto de Santa Bárbara.*" Em entrevista recente realizada com o memorialista, ele afirma que "*havia também um Divino Espírito Santo e uma Nossa Senhora do Rosário, feitas por ele, mas elas sumiram quando desmancharam a Igreja Matriz*". Na cidade de Mercês, onde viveu Santa Bárbara, constatamos que entre o acervo do Santuário de Nossa Senhora das Mercês existia um conjunto de três obras representativas dos Passos da Paixão: imagem de Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos, Senhor Morto e ainda uma de Nossa Senhora da Conceição, de autoria de Antônio Benedicto de Santa Bárbara. Através dessa informação, pudemos incluir na listagem das obras já publicadas outras imagens até então não citadas. Como se vê, apesar de não termos tido a oportunidade de realização de inventário completo e sistemático para a comparação e catalogação de todas as obras, a lista de imagens atribuídas ao escultor é muito extensa.

A mais antiga imagem com datação conhecida de Benedito Santeiro, entre as peças já identificadas na região da Zona da Mata, é a imagem do Senhor dos Passos, da Igreja Matriz de São Manoel de Rio Pomba, datada do ano de 1836. Entretanto, fica a dúvida se a imagem foi adquirida enquanto o escultor ainda morava em Mariana, podendo ter nesta imagem as mãos de outro artista – possivelmente do seu mestre (Vicente Fernandes Pinto), e sua vinda para a região foi posterior a essa aquisição. Diz um periódico tocantinense: "[...] *Em 1846, a convite do vigário de Mercês, Cônego João Rodrigues Lages, Antônio Benedicto transferiu sua residência para aquele local.*" Outra imagem documentada (Fig. 4), datada de 1864, assinada pelo Mestre Santa Bárbara, é a imagem do Senhor Morto da cidade de Tabuleiro. Essa imagem tem fornecido muito mais que dados para o estabelecimento de comparações seguras com as análises formais, mas também uma possibilidade de reflexões sobre o estatuto da arte e do artista no período imperial, devido ao fato de possuir assinatura na própria peça.

A averiguação dessas datações é importante para se estabelecer o período de atuação de Benedicto Santeiro na região, assim como entender as transformações na sua arte ao longo das várias décadas de atuação. Através da Revista do Arquivo Público Mineiro, sabemos que a última imagem esculpida por Benedito Santeiro teria sido a imagem de São Miguel Arcanjo, encomendada para a Igreja Matriz de Juiz de Fora pelo Padre Thiago Mendes Ribeiro. Diz o memorialista que "...

último trabalho a sair das mãos já trêmulas, do artista, foi uma imagem de S. Miguel para a Matriz desta cidade, por encomenda do vigário Thiago...". No caso de Juiz de Fora, tratava-se de uma imagem encomendada após o ano de 1866, ano em que ocorreu grande reforma da referida matriz, pela qual Santa Bárbara teria sido responsável pelos trabalhos de entalhe e pintura. A igreja, por sua vez, foi completamente descaracterizada e não apresenta mais esses trabalhos. Essa imagem é citada em dezenas de textos de memorialistas e escritores como Sá Brandão (1898), Esteves (l915), Palma (1918), Santiago (1969), Oliveira (1978), Castro (1987), Santiago (1995), Castro (2001), inclusive tendo existido em 1969 um movimento em prol da sua conservação e até mesmo de seu encaminhamento para o Museu Mariano Procópio ou outra instituição que a preservasse. Infelizmente, uma das mais "festejadas" imagens de autoria de Santa Bárbara, que existiu na cidade não existe mais em seu lugar original. Não foi localizado nenhum documento ou relato oral sobre sua substituição. Tendo em vista que em seu lugar se encontra uma imagem em gesso, de procedência francesa, cultuada pelos fiéis como se fosse a obra de Santa Bárbara, acreditamos que sua substituição tenha sido intencional.

Esse não é o único caso de imagens desaparecidas. Em Brás Pires, por exemplo, cidade onde segundo informações de Castro (1987) teria uma imagem de São Francisco de Assis, a imagem não foi encontrada. Além disso, os moradores mais antigos sequer têm o conhecimento que a referida imagem tenha existido naquela paróquia. Salvo tratar-se de uma informação incorreta, esta é a mais uma imagem de sua autoria que estaria desaparecida. Em alguns raros casos, os padres, zeladores e a população católica praticante desconhecem a autoria das imagens das paróquias e as informações sobre elas. A localização de imagens, com datações conhecidas e comprovadas, possibilitaria um estudo comparativo entre suas obras, sobretudo no que se refere à alguma modificação, já que Santa Bárbara teve como mestres artistas coloniais e desenvolveu sua obra em uma região e época em que a arte sacra passou por transformações.

O fato da maioria das imagens de autoria de Santa Bárbara serem imagens processionais de Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos e Senhor Morto possibilita alguns questionamentos históricos e culturais, sobre sua vida, sua época e sua atuação na Mata mineira. A questão da devoção do próprio escultor em sua obra é apontada pelos memorialistas. No entanto, com os dados levantados até o momento verificamos que o artista trabalhava sob encomenda, atendendo a um mercado existente para suas obras. Além das imagens representativas dos Passos da Paixão que são a maioria das obras já identificadas ou atribuídas a ele na região, são comuns as encomendas de imagens dos padroeiros das paróquias onde viviam seus clientes.

Outra característica recorrente que nos leva a apontar nessa direção, trata-se da existência de encomendas de imagem de santos de devoção por indivíduos homônimos. São exemplos a encomenda de uma imagem de São José, para o Major José Rodrigues Lages, de Bonfim do Pomba (Aracitaba), da imagem de São José, por José Pereira Gandra (Cipotânea), e da imagem de São Benedito, encomendada por Benedito Mosqueira, de Sapé de Ubá (Guidoval). Entre a maioria das obras, cujos autores da encomenda são conhecidos, encontramos verificamos a preponderância da devoção dos fiéis sobre a própria devoção.

Na cidade do Pomba, o maestro Francisco de Paula Trindade encomendou duas imagens de Santa Cecília, uma para Rio Pomba e outra para a cidade de Tabuleiro. Nesse caso, observamos a existência de uma devoção muito comum e importante para a cultura barroca, onde a música tinha grande importância na vida social e religiosa. Dentre as características fundamentais para a identificação das imagens do Mestre Santa Bárbara, cabe observar uma informação preciosa publicada na revista do Arquivo Público Mineiro, onde o memorialista autor da matéria afirmava que "*...em algumas imagens que ocava pelas costas depositava a declaração do dia, mez e anno em que foi acabada, o nome da pessoa q' fez a encomd.., e assinava*". Esse é um aspecto muito interessante

Foto: André Colombo



Senhor dos Passos (detalhe)
Igreja Matriz do Divino Espírito Santo, Piau, MG

Foto: Lucas Marques do Amaral



Nossa Senhora das Dores (detalhe)
Igreja Matriz de São Manoel, Rio Pomba, MG

e importante para o qual devem atentar os restauradores que atuam na região: a possibilidade da existência de escritos acondicionados dentro das esculturas. Mesmo que as pesquisas ainda estejam no início, esse fato nos leva a refletir sobre a questão da preocupação do escultor com o registro da autoria, em meados do século XIX.

Cabe citar que verificamos no município de Tabuleiro - MG uma obra que somente foi identificada durante o processo de restauro. Foi encontrada dentro da imagem a anotação da data, valor cobrado e assinatura do escultor, confirmando o achado de outra obra de sua autoria. Pelos registros publicados por Castro (1987) e Santiago (1991) no que se refere a imagens de sua autoria conhecidas e comprovadas, não constava essa obra e que a partir dela, por comparação técnica, temos identificado outras obras, sobretudo imagens do Senhor Morto, cuja citação não existia nas listagens de obras do Mestre Santa Bárbara.

Devido à quantidade de imagens que teriam sido esculpidas por Antônio Benedicto de Santa Bárbara, além dos trabalhos de entalhe e pintura em retábulos, levantamos a hipótese dele ter estabelecido em Mercês, uma pequena oficina, e ter possuído ajudantes. Há, sobretudo nas imagens de roca, sinais claros de trabalhos muito grosseiros, principalmente nas pernas, braços e articulações, em contraponto com o esmero artístico das mãos, pés e cabeças das imagens e mesmo da rica policromia existente nessas peças de talha inteira. Situação comum entre os escultores que produziram esse tipo de imaginária. De um modo geral, as obras encontradas encontram-se com intervenções de sucessivas repinturas e intervenções desprovidas de critérios. Porém, em algumas delas é perceptível a presença de uma rica policromia, com diversas técnicas de douramento. Entre os acervos que estão sendo estudados, o mais profícuo parece ser aquele existente na Igreja Matriz do Senhor do Bonfim, da cidade de Aracitaba, MG. As imagens de Nossa Senhora das Dores (roca), Senhor dos Passos (roca), e de São José (talha inteira) são imagens documentadas. Há entretanto outras imagens onde se repete uma série de características existentes nessas e em obras documentadas existentes em outras paróquias. A imagem de Santana Mestra (Fig. 2), por exemplo, possui elementos suficientemente pertinentes para sua associação com a imagem de Nossa Senhora da Conceição do Santuário de Nossa Senhora das Mercês, na cidade onde viveu o escultor. A imagem do Senhor do Bonfim, de Aracitaba, apesar de apresentar muitas semelhanças com as imagens do Senhor Morto, executada para outras paróquias, é menor, o que pode ser justificado pela forma de exposição (na cruz), porém, é muito mais expressiva. Apresenta barba em rolos médios, característica que parece ter sido eliminada lentamente pelo escultor nas obras produzidas nas décadas seguintes, já que algumas obras documentadas apresentam barbas com acabamento em pequenas volutas (Foto 3) e ainda outras com datações posteriores sem as volutas. Outras imagens como Nossa Senhora das Mercês, S. Bárbara, N. Senhora do Rosário e S. Luzia também apresentam semelhanças nos traços de um modo geral, no panejamento, na forma e expressão dos rostos, redondos, queixo em montículo com uma pequena cavidade central, também existente no lábio superior.

Aliado a essas características está o fato dos retábulos executados por Antônio Benedicto de Santa Bárbara possuírem em sua decoração (coroamento) atributos da iconografia de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Bárbara. Há, portanto, grande possibilidade dessas imagens terem sido executadas por ele, em meados do século XIX, para ornar os retábulos também feitos por ele, na época de seu estabelecimento na região. Hipóteses que incentivam a continuidade das pesquisas em torno de um artista até então pouco desconhecido e estudado, porém de reconhecida contribuição para a arte sacra na Zona da Mata.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Theóphilo Mosqueira de Sá. Mercês do Pomba. In.: Revista do Arquivo Público Mineiro – Ano III. Imprensa Oficial: Ouro Preto, 1898. p. 384.

CASTRO, C. F. Os sertões do leste: achegas para a história da Zona da Mata. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.

ESTEVES, A. Álbum do município de Juiz de Fora. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1915.

MARTINS, J. Dicionário dos artistas e artífices de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. v. 01 e 02 IPHAN: Rio de Janeiro, 1974.

MOURÃO, P. K. C.; As igrejas setecentistas de Minas. 2ª ed. Editora Itatiaia Limitada. Belo Horizonte:1986.

O PARDAL . Tocantins – MG. Abril de 1997, p. 3. Artigo "Imagens".

OLIVEIRA, Con. F. M. de. Sinais da Igreja no Juiz de Fora – Traços históricos. Juiz de Fora, Esdeva: 1978.

PALMA, A. Reminiscências de minha terra. Petrópolis. Academia Petropolitana de Letras, 1918.

SANTIAGO, S. B. História do município de Rio Pomba. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1991.

OBJETO DE CULTO/OBJETO DE ARTE: ESPAÇOS DE TOLERÂNCIA EM FARNESE DE ANDRADE

ROMILDA FERREIRA PATEZ BARRETO *

O artista brasileiro Farnese de Andrade desenvolveu sua produção durante as décadas de 60/70/80/90. Iniciou o seu percurso pela arte por meio do desenho e da gravura, chegando a construir uma premiada carreira de sucesso nestas categorias, mas foi nos objetos que encontrou seu meio de expressão por excelência.

Diante das muitas questões suscitadas, por uma obra vasta e complexa como a de Farnese de Andrade, nos cabe neste momento observar o quanto a presença da imagem de culto se instaura como elemento marcante que permeia grande parte de sua produção, interagindo com outros tantos elementos e restos simbólicos – metáforas do mundo cotidiano, da existência humana e dos ciclos da vida, presentes em sua obra, ocupando um campo onde a subjetividade pode ser levada a extremos ampliados e, por vezes, perturbadores.

Para figurar seus trabalhos, Farnese "só recorria a coisas velhas marcadas pelo uso ou pelo tempo. Ou então a artefatos rudimentares [...], objetos que o contato prolongado com os homens havia coberto de afeto e arredondado as arestas"[1]. Elementos já individualizados em suas finalidades próprias, com um passado inscrito em seus desgastes. Assim, oratórios, caixas, bonecas, imagens sacras, fragmentos de ex-votos ou de santos de roca, gamelas, fotografias antigas, ossos de animais, ovos de costura e outros tantos objetos toscos ou de uso doméstico, "cujas formas pouco elaboradas remetem diretamente às mãos pouco hábeis mas fervorosas que os realizaram"[2], são articulados e reivindicados a estabelecer um novo universo, obedecendo aos nexos e proposições plásticas do artista (Fig. 1).

Considerando a diversidade de elementos utilizados pelo artista na organização espacial dos seus objetos, ressaltamos a importância que alguns elementos da imaginária cristã ocupam no conjunto total de sua obra. Dentre estes, a Virgem figura como elemento de destaque, presente em muitos dos objetos-oratórios, ocupando sempre o lugar centralizador e focal, onde o artista invoca a temática das "Anunciações". Nessa mesma categoria, estão inseridos fragmentos de imagens votivas, fotografias infantis e ovos de costura, como termos coadjuvantes na formação dos sentidos simbólicos da obra.

Outro viés que ganha visibilidade na produção de Farnese é a apropriação de imagens associadas ao sincretismo religioso brasileiro, onde se destaca a figura de São Jorge[3], que aparece de forma recorrente em vários objetos de resina. Um simples artefato barato e de qualidade suspeitável, comprado provavelmente em lojas de artigos para Umbanda, é convocado pelo artista a encontrar um destino privilegiado, assim como as imagens da virgem que, ao contrário, na maioria das vezes, são relíquias antigas, de valor histórico e econômico, provavelmente adquiridas em antiquários (Fig. 2).

Esses dois elementos da imaginária religiosa por vezes habitam espaços equivalentes em seus objetos, no sentido de que ambos, quando aparecem, ocupam locais centralizadores da força perceptiva da obra. Outro ponto comum entre esses dois personagens é o fato de que ambos sugerem um passado representativo como objetos de culto, mas que sofrem uma diferenciação simbólica no contexto geral da obra do artista, porquanto a virgem continua ainda impregnada de



Figura 1 - Farnese de Andrade - Anunciação (1972)
assemblage (taça com ovo de madeira, ex-voto/seio, fotografia resinada, santa, ornatos e oratório)
75,5 x 41,5 x17cm
Fonte: ANDRADE, Farnese. Farnese Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

* *Mestranda em História e Crítica de Artes - UFES*
ropatez@yahoo.com.br

[1] NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: ANDRADE, Farnese. Farnese de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 12
[2] Id. p. 12.
[3] A presença do São Jorge nos objetos de Farnese de Andrade consiste no principal tema deste artigo, que é parte de uma pesquisa em andamento, onde desenvolveremos, também, estudos mais elaborados acerca da presença da Virgem nos objetos "Anunciações".



Figura 2 - Farnese de Andrade - Sem Título (Sem Data)
resina, 36 x 17 x 10cm
Fonte: ANDRADE, Farnese. Farnese Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

certa potência aurática, como se ainda convocasse a fé, ou seja, as transformações às quais é submetida não trazem comprometimento para o seu papel. Ela, pois, continua presentificando a imagem da imaculada mãe, com seu olhar doce e misericordioso quando o santo, por sua vez, aparece muitas vezes oscilando entre a força e a ruína, fraco e desolado, como um cavaleiro sem rumo, desmitificado e impotente.

Esses objetos, pressupomos, atuam no nosso inconsciente ao suscitar uma memória afetiva que parece associada a alguma lembrança de pertencimento ou afeição, capaz de remeter um dado observador à sua origem, "criando dessa forma situações tais que o espectador também se vê nela refletido". São imagens que se revelam imponentes, ao mesmo tempo em que mostram fragilidades. E por isso aparentam-se singelos, porque não ocultam suas limitações, mas se oferecem ao espectador como se partilhassem de sua humanidade.

Assim, de dentro de seus pequenos universos pungentes de significados, parecem dirigir-nos um olhar complacente, propondo a partilha de espaços de tolerância, onde o sagrado convive em harmonia com o mundano, viabilizando infinitas combinações que solicitam abrir por essas vias um mundo no qual o espectador possa, por sua vez, elaborar percepções e pensamentos ao refletir e interrogar na obra as ligações e metáforas acerca do mundo e das crenças cotidianas.

Ao deslocar estes elementos outrora sagrados, Farnese lhes oferece um novo "lar", agora no contexto da arte, e ao fazê-lo, estabiliza a memória que deriva da aparência carcomida e gasta pelo uso, revelando possíveis marcas anônimas daqueles que, ao longo dos anos, lhes devotaram a fé.

De algum modo, esta sobrecarga de memória contida, instaura no objeto qualidades que por alguma razão específica afetam o sujeito, despertando seu interesse, e essa relação de troca que estabelece com o espectador investe este objeto de um valor que propõe à obra um contínuo reviver. Estes arautos, destituídos de seus nichos devocionais, já não são mais *objetos de culto*, mas *objetos de arte*, habitantes de um espaço-continente recriado, onde se impõem imóveis, respeitosamente, numa atmosfera solene, quieta e ordenada, onde cada um parece obedecer aos intervalos a que foram submetidos e, ainda assim, passíveis de sugerir devoção.

Objeto de arte/Objeto solitário: Poder e Glória a Jorge da Capadócia

Não há provas históricas de que São Jorge tenha realmente existido, mas contam que nasceu no final do século III, por volta de 280 na antiga Capadócia (atual Turquia). Supõe-se que era filho de uma abastada família Cristã, teve acesso à educação privilegiada, vivendo seus primeiros anos no lugar onde nasceu, migrando-se posteriormente para a Palestina, onde viria a se tornar, aos 23 anos, um habilidoso soldado, tribuno militar e capitão do exército romano (Fig. 3).

A vida do guerreiro imperial começou a mudar radicalmente quando as perseguições aos cristãos foram reiniciadas por ordem de Diocleciano. Jorge da Capadócia, defensor da nova fé, entrou em conflito com o imperador ao se recusar a tomar parte daquele feito, que julgava injusto e cruel. Foi ordenado, então, que fosse torturado até render-se às ordens imperiais. No entanto, mesmo sofrendo os piores suplícios, o cavaleiro Jorge suportou todos os sofrimentos sem perder sua fé. Segundo contam, história apócrifa ou lenda, foi atingido por lanças, amarrado sob o peso de uma imensa pedra, ferido a navalhas e enterrado em cal até o pescoço. No entanto, resistiu milagrosamente a todas as provações às quais foi submetido.

A cada vitória que alcançava sobre os martírios, despertava a fé e a conversão de novos cristãos. O imperador, contrariado com aquela resistência que se estendia já por sete anos, mandou que fosse envenenado de forma letal. Contudo, ainda assim, Jorge resistiu mantendo-se firme na fé em Cristo, levando pessoas próximas ao imperador a se converterem, o que desencadearia fatalmente a ordenação de sua sentença final. Daquele modo, encontrou a morte ao ser decapitado

no dia 23 de abril de 303.

A partir de então, Jorge da Capadócia começou a ser cultuado por todos aqueles que precisavam de forças para resistir aos sofrimentos e coragem para vencer desafios. Já no século V, cinco Igrejas haviam sido construídas em sua homenagem na cidade de Constantinopla. Sua fama correu o mundo medieval como o santo-guerreiro de Cristo e defensor da fé. Foi invocado como patrono do império bizantino e seu culto foi incentivado por ordem de Constantino.

Na época das cruzadas foi aclamado como defensor dos cavaleiros, que por sua vez diziam ter visões com o santo, que sempre interferia a favor da vitória contra os inimigos da fé cristã. São Jorge tornou-se, portanto, um santo bastante popular em toda a Europa medieval, sendo acolhido como protetor de várias nações, como Inglaterra, Catalunha, Portugal, Grécia, Sérvia e outras.

Muitas igrejas e capelas foram erguidas em sua homenagem, com culto e celebrações festivas oficiais, realizadas no dia 23 de abril, dia de sua morte, quando se desenvolveu a tradição popular de oferecerem-se rosas uns aos outros. Esse hábito remonta desde o século XV e pode estar associado ao fato de que o nome Jorge significa camponês, aquele que cultiva a terra. Além disso, abril é primavera no continente europeu. Todavia, outra lenda pode associar São Jorge à tradição das rosas, no sentido simbólico de lembrar o cavalheirismo e o "amor cortês" (Fig. 4).

De acordo com algumas narrativas do século XII[4], existia no reino da Líbia uma cidade chamada Silene, cujos habitantes eram constantemente atacados por um terrível dragão. Ninguém tinha paz naquele reino, e para amenizar a ira do monstro mitológico passaram a oferecer-lhe sacrifícios regulares de cordeiros e donzelas. A escolha das vítimas humanas era feita por sorteio, até que inesperadamente a filha do próprio monarca foi escolhida.

Todavia, no dia do sacrifício, eis que muito providencialmente surgiu o guerreiro Jorge da Capadócia, que viajava rumo à Palestina, montado em seu cavalo branco, munido de escudo e lança nas mãos. O destemido soldado destruiu o monstro, libertou a princesa de seu triste fim e livrou a cidade para sempre daquela maldição. A partir dessa lenda, associada também ao mito de Perseu e Andrômeda, São Jorge ganhou ares de herói invencível, cavalheiro gentil e cortês, que configura o mito masculino detentor da potência de Eros. Por conta desse episódio anterior ao seu suplício, o santo é retratado na maioria das vezes montado sobre um cavalo branco, vencendo bravamente um grande dragão.

Mas Farnese de Andrade nos conta uma história diferente. O São Jorge que nos apresenta configura um herói solitário em sua montaria, cujo semblante parece angustiado e vencido pelo cansaço. No passo lento do cavalo, ele segue compenetrado em sua própria solidão, de dentro da qual resvala uma alma que conclama o descanso: a paz merecida a todo guerreiro que retorna após longa batalha. E na bagagem de volta, não apenas vitórias ou louros, mas também as carências e os danos que podem ser físicos e morais (Fig. 3).

Numa outra obra (Fig. 4) encontramos um São Jorge montado num cavalo sem cabeça, desgastado e incompleto. Aqui, não parece representar a figura de um herói capaz de matar dragões ou salvar donzelas, mas um caminhante aparentemente sem rumo, perdido em suas próprias divagações e ambiguidades.

Esse inquietante objeto de Farnese de Andrade nos impressiona já num primeiro momento pela nitidez com que seus elementos nos são apresentados. Uma cena aparentemente simples que não oferece dificuldades a um observador em entender o que se lhe apresenta: a imagem de um cavaleiro vestido em trajes medievais, escudo à mão e elmo na cabeça, sentado de forma ereta, sobre o que seria um cavalo com um grande ramalhete de flor à sua frente, que configura uma vertical que por sua vez direciona o olhar do espectador para o medalhão colocado à direita e acima da peça.



Figura 3 - Farnese de Andrade - Armário/detalhe
Sem Título (1994)
Fonte: ANDRADE, Farnese. Farnese Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

[4] Baseadas no decreto Gelasiano do sec VI. Fonte: PT.wikipedia.org/wiki/saojorge



Figura 4 - Farnese de Andrade - Sem Título
(Sem Data) - resina, 27 x 28 x 9,5cm
Fonte: ANDRADE, Farnese. Farnese Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

A percepção paira rapidamente sobre o medalhão, gira em sua circunferência, reconhece seus elementos internos e faz um movimento descendente pela direita para se interromper no estranho volume amorfo que se encontra atrás do cavaleiro (Fig. 5).

A partir daí, desse momento de pausa que prende o olhar, recomeça uma visão mais aprofundada da obra, onde novas indagações se abrem para devaneios interpretativos que vão além do que as analogias permitem supor. Neste instante, a obra se incendeia e revela sua natureza enigmática. Mas esse revelar-se, supomos, não é dado de antemão, não está explicitado na obra, mas avança sobre nós, ao mesmo tempo em que convida-nos a invadi-la.

O que seria esse *estranho elemento* que flutua no espaço vazio por trás do cavaleiro? Tudo indica que é uma forma calcinada do mar, cuja plástica lembra o arranjo de um cérebro, e que neste contexto poderia remeter às reflexões transcendentes da mente humana, ou do próprio cavaleiro ferido, impotente, arruinado, não mais um guerreiro, e por isso um *mito caído*, e nesse sentido o elemento amorfo coaduna com o santo, ao representar a suposta parcela de vida e racionalidade que ainda lhe sobra.

O que poderíamos dizer acerca das flores? Um grande ramalhete branco, de plástico, que se ergue à esquerda, em desconformidade com o elemento principal da obra, que é o santo, e se interpõe altiva entre "ele" e um possível caminho que deveria supostamente seguir.

Nesta obra, a representação visual dos elementos que a compõem podem conter tanto os aspectos da morte quanto os da vida. O aparente viço das flores, a sua verticalidade e o modo como direciona o olhar do espectador para o alto e em seguida para o medalhão da direita (que é a direção da vida[5]), pode denotar a representação *daquilo que é vivo*, enquanto o cavaleiro arruinado, de aparência dormente, fragilizado, sem bandeira e espada, montado sobre o que restou de seu cavalo, configura uma relação que coaduna com a morte, e isso é intensificado pela direção anti-horária para a qual se volta – a direção da morte?

Mas eis que a flor se ergue potente à sua frente, retomando um movimento cíclico do olhar do observador, um recurso perceptivo utilizado para a obtenção do efeito dinâmico do conjunto da obra. Entretanto, as forças impulsionadas por esse elemento vertical confluem para o medalhão de cobre que flutua no alto como uma imensa lua cheia, preenchida por um São Jorge pleno de ação e vigor, transbordante de vida e bravura, a personificação do herói mitológico com sua lança implacável, ferindo de morte toda a configuração do mal na imagem do dragão. Esse sim, representa o herói detentor da potência de Eros, capaz de suscitar o "amor cortês" e, portanto, merecedor da contemplação dos enamorados como o único pseudo-habitante da lua cheia. Todavia, o olhar do espectador não para aí, prossegue sua leitura descendo ao encontro do *elemento amorfo*, para então retomar o caminho cíclico, pois que, como diz o artista, "tudo continua sempre..."

Na obra de Farnese de Andrade, esse *cavaleiro arruinado* também pode estar relacionado com a metáfora do mundo contemporâneo e suas emergências de consumo, que surpreende o ser humano ainda despreparado para as exigências que lhes são impostas, e que, atualizadas a cada dia, acabam exercendo um peso que oprime o indivíduo que se vê aturdido e incapacitado como sujeito individual, a atender toda a demanda, ou acompanhar a velocidade com que as coisas mudam.

Dentro desta perspectiva é que podemos também associar o São Jorge (arruinado e quebrado) como imagem representativa desse sujeito fragmentado e *impotente*; aturdido, não porque seja fraco, mas porque é exigido além da conta. De certo modo, supomos, Farnese expõe esse flagrante da condição humana, e para mostrar isso ele aposta nessa irrisão da obra, passível de causar o desconforto alheio, na medida em que pode propor um *espelho* onde o espectador se *vê*, em parte, refletido.

Entretanto, sob a aparência deste *cavaleiro erodido*, duro e definitivo, cuja nitidez não

[5] ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. p.431

admite ressalvas, pressupomos haver outros tantos sentidos secretos. Dentre eles, como diria Teixeira Coelho, "um certo humor corrosivo onde zomba de si mesmo e dos outros".

E nesse sentido nos perguntamos? Estaria Farnese pensando no mito? Estaria ele sugerindo a ascensão e queda de um *ícone*? Podemos pressupor que em toda a sua obra Farnese trata *Vida e Morte* como um ciclo inevitável. Retomando a questão da virgem, podemos detectar nela a presentificação da vida e da esperança pelo viés da anunciação: a borboleta que transforma, o ovo que germina, o seio que amamenta (ex-voto), a mãe que gera (a Virgem), a criança que renova (fotografia resinada). O ciclo da vida está aí, inscrito.

No caso do Santo, a morte parece ser o efeito consumado, a finitude inevitável. E o irônico nisso tudo também poderia ser associado a um discreto acontecimento que se deu em 1969, quando o Papa Paulo VI rebaixou São Jorge à categoria de santo menor, por falta de provas históricas a respeito de sua existência.

O santo foi literalmente dispensado do culto católico, caindo parcialmente no esquecimento, encontrando refúgio nos terreiros da Umbanda, que prosseguiram cultuando-o, fazendo de suas toscas imagens de gesso, baratas e de má qualidade, objetos de culto populares vendidos em lojas de artigos afins. A situação de São Jorge só encontraria reparos morais a partir do ano 2000, quando o Papa João Paulo II reconsiderou sua importância, elevando-o à categoria de santo de primeira instância.

Mas isso é apenas um fato e sequer sabemos se Farnese sabia sobre a derrocada do santo. Antes, acreditamos que as proposições de um artista obedecem a mecanismos internos maiores e, assim, os acontecimentos externos são fatores coadjuvantes.

Podemos, então, detectar nos objetos de Farnese de Andrade, sobretudo quando utiliza elementos "desgastados" (como ele mesmo gostava de nomeá-los), uma proposta de mostrar o avesso do mito, a crueza de sua incapacidade ou impotência inscrita no abatimento da figura, na erosão da forma. Aqui, no caso específico, o artista nos apresenta um São Jorge cujo *símbolo fálico* foi decepado; se não há *espada* não há como matar dragões, não há herói guerreiro empunhando bandeira em defesa de uma causa, mas um pobre sobrevivente aos pedaços sobre um dramático cavalo sem cabeça e descarnado.

Assim, de dentro de seus pequenos universos pungentes de significados, parecem dirigir-nos um olhar complacente, propondo a partilha de espaços de tolerância, onde o sagrado convive em harmonia com o mundano, viabilizando infinitas combinações, que solicitam abrir por essas vias um mundo no qual o espectador possa, por sua vez, elaborar percepções e pensamentos ao refletir e interrogar na obra as ligações e metáforas acerca do mundo e das crenças cotidianas.



Figura 5 - Farnese de Andrade - Sem Título (1978-84)
resina, 49,5x32,5x12cm
Fonte: ANDRADE, Farnese. Farnese Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

REFERÊNCIAS

AMHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

ANDRADE, Farnese. Farnese de Andrade. Texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COSAC, Charles. Farnese objetos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ARAÚJO, Olívio Tavares. A sedução misteriosa de Farnese. O Estado de São Paulo. São Paulo, 17 de Abril de 2005.



Figura 6 - Farnese de Andrade - São Jorge e as estrelas (1774 – 1984)
Fonte: ANDRADE, Farnese. Farnese Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM, Revista do MAM, n° 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1999. p.11.

COELHO, Teixeira. Humor sacro. BRAVO! Minas Gerais. Editora Abril, São Paulo. set. 2006.

MEICHES, Mauro Pergaminik. Obsessão de um pensamento, Revista do MAM, n° 2, Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1999. p.11. Texto publicado originalmente no catálogo da exposição Farnese de Andrade: Objetos e Esculturas, Galeria Ana Maria Niemayer, Rio de Janeiro, julho de 1986.

MONACHESE, Juliana. Farnese ganha ampla mostra em SP. Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 de janeiro de 2000.

_____. Farnese marca estética da inquietação. Folha de São Paulo. São Paulo, 4 de março de 2000.

Farnese de Andrade – Gravuras e Objetos. Espaço Cultural Banco Francês e Brasileiro. Porto Alegre, maio de 1992. Catálogo.

www.casadobruxo.com.br/textos/magia94.htm
www.terra.com.br/esoterico/monica/colunas
www.catalonia.com.br/catalunha_cultura5.asp
www.saojorgemartir.com.br/
www.google.com.br/ pt.wikipedia.org/wiki/São_Jorge

MATERIAIS, TÉCNICAS E CONSERVAÇÃO

NOSSA SENHORA DAS MERCÊS DE SÃO GONÇALO DO RIO ABAIXO: CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS, TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS

MARIA REGINA EMERY QUITES *
BEATRIZ RAMOS DE VASCONCELOS COELHO **

Foto: Maria Regina E. Quites



Figura 1 - Nossa Senhora das Mercês, frente

Identificação

A imagem de Nossa Senhora das Mercês (Fig. 1 e 2) é uma escultura em madeira dourada, prateada e policromada, de autoria não identificada, pertencente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, da cidade de São Gonçalo do Rio Abaixo, em Minas Gerais. Mede 82 x 60,5 x 21,5 centímetros, pesando 12 kg.

Histórico

Segundo Boschi[1], em Minas Gerais, no período colonial, foram identificadas 20 (vinte) irmandades de Nossa Senhora das Mercês, estando em 4º lugar por quantidade de orago. A Irmandade que existia na capela filial de São Gonçalo do Rio Abaixo foi criada em 1782. Segundo Alves[2], no Inventário de Bens Móveis e Integrados, realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) nos monumentos tombados em Minas Gerais, foram encontradas 24 esculturas com a representação de Nossa Senhora das Mercês, entre 1662 registradas, estando em 19º lugar das invocações.

Nas Visitas Pastorais, de Dom Frei José da Santíssima Trindade[3] relativas ao séc. XIX em Minas Gerais, é feita uma referência à capela do Arraial de São Gonçalo do Rio Abaixo: "*de Nossa Senhora das Mercês e Rosário, a qual é pobre, porém tem decência e limpeza nos ornamentos, com três altares*".

Segundo informações locais[4], a imagem de Nossa Senhora das Mercês teria sido levada para a igreja matriz por razões de segurança, ficando os fiéis das Mercês privados da imagem de sua devoção. Atualmente, a imagem está sob a guarda da prefeitura, pois a Igreja se encontra em restauração.

Descrição

Figura feminina em pé, com cabeça ligeiramente inclinada para baixo e o olhar na mesma posição (Fig. 3). Os olhos são castanhos escuros com sobrancelhas finas, alongadas, na cor castanho-claro. A carnação é bege, com as maçãs do rosto ligeiramente rosadas. O nariz é reto, a boca é pequena, os lábios são rosados e fechados. O queixo tem pequena depressão. A testa é larga. A orelha direita está quase escondida sob os cabelos e a esquerda com a metade do lóbulo aparente. Cabelos compridos, partidos ao meio, de cor castanho-claro, com ondulações, quase totalmente encoberto pelo véu. Uma mecha de cabelo cai frontalmente no seu ombro direito, formando uma diagonal, pouco acima do peito. Os braços estão abertos, em oposição ao eixo vertical da composição. As mãos estão em posição idêntica, abertas, com as palmas voltadas para frente. O dedo polegar está flexionado, o indicador estendido, o médio e o anelar unidos, ligeiramente flexionados e voltados para frente. A perna direita está levemente flexionada. Os pés estão calçados com sapatos na cor verde, parcialmente aparentes, apoiados sobre a base, formando um ângulo de 90 graus.

A imagem está vestida com hábito branco, formado por uma túnica longa, de mangas

* *Doutora em História*
Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (Cecor) Escola de Belas Artes/UFMG
mreq@ufmg.br
** *Especialista em Conservação e Restauração*
Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib)
beatrizcoelho@terra.com.br

[1] BOSCHI, Caio. Os leigos e o poder. São Paulo: Ática, 1986. p. 220.
[2] ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. In: Devoção e Arte: Imaginária religiosa em Minas Gerais. Org. Beatriz Coelho. São Paulo:Edusp, 2005, p. 89.
[3] TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei, Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825). Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. (Mineiriana, Série Clássicos). p. 108.

Foto: Maria Regina E. Quites



Figura 2 - Nossa Senhora das Mercês, costas

compridas, presa por um cinto preto; porta escapulário, que vai até abaixo do joelho e que tem, na altura do peito, o escudo da ordem. Usa capa longa, presa à frente por um firmal (broche) em formato de losango, externamente, e de oval na parte interna, nas cores vermelho e verde. Nesse local, deveria ter havido uma pedra, que foi perdida ou retirada. Um véu curto cai nas costas em forma de "V", desce sobre o ombro esquerdo como se fosse pelerine, e do lado direito faz uma dobra voltada para trás.

Toda a indumentária é contornada por barrado dourado em relevo e renda dourada. Quanto à policromia, a capa, o manto e o escapulário possuem motivos fitomorfos em que predominam as cores branco, dourado, cinza-escuro (prata oxidada) e azul, além de verde e rosa nas pinturas dos elementos florais. A imagem está apoiada sobre uma base octogonal irregular, que apresenta arestas côncavas e douradas no terço superior, com marmorizado nas partes planas em tons de vermelho, branco e azul.

Análise Iconográfica

Segundo Schenone[5], a invocação de Nossa Senhora das Mercês teve início em 1218, quando Pedro Nolasco, militar catalão, teve um sonho no qual Nossa Senhora aparecia e dizia que ele deveria salvar os cativos dos mouros. O mesmo sonho tiveram seu confessor, Raimundo de Peñaforte, e D. Jayme I, rei de Aragão. Logo depois, e com o apoio dos dois, ele fundava a Ordem Real e Militar de Nossa Senhora das Mercês da Redenção dos Cativos. A devoção a Nossa Senhora das Mercês começou, portanto, na Espanha e se estendeu à França e a Portugal e, mais adiante, aos países da América Latina. Os primeiros frades estabelecidos no Brasil vieram de Quito, com Pedro Teixeira, em 1639[6], quando o nosso país ainda se achava sob o domínio da Espanha, e se localizaram na província do Maranhão, no local que hoje é Belém, capital do Pará[7].

A irmandade de Nossa Senhora das Mercês estabeleceu-se em Ouro Preto, no dia 24 de setembro de 1740, com o intuito de libertar os escravos negros e crioulos que trabalhavam nas minas. Entretanto, não se sabe por que, a irmandade cindiu-se, ficando uma parte na Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, da freguesia de Antônio Dias, enquanto a outra se estabeleceu na igreja das Mercês e Misericórdia, conhecida como Mercês de Cima. Os dois grupos pretendiam conseguir a categoria de Ordem Terceira, o que foi concedido apenas ao grupo das Mercês e Misericórdia pelo prior do convento da província do Maranhão, dando-lhes o direito de usar hábitos, capas, correias e também construir o seu templo[8].

Na iconografia tradicional, Nossa Senhora das Mercês é representada em pé, com hábito branco, composto por túnica que vai até os pés, escapulário e capa longa, tendo na cabeça um véu curto. A túnica está presa por cinto preto de couro e, no alto do escapulário, está representado o escudo mercedário, que consta de todas as representações e que tem, na parte inferior, as armas de Aragão, nas cores vermelho e amarelo e, na superior, a cruz branca, da Catedral de Barcelona[9]. Sobre o escudo, há uma coroa real. A Virgem é representada de braços abertos, algumas vezes com homens e mulheres debaixo de seu manto protetor.

Nossa Senhora das Mercês, na Europa e na América Latina, pode ser representada em pé ou sentada, com ou sem o Menino. Algumas têm, sob seu manto, reis, papas, bispos, homens e mulheres, todos em tamanho pequeno. Outras, especialmente em pinturas, estão cercadas por anjos. Algumas trazem na mão um escapulário, com o escudo da ordem. Outras vezes o Menino é quem o porta. Um caso raro foi a representação de Nossa Senhora das Mercês Peregrina, de Quito[10], com o Menino Jesus sobre seu braço direito e sentada sobre um burrinho. Encontramos, também, imagens de vestir, na Espanha, no Brasil e no Chile, com o escudo sobre o hábito, colocado como um broche. Em várias representações, Maria segura algemas, numa referência clara aos prisioneiros.

[4] Relatório técnico enviado pelo Sr. João Victor Dias, do Departamento de Patrimônio da Prefeitura de São Gonçalo do Rio Abaixo, referindo-se a informações do Sr. José Raimundo Ribeiro, um dos guardiões da memória da cidade.

[5] SCHENONE, Héctor. H. Iconografia de los Santos. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1991. p. 56.

[6] www.mercedarios.org;br consultada em 10 /10/2007.

[7] FERRAZ, Eugênio. Convento dos Mercedários de Belém do Pará. Belo Horizonte: C/Arte, 2000, p.34-35.

[8] TRINDADE, Cônego Jerônimo. Igreja das Mercês de Ouro Preto. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1959, n. 14, p.166.

[9] SCHENONE. Héctor, H. Iconografia del arte colonial: los santos. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992. p. 54.

[10] DE MESA, José; GISBERT, Teresa. Historia de la pintura cuzqueña. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982. v. II, Fig. 564.

É estranho que, sendo uma devoção tão antiga, não seja referida por Reau[11], que trata apenas da Nossa Senhora da Misericórdia, ou Nossa Senhora do Manto, informando que ela é venerada desde a Idade Média, sendo representada com um grande manto, sob o qual abriga personagens da nobreza e da Igreja, sempre em tamanho pequeno em relação à Maria. Consideramos que há, tanto na Europa quanto na América Latina, uma fusão dessa representação com a de Nossa Senhora das Mercês. Não seria sem motivo que uma das igrejas de Nossa Senhora das Mercês, em Ouro Preto, tem a denominação de Mercês e Misericórdia. Os vários nomes de Mercês, Misericórdia e Manto significam graça, benefício, proteção e favor de libertar os prisioneiros.

Análise Formal e Estilística

A escultura em questão é muito hierática, nela predominando a simetria e as linhas verticais. Apresenta bastante simetria em sua composição, com exceção da pequena dobra do escapulário, de uma mecha de cabelo e de uma dobra do véu. A posição dos braços, que descem em diagonal a partir dos ombros, com as mãos formando uma linha horizontal virtual, está em contraste com as linhas verticais do panejamento. As bordas da túnica e do manto formam linha curva, que se repete, em posição inversa, nas bordas do manto e do véu, que forma uma espécie de pelerine, sugerindo movimento, também encontrado na flexão da perna direita, e na parte posterior do véu, com dobra bastante acentuada e voltada para cima.

A anatomia é apenas sugerida, com cintura alta, sem representação de busto e com a perna direita levemente flexionada. A cabeça e as mãos, entretanto, são representadas em detalhe, com anatomia bem executada. O rosto é oval, com a parte superior bem mais larga que a inferior; os olhos são de vidro, grandes e bem afastados; as sobrancelhas são finas, com leve relevo na talha, e partem do nariz indo até as laterais do rosto; as pálpebras superiores são marcadas por curva acentuada que vai bem além do olho; o nariz é reto, delicado, e os lábios pequenos, com o superior em forma de arco de cupido. Apresenta duas depressões nas laterais da boca e outra no queixo. A orelha direita está quase totalmente encoberta, mas a esquerda, que aparece sob parte do cabelo, é bem feita e delicada.

O panejamento é simples, comportado, quase sem movimentação. Seguindo orientação de Lefftz[12], classificamos as dobras em: meia cana, meia cana rebatida, grampo e colchete, que estão colocadas de maneira sobreposta. Essas dobras são retas e têm distribuição vertical, paralela e repetida nas costas e formam leque na borda inferior da túnica, sugerindo o movimento por nós já assinalado. É interessante observar também a inversão da disposição da curva formada pelos ombros se repetindo na barra do hábito, que talvez seja uma das características do santeiro.

A policromia, leve e bem movimentada em oposição à forma, apresenta "medalhões" ou "ilhas" (Fig. 4), em relevo dourado e assimétrico, contornados por ramos de flores - rosas e jasmins - pintados a pincel nas cores rosa, azul, vermelho e verde. O esgrafiado em forma de escamas na túnica e de traços no manto, possui bastante leveza, sem o rigor de um traço ordenado e simétrico. As bordas da túnica e do manto são contornadas por outros relevos dourados, complementados por punções, o que não é comum. Acompanhando esses relevos, há rocalhas pintadas em azul e violeta. Até mesmo o brasão mercedário que se encontra no escapulário possui a forma de uma rocalha. Essas rocalhas são determinantes para classificar a policromia como do estilo rococó.

É instigante o contraste existente na forma rígida, hierática dessa escultura, provavelmente do final do século XVIII (portanto, em pleno vigor do estilo rococó, em que as esculturas têm sinuosidades, grande movimentação e certa afetação nos gestos), e sua policromia, leve, sinuosa, cheia de rocalhas. Entretanto, observamos que Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho), no último quartel do século XVIII, faz as imagens de São Simão Stock e São João da Cruz[13] com grande expressividade, mas com bastante rigidez e simetria nas linhas do panejamento. A policromia nessas

Foto: Beatriz Coelho



Figura 3 - Nossa Senhora das Mercês, rosto

[11] RÉAU, Louis. Iconografia del arte cristiano - Iconografia de la Biblia. Tomo 1, v.2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. p.121-29.

[12] LEFFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário. In: Imagem Brasileira, n. 3, Ceib: Belo Horizonte, 2006, p.99-111, e orientação através de e-mail em 31/05/2007.

[13] PASSOS, Zoroastro Vianna. Em torno da história de Sabará: A Ordem 3ª do Carmo e a sua igreja, obras do Aleijadinho no templo. Rio de Janeiro: 1940. p.148

Foto: Beatriz Coelho



Figura 4 – Detalhe da policromia: "ilha" com relevo

imagens também não é tipicamente rococó. Realmente é bem mais clara a diferença entre o estilo barroco e o rococó nos retábulos do que nas esculturas.

Comparamos essa escultura com obras (Sant'Ana, São Sebastião e São José, do Museu Mineiro e Nossa Senhora do Carmo da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara) atribuídas à oficina do Mestre de Barão de Cocais, com as quais guarda alguma semelhança, mas não encontramos traços que justificassem terem saído de um mesmo ateliê.

Análise da Técnica Construtiva

Suporte

A imagem é feita em madeira e, segundo análise do Instituto Tecnológico de São Paulo (IPT) é uma *cedrela sp*, conhecida popularmente no Brasil como cedro. A escultura é maciça, constituída de um bloco principal, composto por cabeça, corpo, braços e base, e de dois blocos secundários que compõem as mãos. Estas são fixadas ao bloco do braço através do sistema macho-fêmea e cola.

Os olhos são de vidro, ocos e com pedúnculo, e a face é fixada ao bloco da cabeça através de dois cravos grandes, que se localizam na testa e no queixo, observáveis em radiografias (Fig. 5). Não é possível visualizar o corte facial na área da camação a olho nu, nem através de Raios X.

A medula da madeira está visível no lado inferior da base (canto posterior esquerdo), como também os anéis de crescimento e marcas circulares, provavelmente da maneira de fixá-la em andor. Há uma peça de metal presa à base através de dois cravos. Esta peça é retangular e mede: 7 x 3 x 0,2 centímetros de comprimento, largura e profundidade, respectivamente. Tem um orifício central de 1 centímetro de diâmetro. Ela é fixada à base através de dois cravos grandes. O orifício da base mede 2,5 centímetros de profundidade, o que nos parece pouco para fixação da escultura em um andor, no entanto, há uma rosca para parafusar a imagem.

A cabeça possui dois orifícios, o maior mede 5,5cm de profundidade e 0,6cm de diâmetro e o menor 2,0cm de profundidade e 0,4cm de diâmetro.

Policromia

Foram realizados, pelo restaurador, exames estratigráficos em toda a obra, e solicitados ao laboratório[14] do Cecor alguns cortes estratigráficos e análises de materiais da policromia, renda e alfinetes. Foi constatada a presença de uma base de preparação branca de gesso e cola, subdividida em duas camadas de gesso grosso e gesso fino. O bolo é ocre claro, aplicado em várias demãos e está presente em toda a área revestida com folha metálica (ouro e prata). De acordo com análises laboratoriais a folha dourada é formada por uma liga de ouro (aproximadamente 95%), prata (~3,3%) e cobre (~1,7%). A folha de ouro é brunida em toda a área em que é perceptível e as técnicas de ornamentação encontradas são: esgrafiado, relevo (*pastiglia*), punção, pintura a pincel e renda dourada. A decoração foi aplicada em camada branca (pigmento branco de chumbo e cola animal), não se tratando, portanto de uma têmpera a ovo, tendo sido executada na túnica, capa, véu e escapulário. No véu, encontramos desenhos fitomorfos sobre folha de ouro como também linhas horizontais. A folha de prata, também brunida, se encontra oxidada e escurecida. Há indícios de que a folha de prata tenha sido colocada após a folha de ouro. A pintura a pincel e o esgrafito formam ramos, flores e folhas sinuosas sobre a folha de prata e a camada branca. O esgrafito também forma minúsculas linhas horizontais, distribuídas irregularmente na capa, e em pequenas escamas, na túnica.

O relevo, com larguras e motivos variados, está em toda a borda do panejamento, bem como nas "ilhas" de douramento intercalada na decoração em prata. A pintura a pincel, em motivos

[14] Todas as análises foram feitas por Claudina Maria Dutra Moresi, Dra. em Química, no Laboratório de Ciência da Conservação, do Cecor.

fitomorfos, está presente na túnica e na capa, sempre acompanhado das "ilhas" em relevo dourado. A olho nu, não foi possível visualizar desenho subjacente ao relevo, entretanto, foi verificado desenho em carvão vegetal, por análise de laboratório. Um oratório do início do século XIX da Igreja das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto, apresenta também esse tipo de "ilhas" na policromia (Fig. 6). A punção está presente em todo o panejamento, apresentando-se em algumas áreas sobre o relevo dourado, fato que não é comum, e possui formas e motivos variados, como círculos e estrelas. Há uma veladura de cor laranja contornando o relevo e destacando-o em quase todas as áreas fazendo um sombreado.

Segundo análise de Claudina Maria Dutra Moresi, doutora em Química do Cecor, alguns dos pigmentos usados na vestimenta foram: azul da Prússia, vermelhão, carbonato de cálcio, branco de chumbo. A carnação rosada está sobre base de preparação branca e é oleosa, contendo branco de chumbo. Os sapatos possuem bolo, folha de prata e uma camada em verdegris. O firmal tem forma de losango, com bolo ocre, folha de prata e veladura nas cores verde e vermelho-escuro. Como foi dito, possuía uma pedra que se perdeu. A base é marmorizada nas cores: azul-claro, rosa, vermelho, tendo recebido uma camada de verniz.

Todas as bordas são contornadas por renda de bilro feita em fio de linho que recebeu, segundo análise de laboratório, uma camada de óleo e branco de chumbo e, sobre esta, douramento à folha, tratando-se, portanto, de um douramento oleoso diferente do aquoso, encontrado na policromia. A folha de ouro usada na renda tem a seguinte composição: ouro (~95%), prata (~3,3%), e cobre (~1,7%) Essa renda destaca-se pela quantidade e por estar em quase perfeito estado de conservação. Possivelmente, é uma intervenção antiga, pela qualidade do material usado. Possui, para sua fixação, na borda do panejamento, alfinetes especiais, com a cabeça esférica e a ponta rombuda, diferenciado dos alfinetes modernos, podendo se tratar de um alfinete importado e mais antigo. É interessante mencionar que, através da radiografia, percebe-se que as pontas de todos os alfinetes foram cortadas antes de serem fixados na obra. Há também um alfinete na orelha esquerda da imagem, sendo os orifícios uma intervenção, pois não possuem carnação fazendo seu acabamento.

As análises no microscópio eletrônico de varredura mostram as ranhuras do processo de trefilação[15] e detalhes da junção da cabeça com o corpo do alfinete. Foi possível identificar, também, liga de cobre (~75%), zinco (~20%) e estanho (~5%) em sua fatura.

No exame, feito com lupa de pala, em áreas de sobreposição da própria renda, foi identificado douramento apenas no lado direito, estando o avesso da renda sem douramento. Isso nos leva a levantar a hipótese da renda ter sido dourada após sua colocação na obra. Segundo análise de laboratório, ela recebeu uma camada oleosa, outra de branco de chumbo e depois, folha dourada. Outros indícios encontrados são a presença deste douramento oleoso na cabeça do alfinete e marcas em sobreposição ao douramento aquoso do relevo. Executamos simulados de douramento oleoso, que comprovaram a eficiência da utilização da folha metálica sobre a renda. Em outras imagens que apresentam indícios de renda, não constatamos a presença de alfinetes.

A imagem possui marcas na carnação que demonstram colocação inadequada de brincos, que não existem mais. No topo da cabeça, há dois orifícios e cortes que atingem a madeira e indicam que houve intenção de adaptar uma coroa. O Sr. João Victor Dias levou ao Cecor uma coroa, mas as dimensões são também inadequadas para o tamanho da cabeça.

Considerações Finais

As características singulares dessa escultura, que chegou ao Cecor para restauração, levou-nos a desenvolver este trabalho, que ampliou os conhecimentos sobre técnicas e materiais utilizados e sobre características individuais de um santeiro e de um policromador. Foi estudada a

Foto: Cecor/Cláudio Nadalin



Figura 5 - Radiografia, frente

[15] Adam Smith descreve que, nos primórdios da era industrial, no séc. XVIII, o processo de produção de uma fábrica de alfinetes era executado em cerca de 18 etapas, que passavam da trefilação, ao corte, ao apontamento, até a embalagem. http://www.ddic.com.br/arquivos/outros/A%20Energia%20Humana%20e%20a%20Ambiencia%20nas%20Empresas.pdf

Foto: Beatriz Coelho



Figura 6 – Detalhe de policromia de oratório da igreja das Mercês e Misericórdia – Ouro Preto, MG

iconografia de Nossa Senhora das Mercês e comparada com diversas representações pictóricas e escultóricas do Brasil e de outros países. As constantes encontradas são: o hábito branco com grande manto, escapulário e brasão.

O diferencial de sua fatura está presente na rica policromia com folhas de prata revestindo a túnica e o manto, interna e externamente, com relevos em folha de ouro em todas as bordas da indumentária. Outro aspecto singular é a utilização de "ilhas" douradas em formas de rocalha em meio à prata da túnica e do manto. Há também rocalhas contornando o brasão do escapulário e o barrado do manto, elementos estes que denunciam a policromia rococó. Evidencia-se um interessante contraste entre a composição da talha rígida e hierática e a policromia rica em delicados e sinuosos detalhes.

Agradecimentos

Agradecemos à Prefeitura Municipal de São Gonçalo do Rio Abaixo e ao Cecor, que nos permitiram executar este estudo.

FORMA E MATÉRIA: A ESCULTURA BARROCA DE SANTO ESTÊVÃO DO MUSEU DE SANTA MARIA DE LAMAS, PORTUGAL

CAROLINA BARATA *,
ANTÓNIO JOÃO CRUZ **, JORGELINA CARBALLO *,
MARIA EDUARDA ARAÚJO***, VÍTOR TEIXEIRA *

Introdução

Da colecção de arte sacra do Museu de Santa Maria de Lamas, no norte de Portugal, que tem vindo a ser tratada na Escola das Artes da Universidade Católica, no Porto, faz parte uma escultura sobre madeira, de vulto pleno, dourada e policromada, com 115 cm de altura, que representa Santo Estêvão de pé, em posição frontal, com ligeiro avanço do pé direito, que se vislumbra sob a orla da alva (Fig. 1). De autor desconhecido e história custodial incerta e sem registros, esta imagem exibe linhas formais e compositivas enquadráveis na produção da imaginária portuguesa da primeira metade de Setecentos. Apresenta traços pouco eruditos em termos formais e o estatismo e rigidez da pose revelam uma tendência popularizante na execução do suporte. Fisionomicamente a indumentária domina a anatomia, cujas formas submergem na rigidez da representação da dalmática (veste litúrgica dos diáconos). O carácter hirto é contrariado apenas pela colocação dos membros superiores de forma a sustentarem a estola dos diáconos, o livro (Evangeliário) e as pedras (recolhidas em parte da dalmática, dobrada para o efeito), instrumento do martírio do santo. A reduzida dinâmica na figuração e a ocorrência cuidadosa e regral dos atributos (pedras, livro aberto, indumentária) revelam atitude pouco imaginativa por parte do autor, mas iconograficamente a escultura cumpre a sua função litúrgica e devocional. De registar, no carácter menos erudito da imagem, a não ocorrência do atributo definidor da categoria dos mártires – a palma.

Pelo contrário, o revestimento cromático, especialmente nas zonas de estofado, onde foram utilizadas as técnicas de esgrafitado e puncionado, revela uma relativa qualidade estética. Os galões e a gola da dalmática apresentam enrolamentos fitomórficos esgrafitados sobre fundo vermelho (a cor dos santos mártires), assim como a estola. A zona central da dalmática exibe motivos florais e fitomórficos esgrafitados sobre fundo laranja e na alva predominam motivos florais esgrafitados e puncionados sobre fundo branco. O reverso da gola e da parte central da dalmática apresenta pintura lisa, sem qualquer decoração, possivelmente devido ao facto de este lado não ser habitualmente visível.

A obra apresentava um estado de conservação sofrível ao nível da estrutura, evidenciando diversas fracturas, marcas de podridão e ataque de insectos xilófagos. Ao nível da policromia, existiam várias zonas em destacamento, para além da ocorrência de lacunas que, no entanto, não ultrapassavam cerca de 10% da área total. Toda a superfície estava coberta por uma camada de verniz muito escurecido. À vista desarmada, foram detectados repintes sobre a zona de carnação e sobre o livro.

Com o objectivo de contribuir para o conhecimento dos materiais e das técnicas usadas na escultura policromada barroca portuguesa, aspectos sobre os quais é ainda muito reduzida a informação disponível, aproveitou-se a oportunidade proporcionada pelo tratamento desta imagem para se proceder ao seu estudo. Além das observações efectuadas durante a intervenção de conservação, recorreu-se a métodos de análise química e física. Este trabalho integra-se num projecto de estudo que, do ponto de vista dos materiais e das técnicas, pretende comparar a produção popular e a produção erudita da escultura sobre madeira, do norte de Portugal, durante o

Foto: Paulo Pinto



Figura 1 - A imagem de Santo Estêvão do Museu de Santa Maria de Lamas

* *Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa*
cbarata@porto.ucp.pt.
** *Departamento de Arte, Conservação e Restauro, Escola Superior de Tecnologia de Tomar, Portugal*
*** *Departamento de Química e Bioquímica, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.*

Foto: Carolina Banata



Figura 2 - Radiografia frontal

último quartel do século XVII e a primeira metade do século XVIII.

Parte Experimental

A escultura foi radiografada com uma ampola de raios X portátil da marca Yxlon, modelo Smart 160 E/0,4, e película Agfa 3JSY D, D7. A exposição, a 3m de distância, foi de 60s com corrente de 6mA e tensão de 75 kV.

Para identificação dos elementos químicos com número atómico igual ou superior ao do Ca, utilizou-se um espectrómetro portátil de fluorescência de raios X dispersivo de energias (EDXRF), constituído por um tubo de raios X com ânodo de Ag e janela de Be, um detector de Si-PIN da marca Amptek, termoelectricamente refrigerado, com uma área efectiva de 7mm^2, e um sistema multicanal MCA Pocket 8000A da mesma marca. Foi empregue a tensão de 25kV, corrente de 9mA e tempo de aquisição de 100s. A resolução é de 180eV.

Foram recolhidas amostras transversais da policromia que foram incluídas em resina acrílica Tecnovit 4004, as quais foram observadas por microscopia óptica de reflexão com e sem luz polarizada (PLM e OM, respectivamente) a diferentes ampliações (100× e 200×). Foi empregue um microscópio binocular da marca Olympus, modelo BX41, com sistema óptico corrigido ao infinito, equipado com uma câmara fotográfica digital da mesma marca, modelo C-4040 Zoom. O erro do micrómetro ocular do microscópio é de 5µm.

Para algumas amostras de policromia, obtiveram-se espectros de infravermelho com transformada de Fourier (FTIR), entre 4000 e 450cm^{-1}, num espectrómetro da marca Mattson Sattelite. Os espectros, com acumulação de 100 varrimentos, foram obtidos para pastilhas feitas com KBr e têm uma resolução de 2 cm^{-1}. Para se testar a presença de carbonatos na camada de preparação, procedeu-se também à realização de teste microquímico que consistiu na aplicação de solução de HNO3 5%, à gota, sobre as amostras estratigráficas e acompanhamento da reacção através do microscópio.

Para a identificação da espécie vegetal, amostras de madeira foram montadas em bálsamo do Canadá e observadas por OM com luz transmitida.

Resultados

Suporte

Através da radiografia (Fig. 2), verificou-se que a obra foi entalhada num só bloco de madeira, com a excepção de algumas extremidades, como a ponta do pé e alguns dedos das mãos, que correspondem a pequenos elementos colados, já que não foram detectadas assemblagens. Não sendo visíveis descontinuidades no revestimento cromático, tais elementos são originais. A base quadrangular em que se apoia o santo não faz parte do bloco de madeira principal, estando ligada a este através de dois espigões metálicos – que estão na origem de algumas fissuras na imagem. A base não deve ser original, pois a sua decoração – um marmoreado vermelho e branco – é de qualidade muito inferior à da decoração da imagem.

A base é de castanho, madeira que mereceu a preferência de entalhadores e imaginários portugueses da região norte de Portugal[1]. As duas amostras retiradas da figura do santo não permitiram a identificação da madeira do bloco principal, mas sugerem ser de uma árvore de fruto. Embora a variedade de madeiras utilizadas fosse vasta, a madeira de árvores de fruto era pouco usada e estava habitualmente limitada a esculturas de pequena dimensão.

Preparação branca

Os cortes estratigráficos, por OM, revelaram uma camada de preparação branca de granulometria regular que, segundo a espectroscopia FTIR, é constituída essencialmente por gesso

[1] ALVES, N.M.F. A arte da talha no Porto na época barroca – Artistas e clientela, materiais e técnicas. Câmara Municipal do Porto: Porto, 1989.

na forma de sulfato de cálcio diidratado ($CaSO^4 \cdot 2H_2O$). Embora já tenham sido detectadas algumas preparações de cré (carbonato de cálcio, $CaCO_3$)[2], em Portugal, de acordo com as análises[2] e as fontes documentais[1,3], a preparação das esculturas costuma ser de gesso. De acordo com estas fontes, a preparação era constituída por uma camada de gesso grosso e, sobre esta, uma de gesso fino, cada uma das quais aplicada em várias demãos. A camada superior era de sulfato de cálcio dihidratado, enquanto a inferior poderia ser de sulfato de cálcio anidro ($CaSO_4$), hemiidratado ($CaSO^4 \cdot 2H_2O$) ou dihidratado[4,5]. Nas amostras analisadas, porém, nem por OM foi detectada qualquer diferenciação estratigráfica, nem através dos espectros de FTIR foi detectado o gesso anidro ou hemihidratado. Isto sugere que não foram seguidas as recomendações escritas respeitantes ao número de camadas da preparação, ainda que também se possa pôr a hipótese de as amostras não terem incluído a totalidade das camadas, faltando a mais interna.

Os testes microquímicos revelaram a presença de carbonatos na camada de preparação, ainda que em concentração reduzida. Considerando que é pouco provável a mistura de gesso e cré na mesma camada, este resultado pode significar a adição ao gesso de uma porção de branco de chumbo (carbonato básico de chumbo, $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), com a intenção de aumentar a opacidade do material e reduzir o número de camadas necessárias. Esta hipótese é suportada pela opacidade das camadas de preparação observadas por OM, superior ao que é característico do gesso.

Bolo arménio

Salvo nas zonas de carnação e de cabelos, os cortes estratigráficos observados por OM mostraram a existência de duas camadas alaranjadas, com aspecto homogéneo e granulometria fina, imediatamente sobre a camada branca da preparação. Nas zonas de estofado, as duas camadas têm igual tom e a folha de ouro está imediatamente sobre a camada superior. Os espectros de EDXRF, obtidos na camada cromática superficial, independentemente da cor e sem esta ser devida a pigmentos de ferro, mostram picos intensos deste elemento, o qual, portanto, deve fazer parte do principal constituinte das camadas alaranjadas subjacentes. Por isso, estas são interpretadas como sendo de bolo arménio (mistura de argila e óxidos de ferro). Fora das zonas de estofado, isto é, nas zonas de pintura lisa do reverso, nomeadamente na gola de cor vermelha e na zona central da dalmática de cor laranja, a camada superior do bolo é mais amarelada (Fig. 3). Nestas zonas não foi detectada camada de ouro, nem à vista desarmada, nem por OM, pelo que o uso do bolo amarelo deve estar relacionado com tal situação. Este, apesar de ter menor qualidade do que o bolo vermelho e não se adequar a uma zona de ouro brunido[2], além de eventualmente ser menos dispendioso, pode ter a vantagem de proporcionar uma cor mais semelhante à do ouro, de forma a que a camada cromática superficial, aplicada imediatamente por cima, possa exibir uma cor semelhante à da zona de estofado da superfície frontal.

Segundo um tratado do início do século XVII, o ouro brunido devia assentar sobre duas camadas de bolo comum e duas camadas de bolo fino[3], portanto, sobre quatro camadas, e não sobre duas como se observa nesta obra.

Carnação

Através de uma amostra recolhida na tonsura, por OM, verificou-se que a camada de carnação, aplicada directamente sobre a preparação, é constituída por uma matriz branca, compacta e opaca, onde surgem partículas brancas transparentes e partículas vermelhas, ambas com granulometria variada. O espectro de EDXRF mostra que o Pb é o elemento maioritário, pelo que, tal como se esperava, a matriz é de branco de chumbo. Embora seja visível no espectro um pico de Fe, este elemento não parece estar relacionado com o pigmento vermelho, o qual, segundo a OM, deve ser o mínio (Pb_3O_4). O espectro dá conta ainda da presença de Zn, que se verificou ser

Foto: Carolina Barata



Figura 3 - Corte estratigráfico da zona vermelha da dalmática no reverso:
1) preparação
2) bolo arménio laranja
3) bolo arménio amarelo
4) vermelhão

[2] SERCK-DEWAIDE, M. Les techniques utilisées dans l'art baroque religieux des XVIIe et XVIIIe siècles au Portugal, en Espagne et en Belgique. In Seruya, A.I. (ed.). Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Instituto Português de Conservação e Restauro: Lisboa, 2002, p.119-155.

[3] NUNES, F. Arte da pintura, symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615.

[4] CARDOSO, I. P. 18th century church altarpieces in the Algarve,- Portugal: a comparison of the historical documents to the results of the microscopical analysis. Infocus. 2006; 41(4): p.64-86.

[5] SOUZA, L. A. C. Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII. Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 1996.

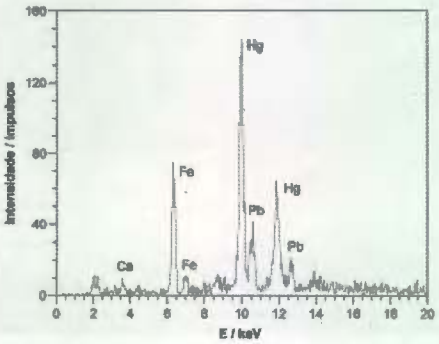


Figura 4 - Espectro de EDXRF obtido na zona onde foi recolhida a amostra da Fig. 3

devido a um repinte à base de branco de zinco (ZnO), e de Ca. Atendendo à espessura da camada de carnação, que varia entre 100 e 140µm, o pico do Ca não tem origem na camada de preparação, que está para além do alcance do feixe de raios X, mas deve estar relacionado com o pigmento branco transparente. O espectro de FTIR, ao apresentar picos que podem ser atribuídos à calcite, sugere que o branco transparente é cré. Trata-se de um pigmento que, como carga, era adicionado ao branco de chumbo por razões económicas[4]. Neste contexto, o Fe deve ser uma impureza de um dos pigmentos mencionados.

Cabelo

Na zona do cabelo, de acordo com a OM, existem duas camadas de cor castanha sobre a preparação, cada uma com cerca de 25µm de espessura. A inferior, com uma granulometria não perceptível, tem tom castanho-escuro provavelmente resultante de mistura de um pigmento castanho com um pigmento preto. A camada superficial corresponde a um repinte. Tem cor mais clara e é constituída por uma matriz de tom castanho-avermelhado com partículas dispersas de um pigmento vermelho que, por OM, parece ser vermelhão. No espectro de EDXRF surgem o Fe e o Pb como elementos maioritários, além do Ca, Mn e, com picos ainda menos intensos, Hg e Ba. Tendo em consideração a fina espessura das camadas, qualquer um dos elementos pode estar em qualquer uma das duas camadas. No entanto, a conjugação da informação elementar com a MO sugere que, além de outros pigmentos, na camada original foi empregue umbra (Fe_2O_3+MnO_2) e na camada superior vermelhão (HgS) e mínio – pigmento cuja presença também é sugerida pelo espectro de FTIR.

Dalmática

A cor vermelha da dalmática, como se verificou por OM e PLM, é devida a uma camada fina (entre 10 e 25µm), homogénea e compacta de um pigmento vermelho que parece ser vermelhão. Na zona estofada, nomeadamente na zona lateral da gola, assenta sobre folha de ouro que, como se disse, está aplicada sobre duas camadas de bolo arménio. Na zona central do reverso, sem decoração, não foi encontrado nenhum vestígio de folha metálica e a camada superficial vermelha assenta directamente sobre duas camadas de bolo da arménia, sendo que neste caso a superior tem uma cor mais amarelada, como já foi referido (Fig. 3). No espectro de EDXRF, obtido nesta zona, o pico mais intenso é do Hg, havendo também picos de Pb, Fe e, com menor intensidade, Ca (Fig. 4). O Hg confirma a identificação do vermelhão, mas a origem do Pb não é clara. Em princípio, poderia ser devido, quer a mínio, adicionado ao vermelhão por ser muito menos dispendioso do que este [1], quer a branco de chumbo. No entanto, por OM não foi detectada qualquer mistura nas camadas de vermelhão. O Fe pode ser atribuído às camadas de bolo arménio, tal como o Ca.

Nas zonas laranja da dalmática, quer à frente, quer no reverso, a camada superficial é fina (entre 10 e 20µm) e apresenta uma matriz cor de laranja de granulometria muito fina, com grãos avermelhados, de maior dimensão, dispersos. De forma semelhante ao que se observou nas zonas vermelhas, esta camada superficial assenta sobre uma folha de ouro nas zonas de estofado e directamente sobre as camadas de bolo arménio na zona do reverso sem decoração (Fig. 5). Nos espectros de EDXRF, os picos mais intensos são de As, Pb e Fe e os menos intensos de Ca (Fig. 6). Na zona de estofado, como elemento principal surge também o Au, devido à folha metálica. O Fe e o Ca, como na zona vermelha, devem corresponder às camadas de bolo arménio.

O As sugere que o pigmento da matriz laranja é o realgar (As_2S_2), podendo o Pb ser devido às partículas vermelhas dispersas nessa matriz que, assim, serão de mínio. Os pigmentos de As, de acordo com vários tratados, tinham problemas de secagem e, por isso, deviam ser usados com um secante, sendo o mínio precisamente um dos recomendados[6]. O realgar, que eventualmente pode

corresponder ao jalde queimado dos tratados, no entanto, é um pigmento raro e num conjunto de 161 obras portuguesas executadas entre a Idade Média e 1900, não foi identificado em nenhuma[6]. O outro pigmento de arsénio – o ouropigmento (As_2S_3), de cor amarela, designado nos tratados por jalde –, embora não tão raro, é também pouco frequente, tendo sido detectado apenas em 10 das 161 obras mencionadas, sete das quais de um mesmo conjunto de esculturas do século XVIII[6]. Dado o inusitado da situação, está a tentar caracterizar-se o pigmento cor de laranja o mais pormenorizadamente possível, designadamente através de difractometria de raios X. Os primeiros resultados obtidos, embora pareçam mostrar a presença de sulfuretos de arsénio, sugerem, no entanto, que a composição é mais complexa, ainda que não esteja esclarecida.

De qualquer forma, qualquer que seja o material responsável pela cor laranja, o As faz parte da sua composição e, portanto, foi usado nesta escultura um pigmento raro, extremamente tóxico (a tal ponto que não há marcas de insectos xilófagos nas zonas onde surge) e, possivelmente, com propriedades pictóricas que não eram satisfatórias – devido às dificuldades de secagem e a possibilidade de escurecimento, problemas comuns aos sulfuretos de arsénio, já mencionados nos antigos tratados. O que levou ao uso deste pigmento, ainda para mais numa área tão vasta da imagem? De onde provém? Estas são algumas das questões que estão por esclarecer.

Ainda a respeito da dalmática deve notar-se que não existe camada de branco de chumbo entre a folha de ouro e a camada cromática superficial, ao contrário do que era recomendado[1,3]. No entanto, o reduzido número de estudos publicados não permite saber se este afastamento entre a teoria e a prática é ou não é comum.

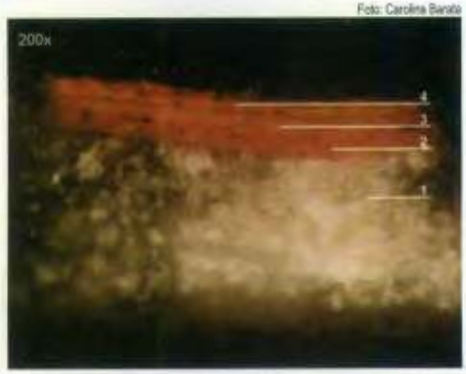


Figura 5 - Corte estratigráfico da zona cor de laranja da dalmática no reverso:
1) preparação
2) bolo arménio laranja
3) bolo arménio amarelo
4) pigmento laranja de arsénio e mínio

Alva

Por OM e PLM, verificou-se que na zona da alva, sobre a folha de ouro (e as camadas de bolo arménio que lhe estão subjacentes), foi aplicada uma camada branca e opaca, com partículas dispersas, transparentes, de granulometria variada, tal como na camada de carnação. No espectro de EDXRF os picos mais intensos são de Pb, os de intensidade média de Au e Fe e os menos intensos de Ca. Tal como noutras zonas, o Au deve-se à folha metálica e o Fe e o Ca às camadas de bolo arménio. O Pb dá conta do uso de branco de chumbo na camada branca. Nesta camada deve ter origem também algum Ca, concretamente nas partículas transparentes que funcionam como carga adicionada ao branco de chumbo.

Conclusão

A maior parte dos materiais identificados na escultura de Santo Estêvão – nomeadamente o gesso, o bolo arménio, a folha de ouro, o branco de chumbo, a umbra, o mínio e o vermelhão – está de acordo com o que se poderia esperar encontrar numa escultura da primeira metade do século XVIII. No entanto, a madeira de árvore de fruto não é comum em esculturas de grande dimensão como esta e, sobretudo, é situação raríssima o uso de um pigmento de arsénio com cor de laranja.

Detectaram-se várias situações que podem resultar de uma tentativa de controlo de custos, como a ausência de decoração nalgumas zonas do reverso da escultura; também no reverso, a substituição do efeito cromático proporcionado pela folha de ouro pela cor do bolo da arménia amarelo; nas zonas de estofado, o uso de duas camadas de bolo da arménia, em vez de quatro, e a ausência de camada de branco de chumbo entre a folha de ouro e a camada cromática superficial; nas camadas branca e de carnação, o uso de branco de chumbo com uma carga de cálcio; e, eventualmente, a diminuição da espessura da preparação de gesso devido à adição de uma pequena concentração de branco de chumbo e consequente aumento da opacidade. O seu real significado, no entanto, só poderá ser minimamente avaliado quando houver mais informação disponível sobre outras obras da mesma região e da mesma época.

[6] CRUZ, A. J. A cor e a substância: sobre alguns pigmentos mencionados em antigos tratados portugueses de pintura – pigmentos amarelos. Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa. 2007; 6: no prelo.

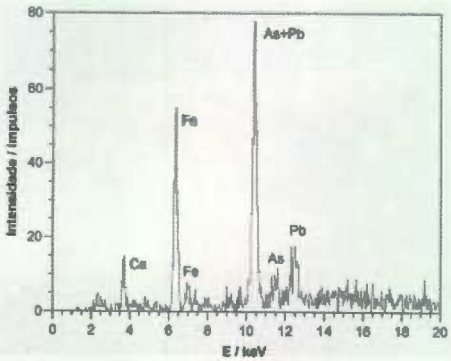


Figura 6 - Espectro de EDXRF obtido na zona onde foi recolhida a amostra da Fig. 5

Agradecimentos

Este trabalho foi apoiado pelo Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), co-financiado pelo Governo Português e pela União Europeia, através do Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional (FEDER). Agradece-se igualmente a Susana Ferreira, conservadora do Museu de Santa Maria de Lamas, pelas informações prestadas, a Paulo Pinto, aluno da Escola das Artes da Universidade Católica, que tratou a escultura e disponibilizou as informações e a documentação que obteve, e a Luís Bravo, que efectuou a radiografia.

ASPECTOS DE RESTAURO: POSSÍVEL MUDANÇA DE INVOCAÇÃO EM IMAGEM DE ESCULTURA POLICROMADA E PROCESSOS DE RESTAURAÇÃO

LAILA MARTA SILVA *
TATIANA RUSSO DOS REIS **

Introdução

As esculturas sacras devocionais representam importante seguimento do patrimônio histórico, artístico e cultural brasileiro. Desde os primeiros anos da colonização elas fizeram, e ainda fazem parte do cotidiano religioso das comunidades católicas, influenciando modos de vida e de pensar o mundo dos mais diversos indivíduos pertencentes a variados grupos sociais. Essa característica das imagens devocionais se deve principalmente ao fato de que os artistas leigos que produziam as esculturas encomendadas por irmandades e confrarias possuíam um compromisso de adequar suas imagens a iconografia que era exigida e transferir o tema para o suporte da imagem, seja ele madeira, terracota ou marfim. Isso permitiria que fossem reconhecidas de acordo com seu aspecto e atributos específicos, proporcionando também uma relação intimista entre escultor e imagem[1]. É possível dessa maneira constatar que as esculturas são pensadas de acordo com as influências estilísticas da época em que são concebidas e, sobretudo, de acordo com as funções que irão adquirir ao longo do tempo.

Outro fator importante para a atribuição de funcionalidades às esculturas devocionais é a relação entre imagem e fiel que se estabelece. A própria categoria em que se inserem as esculturas sacras revela sua primeira função: a devoção, ou seja, elas provocam reações emocionais nos espectadores que as contemplam e, principalmente, naquelas pessoas responsáveis por sua ornamentação que lhes conferem funções de acordo com a necessidade religiosa.

O presente trabalho que aqui se desenvolve refere-se a uma escultura em madeira policromada pertencente à Matriz de Nossa Senhora dos Prazeres – Distrito de Lavras Novas, Ouro Preto, Minas Gerais. A invocação desta imagem segundo seu relatório de tombamento municipal,[2] elaborado pela Prefeitura de Ouro Preto e pesquisas de Historia Oral realizadas com a comunidade local é Maria Concebida Sem Pecado, escultura presumivelmente do século XVIII. Esta imagem se encontra em processo de restauração como atividade da disciplina Conservação e Restauração de Escultura Policromada da Escola de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade, vinculada à Fundação de Arte de Ouro Preto/FAOP. Através de análises históricas, iconográficas, estéticas e físico-químicas, que antecedem os processos de restauração, levantou-se a hipótese desta não ser a invocação original da imagem em questão. A primeira evidência para tal hipótese é o fato de que a imagem apresenta repinturas, onde em muitas áreas as cores foram mudadas. A imagem de Maria Concebida possui formas, cores da camada mais interna de policromia, elementos iconográficos e carnação muito semelhante a algumas representações de Nossa Senhora do Rosário (embora lhe falte o atributo do rosário nas mãos que provavelmente tenha se perdido).

De acordo com pesquisas, observou-se que não há em Minas Gerais uma tradição de se representar a invocação de Maria Concebida sem Pecado em esculturas policromadas. A única referência encontrada em relação a esse tipo de invocação foi no Norte de Portugal, na cidade do Minho a partir de 1950[3].

No entanto, é recorrente a mudança de invocação de imagens alterando cabelos, roupas, partes do corpo como pés, mãos e cabeça principalmente em imagens de roca, ou nas imagens

Foto: João Cura D'Ars



Figura 1 - Microscopia de luz polarizada, 100 X
Análise do fragmento de policromia azul claro mostrando a presença de branco de chumbo

* *Licenciada em Historia/UFOP*
Técnica em Conservação e Restauração de Bens Culturais Moveis e Integrados/FAOP
lailamarta@yahoo.com.br
** *Técnica em Conservação e Restauração de Bens Culturais Moveis e Integrados/FAOP*
tatianarusso@hotmail.com

[1] OLIVEIRA, In: COELHO. Devoção e arte; imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p.15

[2] Esse relatório encontra-se em processo de registro e por isso não possui numero de tombamento.

[3] VASCONCELOS, João. Custom and costume at a late 1950s Marian Shrine in Northwest Portugal. Disponível em http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_09/N1/Vol_ix_N1_019-048.pdf acessado em 20/09/07.

Foto: Tatiana Russo



Figura 2 - Detalhe do local da retirada da amostra para realização de analise estratigráfica

de "vestir". Em diferentes momentos da história religiosa de Minas Gerais, observamos práticas como as repinturas de altares, oratórios e capelas inteiras para receber celebrações e festividades como a Semana Santa, por exemplo. As mudanças de cores também foram praticadas quando da passagem do estilo Barroco ao Rococó. Grande parte das igrejas mineiras foram repintadas com cores mais suaves como azuis claros, rosa e branco, seguindo as tendências estilísticas internacionais[4]. Preparava-se o território religioso para o grande espetáculo do culto católico e as esculturas devocionais não fugiram a essa regra, embora suas repinturas guardem peculiaridades. Tais repinturas podem revelar mudanças significativas para a comunidade à qual pertence, expondo não somente o aspecto da mudança iconográfica como também o contexto social e a atitude religiosa e cultural em que esse fenômeno está inserido.

Descrição e estado de conservação

A escultura Maria Concebida sem Pecado é feita segundo a técnica madeira esculpida e policromada. Trata-se de uma figura feminina, medindo 70,2cm de altura, 23cm de largura e 7,7cm de profundidade. Representa uma jovem, em posição de pé, frontal. Possui rosto redondo com um interessante furo no queixo, braço esquerdo flexionado segurando o Menino Jesus sobre um manto branco e braço direito flexionado à frente, com a mão em posição de pinça. Túnica longa cobrindo os pés, véu, manto envolvendo as costas passando debaixo do braço direito e presa no esquerdo. Peanha em forma de nuvem com três anjos.

A imagem encontrava-se em estado de conservação ruim. Apresentava sujidades generalizadas, desprendimento da policromia, perda de suporte e presença de repintura.

Técnicas e Materiais

A condição básica para toda intervenção em uma obra de arte, principalmente em uma obra de culto devocional, é o conhecimento das suas tecnologias e dos seus materiais constituintes para que as possíveis intervenções não danifiquem a integridade da obra:

> "A restauração é o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em dupla polaridade estética e histórica para sua transmissão ao futuro"[5].

Dessa maneira foram feitos exames físico-químicos no laboratório LACICOR (CECOR/EBA/UFMG) como atividade didática da disciplina Química Aplicada à Restauração, quanto à qualidade e propriedades dos materiais utilizados na imagem, a partir de testes de infravermelho, luz polarizada, microquímico para identificação de pigmentos e aglutinantes e exames estratigráficos. No Laboratório de Anatomia Vegetal da UFOP foram realizados exames macroscópico e microscópico para identificação da madeira que constitui a escultura. O cruzamento desses resultados tende a confirmar a hipótese da mudança de invocação na imagem em questão, visto que os exames estratigráficos demonstraram que realmente há uma camada de policromia mais interna, ou seja, a policromia original, e que a camada mais externa possui uma base de preparação. Além disso, os resultados físico-químicos revelaram a presença do pigmento branco-de-chumbo, muito utilizado por artistas nos séculos XVIII e XIX, mas que foi sendo substituído gradualmente por outros pigmentos brancos, como o branco-de-titânio e o branco-de-zinco a partir de 1910[6].

Outra constatação que pode ser uma prova para tal mudança é o fato de que o tipo de madeira do corpo da escultura, talhada em um único bloco, não coincide com a madeira do braço direito. O corpo da escultura é feito em *Cedrella sp* e o braço direito esculpido em *Pinus sp.* Além disso, o braço direito não possui a policromia original abaixo da atual, sendo que em todo o resto

[4] CAMPOS, 1998, p.34
[5] BRANDI, 1989, p.150
[6] MAYER, 1999, pp.98-100

da escultura há a presença desta policromia. Ele possui ainda uma talha nitidamente inferior à talha do corpo da escultura, e proporcionalmente maior que as demais partes do corpo. O artista tentou disfarçar essa diferença na talha preenchendo lacunas do corpo da escultura com uma massa à base de gesso.

Em recente estudo, Beatriz Coelho analisa as tipologias dos materiais utilizados para a fabricação de esculturas devocionais e "dentre 73 esculturas, cujas madeiras do suporte foram analisadas, foi identificada a Cedrella, nosso conhecido cedro, em 55, e outras madeiras em dezoito..."[7]. Ela ainda relata a utilização de duas madeiras de tipologias diferentes em apenas uma imagem analisada[8]. Embora existam poucas imagens cujas madeiras foram examinadas em laboratório, esses dados podem significar que a imagem de Maria Concebida passou por uma intervenção, tendo em vista a utilização de madeiras de tipologias tão diferentes como a *Cedrella sp*, madeira mais densa e resistente à talha, e o *Pinus sp*, de baixa densidade e muito maleável. Essa intervenção de algum modo modificou a estrutura original da peça.

Atente-se ainda ao fato de que a cabeça dessa imagem se encontra separada do corpo de uma forma bastante peculiar. Existe um pino de madeira que fixa a cabeça ao restante do corpo e logo ao lado, no ombro esquerdo, há uma falha da escultura que nitidamente demonstra uma interferência. É possível que cabeça e corpo tenham sido talhados em um único bloco, porém uma intervenção pode ter separado a mesma do restante do corpo.

O atributo do Menino Jesus que se encontra no braço direito da imagem foi esculpido em bloco separado. Sua cabeça também se encontra separada do corpo e ambos foram esculpidos em *Cedrella sp*, o que evidencia que esse atributo seja original da peça, além disso, sua talha se apresenta na mesma qualidade técnica da talha da escultura.

Considerações sobre o processo de restauração

Conjugando conhecimentos de diversas disciplinas como História, Química, Biologia e Restauração foram definidos os parâmetros das intervenções que se fizeram na escultura em questão. A interdisciplinaridade auxilia na resolução de questões fundamentais para a integridade da peça, e para sua representação diante da sociedade. Entretanto, é responsabilidade do restaurador optar pela ética em seu trabalho, pois "o restaurador é o *crítico* que descobre a lei que governa aquela obra, o diagrama estrutural que preside todas as suas partes, sendo necessária toda abordagem histórica para compreender a intenção do artista que a criou"[9]. Sendo assim, baseados nos resultados das análises das técnicas e materiais utilizados na escultura, refletiu-se sobre a remoção ou não da repintura, considerando que sua eliminação altera o significado da obra. Além disso, a atual invocação possui um significado tanto para a comunidade que se identifica com ela como para a própria história da peça.

Dessa maneira, optou-se por intervenções que tornasse a escultura apta a suas funcionalidades devocionais sem interferir em sua atual invocação. Foi refixada a policromia, realizada uma limpeza mecânica e química e o nivelamento da camada pictórica. A imagem se encontra em processo de restauração, sendo os próximos passos a reconstituição de partes do suporte, a reintegração cromática e a aplicação do verniz de proteção final.

Considerações finais

A imagem de Maria Concebida sem Pecado possui um significado muito importante para a comunidade de Lavras Novas. Sua função é múltipla e adaptada de acordo com os momentos religiosos da sociedade local. Presa a andores, essa escultura serviu em muitos momentos como imagem processional e no mês de maio, quando das comemorações do mês de Maria, recebe flores e coroas confeccionadas pela população.

Foto: Tatiana Russo



Figura 3 - Imagem de Maria Concebida sem Pecados

[7] COELHO, 2005, p.236
[8] Idem, p.235.
[9] ECO, 1976, p.247

Foto: Tatiana Russo



Figura 4 - Detalhe do braço esculpido em *Pinus sp*, diferentemente da talha da imagem que se apresenta em *Cedrella sp*

Em pesquisa realizada com a comunidade, percebeu-se a relação de afetividade presente entre os fiéis e a escultura, sendo essa de valor inestimável para a devoção popular local. Os fiéis reconhecem a escultura por essa invocação a pelo menos 80 anos, e relatos dos moradores sobre sua atual invocação fazem pensar que a repintura dessa escultura tenha sido realizada por fins do século XIX assim como a adaptação do braço, que por sua talha e tipologia de madeira, não corresponde à peça original.

No Brasil, a invocação a Nossa Senhora do Rosário é recorrente entre a população negra. Essa devoção veio desde a ocupação da África pelos portugueses e pela influência dos Dominicanos que pregavam entre os negros a fé no Rosário. A comunidade de Lavras Novas é composta em quase sua totalidade de negros e é curioso o fato de que não há ali a presença da devoção à Senhora do Rosário. Em se tratando de Minas Gerais, em praticamente todas as igrejas e altares de irmandades negras existe tal invocação, o que torna esse caso extremamente peculiar.

A possível mudança de invocação dessa escultura poderia então revelar uma decadência do culto ao Rosário até sua extinção nessa comunidade, e a ascensão de um novo culto (Maria Concebida sem Pecado) imposto por uma revalorização, através da repintura e das intervenções da escultura. Esse dado ajudaria a comprovar a mudança de invocação da escultura aqui analisada.

A hipótese de que a invocação da imagem de Maria Concebida sem Pecado não seja a original da escultura e que essa poderia ser uma Nossa Senhora do Rosário não foi confirmada apesar dos estudos aqui apresentados. Isso dependeria de comprovações através de documentos ou algum relato de História oral que confirmar-se tal invocação. Porém, é conveniente salientar a importância desse estudo de caso para a História da Arte e da imaginária brasileira, pois através desse exemplo podemos estudar outros casos de possível mudança de invocação ou de iconografia em diferentes esculturas devocionais. Existem poucos estudos sobre essa prática, por isso, esse trabalho busca alertar tanto historiadores como restauradores para as repinturas com relação à imaginária devocional, com ou sem o objetivo da mudança de invocação.

Ressaltamos ainda a importância dos estudos da imaginária devocional para as reflexões dos restauradores sobre os processos de restauração e suas aplicabilidades para cada tipo de situação visto que "a restauração se baseia na possibilidade de deduzir, das partes existentes da mensagem, as que devem ser reconstituídas"[10]. Assim é imprescindível que se avaliem as questões que envolvam diretamente as intervenções realizadas em conformidade com o imaginário devocional popular, pois as esculturas devem antes de tudo cumprir a função religiosa para as quais foram destinadas.

Agradecimentos

Alex Bohrer, Hildeberto Caldas T. Sousa, João Cura D´Ars de Figueiredo Junior, Junia Araújo, Padre Simões, Sr. Ademir e a comunidade de Lavras Novas. FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto, CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Moveis e UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto.

REFERÊNCIAS

BRANDI, Cesare. Teoria de la restauracion; Madri: Alianza Editorial, 1989.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura Barroca e manifestações do Rococó nas Gerais. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998.

_____. Introdução ao Barroco Mineiro: Cultura Barroca e Manifestações do Rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

[10] Idem, p. 248

COELHO, Beatriz (Org.). Devoção e arte; imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
ECO, Umberto. A estrutura ausente; São Paulo: Editora Perspectiva.
JUNIOR, João Cura D´Ars de Figueiredo. Química aplicada à conservação e restauração. Módulos I, II e III. Apostila de sala de aula.
MAYER, Ralph. Manual do Artista de Técnicas e Materiais. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Foto: Tatiana Russo



Figura 5 - Detalhes dos cortes separando cabeças e corpos, todos em *Cedrella sp*

Foto: João Cura D'Ars



Figura 6 - Estratigráfica da amostra retirada do manto azul claro. 20x (vide imagem 2)



O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB,
fundado em 29 de outubro de 1996,
é uma sociedade científica, civil, de direito privado,
sem fins lucrativos e de âmbito nacional,
com sede em Belo Horizonte.
Tem por objetivos reunir os estudiosos da
imaginária brasileira e de assuntos correlatos,
como a pintura e a talha;
estimular estudos e pesquisas sobre as
imagens brasileiras e sua conservação;
promover o intercâmbio com instituições afins
e divulgar os resultados no Brasil e no exterior.



