

imagem BRASILEIRA

Nº 9 - 2018

Dados Internacionais de Catalogação
Elaborado por Miriam Emery Quites

Imagem Brasileira - Vol 1. n. 09 (2019)
Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira
2017

Bianual

ISSN 1519-6283
eINSS 977 1519-6283

1. Escultura devocional Brasil 2. Iconografia - Brasil
1. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA (CEIB)
Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Presidente: Maria Regina Emery Quites
Vice-Presidente: Beatriz Coelho
1º Secretário: Agesilau Neiva Almada
2º Secretário: Fábio Mendes Zarattini
1ª Tesoureira: Daniela Ayala
2ª Tesoureira: Carolina Maria Proença Nardi

COMISSÃO EDITORIAL
Prof. Dr. Luiz Alberto Freire (UFBa)
Profa. Dra. Maria Helena Ochi Flexor (PUC/Sal.)
Profa. Dra. Maria Hermínia (UFBa)
Prof. Dr. José Dirson Argolo (UFBa)
Prof. Ms. Attílio Colnago Filho (UFES)
Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites (UFMG)

CEIB/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
30.270-901, Belo Horizonte, MG
Tel: (31) 3409-5290
E-mail: ceibimaginaria@gmail.com

PUBLICAÇÃO
Imagem Brasileira Nº 9 - 2018
Projeto Gráfico e Diagramação e tratamento das imagens: Beatriz Coelho
Revisão: Maria Regina Emeery Quites e Daniela Ayala Lacerda
Publicada em março /2020

APOIO
Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor)
Escola de Belas Artes (EBA)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Esta publicação ou parte dela pode ser reproduzida por qualquer meio,
desde que citada a fonte.



imagem

BRASILEIRA

Nº 9 - 2018

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS

APRESENTAÇÃO

A revista Imagem Brasileira número 9 corresponde ao X Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), realizado na Escola de Medicina da Universidade Federal da Bahia, com apoio e organização do Museu de Arte Sacra da Bahia (MAS/UFBa) no período de 24 a 28 de outubro de 2017.

Enfatizamos a grande dificuldade de financiamento para esse Congresso, parabenizamos e agradecemos à conservadora-restauradora do MAS, Mestre Cláudia Guanais Fausto, coordenadora local do congresso e sua equipe, pelo enorme esforço e grande competência para que o mesmo acontecesse brilhantemente. Agradecemos ao Studio Argolo, do conservador-restaurador Prof. Dr. José Dirson Argolo, que contribuiu financeiramente; ao artista escultor, Osmundo Teixeira, que doou uma escultura em cerâmica para sorteio em benefício do Congresso, ao Prof. Dr. Francisco de Assis Portugal, Diretor do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, onde foi realizada a abertura do X Congresso, com excelente coquetel; à artista Goya Lopes, pela arte das sacolas e, especialmente, à direção da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia que, gentilmente, cedeu o auditório solene para a realização do X Congresso Internacional do Ceib.

Os congressos e publicações do Ceib sempre tiveram enfoque sobre a pesquisa da escultura católica, grande símbolo de nossa cultura, aliada às nossas diversas áreas de conhecimento interdisciplinar. Na Bahia, tivemos uma inovação, quando ampliamos o foco para novas culturas, quando houve a introdução do sincretismo religioso como, por exemplo, o Candomblé e outros rituais devocionais.

Assim, estamos certos que caminhamos para áreas mais abrangentes, incluindo a pesquisa sobre nossos índios e também sobre nativos de outros países, que possuem representações escultóricas devocionais de seus ídolos ou deuses.

Os conferencistas convidados foram os pesquisadores e professores, Dom Carlos Azevedo, português, Delegado do Conselho Pontifício de Cultura do Vaticano, que fez sua tese de doutorado sobre Iconografia; Tadeu Mourão, doutor em Arte e Cultura Contemporânea, professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), que apresentaram excelentes conferências e, nesta revista, importantes artigos. Apresentou também excelente conferência, mas deixou de enviar seu artigo impossibilitada por problemas pessoais, a professora Gabriela Siracusano, doutora em Filosofia e Letras, com ênfase em História da Arte, pesquisadora do *Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura* (IIAC -UNTREF) de Buenos Aires, Argentina.

Contamos também, com comunicações de docentes e discentes de programas de pós-graduação e de graduação de várias universidades brasileiras e do exterior, como, historiadores, historiadores da arte, museólogos, arquitetos, conservadores-restauradores e outros profissionais que lidam com obras de arte. Esta característica interdisciplinar do Ceib é nosso orgulho, pois são várias áreas de conhecimento trabalhando juntas em prol do conhecimento da escultura devocional.

A partir desta publicação, estamos trabalhando com o Portal de Periódicos da UFMG e apoio da diretoria da Escola de Belas Artes, para melhorar as indexações e visibilidade das nossas publicações e, num futuro próximo, conseguir melhor qualificação de nossos periódicos junto à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Nossa finalidade é apoiar a divulgação da produção cientifica e tecnológica na área de pesquisa sobre escultura devocional, incentivando novas pesquisas e gerando novos conhecimentos, através de parcerias com outras instituições, promovendo uma internacionalização cada vez maior de nossos pesquisadores com outros programas de pós-graduação e outras universidades e instituições atuantes na área.

Desta forma, o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), com nosso site de acesso livre e gratuito, conseguiu atingir um grande público de profissionais e estudantes de várias partes do Brasil e exterior. Nosso agradecimento a todos os autores dos artigos publicados.



Maria Regina Emery Quites
Belo Horizonte, Maio/2019

SUMÁRIO

CONFERENCISTAS

ICONOGRAFIA DA IMACULADA CONCEIÇÃO: Novas interpretações e simbologia das ladainhas loretanas
Carlos A. Moreira Azevedo *09*

GÊMEOS NEGROS GÊMEOS BRANCOS: as tradições artísticas negras e a transformação da escultura doméstica de São Cosme e Damião no Brasil.
Tadeu Mourão *19*

FÉ E ARTE EM RELÍQUIAS E RELICÁRIOS
Francisco de Assis Portugal *33*

O CONCÍLIO DE TRENTO E AS CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA: "Programa" de arquitetura e arte sacra na Bahia.
Maria Helena Ochi Flexor *39*

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

AS IMAGENS DA PAIXÃO DE CRISTO DA PROCISSÃO DO TRIUNFO: das Veneráveis Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo no Brasil e seus antecedentes portugueses.
Fátima Justiniano *48*

EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN: regla y excepción de la retablística en Buenos Aires a fines del siglo XVIII
Gabriela Braccio e Gustavo H. Tudisco *53*

AS IMAGENS DO BOM JESUS NO SERTÃO DO CONSELHEIRO
Jadilson Pimentel dos Santos *58*

DO BARROCO AO NEOCLASSICISMO NO ENTALHE ESCULTURAL CATALÃO: SUA EVOLUÇÃO ATRAVÉS DUMA PARÓQUIA DE BARCELONA
M***aria Garganté Llanes*** *65*

O *POVERELLO* NA TERRA DO OURO – As representações de São Francisco de Assis
Natalia Casagrande Salvador *71*

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E ARTÍSTICAS DE SANTO ANTÔNIO DE LISBOA E DE OGUM NA BAHIA
Suzane Tavares de Pinho Pêpe *76*

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

O MESTRE «ENCARNADOR» DA CAPELA DE SÃO JOSÉ DO JENIPAPO SERIA O PINTOR E POLICROMADOR JOSÉ DA COSTA ANDRADE?
Cláudia Guanais *82*

O ESCULTOR MAURINO DE ARAÚJO
Fábio Zaratini *86*

MENINO JESUS DO MONTE: Um estudo iconográfico
Edjane Cristina Rodrigues da Silva 81

A IMAGEM DE SÃO FRANCISCO XAVIER: Funções e Referências Visuais
Flávio Antônio Cardoso Gil *106*

ELOQUÊNCIA, AMBIVALÊNCIA, AUDIÊNCIA: Arqueologia da primeira decoração rorocó religiosa nas Américas.
João Carlos Nara Jr. *112*

O SANTUÁRIO DO CORAÇÃO DE JESUS E DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE LIMEIRA-SP: Uma leitura iconográfica
João Paulo Berto *116*

ENTRE SANTOS E ORIXÁS: a imaginária católica na confluência entre o catolicismo e as religiões afro-brasileiras
Maria José Spiteri Tavolaro Passos; Mozart Alberto Bonazzi da Costa *123*

O SACRÁRIO EUCARÍSTICO DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE VILA RICA
Sabrina Mara Sant'Anna *131*

A ARTE SANTEIRA PIAUIENSE: Memória passada de geração em geração como memória cultural
Zozilena de Fátima de Froz Costa *137*

MATERIAIS E TÉCNICAS

FOLHA DE PRATA NA POLICROMIA MINEIRA: Fatura, aplicação e preservação
Maria Regina Emery Quites; Claudina Maria Dutra Moresi
Silvana Mary Bettio *142*

DIAGNÓSTICO POR IMAGEM ATRAVÉS DE RADIOGRAFIA E TOMOGRAFIA COMPUTADORIZADA DA ESCULTURA DO SENHOR BOM JESUS DO BONFIM DA BAHIA
Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida *149*

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

A RESTAURAÇÃO DE UMA OBRA COMPLEXA: Preservaçao *do Presépio do Pipiripau*
Bethania Veloso; Thaís Carvalho *156*

OS PASSOS DA PAIXÃO: Tipologia dos "Passos de Rua" inseridos no cenário urbano das cidades mineiras de São João del-Rei e Tiradentes
Vanessa Taveira de Souza *163*

PÔSTERES

IDENTIFICAÇÃO DAS ALEGORIAS DAS VIRTUDES CARDEAIS DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE OURO PRETO ATRAVÉS DE SEUS ATRIBUTOS ICONOGRÁFICOS
Leticia Carvalho Diniz *170*

BEATA IRMÃ DULCE: COMPREENSÃO CONSTRUTIVA DAS IMAGENS LIGEIRAS PARA RESTAURAÇÃO
Maria Madalena Marques de Oliveira; Marcia Cristina de Almeida Corso (Titina Corso)..... *172*

CAPELA DE SANTANA DO PAÇO DA MISERICORDIA DE OURO PRETO: Restauração e história
Clara Assunção Ferreira; Alex Fernandes Bohrer *174*

NORMAS PARA SUBMISSÃO DE ARTIGOS *176*

ASPÉCTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

ICONOGRAFIA DA IMACULADA CONCEIÇÃO: NOVAS INTERPRETAÇÕES E SIMBOLOGIA DAS LADAINHAS LORETANAS

Carlos A. Moreira Azevedo
Delegado do Conselho Pontificio da Cultura no Vaticano

RESUMO

O estudo pretende dar a conhecer como se representou em diferentes esquemas iconográficos uma ideia, verdade da fé cristã. Não se tratando de um episódio, a criatividade dos artistas e seus mentores recorreu a três tipologias essenciais. A primeira é a das metáforas bíblicas, nascidas no lirismo medieval e levadas ao auge no barroco para cantar a beleza de Maria através de símbolos, seja dos astros, dos animais e das plantas. Codificados em ladainhas, como a clássica do Loreto, e atingindo a emblemática. A segunda, através de personagens, descobrindo na ascendência de Maria e José a parentela, como na Árvore de Jessé, o que denominou a genealogia da natureza e a genealogia da graça. Finalmente, representa-se isoladamente a mulher imaculada, como visão ideal da história.

Palavras-chave: Ladainha de Loreto. Árvore de Jessé. Santa Parentela.

INTRODUÇÃO

Uma das ideias-verdade da fé cristã mais reveladora da lenta procura de expressões e formas é a que se denomina *Imaculada Conceição.* A verdade evoluiu através do esclarecimento doutrinal; as formas de arte seguiram os passos desses avanços luminosos.

O culto em Portugal só se implantou verdadeiramente por ação dos franciscanos e de vários teólogos, impulsionados pela célebre defesa imaculista de Duns Escoto. No séc. XVI começa, de facto, a ser evidente para os teólogos. Uma rara iconografia representa a Imaculada pintada pelo Pai Eterno[1]. Deus Pai sentado segura com a mão esquerda uma paleta na atitude de pintar a imagem da Imaculada. Joaquim e Ana contemplam a pintura. Os dominicanos permanecem fiéis à palavra "santificação" de Maria e os franciscanos lideram a defesa da "Imaculada Conceição".

A consagração de Portugal, em 1646, feita por determinação do Rei D. João IV, foi momento cume de promoção do culto a esta invocação mariana. A definição dogmática de Pio IX em 1854 é o eclodir de uma ideia clara na fé católica e o evidenciar de uma verdade vivida nos corações crentes. A devoção criou espaços, lugares, formas e imagens. A ideia-verdade foi rezada, pregada, vista, acolhida com afeição, guardada na alma. No Brasil, temos um quadro de 48 locais referenciados por por Agostinho de Santa Maria (1642-1728), no *Santuário mariano,* obra dos inícios do século XVIII.[2] 19 no volume nono e 29 no volume 10.[3]

---

[1] Por exemplo: Anónimo, séc..XVI, Valencia, Real Parroquia de San Andrés. Vide *IMMACULADA. Catedral de la Almudena*. Madrid: Conf. Episcopal Española, 2005, p. 52-53.

[2] SANTA MARIA, Agostinho de – *Santuário mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora.* 10v. Lisboa: Off. A. Pedrozo Galrão, 1707-1723. Arcebispado da Baía: Senhora da Conceição Camboa na Baía, fundada por 1707-1708, com imagem de barro (Vol. 9, p. 57), Convento de São Francisco, com imagem de madeira estofada, com as mãos levantadas (Vol. 9, p. 73), Itapagipe de Cima, fundada em 1624 por António Cardoso de Barros, com imagem de madeira estofada (Vol. 9, p. 74-75), Praia da Baía, fundada pela família Aragão, com Irmandade ereta por volta de 1645 (Vol. 9, p. 89), Quinta da Torre, de André de Brito e sua mulher, imagem de madeira estofada colocada em 1694 (Vol. 9, p. 100), Convento da Vila de São Francisco, com imagem de madeira estofada (Vol. 9, p. 111), Ilha da Maré, da Vila da Matoim, com imagem de madeira estofada e mãos levantadas (Vol. 9, p. 135-136), Paróquia da Madre de Deus, da ilha de Cururupeba, imagem com cabeça e mãos levantadas de marfim, por devoção do P. Manuel Rodrigues (Vol. 9, p. 152-153), Coligipe (Vol. 9, p. 177-178), Sabaçú, com imagem de madeira (Vol. 9, p. 208), Campos da Cachoeira, fundada por Manuel de Araújo Aragão em 1675 (Vol. 9, p. 216), Convento do Carmo da Cachoeira, com capela e irmandade criada cerca de 1713 (Vol. 9, p. 223-224), vila de Ilheos, na ermida dedicada a São Sebastião, com imagem de madeira estofada (Vol. 9, p. 233-234), Camamú, na Igreja paroquial (Vol. 9, p. 244). No Pernambuco: Olinda, no convento das Donzelas, com imagem de roca (Vol. 9, p. 321-322), Ilha de Tamaracá (Vol. 9, p. 325-329), Paraiba, convento de Santo António, com imagem em altar colateral (Vol. 9, p. 345-346), Capuchos do Maranhão, com imagem realizada em Lisboa (363-365), Convento de Santo António do Pará (Vol. 9, p. 389-390), Aldeia de Iguararape Jáguarire, em missão dos capuchos, com imagem de madeira estofada (Vol. 9, p. 394-395), Guarapirangá, em missão dos padres do convento de santo António de Belém, com escultura de madeira estofada (Vol. 9, p. 395-398).

Proponho, para uma leitura iconográfica da Imaculada, três grandes tipos: o primeiro que chamo *metáforas bíblicas*, onde se procuram as raízes da Imaculada; o segundo denominado *Personagens*, onde se dá valor à genealogia de Nossa Senhora, chegando à ascendência próxima (parentela) e um terceiro, pelo isolamento da figura de Maria, que apelido de *Mulher Imaculada*.[4]

AS METÁFORAS BÍBLICAS: TOTA PULCHRA

As preces cheias de emoção do lirismo medieval cristalizam desde o século XII em litanias, que reduzem o calor da devoção a uma série de invocações, quer laudativas, quer suplicantes.[5] As frases simples e incisivas, com respostas repetidas, eram adequadas para a oração em comum e acessíveis a todos os fiéis.

Desde o século XV que se sonha com a mulher de que fala o Apocalipse 12, 1: «Um sinal grandioso apareceu no céu: uma mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas». É a mulher revestida do Universo, mais antiga que o tempo, concebida antes de tudo.[6] Esta imagem exprime o que há de grandioso na conceição de uma personagem anterior às leis que regem a humanidade. É esta mentalidade que procura exprimir-se. Nos alvores do século XVI aparece suspensa entre o céu e a terra, como pensamento de Deus, uma jovem menina de cabelos a cair sobre os ombros, plena de poesia. As mãos erguem-se em adoração. Deus mostra-se na parte alta, e vendo-a tão bela e pura, pronuncia a palavra do Cântico dos Cânticos: *Tota pulchra est, amica mea, et macula non est in te.* Foi o tratadista Molanus a aconselhar esta representação, que consistia em rodear a figura de Maria de símbolos do Cântico dos Cânticos[7]. Começam a juntar-se a estes outros símbolos, retirados do Eclesiástico e do Génesis.

Os artistas, para tornar viva e sensível a ideia, rodeiam das metáforas da Bíblia esta enamorada que Deus escolheu.[8] Dispor à volta da imagem de Maria, cheia de beleza, as metáforas abundantes de poesia bíblica foi um recurso marcadamente literário e muito esclarecedor da perspetiva dogmática, já que nada mais podia expressar a beleza imaculada do que tudo o que a humanidade admira no mundo: jardins, torres, fontes, rosas, árvores, espelhos. O sonho paradisíaco era renovado na nova humanidade que Deus preparava. A amada do Cântico dos Cânticos é a enamorada de Deus, a

[3] Rio de Janeiro (beneditinos), graças à devoção de Aleixo Manuel e sua mulher Francisca da Costa, da Terceira (Vol. 10, p. 30); antigo hospício dos capuchos franceses, com imagem oferecida por Miguel Carvalho Cardoso cerca de 1634 (Vol. 10, p. 32); Marinha (Pai Correia) (Vol. 10, p. 37), Guaitacazes, em Casa da Companhia de Jesus, com imagem feita em Lisboa (Vol. 10, p. 65), Vila de Gurupari, com imagem de madeira na igreja matriz (Vol. 10, p. 71), Guaratiba em fazenda com engenho do Capitão Luís Vieira Mendanha, imagem de madeira estofada a ouro (Vol. 10, p. 95-96), Vila de Angra dos Reis, com igreja matriz, com escultura de madeira, operadora de milagres (Vol. 10, p. 97-101), Igreja do Carmo de Ribeirão, Vila Leal da Senhora do Carmo (Vol. 10, p. 251-252), Vila Nova de Ubatiba (Vol. 10, p. 105-107), Bojusucanga (Vol. 10, p. 110-111), Vila da Conceição – convento dos capuchos, com nova imagem de barro de seis palmos de escultor local com Menino nos braços, da qual narra vários milagres (Vol. 10, p. 128-135). Cidade de São Paulo, da qual José de Anchieta dedicou uma igreja (Vol. 10, p. 161-164), vila de Paranamiba na fazenda do P. Guilherme Pompeio (Vol. 10, p. 171-172), Jacaréi, com paróquia dedicada (Vol. 10, p. 181), Tremembe, nas margens do rio Paraiba do Sul (Vol. 10, p. 183-184), bairro de Inhahuma (Vol. 10, p. 188), Irajá, com ermida fundada por Inácio Rangel Cardoso e imagem de madeira estofada (Vol. 10, p. 190), Irajá, fundada por António Barbosa Galheiros (Vol. 10, p. 190-191), fazenda com ermida fundada por Manuel de Távora (193-194), capela fundada por Afonso de Gaia (Vol. 10, p. 203-204), Guapeimarim, com capela fundada por P. António Vaz (Vol. 10, p. 211-213), foz do rio Macacu, com santuário dedicado por Estevão Maciel Tourinho, com imagem de madeira estofada (Vol. 10, p. 215), Tapucurá, capela fundada por João Correia da Silva, com imagem de madeira estofada (Vol. 10, p. 219), Penditiba, fazenda com ermida dedicada pelo Capitão Gonçalo Morato (Vol. 10, p. 228), Ribeiras do Mar, fundada pelo P. Manuel Rodrigues, com escultura de madeira estofada (Vol. 10, p. 228-229), Ilha do Governador, com ermida fundada pelo Mestre de Campo Martim Correia (Vol. 10, p. 229), Engenho da Lagoa (Vol. 10, p. 230), Vila Rica, capela dos homens pardos, com imagem colocada em 1712 (Vol. 10, p. 241-243), Vila Rica, Arraial de António Dias (Vol. 10, p. 243).

[4] Sigo de perto a posposta feita em AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Estudos de iconografia cristã*. Vila Nova de Gaia: Fundação M. Leão, 2016, pp. 47-68.

[5] Um exemplo encontra-se em Jazente, Amarante (cf. *VIGOR da Imaculada: visões de arte e piedade*. Dir. Carlos Moreira Azevedo, Porto 1998). Para a iconografia ver FRANCIA, Vicenzo – *Spendore di belezza : L'iconografia dell'Immacolata Concezione nelle pittura rinascimentale italiana*. Città del Vaticano, Ed. Vaticana, 2004; *INMACULADA. Santa Iglesia Catedral de Santa Maria La real de la Almudena*. Madrid 2005; *UNA DONNA vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. A cura di Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco. Milano: Federico Motta, 2005.

[6] Por exemplo : Valencia, Joan de Joanes, séc. XVI.

[7] MOLANUS, Jean – *Traité des saintes images*. Paris: Cerf, 1996. Ver também PAYO HERNANZ, René Jesus – Notas para el estúdio de la iconografia de la mujer apocalíptica. In *EN TORNO al Apocalipsis*. Madrid: BAC, 2001, p. 208.
est macula, envolve a figura da Imaculada de medalhões com o início das antífonas do Ó, que valorizam a novena do Natal e o culto de Santa Maria da Expectação.

[8] Lamego, . Ordem Terceira de S. Francisco, primeiro quartel do século XVII. (Ver *CRISTO fonte de esperança*. Porto: Diocese do Porto, 2000, n.20, p. 74-75). Uma curiosa pintura do Museu de Arouca, além de inscrever o texto: *Formosa amica mea in te non est macula*, envolve a figura da Imaculada de medalhões com o início das antífonas do Ó, que valorizam a novena do Natal e o culto de Santa Maria da Expectação.

escolhida. Os emblemas bíblicos desde cedo se usavam para decorar os ofícios de Maria. Cada expressão, que dê mais encanto e alimente deliciosamente de beleza o rosto de Maria Imaculada, é disposta à volta da enamorada.[9]

Cada artista vai acrescentando e variando, ao gosto do sentimento mais íntimo, a riqueza das expressões bíblicas e das composições litúrgicas. As confrarias da Virgem que festejavam a Conceição encarregam-se de multiplicar estas imagens.[10]

No Museu de Portalegre, há um tríptico, cujo volante esquerdo mostra a cena da *Tota Pulchra*. Deus Pai surge no canto superior esquerdo. Maria está rodeada dos títulos das ladainhas: sol, lua, cipreste, poço de água viva, horto fechado, cidade de Deus, estrela do mar, fonte, espelho da justiça, rosa mística, torre de marfim, casa dourada, vaso espiritual.[11]

O elemento da lua suscitou algumas polémicas acerca da sua posição. O tratadista Interian de Ayala defendia que as pontas da lua deviam estar voltadas para baixo[12] porque assim a luz solar iluminaria a imagem de Maria. Trens[13] sustenta que na escultura era estruturalmente mais fácil representar a lua com as pontas para cima, o que de facto dominará.

Estas formas simples de oração iriam desaguar numa fórmula de sucesso mantida até aos nossos dias: a ladainha loretana.[14] A fórmula loretana foi acrescentada à oração do Rosário por Pio V, depois da vitória de Lepanto. Em 1587, o papa Xisto V aprovou 43 títulos. Após nove invocações introdutórias dirigidas a Deus, seguem-se três invocações de abertura mariana,[15] doze iniciadas por Mãe e seis por Virgem. A ladainha avança com os títulos retirados da acomodação de metáforas bíblicas: *Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Ianua coeli, Stella matutina*. Seguem quatro súplicas. A ladainha termina atualmente com 13 invocações iniciadas por Rainha[16] e conclui com as três invocações do *Agnus Dei*.

Extraordinário acervo imaculista podemos encontrar numa antiga capela da imaculada de um convento franciscano de Jesus, hoje Igreja Paroquial das Mercês, em Lisboa. O corredor de abóbada semicircular, que une o braço direito do transepto com a antiga sacristia da Igreja das Mercês, foi revestido com azulejos da autoria de António Oliveira Bernardes (*ca* 1660-1732), em 1714-1715.[17] Este autor deixou outros ciclos de emblemas marianos em Évora, Peniche ou Varatojo. Trata-se de um programa unitário, concentrado num espaço secundário e pequeno, constituído por: abóbada (9,36 x 3,86), tímpanos e alizar, de enorme carga simbólica. A profusão decorativa envolvente das alegorias marianas foi magistralmente descrita por Luis Sobral. A acumulação de emblemas e hieróglifos imaculistas situa-se dentro de assinalável

[9] Segundo Mâle (MÂLE, Emile – *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVII, du XVIIIe siècle. Italie - France – Espagne – Flandres*. Paris: Libr. Armand Colin, 1932., p. 214) os precedentes desta composição seriam os símbolos que rodeavam a Virgem do unicórnio, antigo sinal de virgindade de Maria. O mais antigo exemplo impresso que se conhece deste esquema figurativo litânico parece ser o de 1503 *Heures à l'usage de Rouen,* impressas em Paris, por Antoine Vérard, depois reproduzido por Thilman Kerver em 1505, em Roma, e inspirador de obras de arte, no século XVI. O desenhador de Vérard envolve a Virgem com quinze emblemas: de um lado, *electa ut sol, pulchra ut luna, porta coeli, plantatio rosae, exaltata cedrus, virga Jesse floruit, puteus aquarum viventium, hortus conclusus*. Do outro, *stella maris, lilium inter spinas, oliva preciosa, turris David, speculum sine macula, fons hortorum, civitas Dei*.

[10] Na Igreja de S. Lourenço, do Colégio dos jesuítas e agora Seminário, há no altar da Senhora da Purificação uma série de santos relicários, cujas portas têm relevos, com as ladainhas. (Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho — A Congregação de Nossa Senhora da Purificação do Porto e o seu altar privativo na Igreja dos Grilos. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 20 (1957) 5-48.

[11] A origem e significação destes títulos já foram referidas nas páginas do livro *Vigor da Imaculada*, p. 11-14.

[12] Por exemplo: Sevilla, Francisco Pacheco, 1621.

[13] Cf. TRENS, M. – *Iconografía de la Virgen Maria en el arte español*. Madrid 1947. Ver STRATTON, S. - La Inmaculada Concepcion en el arte espanol. *Cuadernos de arte e iconografía* I. 2, 1988, pp.34-45.

[14] Ver BASADONNA, G.; SANTARELLI, G. – *Litanie Lauretane*. Città del Vaticano, Editrice Vaticana, 1997.

[15] Sancta Maria ./ Sancta Dei Genetrix ./ Sancta Virgo virginum.

[16] Regina Angelorum /Regina Patriarcharum / Regina Prophetarum / Regina Apostolorum / Regina Martyrum /Regina Confessorum / Regina Virginum / Regina Sanctorum omnium / Regina sine labe originali concepta (incluída em 1854). / Regina in caelum assumpta (1950) / Regina sacratissimi Rosarii (incluída em 1883 por Leão XIII). / Regina familiae, (incluída por João Paulo II em 1995) / Regina pacis (incluída por Bento XV durante a primeira guerra mundial).

[17] SOBRAL, Luís de Moura - "Tota Pulchra Est Amica Mea" – simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes. *Azulejo*. Lisboa, MNA, n.º 3-7 (1999) pp. 71-90; GARCÍA ARRANZ, José Julio – Emblematica inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la Iglesia paroquial das Mercês de Lisboa. In *EMBLEMATICA y religión en la Península Ibérica (siglo de oro.)* Vervuert: Univ de Navarra, 2010, pp. 147-172, que infelizmente desconhecia o estudo anterior.

saturação barroca, marcada por patente gongorismo. Sobral aponta a influência da obra do diplomata e escritor António de Sousa de Macedo (1606-1682), pela sua obra clássica *Eva e Ave ou Maria triunfante*, publicada em 1676, contendo capitulo dedicada à Imaculada Conceição, com toda a enorme panóplia de temas, imagens e símbolos evocados na retórica barroca. Para mais o escritor encontra-se sepultado na capela do lado sul da capela mor da mesma igreja.[18]

No rodapé ou alizar, o programa apresenta 12 símbolos de tipo hieroglífico, com inspiração seja nas ladainhas, seja no *Mundo simbólico (*Venezia, 1653*)* do augustiniano Filippo Picinelli (1604ca-1679). Servem para caracterizar virtudes e graças de Maria Imaculada. No rodapé, podem ver-se, nas habituais cartelas, com ditos latinos:

- Basilisco, que remonta aos bestiários medievais, com inscrição: *Ipse peribit* (Ele mesmo se destrói). A figura de meio galo meio serpente diante do espelho, já usada por Joachim Camerarius (1534-1598),[19] explica-se segundo Picinelli por o cristão colocar diante de si como espelho Maria, espelho sem mancha; e todas as realidades negativas, que o basilisco representa, desaparecem. De facto, o olhar e hálito do basilisco causam a morte. A placa de cristal devolve ao basilisco a morte, como diz a legenda, Cristo ao encarnar em Maria entra num vaso mais puro que o cristal.

- Ostra que se abre para mostrar a pérola: *In utero iam pura fui* (Já fui pura no ventre), em clara alusão a tese imaculista de que Maria foi concebida no seio materno sem pecado. Sobral notou este emblema na obra *Vie de la Mère de Dieu représentée par Emblèmes*, água forte de Jacques Callot.[20]

- Louro entre árvores secas: *Intacta triumphat* (triunfa intacto), uma vez que segundo a tradicional qualidade resiste aos relâmpagos e Picinelli ensina que Maria, entre as outras criaturas, foi a única não atingida pelo pecado.

- Obelisco encimado por esfera e iluminado pelo sol com dístico: *Umbram nescit* (Ignora a sombra). Trata-se de tema glosado por diversos autores de empresas com variantes,[21] mas significa assim como o sol sobre a pirâmide não produz sombra, também onde resplandece a virtude não há sombra de mal. Sobral aproxima este emblema aos *Emblemas morales* (1610) de Sebastian de Orozco e Covarrubias (1539-1613).[22]

- Sol brilha sobre alta montanha: *Semper calignis expers* (sempre sem nuvens). Picinelli interpreta como o monte Olimpo que mantém sempre a luz por ser alto; Maria recebeu de Deus raios de claridade, possuidora de uma visão sem nuvens e capaz de compreender os acontecimentos.

- A via láctea, cheia de estrelas, brilha na noite: *Candore notabilis* (com notável brancura). Esta empresa para Picinelli expressa a pureza de Maria, muito superior à inocência das criaturas.

- Flores brotam de uma planta (árvore triste o melancólica) apoiada numa estrutura: *Sub nocte floresco* (Floresço na noite). Picinelli explica que esta árvore só floresce de noite, livre de toda a ostentação.

- Sol brilha junto de uma estrela: *Sola cum sole* (Só com o sol). Identifica-se com a estrela da manhã. Conhecida como estrela de Diana, precede a luz do sol ao nascer e igualmente ao anoitecer, o que conduz Picinelli a compará-la com Maria no Calvário, onde todos fogem e ela permanece ao lado de Cristo, Sol verdadeiro.
- Rosa com destaque no roseiral: *Praesidio et decori* (com defesa e adorno), palavras retiradas de Aresi e que Picinelli cita como formando um rosário, que defende e embeleza.

- Serpente alada ou dragão que foge de um cedro: *Odore fugai suo* (Foge do seu odor). A altura e aroma da madeira de cedro do Líbano afugenta as serpentes, segundo Comentário de Cornelio a Lapide.[23]

- Árvore frondosa, à volta da qual rondam algumas aves: *Specie et pulcritudine* (Com bom aspeto e beleza).[24] Parece-me inspirar-se nas palavras do Salmo 45 (44), 5.[25]

- Poço com o lema: *Dulcis, amari* (Do amargo, doce), refere-se ao poço de água viva, que é atributo das ladainhas, ainda que aqui sublinhe a doçura das virtudes marianas, apesar das amarguras vividas. Na abóbada, também prosseguem os hieróglifos.

---

[19] _____, p. 77.
[20] _____, p. 78.
[21] GARCIA ARRANZ - Emblematica inmaculista, p. 156.
[22] _____, p.78.
[23] GARCIA ARRANZ - Emblematica inmaculista, p. 159.
[24] Garcia Arranz cita outro exemplar na capela de Nossa Senhora da Cabeça, em Évora.
[25] *Specie tua et pulchritudine tua et intende prospere procede et regna propter veritatem et mansuetudinem et iustitiam et deducet te mirabiliter.*

Assim, no tímpano oriental: um dragão, com a maçã da tentação na boca, deslisa diante da porta fechada das muralhas de cidade, defendida por duas torres. Por cima da porta o lema: *Non aperietur nizi verbo* (não se abrirá a não ser pelo Verbo), com referência ao Templo de Jerusalém (Ez 44,2). Picinelli explica o emblema pela virgindade intacta de Maria que deu à luz Cristo e permaneceu pura. Completa e encima o emblema um sol radiante, com a inscrição: *Nil coinquinatum* (nada de contaminado entrará), em referência a Apoc 21,27, para repetir o argumento da virgindade intacta de Maria, brilhante e sem defeito.

No tímpano ocidental, um cão ladra à lua, que brilha sobre uma cidade muralhada, com a legenda: *Latrabis sed non mordebis* (ladrarás, mas não morderás). Sobral e Garcia Arranz identificam a origem deste emblema em Andrea Alciato (*Emblemata*, n.164). Sobre a representação da cidade aparece a lua com a inscrição: "*Semper plena* (sempre cheia). Maria segue indiferente aos maldizentes, às adversidades, por isso é como lua perfeita para sempre.

A ladear o grande quadro central da *Tota pulchra* da abóbada, vemos ainda dois hieróglifos. Na esquerda, num horto fechado, entre um edifício e uma fonte, desponta um girassol que se eleva para o sol, com lema: *Hoc lumine vivo* (com esta luz vivo). O símbolo, frequente em contexto amoroso, aqui apresenta sentido religioso de gratidão a Deus pelos dons recebidos. Maria é vista como atraída e repleta da luz de Deus. Sobral menciona os *Emblemas morales* de Covarrubias (1610) como fonte para Oliveira Bernardes. Aí o girassol significa a pessoa que, sem sol, perde graça.[26]

Na direita do painel central, vemos Adão sentado junto da árvore do paraíso, na qual a serpente se enrosca, com a maçã na boca. No alto da árvore a imagem de Maria, como nova Eva, preservada da mácula, imaginada pelo Espirito mesmo antes da criação, com a filactera: *Primogenita ante omnem creaturam fui* (A primeira entre todas as criaturas). Sobral compara o azulejo com gravura de Agostino Carraci de 1581 e cita novamente as *Meditações* de Manuel Bernardes como fonte literária.[27]

No excelente quadro central, com o qual António de Oliveira Bernardes celebra a *Tota Pulchra,* diversas figuras de anjo rodeiam a figura apocalíptica, nimbada de doze estrelas. Os anjos sustentam filactérias e medalhões elípticos, com símbolos inspirados nas ladainhas. Em dois escudos laterais, encontramos as célebres palavras: *Pulchra ut luna* (Bela como a lua) e *Electa ut sol* (refulgente como o sol), retiradas do Cântico dos Cânticos. Um terceiro anjo segura um espelho no qual Maria se reflete sem mancha (Sab. 7, 26), e o quarto segura o mote *Quasi cedrus exaltata* (elevada como o cedro), cuja madeira era considerada incorruptível (Eclesiastes 24,13).[28] Filactérias da parte superior mostram legenda: *Nec primam similem visa est nec habere sequentem* (não houve nem haverá semelhante a ela) e aos pés anjos seguram: *Videmus nunc per speculum funus auten facie ad faciem* (agora vemos como num espelho, com a morte veremos face a face), em clara alusão de 1 Cor 13,12. Maria, nesta cena central, é como espelho da beleza da graça e sinal da salvação, oferecidos pelo Criador.

E a série emblemática prossegue, no extremo da abóbada. Na parte oriental, vemos uma balança com pratos em equilíbrio, segura por braço estendido, com mote: *Stat sempre in recto* (mantem-se sempre na retidão). Maria distingue-se pela constância nas virtudes e pela perfeição sem falha.

Na parte ocidental, uma torre cilíndrica, rodeada de escudos na base, tem no alto pousada uma ave enquanto outra esvoaça. O mote diz: [*Hic se] Curius sto* (aqui permaneço mais seguro). Inspira-se também no símbolo da torre das ladainhas (*Turris David*), retirada do Cântico dos Cânticos (3,4). Alude à pureza de Maria qual fortaleza inatingível, à qual recorrer para obter segurança.

Oliveira Bernardes acrescentou, para evidenciar o tramo central, aos lados dos painéis do girassol e de Maria Nova Eva, "quatro magníficos anjos adultos que seguram outros tantos atributos marianos: a oliveira, o cedro, a palmeira e o cipreste".[29]

A condensada quantidade de símbolos inclui ainda episódios do Antigo Testamento, considerados à maneira de emblemas da figura de Maria, objeto de toda esta decoração barroca. No primeiro painel, vê-se Moisés na cena da sarça-ardente (Ex.3): *Flagrat et non conflagrat* (arde e não se consome). Mais uma vez é Picinelli a desvendar o sentido e fazer a acomodação: também em Maria o parto não fez perder a sua virgindade, qual "sarça viva da natureza" (Próculo).

---

26 _____, p. 80.
27 _____, p. 84.
28 _____, p. 85.
29 _____, p. 86.

Em segundo painel, representa-se o transporte da arca da Aliança para Jerusalém. O condutor da carroça Uzá jaz morto por ter tocado na arca para a impedir de cair: *percussit Dominus Ozam super temeritate* (2 Sam. 6,2-8).[30] A simbologia da Arca foi aplicada a Maria nas ladainhas, sob título *Foederis Arca*, como vemos também em gravura de Redel. O seu corpo transportou Cristo, livre de qualquer corrupção. Sobral faz remontar a aplicação mariana deste episódio a Jacobo da Voragine, descrevendo uma lenda que previne quem pretenda atacar Maria.[31]

Outro painel representa o rei persa Assuero, sentado em luxuoso trono com o cetro a tocar Ester, coroada e ajoelhada à sua frente: *Non enim pro te* (Na realidade não por ti) (Ester 5, 2i, antiga vulgata 15,13). A judia Ester intercede pelo seu povo e consegue-o graças à sua doçura, beleza, humildade, espírito de sacrifício. Assim serve de tipo para Maria que acolhe a responsabilidade de ser mãe de Jesus e trazer a salvação para a humanidade. Já a *Biblia pauperum* coloca esta cena ao lado da Natividade como proposta de leitura tipológica. Sobral cita textos de Manuel Bernardes, publicados em 1706, e que podiam ter inspirado os autores do exuberante programa.[32]

O quarto painel mostra Joaquim e Ana, pais de Maria, que fazem brotar do coração uma rosa *Sine spinis*, no alto da qual está a imagem da Imaculada. Este quadro destaca-se da árvore de Jessé, como veremos adiante. Também aqui estamos diante de uma tipologia relativa à pureza de Maria. A expressão rosa sem espinhos remonta ao teólogo medieval Adão de S. Victor (século XII), que por sua vez se inspirava no Eclesiastes (24,15). Este espaço barroco pode considerar-se um compêndio ou hino à Imaculada pois percorre as prefigurações vetero-testamentárias, com sua riqueza simbólica, integra toda a beleza da natureza vegetal, a figuração de animais vistos em contraposição alusiva à situação dramática da vida, as construções humanas citadas nas ladainhas e que sublinham a vitória de Deus, evidenciada na Imaculada.

É conhecida a emblematização das ladainhas graças a criações do sacerdote belga August Casimir Redel (1656-1705),[33] também autor da obra emblemática *Annus Symbolicus* (c.1695). Os emblemas das ladainhas redesenhados por Thomas Scheffler (1700-1756) e gravados por Martin Engelbrecht (1684-1756), foram reunidos no livro *Elogia mariana* (1732).[34] Obra constituída por 59 gravuras, que além das 56 invocações loretanas acrescenta as duas páginas do título e no final outra com titulo: *Dignare me laudem te Virgo Sacrata*. Estas gravuras seriam fonte de inspiração para muitas pinturas como as estudadas por Rubem Amaral Júnior.[35] De facto, oito quadros marianos da Sala do Capítulo do Convento de São Francisco da cidade do Salvador, embora de pintura pouco cuidada e adaptada ao espaço, foram identificadas por este estudioso. Representam *Virgo Fidelis* (gravura 30), *Vas insigne devotionis* (grav. 36), *Vas honorabilis* (grav. 35), *Vas spirituale* (grav. 34), *Causa nostrae laetitiae* (grav. 33), *Refugium peccatorum* (grav. 45), *Consolatrix afflictorum* (grav. 46), *Salus infirmorum* (grav. 44).

Inspirados no livro de gravuras *Elogia mariana*, são igualmente os painéis de azulejos da nave central do Convento de Jesus de Setúbal. Restam 12 dos 25, colocados após o terramoto de 1755.[36] Por exemplo: as invocações *Pater de coelis Deus miserere nobis* (Elogia mariana, grav. 8); *Spiritus Sancte Deus Miserere nobis* (grav. 10), *Turris Eburnea* (grav. 39), *stella matutina* (grav. 43), *Rosa mystica* e outras.

---

[30] "Colocaram a Arca de Deus num carro novo, tirando-a da casa de Abinadab, situada na colina. Uzá e Aío, filhos de Abinadab, conduziam o carro novo. Conduziram-no da casa de Abinadab, que está sobre a colina, e Aío ia adiante da Arca. David e toda a casa de Israel dançavam diante do Senhor, ao som de toda a espécie de instrumentos: harpas, cítaras, tam-bo-rins, sistros e címbalos. Mas, ao chegar à eira de Nacon, Uzá esten-deu a mão para a Arca de Deus e ampa-rou-a, porque os bois tinham escor-re-gado. Então, o Senhor, sumamente indignado contra Uzá, feriu-o por causa da sua ousadia, morrendo ali mesmo, junto da Arca de Deus. (3-7).

[31] Idem Ibidem, p. 80.

[32] Idem Ibidem,p. 82

[33] Tinha publicado estas gravuras em obra de Isaac von Ochsenfurth – *Elogia Mariana ex lytaniis lauretanis deprompta*. Augustae Vindelicorum: Apud Joann. Philippum Steudnerum typis Antonii Nepperschmidii, 1700. Traduzida em alemão em 1703.

[34] Ver RETA, Martha – Elogia mariana. Imagenes visuales y poéticas un loor de la Virgen. In *GUADALUPE arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*. Vol 2. Zamora, Mich. El Colegio de Michoacan-Museo de la Basilica de Guadalupe, 2006, pp. 359-379. Também a capela de Nossa Senhora dos Olhos grandes da catedral de Lugo apresenta estes emblemas: MONTERROSO MONTERO, Juan M. – Un ejemplo de emblemática mariana. la capilla de Nuestra Senora de los ojos grandes de la catedral de Lugo. In BERNAT VISTARINI, Antonio; CULL, John T., eds. – *Los dias de Alcion. Emblemas, literatura y arte del siglo de Oro*. Barcelona, 2002, p. 434; MONTERROSO MONTERO, Juan M. – Mitologia y emblemática en la iconografia mariana. In *BARROCO. II Congresso internacional*. Porto: Faculdade de Letras, 2001, pp 365-378.

[35] AMARAL JUNIOR. Rubem – Emblemática mariana no Convento de São Francisco do Salvador, Bahia e seus modelos europeus. *Lumen et Virtus: revista de cultura e imagem* 1/3 (2010) 107-130. Comunicação ao VI Congresso Internacional da Sociedade Espanhola de Emblemática, em Gandía (Espanha), em outubro de 2007, e publicado em Rafael García Mahíques e Vicent F. Zuriaga Senent (Eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008,pp. 203-216 (Biblioteca Valenciana).
1995.Ver ROIG Y TORRENTO – Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Deu deis Xolls en Sant Lourenç de Morunys – Lérida. in *Archivo Espanol de arte.* n.221 (1983) 1-18.

[36] FALCÃO, José António – Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal: alguns aspectos históricos e iconográficos. In *RELACIONES artísticas entre a peninsula Ibérica y America. Actas del V Simposio hispano-portigues de Historia del Arte*. Valladolid: Univ, de Valladolid, 1990, pp.103-112.

No Convento de São Francisco da Horta, na ilha do faial nos Açores, podem ver-se, nos rudimentares caixotões do teto, a integração de elementos das ladainhas entre cenas da vida de Santa Maria: *Fili redemptor mundi Deus*, Santa Maria na barca da Igreja e talvez *Virgo predicanda*, com Maria representada na carroça e figuras de santos ao lado.

Muito divulgadas seriam as 57 gravuras dos irmãos Klauber de Augsburg de 1750, 1758 e 1771.[37] Joseph Sebastian Kauber (1710-1768) e Johann Baptist Klauber (1712-*ca*.1787) fundaram a calcografia Klauberina, grande produtora de imagens de tema religioso. Quem serviu de mentor para a complexa escolha de citações bíblicas e de símbolos foi o jesuíta Ulrich Probst. Essa invenção acomodatícia de símbolos acumulados obrigou os artistas a incluir, no pouco espaço, uma barroca quantidade de dados. Praticamente decalcada nesta criação foram as gravuras de Pierre Adolphe Varin (1821-1897) para a obra editada em Paris, pela Lib. Camus.[38] Pode ser ainda mencionado outro gravador Tobias Lobeck (activo *ca*.1750 - c.1763) que ilustra as litanias loretanas,[39] com 58 gravuras em cobre, segundo desenhos de Gottfried-Bernhard Goetz (1708-1771).

Ainda dentro deste mesmo espírito das metáforas, apresento alguns títulos marianos e sua origem bíblica, a partir de uma gravura do *Officium Beatae Mariae Virginis*, na edição de 1759, de Antuérpia:[40] *Templum Spiritus Sancti* (1 Cor 6,19), *Porta coeli* (Gen 28,17). *Scala Jacob* (Gen 28,12), *Fons patens domni Jacob* (Zac 13,1), *Candelabrum cum septem lucernis* (Ex 25,31-40), *Hortus conclusus* (Cant 4,12), *Vitis abundans* (Sl 127 (128,3)), *Plantatio rosae in Hierico* (Eclesiástico (Siracide) 24,14), *Civitas refugii* (Num 35, 9-15), *Corona exultationis* (Eclesiástico, Ben Sirá 1,11), *Turris David* (Cant 4, 4), *Lilium distillans mirrham* (Cant 5,13), *Plantanus exaltata* (Eclesiástico 24,14), *Speculum sine macula* (Sab 7,26), *Urna aurea habens manna* (Heb 9,4), *Puteus aquarum viventium* (Cant 4,15b), *Aquaedutus Paradisii* (Eclesiástico 24,30), *Mons domus domini* (Is 2,2).

As gravuras do século XIX demonstram a permanência do tema e a conjugação da litania laudativa e deprecativa.[41]

PERSONAGENS

Além das metáforas, havia acentuada tendência para o carácter histórico-narrativo, o gosto por descobrir, na ascendência das personagens, a génese do plano de Deus. Um dos epítetos bíblicos era *flor de Jessé.* O desenvolvimento dessa metáfora transformar-se-á numa árvore de personagens que desponta em flor. Os epítetos literários e as figuras emblemáticas, retiradas da natureza e da simbologia bíblica, são muito eruditos. A perspetiva genealógica parece como a expressão plástica mais popular de uma proveniência sonhada e projetada pelo querer de Deus.

Como veremos, foi o culto da Imaculada, promovido por confrarias, a causa principal da presença das árvores de Jessé e de figurações da Santa Parentela em tantas igrejas.

GENEALOGIA DA NATUREZA: ÁRVORE DE JESSÉ

No ofício de Nossa Senhora lia-se a genealogia que o Evangelho de São Mateus (1, 1-17) compôs. Pode ser completado pelo texto de S. Lucas (3, 23-28). A Genealogia de Mateus é uma composição literária que exprime a fé do cristianismo primitivo. São três ciclos de duas vezes sete gerações, correspondentes aos períodos da História: de Abraão a David, de Salomão ao desterro, do desterro a Jesus. Para manter o número simbólico, Mateus passou em silêncio três gerações, entre Jorão e Osias. É uma lista com fundamento intencional: mostrar que Jesus, descendente de David e de Abraão, é o depositário da promessa feita ao patriarca e o novo David. Jesus não se vincula biologicamente, mas cumpre a promessa feita ao povo desde as origens.

A genealogia de Lucas remonta a Deus por Adão, enquanto o Evangelho de Mateus começa por Abraão. Na ascendência entram figuras pouco recomendáveis do ponto de vista moral e racista. Não se pretende ascendência perfeita. Maria é incorporada na linha davídica por "José prometido como esposo". Jesus pertence a esta linha por José, enquanto cabeça de família e pai adotivo de Jesus.

---

[37] *Litaniae lauretanae ad Beatae Virginis coelique reginae Mariae honorem et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis Angelis decantatae*. Augustae Vindelicorum 1750. *LITANIE lauretane illustrate con incisioni dei Fratelli Klauber e commentate dal sac, Francesco Saverio Dornn*. Vicenza: Edizioni L.I.E.F., 1982. Tradução italiana da obra de Franz Xaver Dornn, reeditada em

[38] Estas gravuras são usadas na obra: BARTHE, Edouard – *Monument a la gloire de Marie. Litanies de la très-Sainte Vierge illustrées accompagnées de méditation*. Nouvelle ed.. Paris. Lib Cath. P.-J. Camus, 1850. Seria objeto de várias edições e traduzida em diversas línguas. As gravuras foram retocadas e acrescentadas por Pierre Adolphe Varin.

[39] *Insignia Mariano-encomiastica: seu, Litaniae lauretanae, figuris veteris, Novique Testamenti elogia Virginia intemeratae, iisdem inserta praenotantibus exornatae*. Inv. et delin. Godefrid Bernard Goz Cathel. Sc. et. exc. [Augsburg]: Tobias Lobeck, Aug. Vind., 1737. 102 estampas. Augsburg: Goetz, 1743.

[40] Cf. *Vigor da Imaculada*, p. 33. Ver estudo desenvolvido sobre o sentido de cada invocação que publiquei novamente em AZEVEDO - *Estudos de iconografia cristã*, pp. 52-57.

[41] Insere-se nesta secção a moeda de D. João IV, a conhecida conceição (Ver *VIGOR da Imaculada*, n. 4.)

do Seminário Maior do Porto. 3: 5 (1989) 73-92. O tema aparece em bíblia, conservada em Évora, (BPE, Cod. CXXIV/1-3, f. 431v.), produzida em Bolonha, 1260-1300. (Cf. SOUSA, Luis Correia de - *Sacra pagina: textos e imagens das bíblias*

Ambos colocam S. José, esposo de Maria, como descendente dos reis de Judá, através de David, cujo pai era Jessé. Isaías (11,1) tinha profetizado que do tronco de Jessé haveria de nascer uma vara, uma flor brotaria desta raiz. As composições plásticas desta árvore, que aparecem pelos séculos XI-XII, tinham, inicialmente, Cristo no cimo, mas, a partir do séc. XIII, dominou Maria com o Menino nos braços[42]. Não é mera aplicação de um esquema genealógico comum. Trata-se de uma parentela espiritual da árvore da vida. A árvore de Jessé ilustra a passagem da geração carnal (Jessé) à geração espiritual (Santa Maria e Cristo).

Maria aparece como última representante da antiga aliança, como aquela imediatamente precedente do cume de salvação, Jesus Cristo. Se de uma ascendência, com carga de pecado e crime, floresce uma criatura sem mancha não pode ser senão devido à vontade soberana, livre e eterna de Deus. A árvore tem, ao longo dos ramos, personagens carregados de volúpia, manchados pela idolatria, marcados pelo perjúrio. Que no cimo apareça uma Imaculada é, portanto, dom gratuito do amor de Deus. Há aqui, digamos assim, uma ascendência que sublinha o contraste entre a flor e a árvore.O carácter profano destas composições e o sublinhar de uma interpretação histórico-racionalista dos trechos bíblicos "contribuíram para esvanecer na Europa a criação de obras com este tema, após a Contra-Reforma tridentina. Na Espanha e em Portugal o assunto prosseguiu nos séculos XVII e XVIII"[43].

Numa prova de que foi o culto da Imaculada a impulsionar esta permanência, com os franciscanos a entusiasmar e promover a devoção, é a confraria de Nossa Senhora da Conceição, da Igreja de S. Francisco do Porto, que levantou a mais formosa e monumental das árvores de Jessé. Integrada em retábulo de talha, é obra do primeiro quartel do século XVII, dos artistas Filipe da Silva e António Gomes[44]. No magistral estudo de Flávio Gonçalves sobre a árvore de Jessé está bem patente a evolução do tema e a influência do culto da Imaculada nalgumas das obras. Podemos ver, na Igreja Matriz de Caminha, um retábulo de Manuel de Azevedo. O século XVII seria fértil na produção. De efeito surpreendente é a iluminura de Mestre Lima, da Paróquia de Santo Estêvão de Lisboa,[45] bem como o marfim de coleção particular do Porto.

Santa Ana e São Joaquim encontram-se no último ramo da árvore. Por influência destas representações, cria-se uma figuração rara. Abstraindo de toda a ascendência, Maria surge como flor nascida do coração de Joaquim e Ana, na notável escultura do Convento de Balsamão dos Padres Marianos, em Chacim (Macedo de Cavaleiros).[46] Do peito das duas figuras sai um ramo terminando em flor, sobre a qual está a imagem da Senhora da Conceição. A mesma composição surge na pintura, como no Mosteiro de Santa Helena do Monte Calvário, em Évora, ca 1697, obra de Bento Coelho, e em azulejos, como já vamos nas Mercês, em Lisboa.

GENEALOGIA DA GRAÇA: SANTA PARENTELA

Embora a genealogia de Jessé não entronque com a de Maria, desenvolvem-se em confluência, unindo-se no plano de Deus e não no sangue da humanidade. A genealogia de Jessé é trabalho de teor histórico, como herança de uma promessa. A genealogia de Maria é projeção de ideias religiosas, na criação de figuras e de acontecimentos, para veicular verdades.

Prossegue a mesma mentalidade, na procura de raízes e precedentes da Imaculada. A busca de razões históricas para compreender uma santidade que não se entendia como improviso de um Deus Senhor da história, alarga, para a Mãe de Jesus, um berço santificado. O vigoroso brilho de Deus estendeu-se aos pais de Maria: Santa Ana e S. Joaquim.[47] A inspiração partia de textos apócrifos, já que os textos bíblicos nada informavam.

De facto, o Protoevangelho de Tiago, escrito do século II, narra o nascimento de Maria. Dá nome a seus pais que permaneciam sem prole até idade avançada, repetindo o esquema habitual, como em Abrão e Sara.[48] Joaquim regressa a casa

---

[42] Sobre o tema ver VITORINO, Pedro — Árvores de Jessé. *Douro Litoral*. 1. 2 (1944) 25-30; BRANDÃO, Domingos de Pinho — Para a História da Arte: Algumas obras de interesse. I: Calvário do século XV; Árvore de Jessé do século XVI. *Museu*. 2 (1961) 76-85; GONÇALVES, Flávio — A "Árvore de Jessé" na Arte portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras: História.* 3 (1986) 213-238; PEREIRA, Henrique Manuel — A Árvore de Jessé: dois exemplares do Museu de Arte Sacra e Arqueologia. *Atrium: Revista dos Alunosportáteis do século XIII pertencentes às coleções portuguesas*. Lisboa: Paulus, 2015, p. 168-169). OLIVEIRA, Aurélio de – A árvore de Jessé do Colégio de S. Paulo em Braga. In *Actas II Congresso Internacional do Barroco*. Porto 2001, pp. 141-150.

[43] Cf. GONÇALVES, Flávio – *A talha de capela da "Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores.* Porto: Livr. F. Machado, 1971, p. 9.

[44] A árvore original que foi retocada era dos finais do século XVII e a imagem de Santa Maria é de calcário e da segunda metade do século XVI.

[45] Ver *CRISTO Fonte de esperança*, n. 78, p. 160-161.

[46] Ver *Vigor da Imaculada*, n.11, p.41.

[47] Em hebraico *Hannah* significa graça e *Joachim* equivale a "o que fortalece".

[48] Abatido, Joaquim retirou-se para o deserto e aí se instalou por quarenta dias jejuando. Entretanto Ana, na esteira de sua homónima mãe de Samuel (1 Sam. 1), orava a Deus que a libertasse da esterilidade. Com a forma narrativa consueta, os mensageiros de Deus anunciam, a um e a outro, que a sua prece foi escutada.

e Ana espera-o à porta e, segundo uma tradição, com origem ocidental do século VI, o encontro dá-se junto à Porta Dourada, isto é na porta da cidade de Jerusalém que do Templo vai para este e conduz ao vale do Cédron, Monte das Oliveiras e deserto de Judá. Esta cena será retratada com frequência na iconografia cristã, devido à divulgação medieval da lenda.[49] Podemos dizer que é uma imagem feliz e bela para exprimir o lugar histórico-salvífico da Mãe do Filho de Deus. É em Maria que se ncontram os pais, movidos pelo Espírito Santo e lá estão à soleira da porta de ouro que introduz na Jerusalém, que é nossa mãe (Gal 4, 26).

As pinturas do nascimento de Maria inserem-se no contexto das afirmações imaculistas. O sucesso do culto de Santa Ana e de São Joaquim são diversos. Além da cena da Conceição pelo abraço à Porta Dourada, do aviso angélico a Joaquim para regressar do deserto e do nascimento de Maria, onde se conjugam as duas personagens, desenvolve-se um culto independente, sendo muito frequente o de Santa Ana e mais raro o de São Joaquim. A devoção a Santa Ana desenvolve-se no século XIV e cresce espantosamente nos séculos seguintes, a partir de elementos orientais, já documentados no século VI e conhecidos, no Ocidente, já no século VIII. O final da Idade Média desviou-se mesmo, em exageros doutrinais, deslocando para Santa Ana os mesmos atributos de Maria. Um exemplo é a representação rara de Santa Ana grávida de Maria, obra do pintor Jean Bellegambe (século XVI).

Corrigidos os abusos pela doutrina de Trento, a difusão voltou a ter larga fama nos séculos XVII e XVIII. A lançar a devoção estiveram obras alemãs.[50] Trento vai limitar este excesso de santidade de Ana, que já se estendia à mãe de santa Ana, Santa Emerenciana, que casou com Estolano de Judá e tiveram, além de Ana, também Maria e Esméria, mãe de Isabel e avó de São João Baptista. São estes exageros que criam reservas. Novo surto, porém, surge na segunda metade do séc. XVII. O Papa Gregório XIII, em Maio de 1584, inclui no calendário a festa de Santa Ana, a 26 de Julho. Gregório XV em 23 de Abril de 1622 manifestou desejo de se intensificar a devoção. Nesta fase também a literatura espiritual colabora. É famosa a obra do carmelita João Tomás de S. Cirilo: *Mater honorificata Sancta Ana* (Colonia 1657)[51].

As representações raras denominadas *Santa Parentela* alargam esta família ou reduzem-na a Santa Ana, São Joaquim, Santa Maria, São José e o Menino Jesus, como é o caso da belíssima escultura da Igreja dos Clérigos.[52] Santa Ana, no período do renascimento, tornou-se modelo feminino de mãe e de esposa, sobretudo como educadora. Daí a frequente representação iconográfica de Ana a iniciar Maria na leitura.

MULHER IMACULADA: VISÃO IDEAL DA HISTÓRIA

As primitivas imagens invocadas como Senhora da Conceição não se distinguiam de outros epítetos de Maria. A única nota específica era a invocação de origem, dada pelo culto local e mantida por tradição. Todas as imagens sustentavam o Filho nos braços, exceto na Anunciação e na Senhora do Ó. Não será de estranhar que a Conceição de Leça da Palmeira, encomendada em 1478, da autoria de Diogo Pires O Velho, tenha o Filho ao colo.[53] O esplendor do culto da Imaculada, no final do século XVI e durante o século XVII, típico do dinamismo reformador da Igreja Católica, multiplica as imagens, com prevalência para Espanha e Portugal.

A arte, sobretudo através da escultura, vai encontrando o modelo, consagrado por Murillo no século XVII[54], e que se tornará o convencional. Ainda hoje é claramente identificável como Imaculada Conceição. A mulher vestida com longo manto, de mãos postas, de pé sobre o globo terrestre, envolvido pela serpente ou sustentado pelo dragão, com a lua tipo crescente aos pés e, às vezes, rodeada de anjos, para sublinhar a atmosfera celeste, onde Deus prepara a salvação. O modelo murillano teve as preferências, mas permaneceram formas anteriores.Qual o sentido profundo desta visão de mulher Imaculada? Assimilam-se dois momentos, na origem do modelo iconográfico.

---

[49] Por exemplo: o baixo-relevo do Mosteiro de Ferreira, do século XVI, conservado no Museu do Seminário Maior do Porto. Também na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Monforte se conserva excelente escultura, ainda que a precisar de restauro, desta representação. Ver *ARTE SACRA dos concelhos de Elvas, Monforte e Sousel: Inventário artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2010, p. 46-47.[50] Conhece-se, mesmo antes, a obra de Jan van Denemasken — *As duas vidas de Santa Ana* aparecida em 1491, reimpressa em 1459 e sucessivamente. Na literatura da Alemanha citamos: A *Vita divae Annae* de Pedro Dorlando e o livro do humanista Tritenheim, *De laudibus sanctissimae matris Annae tractatus* (1494). Santa Ana é apresentada tão pura como a filha. A atribuição extensiva da conceição imaculada de Maria à sua mãe, Ana, é consequência de uma mentalidade teológica racionalista que ao exigir a preparação providencial de Deus para o nascimento de Jesus não para em Maria e faz com que a homenagem à natureza chegue aos seus antepassados.

[51] Em Nápoles, tem segunda edição, em 1665. Foi proibida por decreto de 18 de Janeiro de 1667. Após emendas foi-lhe retirada a proibição em 15 de Junho de 1669.

[52] Cf. *Vigor da Imaculada*, p. 49.

[53] Bibliografia: MAGALHÃES, A. de — Memórias soltas e inventários do Oratório das Penhas e do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Matozinhos, dos séculos XIV e XV por Fr. João da Póvoa e outros. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 3 (1940) 5-87; DIAS, Pedro — A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza. In *DO TARDOGÓTICO Ó Maneirismo: Galicia e Portugal.* Coord. J. C. Valle Pérez. [s.l.]: Fundación Pedro Barrié de la Maz; F. C. Gulbenkian, 1995, p. 18, 32.

[54] ABBAD RIOS, Francisco – *Las inmaculadas de Murillo*. Barcelona: Editorial Juventud, 1948.

O elemento primitivo da vitória de Deus sobre a serpente, segundo a narração dos Génesis, junta-se com o dado escatológico da vitória da mulher sobre o dragão, vestida de sol e coroada de estrelas, da visão apocalíptica. Esta conjugação concede à representação da Imaculada um notável significado. É o ideal da história, a visão antecipada do percurso do tempo, do princípio ao fim. A nosso ver é esta a leitura teológica dos referidos dados iconográficos. Vejamos o primeiro momento. A serpente da figuração da Imaculada deve-se à interpretação do livro do Génesis 3, 9-15. Cada representação pode sublinhar algum dado ou parte desta leitura, sobretudo a expressão: "Ela te esmagará a cabeça". A serpente, pela astúcia e insinuação perigosa, representa o mal concreto, que está presente no interior do mundo criado, um mal que tem na pessoa humana o lugar de combate. A luta é permanente, de geração em geração, através de toda a história da humanidade. Jesus, nascido de Maria, nova Eva, aniquila a antiga serpente e liberta do mal, do pecado e da morte os que, como Maria, acreditam na palavra e criam disponibilidade total para o amor.

O segundo momento tem a ver com o dragão e os ornamentos astrais que rodeiam a imagem, como a lua e as estrelas. São apocalípticos. Entre as visões do Apocalipse há uma que, sem mencionar Maria explicitamente, porque tem perspetiva eclesial, não se explica cabalmente sem o papel histórico da mãe de Jesus. Trata-se de Apoc 12, 1-6. 15-17. O dragão é a antiga serpente, o diabo, as forças do mundo ao serviço do mal. A mulher é símbolo de uma coletividade como a Igreja, o povo que dá à luz o Messias. A lua e as estrelas são esplendor da esposa - Jerusalém celeste e simbolizam a verdadeira grandeza aos olhos de Deus. A polivalência simbólica dos sentidos dá pleno significado ao texto. A base histórica do símbolo não o prende, mas valoriza o seu alcance. Maria dá lugar real à inauguração da função materna da comunidade - Igreja. A simbologia eclesial do Apocalipse 12 supõe um fundo mariológico.[55] A idealização da mulher-povo conduz à criação de uma figura solene de beleza, colocada sobre as nuvens e o crescente, coroada de estrelas, esmagando a serpente. É simultaneamente identificada com o antigo povo e com o novo povo de Deus.[56] No modelo iconográfico, serve de inspiração o Cântico dos cânticos.

Concluindo, da relação entre estes dois pontos extremos, que levaram à configuração de Maria Imaculada, poderemos afirmar que o sentido profundo desta iconografia se situa numa visão ideal da história. A visão da História, a partir do início, idealiza o sonho eterno de Deus para a humanidade e coloca Maria como sinal da graça do Paraíso. A visão da história, a partir do fim, vê em Maria a antecipação da obra redentora de Cristo. Já se realizou, no querer de Deus sem tempo, a pureza total de uma criatura. Vemos em Maria do Apocalipse a primavera da humanidade que Cristo renovou, a beleza final do mundo salvo em Cristo. Maria é o primeiro sinal de vitória e o penhor do que a natureza humana é chamada a ser.

Entendemos que a atitude física das mãos não indica oração, no sentido de súplica ou prece, mas mais oferta oblativa. Não podemos esquecer que se tenta representar uma ideia e não um momento histórico. Esta atitude orante parece-nos evocar a indivisibilidade do coração, fruto da graça de Deus derramada pelo Espírito. Maria não pertence nem se entrega a nada fora de Deus. Só escuta a voz de Deus e torna-se a mãe da vida. Inicia-se a superação da serpente, na mãe da verdadeira vida, Cristo que vence o mal.

É curioso como a representação de uma ideia teológica foi facilitada pela beleza. Maria Imaculada é espelho de beleza humana tocada e salva pela graça, está revestida de salvação. Tornou-se força de atração para a santidade, na brancura da sua veste, no brilho de seu rosto. Os crentes serão purificados pela luz de Cristo. Cristo vencerá todo o mal. Maria, desde o início, já goza dessa vitória e dela faz-se penhor para toda a humanidade.

[55] Cf. VALENTINI, Alberto — Il "grande segno" di Apocalisse 12: Una Chiesa ad immagine della Madre di Gesù. *Marianum*. 151 (1997) 31-63.

[56] Exemplo: Beja, Igreja N. S. dos Prazeres, António Oliveira Bernardes, c. 1695. Ver SERRÃO, Vítor; LAMEIRA, Francisco; FALCÃO, José António – *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e história de um espaço barroco (1672-1698)*. Lisboa: Alêtheia Ed., 2007.

GÊMEOS NEGROS GÊMEOS BRANCOS: AS TRADIÇÕES ARTÍSTICAS NEGRAS E A TRANSFORMAÇÃO DA ESCULTURA DOMÉSTICA DE SÃO COSME E DAMIÃO NO BRASIL

Tadeu Mourão
Doutor em Arte e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Professor do Instituto Federal de São Paulo
Membro do Núcleo de estudos afro-brasileiros e indígenas (NEABI-IFSP)
tadeumlopes@yahoo.com.br

RESUMO
O presente artigo investiga a transformação da escultura devocional doméstica brasileira de São Cosme e São Damião, assim como busca compreender os fatores culturais que possibilitaram tal reestruturação. A partir da análise de representações do século XVIII, XIX e XX, evidencia-se que se processou ao longo dos séculos uma severa transformação iconográfica dos santos gêmeos, modificação essa que andou atrelada com novas atribuições cosmológicas que foram agregadas aos anárgiros. Afirmo que a alteração sofrida pela iconografia dos santos gêmeos se dá pelo encontro entre o conteúdo artístico e cosmológico ocidental, com o conteúdo artístico e cosmológico de distintos grupos étnicos negros sequestrados para o Brasil. Graças ao amálgama entre Cosme e Damião e as divindades gêmeas ligadas à infância popularizada entre os grupos étnicos negros, os santos cristãos perdem os símbolos da medicina, ganham um terceiro irmão e se tornam os santos meninos, patronos da infância.

Palavras-chave: Escultura devocional. São Cosme e São Damião. Doum. Arte afro-brasileira. Cultura popular.

Ao nos defrontarmos com os objetos das artes sacras produzidos no Brasil, logo é possível perceber o quanto lidamos com um campo movediço, composto por uma trama imbricada, projetada pelas idiossincrasias resultantes das contingências, encontros e contágios ocorridos entre universos cosmológicos, rituais e artísticos. Prontamente nos remetemos à mestiçagem brasileira, fruto da relação forçada entre as denominadas "matrizes culturais", em especial a portuguesa, a africana e a indígena. Hoje, temos clareza de que classificações reducionistas não dão conta do multiverso inserido em cada raiz étnica. Dissecando tais matrizes, vemo-las como organismos complexos, constituídos pelos trânsitos, disputas, interesses e trocas entre outros tantos grupos culturais. É notável a diversidade de etnias que cabem na classificação matriz africana e indígena, por exemplo. Mesmo dentro da supostamente menos etnicamente variada, a portuguesa, vemos a herança de elementos culturais mouros, judeus, visigodos, ciganos e celtíberos. Todavia, muitas vezes calamos as informações trazidas por nossas impurezas, deixamo-las no esquecimento proposital, como se, ao admitir suas presenças, diminuíssemos a relevância do objeto investigado.

De algum modo, ainda sobrevive uma estranha necessidade purista, de fundo colonizado, presente em algumas pesquisas em história da arte brasileira de enquadrar uma produção específica a um movimento artístico europeu, civilizando assim o objeto investigado, pacificando-o aos olhares de nossos interlocutores, por meio de classificações facilmente reconhecíveis em nossa disciplina, ainda eurocentrada. Tal fato demonstra que a história da arte ainda está por sofrer um processo de descolonização, visto que nomenclaturas como barroco, neoclássico, arte-étnica, são igualmente insuficientes para lidar com a deterioração entre fronteiras estilísticas, ideológicas, temporais, disciplinares e culturais fomentadas pelas eloquentes impurezas que compõem muitas produções artísticas nascidas dentro do que determinamos como Brasil.

Aqui, opto por trazer um objeto de estudo que se mostra como fonte de diferentes problemas: as representações escultóricas domésticas de São Cosme e São Damião no Brasil. Por meio da observação do encontro do diverso, do acúmulo, da insubordinação criativa às normas hegemônicas, a partir de uma imagem contemporânea comumente vista em lojas de artigos religiosos católicos e afro brasileiros, busco traçar o ponto de encontro entre espaços, tempos, mitos e ritos. Muito influenciado pela leitura de Freedberg (1991), Gell (1998) e Vernant (1990), anuncio de antemão que não compreendo a forma do objeto de arte religiosa apenas nos limites estreitos da morfologia ou iconografia. Vejo a extensão da forma no universo mítico invisível que contém e/ou está contido, nos ritos, gestos e falas que nascem a partir de sua agência, sendo essa uma parte indiscernível do objeto.

Caso perguntemos a algum brasileiro qual ou quais os santos relacionados à infância, muito provavelmente ouviremos de pronto a resposta: Cosme e Damião. Com devotos espalhados pelo país, os santos gêmeos possuem



Figura 1. Altar doméstico contemporâneo de Cosme e Damião. Esculturas em gesso policromado e oferendas. 2015. Rio de Janeiro. Foto: Talita Magar

um festejo especial realizado em 27 de setembro, dia esperado com ansiedade por centenas de crianças. Estranhamente, sua celebração não ocorre apenas nos limites dos templos católicos, meio litúrgico do qual provêm os referidos santos, mas são igualmente festejados em terreiros de candomblé e umbanda. Pessoas de todos esses segmentos religiosos compram uma variedade de guloseimas e doces que são distribuídos anualmente às crianças, os quais são devidamente guardados em sacos de papel ou plástico, quase sempre portando a gravura dos santos homenageados. Boa parte das vezes, essa distribuição de comida é realizada como *ex-voto* - um agradecimento sacrificial realizado graças a uma dádiva concedida pelos intercessores celestiais. Gratificar os protegidos dos santos no dia 27 é uma prática corrente em diferentes estados brasileiros, variando no modo de proceder em cada região.

No Brasil, as esculturas contemporâneas mais conhecidas de Cosme e Damião figuram-nos como meninos rechonchudos, vestidos de forma idêntica. Ambos seguram um báculo, uma caixa e/ou a palma dos mártires. Geralmente, portam uma espécie de gorro, capa e calças à moda do século XVIII, elementos que em conjunto remetem ao principal atributo cosmológico dos santos: a infância. Por vezes, as representações dos santos são ainda acompanhadas de uma terceira figura. Conhecido como Doum, segundo a crença popular, esse seria o irmão mais jovem dos gêmeos. No entanto, esse irmão mais jovem é idêntico aos mais velhos, possui exatamente a mesma iconografia, variando apenas o tamanho, apresentando-se como uma miniatura das outras imagens, sempre representado entre os seus irmãos mais velhos. Estimulado pelo o estranhamento do encontro com essa terceira figura e pela tão singular representação dos gêmeos, decidi investigar a origem da figura do irmão mais jovem e o mito ligado à infância dentro da hagiografia dos santos, juntamente com a história de suas representações na Europa. Busco compreender, desse modo, as relações entre a mítica, a representação e os ritos ligados aos santos no Brasil. Ao fazer isso, logo a princípio, surpreendi-me com dois fatores que se demonstraram demasiadamente estranhos:

- O livro do século XIII que fez circular na Europa medieval a história mítica de diversos santos, a "Legenda Áurea" narra a história de São Cosme e Damião. Contudo, essa narrativa não apresenta nenhum personagem chamado Doum, nem nenhum nome que se aproxime a isso. Ántimo, Leôncioe Euprépio eram os nomes dos irmãos dos gêmeos, personagens que foram martirizados e mortos por serem cristãos, assim como os seus irmãos santificados (VARAZZE, 2003 [1266]).



Figura 2. Michelangelo Buonarroti. Madona de Medici entre São Cosme e São Damião. Escultura em mármore. Cappella dei Principi, Florença, Itália.1531.



Figura 3. Fra Felippo Lippi. São Lourenço entronado entre santos e doadores. Tempera sobre madeira e douramento. 1451-1453. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

- Mesmo depois de mortos, não há nenhum milagre narrado no texto citado que faça referência a alguma criança. O culto aos santos gêmeos se prolifera desde o século V e se torna muito popular em países como Itália, Espanha e Portugal no medievo, mas, de forma distinta do Brasil, sua função cosmológica não se liga à infância. A seguir trago a narrativa que descreve o milagre pelo qual os santos são reconhecidos e solicitados por muitos de seus devotos em outros países católicos.

O Papa Félix, antepassado de São Gregório, mandou construir em Roma uma magnífica igreja em honra de São Cosme e Damião. Nessa igreja havia um servidor dos santos mártires a quem um câncer devorava toda uma perna. Então, durante o seu sono devoto, os santos Cosme e Damião apareceram-lhe trazendo consigo unguentos e instrumentos. Um disse ao outro: 'Onde conseguiremos com que preencher o lugar de onde cortaremos a carne pútrida?'. O outro respondeu: "No cemitério de São Pedro Acorrentado está um etíope recém-sepultado; traga sua carne para substituir esta." Ele foi rapidamente ao cemitério e trouxe a perna do mouro. Em seguida cortaram a do doente, puseram no lugar do mouro, ungiram a ferida com cuidado, depois levaram a perna do doente para o corpo do mouro morto. Como, ao despertar, aquele homem não sentia dor, levou a mão à perna e ali não encontrou nenhuma lesão. Pegou uma vela e, não vendo nenhuma ferida na perna, pensava que não era mais ele, e sim um outro que estava em seu lugar. Caindo em si, saltou da cama alegre e contou a todos o que vira dormindo e como fora curado. Foi em seguida ao cemitério e encontrou a perna do mouro cortada e a outra colocada na sepultura. (DE VARAZZE, 2003, p.796)

Reconhecidos internacionalmente até hoje como os patronos da medicina, Cosme e Damião eram médicos que socorriam gratuitamente humanos e animais e, para os devotos, mesmo depois de mortos, continuam a atender pedidos, em especial os ligados à saúde. As diferentes representações europeias dos santos com que tive contato sempre os figuram como homens adultos, portando objetos ligados à medicina, como espátula, caixa com medicamentos, mas também podem ser vistos com a palma dos mártires. Dificilmente carregam elementos iconográficos que distinguem um do outro, sendo possível apenas identificar quem é quem quando encontramos inscrições que os nomeiem. No entanto, é regra que à esquerda de quem vê esteja Cosme e a direita Damião (VERELLEN, 1979). Na escultura de Michelangelo abrigada na Sacristia Nova de São Lorenzo, os santos gêmeos patronos da medicina e, consequentemente, da família Medici, aparecem como homens de meia idade, barbados, ladeando a Virgem Maria. Outras representações dos santos também figuram Cosme e Damião como adultos, porém imberbes, como podemos verificar na pintura de Fra Fellipo Lippi e na de Miquel Nadal, ambas do século XV. Barbados ou não, representados em diferentes cenas do longo martírio sofrido, do milagre do transplante de perna, ou simplesmente retratados um ao lado do outro, os santos gêmeos são invariavelmente representados como adultos dentro da história da iconografia de ambos no catolicismo oficial. **(FIG. 1,2,3,4,5)**



Figura 4. Miquel Nadal. São Cosme e São Damião. Óleo sobre madeira, 1453. Retábulo da Catedral de Barcelona, Barcelona, Espanha.



Figura 5. Juan de Pobes e Juan de los Helgueross. Escultura em madeira policromada. Século XVII. Igreja de São Cosme e São Damião, Burgos, Espanha.

Santos que encontram abrigo e popularidade na devoção portuguesa há mais de seis séculos, assim como os demais elementos do catolicismo, são consumidos por uma fé popular que muitas vezes se mostra bem desprendida dos cânones da igreja. Há em toda Europa efetiva e corriqueira reinterpretação, transformação e acréscimos que seriam considerados heréticos às normatizações regularizadoras do catolicismo oficial. A partir da chegada do cristianismo à península ibérica, uma cosmologia popular nascera, unindo em si fragmentos das religiosidades pagãs às novidades introduzidas pelas regras da nova fé, estruturando um mundo frequentado não apenas por Deus, Jesus, Maria, santos, anjos. Esses dividiam espaços e domínios com a magia moura, cigana e ancestral, convivendo igualmente com a crença nos sortilégios e filtros de amor, na ação de espíritos de mortos e demônios amigos (BETHENCOURT, 2004). Alguns elementos da religião oficial ou permanecido relativamente autônoma, marginal e viva, a despeito dos esforços da igreja católica. Ao falar sobre a chegada do culto aos santos gêmeos no Brasil, Arthur Ramos discorre sobre práticas europeias que demonstram bem essa hipótese do contágio e transformação da mítica e ritos dos santos, por ritos e mítica popular transgressora: ”Em vários pontos da Europa, o culto dos gêmeos Cosme e Damião vem de longínquas eras. Nas antigas vilas da Itália, no século XVIII, o seu culto tinha evidente significação fálica. As mulheres estéreis chamavam por Cosme e Damião, que possuíam, aliás, outros poderes curativos” (RAMOS, 2001 [1934], pag.303). Sobre as atribuições dos santos no Brasil, Karasch cita que ”São Cosme e São Damião: Santos favoritos das escravas que rezavam a eles para garantir suas alforrias em Salvador” (KARASCH, 2000, p.359). Ainda sobre os primórdios do culto dos gêmeos santos no Brasil, Ramos diz que:

> A mais antiga freguesia dedicada aos dois santos seria, segundo o autor a de Iguaraçu, em Pernambuco, ligada aos primórdios da história pernambucana. No século XVI, D. João VI denominava-a a “muito nobre, sempre leal e mais antiga Villa de Santa Cruz de S. Cosme e Damião”. O culto estendeu-se por todo o Brasil e, no Rio de Janeiro, eles eram venerados, conjuntamente com a N. Senhora dos Prazeres, na Velha igreja da Misericórdia. As mulheres tributavam-lhes culto para não terem parto duplo, e quando isso acontecia, imploravam a intercessão dos santos para os filhos gêmeos. Em casa onde existiam Cosme e Damião – continua Vieira Fazenda – não entra epidemia, porque eles foram sempre considerados advogados contrafeitiços, bruxaria, mau olhado e espinhela caída. (RAMOS, 2001, pag.302)

Verificamos que há relativa constância na iconografia de São Cosme e Damião na Europa; ao mesmo tempo, evidenciamos que as fontes fornecem pistas da ampliação de seus domínios cosmológicos no catolicismo popular tanto no velho continente, quanto no novo, dado que passaram a ser ligados à fertilidade e a defesa de outros males. A relação entre os santos gêmeos e à fertilidade no culto popular europeu seria suficiente para explicar a profunda ligação entre eles e a infância no Brasil? Falta aqui a análise do contato entre cosmologias europeias e africanas, encontro que cede outros elementos indicativos de uma resposta possível para a transformação da mítica e da imagem dos santos na América portuguesa.



Figura 6. Mestre de Owu. Erê-Ibeji. Escultura em madeira. Parte do altar do templo de Xangô. Denver Art Museum, Colorado.



Figura 7. Cerimônia dos gêmeos. Sudoeste do Togo. Grupo étnico ewe. 2005. Coleção privada. Fotografia de Folly Koumouganh.

Assim como ocorre com a figura de São Jorge, Santa Bárbara e alguns outros santos católicos, São Cosme e São Damião também sofreram processo de amálgama sincrético com divindade africana. Aqui, entretanto, gostaria de brevemente problematizar alguns conceitos de sincretismo, sendo o mais comum o que torna as culturas afro-brasileiras vítimas da imposição da religião oficial, o catolicismo. As religiões negras são até a atualidade perseguidas por segmentos religiosos cristãos, não havendo dúvidas que o mesmo ocorria no Brasil colonial e imperial. Não obstante, creio que ver o processo sincrético como simples resultado da imposição da religião do dominante empobrece as possibilidades de análise de um fenômeno cultural que se mostra mais complexo. O desenvolvimento do sincretismo entre religiosidades africanas e demais sistemas cosmológicos podem ser percebidos também como estratégia de resistência, possível graças aos instrumentos fornecidos pelas cosmovisões de alguns grupos étnicos traficados para o Brasil. Não me refiro à teoria que afirma ser a relação entre santos, orixás, voduns e inquises uma espécie de camuflagem proposital, que permitia aos negros festejarem seus entes sagrados no dia das santidades católicas (FERRETI,1995). Defendo a análise de conceitos basilares de algumas culturas negras sequestradas às Américas como fomentadores de teorias possíveis à compreensão do amálgama entre fragmentos de religiosidades tão díspares.

A diáspora negra forçada pelo tráfico humano fez cruzar o Atlântico distintos grupos étnicos e, consequentemente, diversas cosmologias. Diferentes autores circunscrevem três grandes grupos meta-étnicos como sendo os mais expressivos em número de pessoas escravizadas que aportaram no Brasil, a saber: os bantos, os jeje e os iorubás. Apesar das idiossincrasias internas representadas pelos muitos subgrupos étnicos que cabem dentro de cada uma das três supracitadas nomenclaturas, há entre eles muitas similaridades linguísticas e cosmológicas. Todavia, existe outro nível de proximidade, não apenas entre os subgrupos alocados dentro de cada grupo meta-étnico, mas também entre os grupos meta-étnicos. Tanto bantos, quanto jejes e iorubás acreditam na existência de um ente criador, na ação de divindades ligadas à natureza, na existência de espíritos de pessoas mortas que vivem a despeito da vida de seu corpo físico e na eficácia da ação mágica (LOPES, 2005). Outra grande similaridade que nos interessa particularmente para ajudar a compreender como se processa a transformação da escultura e mito de Cosme e Damião no Brasil é a relação dos três referidos grupos com a gemelaridade sagrada e a infância (THOMPSON, 1992; HOULBERG, 2005).

As distâncias territoriais entre as regiões dos atuais Congo, Angola, Nigéria e República do Benin foram reduzidas ao espaço da senzala. A despeito do processo de cristianização obrigatória a qualquer ser humano trazido ao Brasil colonial e imperial e apesar de terem sofrido evidente processo de transformação, as religiosidades de ascendência afro mantêm-se até hoje. Afirmo ser a capacidade de transformação por meio da inclusão a base e estrutura da



Figura 8. Mãe com seus Teki Kya Mabasa. Escultura em madeira. Grupo étnico Kongo. Zaire. Fotografia retirada de (THOMPSON, 1993, p. 256).

resiliência intrínseca das culturas negras que atravessaram o Atlântico e chave para o entendimento do fenômeno cultural que ocorre com o mito e imagem da escultura de Cosme e Damião em território nacional. Conviver com a imposição do catolicismo não foi, portanto, um grande problema, assim como estar ladeado por divindades de outros grupos escravizados ou mesmo a crença em Alá trazido por africanos islamizados. Para tais grupos meta-étnicos africanos o outro é dono de potências e elas podem trazer crescimento quando agregadas. E é nesse processo de recriação cosmológica costurada pelo acúmulo de novos elementos do sagrado que se constituem as religiosidades afro-brasileiras e igualmente parte significativa do catolicismo popular (SOUZA, 2000 e 2002).

Tanto bantos, quanto jejes e iorubás possuem forte relação cosmológica com a gemelaridade, todos os três podem ser considerados grupos de culto aos gêmeos crianças. Contudo é importante ressaltar que até a atualidade o nascimento de gêmeos pode ser considerado um presente do destino ou um golpe de azar em algumas regiões do continente africano, o que varia de acordo com o grupo cultural. Mesmo entre os grupos meta-étnicos citados há idiossincrasias internas quando nos referimos ao nascimento duplo. Entre os Igbo na Nigéria (PEEK, 2011), por exemplo, os gêmeos não são desejados, assim como entre os Kongo, subgrupo banto (PARREIRA, 2013).

A relação extrema de tratamento positivo ou negativo se dá pelo consenso de que o nascimento duplo é algo sobrenatural. Algumas culturas ligam o parto múltiplo a aspectos da animalidade, sendo considerado algo extremamente próximo ao não humano. A morte comum aos gêmeos quase sempre nascidos prematuros, assim como os riscos dobrados no trabalho de parto colaboram para que o nascimento duplo seja visto através de véu de medo. Alguns grupos culturais acreditam que a ambivalência dual existente no espírito humano é polarizada nos corpos dos gêmeos, pois eles nada são além de um espírito partido em dois. A sobrevivência do gêmeo polarizado ao mal traria desgraça ao grupo e como não há como saber quem é quem, os dois são abandonados para morrer nas matas e a mãe dos gêmeos era exilada. (PEEK, 2011; LAWAL, 1996).

Agora, além do interesse pela potência presente no outro, creio que o que facilitou ainda mais a mescla de um santo católico específico com um vodun,[1] orixá,[2] ou um inkisi,[3] foram os diálogos entre imaginários - uma convergência de proximidades percebidas entre ritos, mitos e imagens, algo similar ao conceito de atraidores trabalhado por Serge

[1] Os Voduns sãos as divindades dos jeje.
[2] Os Orixás são as divindades dos iorubás. Diferente da concepção cristã de divindade, o divino iorubá não é entendido como uma natureza exterior ao ser humano, ela também o é (concepção que se aplica a outros grupos étnicos, como o jeje, por exemplo). A religião tradicional iorubá e o candomblé são instituições iniciáticas. Após o processo de iniciação é compreendido que o iniciado passa a fazer corpo da divindade, sendo uma de suas extensões. Mesmo antes disso, cada ser humano possui Ori, a divindade cabeça, que nasce com cada um, uma divindade "nós mesmos", que nos particulariza, nos tornando únicos. Seu culto inclui a preservação do bom caráter.
[3] Os Minkisi (plural de Inkisi) são como são denominadas as divindades para alguns grupos bantos transladados para o Brasil.

Gruzinski (2002). É provável que os elementos míticos que serviram como "atraidores" às cosmologias negras tenham sido justamente os advindos do catolicismo popular, que ligava Cosme e Damião à fertilidade, ao parto de gêmeos e principalmente à proteção contra as doenças, relacionando os santos gêmeos ao domínio da vitalidade. Além disso, o dado morfológico das representações católicas oficiais que os figuram como imagens de dois adultos idênticos, utilizando as mesmas roupas e atributos, pode ter facilitado o processo de assimilação. Entre os iorubás,[4] os fon e ewes (jejes) e os bantos, a representação dos gêmeos sagrados também se dá pela escultura de dois entes que usualmente compartilham a mesma iconografia e ornamentos. Apesar da contribuição das diferentes cosmologias e das tradições artísticas desses diferentes grupos étnicos negros na transformação da mítica e da representação dos santos gêmeos, nesse artigo iremos focar na contribuição da cultura iorubá, pela especial influência desse grupo sobre a transformação dos santos médicos em meninos no Brasil. (FIG. 6,7,8)

Ibeji, orixás gêmeos, ligados a esse tipo de parto, à fertilidade, à prosperidade e à vida. Não é difícil imaginar o que teria fundido a mítica dessas divindades à de São Cosme e Damião, *haja vista* que, da mesma maneira que os santos católicos livravam seus fieis da morte, Ibeji está ligado à vida, tal como narra o mito em que as divindades gêmeas dos nagôs enganam a morte (PRANDI, 2001). Entre os iorubás, o nascimento de gêmeos é sinal de boa sorte, pois é um parto sobrenatural, paradoxalmente próximo ao animal e ao divino (HOULBERG,1973). Todavia, no passado dessa cultura, o nascimento duplo era visto como aberração, sendo as crianças sacrificadas. Contudo, essa prática torna-se o seu avesso e os gêmeos se tornam símbolo de riqueza. A transformação dessa prática social é narrada em mito:

> Há muito tempo, umas pessoas de Isokun, um bairro da cidade de Oió, que eram negociantes, foram para uma região perto de Ajaxé – capital do reino de Porto Novo – e decidiram se estabelecer naquele lugar. Chamaram seu acampamento, também, de Isokun. Aconteceu que uma pessoa do grupo deu à luz gêmeos. Em Oió era costume matar gêmeos com a ajuda de uma faca no pescoço, porque, naquele tempo, as pessoas desconfiavam muito dos gêmeos. Eles não podiam compreender por que uma mulher devia ter dois filhos de uma vez, quando ela não era um animal nem uma cabra (isto é, nem fera nem um animal doméstico). Entretanto, os pais dos gêmeos decidiram guardar suas crianças. Eles consultaram Ifá e Ifá respondeu que estava tudo bem, que eles podiam conservar os gêmeos, mas que deveriam fazer um certo sacrifício para eles. O ebó foi devidamente feito e, como resultado, os pais se tornaram muito ricos. Quando o povo de Oió ouviu falar do acontecimento, eles decidiram guardar, daí por diante, os seus gêmeos para que eles também ficassem ricos. (CHATTEL, apud. LIMA, 2005, p.39)

Segundo Houlberg (1973), o problema social que justificava o sacrifício dos gêmeos era a questão da sucessão. Quem é o primogênito em um nascimento assim? Mas a cultura iorubá resolveu isso dando o lugar de mais velho ao segundo a nascer. O primeiro a vir ao mundo é denominado Taiwo, ele é enviado como arauto por seu irmão Kehinde, para ver se o mundo é de fato um lugar aprazível. Depois do nascimento duplo, a mãe iorubá pertencente à religião tradicional passa a ter uma série de obrigações especiais, algumas vezes determinada por Ifá, como dançar no mercado para arrecadar dinheiro. Semanalmente, as crianças gêmeas devem receber uma comida especial, feita de feijão misturado com azeite de dendê; entretanto, preferencialmente, essa oferenda alimentar deve ser igualmente repartida entre outras crianças que estiverem por perto (HOULBERG,1973).

> O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto natural, mas não é também um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível. (VERNANT, 1990, p.389)

As responsabilidades e implicações cosmológicas que pesam sobre a mãe de gêmeos não acaba por aí. Há um terceiro personagem mítico que deve vir ao mundo físico depois de Taiwo e Kehinde. O terceiro é Idoú, um espírito tão brincalhão quanto Exu[5] "daí a expressão corrente entre os nagôs *Exu Iehin Ibeji* (Exu vem depois de Ibeji)" (LIMA, 2005, p.24). Ele precisa encarnar, pois caso isso não ocorra, ele pode enlouquecer sua mãe. O terceiro aparece também nos ritos que devem ser feitos a seus irmãos mais velhos, recebendo sempre a primeira parte das oferendas dedicadas a Ibeji. Em alguns altares onde Ibeji é representado, também é possível ver o terceiro, figurado igualmente por escultura, acompanhando seus irmãos mais velhos (THOMPSON, 1971).

[4] Ifá é o sistema divinatório ligado diretamente à divindade do destino Orunmila. A religião tradicional iorubá é centrada na consulta oracular, assim como seu descendente brasileiro, o candomblé.

[5] Divindade *trickster*, Exu é um ente cosmológico fundamental da religião tradicional iorubá e do candomblé. Porta-voz da grande divindade criadora Olorun/Olodumare, Exu é sempre o primeiro a ser saudado nos candomblés. É o grande mensageiro e sua ciência é necessária para que a ordem e a harmonia das relações sociais e mágicas se mantenham. Senhor do encontro das estradas, do encontro entre mundos, do movimento e da transformação, está em tudo que existe, onde há vida e/ou movimento Exu está.



Figura 9. Autor desconhecido. Erê-Ibeji e Erê-Idou. Ipokia. Grupo anagô. Fotografia de Robert Ferris Thompson década de 70.



Figura 10. Autor desconhecido. São Cosme, São Damião e Doum. Escultura em madeira policromada. Bahia, século XIX. Fotografia André Labate Rosso. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.

Agora, parece que chegamos à explicação da presença do irmão de Cosme e Damião no Brasil, que nunca encontraríamos na hagiografia dos santos, pois na verdade, ele é um irmão africano, tomado emprestado de Ibeji. Aqui, Idoú virou Doum. Ao chegar nesse ponto, percebemos um estranho revés das ideias comuns sobre as práticas sincréticas no contexto das religiões brasileiras. Não há dúvidas de que aqui é a cosmologia negra que se infiltra na hagiografia, mito e ritos brancos, transformando profundamente o entendimento sobre os domínios cosmológicos de entes advindos de outro contexto religioso, não só no contexto das religiosidades afro, mas também no catolicismo popular. (FIG. 9,10)

Como sugere Arthur Ramos (2010)[1949], nasce da convivência e da obrigatoriedade da conversão negra e de seu trabalho artístico um sincretismo escultórico afro-luso, fruto das relações entre essas cosmologias. Ao discorrer sobre a produção de arte criada pelos negros do século XIX no Rio de Janeiro, Mary Karasch destaca a importância dos saberes nativos do africano e do afrodescendente para a produção escultórica de arte sacra católica. No Brasil colonial e mesmo no início do século XX, dificilmente encontraríamos uma casa que não possuísse um altar doméstico, um oratório povoado por esculturas. Portanto, havia um mercado ávido pelo consumo da imagem devocional católica, que absorveu uma produção nascida de mãos especializadas na técnica da escultura, mas nem sempre mediada por profundos conhecedores da iconografia ou hagiografia católica ou por padrões e regras de proporção da arte clássica ocidental. Não é de se espantar que a maioria dos escultores que produziam imagens devocionais domésticas no XVIII e no XIX no Brasil fossem homens negros, visto que não era considerado um trabalho nobre. Esses escultores muitas vezes traziam sua técnica do continente africano, assim como suas crenças, o que explica facilmente o meio por onde se processou a transformação da escultura devocional doméstica de Cosme e Damião.

Não podemos crer, contudo, que a hegemonia católica com sua obrigatoriedade de conversão do negro teria sido suficiente para dar cabo de uma produção artística africana e afro-brasileira que respondia às suas tradições ancestrais. Sweet (2003) relata o uso de imagens de origem cultural congolesa em calundus no Rio de Janeiro no século XVIII. Tanto Nina Rodrigues quanto Arthur Ramos possuíam objetos feitos na África e no Brasil que correspondiam à tradição de arte sacra iorubá adquiridos em terreiros baianos no fim do século XIX e no início do século XX. Nicolau Parés (2007) relata a presença de objetos sacros afro sendo utilizados em rituais ao longo do século XIX na Bahia. Daniela Buono Calainho (2008) refere à penetração de amuleto africano em diferentes grupos étnicos negros e a circulação do mesmo no mundo colonial nos séculos XVIII e XIX. Sheila de Castro Faria (2007) traz o relato da venda pública de amuletos luso-afro-brasileiros em espaço público no coração do Rio de Janeiro do oitocentos. Tais dados nos evidenciam que a criação de objetos sacros do catolicismo popular era realizada em paralelo a uma produção outra, de circulação restrita, reprimida pela igreja e pela polícia, a qual, no entanto, nunca deixara de existir. Provavelmente muitos dos escultores que criavam as esculturas da devoção católica popular eram os mesmos que faziam os objetos sacros para os terreiros.

Outro detalhe que deve ser ressaltado é que o anonimato desses escultores negros e mestiços se deve muito mais à falta de documentação ligada às suas obras, do que a um anonimato real, visto que eram consumidos por populares e não por ordens primeiras ou terceiras que geravam tal documentação. Karasch traz um relato de viajante que registra não só a surpresa do encontro com a arte escultórica afro-brasileira no Rio de Janeiro do século XIX, mas também a popularidade de quem a produziu:

> Ele observou que "esculturas em pedra e imagens santas em madeira são frequentemente feitas de forma admirável por escravos e negros livres". Ademais, identificou um "velho africano", então mendigo no Catete, como tendo sido um "excelente escultor". Talvez seja uma referência ao africano conhecido como João Vermelho, escravo de um fazedor de imagens e escultor célebre em tempos passados. (KARASCH, 2000, p.310)

Parte das imagens escultóricas de São Cosme e Damião pertencentes à coleção de Ludmilla Pomerantzeff Breda[6], exibidas em 2011 no Museu Carlos Costa Pinto, assim como outras imagens populares dos santos gêmeos produzidas entre meados do século XVIII até hoje, demonstram bem as transformações morfológicas sofridas pelas representações em mãos brasileiras, muitas vezes negras e mestiças, mediadas especialmente pela cosmologia iorubá. Apesar da aparente predominância da cosmologia iorubana na transformação da mítica e da representação dos santos, é igualmente marcante a influencia da escultura dos mabaça, os gêmeos bantos e de hohovi e venavi, os gêmeos sagrados dos jeje. A infantilização dos gêmeos, por exemplo, é algo muito marcado nas proporções e feições das esculturas dos gêmeos dos fon, mais que nas esculturas iorubás, onde as figuras escultóricas não tem idade reconhecível, por pertencerem a uma realidade de um sagrado atemporal. Segundo Blier (1988) o conceito de beleza agregado às esculturas dos gêmeos entre os fon (grupo jeje) se relaciona intrinsecamente a ideia de "maciez". Esta deve ser transmitida pela imagem para que ela seja considerada bem realizada e verdadeiramente bela. Portanto, para alcançar tal objetivo, o escultor precisa criar traços suaves e arredondados, para dar à escultura a suavidade que remeta à maciez e consequentemente à beleza. Ao realizarmos análise da morfologia das imagens dos gêmeos entre os fon e os ewe fica claro que a preocupação artística em transmitir a ideia de maciez é imperativa. Em tais obras evidenciam-se traços mais arredondados e menos angulosos quando comparados aos erê-ibeji.

Meninos rechonchudos, algumas vezes acompanhados por seu irmão mais jovem, diferem-se bastante das suas figurações europeias e mesmo das produzidas para a Igreja católica no Brasil. A partir da análise das imagens da coleção Ludmilla Pomerantzeff Breda, vemos que as representações realizadas para os altares domésticos do nordeste do século XVIII já apresentavam uma divergência no modo de figuração dos santos e durante o século XIX a imagem dos santos meninos parece suplantar definitivamente a imagem dos santos médicos. Medicina essa que desaparece dos seus atributos, outro dado que também distância a produção das imagens populares brasileiras das esculturas europeias dos santos realizadas na mesma época. Ao longo dos séculos XIX e XX, ao invés da garrafa, caixa de medicamentos e instrumentos médicos, Cosme e Damião passam a portar o báculo.

O acervo da colecionadora é composto por muitas peças que não possuem nem datação nem local de origem. Imagens nascidas pelas mãos de autores que não deixaram seus nomes nas peças, produzidas de modo informal, não estão vinculadas a nenhum tipo de nota de compra e venda ou contrato, diferente do que vemos em muitas peças encomendadas pelas irmandades religiosas. Além disso, as imagens que analiso eram de uso doméstico, muitas das quais atravessaram gerações, circularam por diferentes moradas, migraram e estavam intimamente conectadas a ritos que se tornaram seus desdobramentos. Parte integrante de muitos oratórios e seus ritos, as velas e sua fumaça favoreceram o enegrecimento de muitas peças que graças à fé e ao afeto de seus donos passaram por processos de restauro, dado que auxiliaria a encobrir elementos que possibilitariam a localização das peças no tempo. Nemer (2008) aponta as questões levantadas como impeditivos para traçar uma datação exata das peças e concorda com Etzel (1979) quanto à imprecisão temporal que andará sempre com o pesquisador da arte sacra em sua análise dos objetos artísticos populares.

[6] Com mais de 1000 obras de arte sacra dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, dentre as quais destacam-se imagens de vestir, esculturas da Virgem Maria, de Santo Antônio, Anjos e oratórios de viajem, a coleção Ludmilla Pomerantzeff é um repositório da memória da história da arte sacra popular brasileira. Provavelmente é um dos poucos acervos a se especializar tão profundamente na coleta de imagens de santos específicos no Brasil: Cosme e Damião. A importância desta coleção ainda não foi dimensionada, mas a qualidade e a quantidade de objetos de arte devocional popular que a compõem são tão ricas que creio ter me deparado com uma coleção que se equipara em relevância histórica e artística às coleções como a de Mário de Andrade e como a de Jacques Van de Beuque.



Figura 11. Autores desconhecidos. São Cosme e São Damião. Escultura em madeira policromada. Bahia, século XIX. Fotografia André Labate Rosso. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.

Parte significativa da coleção foi adquirida no nordeste brasileiro, em especial na Bahia, o que de algum modo nos localiza relativamente no espaço. A partir da análise da coleção, creio que a Bahia seria o polo irradiador da nova iconografia de Cosme e Damião no Brasil, hipótese que coaduna com as informações trazidas por Etzel (1979). O autor afirma que ao longo da segunda metade do XVIII a Bahia se tornou a grande exportadora de imagens sacras no Brasil, tendo o mesmo encontrado esculturas baianas espalhadas por parte significativa do território nacional.

Infantilizados e agora com um terceiro irmão, a escultura doméstica de Cosme e Damião no Brasil do século XVIII já apresentava outro elemento igualmente estranho à sua iconografia tradicional: o báculo. Um dos símbolos do pastor, podemos vê-lo na iconografia do Bom Pastor, por vezes nas representações de São João Batista, nos santos bispos, abades e mesmo vinculados às imagens de Papas. (FIG, 11)

Suspeito que o báculo não nasça na iconografia dos santos gêmeos por interpretação errônea de elemento de alguma representação dos santos em gravura, pintura ou escultura. Avento a hipótese de um outro encontro sincrético entre o imaginário social em que os gêmeos já se encontravam infantilizados, com um símbolo relacionado a outros entes crianças do cristianismo. Na Bahia do século XVII, começou a se tornar popular o culto do Jesus Menino e, consequentemente, sua imagem passou a ser reconhecida (ARAÚJO, 2006). Durante o século XVIII, não apenas os mosteiros mas também as casas baianas ricas e pobres tinham guardadas à espera do Natal a imagem do Menino Jesus. Essas imagens possuem características morfológicas que as aproximam dos gêmeos meninos.

> As representações mais conhecidas entre nós, do Deus Menino, são: Deus Menino em presépio, também chamado de lapinha. Jesus Menino está de pé, de frente, em pequeno afastamento, os braços levemente flexionados na diagonal, uma das mãos segurando a vara crucífera ou, mais comumente, o cajado e a outra mão abençoando. Corpo mais ou menos rechonchudo dependendo da época, fisionomia suave, alegre e mesmo sorridente, cabelos curtos, encaracolados, ou cacheados, muitas vezes loiro (não de ouro), outras vezes castanhos ou mais escuros. (MARQUES, 2006, p?)

Não creio que a presença e popularidade da imagem do Menino Deus tenha algo a ver com o início do processo de infantilização das imagens de Cosme e Damião, pois afirmo que os gêmeos se tornam crianças graças à penetração de diferentes elementos das cosmologias negras no imaginário católico. Contudo, creio que, paralelamente à transformação dos gêmeos em santos crianças, as representações de Cosme e Damião acabam por herdar elementos da figura máxima do cristianismo - Jesus. Na citação acima, Lúcia Marques diz que, nas esculturas do Menino Deus, mais utilizado do que a vara crucífera era o cajado (báculo). Cristo é o "bom pastor" e o báculo, por conseguinte, é um dos seus símbolos representativos. Mesmo a feição rechonchuda e o formato dos cabelos parecem herdadas da figura do Menino Deus.

A associação e fusão entre a imagem de Cosme, Damião e de Jesus não é novidade na história de sua representação no catolicismo oficial, pois nas pinturas de Fra Angélico os santos médicos já assumiram figuração muito semelhante a do Cristo, na cena da crucificação presente em uma das etapas de seu longo martírio. Entretanto, creio que, no caso das imagens nordestinas, o que existe é uma aproximação entre as crianças sagradas da cristandade, novas e tradicionais, visto que, ao longo do século XVIII e do XIX, Cosme e Damião são acrescidos de atributos cosmológicos que os distanciam da hagiografia dos médicos árabes. Por conseguinte, perder definitivamente a caixa de unguentos, as lancetas e a garrafa não importa em uma nova visão cosmológica, a qual os concebe como os santos meninos protetores da infância. Nada poderia empoderá-los mais nessa nova função do que herdar os símbolos representativos da criança mais importante do universo cristão: o báculo do Menino Deus e sua face rechonchuda.

É importante ressaltar que o báculo não é somente insígnia quase onipresente nas representações do Menino Deus no Nordeste, mas também é elemento da iconografia de outro santo da parentela de Jesus e ente fundamental na história do Cristo e na religiosidade popular brasileira: São João Batista. A história da vida de João Batista, assim como a de Jesus, tem início na vida intrauterina do Cristo, como o narrado na "Legenda Áurea". Tal dado explica a representação de ambos como crianças, diferentemente do que ocorre com Cosme e Damião em que nada existe referente à infância em sua hagiografia. O báculo é elemento presente na iconografia de São João, pois ele era pastor de ovelhas, já Jesus seria o pastor de almas.

Contudo, por qual motivo os consumidores de arte sacra católica no Brasil não perceberam o extravio da mítica e da iconografia, substituídos por algo novo? Diversos autores (FREYRE, 2006[1933]; RAMOS, 2007[1935]; KARASCH, 2010; SWEET, 2003) discorrem sobre o convívio, troca, porosidade e mútua influência entre diversos costumes das culturas negras e a luso-brasileira. Em especial, elementos das religiosidades negras tiveram uso e eficácia creditada não apenas por africanos ou afro-brasileiros, mas igualmente por muitos portugueses e seus descendentes, desde o período colonial. Assim, a mítica negra, seus elementos rituais e artísticos habitam espaços além das senzalas e quilombos: chega de modo pouco ruidoso à casa grande, encontrando espaço no misticismo do catolicismo popular português.

A infiltração da cultura negra se dá, portanto, na base estrutural do entendimento religioso de muitas famílias luso-brasileiras que, pela proximidade doméstica com a negritude, familiarizaram-se desde o período colonial com uma série de recursos mágicos, religiosos e imagéticos africanos e afro-brasileiros que passaram a ser incorporados ao universo hegemônico. A crença popular nos santos gêmeos e os ritos que acompanham suas representações se tornam tão distintos da religião oficial, que chamou a atenção de Nina Rodrigues:

> Ibeji, os Gêmeos, sob a invocação de São Cosme e São Damião, é dentre as divindades africanas uma das de culto mais popular e disseminado nesta cidade. Sei de famílias brancas, da boa sociedade baiana, que festejam Ibéji, oferecendo às duas pequenas imagens de São Cosme e São Damião sacrifícios alimentares.(RODRIGUES, 2008 [1932], p.209)

Há um forte elo ritual bastante evidente entre os altares de Ibeji, Hoho e Cosme e Damião no Brasil, a saber: a oferta de alimentos (THOMPSON, 1992). Como dito anteriormente e observado no início do século XX por Nina Rodrigues, dificilmente veremos altares de Cosme e Damião pertencentes às famílias brasileiras que não tenham oferendas alimentares aos santos gêmeos sendo constantemente renovadas. Essa relação não deixa dúvidas quanto a evidente penetração da prática ritual negra que transforma Cosme e Damião no novo receptáculo para alma não de um gêmeo morto, mas espaço para "reencarnação" das próprias divindades gêmeas Ibeji e Hoho. Os mitos e os ritos ligados aos santos cristão se dobram à força dos gêmeos africanos. As esculturas dos gêmeos meninos sagrados da negritude comem, e os altares de Cosme e Damião obedecem à tradição de seus ancestrais míticos claramente não cristãos. Nesse sentido, evidencia-se cada vez mais que Cosme e Damião no Brasil são de fato um "avatar" de Ibeji, Hoho e dos Mabaça. Então aqui é possível dizer que para além da transformação há uma total substituição do entendimento do campo cosmológico do domínio dos santos médicos, pelo domínio dos gêmeos crianças do sagrado ioruba-jeje-banto, visto que alimentar a imagem dos meninos não corresponde em nada às práticas cristãs ligadas aos santos médicos.

É uma falácia perceber os elementos da cultura negra apenas pelo viés do perseguido e do marginalizado, sem ao mesmo tempo notar que boa parte de sua capacidade de resistência se dá justamente pelo fato de agregar elementos alheios e regurgitar essa incorporação no berço cultural do "inimigo", ao ponto do dominante não conseguir distinguir mais o que é próprio de seu meio nativo e o que foi lhe enxertado. A história da arte por muito tempo tem negado a dimensão da influência africana para fora do universo do folclore ou dos terreiros e, ainda hoje, poucas são as pesquisas que mostram a potência da infiltração da cultura artística negra nas estruturas da cultura e da arte hegemônica. As imagens contemporâneas de São Cosme, São Damião e Doum são resultado de um processo que desvela a relevância do contato e do consumo ressignificador entre universos culturais díspares. A cosmologia "dominada" penetra na porosidade da "dominante", transmutando sua morfologia, seus mitos e ritos, reconstruindo seu imaginário. A proximidade com as diferenças suscita problemas que poderiam ser geridos pela exclusão do outro, pela resistência como resguardo da tradição. Mas ao tratar de alguns grupos étnicos africanos trazidos ao Brasil, a tradição e a resistência podem se dar em termos de inclusão como tentativa de domesticação ou incorporação do outro como ampliação de si.

Hoje, São Cosme, São Damião e Doum trazem em suas formas (visíveis e invisíveis) uma série de cruzamentos míticos, espaciais e temporais. A infantilização de sua morfologia na arte sacra corresponde ao domínio cosmológico nascido a partir do contato com o mito africano, que também se encontra com a parcela pagã do rito europeu e cria, no Brasil, o patronato das crianças vivas e o culto às crianças divinas. Os santos médicos se tornaram santos meninos graças à vontade de agregação afro-brasileira e à penetração das tradições escultóricas e rituais ligadas aos gêmeos sagrados negros que são indissociáveis da infância. Como afirma Vernant, rito, mito e imagem estão intrinsecamente ligados. A ideia de vitalidade, o embate divino da vida contra a ameaça constante da morte prematura é conceito que agrega os gêmeos sagrados brancos, aos gêmeos sagrados negros. Tal vitalidade, fator essencial na história da transformação da imagem dos gêmeos sagrados no Brasil pode ser facilmente vivenciada para além dos altares nos subúrbios do Rio de Janeiro, da Bahia e de diversos outros estados, a cada dia 27 de setembro.

Viva os santos meninos, viva os encontros das tradições artísticas e cosmológicas nas encruzilhadas da cultura do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Emanoel. Apresentação. In: Meninos Deus: os meninos do Recolhimento dos Humildes e outros Meninos Deus. MARQUES, Lúcia. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobrasil, 2006.

BETHENCOURT, Francisco. O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no séc XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BLIER, Suzanne Preston. Words about Words Words about Icons: Iconologology and the Study of African Art. *Art Journal,* Nova York, v. 47, n. 2, p. 75-87, 1988. Object and Intellect: Interpretations of Meaning in African Art.

CALAINHO, Daniela Buono. *Metrópole das mandingas*: religiosidade negra e inquisição portuguesa. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

CARNEIRO, Edison. Candomblés da Bahia. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

DE VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea: Vida dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ETZEL, Eduardo. Imagem sacra brasileira. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

FARIA, Sheila de Castro. Damas Mercadoras – As pretas-minas no Rio de Janeiro(século XVIII a 1850) In.: *Rotas Atlânticas da diáspora africana*: da baía do Benin ao Rio de Janeiro. Niteroi: Eduff, 2007.

FERRETI, Repensando o sincretismo: estudo sobre a Casa das Minas. São Paulo e São Luís: Edusp & FAPEMA, 1995.

FREEDBERG, David. The Power of Images: Studies in the history and theory of response. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

GELL, Alfred. Art and Agency: an anthropological theory. Oxford: University Press, 1998.

GRUZINSKI, Sérgio. O Pensamento Mestiço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOULBERG, Marily Hammersley. Ibeji: Images of Iorubas. In: African Arts, vol.7. California: UCLA, James S. Coleman African Studies Center, 1973.

_____. Magique Marasa: the ritual cosmos of the twins and other sacred children. In: BELLEGARD-SMITH, Patrick (Org.). *Fragmentes of Bones:* Neo-African religions in a new world. Illinois: University of Iliinois, 2005.

KARASCH, Mary. A vida dos escravos no Rio de Janeiro-1808-1850. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América (In.) *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LAWAL, Babatunde: *The Gèlèdé Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in as African Culture.* Washington D.C.: The University of Washington Press. 1996.

LIMA, Vivaldo da Costa. Cosme e Damião: Oculto dos gêmeos no Brasil e na África. Salvador: Corrupio, 2005.

LOPES, Nei. Kitábu O livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

MARQUES, Lúcia. *Meninos Deus*: os meninos do Recolhimento dos Humildes e outros Meninos Deus. Org. Emanoel Araújo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobrasil, 2006.

NEMER, José Alberto. *A mão devota*: santeiros populares de Minas Gerais nos séculos 18 e 19. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

PARÉS, Luis Nicolau. A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Editora Unicamp 2007.

PARREIRA, Adriano. *Dicionário de Etnologia Angolana*. Porto: Porto Editora, 2013.

PEEK, Philip M. *Twins in Africa and diaspora cultures:* double trouble, twice blessed. Indiana: Indiana University Press, 2011.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Arthur. O negro brasileiro, 1º volume: etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.

_____. O Folclore Negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. A arte negra no Brasil. In. ARAUJO, Emanuel (org.). A mão afro-brasileira: significado e contribuição artística e histórica. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Madras, 2008.

SOUZA, Marina de Mello e. Santo Antônio nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 11, 2000.

_____. Catolicismo Negro no Brasil: Santos e Minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 28, 2002.

SWEET, James H. Recriar África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441-1770). Lisboa: Edições 70, 2003.

THOMPSON, Robert Farris. Sons of Thunder: Twin images among the Oyó and other Yoruba groups. *African Arts*, Califórnia, v. 4, n. 3, Spring 1971.

_____. *Face of the gods:* Art and Altars of Africa and the African Americas. Nova York: The Museum for African Art, 1992.

VERELLEN, Till. Cosmas and Damian in the new sacristy. In. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol.42. Londres: The Warburg Institute, 1979.

VERNANT, Jean-Pierre. Mito & Pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

FÉ E ARTE EM RELÍQUIAS E RELICÁRIOS

Francisco de Assis Portugal
Arquiteto.
Doutor em Artes Visuais.
Diretor do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.
fportuga@hotmail.com

RESUMO
O objetivo deste estudo é entender as relíquias, como referências vinculadas à fé, ao culto e à santidade e sua influência na implantação e consolidação no processo de formação moral nos primórdios da colonização brasileira. Quanto aos relicários, são estudados como objetos especiais que refletem a importância das relíquias e constituem-se como objetos de caráter artístico, de valores estéticos próprios. Trata-se de pesquisa analítico-sintética, exploratória, descritiva e explicativa desenvolvida com o recurso das pesquisas bibliográfica e documental. Os resultados mostraram que a Igreja Católica utilizou as relíquias pertencentes a santos e santas como exemplos grandiosos em defesa e promoção da fé cristã, estabelecendo, desse modo, vínculos entre os universos material e espiritual. Concluiu-se que o conjunto de relíquias e seus relicários exerceram grande influência na implantação e consolidação de uma moralidade cristã dos costumes em terras brasileiras, em particular, em Salvador, Bahia, em fins do século XVI.

Palavras-chave: Cristianismo. Devoção. Santo. Relíquia. Relicário.

INTRODUÇÃO

A relevância do culto dos santos e a fé nas suas relíquias remontam aos primórdios do cristianismo, que necessitou de uma representação que identificasse o modelo de santidade cristã. Essa representação ficou definida pela veneração dos restos mortais de homens e mulheres martirizados e santificados, através dos quais a Divindade Suprema permitia a realização de milagres, consolidando-se como um dos pilares mais eficazes e poderosos da atuação da Igreja Católica durante milênios.

O culto a esses "heróis da fé" e a veneração às suas relíquias e aos seus relicários adquiriram, no decorrer dos séculos, uma conotação não somente religiosa, mas também econômica, antropológica, sociológica e artística. O seu estudo ajuda a entender aspectos da sociedade cristã ocidental, que, a partir do Quinhentos, são mescladas em valores universais com a evangelização do Novo Mundo.

A pesquisa realizada teve como objeto de estudo as relíquias e os relicários, vistos como um aparato religioso e artístico a serviço da Coroa portuguesa e da Igreja Católica no macroprojeto de conquista territorial e espiritual das terras brasileiras, particularmente Salvador.

Na definição do marco teórico, optou-se pelo método de pesquisa analítico-sintético de caráter exploratório, descritivo e explicativo. Quanto aos procedimentos técnicos, escolheu-se a pesquisa bibliográfica e documental com referência em material constituído, sobretudo, de livros, artigos científicos, teses e documentação antiga.

Para o estudo, foi selecionado um grupo de relicários de prata do século XVII, para serem analisados nos seus aspectos iconográficos e iconológicos, com base no método de Erwing Panofsky (1995).

Esta investigação tem como objetivo entender as relíquias, como referências vinculadas à fé, ao culto e à santidade e sua influência na implantação e consolidação no processo de formação moral nos primórdios da colonização brasileira. Quanto aos relicários, nas suas diversas representações, são estudados como objetos especiais que refletem a importância das relíquias e constituem-se como objetos de caráter artístico, de valores estéticos próprios.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A abordagem situa-se em finais do século XVI, com os portugueses protagonistas das viagens de além-mar, motivadas pela expansão do império lusitano e de forte propósito religioso. Segundo Costa (2012), a igreja católica, fragilizada com os estragos causados pela Reforma protestante, obrigou o ocidente católico a reforçar sua doutrina, incentivando o avanço do cristianismo.



Figura 1 – Caixa-relicário de madeira, vidro e metal, contendo um crânio humano. Salvador, Bahia, Brasil – 2016

Nesse momento, desponta uma instituição religiosa, a Companhia de Jesus, cujos padres, com a sólida formação que possuíam, promoveram alterações inéditas no modelo e no método de realizar a catequese, durante a implantação e condução do processo de evangelização da América portuguesa (CORREIA BRANCO, 2012).

Serafim Leite (1938) informa que, ao desembarcarem em terras brasileiras, em 1549, ainda sob os efeitos da Reforma Tridentina, os jesuítas ficaram profundamente indignados com a Imoralidade existente, com os colonos coabitando com negras e mulatas, mas, sobretudo, com as índias, filhas da terra. Com a influência da Companhia, promoveram algumas medidas saneadoras dos costumes, enviando para a Metrópole um contingente de homens solteiros, assim como um grupo de casados, que deixaram suas mulheres na Europa; fizeram vir para a colônia as esposas de alguns colonos que permaneceram; solicitaram às autoridades portuguesas o envio de mulheres órfãs para contrair matrimônio com colonos, assim como de mulheres de conduta duvidosa, para as quais, conseguiriam maridos.

Informa Serafim Leite (1938) que restou, ainda, um batalhão de índias que desconhecia a cultura e as normas comportamentais dos europeus. Residia, desse modo, no comportamento sem reservas e sem limites dessas mulheres, uma questão que os inacianos decidiram sanar. Essas mulheres, para eles, representavam grande perigo, pelo fato de seu comportamento expressar sexualidade, visto como desprezível por sua vinculação ao prazer carnal, que a Igreja Católica tanto combatia e condenava.

Segundo Cunha (1996), com o avançar da ocupação das terras brasileiras, era indispensável, para os portugueses, marcar a presenç a do Velho Mundo no Novo. Assim, o ano de 1575 registra uma grande movimentação de relíquias advindas de Portugal para o Brasil. Os inacianos pedem relíquias, em particular das Onze Mil Virgens. O pedido é atendido pelas autoridades religiosas portuguesas e foram recebidas várias relíquias, com festas excepcionais promovidas pelos padres, entre elas cabeças das Companheiras de Santa Úrsula.

Por que não vieram relíquias de santos homens, a exemplo de São Roque e São Brás, santos de grande devoção entre os padres da Companhia de Jesus? Entende-se que havia um propósito definido, quando elegeram as relíquias das Onze Mil Virgens, tomando-as como exemplo para a implantação de uma moralidade em terras brasileiras, visando, em particular, as mulheres índias. Reforça esse entendimento a maneira como eram consideradas e tratadas essas filhas da terra, vistas como mulheres diabólicas, portas do diabo e sacerdotisas do demônio, como afirma Woodward (1992).

A devoção e o culto das Onze Mil Virgens consolidaram-se de forma surpreendente no Brasil de então, com festas, cortejos e cerimônias religiosas impactantes, organizadas pelos jesuítas. Esses eventos levavam a multidão ao delírio, como relata Pedro Calmon (1940).

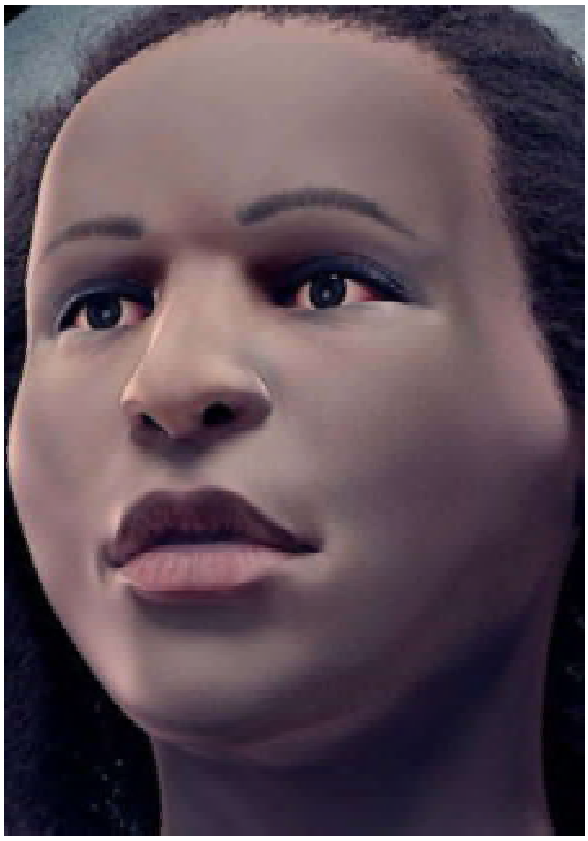


Figura 2 – Ensaio experimental do estudo do crânio sob a ótica da Reconstrução Facial Forense. Salvador, Bahia, Brasil – 2016

As relíquias das cabeças eram apresentadas em preciosos relicários de prata, em passeatas em carros alegóricos bastante decorados, pertencentes a mulheres santificadas que incorporavam o ideal da perfeição cristã e modelos de resistência aos apelos da sexualidade. Por isso, foram premiadas após a morte com a santificação e elevadas ao culto nos altares da Igreja Católica. Dessa forma apresentadas, eram exemplos de perfeição, servindo de modelos para as mulheres brasileiras, sobretudo as índias catequizadas, contribuindo para o estabelecimento de um modelo de moralidade para a nova colônia portuguesa do Novo Mundo.

Falando em Santas Cabeças, lembramos que, para a Bahia, vieram três delas pertencentes às Companheiras de Santa Úrsula. Buscamos localizá-las e a seus respectivos relicários na antiga Igreja dos Jesuítas, referenciados pelos cronistas, mas não foram encontrados. Fatos acontecidos no percurso da história da Província permitiram aventar a possibilidade de terem sido apreendidos pelos holandeses, quando das invasões de Salvador, e as cabeças descartadas ou mesmo levadas pelos inacianos após a expulsão da Companhia em 1759.

A vistoria que realizamos na antiga cripta dos jesuítas permitiu-nos encontrar uma caixa-relicário de madeira, vidro e metal, contendo um crânio humano. (FIG.1) Seria esse crânio um dos que vieram, pertencente a uma das Virgens Mártires? As inscrições encontradas na tampa, permitiram considerar a possibilidade de que esse relicário tenha sido adaptado posteriormente para receber uma das cabeças das Companheiras de Santa Úrsula.

Buscando alternativas de resposta a esses questionamentos, recorremos ao Departamento de Antropologia do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues, na pessoa do Dr. Paulo Peixoto de Araújo, reconhecido perito criminalista baiano. De posse do crânio (FIG. 1), ele procedeu a meticulosos exames antropológico e antropométrico, no propósito de encontrar uma estimativa de sexo. Os resultados apontaram tratar-se de crânio pertencente a uma pessoa adulta do sexo masculino, com características da raça negra. Posteriormente foram realizados exames de DNA, porém a escassa quantidade e densidade da amostra não foi suficiente para a obtenção do perfil genético, não garantindo a exatidão do sexo. Todavia, é importante registrar que foram exames inéditos em uma relíquia santoral, inclusive com recomposição estimada da face do suposto santo ou santa. (FIG.2)

Quanto aos relicários, é indiscutível sua correlação com a arte, constituindo-se em objetos de grande valor estético. Por essa razão, foi selecionado um grupo de relicários para serem analisados nos seus aspectos iconográfico e iconológico, utilizando-se, para tal, o método de Panofsky, que permite o detalhamento da obra de arte em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. Os relicários selecionados para o estudo, foram: Busto-relicário de Santa



Figura 3 – Busto-Relicário de Santa Luzia.
Salvador, Bahia, Brasil .
Foto: autor, 2016



Figura 4 - Perna-Relicário de Santo Amaro.
Salvador, Bahia, Brasil .
Foto: autor, 2016

Luzia, Perna-relicário de Santo Amaro, Mão-relicário de São Sebastião, Braço-relicário de São Bento, Cruz-relicário e Busto-relicário de São Francisco Xavier.

O Busto-relicário de Santa Luzia, de autoria do monge beneditino Frei Agostinho da Piedade, feito na Bahia em cerca de 1630 (SILVA-NIGRA, 1971), de propriedade do Mosteiro de São Bento da Bahia, mede 52 cm de altura, 27 cm de comprimento, 24 cm de largura, pesando 6.325 g. Possui relíquia mínima, provavelmente partícula do corpo da santa, com a inscrição "S. LVCIA M.V." (Santa Luzia Mártir Virgem) A prataria deste busto-relicário pesa 1.975 g e tem 26 cm de altura sem a peanha de madeira e sem a cabeça. (FIG.3)

A Perna-relicário de Santo Amaro, na totalidade, possui 52 cm de altura. Na parte intermediária da perna, observa-se uma abertura ovalada e fechada com vidro transparente, deixando à mostra pequeno volume medindo 5 cm x 3 cm, no qual consta a inscrição "S. MAURUS, Ab" (São Mauro Abade), contendo pequena relíquia mínima do Santo, provavelmente partícula de sua perna cujo relicário antropomorfo representa.(FIG..4).

A figura antropomorfa identificada pela tradição beneditina de Salvador como sendo a Mão-Relicário de São Sebastião, mede 63 cm de altura total. Na parte superior, próximo do punho, há um escrínio fechado com vidro. Preso ao centro dessa cavidade, pequeno recipiente em metal prateado (possivelmente prata) guarda uma relíquia mínima dita de São Sebastião, indicando ser um fragmento de sua mão. Contorna esse recipiente a inscrição na qual se lê: "S. SEBASTIÃO M." (São Sebastião Mártir).(FIG.5)

A figura antropomorfa identificada como Braço-Relicário de São Bento, patriarca dos monges do Ocidente mede 63 cm de altura na sua totalidade. Próximo ao punho há uma cavidade fechada por vidro transparente, tendo, no seu centro, uma pequenina caixa circular, provavelmente de prata, com 2,5 cm de diâmetro, deixando à mostra uma relíquia mínima dita do santo. Na parte inferior da caixinha e sobre o veludo vermelho do fundo lê-se a inscrição "S. BENTO".(FIG.6)



Figura 5 – Mão-Relicário de São Sebastião. Salvador, Bahia, Brasil Foto do autor, 2016



Figura 6 – Braço Relicário de Santo Amaro. Salvador, Bahia, Brasil . Foto do autor, 2016

Cruz-Relicário, objeto litúrgico de devoção da Igreja Católica, mede 46,5 cm de altura em sua totalidade. Confeccionado em prata fundida, cinzelada e gravada, de rara e elaborada execução, não possui marcas que identifiquem o artista que a produziu. A parte frontal horizontal ou braços da cruz é decorado com reservas ovoides, vasadas e protegidas por vidros, sem relíquias. (FIG.7)

São Francisco Xavier é representado em formato de busto-relicário com 51 cm de altura, 38 cm de comprimento e 20 cm de largura. Guarda, na parte central do tórax, partícula do seu corpo. Este santo jesuíta é um dos fundadores da Companhia de Jesus. O busto possui escrínio de prata no centro do peito, contornando uma pequena cavidade ovalada com tampa móvel envidraçada que expõe outro diminuto relicário circular provavelmente em ouro trabalhado em duas ordens com a primeira em pequenas e a segunda em grandes volutas que circundam uma relíquia mínima do Santo, identificada com a inscrição: "Franc. Xavier". (FIG. 8)

O translado das primeiras relíquias da Europa para as terras brasileiras, em especial para Salvador, a partir de 1575, ocorreu com a chegada prestigiada e cercada de muita reverência e temor, ainda sob os efeitos do Concílio Tridentino, e influenciaram decisivamente na formação religiosa dos brasileiros.

O culto e a devoção a essas relíquias no Novo Mundo foram estimulados e consolidados por meio de esplendorosas festividades religiosas promovidas pelos religiosos para recebê-las, com grande aprovação da população. Os inacianos incentivaram essa prática, inserindo nela a propaganda e a mensagem da fé cristã para os colonizados, através de diversas relíquias existentes no Colégio, em particular as pertencentes às Onze Mil Virgens.

A informação do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues, decorrente dos exames antropométrico e antropológico acerca do crânio encontrado na antiga Igreja dos Jesuítas, de que possivelmente pertencia a um indivíduo do sexo masculino, porém com características da raça negra, permite-nos considerar a possibilidade de fraude de falsas relíquias vindas da Metrópole ou produzidas em terras brasileiras pelos religiosos, reforçando a máxima de que os fins justificam os meios.

A preocupação dos inacianos era com os costumes de colonos e índios, considerados por eles deploráveis e desprezíveis, em sintonia com a teologia doutrinária cristã que considerava a sexualidade pecaminosa e, por isso, devia



Figura 7 – Cruz-Relicário. Salvador, Bahia, Brasil. Foto do autor, 2016.



Figura 8 – Busto-Relicário de São Francisco Xavier. Salvador, Bahia, Brasil. Foto do autor, 2016.

ser combatida com veemência nas terras brasileiras.

CONCLUSÃO

A investigação permitiu-nos entender que, de fato, houve uma eficiente participação do aparato das relíquias, sobretudo as pertencentes às Onze Mil Virgens, no projeto português de conquista, como instrumentos eficazes utilizados pela Igreja Católica na implantação da fé católica, por meio da evangelização, assim como na estruturação e consolidação de um modelo de moralidade cristã na colônia nos primórdios da colonização.

Em relação aos relicários encontrados em quantidade nas instituições religiosas do Centro Histórico de Salvador, foram registrados em um inventário. As análises baseadas no método de Panofsky revelaram um conteúdo implícito como relevantes objetos artísticos no contexto da arte sacra cristã, de valores estéticos específicos "reconstituídos" em suas corretas coordenadas de tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

CORREIA BRANCO, Mário Fernandes. Transtornos e ultrajes. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 81, p. 24-27, jun. 2012.

COSTA, João Paulo Azevedo de Oliveira e. Os discípulos de Xavier. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 81, p. 28-31, jun. 2012.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Da guerra das relíquias ao Quinto Império: importação e exportação da história

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*: temas humanísticos na arte do Renascimento. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (Série Estudos de Iconologia).

SERAFIM LEITE, S.J. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. Tomo II (século XVI – A Obra).

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

WOODWARD, Kenneth L. *A fábrica de santos*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1992.

O CONCÍLIO DE TRENTO E AS CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA: "PROGRAMA" DE ARQUITETURA E ARTE SACRAS NA BAHIA

Maria Helena Ochi Flexor
Professora Emérita da UFBA
mhoflexor@gmail.com

RESUMO
A história da religião, da arte e religiosidade baianas, a partir dos inícios dos setecentos, são resultado da implantação dos cânones do Concílio de Trento (1545-1563) adaptados, - com certa defasagem pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide -, presentes nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707, aprovadas pelo Sínodo Diocesano e publicadas em 1719, tornando o território do Brasil num campo de experimentação dos decretos da Contrarreforma Católica Romana. Busca-se demonstrar que as normas desses eventos, com a participação dos jesuítas, e outros religiosos regulares, formaram um "programa arquitetônico e artístico", estendido para todo o território da sua conquista, não só porque impunham novos comportamentos e práticas religiosas, como, em muitos casos, reafirmavam usos e costumes antigos, considerando costumes locais.

Palavras chave: Contrarreforma Católica. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. "Programas" de arquitetura, escultura, pintura. Devoções.

O Concílio de Trento formulou os Decretos da Reforma da Igreja Católica Romana, cuidando, basicamente, dos pontos atacados pela Reforma Protestante, mas, sobretudo, estabeleceu regras, cujos Cânones ditavam as normas para moralizar o clero que, publicamente, era apontado como desregrado, - chegando, inclusive, tanto os religiosos regulares, quanto os seculares -, a viverem fora dos conventos ou de suas igrejas e incorporando comportamentos não condizentes com sua condição.

As suas sessões ecumênicas foram realizadas, entre 1545 e 1563[1], em Trento, quando se reafirmaram o Código do Direito Canônico ou Direito Eclesiástico[2]. Regulamentaram o baixo clero, masculino e feminino, bem como indicaram as funções e autoridade dos bispos, arcebispos e fiéis civis no mundo católico romano. Divulgaram, também, um catecismo em linguagem popular ao alcance e compreensão do povo.

Antes de 1707, a Bahia e o Brasil eram sufragâneos à Arquidiocese de Funchal, na Madeira. Sendo esta extinta em 1551, criou-se, nesse mesmo ano, a Diocese de São Salvador[3], da Bahia, mas ainda subalterna à Sé de Lisboa. Permaneceu nessa condição até ser elevada à Sede Metropolitana e Primacial do Brasil, em 1676. Se seguia, portanto, até 1707, as Constituições de Lisboa, de 1537 e 1588 (CONSTITUIÇÕES. Lisboa, 1537; CONSTITUIÇÕES, 1588). As práticas das disposições tridentinas vieram com os portugueses, desde a própria realização do Concílio de Trento. Não é sem razão que D. João III recomendou a Tomé de Souza, , no seu Regimento de 1548,

> Porque a principal cousa que me moveu a mandar povoar as ditas terras do Brasil, foi para que a gente dela se convertesse a nossa Santa Fé Católica, vos encomendo muito que pratiqueis com os ditos Capitães e Oficiais a melhor maneira para que isso se pode ter; e de minha parte lhes direis que lhes agradecerei muito terem especial cuidado de os provocar a serem Cristãos [...] (REGIMENTO, 1548, fl. 5).

E, por isso mesmo, com esse primeiro governador do Brasil, vieram seis jesuítas, encarregados da catequese dos índios.

Em 1564, o Papa Pio IV confirmou 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" (REYCEND, 1786). Aos poucos, os arcebispos e bispos portugueses começaram a proceder às convocações para realizar reuniões sinodais[4] para aprovar disposições de suas respectivas constituições.

---

[1] A primeiras sessões se deram entre 1545 e 1548, sob a convocação de Paulo III, retornando em 1551-1552 e reiniciado, por convocação de Pio IV, em 1562, foi encerrado no ano seguinte. Teve muitos empecilhos para se instalar e se desenvolver, por questões políticas e mesmo devido à epidemia de tifo.
[2] Só foi renovado em 1917 e atualizado no Concílio Vaticano II, em 1983.
[3] A que se deve o nome da atual capital da Bahia.
[4] Assim, datam de 1565 as **Constituições Synodaes do Arcebispado de Évora**"; as **Constituições do arcebispado de Lisboa** assi as antigas como as extravagantes primeyras e segundas, de 1588; as **Constitvições Synodaes do Bispado do Porto**, de 1585; as "**Constituições Synodaes do Bispado de Coimbra**" e, de 1639 (impressas em 1691) as "**Constituições Synodaes do Arcebispado de Braga**, etc.

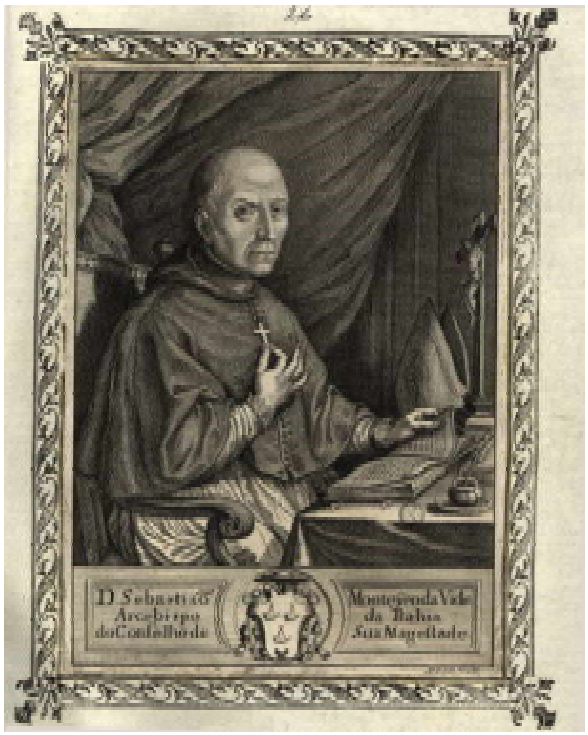


Figura 1 - D. Sebastião Monteiro da Vide
Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Desde o século XIV, o Rei D. Diniz tinha recebido o título honorífico, religioso-militar, concedido com o Padroado e o título de Sua Majestade Fidelíssima, por ter jurado fidelidade a Roma[5], por isso era o Grão Mestre da Ordem de Cristo[6]. Com exceção dos jesuítas, as demais ordens religiosas estavam sob a jurisdição do governo do Rei, protetor das Igrejas e obrigado, tanto construí-las, quanto lhes dando, de início, um dote[7].

O Rei propunha os nomes dos clérigos, através de Ordens Régias, e deixava aos bispos e arcebispos a sua colação e confirmação. Só com esse documento os candidatos, - escolhidos através de concurso realizado após edital público -, eram confirmados e colados, de acordo com o Direito Canônico. Cada posto da hierarquia eclesiástica exigia uma série de requisitos diferenciados, conforme o cargo, que eram considerados nos concursos (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 210-211).

Foram esses eclesiásticos, - bispos, arcebispo e clérigos, - principalmente párocos, nomeados direta ou indiretamente pelos Reis portugueses, a partir do século XVI -, os responsáveis pela execução das ordens tridentinas, na implantação e divulgação da religião católica, apostólica romana, que confirmavam, reafirmavam e mandavam impor por normas, consubstanciadas nas Constituições no Brasil. A principal proposta deste trabalho é, sobretudo, apontar as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, somadas à práxis portuguesa, - que de longa data seguia os ditames do Concílio de Trento -, como programa da arquitetura, bem como das suas relações com as devoções e expressões artísticas, ligadas à Igreja.

Chegando ao Brasil, em 1702, D. Sebastião Monteiro da Vide (FIG. 1), como 5º Arcebispo da Bahia, visitou todas as paróquias, anotando suas qualidades[8] e deficiências. Concluiu, em especial, que as Constituições de Lisboa, em muitas coisas, não condiziam com um território tão diverso, como a Bahia, o que poderia resultar em abusos no culto Divino, na administração da justiça, na vida e costumes dos súditos. Para evitar grandes danos, ordenou que se fizessem as novas Constituições e o Regimento do Auditório e dos Oficiais da Justiça (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. XXI).

A partir de suas visitas às paróquias, o Arcebispo sentiu a necessidade de proceder à "direção dos costumes, extirpação dos vícios, e abusos, moderação dos crimes, e reta administração da Justiça" eclesiástica [...]. Cuidando da

[5] Como os Reis, Católicos, de Castela, e Suas Majestades Sereníssimas, de Veneza.
[6] A partir de D. Manuel I, em 1551, o título passou a ser hereditário (PORTUGAL, s.d)
[7] O dote, por vezes, permitia a construção da capela mor. O resto do edifício ficava por conta dos fiéis.5
[8] A partir dessas visitas, D. Sebastião forneceu, a frei Agostinho de Santa Maria, a relação e descrição das devoções de Maria, existentes no seu Arcebispado, que deu origem ao v. 9, do Santuário Mariano de autoria do frade. Esse autor fez referência à ermida de N. Sra. da Guia, filial da matriz de Cotegipe. Dizia ser o santuário de fábrica "moderna à Romana, e tem a porta principal para o Nascente". Essa foi uma das informações dadas por D. Sebastião Monteiro da Vide, que nas suas visitas foi impondo as novas normas que promovia (SANTA MARIA. 1947, v. 9, p. 123).

vida pastoral da Bahia, procurou "o aproveitamento espiritual, e temporal, e a quietação" dos súditos, e tomou as providências necessárias para recompor a sociedade cristã, segundo as novas diretrizes. Promoveu, então, a melhor forma de disciplinar a sociedade, dando início à composição das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, com uma grande defasagem em relação às congêneres lusas, - da Metrópole e domínios - e, principalmente, quanto ao Concílio de Trento[9].

De fato, D. Sebastião encontrou, não só raças diferentes, como costumes diversos na Bahia. Buscou conhecer melhor os índios da América, e a forma de tratá-los, fazendo consultas à Política Indiana, de Juan de Solórzano Pereira (1719, 1853), herdeiro dos ensinamentos de Salamanca. Sua obra jurídica incluía os costumes indígenas do Reino do Peru, do qual era ouvidor das audiências, de Lima, na segunda metade do século XVII. Quanto aos escravos, recorreu aos escritos do jesuíta Joseph Benci (1705), que escreveu sobre a sua educação. Quanto à população em geral, procurou explicar cada cânone, desdobrando-os em minúcias, para o seu conteúdo chegar aos mais incultos. Enquanto as Constituições lusas tinham entre 30 e 90 páginas, a baiana alcançou 526 páginas.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia foram aprovadas, pelo Sínodo Diocesano, de 1707 e publicadas em 1719. Impunha-se, então, a necessidade de haver um exemplar das Constituições na Sé Catedral, no Cabido do Arcebispado, nas igrejas paroquiais curadas e na Relação Eclesiástica, para uso dos provisores, vigários da vara, advogados, meirinho geral, escrivão da câmara eclesiástica, visitadores, comprado à custa da fábrica das igrejas ou do próprio Arcebispado. Obrigava-se que fossem lidas, publicamente, em especial nas missas, para que os fiéis tivessem conhecimento de seu conteúdo, o que, de um lado, deu instrumentos legais à Inquisição quanto, do outro, uniformizou os procedimentos lusos, nas instituições religiosas portuguesas, tanto no Reino, quanto em suas conquistas, no Ocidente e no Oriente.

No conjunto, as Constituições tinham, em muitos casos, amplos direitos. Para se avaliar o poder eclesiástico basta dizer que, em relação ao governo leigo de Sua Majestade, se proclamou, através dessas Constituições, a imunidade do Arcebispado, determinando sua própria jurisdição, por meio do Direito Canônico, interditando citações ou demandas por parte dos juízes seculares, ficando isentos de tributos, gozando de privilégios, - como cobrar seus dízimos -, entre outras características. No conjunto, as Constituições regulavam toda a vida da sociedade, tendo direito a regular sua vida, podendo mandar prender os sacerdotes ou seculares, impor multas, degredar para África e mesmo se utilizar da Inquisição (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. V).

Aqui se trata da Sessão XXV, do Concílio de Trento, exortando aos congregados das Igrejas a observar tudo o que se havia disposto, fazendo, conforme recomendação, profissão de fé. Essa Sessão se reafirmou ou deu origem às devoções, formas de representação, de religiosidade e comportamentos e, especialmente, todos os modelos de expressões nas artes, - como decoração e iconografia religiosas, apregoadas e adotadas, na arquitetura, escultura, talha, pintura, ourivesaria, mobiliário, azulejaria, afresco. Os principais personagens, envolvidos no estabelecimento dos cânones, foram Carlo Borromeo[10], Gian Matteo Giberti e Gabriele Paleotti[11] este responsável pelos cânones relativos às imagens. Imitando Carlo Borromeo, Arcebispo de Milão que, além de criar seminários, - fez reformar ou reconstruir todas as Igrejas sob sua jurisdição (FRADE, 2016, p. 73), e cumprindo os cânones que ele ajudou a compor no Concílio de Trento -, o Arcebispo da Bahia, incitava a construção de igrejas em louvor a "Deus nosso Senhor, da Virgem Senhora nossa, e dos Santos, porque com isso se excita, e afervorar a devoção dos fiéis". As paróquias poderiam se ampliar com igreja de tal forma que pudessem abrigar, cômoda e decentemente, os fiéis para a celebração dos rituais, tudo sob permissão e vistoria da parte da autoridade eclesiástica. |As igrejas seriam de pedra e cal e receberiam dote para sua fábrica, reparação e ornamentação. Tudo deveria ser registrado no Cartório da Câmara Eclesiástica (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 167).

No início do século XVIII, várias igrejas já tinham sido construídas, na então chamada cidade da Bahia, em especial a Sé, a Igreja do Colégio dos Jesuítas, a capela da Conceição da Praia e da Ajuda. Com a chegada do Arcebispo reformista se deram novas construções e/ou reformas. A título de exemplo, a Igreja da Ordem 3ª de São Francisco, no terreno doado pelos franciscanos, em 1703, iniciou a construção da sua igreja[12]. Derrubada a primeira Igreja do Convento, iniciou-se outra, com a porta principal, voltada para o Terreiro de Jesus, em lugar da porta lateral que fora, até então usada como principal de entrada e saída. Em 1708 deu-se início à construção da atual Igreja de São Francisco, já obedecendo às normas tridentinas, ou "à romana" (FLEXOR; FRAGOSO, 2009).

---

[9] Consta que, em 1605, o 4º Bispo da Bahia, D. Constantino Barradas, intentou fazer as Constituições, mandando guardar as normas portuguesas mais antigas, mas, como não foram impressas, "viciaram-se" (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. XII). Ficaram inúteis.

[10] Protetor dos catequistas.

[11] Sem ser ordenado, foi enviado pelo papa Pio IV, para participar do Concílio de Trento, no qual foi responsável pela redação dos cânones sobre imagens e toda a sessão XXV. Foi Arcebispo de Bolonha e fez nessa localidade o mesmo que Borromeo praticou em Milão.

[12] Era necessário ter autorização do Arcebispado. O responsável pela construção ficava sujeito a sofrer penas de excomunhão maior e multa de 50 cruzados, destinados às despesas da Igreja e para o "acusador", devendo, se fosse o caso, derrubar toda a obra feita.

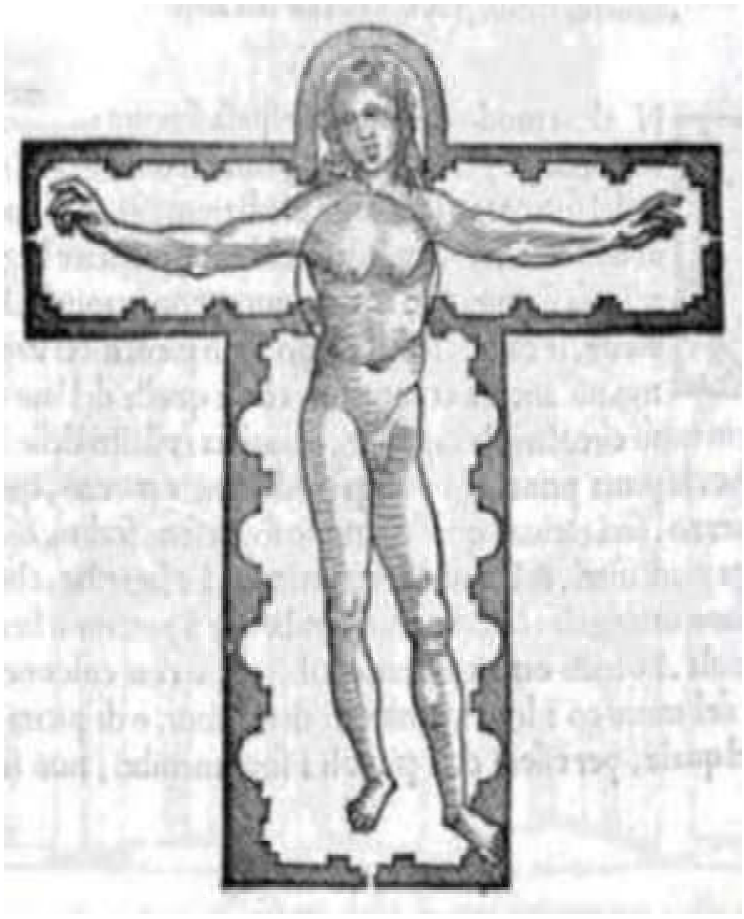


Fig. 2 – Pietro Cataneo – Templos em forma de cruz latina
Fonte: CATANEO. Livro III, 1554.

O edifício das Igrejas devia ficar em lugares "decentes e acomodados, em sítio alto e lugar livre de umidade e longe de lugares imundos e sórdidos e de casas particulares, e de outras paredes", numa distância que permitisse passarem as procissões ao seu redor. Tinha que ter o tamanho capaz de abrigar os fregueses e "mais gente de fora, quando concorrer às festas" e estar em lugar mais povoado (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 165).

Depois de visitarem o terreno, as autoridades eclesiásticas, se encarregavam de "levantar Cruz no lugar, aonde houver de estar a Capela maior, e se demarcará o âmbito da igreja, e adro dela" (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 165; 1853, p. 251-252). Dois italianos, já citados, promoveram a prática tridentina, Carlo Borromeo, Arcebispo de Milão[13] e Gian Matteo Giberti, Bispo de Verona, que indicaram que o sacrário deveria fixar-se na estrutura do altar mor, ocupando o seu centro, recomendado, tanto para as catedrais, quanto para as igrejas paroquiais (MARTINS, 2002, p. 301-302). Isso foi adotado, também, pelo Papa Paulo IV, que fez executar o modelo em Roma.

Quanto à forma da Igreja, deve-se voltar a Carlo Borromeo que, não chegou a ser um teórico do modelo renascentista, mas fez incessantes pesquisas, sobre a forma de moralizar o clero e como reabilitar a fé cristã entre os milaneses. A seu ver a igreja devia ter forma mais simples. Isso originou a planta em forma de cruz, significando o instrumento em que Cristo foi crucificado, e que Pietro Catâneo (FIG. 2), no seu Livro III, Veneza, 1554, havia idealizado, como um templo em forma de cruz latina, com posição similar à crucificação de Cristo. Poderiam ser utilizadas outras formas, mas, preferentemente deveria ser retangular, com entrada voltada para Oeste e, "na cabeça" se puxariam paredes para formar um lugar para o altar mor, segundo a ideia do Arcebispo de Milão e a prática de seu jovem arquiteto, Pellegrino Tibaldi (1527-1596), colocando em execução suas recomendações expostas no *De Fabrica Ecclesiae* (FRADE, 2016).

Giberti deu a maior contribuição ao programa tridentino, colocando "Jesus Cristo, Filho de Deus, nosso Salvador" como o centro de toda criação. Para "Ele deveria convergir todo fiel", que quisesse alcançar a salvação (MARTINS, 301-302). Essa convergência, não só contribuiu para a colocação do sacrário, no centro do altar, quanto determinou a colocação da imagem do Crucificado sobre esse sacrário. Este era destinado a abrigar o Santíssimo Sacramento que, até então, ocupara qualquer espaço fechado das igrejas.

[13] *Estes deviam ser pagos pela população, pela conhecença.*

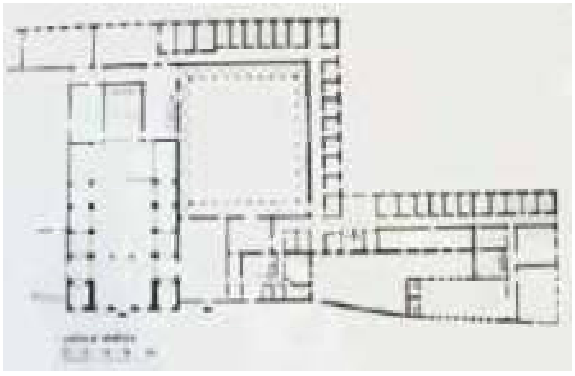


Figura 3 - Planta baixa da Igreja e Convento de São Francisco, Salvador. Fonte: arq. Ana Maria Lacerda – 2008.

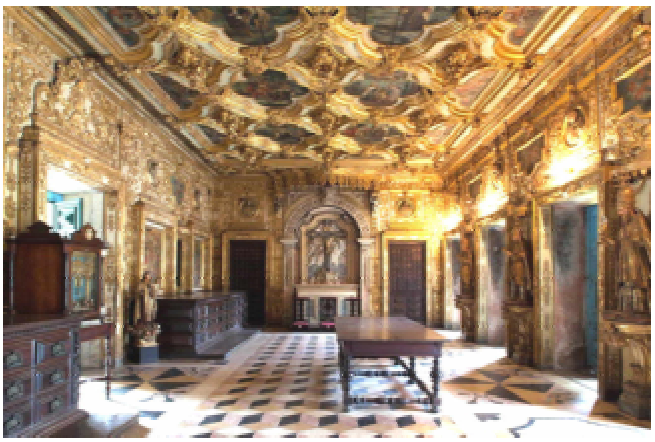


Figura 4 - Sacristia da Igreja do ex-Convento de N. Sra. do Carmo/Salvador. Foto: FLEXOR, 2005.

Modelo empregado na Igreja jesuítica do Gesù, em Roma (1558-1580), multiplicou-se no mundo católico, onde as recomendações de Trento e de Roma chegaram. A Igreja do Convento de São Francisco, de Salvador, iniciada um ano após a aprovação das Constituições Primeiras, levava a chancela do Arcebispo, como se vê na planta baixa do conjunto franciscano (FIG.3)

.

Esse formato de igreja podia, tanto ter altares laterais, intercomunicantes, como nessa Igreja franciscana, quanto altares laterais embutidos nas paredes, como na Basílica menor do Senhor do Bomfim[14]. Ambas formavam um grande salão.

O altar mor, por influência do teatro de ópera, passou a ser o local privilegiado, tanto para essa celebração, quanto para guardar o pão e o vinho que, representavam o corpo ou Eucaristia e o sangue de Cristo. A Eucaristia deveria ficar no sacrário. Os altares, até o século XIX, guardavam, ainda, cortinas, que se abriam na hora da celebração[15]

A sacristia foi uma exigência das Constituições Primeiras, o que explica sua situação nos fundos, e separada da capela mor, em São Francisco, perpendicular à igreja, na Igreja do ex-Convento do Carmo (FIG.4). Ela deveria conter, como se chamava na época, um caixão[16], com gavetas capazes de abrigar os paramentos, e armários, para guardar os objetos de culto, além de um lavabo, que servia para os padres lavarem as mãos, antes e depois, do ritual da Missa.

Na Igreja do Convento de São Francisco, até a reforma da capela-mor, entre 1926 e 1930, estava um Cristo Crucificado que, hoje, encontra-se perto da porta de saída lateral esquerda da Igreja (FIG.5). O Cristo Crucificado foi expressamente escolhido, não só por causa das influências do teatro de ópera, em que os figurantes sempre eram e são dramáticos, mas, sobretudo, para sensibilizar os fiéis, mais através do coração que pela razão, como se pode ver em outra representação dos Mistérios da vida de Cristo (FIG.6).

O santo padroeiro devia estar mais embaixo, se fosse permitido pelo Arcebispado, e o trono, de dois ou três degraus, era destinado a expor o Santíssimo Sacramento, combinado com um lampadário aceso, pendente do teto, não longe do altar mor.

Como locais privilegiados, as igrejas deviam ser providas por um coro, nesse novo projeto, colocado no fundo e alto da construção. Tinha, também, que ter pias de água benta, um ou dois púlpitos, e confessionários dentro de seus ambientes. Cada Igreja passou formar sua plêiade de santos protetores, expostos em altares colaterais, laterais e nas pontas do transepto. As paróquias deviam, ainda, reservar um, espaço fechado, para abrigar a pia batismal e lugar para guardar os santos óleos. O batismo, nesse período, se fazia por imersão, o que obrigava as igrejas terem pias batismais de grandes dimensões.

Era absolutamente proibido colocar, nas igrejas paroquiais, dos regulares ou particulares "Imagem alguma de Deus Nosso Senhor, da Virgem Nossa Senhora, dos Anjos, ou Santos pintada, ou de vulto" sem licença do Arcebispado

[14] Esta, como foi foco de peregrinações, tinha nas laterais, arcos abertos para abrigar os peregrinos, hoje fechados formando, corredor e sacristia.
[15] Na decoração dos altares de algumas igrejas, ainda se pode notar as sanefas que encobriam a parte superior das cortinas.
[16] Hoje denominado arcaz, no vocabulário do Iphan.



Figura 5 – Cristo Crucificado que estava no altar-mor antes de 1926 da Igreja de São Francisco, Salvador. Foto: FLEXOR, 2008.



Figura 6 – Nosso Senhor dos Passos, da Igreja de N. Sra. da Ajuda Fonte: Restaurado e exposto no Museu de Arte Sacra da UFBA. Foto: FLEXOR, 2017.

e determinava-se que fossem colocadas nas igrejas, e altares, as imagens de vulto bentas, na forma do Pontifical ou pelo Ritual 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 chamam ricos feitios, e em que estão mal pintados alguns Santos". O meirinho do Arcebispado fazia vistorias nos templos e, se encontrasse painéis com figuras de santos mal pintados, devia levá-los ao vigário geral para que não permitisse a venda de obras dessa natureza (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 270; 1853, p. 256-257).

Em função dessa determinação, foram reproduzidas, tanto imagens, quanto pinturas baseadas em modelos europeus, aceitos pelo Arcebispado local. Normalmente tinham inspiração em obras criadas na Itália, e eram aprovadas pela Igreja reformada, reproduzidas, e que circulavam em tratados, no mundo católico romano. Alguns exemplos são as ilustrações do livro de Thomas Scheffler, com gravuras de Martin Engelbrecht, de Augsburg, 1732, partir das originais de Augusto Casimiro Redelio (AMARAL JÚNIOR, 2010), que serviram de modelo e inspiração às pinturas emblemáticas, da Casa do Capítulo, do Convento de São Francisco, de Salvador (FIG.7,8). As composições, usando os mesmos componentes do modelo, poderiam dispor os personagens de maneiras diferentes, mas a base principal continuava a mesma.

Recomendava-se que não deixassem expostas pinturas, bem como imagens estragadas. Podiam ser restauradas ou, não tendo essa possibilidade, deviam ser quebradas, queimadas e as cinzas esgotadas no ralo da pia batismal ou ser enterradas em solo longe das sepulturas dos humanos.

A composição mais recorrente, na Bahia, está estampada no teto da portaria do Convento de São Francisco, de Salvador, que mostra a Santíssima Trindade, a Virgem Maria, santos franciscanos, bispos, santas protetoras, representações dos quatro continentes então conhecidos (FIG.9). A composição central, reproduzida abaixo, é recorrente, tanto em tetos de igrejas, como dependências de conventos, como em quadros. Da mesma forma aconteceu com as reproduções das imagens de vulto, em diversas alturas, especialmente as de devoção da Virgem Maria ou Nossa Senhora da Conceição (FIG.10). A cópia era a regra[17].

[17] A repetitividade do mesmo modelo levou um dos historiadores da arte mais conhecido e citado da Bahia, Carlos Ott, a fazer referências à falta de habilidade dos pintores ou escultores, que "plagiavam" outros artistas e até se "autoplagiavam" (OTT, 1967, p. 74-75).



Figura 7 - Painel da Casa do Capítulo de São Francisco. Causa nostrae Laetitiae (Causa de nossa Alegria)
Fonte: Foto FLEXOR, 2008.

O uso das imagens de Cristo, de sua Mãe Santíssima, dos anjos e santos foram, pois, reafirmadas pela Igreja Católica romana, recomendando a construção de templos em sua homenagem, conforme a antiga tradição, confirmando que [...] as ditas imagens, ou sejam de pintura, ou de escultura, se faça a mesma veneração, que aos originais, e significados, considerando que no culto, que a elas damos, veneramos, e reverenciamos a Deus Nosso Senhor, e aos santos, que elas representam (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 12).

Apenas os tipos de culto eram diferenciados. A Deus, ou melhor, à Santíssima Trindade, se devia o culto de "latria"[18]. Inclusive, a primeira disposição, - colocada no Lº 1º, tít. 1, inciso 1, das Constituições -, salientava que ninguém podia agradar a Deus se não acreditasse no mistério da Santíssima Trindade.

À Virgem Maria, "nossa senhora" se devia o culto de "hiperdulia"[19] ou veneração e "dulia" (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 10)[20] era outro tipo de culto, devido aos anjos e espíritos celestiais, bem como aos santos, aprovados pela Igreja.

Reforçando o culto aos santos, o Concílio tridentino estabeleceu normas sobre o culto às relíquias dos santos e às imagens sagradas, para orientar, tanto os artistas, - que colaboravam para a materialização de todo o ideário religioso -, quanto aos que encomendavam as obras, e mesmo aos fiéis, que participavam na gênese de toda a obra de arte, recomendando as Constituições, veementemente, que, tocando as imagens, estariam tocando os próprios santos e que "não pensassem o contrário" (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 9-10).

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. Os fiéis, antes de tudo, precisavam conhecer a interseção social dos Santos, suas invocações, veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens[21] e, especialmente, além dos santos, os corpos dos mártires (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 11). Havia um verdadeiro culto institucionalizado às santas relíquias, que se multiplicaram em imagens, bustos-relicários, em altares, nas cruzes, medalhões ou sob a forma de pingentes simples, de ouro ou prata, para uso pessoal, como acusam os inventários o número considerável de baianos, especialmente de mulheres.

As relíquias mais importantes da Bahia eram "Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens", representadas por uma imagem de vulto e onze bustos, na atual Catedral. Vieram duas relíquias para Salvador[22], das poucas invocações às quais os jesuítas podiam fazer procissão pela cidade, no dia da Santíssima Trindade. As próprias Constituições e D. Sebastião Monteiro da Vide acabaram consagrando a lenda de "Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens"[23] (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 200; 1853, p. 192).

[18] Latria compreendia a adoração, demonstrada através de prostração de joelhos em terra, com a cabeça descoberta, as mãos juntas e levantadas, batendo no peito e fazendo outros atos exteriores de veneração.
[19] Adoração feita com joelhos por terra e cabeça descoberta, fazendo uma oração.
[20] Reza, em pé ou de joelhos, com a cabeça descoberta.
[21] CONCILIO TRIDENTINO, sessão XXV (REYCEND, 1786, p. 337-349).

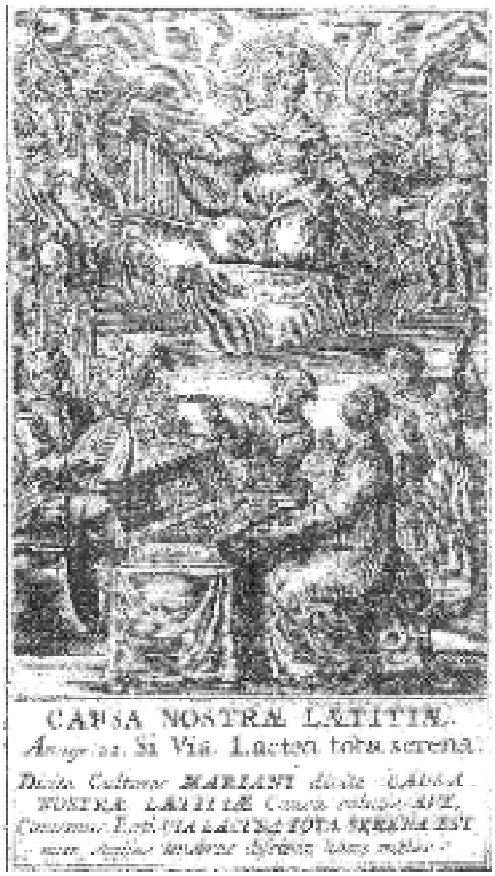


Figura 8 - Causa nostrae Laetitiae do Elogia Causa nostrae Laetitiae (Causa de nossa Alegria) Fonte: Foto FLEXOR, 2008.



Figura 9 - Pintura do teto da Portaria do Convento de São Francisco. Fonte: Foto BINDILATI, 2008.

Depois da procissão de *Corpus Christi*, outras tinham muita importância, como aquelas dedicadas à Paixão de Cristo ou cerimônias correlatas. Os cultos da Paixão e da Virgem Dolorosa eram 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[24]. 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. A sua passagem, as Constituições recomendavam que os fiéis deviam se prostrar de joelhos, adorando a Cristo, como era recomendado.

As Constituições não deixaram de falar nos castigos e nos prêmios espirituais. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia regularam, sobretudo, mais comportamentos e ações, impunham atitudes do que regras de construção, de elaboração de obras de pintura, escultura, de ourivesaria, mobiliário etc., mesmo assim, credita-se à elas o programa das artes sacras na Bahia, e no Brasil, porque a prática portuguesa trazia seus conhecimentos, a partir da aceitação dos modelos italianos, em Portugal e, em sequência das visitações de D. Sebastião Monteiro da Vide, impuseram o programa, subliminarmente colocado nas normas constitucionais do Arcebispado da Bahia.

REFERÊNCIAS

AMARAL JÚNIOR, Rubens. Emblemática mariana no Convento de São Francisco no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus. **Emblematica Lumin et Virtus**, Salvador, v. 1, nº 3, p. 123, dez. 2010. Disponível em: http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero3/ARTIGOS/PDF/EMBLEM1TICA/MARIANA/NO/CONVENTO/DE/S/FRANCISCO/DE/SALVADOR/BAHIA.pdf. Acesso em: 27 mai. 2017.

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 Província da Bahia e offerecida a Alteza Real do Sereniss. Granduque de Toscana pelo Padre Antonio Maria Bonucci da mesma Companhia. Roma: Officina de Antonio de Rossina, 1705.



Figura 10 - Imagem da Imaculada Conceição
Convento de São Francisco

BINDILATTI, Almir. Fotos da pintura do teto da portaria e de Nossa Senhora da Conceição da Igreja e convento de São Francisco de Salvador, 2008.

CONSTITUIÇOENS primeyras do Arcebispado da Bahia feytas, & ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastiaõ Monteyro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas, e aceytas em o sinodo Diecesano que o dito Senhor celebrou em 12. de Junho do anno de 1707. - Lisboa Occidental : na Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719. - [20], 618 p., [2], 32, 187 p; 2º. http://purl.pt/24092. 2ed., 1853.

CONSTITUIÇÕES. Lisboa. **Constituiçoens do arcebispado de Lixboa**. Lisboa: Germam Galharde, Frances, 22 mar. 1537.

CONSTIUIÇÕES. Lisboa. **Constituições do Arcebispado de Lisboa** assi as antigas como as extrauagantes primeyras e segundas. Agora nouamente impressas por mandado do Ilustrissimo & Reuerendissimo Senhor dõ Migel de Castro Arcebispo de Lisboa. Lisboa: Belchior Rodrigues, 1588.

FLEXOR, Maria Helena Ochi; FRAGOSO OFM, Frei Hugo (Org.). **Igreja e convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009.

FRADE, Gabriel. **Entre Renascimento e Barroco**: os fundamentos da arquitetura religiosa e a contrarreforma – o *De Fabrica Ecclesiae* de Carlos Borromeu. 2016, 550fl. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LACERDA, Ana Maria. **Planta baixa do andar térreo da igreja e convento de São Francisco de Salvador**. Salvador, 2006.

MARTINS, Fausto Sanches. **Normas artísticas das Constituições Sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa**. Porto: Universidade do Porto; Faculdade de Letras, 2002, p. 297-309. Disponível em http://hal.handle.net/10216/9040. Acesso em 10 jan. 2014.

PORTUGAL. Ordens Honoríficas Portuguesas. **História da Ordem Militar de Cristo**. s.d. Disponível em www.ordens.presidencia.pt/?idc=120. Acesso em 14 out. 2014.

REGIMENTO que levou Tomé de Souza governador do Brasil, Almerim, 17/12/1548. Fls 1-9. Disponível em: http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-04/Regimento_que_levou_Tome_de_Souza_governador_do_Brasil.pdf. Acesso em: 25 mai. 2017.

REYCEND, João Baptista**. O Sacrosanto, e Ecumênico Concílio de Trento**. 2ed. Lisboa: Na Officina Patriarc. de Francisco Luiz Aneno, 1786, 2v.

SANTA MARIA, Agostinho de (frei). **Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora. 1722**, t. 9. Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, 1949.

SOLÓRZANO PEREYRA, Juan. **Política indiana** sacada en lengua castellana de los dos tomos del Derecho y gobierno municipal de las Índias Occidentales. Madrid, 1629 (1º t.), 1639 (2º t).

AS IMAGENS DA PAIXÃO DE CRISTO DA PROCISSÃO DO TRIUNFO: DAS VENERÁVEIS ORDENS TERCEIRAS DE NOSSA SENHORA DO CARMO NO BRASIL E SEUS ANTECEDENTES PORTUGUESES.

Fátima Justiniano
Dra. em História: Arte, Patrimônio e restauro.
Professora Adjunta, Universidade Federal Fluminense / UFF
fasjustiniano@hotmail.com

RESUMO

Resumo da pesquisa desenvolvida na tese sobre as esculturas dos Passos da Paixão de Cristo presente nas Igrejas da Ordem Terceira Carmelita, em Portugal e no Brasil. Apresenta as principais edificações carmelitas no Brasil e aponta alguns resultados quanto às autorias e datações dos Cristos, em particular, o conjunto do Rio de Janeiro e de Itu, atribuídos ao escultor Pedro da Cunha.

Palavras-chave: Ordem Carmelita. Escultura policromada. Passos da Paixão.

Agradeço à Comissão organizadora do X Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, de Salvador, a oportunidade de divulgar uma pequena parcela dos resultados da minha tese de doutoramento, defendida na Universidade de Lisboa, em julho de 2016. O principal objetivo da tese foi estudar as esculturas em madeira policromada, dos séculos XVII e XVIII, que representam os sete passos da Paixão de Cristo, presentes nos acervos das igrejas dos terceiros carmelitas, em território brasileiro. Tais esculturas que cumpriam dupla função: como imagens processionais, participando na *Procissão do Triunfo* e retabulares, integrando o programa iconográfico desenvolvido no interior das igrejas.

Os sete Passos desenvolvidos na Procissão do Triunfo eram: Cristo no Horto, Cristo da Prisão, Cristo da Flagelação, Cristo da Coroação de espinhos, Ecce Homo, Cristo com a cruz às costas e o Crucificado. A Procissão *do* Triunfo fechava o tempo da Quaresma, na sexta-feira anterior ao Domingo de Ramos, tempo esse que era introduzido pela Procissão das Cinzas, desenvolvida pelos irmãos leigos franciscanos, na quarta-feira de cinzas. No total, foram inventariadas cerca de 100 esculturas, que compõem o acervo das Igrejas das Ordens Terceiras. É importante lembrar que essas esculturas tinham, num primeiro momento, a exclusiva função processional, vide os exemplos portugueses, e, em território brasileiro, passaram também a integrar o programa iconográfico nos interiores das igrejas dos leigos.
A tese é composta de duas partes. Na primeira, fez-se o levantamento dos complexos carmelitas portugueses e brasileiros, da Antiga Observância e dos Descalços e, na segunda, foram desenvolvidos dois assuntos: as fontes de inspiração e as leituras iconográfica e formal das esculturas[1].

Os carmelitas chegam a Portugal, em Moura (1251), no século XIII, e, em Lisboa em 1389, no convento patrocinado por Nuno Alvares Pereira, (hoje São Nuno de Santa Maria), que se torna a casa-mãe da ordem. Lentamente espalham-se pelo território português e ultramar, chegando à cidade de Luanda, em Angola, no século XVII, em Goa, na Índia e, em Olinda, no Brasil, em 1580.

Até onde se pôde apurar, a Ordem Carmelita, em Portugal, alcançou a soma de 15 fundações conventuais masculinas da Antiga Observância e apenas cinco femininas. Já os Descalços construíram 22 conventos masculinos e 11 femininos. Chegou-se ainda à instituição de 20 Ordens Terceiras ligadas aos conventos dos Calçados e apenas três, aos dos Descalços e outras 5 independentes. Desse total, somente as independentes e duas dos Descalços possuíram igrejas próprias. As demais estavam instaladas nas igrejas conventuais ou em capelas no claustro.

Quanto à Ordem Carmelita e sua implantação no Brasil, obedeceu ao caminho natural desenvolvido pelos colonizadores e pelas demais instituições religiosas. A primeira instalação deu-se na então vila de Olinda, em 1580, e seguiu o caminho natural para o Sul e para o Norte, sempre ao longo do litoral. Em resumo, conseguimos identificar cerca de trinta construções dos carmelitas no Brasil, entre conventos e igrejas, hospícios e igrejas de Ordem Terceira, que

[1]A tese completa pode ser acessada no banco de teses da Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/handle/10451/26051



Figura 01 – Conjunto carmelitano, Marechal Floriano, Alagoas.



Figura 02 – Conjunto carmelitano, Angra dos Reis, Rio de Janeiro.

ainda devem ser acrescidos de um número indeterminado de missões, as quais deixaram pouco testemunho, mas foram mencionadas pelos cronistas da Ordem: Padre Manuel de Sá[2] para Portugal e Frei André Pratt[3] para o Brasil.

Dos complexos conventuais, dezoito foram fundações da Antiga Observância do ramo masculino (nas cidades de Olinda, Salvador, Rio de Janeiro, Santos, Recife, Goiana, Cabo de Santo Agostinho, João Pessoa, Marechal Deodoro, São Cristóvão, Cachoeira, Vitória, Angra dos Reis, São Paulo, Mogi das Cruzes, São Luís, Alcântara e Belém). Não houve nenhuma fundação feminina dos Calçados. Com relação aos Descalços no Brasil, só tivemos dois conventos masculinos, nas cidades de Salvador e Olinda, e duas fundações femininas, no Rio de Janeiro e São Paulo, sendo que desta última, a construção antiga desapareceu no século XX.

Com relação à instituição de Ordens Terceiras, das quinze que conseguimos apurar, restam ainda treze edificações. Outras seis são de fundação independente, e duas se achavam vinculadas possivelmente a hospícios: as das cidades de Campos dos Goytacazes, no Estado do Rio de Janeiro, e de Itu, no de São Paulo. As seis independentes localizam-se no Estado de Minas Gerais, fruto da proibição da entrada das ordens religiosas regulares na região.

Os leigos, num primeiro momento, se instalavam em um altar ou uma capela da igreja conventual. Com o avançar dos anos, conseguiam construir uma igreja própria, tendo como principal característica a sua autonomia em relação ao complexo conventual. Tentamos classificá-las em dois grupos, com quatro tipologias distintas. No primeiro grupo, as igrejas estão lado a lado, no mesmo alinhamento da rua e, no segundo, a igreja dos terceiros localiza-se recuada em relação à igreja conventual. O primeiro grupo, que apresenta igrejas lado a lado, pode ser dividido em duas tipologias, uma, dita 'tradicional', com as duas igrejas separadas por um espaço vazio, e outra, em que o espaço vazio foi preenchido por uma torre (Angra dos Reis, Santos, São Paulo e Mogi das Cruzes). Nesta última tipologia, as fachadas das duas igrejas são semelhantes, tanto no desenho como nas dimensões e possuem a particularidade da torre, centralizada, de uso comum. No segundo grupo, com a igreja dos leigos recuada, também encontramos duas tipologias: na primeira, a igreja dos leigos é completamente autônoma (Goiana, Vitória) e, na segunda, a igreja dos leigos liga-se ao conjunto conventual por um corredor ou uma edificação, que pode conter um pequeno claustro (Salvador, Olinda, Recife, Cachoeira, Marechal Deodoro). (FIG. 1,2).

Quanto ao tema iconográfico, a predileção por representar as cenas do processo que levaram ao sofrimento físico de Cristo na cruz é um sintoma típico do século XIV. Foi introduzida pela espiritualidade das ordens mendicantes, do século XIII. Buscava-se um Jesus mais humano, e não o Cristo Rei, símbolo da Redenção.

Para as obras escultóricas, foi necessária a redução do tema a um único elemento ou a um pequeno grupo deles. As esculturas, assim como todos os aparatos religiosos, eram regidas por diretrizes doutrinais, renovadas em Trento, e

---

[2] SÁ, Fr. Manoel de. *Memórias históricas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo* da Provincia de Portugal. Parte Primeira que entregou na Academia Real de Historia Portugueza, e ao Reverendissimo Padre Mestre Fr. Gaspar Pizolante, Doutor na Sagrada Theologia, Geral, Visitador, e Commissario Apostolico de toda a dita Ordem da antiga Observância, e Grande de Hespanha da primeira classe, offerece, e dedica o Mestre Fr. Manoel de Sá, Filho, Ex-provincial, e Definidor da mesma Província, Chronista Geral da dita Ordem, nestes Reynos, nestes Reynos, e seus Domínios, Qualificador e Revedor do Santo Officio, Acadêmico Supranumerário da Academia Real da Historia Portugueza, Examinador das três Ordem Militares, e Consultor da Bulla da Cruzada. Lisboa Occidental, na officina de Joseph Antonio da Sylva, impressor da Academia Real, MDCCXXVII. Impressas à custa da mesma província. (Exemplar pertencente a Livraria d'Alcobaça) SÁ, Fr. Manoel. *Memórias históricas dos illustrissimos arcebispos*, bispos e escritores portuguezes da Ordem de Nossa Senhora do Carmo, reduzidas a Catalogo Alfabetico, e a seu protector augustissimo el Rey D. João V. Lisboa Oriental, Officina Ferreyriana, MDCCXXIV (1724).

[3] PRAT, Fr. André, O. Carm. *Notas Históricas sobre as missões carmelitas no Extremo Norte do Brasil (séculos XVII-XVIII).* Recife, 1941.



Figura 03 - Cristo da Prisão, Salvador, Bahia.



Figura 04 - Cristo da Coroação de espinhos e da Flagelação, Goiana, Pernambuco.

disseminadas pelas constituições sinodais dos Bispados e, em particular, no Brasil, pelas Constituições do Arcebispado da Bahia. Além das diretrizes oficiais, toda obra religiosa, pressupunha a existência de um encomendante.

Nas igrejas carmelitas, será a própria Ordem que determinará o programa iconográfico a ser realizado na sua decoração interna. Estarão presentes nos seus altares as principais devoções hagiográficas da Ordem, tendo *N*ossa Senhora do Carmo a primazia sobre todas, seguida dos profetas fundadores: Elias e Eliseu. Já os Descalços priorizaram os seus santos recentemente canonizados, como Santa Teresa, São João da Cruz e Santa Maria Madalena de Pazzi. Ainda são devoções populares: São Simão Stock, Santo Alberto, Santo Ângelo e os santos negros, Santo Elesbão e Santa Ifigênia. Santa Teresa possuiu um destaque especial, estando presente tanto nas igrejas dos Descalço quanto nas dos Calçados e também nas dos terceiros, como uma das devoções de maior prestígio, influenciando nos temas decorativos e na própria espiritualidade dos leigos.

O programa iconográfico das igrejas dos leigos no Brasil utilizou, na decoração as próprias esculturas dos Cristos dos Passos da Paixão, da Procissão do Triunfo. Hoje, ainda existem, no Brasil, treze conjuntos de Passos da Paixão de Cristo, dos quais, doze se encontram nos altares das igrejas das Ordens Terceiras do Carmo. A única exceção é a de Cachoeira, cujo conjunto se encontra na sala dos santos.

Na origem dessa devoção, está a Procissão do Triunfo da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, celebrada pelos leigos e regida nos Compromissos da Ordem Terceira. Saía na última sexta-feira antes do Domingo de Ramos e, a partir NBR 6022 - Artigos científicos impressos do século XIX, também no Domingo. No Brasil, a procissão do Triunfo deixou de existir provavelmente a partir de fins do século XIX, ou início do XX, pois ainda vem discriminada nos Estatutos dos terceiros da cidade do Rio de Janeiro, de 1895.

Nos conjuntos brasileiros, podemos dizer que posturas, indumentárias e atributos dos Cristos dos diversos passos são constantes, com pequenas variações no posicionamento das mãos e nos atributos. Um exemplo interessante é a presença ou não do Anjo, no Passo do Cristo no Horto. Supomos que tenha sido um elemento constante nos diversos conjuntos, o que se justifica pelo direcionamento do olhar do Cristo, porém, como se tratasse de uma imagem delicada e de pequeno porte, é provável que o anjo não tenha resistido aos anos de uso e à degradação do tempo. Daí a sua ausência em alguns dos conjuntos estudados.

Acreditamos ainda que a escolha dos Carmelitas de iniciar a representação com o passo do Horto, deveu-se à identificação com a passagem do Antigo Testamento, quando o Profeta Elias, fundador espiritual da Ordem, é confortado no deserto por um anjo (1 Reis, 19: 4-7). Essa passagem é tida como uma prefiguração da agonia de Cristo no Horto. Os





Figuras. 05, 06, - Cristo da Flagelação, atribuídos a Pedro da Cunha, Rio de Janeiro e Itu, segunda metade do século XVIII.

conjuntos, portanto, quanto à iconografia obedecem a um momento preciso. Na maioria deles, os atributos são constantes. As exceções ficam por conta do conjunto de Ouro Preto e do Cristo da Prisão da Igreja dos Terceiros de Salvador. (FIG.3).

No tocante às peças atribuídas e datadas, os dois conjuntos portugueses, de Manuel Martins e de José de Almeida (1708-1769), respectivamente das igrejas de Faro e Lisboa, já foram amplamente estudados com a publicação dos documentos referentes a sua fatura, não existindo nenhum problema[5].

O mesmo se pode afirmar a respeito do conjunto atribuído a Manuel Inácio da Costa, pertencente à Ordem Terceira do Carmo de Salvador. Essas peças foram esculpidas pelo escultor baiano para a remodelação da igreja, que ardeu no incêndio de 1789. A atribuição foi feita a partir de análise comparativa com as peças documentalmente comprovadas do referido escultor. Nestas obras, já se observa a introdução de um gosto "moderno", isto é, o neoclássico, que, neste caso, acompanha a decoração da nova Igreja dos terceiros[6].

Com relação à forma e ao estilo, os Cristos das igrejas terceiras carmelitas brasileiras enquadram-se basicamente nos períodos estilísticos vigentes no século XVIII e princípios do XIX. O conjunto mais antigo parece ser o da igreja dos terceiros de Recife. O Cristo da Flagelação deste conjunto, juntamente com outras três peças: duas em igrejas na própria cidade de Recife: a Igreja conventual do Carmo e a Capela Dourada, dos franciscanos, e uma em igreja da Ilha do Faial, em Portugal, o Cristo da Flagelação dos terceiros carmelitas, possuem tipologias semelhantes. É provável que tenham origem portuguesa, possivelmente da escola de Lisboa, que se espalhou pelo mundo luso-brasileiro. Esse protótipo se popularizou nas peças da região da capitania de Pernambuco, inspirando as esculturas das igrejas de Goiana e João Pessoa, mas também pode ser encontrado em locais mais distantes, como no exemplar do Museu de Arte Sacra de Paraty, no Rio de Janeiro, que provavelmente seja desta região.

---

[4] BRUSADIN, Lia Sipaúna Proença, Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG), Dissertação de Mestrado sob a orientação da Dra. Maria Regina Emery Quites, defendida no Programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. E BRUSADIN, Lia Sipaúna Proença e QUITES, Maria Regina Emery. *Aimaginária da Paixão de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)*. Belo Horizonte, Prismas, 2017.

[5] Para o escultor Manuel Martins, ver : LAMEIRA, Francisco I. C. *Inventário artístico do Algarve*. A talha e a imaginária. Faro: Secretaria de estado de Cultura / Delegação Regional do Algarve, 1994. Volume XII – Concelho de Faro. 2 vol. E LAMEIRA, Francisco I. C., *O maior entalhador e escultor setecentista Algarvio – Manuel Martins*, publicado em Actas do Congresso Internacional do Barroco, Porto, 1991, p. 224-226. E para o escultor José de Almieda, ver PEREIRA, Célia Nunes Santos. *A arte na Igreja do Convento de Santa Maria do Carmo de Lisboa (1389/1755)* – contributos para o seu estudo cripto-histórico, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, sob a orientação do Doutor Vítor Serrão, no Departamento de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, 2 Vols. E VALE, Teresa Leonor M. *Um português em Roma, um italiano em Lisboa.* Os escultores setecentistas, José de Almeida e João António Bellini, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.





Figuras 07, 08, - Cristo da Flagelação, atribuídos a Pedro da Cunha, Rio de Janeiro e Itu, segunda metade do século XVIII.

Para o escultor Manuel Martins, ver : LAMEIRA, Francisco I. C. Inventário artístico do Algarve. A talha e a imaginária. Faro: Secretaria de estado de Cultura / Delegação Regional do Algarve, 1994. Volume XII – Concelho de Faro. 2 vol. E LAMEIRA, Francisco I. C., O maior entalhador e escultor setecentista Algarvio – Manuel Martins, publicado em Actas do Congresso Internacional do Barroco, Porto, 1991, p. 224-226. E para o escultor José de Almieda, ver PEREIRA, Célia Nunes Santos. A arte na Igreja do Convento de Santa Maria do Carmo de Lisboa (1389/1755) – contributos para o seu estudo cripto-histórico, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, sob a orientação do Doutor Vítor Serrão, no Departamento de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, 2 Vols. E VALE, Teresa Leonor M. Um português em Roma, um italiano em Lisboa. Os escultores setecentistas, José de Almeida e João António Bellini, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

Com relação à forma, novamente as exceções serão as peças da Igreja de Ouro Preto, e agora também as da de Cachoeira, que apresentam tipos físicos padronizados. No primeiro caso, a padronização decorre do uso de máscaras de metal, como vimos. No segundo, o conjunto é uma incógnita, pois apresenta o tipo físico alongado e a fisionomia à oriental, cujo modelo se repete em cinco obras do conjunto. Não existe diferenciação emocional dos Cristos dos diferentes passos a partir do entalhe, mas sim, através da policromia, com a inclusão dos hematomas e feridas.

Ainda merecem destaque duas observações formais. Uma se refere ao anjo presente no Cristo no Horto, da Igreja de Ouro Preto, cuja fatura difere dos Cristos (e não apresenta a máscara de metal). Acreditamos tratar-se de peça produzida na região, podendo mesmo pertencer à lavra do entalhador de dois dos altares laterais, Justino Ferreira de Andrade, e ter sido executado entre os anos de 1812 e 1814. Basta comparar o rosto do anjo com os querubins deste mesmo altar. A segunda trata dos dois Cristos remanescente na Igreja dos terceiros de São Cristóvão, que apresentam características fisionomicas muito similares ao Senhor dos Passos da cidade de Goiana, com características regionais, podendo ser de algum artífice da região, de fins do século XVIII ou já do XIX.

---

[6] RÉSIMONT, Jacques, 'Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, "o Cabra"', publicado na Revista Barroco, Belo Horizonte, UFMG, 1986-89, p. 101-126.

[7] Para os Cristos de São Paulo : NARDY FILHO, Francisco. *Notas históricas do Convento do Carmo de Itú*, São Paulo, 1919. E CÉSAR, Joaquim Leme de Oliveira. 'Notas históricas de Itú', publicado em *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo,* v. 25 (1925), 1928, p. 43-90. Para os Cristos do Rio de Janeiro : FORMAN, Vera R. Lemos, 'Dois mestres imaginários do Rio de Janeiro setecentista: Simão da Cunha e Pedro da Cunha' publicado em *Gávea 7.* Revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro, PUC, 1989, p. 128-145.

EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN: REGLA Y EXCEPCIÓN DE LA RETABLÍSTICA EN BUENOS AIRES A FINES DEL SIGLO XVIII

Gabriela Braccio
gabrielabraccio@gmail.com
Gustavo H. Tudisco
Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"
gustavomuseo@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo centra la atención en el retablo dedicado a Nuestra Señora de Belén en la iglesia de San Juan Bautista, cuya autoría corresponde al maestro tallista Tomás Saravia, quien se comprometió en 1789 a realizarlo por la suma de ochocientos pesos. La comparación de dicho retablo con el que poco tiempo después realizó el mismo tallista para la iglesia de La Merced reveló llamativas diferencias y, luego de un amplio relevamiento documental, su respectivo análisis y la investigación respecto del maestro tallista, hemos podido aproximarnos a ciertas particularidades de la práctica retablística en Buenos Aires a fines del siglo XVIII, como costes, diseños y comitentes.

Palabras clave: Retablos. Contratos.Tallistas. Virgen de Belén. Buenos Aires.

En la ciudad de Buenos Aires, el 21 de octubre de 1789, el maestro tallista don Tomás Saravia se obligó, ante escribano público, a trabajar y dar por concluido en ocho meses un retablo de Nuestra Señora de Belén para la iglesia del convento de monjas Capuchinas, manifestando haber ya recibido la suma total de ochocientos pesos de manos de don Eugenio Lerdo de Tejada.

Respecto de Buenos Aires durante el período colonial, este documento resulta excepcional por varias razones. En primer lugar, porque son escasos los documentos escritos conocidos que den cuenta de acuerdos de obra, ya sea celebración de contratos o recibos de pago. Por otra parte, porque se trata de uno de los pocos documentos de este tipo formalizados por escritura pública pero que, a diferencia de lo que se conoce para otras regiones, no es una escritura de contrato sino de obligación, por haber recibido el total del dinero antes del inicio de la obra (HERNANDEZ NIEVES, 1994, p. 327-356). Sin embargo, creemos que el carácter excepcional reside fundamentalmente en su contenido, pues no sólo da cuenta de la obra, su costo, el tallista y el comitente, a más del plazo acordado y el destino de la misma, sino que incluye información sobre los materiales y el diseño, como veremos.

La primera alusión a este documento se encuentra en un artículo publicado por Ribera y Schenone en 1948 (RIBERA y SCHENONE,1948, 23-47). En 1969, Guillermo Furlong lo resume en una de sus publicaciones y, aunque no cita la referencia, nombra a quien pagó por el retablo (FURLONG,1969). Eugenio Lerdo de Tejada resultó entonces el indicio para la localización del documento y también, como veremos, para la obtención de mayor información sobre el retablo porque, como subraya Burucúa, el comitente es la clave del desciframiento de los enigmas históricos del arte, por ello resulta determinante saber quién era Eugenio Lerdo de Tejada en el intento de limitar las hipótesis iconográficas (BURUCUA,2002). Conociendo que se trataba de un acaudalado comerciante, buscamos información que nos permitiera reconstruir la trama en la que dicho retablo se inscribe (SOCOLOW, 1991). Así supimos que Eugenio Lerdo de Tejada, fallecido en 1791, había otorgado testamento en 1787 y también, a comienzos de 1790, un codicilo (AGN). Precisamente, es en este documento donde encontramos la referencia a la escritura de obligación por el retablo, pero es en el testamento donde hallamos el sentido del mismo, pues da cuenta respecto de la devoción que el retablo evidencia (FIG. 1).

Lerdo de Tejada manifiesta haber estado casado con doña María Josefa de Cevallos, quien según dice era devota de Nuestra Señora de Belén, así como que ella había heredado la devoción de sus padres y que, desde hacía tiempo, también él la había adoptado. A su vez, entre los cuadros que figuran en su inventario de bienes, se mencionan dos lienzos pintados de Nuestra Señora de Belén. Sin embargo, lo que refuerza el sentido de la devoción es que el suegro de Lerdo de Tejada, don Ignacio Bustillo y Cevallos, había sido quien donó el terreno para la fundación de una casa de la Compañía de Jesús en 1738, dotándola con un lienzo de Nuestra Señora de Belén traído por él mismo de España (AGN. 1789).

Justificada la devoción, analizaremos ahora la escritura de obligación por el retablo, la que fue otorgada el 21 de octubre de 1789. De la misma surge, en primer lugar, que el retablo debe hacerse "bien recargado de madera buena y sin la menor adición, de cedro de tres a cuatro años del Paraguay, con su Mesa de Altar de tres varas de largo y tarima correspondiente" (DE LETONA, 2006). Esta especificación respecto de la madera a utilizar nos permite señalar dos

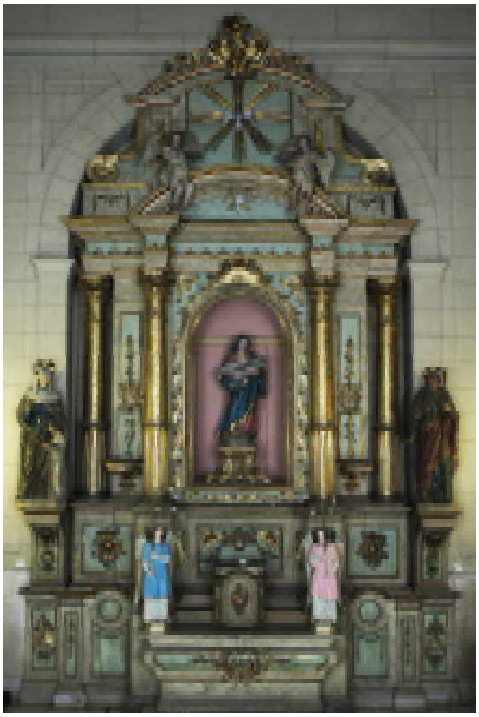


Figura 1 - Tomás Saravia, Retablo de Nuestra Señora de Belén. Madera tallada, dorada y policromada. 9 x 5,8 x 0,64m. Buenos aires, 1790. Iglesia de San Juan Bautista de Buenos Aires (ex Monasterio de Nuestra Señora del Pilar de Monjas Capuchinas). Foto: Agustín Muguerza, MIFB.

cuestiones interesantes. Una es en cuanto a la práctica, pues si bien es habitual encontrar en los contratos suscriptos en España especificaciones sobre la madera, resulta absolutamente singular para nuestro ámbito (FURLONG, 1946). La otra cuestión es respecto del material, pues la utilización de cedro del Paraguay, también llamado de las Misiones, era habitual para la confección de retablos no sólo en nuestro territorio sino en diversas regiones de España, donde lo llamaban precisamente cedro de las Indias (FURLONG, 1946).

La escritura también señala que el retablo debe hacerse "arreglado al diseño que se le ha dado, y al qual debe añadirle un Sagrario para el Ssmo Sacramento correspondiente en obra é ideas al mismo diseño"((HERNANDEZ NIEVES.· Consideramos que éste es el aspecto más singular que contempla la escritura, pues no sólo da cuenta de la existencia de un diseño, sino que el mismo le fue entregado al tallista. También llama la atención el uso del término *diseño* en lugar de *traza*, como es habitual en los contratos suscriptos en España, pero lo que cuenta, más allá de cómo se lo llame, es que posee la ventaja de poder viajar a distancia, de allí que resulte probable que este diseño haya cruzado el Atlántico. Coincidentemente, un sobrino de Lerdo de Tejada había manifestado, en 1784, la voluntad de costear dos retablos en su ciudad natal, encargando "se haga sacar en Madrid los dibujos por un tallista de habilidad"[1].

Por último, aunque no surge de la escritura de obligación sino del codicilo, Lerdo de Tejada estableció que el retablo debía colocarse en la capilla del crucero, así como que sus espejos y cornucopias le sirviesen de adorno, a más de dejar trescientos cincuenta libros de oro batido para dorarlo cuando fuese tiempo de hacerlo[2]. Considerando el riguroso cuidado puesto en todas las cuestiones relativas al retablo, llama la atención que no haya mención alguna a la imagen titular. Posiblemente se deba a que para entonces ya se hallaba colocada en un altar, lo que era una práctica habitual respecto de las devociones (CORBET FRANCE.1945, 49-91). La imagen que actualmente exhibe es de factura local y de fines del siglo XVIII, pero no es posible atribuirla a Tomás Saravia debido a que no se conocen hasta ahora imágenes de su autoría (Fig. 2).

Respecto del tallista, si bien nos limitaremos a señalar lo que resulta exclusivamente pertinente con el propósito de este trabajo, creemos importante mencionar que Tomás Saravia es, de acuerdo con el padrón de artesanos levantado en 1780, el único maestro nacido en Buenos Aires[3]. También es el tallista que más ha trabajado para la iglesia del convento de frailes Mercedarios, siendo de su autoría el púlpito, el retablo mayor y otros(BRUNET, 1973). Precisamente, es uno de estos el que resulta de nuestro particular interés aquí, se trata del retablo dedicado a San Serapio, en el que Saravia comenzó a trabajar en junio de 1793[4].

[1] Testamento de Eugenio Martínez Lerdo, en: AGN, Registro 2, Año 1784.
[2] Idem Nota 6.
[3] AGN, IX, 35-2-3 Expte. 15.

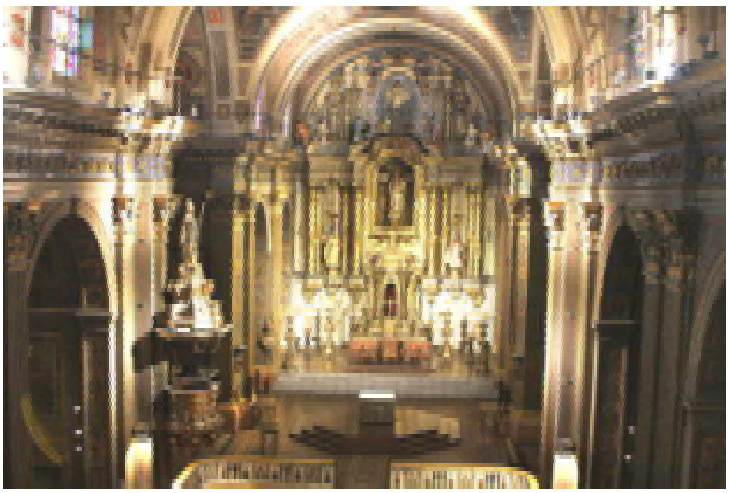


Figura 2 - Tomás Saravia, Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Buenos Aires (ex Convento Grande de San Ramón de Frailes Mercedarios). Púlpito y Retablo Mayor. Buenos aires, 1788 - 1804. Fotos: Agustín Muguerza, MIHB.

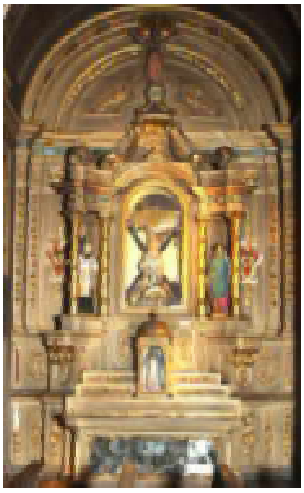


Figura 3 - Tomás Saravia, Retablo de San Serapio. Buenos aires, 1793 - 1895.

Confrontaremos ahora ambos retablos, empezando por aquello que comparten, a más del tallista. Respecto de la época, son coetáneos, puesto que sólo median cuatro años entre el inicio de uno y otro. En cuanto a la madera, hemos visto que el de Belén fue realizado en cedro y sabemos que el de San Serapio también, según surge del libro de gastos del convento [5]. Respecto de la imagen titular, en tanto que no fue considerada en la escritura de obligación por el retablo de Belén, sabemos que la de San Serapio fue traída de España en 1768 (BRUNET). En cuanto al costo, si bien resulta similar respecto de ambos retablos, mientras que Saravia recibió la suma total al aceptar el encargo de Lerdo de Tejada, el convento de Mercedarios terminó de pagarle dos años después de concluida la obra, pero no debemos olvidar que fue el convento quien le proporcionó la madera [21]. Por último, respecto del retablo de Belén, hemos visto que Saravia se comprometió a realizarlo en ocho meses, aunque desconocemos cuándo efectivamente lo concluyó, en tanto que inferimos que el de San Serapio lo llevó a cabo en siete meses, pues sabemos que en enero de 1794 fue blanqueada la capilla y se compró el vidrio para la urna en que se colocó la imagen[5] (Fig. 3).

Respecto del diseño, creemos que el retablo de San Serapio revela la interpretación criolla del reordenamiento escenográfico que el rococó significó para el barroco. Ya no es la talla profusa y mimética de formas vegetales sobre las superficies, ni el movimiento ascendente de las calles centrales lo que da vida a los retablos, sino que se acentúa la libertad de las líneas y de las formas por sobre la decoración. Gracias al sotabanco de entrantes y salientes, las calles diagonales, sus columnas apenas esgrafiadas, los escasos relieves, sus entablamentos zigzagueantes, la cornisa abruptamente interrumpida por una venera y su ático terminado en punta, este retablo parece estar en movimiento e intentar envolver al espectador. Posiblemente por todo esto, a más de contar con un solo cuerpo, en el inventario de 1795 se dice que estaba concluido "a la moderna"[23], lo cual significa que posee un lenguaje diferente al del retablo barroco. Creemos importante señalar que el desplazamiento temporal significó, algunas veces, simultaneidad de estilos en un mismo ámbito y, otras, claros procesos de transición con combinación de lenguajes. Por ello consideramos que las obras realizadas por Tomás Saravia en la iglesia de la Merced a fines del siglo XVIII, las que inferimos él mismo diseñó, son el epítome de un tardo-rococó que se halla imbuido aún de espiritualidad barroca (Fig. 4 y 5).

Respecto del retablo de la Virgen de Belén, cuyo diseño le fue entregado a Saravia, consideramos que posee un estilo rococó atemperado por una fuerte connotación clasicista. El planteamiento de su sotabanco dentro de la tipología de tumba y la palma como el elemento decorativo más notorio en el arco de la hornacina principal pueden ser vistos como preanuncios de futuros modelos neoclásicos. La diagonal abrupta de las calles en San Serapio fue aquí reemplazada por un zigzag en ángulos rectos de las columnas y el entablamento para dar cabida a sendas repisas circulares. La cornisa es entera y su frontis en arco de medio punto se cierra para dar un sentido monumental y de inmovilidad a la estructura. El ático repite con leves variaciones el mismo frontis que el cuerpo principal. El coronamiento es una última concesión al estilo rococó, al estar rematado por una tarja de roleos y volutas. Estas formas movidas contradicen la resolución

[4] Libro de gastos (1775-1790), en: AGN, XIII, 15-2-6.
[5] El 5/6/1793 se gastaron $38 en dos trozos de cedro para el retablo de San Serapio, Ibidem.
[6]Tomás Saravia recibió pagos parciales entre junio y noviembre de 1793, representando un total de $207, y la suma de $550 en 1795, por lo cual estimamos el importe total del retablo en $757, en: AGN, XIII, 15-2-6 y IX, 7-2-5.
[7] Libro de gastos (1775-1790), en: AGN, XIII, 15-2-6.



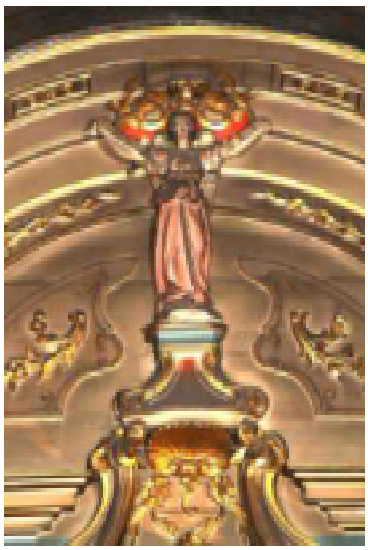


Figura 4 y 5 - Tomás Saravia, Retablo de San Serapio (detalle de la hornacina central y esviajes o diagonales). Retablo de San Serapio (detalle del ático). Fotos: Agustín Muguerza, MIHB

geométrica de los dos emblemas principales que ostenta el retablo: los rayos divergentes del Espíritu Santo en el frontón del ático y la Estrella de Belén en el frontis de la calle central. La imagen de la Virgen destaca por su pequeño tamaño en relación al retablo, por lo cual se le ha agregado una peana. Si bien ha sido repintada, a más de haber perdido al Niño, creemos que dialoga perfectamente con las imágenes realizadas para la misma iglesia por el tallista Juan Antonio Gaspar Hernández[24]. Si bien no sabemos si el diseño entregado a Saravia consideraba la presencia de los ángeles de la cornisa, podemos decir que son figuras casi obligadas en los retablos rococó de Buenos Aires y que, en este caso, han sido atribuidos a Manuel Díaz, un tallista de origen portugués[25] (Fig. 6 y 7).

Considerando lo hasta aquí planteado, se evidencia la existencia de una regla cuya excepción parece ser el diseño. Podríamos entonces creer que el rococó del retablo de San Serapio se debe a que Tomás Saravia, por ser originario de Buenos Aires, se había formado siguiendo a maestros de mediados del siglo XVIII. Del mismo modo, podríamos creer que el clasicismo del retablo de Nuestra Señora de Belén obedece a que Lerdo de Tejada, por ser un comerciante peninsular, estaba al tanto de las nuevas tendencias. Sin embargo éstas serían meras especulaciones producto de la trampa encantada de lo que representan las imágenes[26], de lo que vemos en los retablos. Ahora bien, si consideramos el ámbito en que cada uno de ellos se inscribe, quizá podamos entender las verdaderas razones. Por una parte, el retablo de San Serapio fue realizado para la iglesia de los Mercedarios, ubicada próxima a la Catedral, sede de numerosas cofradías, y con un convento que, en pleno plan de reformas edilicias, contaba para entonces con cerca de cien miembros, entre frailes y novicios. Por otra parte, el retablo de Nuestra Señora de Belén fue realizado para la iglesia de monjas Capuchinas, cuyo convento estaba destinado a doncellas nobles pobres y establecido allí hacía más de treinta años, aunque la iglesia recién tuvo su retablo mayor a comienzos del siglo XIX.

En la Merced, la obra de Tomás Saravia desarrolla un lenguaje visual rococó que busca exhibir el crecimiento de la Orden y su comunidad de fieles, mayoritariamente integrada por la élite porteña. Mientras que en la iglesia de las Capuchinas, la voluntad de Lerdo de Tejada impone una línea clásica, que determinará el estilo del resto de los retablos, y que busca exaltar la decencia y humildad de una comunidad que vive de la limosna. Creemos entonces que el diseño no constituye en sí una excepción, sino que se trata de una diferencia, la cual obedece al sentido de estos retablos en función del ámbito para el que fueron realizados.

REFERÊNCIAS

BRUNET, José (O de M). **Los mercedarios en la Argentina**, Bs.As., 1973.BURUCUA José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Bs.As., FCE, 2002, pp. 138.

CORBET FRANCE, Eugenio. **La cofradía del Santo Cristo de Buenos Aires**, en: *ARCHIVUM,* T°II, Cuad. 1, Bs.As., Huarpes, 1945, p. 49-91.

[8] Inventarios de la Orden de la Merced (1793-1795), en: AGN, sala IX, 7-5-2.

[9] La imagen de Nuestra Señora del Carmen ha sido atribuida a Juan Antonio Gaspar Hernández, a más de otras que actualmente no se encuentran en la misma iglesia, en: RIBERA Luis y SCHENONE Héctor, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Bs.As., 1948.





Figuras 6 y 7. Tomás Saravia, Retablo de Nuestra Señora de Belén (detalle de la hornacina central y la calle derecha)(detalle del frontis y el ático) Manuel Díaz (a), Ángeles, par. Madera tallada y policromada. Fotos: Agustín Muguerza, MIHB.

CARRASSON LOPEZ DE LETONA, Ana. **Construcción y ensamblaje de los retablos en madera**, en: GRUPO ESPAÑOL DEL IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, España, 2006.

FURLONG, Guillermo. ***Artesanos argentinos durante la dominación hispánica,*** Bs.As. Huarpes, 1946. FURLONG Guillermo, Historia social y cultural del Río de la Plata, 1536-1810. El trasplante cultural: Arte, Bs.As., Tipográfica Editora Argentina, 1969.

HERNANDEZ NIEVES, Román, **El contrato de la obra de arte en Extremadura (escultura de los siglos XVI al XVIII),** en: *Revista de estudios extremeños*, V° 50, N°2, Badajoz, 1994, p. 327-356. HERNANDEZ NIEVES, Román, "El contrato de la obra de arte en Extremadura (escultura de los siglos XVI al XVIII), op.cit.

RIBERA, Luis A. y SCHENONE, Héctor H. **Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial**. **El maestro Juan Antonio Hernández.** En: Revista de la Universidad de Buenos Aires, Año II, N°5, Bs.As.1948, p. 23-47.

SCHENONE Héctor H. en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES y THE GETTY FOUNDATION, **Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes inmuebles. Ciudad de Buenos Aires II, *Primera parte,*** *Bs.As., 2006.*

SOCOLOW Susan M., **Los mercaderes del Buenos Aires virreinal: familia y comercio**, Bs.As., ed. De la Flor, 1991.
Registro 1, Año 1789.

AS IMAGENS DO BOM JESUS NO SERTÃO DO CONSELHEIRO

Jadilson Pimentel dos Santos
Doutor em Teoria da Arte pela Universidade Estadual de Campinas
Professor do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia.
pimenteljadilson@gmail.com

RESUMO

Antônio Conselheiro foi um indivíduo afeito ao cristianismo das origens e seguidor extremado das normas propagadas pela Contrarreforma: mortificação do corpo, veneração de relíquias, criação de santuários sagrados, utilização e influência do estilo barroco, dentre outras. Devoto declarado do Bom Jesus, apresentava em suas pregações uma oratória inflamada e de teor místico, cujas bases encontravam ressonância em obras como: o Lunário Perpétuo, as Horas Marianas e a Missão Abreviada. Apontado por diversos estudiosos como o "Anchieta" ou o "Vieira dos sertões", deixou um conjunto de edifícios religiosos cujos oragos além de dialogarem, sobremaneira, com o estilo Barroco, também transitam pelas expressões de linguagem popular. Em seu séquito existiam os mais variados trabalhadores, destacando-se de forma exemplar, os entalhadores e fundidores, os quais deixaram obras escultóricas desde as margens do São Francisco até os rincões mais próximos do litoral norte da Bahia, (área denominada Sertão do Conselheiro). As imagens do Bom Jesus, ai presentes, ricas em simbologias, apresentam tipologias próprias, com repertorio sincrético, sendo evocadas, na maioria das vezes, na face do Cristo, as feições do beato Conselheiro. Baseado em fotografias, documentos de cronistas, cartas e dissertações, este trabalho intenta divulgar as obras escultóricas do Bom Jesus, de modo a revelar e divulgar esse patrimônio artístico-religioso que se encontra cada vez mais ameaçado, bem como esquecido de estudos mais aprofundados sobre esse que é um tema muito importante para o contar e recontar da memória do povo conselheirista.

Palavras-chave: Escultura religiosa. Arte no sertão de Antônio Conselheiro. Imagens do Bom Jesus. Religiosidade Canudos.

DEVOÇÕES E ICONOGRAFIA NOS SERTÕES

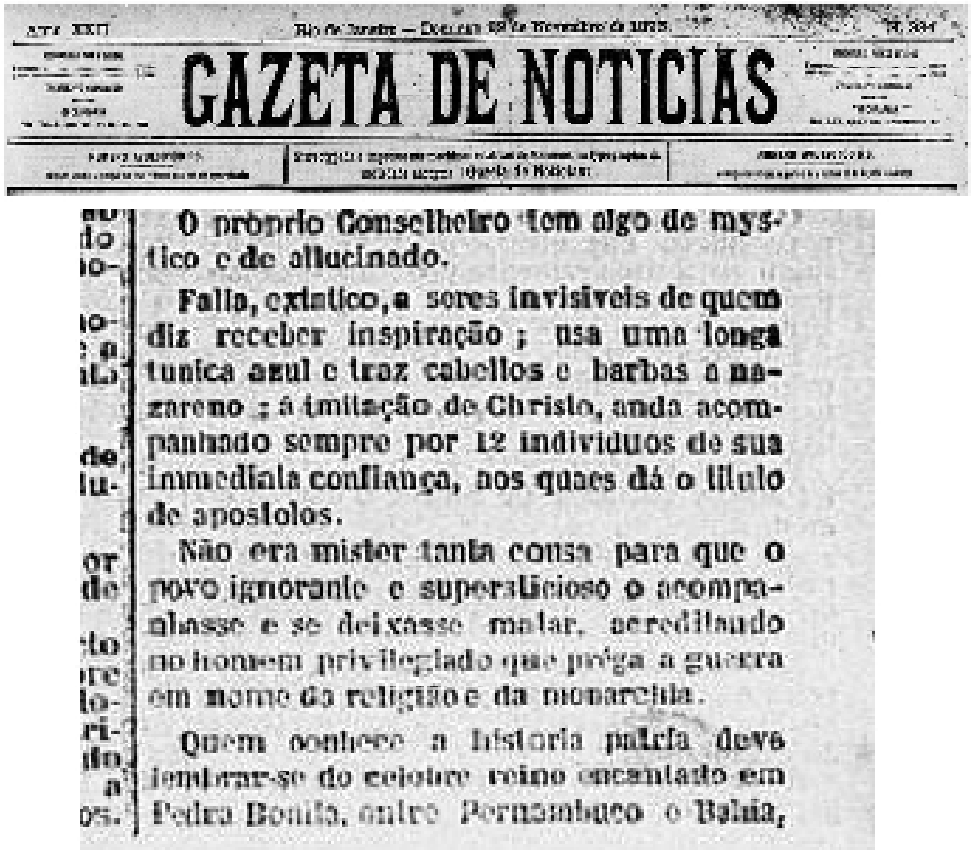
É vasta a iconografia de santos relacionada a Antônio Conselheiro. Ao chegar às terras da Bahia pelos idos da década de setenta, do século XIX, já se apresentava portando um bordão, trajando hábito de cor azulada, usava alpercatas franciscanas e possuía barba e cabelos crescidos ao modo capuchinho.

Inspirado na vida dos santos, peregrina pelos desertos, vivendo no mais puro ascetismo. Na voz e na mística do povo sertanejo, ele seria o Messias que do céu desceu, sendo que naquela altura, já se relacionava com um número significativo de acólitos que o seguiam carregando estandartes do Divino, pequenos andores, algumas cruzes e a imagem do Crucificado, por vezes, encerrada em oratórios.

> Assim pervagou largo tempo, até aparecer nos sertões, ao norte da Bahia. Ia-lhe crescendo o prestígio. Já não seguia só. Encalçavam-no na rota desnorteada os primeiros fiéis. Não os chamara. Chegavam-lhe espontâneos, felizes por atravessarem com ele os mesmos dias de provações e misérias. Eram, no geral, gente ínfima e suspeita, avessa ao trabalho, farândola de vencidos da vida, vezada à mandria e à rapina. Um dos adeptos carregava o templo único, então, da religião minúscula e nascente: um oratório tosco, de cedro, encerrando a imagem do Cristo. Nas paradas pelos caminhos prendiam-no a um galho de árvore; e, genuflexos, rezavam. Entravam com ele, triunfalmente erguido, pelos vilarejos, e povoados, num coro de ladainhas. Assim se apresentou o Conselheiro, em 1876, na vila do Itapicuru-de-Cima. Já tinha grande renome. (CUNHA, 2002, p156).

Suas pregações, nesse momento, já se articulavam de modo grandíloquo combatendo o luxo excessivo e promovendo em fogueiras, a queima de objetos considerados pecaminosos. Assim como os grandes peregrinos e mártires da história, despontava o beato, nessas paragens, vindo de longa trajetória de provações e mortificação do corpo. Tal qual o Cristo martirizado, na palavra euclidiana, "o asceta despontava, interiço, da rudeza disciplinar de anos de penitência, pois requintara nessa aprendizagem de martírios, que tanto preconizavam os velhos luminares da igreja". (CUNHA, 2002, P.168).

Em semelhança com o asceta do Quixeramobim que ficou conhecido na história como Antônio Conselheiro; outros poucos beatos tornaram-se conselheiros, existindo alguns exercendo sua missão pelos sertões do Nordeste. Contudo, de acordo com Calasans (1969, p.4), Bom Jesus Conselheiro só houve um: aquele peregrino virtuoso, magro, de pouca conversa, cujas feições lembravam as de Jesus Cristo. Segundo o canudófilo, em muitas das suas entrevistas pelos sertões da Bahia, as vozes eram unanimes em afirmar que o beato se parecia também com estas imagens do Senhor dos Passos das procissões da Semana Santa. Esta semelhança fisionômica parece haver contribuído bastante para o endeusamento do líder de Canudos.



GAZETA DE NOTICIAS

O proprio Conselheiro tem algo de mystico e de allucinado.

Falla, extatico, a seres invisiveis de quem diz receber inspiração; usa uma longa tunica azul e traz cabellos e barbas a nazareno; á imitação de Christo, anda acompanhado sempre por 12 individuos de sua immediata confiança, aos quaes dá o titulo de apostolos.

Não era mister tanta cousa para que o povo ignorante e supersticioso o acompanhasse e se deixasse matar, acreditando no homem privilegiado que prega a guerra em nome da religião e da monarchia.

Quem conhece a historia patria deve lembrar-se do celebre reino encantado em Pedra Bonita, entre Pernambuco e Bahia,

Figura 1: GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 29/11/1896. Antônio Conselheiro
Fonte: Disponível <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em 13 jan. 2015

Em semelhança com o asceta do Quixeramobim que ficou conhecido na história como Antônio Conselheiro; outros poucos beatos tornaram-se conselheiros, existindo alguns exercendo sua missão pelos sertões do Nordeste. Contudo, de acordo com Calasans (1969, p.4), Bom Jesus Conselheiro só houve um: aquele peregrino virtuoso, magro, de pouca conversa, cujas feições lembravam as de Jesus Cristo. Segundo o canudófilo, em muitas das suas entrevistas pelos sertões da Bahia, as vozes eram unanimes em afirmar que o beato se parecia também com estas imagens do Senhor dos Passos das procissões da Semana Santa. Esta semelhança fisionômica parece haver contribuído bastante para o endeusamento do líder de Canudos.

O jornal *A Gazeta de Notícia*, no ano de 1896, reiterava, na capital nacional, a visão mística que se tinha acerca do profeta cearense, descrevendo suas características e comparando-o ao Cristo (Figura 01).
Por outro lado, ainda que o peregrino jamais tivesse afirmado que fosse o Messias, ou Jesus, ou Santo Antônio, nos dois livros de sermões que deixou escrito, assina: "o Peregrino Antônio Vicente Mendes Maciel". Neles não encontramos sequer uma insinuação nesse sentido. Todavia, sua grei o enxergava como o iluminado capaz de operar vários tipos de milagres. De acordo com Galvão (2001, p.108), "os depoimentos contemporâneos ou de sobreviventes, que a ele se referem como Santo Antônio, Santo Antônio Aparecido e Bom Jesus Conselheiro são numerosos". Davam-lhe saudações ao começo e ao fim das prédicas, sobretudo quando chegava ou deixava as fazendas e povoados. Em Belo Monte era comumente saudado como Bom Jesus Conselheiro. Ainda em consonância com a autora, "essa foi sua derradeira denominação, depois de responder sucessiva ou alternadamente aos apelativos de Meu Pai, Irmão Antônio e Santo Conselheiro".

Afora a Virgem Maria, culto de origem tridentina, e deveras semelhante ao do padre Ibiapina, a devoção particular do profeta cearense se dirigia a Santo Antônio e, em especialmente ao Bom Jesus, o qual ergueu o maior número de templos em sua homenagem. Seguindo essa lógica, assevera-se:

> No caso do primeiro: era seu nome; nome de seu avô Antônio Maciel; nome e padroeiro de sua vila natal, Santo Antônio de Quixeramobim; orago da primeira igreja que construiu em Canudos; e padroeiro do Belo Monte. Até hoje a mais concorrida festa anual de Canudos é a de 13 de junho, coroando uma trezena. No caso do segundo: topônimo do primeiro arraial que fundou nos idos de 1880, o de Bom Jesus, ao pé da capela de mesma invocação; orago da mais nova e maior igreja que construiu em Canudos; identificação e sincretismo entre ambos, cunhando o apelativo de Bom Jesus Conselheiro; e posteriormente, como é óbvio, o Messias, o Salvador, o Redentor. (GALVÃO, 2001, p.109)

Devoto declarado do Bom Jesus, Antonio Vicente apresentava em suas pregações uma oratória inflamada e de teor místico, cujas bases encontravam ressonância em obras como o Lunário Perpétuo, as Horas Marianas e a Missão Abreviada. Apontado por diversos estudiosos como o "Anchieta" ou o "Vieira dos sertões", deixou um conjunto de edifícios religiosos cujos oragos além de dialogarem sobremaneira com o estilo Barroco, também transitam pelas expressões de linguagem popular. Em seu séquito existiam os mais variados trabalhadores, destacando-se, de forma exemplar, os entalhadores e fundidores os quais deixaram obras escultóricas desde as margens do São Francisco até os rincões mais próximos do litoral norte da Bahia (área denominada Sertão do Conselheiro). As imagens do Bom Jesus, ai presentes, ricas em simbologias, apresentam tipologias próprias com repertorio sincrético, sendo evocadas, na maioria das vezes, na face do Cristo, as feições do beato Conselheiro.

As esculturas dos santos padroeiros dos templos do beato Conselheiro são geralmente de pequeno porte. Essa predileção se explica, em primeiro momento, devido aos seus mais de vinte anos de peregrinação pelos desertos sertanejos, e a facilidade com a qual se tinha em transportar essas relíquias. Eram imagens carregadas em diminutos oratórios, por seus acólitos, e veneradas nas cidades onde a comitiva do profeta realizava incursões missioneiras. Num segundo momento, notam-se que essas formatações tipológicas já se faziam presentes, e eram bem aceitas, mesmo em épocas anteriores ao nomadismo do líder de Canudos.

Tal gosto já se podia notar em sua cidade natal: a Vila do Campo Maior do Quixeramobim; onde as devoções ao crucificado (Senhor do Bonfim) e a Santo Antônio de Pádua ou Lisboa já eram realizadas desde o século XVIII. Oriundo do norte de Portugal, o fundador dessa vila cearense, Antônio Dias Ferreira, trouxe a ancestral crença de seus antepassados disseminando um forte fervor religioso.

Na voz de Pordeus (2011, p.106), é de se presumir que Dias Ferreira tenha trazido consigo a imagem do santo de seu nome, pois assim procediam os portugueses que emigravam para o Brasil. Era a pequena imagem do padroeiro da freguesia natal, ou do santo do seu nome ou devoção, uma peça obrigatória da diminuta bagagem do reinol aqui aportado.

Os vultos sagrados, de pequeno porte, tinham muito valor para as gentes dos sertões brasileiros. Despertavam mais fé ou confiança. Segundo Augusto de Lima JUNIOR (apud PORDEUS, 2011, p.106), "acostumados a se prostrar nas igrejas de Portugal, diante de efígies sagradas de diminuto porte, não admitiam poderio aos grandes vultos".

No entendimento do autor, estes só foram aceitos nos templos a partir do século XVIII, pois, antes dessa época imperava o estabelecimento no Concílio de Elvira o qual ordenava que nas igrejas todas as imagens fossem portáteis, para poderem ser conduzidas a lugares ocultos, como sucedeu por ocasião da entrada dos mouros na península, em que os fieis fugiram com elas, enterrando umas e escondendo outras nas grutas de alto monte. (JUNIOR, apud PORDEUS, 2011. p 106)

Essa visão de mundo circulou nas terras brasileiras. Foi bastante recorrente no imaginário do homem cristão, sobretudo o sertanejo, que de forma criativa compôs versos populares que bem traduzem o sentir de uma época.

Não quero Santo Antônio grande
Dentro do meu oratório
Eu quero é o pequenininho
Que faz o meu peditório

Santo Antônio Pequenino,
Amansador de burro brabo:
Amansai a minha sogra,
Que é levada do diabo!
DENIZ (apud Pordeus, 2011. 106)

Estas características vão acentuar ainda mais a relação de intimidade do fiel com o santo do qual se tem devoção. No sertão, é recorrente que, os mais entronizados em altares de igrejas e em oratórios domésticos são os de temática mariana, os da paixão, os dos Santos mártires, etc. A Semana Santa, com a meditação e o acompanhamento dos passos do Bom Jesus, é o ponto alto da liturgia popular.

Nessa perspectiva destacam-se, sobremaneira, na geografia do semiárido as devoções ao Senhor Bom Jesus. A tônica aí enfatizada é a do sofrimento e da morte e ela se divide em quatro momentos fortes: "A flagelação no pretório de Pilatos, na devoção ao Bom Jesus da Cana Verde, o caminho do calvário, na devoção ao Senhor dos Passos, a crucificação, na devoção ao Senhor do Bonfim; a morte e sepultamento de Cristo, na devoção ao Senhor Morto". (AZZI apud OTTEN, 1990, p.110)



Figura 2: Prataria da Imagem do Senhor do Bonfim de Chorrochó – BA.
Autoria: desconhecida, século XIX. Fonte: Jadd Pimentel, 2010

O povo do sertão do Nordeste da Bahia constantemente se apropria de Jesus Cristo à sua maneira. Projeta no sofrimento do Bom Jesus as suas angústias, dores e desilusões. São rememoradas diante do Cristo doloroso a fome, a seca, a doença, a dureza do trabalho, a exploração, etc. Nesse sentido, o sofrimento visualizado na imagem do Bom Jesus dá força para assumir as dores, pois ele sofreu ainda mais.

Se por um lado existe uma certa crítica à visão popular do Bom Jesus, segundo a qual ela seria mera ilusão do homem sofrido, espalhando conformismo e fatalismo, por outro não parece contundente.

> Se, por um lado, tal concepção religiosa da vida como sofrimento, incentivado pelo clero, pode ser considerada como uma forma de 'ópio do povo' segundo a expressão de Marx, por outro lado não resta dúvida de que por parte das populações marginalizadas e oprimidas existe uma outra maneira de encarar a devoção da Paixão. Segundo essa visão, Cristo é considerado como aliado do povo, como um companheiro, como um sofredor como eles. Em suma, a presença de Cristo sofredor cria no povo uma resistência inaudita diante dos sofrimentos e das tribulações, e uma consciência de paz que impede o desespero mesmo nas circunstâncias mais adversas da vida. (AZZI apud OTTEN, 1990, p.111)

Sendo assim, a devoção ao Senhor Bom Jesus no sertão se destaca. O povo camponês que quer alívio para as suas doenças e seus problemas não enxerga no Bom Jesus um homem abatido e derrotado, mas alguém capaz de socorrê-lo nas suas opressões e misérias. É ele, o Bom Jesus, quem incita ermitães a fugir do mundo para fazer penitência e acolher pobres, doentes e desvalidos.

O SENHOR DO BOMFIM DE CHORROCHÓ

O crucificado da Igreja do Bonfim de Chorrochó é uma peça de peso artístico e histórico e de importante valor afetivo na cidade. Datada do século XIX, encontra-se no altar-mor e está protegida por um oratório oitocentista confeccionado em madeira e vidro.

É voz corrente na comunidade que quando da construção do templo, Conselheiro deixou para a devoção a escultura que hoje se vê entronizada como o padroeiro local. Consta-se de um crucifixo para altar. Nele destacam-se: peanha, cruz e crucificado, bem como outros elementos.

A cruz, elaborada em madeira de lei, destaca-se ornada com ponteiras e resplendores em prata trabalhada[1]. Alguns elementos apresentam detalhes em ouro, latão e incrustações de pedras semipreciosas. Mesmo numa área do Brasil carente de recursos e marcada à época por secas prolongadas, a peça é expressiva e suntuosa nos aspectos decorativos.

Segundo Abrantes (sd), "o uso da prata e do ouro na igreja católica vem de tradições bizantinas". Sua presença nos crucifixos faz com que o brilho cintilante transforme a ideia de morte em ressurreição e, a imagem-símbolo do cristianismo passa a significar a luz do povo. O ouro na antiguidade era um metal raro e por isso mesmo considerado o



Figura 3: Prataria e detalhe do resplendor da Imagem do Senhor do Bonfim de Chorrochó – BA. Autoria: desconhecida, século XIX. Foto: Jadd Pimentel, 2016.



Figura 4: Resplendor dos pés da Imagem do Senhor do Bonfim de Chorrochó – BA. Autoria: desconhecida, século XIX.

maior bem material. No interior de uma igreja cristã transforma-se no símbolo do sagrado, do bem espiritual que representa Jesus com a Luz Divina. A escolha do ouro e da prata[2] para a ornamentação religiosa era determinada pela importância que os objetos tinham no culto.

Nos crucifixos, "as ponteiras de prata das extremidades identificam Jesus como sendo o Sumo Sacerdote entre os homens, pois Ele não ofereceu cordeiro ao templo, mas ofereceu-se a si mesmo. As ponteiras posicionadas na horizontal representam a ponte para a salvação do mundo, e na vertical a ponte de união entre o Céu e a Terra" (ABRANTES, sd). Nessa imagem do Conselheiro notam-se dois resplendores[3]: um com 16 raios dourados, contendo centro em flor[4] com pedra semipreciosa colocado na cabeça do Cristo e outro na intersecção das hastes da cruz e sugerem a representação da luz divina (Figuras 02 e 03).

Ao pé da cruz ressalta-se o resplendor em prata com formas híbridas contendo a figuração do coração de Maria trespassado pela espada; também representa a união da espiritualidade mariana. Apresenta-se decorado com laços e motivos fitomórficos (Figura 04). Chamam bastante a atenção as três ponteiras do crucifixo em detrimento de sua factura. Contendo a mesma tipologia, nelas constatamos motivos fitomórficos em prata batida que se entrelaçam em monogramas cujas letras AC (A no topo da ponteira e o C duplicado na base), segundo a tradição popular, levam a crer que são as iniciais do nome Antônio Conselheiro. Ao centro, evidenciamos símbolos do martírio de Cristo (Figura 05).

Nas imagens do Senhor Bom Jesus, sobretudo a da Igreja Matriz de Chorrochó, percebe-se que em termos de análise da forma, sua anatomia, proporção, factura, etc., encontram-se um tanto distantes dos cânones clássicos.

---

[1] A criação dos objetos de prata com relevo decorativos pode ser a firo usando-se o malho e a bigorna para repuxar a folha de prata até a forma desejada e, depois, usando-se variados tipos de martelos para se conseguir o relevo artístico em repuxado. Os relevos decorativos eram concluídos pelo método de cinzelar, gravar, punçar e mesmo soldar que consistiam em retocar a prata com o cinzel, gravar linhas e sombras com o buril cortando a superfície para formar desenhos e marcar e furar a prata por punção formando desenhos profundos ou vazados (PAIVA, 2016, p.01).

[2] Destacando-se no período barroco, a arte da prata teve um acentuado crescimento com as aspirações do catolicismo contrarreformista. Embora o ouro fosse prolífico no Brasil do século XVIII, o grande desejo de muitos era o da prata. Procedente das colônias espanholas, adentrava o país por vias oficiais para ser amoedada conforme os costumes da Europa. Ora barroca, mais forte e pesada, ora rococó, mais leve e delicada, ora neoclássica comedida e sóbria, distinguiram-se pela dignidade do traço, pelas dimensões e delicadezas dos detalhes. De acordo com Rosa (1980, p. 407), com uma defasagem de uma década, o que no Brasil se produziu era o que vinha do reino, sendo que no século XVIII, começaram a aparecer, além de elementos tradicionais, outros que surgiram timidamente, e que podemos considerar nacionais, como os da nossa flora e representações iconográficas. Sempre executado em ouro, suas decorações preferenciais eram as de cunho iconográfico com forte teor doutrinal referentes e aspectos teologais.

[3] Tão forte é este símbolo que se tornou um caráter praticamente obrigatório, ao modo de glória, a atestar o fulgor que ilumina aquele que foi distinguido com esse sinal. No período barroco alcançou maior pujança estimulados pela apologia dos símbolos triunfalistas, nascendo ai um amontoado de formas fitomórficas, cartelas e elementos diversos. Apesar da dominante forma crescente de onde nascem os raios luminosos, surgiram também modelos diferentes como o círculo, o losango ou mesmo o quadrado.

[4] É comum aparecer no centro das cruzes e de resplendores a imagem de flor aberta. Embora cada flor possua um símbolo próprio na multiplicidade das representações, essas flores solares nos crucifixos simbolizam a promessa da ressurreição, abertas pela irrigação do sangue derramado de Cristo. Centralizadas como aparecem possuem um claro significado radial solar, um centro espiritual que irradia o amor e a harmonia, o alimento da eternidade (PAIVA, 2016, p.11).



Figura 5: Ponteira do crucifixo do Senhor do Bonfim de Chorrochó – BA. Autoria: desconhecida, século XIX. Fonte: Jadd Pimentel, 2016.

Não se conheçe, todavia a autoria das peças. É sabido que pelos idos da década de 80 do século XIX o entalhador mais famoso da grei conselheirita – Mestre Faustino – trabalhava na execução dos retábulos da Matriz de Crisópolis. É possível atribuir a confecção da escultura e da cruz que formam o crucifixo a esse artista, o qual teria certamente esculpido a obra na freguesia do Itapicuru, área de sua circulação. Já os acessórios que compõem o conjunto, provavelmente foram executados fora da área geográfica em questão, em alguma capital próxima, ou centro mais desenvolvido, que trabalhava com ouriversaria. Após ficar pronta, e com o término da igreja, o beato envia a obra para a devoção do povo chorrochoense, como atesta uma lápide exposta na parede frontal da igreja.

O que chama a atenção no Cristo dessa peça é a sua anatomia não tão convencional, a qual mais lembra essas imagens de cariz popular. O tronco com seus músculos são anatomicamente duros e estáticos assim como o perizônio que o envolve, mas de uma expressividade considerável.

O que mais se destacam no conjunto são a face e o crânio do Crucificado cuja semelhança com a do beato Conselheiro é patente. Ao relacionar este, o de Chorrochó, com os Crucificados de Crisópolis, ressaltamos um Cristo mais envelhecido, isso pode ser constatado pela expressão facial e corporal. A essa altura, o beato já era visto como um enviado do Cristo ou o próprio Cristo, ganhando força na poesia popular.

O sol que se levanta
Cheio de seu resplendo
Antônio substitui Jesus
Que do castigo nos livrou

O Anti-Cristo chegou
Para o Brasil governá
Mais aí está o Conselheiro
Para dele nos livrá
(ROMERO, apud CALASANS, 1959, p. 61)

Embora Conselheiro a esse tempo já demonstrasse mais idade do que o Crucificado ai representado, nessa imagem não escapou de ter sua fisionomia enquanto motivo de inspiração do artista.

Segundo a tradição popular, enumeramos algumas características que podemos comparar a face do Cristo de Chorrochó com a face do bom profeta: crânio relativamente grande e achatado ao modo cearense; face ovalada, magra, comprida com alguns sulcos evidentes, queixo proeminente, nariz longilíneo com asas nasais com recortes côncavos, orbitas oculares grandes e profundas.

Descrições muito próximas a essas, ai relatadas, também foram feitas com relação a Antônio Vicente, desde a sua primeira aparição em Sergipe e na Bahia, noticiadas pelo periódico *O Rabudo*. Posteriormente nos textos de Euclides da Cunha e nas imagens que dele circularam em jornais das capitais, bem como no relatório redigido pelo frei João Evangelista do Monte Marciano e em textos de poetas populares ou no imaginário das gentes sertanejas.
Embora Conselheiro afirmasse que Deus era outra pessoa, o povo não o via como um indivíduo comum. Era, na voz popular, o Santo Conselheiro ou Bom Jesus Conselheiro.

CONCLUSÃO

Avaliando o repertório cultural da grei conselheirista, que chegou ao século XXI, conclui-se que o seu líder era um sujeito de vasta erudição.

As construções de cultura material e imaterial articuladas por Antônio Conselheiro, no sertão da Bahia, refletem a imagem perfeita de um indivíduo letrado no meio dos iletrados, e da influência da sua produção sobre a cultura popular e "analfabeta". Nesse sentido, Antônio, aquele que aconselha, logo rende bons frutos, e suas devoções, artes e arquiteturas ensinam o que os camponeses não sabiam, além de instruir, catequizar e moralizar os sertanejos.

Com sua produção cultural, através da arte e arquitetura, cujas características típicas herdou em anos de peregrinação, o beato ensinou aos mais variados sertanejos seu oficio de construtor. Com isso terminou por fundar, nestes rincões da Bahia, um estilo praticamente autoral, cuja escola construtiva terminou por influenciar outras comunidades sertanejas até meados do século XX.

As edificações congregavam em torno do beato um número considerável de trabalhadores, e, dado a sua autoridade, faz com que de forma muito espontânea, reúna o povo trabalhador, por onde passa, cerca de três vezes por dia para rezar e cantar com ele. O relato de Hoornaert (1998, p.113) considera que "antes de ser construtor, Antônio Vicente é o homem das letras, diferente dos outros exatamente por se meter em livros e rezas, e isto o distancia dos demais".

No final do século XIX, no sertão, os meninos que saiam da escola e continuavam estudando eram vistos de forma negativa, e essa postura vai caracterizar Antônio Vicente por toda a sua vida. Toda essa ambientação, somada a aprimorada formação em letras primárias, latim e culturas gerais, que era incomum no sertão do século XIX, faz dele um homem de repertório cultural considerável, escrevendo inclusive algumas obras de literatura.

Toda essa produção cultural: artística e literária de Antônio Conselheiro causou no século XX, admiração nos meios intelectuais, pois revelou um beato letrado, diferente do estereótipo criado por Euclides da Cunha que o pinta como um lunático, um pregador apocalíptico fanático que fala do fim do mundo, que arranca os cabelos das mulheres, enfim, um louco, o qual corresponde bem ao projeto literário que o escritor desenvolve.

Ao destruir o projeto de Antônio Vicente Mendes Maciel o poder constituído da nação brasileira cometeu erros e atrocidades. Hoje, mais de um século depois, o beato de Quixeramobim destaca-se no panteão das referências populares em toda a extensão territorial do Brasil. O que ainda resta aos donos do poder é o recorrente empenho em manipular a mensagem que emerge da proposta conselheirista, ao lado das resistências, por parte dos descendentes dos sertanejos e dos que com eles se comprometeram em preservar a história da vida pregressa do Conselheiro e posterior ao conflito denominado Guerra de Canudos.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Dalva (org). **Catálogo de exposição Crux crucis crucifixus o universo simbólico da cruz**. São Paulo: Museu de Arte Sacra, s.d. sem paginação.

AZZI, Riolando. **O catolicismo popular brasileiro.** *Cadernos de teologia e pastoral*. Petrópolis, n.11, p,106-136, 2001.

CALASANS, José. **Notícias de Antônio Conselheiro.** In: *Centro de Estudos Bahaianos*. Salvador, n. 56, 1969, p. 3-12.

CALASANS, José. *O ciclo folclórico do Bom Jesus Conselheiro*. Bahia: Tip. Beneditina, 1959.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Editora Martim Claret, 2002.CUNHA, Maria José de Assunção. *O Museu da Inconfidência*. In: Catálogo do Banco Safra. São Paulo: Banco Safra, 1995.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A imagem do Cristo Crucificado na Bahia setecentista**. *Boleteim do Ceib*, Belo Horizonte, v.1, n.3, 1997, p. 2-3.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **O Império de Belo Monte: Vida e Morte de Canudos**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

HOORNAERT, Eduardo. **Os anjos de Canudos**. Petrópolis: Vozes, 1998.

OTTEN, Alexandre. **Só Deus é grande**. Loyola, São Paulo, 1990.

PAIVA, Marco Elizio. **Objetos de Culto: pratarias**: Belo Horizonte, 2016.

PORDEUS, Ismael. **Escritos sobre Antônio Conselheiro e a Matriz de Quixeramobim**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

ROSA, Mercedes. ***A prata da casa. Um estudo sobre a ouriversaria no Museu Carlos Costa Pinto***. Salvador: Conselho Federal de Cultura, 1980.

DO BARROCO AO NEOCLASSICISMO NO ENTALHE ESCULTURAL CATALÃ: A SUA EVOLUÇÃO ATRAVÉS DUMA PARÓQUIA DE BARCELONA

Maria Garganté Llanes
Universitat Autònoma de Barcelona
maria.gargante@uab.cat

RESUMO:
Nosso trabalho estuda a evolução da escultura em madeira do final do século XVIII até o início do século XIX em uma paróquia de Barcelona, especificamente a igreja de Santa Maria del Pi[1]. A partir desse espaço específico, podemos ver como as correntes neoclássicas são tímidas (especialmente quando se trata de escultura religiosa), que mantêm o equilíbrio com as raízes tardias barrocas, mas populares, que se recusam a desaparecer. Esta linha difusa entre um estilo e outro é também compensada pela qualidade dos escultores que se concentram num único espaço paroquial, como é a Igreja del Pi.

Palavras-chave: Escultura. Barroco. Neoclassicismo. Santa Maria del Pi.

O objeto da nossa comunicação é amostrar a evolução que se produz na escultura barroca de caráter religioso na Catalunha entre o final do século XVIII e o início do século XIX, quando as diretrizes acadêmicas impostas pela Real Academia de Bellas Artes de Madrid se contrapõem à sobrevivência dum barroquismo ainda muito arraigado no espírito da devoção popular. Neste sentido, achamos oportuno representar esta contraposição através das realizações executadas por encomenda das distintas confrarias duma paróquia de Barcelona, a igreja de Santa Maria del Pi, uma das mais antigas e prestigiosas da cidade[2]. Trata-se dum grande templo gótico, que foi construído mormente durante os séculos XIV e XV, ainda que durante o século XVIII viu reformado o seu interior com abundante decoração escultural, encabeçada pelo novo retábulo do altar-mor, construído no ano 1730 e atualmente desaparecido como consequência da Guerra Civil espanhola do ano 1936.

A origem da paróquia do Pi achar-se-ia na possível existência duma igreja paleocristã do século V, ainda que não temos documentos que o confirmem. Documentada já no final do século X, a construção do templo como o conhecemos hoje corresponde aos séculos do gótico e da expansão –territorial e econômica- da Coroa de Aragão pelo Mediterrâneo. Os trabalhos começaram em torno do ano 1320. Santa Maria del Pi conforma, junto à Catedral de Barcelona, iniciada no ano 1298, Santa Maria del Mar (1329) e Sant Just i Sant Pastor (1342), o núcleo religioso da que foi uma das ciudades medievais mais pujantes do Mediterrâneo. No século XV foram terminadas partes tão emblemáticas da igreja do Pi como o campanário, o mais alto de Barcelona e que vai fazer um papel importante como torre de defesa e de vigia em posteriores conflitos bélicos, como a Guerra de Sucessão Espanhola no início do século XVIII. Durante o século XVI, a igreja do Pi vai viver um grande momento de esplendor, com a construção do retábulo do altar-mor feito em 1508 por Pere Nunyes e Joan de Borgonya, dois dos pintores mais relevantes da Catalunha do Renascimento e também no século XVI foi construída a cripta, para albergar a relíquia da Santa Espina (o Espinho Santo).

Mas o que mais nos interessa ressaltar é a evolução dos entalhes escultóricos que vão presidir as capelas laterais, a maior parte das quais puderam salvar-se dos destroços da Guerra Civil do 36. As ditas esculturas, vinculadas sobretudo às corporações de ofício que tinham a sede na paróquia, constituem um claro exemplo de devoção arraigada já desde a época medieval, que, porém, continua a renovar a sua imagem com o decorrer do tempo. São também esculturas que têm em comum a sua realização em madeira num momento "difícil" para o entalhe escultórico em Espanha, sendo que a Real Orden do rei Carlos III de 1777 proibira a realização de retábulos escultóricos nas igrejas. O motivo da dita proibição era a fácil combustibilidade dum material como a madeira, coisa que podia provocar incêndios fácilmente. Mas detrás deste "pretexto" escondia-se a vontade da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, instituição criada a meados do século pelo rei Fernando VI, irmão predecessor no trono de Carlos III e que pretendia velar pelo correcto desenvolvimento e práctica das belas-artes no reino todo. O carácter esclarecido e erudito da Academia era o motivo pelo qual o seu gosto artístico estava em consonância com o neoclassicismo, na moda entre as elites europeias

[1] O nome da Igreja provavelmente se originou do bosque de pinheiros (Pi) que ocupava todo o entorno. Ainda resta um enorme pinheiro na praça, que fica bem em frente da igreja.
[2] Queremos agradeçer as informaçoes - procedentes do archivo histórico da parróquia e divulgadas na website da igreja: basilicadelpi.com - proporcionadas por Jordi Sacasas y Albert Cortes, conservadores da Igreja de Santa Maria del Pi e o seu património. Os meus reconhecimientos pela sua generosidade. Também infinitamente agradeçida a Hector Zacarias pela traduçao do texto ao português.

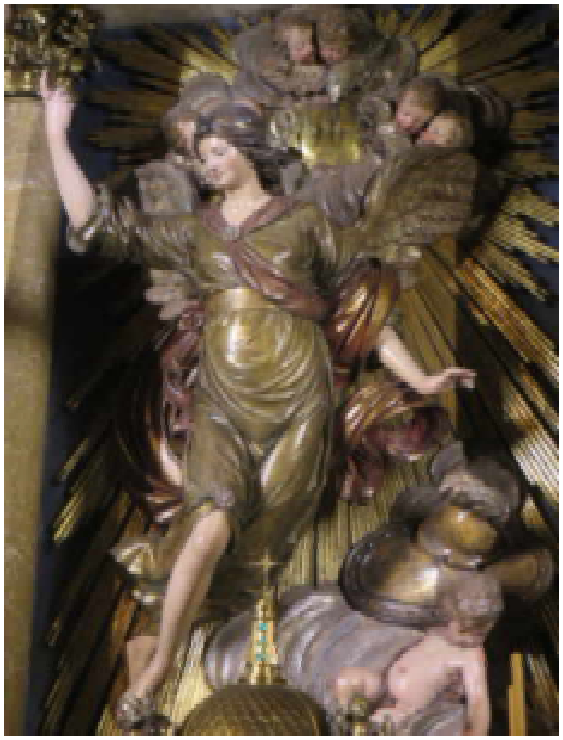


Figura 1 - Imagem do arcanjo Sao Miguel, Salvador Gurri (Igreja de Santa Maria del Pi, Barcelona).

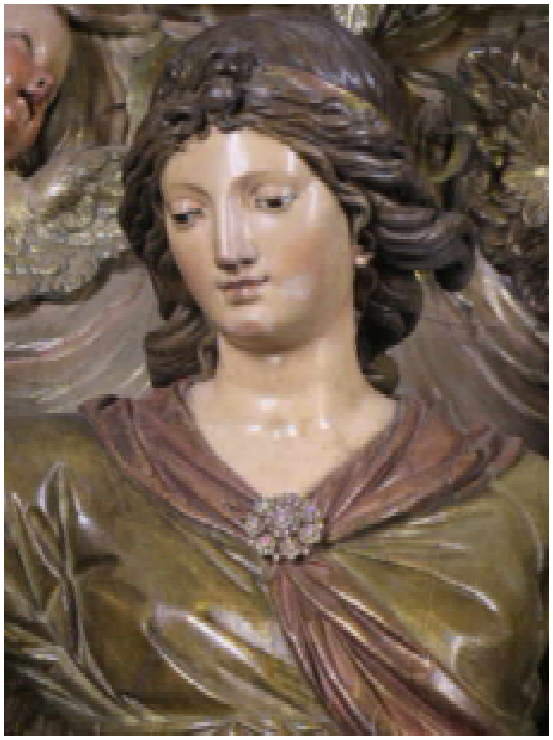


Figura 2 - Detalhe da imagem de Sao Miguel (Igreja de Santa Maria del Pi, Barcelona).

a partir da segunda metade do século XVIII mas que não conseguia arraigar nas preferências artísticas do povo devoto, que se sentia mais atraído pela sensual persuasão do barroco, favorecido pelos exuberantes retábulos de madeira dourada e policromada, que pela frialdade dos retábulos e as esculturas de mármore, um material considerado mais "nobre", mas não tão expressivo para a religiosidade popular.

As esculturas que apresentamos na igreja do Pi constituem exemplos deste momento delicado de transição e de pugna entre as preferências barrocas e as novas modas neoclássicas.

Um primeiro exemplo seria a sustituição do antigo retábulo gótico de San Miguel da corporação dos lojistas –hoje no Museo Nacional de Arte de Catalunya-, por un retábulo presidido por um grande entalhe escultórico do arcanjo, no qual San Miguel deixa de ser representado com a armadura medieval, segundo a tradição do "anjo guerreiro", para se convertir numa figura assexuada e vestida "à romana", mais perto do modelo classicista da Vitória identificada com a "Nice" grega **(FIG.1)**. A escultura em madeira do arcanjo é obra do escultor acadêmico Salvador Gurri e inscreve-se num marco arquitectónico no qual predominam a pedra e os mármores –procedentes de Tarragona e de Carrara-, coisa que contribui para dar um aspecto mais clássico e contido ao conjunto, que se pode considerar uma das primeiras obras religiosas puramente neoclássicas de Barcelona.

Seu autor, Salvador Gurri (1749-1819) foi o primeiro escultor catalão que obteve o grau de acadêmico pela *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.* Graças a esta distinção tornou-se um escultor muito solicitado em Barcelona, onde tinha sido criada a *Escuela Gratuíta de Dibujo*, que pretendía regulamentar o ensino artístico na cidade. Gurri começou a tormar parte da Escola como professor, permanecendo em atividades lá até 1815. A sede da *Escuela Gratuíta de Dibujo* se estabeleceu no edificio da *Llotja de Mar*, sede da Câmara de Comércio, cuja construção tinha acabado de ser concluída. Exatamente Salvador Gurri realizou duas imponentes esculturas em mármore para este mesmo edifício, que eram duas alegorías do Comércio e da Indústria, com aspecto de figuras femininas, vestidas como matronas romanas. Também em Barcelona, foi contratado para fazer esculturas em madeira, como o mencionado altar de São Miguel na igreja del Pi ou o altar-mor da igreja de São Felipe Neri, com escultura urbana em pedra e mármore, como a Fonte de Hércules, conservada até hoje no *Paseo de Sant Joan*.

Numa primeira análise, podemos considerar que a talha em madeira continua sendo utilizado para a escultura religiosa –apesar da proibição (não obedecida) de construir retábulos em madeira desde 1777-, enquanto a escultura civil e urbana precisava mais de um material como a pedra ou o mármore, o que também facilitava uma maior adaptação ao estilo neoclásico. Porém, precisamente por isso, o altar de São Miguel na igreja del Pi constitue um fato singular: porque utilizando a talha em madeira como sistema próprio da tradição barroca, introduz nela o neoclasicismo, apresentndo-nos esse formoso San Miguel com uma finíssima túnica clássica (FIG.2) bem diferente da imagem guerreira tradicional.



Figura 3 - Nossa Senhora dos Desamparados, Ramon Amadeu (Igreja de Santa Maria del Pi, Barcelona).



Figura 4 - Detalhe da cabeça da menina do grupo escultórico de Nossa Senhora dos Desamparados, Ramon Amadeu (Igreja de Santa Maria del Pi, Barcelona).

Este ar neoclássico contrasta com a mais barroca imagem da Nossa Senhora dos Desamparados, situada na capela contígua e constituída por um entalhe escultórico "para vestir", porque só tem esculpidos a cabeça, as mãos e os braços. O resto são roupas com cartões e vestidos reais **(FIG.3)**. A virgem é representada no ato de acolher sob o seu manto dois meninos que lhe pedem abrigo, uma representação habitual dos desamparados mas tratada aqui num jeito muito original e realista **(FIG.4)**. Uma velha tradição explica que o escultor Ramon Amadeu criou o grupo ao ver a sua própria mulher acolhendo ternamente os seus filhos depois de tê-los repreendido por uma travessura. Nossa Senhora dos Desamparados era a padroeira da Real e Ilustre Confraria dos Desamparados, uma associação fundada em Barcelona no século XIV com o objectivo de recolher e sepultar os corpos dos executados que permaneciam no patíbulo à mercê das béstias. Junto com a Archiconfraria do Puríssimo Sangue e a Irmandade da Paz e Caridade, também estabelecidas no Pi, eram as instituções a cargo desta função social e caritativa, e chegaram a ter uma grande transcendência na cidade.

Entre estas duas representações encontramos um exemplo "híbrido" no andor de Semana Santa dedicado ao Enterramento de Cristo, no qual a expressividade das esculturas que o compõem nos remete para uma vontade explícita de continuar uma linguagem barroca, mais afim à piedade popular **(FIG.5)**. O autor desta obra é o escultor Damià Campeny, que durante a sua formação passou uns anos em Roma, onde impregnou-se do gosto neoclássico pela escultura en mármore e bronze, materiais que usou para as suas magníficas esculturas de Lucrécia e Cleópatra (hoje no MNAC). A belíssima versão em mármore de Lucrécia, ainda conservada no antigo edifício da Junta de Comércio, sede da Real Academia de Belas Artes de São Jorge, é a obra mais celebrada do neoclassicismo escultórico catalão. Mesmo assim, ao voltar para Barcelona depois da sua estadia em Roma, Damià Campeny comprovou como os seus clientes potenciais na capital catalã estavam ainda ancorados num gosto essencialmente barroco**,** representado pelo vigor que ainda tinham, nessa época, as oficinas de escultores especialistas na construção de retábulos em talha, esculturas devocionales y passos procesionais, tudo em madeira. Em 1816 a corporação dos Lojistas encarregou-lhe o andor processional da Deposição de Nosso Senhor Jesus Cristo no Sepulcro, para a famosa procissão da Quinta-feira Santa, que saía da igreja del Pi. Para Campeny, foi a primeira oportunidade de dar-se a conhecer na cidade, e, para os Lojistas, supunha uma encomenda na procura de modernidade e prestígio **(FIG.6)**. Campeny, apesar da expressividade ainda barroca da qual o tema precisava, valeu-se de toda a sua mestria para crear un grupo escultórico inovador, tanto na composição quanto nas técnicas, usando as formas mais elegantes do neoclassicismo romano, patentes no móvel –com formosos relevos neoclássicos dourados ornados com metais preciosos– e nas imagens que representam José de Arimateia e Nicodemos no momento de fechar o sepulcro de Jesus, junto com Maria, Magdalena e João, que mostram a sua dor pela morte do filho e mestre.



Figura 5 - Andor processional do Sepulcro de Cristo, Damià Campeny (Igreja de Santa Maria del Pi, Barcelona)



F*igura 6. Andor processional do Sepulcro de Cristo, Damià Campeny (Igreja de Santa Maria del Pi, Barcelona)*

O quarto exemplo é a imagem de São Josep Oriol, na capela que contém o sepulcro do santo realizada pelo escultor Ramon Amadeu, e que também havia realizado o grupo escultórico do altar de Nuestra Señora de los Desamparados. Josep Oriol foi um padre beneficiado da paróquia do Pi, que viveu durante a segunda metade do século XVII até a sua morte em 1702 e ao qual muito cedo se lhe começaram a atribuir milagres. Popularmente, era conhecido como o Doutor Pão e Água, por causa da sua caridade com os pobres. Ramon Amadeu fez a escultura a partir da máscara mortuária do santo, e o representou vestido com indumentária eclesiástica. A estátua (FIG.7) foi feita por ocasião das festas da beatificação que tiveram lugar no ano 1807 e apresenta a imagen do beato com indumentária eclesiástica e com o rosto inspirado em sua própria máscara funerária, que se converteu no modelo referencial para todas as representações plásticas (escultura, pintura, grabado) de San Josep Oriol.

Ramon Amadeu foi um dos escultores mais populares em Barcelona e na Catalunha desde finais do século XVIII até princípios do XIX. Suas principais encomendas foram de caráter religioso, ou para a devoção "pública" (como suas obras na igreja *del Pi*, nas igrejas de Sant'Ana, San Jaume (São Tiago) e Sant Just e Pastor) ou devoção de caráter privado, como provam numerosas encomendas de esculturas da Virgen com o Menino, Jesús, como Ecce Homo ou imágens de Santos para oratórios particulares. Exemplos destas encomendas seríam Nossa Senhora dos Anjos, realizada para a Casa do Gremio de la Seda de Barcelona e, sobretudo, a Nossa Senhora do Carmo com o Menino realizada para a família Torelló en Igualada, uma povoação que fica perto de Barcelona, que representa uma de suas obras mais destacadas. Amadeu también foi um importante escultor de presépios, em terracotta, realizando innúmeras figurinhas para os tradicionais Beléns, de inspiração napolitana.

Voltando à igreja barcelonesa do Pi, Ramon Amadeu também realizou outra obra, não de caráter devocional, mas de caráter festivo, como são as figuras dos "gigantes" *del Pi,* que acompanhavam as procissões e os desfiles festivos. As referências à presença dos gigantes nas festas de Corpus Cristi e outras solenidades da paróquia e também da cidade de Barcelona são numerosas durante os séculos XVII, XVIII e XIX, até que, em 1870, son retirados e esqucidos no sótão do campanário da igreja. Provavelmente, este "esquecimento" facilitou que, durante a Guerra Civil Espanhola, pudessem escapar da destruição.

Finalmente, a mais moderna das imagens conservadas é a estátua de São Pancrácio, que além disso, fixou o tipo iconográfico do dito santo, que se representa visualmente em todos os lugares a partir da imagem da igreja do Pi **(FIG.8)**. A imagem de São Pancrácio, enormemente venerada por ser o padroeiro do trabalho, teve um curioso "salvamento" durante a Guerra Civil. Explica-se que, em 1936, os milicianos estiveram à beira de lançá-la à fogueira, no derradeiro momento, alguém gritou: "Esse não, que é operário!". Então, arrancaram-lhe um dedo da mão e ficou com o punho fechado no ar. "Agora é já um dos nossos!", disseram. Graças a isso, não foi queimado.



Figura 7 - . Imagem de Sao Josep Oriol, Ramon Amadeu (Igreja de Santa Maria del Pi, Barcelona).



Figura 8 - Imagem de San Pancrácio, padroeiro dos trabalhadores (Igreja de Santa Maria del Pi, Barcelona).

Em resumo, as imagens apresentadas constituem uma mostra das distintas sensibilidades que caracterizam este período de "entre séculos" num mesmo espaço paroquial. Além disso, também nos conduzem em última instância a refletir não só sobre épocas e estilos, mas também, sobre como estes chegaram até nós, tendo em conta o contexto específico hispânico e as vicissitudes pelas quais passou o seu património artístico e religioso, desde as sucessivas guerras do século XIX, até a nova rebelião iconoclasta da Guerra Civil.

As massas populares acreditaram que a Igreja Católica era, em parte, responsável (ou pelo menos cúmplice) do golpe militar que determinou o começo da Guerra civil en 1936. É por isso –e posteriormente se demostrou como falso- que, parte do povo relacionou o binômio simplista do poder/igreja, e reagiu, com violencia, contra seu patrimônio e seus representantes. Desse modo, em 19 de julho, começaram a incendiar igrejas em toda as cidade de Barcelona e, em poucas horas, colunas de fumaça que saíam dos templos em chamas e eram visíveis desde os povoados próximos, o que, em alguns casos, provocou inclusive, um certo "efeito chamada".

A destruição das imágens, cadeirais, retábulos e demais ornamentos condensava boa parte da raiva antireligiosa dos milicianos. Em alguns casos, se limitava a incendiar diretamente o altar-mor e as capela, enquanto que, em outras ocasiões, se fazía uma pilha com todas as imagens, retábulos, ornamentos e mobiliário no centro do templo ou do lado de fora, para fazer uma grande fogueira. Em todos os casos se pretendía a destruição da "função" mais do que do objeto em sí mesmo, de forma que havia a vontade de que aquilo que era destruído perdesse o sentido e a função.

Na igreja del Pi, no dia 20 de julho de 1936, grupos de incontrolados anticlericais entraram com a intenção de incendiá-la e sofreu uma notável destruição do patrimônio. O fogo consumiu totalmente o altar-mor, o cadeiral, os portais, algumas capelas laterais e o órgão principal, do coro elevado. A rosácea e os vitrais do presbitério estouraram por causa do calor e o edifício sofreu muitos danos estruturais.

Felizmente, outras igrejas, como a Catedral de Barcelona, as igrejas de Sant Just i Pastor, Sant Sever e Santa Clara, assim como os Museus de Arte Moderna e de Arqueologia, os Arquivos Históricos (o da própria cidade de Barcelona e o da antiga Coroa de Aragão, situado justamente ao lado da Catedral), puderam ser protegidos do assalto pelos guardas, devido à proximidade do Palácio do Governo.

No final da guerra, a igreja do Pi ficou num estado muito precário e começou então um longo processo de recuperação e restauro. Finalmente, a inauguração do Museu e Tesouro da basílica em 2011 pretende reconhecer todos os valores históricos e artísticos da paróquia, herdeiros dos seus mais de 1000 anos de história, entre os quais os entalhes barrocos que apresentamos, grandes sobreviventes patrimoniais da trágica destruição pelos quais vale a pena visitar esta emblemática paróquia de Barcelona. Da mesma maneira, o exemplo de Santa Maria del Pi, serve para ilustrar a fragilidade do patrimônio, da cidade de Barcelona, que sofreu, históricamente, numerosos ataques e destruições. A conservação, quase "milagrosa", desses exemplos, deve constituir também um motivo de reflexão para as gerações futuras a propósito do que o patrimônio significa na história e na identidade da propria cidade.

REFRÊNCIAS

ARQUIVO HISTÓRICO DA PARÓQUIA; website da igreja: basilicadelpi.com

FERNÁNDEZ BANQUÉ, Mariona: **L'escultor Salvador Gurri i Coromines (1749-1819)**, Revista de Catalunya, n.206, 2005;

YEGUAS GASSÓ, Joan: **Ramon Amadeu: 200 anys de la seva estada a Olot (1809-1814)**, Bellpuig, Saladrigues, 2012.

O *POVERELLO* NA TERRA DO OURO – AS REPRESENTAÇÕES DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Natalia Casagrande Salvador
Doutoranda em História Social da Cultura pela UFMG,
naticsalvador@gmail.com

RESUMO
O culto a São Francisco de Assis sempre foi bastante popular. Surgiu na Itália ainda durante a vida do santo, logo se alastrou pela Europa católica. De Portugal foi trazido ao Brasil no início da colonização e se consolidou na região das Minas com a criação das Ordens Terceiras em meados do século XVIII. Em Mariana, primeira capital e sede do arcebispado, os terceiros franciscanos construíram a sua capela a partir do ano de 1763 aonde expõem diversos símbolos, alegorias e representações do *Poverello* de Assis, sendo mais grandioso, o conjunto escultórico que fica no altar da capela-mor. A partir das biografias escritas por Tomás de Celano e São Boaventura, e revistas por historiadores modernos, como Jacques Le Goff, pretendemos discutir as escolhas iconográficas da Ordem para representação em seu templo, considerando a liberdade estilística permitida às associações de leigos, em oposição às ordens regulares. Imediatamente observamos uma nítida tendência para a valorização do teor penitente deste santo, o que acompanha a estética de grande parte das representações iconográficas pós-tridentinas. Pretendemos explorar num âmbito mais aprofundado o significado dessa iconografia em meio a sociedade aurífera do século XVIII, na qual ela se insere. O debate acerca dessa temática propiciará uma ampliação do entendimento da mentalidade religiosa, diante das condições encontradas na sociedade mineradora, com especial ênfase na devoção ao santo que pregava o desapego aos bens mundanos.

Palavras-chave: Arte Colonial. Iconografia franciscana. Imaginária franciscana em Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

Francisco de Assis sempre foi um santo popular. Viveu na Itália entre os séculos XII e XIII. Em época de grandes contrastes políticos, culturais e religiosos, ele fomentou uma consistente reflexão baseada na recusa das superfluidades e na devoção a Deus por meio da inspiração na vida de Cristo. Antes mesmo de sua morte teve bastante influência conquistando seguidores, criou a ordem mendicante que teve a sua Regra aprovada pelo papa Honório III em 1223. Ele tem impacto na formação da cultura ocidental e até hoje é um santo de enorme abrangência dentro da cristandade.

O culto a São Francisco ganhou representações iconográficas diversas desde a narração de várias cenas de sua vida pintadas na Basílica dedicada a ele em sua cidade natal Assis, até a arte mais minimalista encontrada nos dias de hoje. Todas essas, porém, contém uma coisa em comum: elementos prontamente identificáveis pelos devotos. Comumente, os santos são representados com alegorias que remetem à alguma passagem de sua vida ou morte. De acordo com o medievalista Johan Huizinga, a *alegoria* surge da necessidade humana de personificar as ideias, materializá-la para compreendê-la, pois "ajuda o pensamento simbólico à exprimir-se" e o substitui por uma "ideia viva"(HUIZINGA, 1978, p.187).[1]

O historiador da arte Erwin Panofsky, ao explicar os termos Iconografia e Iconologia, afirma que "a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica"(PANOFSKY, 2002, p.54). Considerado isso, vamos explorar a biografia deste santo para compreender as representações que assume nos diversos suportes encontrados numa capela de Minas Gerais[2].

O SANTO DE ASSIS

Francisco, filho de Pica e Piero Bernardone, nasceu em 1182. Embora a família Bernardone não fosse nobre, seu prestígio econômico garantia bons contatos nesta sociedade que, cada vez mais concentrada nas cidades e com o crescente valor do comércio, viu surgir uma nova camada: a burguesia. Francisco viveu numa época fortemente marcada por mudanças sociais, econômicas e religiosas (LE GOFF. 2013), e muitas de suas pregações confrontam os valores adotados por essa sociedade.

[1] O autor alerta, porém, para o comprometimento causado por esta substituição, que tende à superficialidade.
[2]Neste trabalho destacaremos referências ao santo em esculturas, pinturas, talha e brasões, seguindo a concepção de imagem de Johan Huizinga (1978).



Figura 1 - Altar-mor da capela. Fonte: Acervo da autora, 2009.

Francisco teve uma infância tranquila e cheia de regalias, filho de mercador de tecidos, andava sempre com as melhores vestimentas. Ele tomou gosto por contos de cavalaria, a partir das histórias contadas por seu pai quando voltava das muitas viagens que fazia como comerciante. Quando Assis entrou em guerra com Perugia, o jovem Francisco juntou-se à luta para defender sua cidade. Feito prisioneiro, viveu um ano encarcerado e retornou a casa com uma nova percepção da guerra.

De volta a suas atividades rotineiras, certo dia trabalhava para seu pai a vender tecidos para importantes clientes da cidade quando um mendigo entrou na loja a pedir esmola. A sua reação imediata foi dispensá-lo, mas isso causou um rebuliço na mente de Francisco que então correu atrás do homem e lhe deu todo o dinheiro que tinha. Afinal, não era o pobre pedinte um filho de Deus, como todos os outros?- pensava ele. Depois deste episódio o jovem se tornou cada vez mais empático e bem-disposto para com os necessitados. Tal mentalidade se chocava com o espírito capitalista de sua família. O confronto com seu pai era eminente e culminou na sua total entrega a Deus.

Francisco passou então a viver como mendigo, desfez-se de todas suas posses e vestia trapos que lhe eram doados - tais trapos inspirariam o hábito adotado pelos franciscanos, feito sempre de tecido rústico e aparência humilde, amarrado com um cordão de três nós. Aos poucos Francisco foi estabelecendo seus ideais que viriam a compor as Regras submetidas e aprovadas pelo papa Honório III em 1223.

No final de sua vida, no topo do monte Alverne, tomado por imensa fé, Francisco pediu à Deus que concedesse a dádiva de ser como Cristo e sentir na pele suas dores. Este é o episódio em que ele recebe as cinco chagas e configura a representação iconográfica mais dramática do Santo. Ele morre pouco depois, na noite do dia 3 de outubro de 1226. Apenas dois anos após a sua morte Francisco é canonizado pelo papa Gregório IX.

Derivados das questões principais que cerceiam a vida de São Francisco, na iconografia que o representa encontram-se elementos que remetem a passagem do tempo e a perenidade da vida, além do sofrimento de Cristo e a penitência. Os símbolos mais usuais são: a caveira, a ampulheta, instrumentos de martírio como a cruz, o cilício, o chicote, cravos, a coroa de espinhos e as cinco chagas. Todos esses dramáticos atributos serviam para recordar o fiel do sofrimento do Cristo e da devoção com a qual São Francisco seguiu seus passos como uma forma de inspirar a fé.

[3] *Poverello* em italiano significa pobrezinho.



Figura 2 - Francisco em Oração. Fonte: Acervo de Leandro Rezende, 2009.



Figura 3 - São Francisco em agonia. Fonte: Acervo de Leandro Rezende, 2009.

ICONOGRAFIA FRANCISCANA

Com a chegada dos portugueses ao Brasil e a instalação das ordens franciscanas, o culto à São Francisco se alastrou e adquiriu ainda mais força neste novo território. Foram construídas várias igrejas nas quais encontramos diversas representações e atributos referentes ao *poverello*[3]. Em Minas Gerais, aonde fora proibida a instalação de ordens regulares, as associações leigas assumiram o papel de oferecer apoio espiritual e assistencialista aos devotos.

Dentre as associações de leigos, as ordens terceiras eram as de maior prestígio e a Ordem Terceira Franciscana se estabeleceu nas principais vilas da Capitania (Mariana, Ouro Preto, São João del Rei e Diamantina). Toda capela construída era dedicada à um santo ou invocação, que seria representado no altar-mor, ao lado de outras importantes figuras religiosas. A capela da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana foi consagrada à Nossa Senhora da Conceição, que, junto com São Francisco recebendo as chagas, é representada no altar-mor (FIG.1). Segundo a pesquisadora Maria Regina Emery Quites esta invocação é representada "na capela-mor de todas as igrejas" e "É sempre uma imagem de vulto de talha inteira, dourada e policromada, ocupando o trono e podendo ainda ser encontrada em sua base, no topo ou mesmo noutro local, mas sua presença ocorre infalivelmente na capela-mor."(QUITES, 2006, p.570).

Segundo um levantamento das imagens escultóricas presentes nas igrejas mineiras do ciclo do ouro, representações franciscanas ocupam a 5ª posição, com um total de 66 imagens. Outra pesquisa (COELHO, 2005) destaca que as iconografias franciscanas mais comuns no período colonial foram: São Francisco das Chagas, São Francisco Penitente, a Aprovação da Regra ou Conjunto da Cúria e São Francisco com Cristo do Amor Divino.

Passemos então para a exploração da iconografia encontrada na Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Mariana, Minas Gerais. Começando pela arte bidimensional, duas representações da figura de São Francisco podem ser encontradas no forro da sacristia. Ambas são pinturas em madeira, executadas por Manuel da Costa Ataíde no começo do século XIX (QUITES, 2006 , p.571). O primeiro painel com o qual nos deparamos ao entrar na sacristia exibe a imagem de São Francisco em oração (FIG. 2). A cena é situada em ambiente aberto, ao centro um homem de túnica e sandálias segura uma cruz. Ao seu lado estão objetos que remetem à passagem do tempo e à penitência: uma bíblia aberta, um colar de crucifixo, uma caveira, uma ampulheta, um cilício, um chicote e uma roseira. Todos esses elementos junto com a figura central se encontram como que abrigados em um nicho natural de pedra. Do lado esquerdo da pintura há uma pequena casa de madeira com a porta entreaberta, atrás da qual surge o tronco de uma árvore com pássaros ao redor. Do lado direito e num plano precedente um lago ou rio com barcos a vela e, num plano bem longínquo, uma série de casas sugere um povoado, que é cercado por montanhas. No canto superior direito da pintura, duas figuras angelicais estão suspensas no ar, sob uma nuvem branca. Ambas direcionam o olhar para baixo. Essa representação expressa ao mesmo tempo um momento específico da vida de São Francisco de Assis, como reitera os valores que ele pregava e que devem ser observados pelos irmãos terceiros. Os vários objetos dispostos próximo ao santo funcionam como um reforço desses valores.

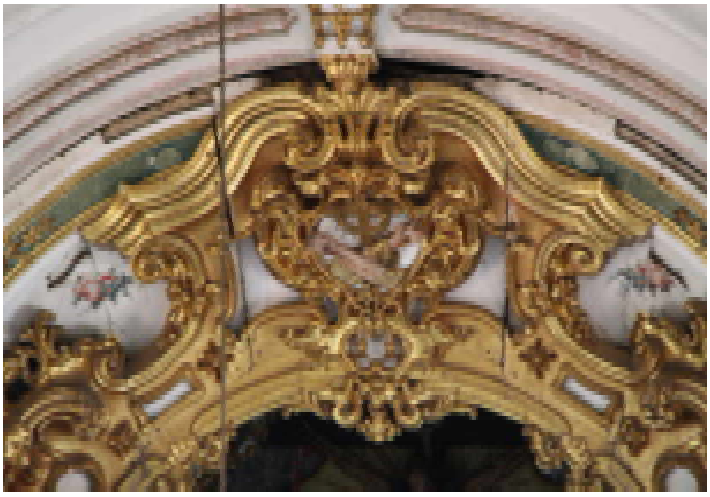


Figura 4 - Arremate do arco do altar-mor.
Fonte: Acervo da autora, 2014.



Figura 5- Detalhe do Medalhão da portada.
Fonte: acervo da autora, 2009.

Na próxima pintura de forro, temos outra representação de uma cena externa (FIG. 3). Cercado de anjos, o mesmo homem de túnica marrom e olhos semicerrados sustenta com as mãos cansadas uma cruz. Seus pés e mãos têm chagas e seu corpo parece envolto de uma chama enquanto sua cabeça recebe raios advindos de cima, aonde um anjo segura um triângulo com um olho ao centro. Ao redor temos o mesmo cenário da imagem anterior, com a diferença que a nuvem não mais se limita à parte superior, mas se espalha e envolve o santo. Um anjo segura uma inscrição, dois leem um livro, outro toca o violino. Ao lado de São Francisco estão novamente elementos de martírio e referência à perenidade da vida: o cilício, o chicote, a ampulheta, uma caveira e a sagrada escritura.

Como uma sequência da cena anterior, Ataíde faz parecer que os anjos e querubins desceram do céu, para acompanhar o Santo no momento de sua morte, pois é essa cena que é representada, o momento de arrebatamento de São Francisco de Assis. Os anjos que aparecem, vestem roupas azuis, vermelhas e brancas tornando a cena mais colorida e por consequência, mais leve e alegre que a anterior. A mensagem final pode ser interpretada como uma valorização da piedade em vida, para o alcance de graças no momento da morte. Ataíde conseguiu nesses dois painéis oferecer lindas representações da vida de São Francisco de Assis, que deveriam influenciar e inspirar os irmãos terceiros a seguir também os passos de Cristo.

Analisemos agora a imagem mais vistosa da capela, na qual temos a representação mais significativa, que seria observada pelo maior número de frequentadores. Como já foi dito, o santo principal se encontrava em local de destaque, ou seja, no altar-mor (FIG. 4). Encimando o trono de sete degraus temos a figura do Cristo na cruz e São Francisco ajoelhado no momento da estigmatização. O conjunto escultórico é de madeira policromada, tem cinco fitas vermelhas representando a imposição dos estigmas no santo, cada uma ligada à chaga correspondente no corpo de Cristo[6] Na pintura do camarim anjos envoltos em nuvens circundam e observam a cena. Segundo o inventário nacional de bens móveis e integrados feito pelo Iphan (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010), este retábulo foi confeccionado entre 1776 e 1778 por Luiz Pinheiro de Souza e policromado por Manoel da Costa Athaíde.

Estas três representações acima são as de corpo inteiro do santo, mas na capela ainda encontramos outras imagens que nos remetem a ele, seja por meio de atributos ou de uma iconografia consagrada como, por exemplo, a imagem dos dois braços cruzados, um desnudo e o outro vestido, o primeiro representando o braço do Cristo e o segundo, de São Francisco representado pelo hábito franciscano. Ambos apresentam as chagas, remetendo tanto ao momento em que o santo recebeu os estigmas quanto à sua dedicação em seguir os passos de Jesus. Para Maria Regina Quites: «Os brasões das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil nos mostram uma grande variedade de elementos simbólicos, entretanto, aqueles que consideramos os mais importantes são os braços de Cristo e São Francisco cruzados e, nascendo deste encontro, a Cruz.» De fato, tais elementos podem ser constatados tanto no coroamento da capela-mor como no frontispício da Capela (FIG.4e5). Em paralelo à iconografia dos dois braços remetendo

[4] Infelizmente não conseguimos apresentar fotografia mais próxima, pois as esculturas foram todas retiradas da capela em 2012 com o seu fechamento e permanecem guardadas no museu de Arte Sacra de Mariana.

à ordem franciscana, também a cruz com dois braços, chamada Cruz de Lorena, é bastante difundida na arquitetura franciscana de Minas Gerais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando-se em conta as imagens verificadas na capela da Venerável Ordem Terceira de Mariana, observamos a constância do uso de cenas da vida e alegorias comuns às representações de São Francisco. Encontramos uma nítida tendência para a valorização do teor penitente deste santo, o que segue a estética de grande parte das representações iconográficas pós-tridentinas. As imagens remetendo à vida piedosa do santo de Assis serviriam para relembrar os devotos dos valores a serem seguidos. Deve-se destacar, contudo, que o caráter devocional do santo se sobrepõe a sua natureza mendicante nas imagens apresentadas. Tal preponderância evidencia a seleção de alguns dos valores franciscanos em detrimento de outros, evitando a temática da renúncia aos bens (conforme pregava o santo), num contexto aonde o ouro era o bem mais cobiçado.

REFERÊNCIAS

COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte;** imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo, Edusp, 2005.

FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem: Francisco de Assis.** (trad.) Federico Carotti. Cia das Letras, 2011.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. São Paulo, Edusp, 1978.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. (trad.) Marcos de Castro. 12ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA/SPHAN. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Minas Gerais. Módulo 2- Região de Mariana. Volume VIII – Igreja de São Francisco de Assis. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-memória, 1989.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença In:_ **Significado nas artes visuais.** 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. pp.45-88.

QUITES, Maria Regina Emery. **As imagens escultóricas das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil** In: ATAS do IV Congresso internacional do Barroco Ibero-Americano, 2006. pp.569-581.

SALVADOR, Natalia C. **Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: A construção de sua capela, os irmãos terceiros e as representações iconográficas**. Dissertação (mestrado em História da Arte). IFCH/ Unicamp, Campinas, 2015.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E ARTÍSTICAS DE SANTO ANTÔNIO DE LISBOA E DE OGUM NA BAHIA

Suzane Tavares de Pinho Pêpe
Doutora em Estudos Étnicos e Africanos
Professora Adjunta
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
suzanepinho@gmail.com

RESUMO

Aspectos históricos e sociais da devoção católica a Santo Antônio de Lisboa e do culto ao orixá Ogum em Salvador e no Recôncavo baiano. Ambos foram objeto de associações presentes no imaginário religioso de baianos, registradas na literatura. A metodologia empregada baseia-se em pesquisa bibliográfica, iconográfica e vivências de pesquisa. Conclui-se que as associações entre divindades do catolicismo e do candomblé decorreram da necessidade de ocultar os ritos de matrizes africanas em tempo de repressão religiosa, e se evidenciam em qualidades, atributos ou elementos simbólicos percebidos como comuns a ambos, assim como virtudes, aptidões e características psicológicas deduzíveis de mitos e outras histórias passadas de geração a geração. A natureza das associações entre santos e orixás variam a depender da época e do lugar. Na Bahia, Santo Antônio e Ogum foram associados ou comparados com base em seu caráter de conquistador e guerreiro.

Palavras-chave: Santo Antônio de Lisboa. Ogum. Bahia. Imaginário. Escultura.

Desde o período da colonização portuguesa no Brasil, Santo Antônio de Lisboa ou de Pádua é um dos santos católicos que mais encontram devotos na Bahia, e Ogum, um dos orixás[1] mais prestigiados do candomblé, religião que se estruturou no século XIX, resultando do contato de negros africanos na colônia.[2] Em um processo de dominação, resistência, conciliações e diversidade culturais, santos e orixás foram objeto de associações presentes no imaginário religioso de baianos e registradas na literatura sobre candomblé (Ver BASTIDE, 1971, p. 364-369).

Nosso objetivo neste texto é tratar de aspectos históricos e sociais da associação feita entre Santo Antônio e Ogum tendo como campo de observação Salvador e Cachoeira, onde foi comum africanos e descendentes buscarem apoio tanto nos orixás quanto nos santos católicos que considerassem capazes de atender às suas necessidades físicas e emocionais, em uma sociedade de dominação étnico-racial, de gênero e socioeconômica.

Assim, um conjunto de possibilidades de crenças foi gerado em decorrência da coexistência de sistemas de crenças diversos, tornando-se comum a fusão[3], o sincretismo ou a comparação entre santos católicos e divindades africanas, o que também ocorreu em Cuba, Haiti e Louisiana (EUA). Essas relações, socialmente construídas, variam a depender do lugar e da época; baseiam-se em qualidades, atributos ou elementos simbólicos percebidos como comuns às divindades associadas, além de virtudes, aptidões e características psicológicas deduzíveis de mitos transmitidos através de gerações.

A imagem de Santo Antônio de Lisboa – Fernando de Bulhões[4] – como conquistador remonta ao tempo em que viveu, entre os séculos XII e XIII, quando o cristianismo assumiu caráter guerreiro e de conquista. Antônio integrou uma missão ao Marrocos a fim de evangelizar não cristãos; de volta a Portugal, teve de desembarcar na Itália, onde se

[1] Os orixás são ancestrais divinizados, que em vida estabeleceram vínculos que lhes garantiam um controle sobre certas forças da natureza – trovão, vento, águas doces ou salgadas –, ou lhes asseguraram a possibilidade de exercer certas atividades como a caça e o trabalho com metais, ou de adquirir o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. (VERGER, 2002, p. 18)

[2] No tráfico na Costa da África, os negros eram identificados por nação (etnia), termo que foi reempregado com o objetivo de identificar as comunidades de candomblé, considerando o predomínio do culto a determinadas divindades, os elementos litúrgicos, linguísticos e musicais. As principais nações de candomblé na Bahia são: Queto, de origem linguística ioruba – chamados de Nagôs na Bahia –, que cultua os orixás; Jeje, de origem linguística fon, que cultua voduns; e a nação Angola, de origem linguística banto, cujas divindades são os inquices. (CASTRO, 2005, p. 255, 309 e 349).

[3] Em 1940, Arthur Ramos escreveu: "[...] a fusão de Ogun (deus da guerra) com Santo Antônio estaria no fato de ter sido o santo um soldado português, cuja vida meio histórica meio lendária, de aventuras guerreiras chegou ao conhecimento do negro baiano." (RAMOS, 1940, p. 136).

[4] Nasceu em Lisboa em 1195, adotou o nome Antônio em 1221, homenageando o eremita Santo Antão, quando entrou para a Ordem Franciscana. (LORÊDO, 2002, p. 85).



*Figura 1 – Desenho de Watson Rodrigues, representando a imagem de **Santo Antônio de Lisboa**, pertencente à Igreja de São Francisco, Salvador, BA. Fonte: SOARES, 1942, p. 93.*



*Figura 2 – Imagem de **Santo Antônio** em procissão na Barra. Salvador, 12/6/2016. Detalhe extraído de fotografia de Betto Júnior. Fonte: CORREIO*, 13/6/2016.*

dedicou à oratória e ao estudo da teologia cristã. (AUGRAS, 2005, p. 84) Faleceu em 13 de junho de 1232, na cidade de Pádua, Itália, e foi canonizado um ano após a sua morte. (LORÊDO, 2002, p. 85).

Em Portugal, Santo Antônio foi invocado como protetor de seus exércitos, assim como ocorreu quando chegou à Baía de Todos os Santos com os primeiros navegadores. Seu nome foi escolhido para designar construções de defesa da cidade do Salvador e construções religiosas[5]. Foram criadas uniões pias e irmandades católicas para a sua devoção[6]. Também a ele recorreram com o objetivo de atender a outras causas: doença, perda de escravo fugido, aguardo de sentença, perda de objetos (MOTT, 1997, p. 187-188) e encontrar noivo para casar (CASCUDO, 1962, p. 52-53).

A publicação de José Carlos de Macedo Soares, *Santo Antonio de Lisboa Militar no Brasil* (1942)[7], apresenta fontes bibliográficas e extratos de documentos relativos a história, patentes militares concedidas ao Santo, e soldos que recebeu até 1907. No século XVI, Santo Antônio foi intitulado soldado raso na Fortaleza de Santo Antônio da Barra; em 1638, invocado como protetor quando na área de Santo Antônio Além do Carmo foi feita a resistência aos holandeses. (BAHIA, 1997, p. 148) No dia 13 de junho daquele ano, o Padre Antônio Vieira pregou sermão "à beira das trincheiras" na capela de Santo Antônio Além do Carmo. (BAHIA, 1997, p. 125-126) Santo Antônio foi promovido de soldado a capitão pela Câmara da Cidade do Salvador em 1705. (SOARES, 1942, p. 15-16)

A expansão do lado leste da cidade do Salvador, iniciada com a Invasão Holandesa, levou à construção de quartéis e de casas no entorno dos edifícios religiosos, entre eles a Igreja de Santo Antônio da Mouraria (1724), onde irmandades tiveram seus oragos, destacando-se, na segunda metade do século XIX, a Irmandade de Santo Antônio dos Militares. O Santo recebeu, no reinado de D. João V (1707-1750), o título de alferes de infantaria na Igreja da Mouraria, cuja pedra fundamental data de 1724 (LEÃO, 2014, p. 45), sendo promovido a sargento-mor em 1810 e a tenente-coronel de infantaria em 1814, pois Dom João lhe creditava ter livrado a monarquia da invasão francesa.

O vínculo da população, no início do século XIX, com o militarismo era forte e os regimentos eram formados por soldados profissionais, assim como, quando convocados, por comerciantes, escravos, caixeiros ou pais de família; do mesmo modo que por "brancos", "pardos" "mulatos livres" e "pretos forros". (COSTA, 1958 apud LEÃO, 2014, p. 44 e 62)

---

[5] Forte de Santo Antônio da Barra (1583-1587), Capela de Santo Antônio da Barra (1595-1600), Primitiva Capela de Santo Antônio Além do Carmo (1594), Forte de Santo Antônio Além do Carmo (1635-1705), Capela de Santo Antônio (1682), a Igreja de Santo Antônio da Mouraria (1726) em Salvador, e o Convento de Antônio do Paraguaçu (1649) em São Francisco do Paraguaçu, Cachoeira.
[6] Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio Além do Carmo (1622); Irmandade de Terceiros, e depois a de Santo Antônio dos Militares (assumindo a capela entre 1849 e 1894), ambas na Igreja da Mouraria. (LEÃO, 2014, f. 51).
[7] A obra trata de Santo Antônio como militar na Bahia, em São Paulo, Goiás, no Rio de Janeiro, na Paraíba e no Espírito Santo.
[8] Antonio de Santa Maria Jaboatam (1857), Sebastião da Rocha Pitta (1878) e Inacio Accioly de Cerqueira e Silva (1837).



*Figura 3 – **Santo Antônio** (detalhe). Imagem de cerâmica cultuada durante quermesse realizada no adro da Igreja de Santo Antônio da Barra. Salvador, 13/6/2017. Foto: S. Pêpe.*



*Figura 4 – SILVA, Celestino Gama da (Louco Filho). **Santo Antônio** (detalhe). 1995. Escultura de jaqueira. h = 1,20 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA. Foto: S. Pêpe, 2010.*

Soares refere-se a autores baianos[8] que, a partir de meados do XIX, pesquisaram sobre o episódio da chegada de uma imagem de Santo Antônio à Igreja de São Francisco, de Salvador, com base em "Requerimento e certidão sobre os milagres de Santo Antonio de Arguim", do século XVI, do Guardião Fr. Francisco dos Anjos ao deão Pedro dos Campos, a quem contava acerca de viagem de franceses luteranos e hereges, a fim de conquistar a Bahia. Estes teriam passado pela Fortaleza de Arguim (domínio português na África) e se apossado de uma imagem de Santo Antônio, a qual teria sido alvo de zombaria e golpes de espada, até ser mutilada. Mas, por "milagre", decidiram lançá-la ao mar na intenção de que o santo os guiasse à Bahia, tendo chegado e aparecido de pé em Itapuã nas terras de Francisco Dias d'Ávila. Depois teria sido levada para a Igreja de Nossa Senhora dos Mercadores e conduzida em procissão, em 1595, até a Igreja de São Francisco de Assis. Santo Antônio de Arguim foi padroeiro da cidade do Salvador no século XVI, posição que ocupou até o século XVII, antes de São Francisco Xavier[9].

Não sabemos quando foi entronizada, na Igreja de São Francisco (Salvador), a imagem de Santo Antônio de Lisboa atribuída a Manoel Inácio da Costa[10] por Manuel Querino (1909, p. 18). De madeira dourada e policromada, representa o santo, na postura do contraponto, vestindo hábito franciscano, trabalhado com motivos florais dourados sobre fundo negro de acordo com estilo da época. Considerando seus aspectos técnico-formais, esta obra foi provavelmente esculpida entre os séculos XVIII e XIX. Em dias de festa, o santo era condecorado com insígnias militares (FIG. 1).

Apesar de ter sido considerado militar, as imagens católicas de Santo Antônio encontradas nos monumentos e casas dos baianos seguem a seguinte iconografia: o santo porta o hábito franciscano; seus atributos são o crucifixo, o lírio – símbolo da pureza – e o Menino Jesus de pé ou sentado sobre um livro. O que sinalizava a sua patente militar é a faixa colocada pelo Exército em cerimônias especiais, como ocorreu com imagem de Santo Antônio da Barra (FIG. 2) em 2016.

Missas são celebradas em louvor a Santo Antônio nas igrejas onde é cultuado todas as terças-feiras, dia dedicado a Ogum. A sua festa, no dia 13 de junho, assim como a trezena que a antecede, são realizadas em templos e casas baianas e demonstram a popularidade do santo, que mobiliza devotos (FIG. 3 e 4). No dia 13 de junho, muitos terreiros fazem culto público a Ogum, culminando nas obrigações internas. As coincidências dos dias de festa de orixás e santos carecem de estudos, mas, de antemão, nota-se que não se pode generalizar, visto que cada terreiro tem seu calendário de festas. No passado, os dias dedicados a santos e os domingos eram a oportunidade que os negros tinham para cultuar suas divindades, podendo fazer pensar que estivessem cultuando santos (Ver VERGER, 2002, p. 24).

[9] Esta escolha foi justificada por ter São Francisco Xavier falecido, no Oriente, vitimado pela febre amarela, doença que assolou a cidade do Salvador em 1686.

[10] Escultor baiano, natural de Cairu, Bahia, viveu entre 1763 e 1857, trabalhou em Salvador, foi membro de irmandades de leigos e obteve reconhecimento artístico e social na cidade do Salvador. (PÊPE, 2000, *Passim*)



*Figura 5 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Ogum** (detalhe de portão esculpido na jaqueira). Atelier de Artes Doidão Bahia na Rua 13 de Maio, Cachoeira, BA. Foto: S. Pêpe, 2011.*



*Figura 6 – FILHO DO LOUCO JOÃO 30 (João Batista Gama da Silva). **Ogum**. 2013. Escultura de jaqueira. h = 0,68 m. Coleção particular. Foto: S. Pêpe, 2013.*

A tradição mitológica ioruba guardada na memória dos adeptos do candomblé, somada à difusão de informações colhidas por Pierre Verger em pesquisa na Bahia, na Nigéria e no Benim (antigo Daomé), sinalizam o caráter guerreiro e conquistador e a qualidade de Ogum como senhor da forja, relacionado à agricultura e irmão de Exu (o abridor de caminhos). Nos assentamentos de Ogum dos terreiros de candomblé da Bahia, encontram-se artefatos de ferro, instrumentos de trabalho e armas, como martelo, foice, torquês, pá, picareta, facão e espada, seu atributo.

Segundo a mitologia ioruba, Ogum foi o filho mais velho e mais energético de Odudua, fundador do Reino de Ifé. (VERGER, 2002, p. 94) Reginaldo Prandi narrou mitos de Ogum, com base em outros recolhidos por Verger e por Ulli Beier, escritor germânico que também desenvolveu pesquisas na Nigéria. Depreendemos de um desses mitos que Ogum fundou um reino chamado Irê (Eketi, na atual Nigéria) do qual se tornou o rei e partiu para conquistar outros territórios. Um dia, ao retornar a seu reino, após vencer uma guerra, aí se estava realizando um ritual que exigia silêncio. Conforme as exigências religiosas, seus praticantes, que eram súditos de Ogum, não lhe dirigiram a palavra nem lhe prestaram homenagens. Ogum sentiu-se profundamente humilhado e ficou enfurecido por achar que não o haviam reconhecido. Subitamente, empunhou a sua espada e matou seus próprios súditos. Após o ritual acabar, aqueles que restaram prestaram-lhe as honras, saciaram a sua fome e a sua sede, vestiram-no com roupas novas, cantaram e dançaram para ele. Não obstante, Ogum percebeu que a sua ira havia sido sem razão e tão desproporcional que foi tomado por um enorme arrependimento. Então enfiou a sua espada no chão até que fosse tragado pelo solo, deixando a sua condição humana e passando à condição de orixá, ao entrar para o Orum. (PRANDI, 2001, p. 89-91) Este mito, que indica o princípio de que os orixás são ancestrais que guardam em sua história comportamentos humanos, circula entre sacerdotes e sacerdotisas dos terreiros de candomblé e nos foi contado sem tantos detalhes pelo babalorixá Benício dos Santos na cidade de Cachoeira em 2013.

Na Bahia, Ogum foi então reconhecido como protetor daqueles que tiveram de lutar como escravos, soldados e também contra as adversidades da vida. Identificado por seu temperamento impulsivo, dança nos rituais com ar marcial, evidenciando seu estado de violência e impulsividade, agitando uma ou duas espadas, fazendo movimentos que simbolizam a abertura dos caminhos, como se fosse golpear o adversário, ou como guerreiro, movimentando braços, pernas e rodando em torno do eixo de seu corpo.

A cidade de Cachoeira serve de exemplo para compreender a representação dos orixás na arte. A partir dos anos 1970, tornou-se local de produção de esculturas de madeira, representando santos e orixás. Seus escultores, quase todos foram iniciados pelos irmãos autodidatas Boaventura da Silva Filho (Louco) (1927-1992) e Clóvis Cardoso da Silva (Maluco). No começo, Louco dava nome de orixá à escultura de santo; não obstante, o tema dos orixás foi se afirmando em sua produção, e na de seus continuadores, que esculpem imagens de santos e orixás, além de objetos, adquiridos por turistas, intelectuais e membros de terreiros de candomblé e umbanda.

Sobre a representação dos orixás, em entrevista com José Cardoso (Doidão Bahia), em 2013, ele deixou claro que as figuras antropomorfas ditas Orixás que saem de seus ateliês são figurações do "elegum", ou seja, a representação daquele que durante o culto se encontra no estado de transe "recebendo" a divindade, e não da própria divindade. Assim os eleguns de Ogum portam calçolão, saieta, peitoral e gorro, e usam fios de contas intercalados por firmas que vão até a cintura; carregam faca ou espada, instrumentos que serviram ao orixá na guerra. (Figuras 5 e 6)

Concluindo, o culto a Santo Antônio como santo militar na cidade do Salvador é testemunhado por construções de defesa da cidade que receberam seu nome, contribuindo a favor desta memória. Com o culto a divindades africanas na Bahia por africanos e descendentes, histórias e mitos permitiram que o orixá Ogum fosse associado ao santo, e vice-versa, com base no caráter de conquistador de territórios e guerreiro, palavra esta que ganhou um sentido mais amplo na atualidade, aquele ou aquela que enfrenta toda adversidade. Contudo, os escultores não fundem a iconografia de Ogum e Santo Antônio nos locais estudados, reafirmando o lugar do santo e o do orixá, ainda que no imaginário social essas fronteiras sejam fluidas.

REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. **Todos os santos são bem-vindos.** Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

BAHIA. Secretaria da Cultura e Turismo. **Inventário de proteção do acervo cultural da Bahia: monumentos do município do Salvador.** 3. ed. v. I. Salvador, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações**. Tradução: Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Livraria Pioneira: EDUSP, 1971. v. 2.

CASTRO, Yeda. **Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CORREIO*. **A 12ª noite da trezena de Santo Antônio ontem, na Igreja do padroeiro na Barra, foi marcada por uma procissão.** Disponível em: https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/missas-e-coral-celebram-dia-de-santo-antonio-em-salvador-veja-programacao/ 13.06.2016. Acesso em: 8 set. 2017.

LEÃO, Elisângela Conceição Dantas. **A percepção no tempo: Igreja de Santo Antônio da Mouraria, Salvador- Bahia**. 2014. 300 fls. Dissertação. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação**. Rio de Janeiro: Pluriedições, 2002.

MOTT, Luiz. ***Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu***. In: SOUZA, Laura de Mello (Org.). *História da vida privada no Brasil*: cotidiano e vida privada na América portuguesa. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. **A atividade de Manoel Ignacio da Costa na cidade do Salvador**. 1999. 161 fls. Monografia (Especialização Lato Sensu em Cultura e Arte Barroca) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2000.

_____. **Louco, Maluco e seguidores e a formação de uma escola de escultura em Cachoeira (Bahia*)***. 2015. 304 fls. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas bahianos: indicações biographicas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

SOARES, José Carlos de Macedo. **Santo Antonio de Lisboa Militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1942.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

O MESTRE "ENCARNADOR" DA CAPELA DE SÃO JOSÉ DO JENIPAPO SERIA O PINTOR E POLICROMADOR JOSÉ DA COSTA ANDRADE?

Cláudia Guanais
Mestre em Artes Visuais
Museu de Arte Sacra -UFBA
claudia.guanais@ufba.br



Figura 1. Pintura da parte interna do nicho do retábulo da capela mor. Capela de São José do Jenipapo, Bahia. Fonte: Cláudia Guanais.



Figura. 2. Recorte da folha metálica dourada, com pintura a pincel formando as folhagens dos florões. São Domingos de Gusmão, Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia. Fonte: Cláudia Guanais.

RESUMO
O presente artigo tem como objetivo analisar as policromias das imagens, assim como as pinturas internas dos nichos da Capela de São José do Jenipapo, identificando as suas características e similaridades, realizando para tanto, uma análise formal e estilística com o intuito de comprovar se são da autoria do mestre pintor, policromador e dourador José da Costa Andrade. Utilizaremos a metodologia analítica sintética, além de pesquisas em arquivos e estudos já realizados sobre o referido templo e pintor. A policromia de algumas imagens pertencentes a Capela de São José do Jenipapo, além da pintura interna do nicho do orago, e as pinturas internas dos nichos dos retábulos da nave são idênticas a pintura da imagem de São Domingos de Gusmão, pertencente a Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, de autoria comprovada de José da Costa Andrade. Ainda em curso, esta pesquisa pretende elucidar se o artista oitocentista foi o responsável por estas pinturas, comprovando desta forma, a paleta única e inconfundível do mestre encarnador.

Palavras Chave: Policromia. Encarnador. Policromador. Capela do Jenipapo. José da Costa Andrade.

INTRODUÇÃO

Na pequena vila de São José do Jenipapo, próxima a cidade de Cachoeira, distante 12 km da cidade de Castro Alves, antigo Curralinho, terra natal do poeta Castro Alves, encontra-se a Capela de São José do Jenipapo. Em janeiro de 1698, o alferes Gaspar Fernandes da Fonseca solicitou ao arcebispo metropolitano autorização para construir em suas terras, no local denominado de Jenipapo, um oratório de madeira, enquanto a capela de pedra e cal dedicada a São José estava sendo construída. Em 20 de junho de 1704 a licença foi concedida. O argumento utilizado pelo alferes para a construção da capela baseou-se na distância entre sua fazenda e a igreja mais próxima, a matriz de São Pedro de Muritiba, distância muito grande para ser percorrida por sua família na "desobriga da Quaresma". A capela foi construída com os esforços do referido alferes, ostentando na sua fachada o ano de 1704. A capela por seu tamanho, planta e fachada obedece ao estilo missionário, segundo a classificação criada por Robert Smith (FAUSTO, 2010). Este "templo diminuto" inteiramente dedicado a São José, possui alpendre, nave, capela-mor e duas sacristias. Segundo Luiz Freire,

> A tipologia dessa capela, com frontão triangular e copiar (varanda), segue a solução tradicional das capelas de engenho, igrejas jesuíticas e dos conventos franciscanos do nordeste brasileiro, conforme podemos observar nas pinturas de Frans Post intituladas "Vista de igreja jesuítica em Olinda, Brasil", 1665, Instituto de Arte de Detroit; "Engenho de açúcar", 1652, Landesmuseum (Mainz, Alemanha), "Paisagem de Olinda com vista de convento franciscano", meados do século XVII (FREIRE, 2011).



Figura 3. Recorte da folha metálica dourada, com pintura a pincel formando as folhagens dos florões. Capela de São José do Jenipapo, Bahia. Foto: autora



Figura. 4. Recorte da folha metálica dourada, com pintura a pincel formando as folhagens dos florões. Nossa Senhora do Carmo, Capela de São José do Jenipapo, Bahia (atualmente exposta no MAS/ UFBA).Fonte: autora

A ornamentação possui características do barroco, rococó e neoclássico com pintura no forro onde retrata passagens da vida de São José. Na capela mor, o retábulo em tabuado liso com entalhes simplificados e pintura também simplificada, possui um grande camarim com trono. Em frente ao camarim, nicho central para a colocação do orago, ladeado por dois nichos menores. A pintura interna do nicho central (FIG. 1), bastante elaborada e conservada por estar protegida por folha de vedação em vidro, possui similaridades com a pintura da imagem de São Domingos de Gusmão (FIG. 2), pertencente a Ordem Terceira de São Francisco cuja autoria comprovada é do mestre policromador José da Costa Andrade, no ano de 1834, conforme vemos a seguir:

Termo de Resolução que tomou a prez.e meza, pª se mandar reformar de novo a pintura e encarnação das Imagens abaixo declaradas.

> Aos 5 dias do mez d'Outubro de 1834 – nesta nossa Igr.ª da Vem.el Ordem 3ª da P. de N.S.P.S Frncisco desta Cid. Da Bª [...] foi proposto plº dº nosso Ir.° Ministro, p.ª q. annuindo todos os Irmãos mesários fossem as Imagens, q. vão servir nos altares reformadas de nova pintura e encarnação; e logo apareceo o artista – José da Costa Andrade com quem se ajustou p.ªs as aprontar de tudo,[...]a saber: S. Domingos por 50$000.[...] (ALVES, 1948, p. 66, 67.)

Caracteriza esta pintura os grandes florões dourados centrados por rosáceas, onde a folha metálica é aplicada "em reserva" (aplicação da folha apenas nos locais onde será visível). Observamos também que o "recorte" nos padrões dos grandes florões dourados são similares, (FIG. 3) como também a punção (ornamentação em baixo relevo sobre a folha metálica), forma desenhos geométricos e fitomorfos. Esta mesma pintura verificamos na imagem de Nossa Senhora do Carmo, pertencente a Ordem Terceira do Carmo, onde encontramos o seguinte documento: Em 12 de setembro de 1830, a Ordem 3. do Carmo pagou 33$840 a Joze da Costa de Andrade "a saber 30$000 da encarnação de N. Sra. do Carmo, e menino, e 3$840 da roca nova que mandou fazer para a mesma Senhora." (Arquivo Carlos Ott,).

Localizam-se na nave dois retábulos laterais, dedicados ao Santíssimo Sacramento e ao Sagrado Coração de Jesus. Ainda segundo Freire, "A talha dos retábulos apresenta resquícios barrocos identificados na presença de colunas torsas e volutas nos frontões" (FREIRE, 2011). A pintura no interior dos nichos dos retábulos da nave possuem a ornamentação muito similar a pintura das vestes da imagem de Nossa Senhora do Carmo (FIG. 4) e São Joaquim, pertencentes a Igreja de São José do Jenipapo e atualmente sob a guarda do Museu de Arte Sacra da UFBA, já identificadas na pesquisa do mestrado defendida em 2010 como sendo do mesmo padrão da imagem de São Domingos de Gusmão (FAUSTO, 2010). A construção das rosáceas, se repete de forma bastante singular, pois ao centro há uma forma arredondada circundada de pétalas, sendo que a central possui uma borda virada para a frente (FIG. 5). Esta mesma

Esta mesma rosácea, identificamos na pintura da imagem de São Joaquim pertencente ao Convento do Desterro também identificada na pesquisa como sendo da paleta de José da Costa Andrade (Fausto, 2010) (FIG. 6).

Parte das imagens que hoje são veneradas na Capela, não são as originais. De acordo com a Carta Precatória de 27/05/1975 (Arquivo do MAS/UFBA), identificamos que apenas as imagens de São José, Santo Antonio, Nossa Senhora de roca, Senhor dos Passos e três Cristos Crucificados são as veneradas em tempos passados. As imagens de Nossa



Figura 5. Rosácea estilizada com centro circular e pétala com borda virada para a frente. Capela de São José do Jenipapo, Bahia. Fonte: autora.



Figura 6. Rosácea estilizada com centro circular e pétala virada para a frente. São Joaquim, Convento do Desterro, Salvador-Bahia. Fonte: autora.

Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Carmo, São Joaquim e Santa Luzia foram transferidas para o Museu de Arte Sacra da UFBA em 1976, após a solicitação do Poder Judiciário do Estado da Bahia. As imagens de Santa Efigênia e Nossa Senhora Santana possuem destinos ignorados.

É interessante observar que a imagem de São José apresenta uma pintura lisa e simplificada, típica da imaginária de gesso muito utilizada na policromia baiana no século XX. Após uma análise mais detalhada, identificamos que esta pintura lisa cobre uma pintura primeira bastante elaborada, com folhas de ouro e esgrafitos, visíveis na barra do manto Esta identificação só tornou possível graças ao estudo deste padrão já publicado nos ANAIS do IX Congresso do CEIB (FAUSTO, 2015). Segundo este estudo, as barras decorativas na pintura do século XX, são realizadas com pintura a pincel, com imitações de pedras coloridas, onde jamais teria a elaboração do ornamento encontrado. Esta informação é relevante para um possível restauro da imagem, uma vez que o resgate desta pintura primeira deve ser considerado para a unidade do conjunto escultórico da referida Capela. Uma outra informação relevante para a pesquisa foi a constatação de que as pintura da carnação da imagem de São José da capela do Jenipapo (FIG. 7) e a pintura da carnação da imagem de São Domingos de Gusmão (FIG. 8) são muito similares, onde a forma da sobrancelha, sombreados, e nuances denunciam ser de uma mesma paleta. Somente após prospecções, poderemos afirmar se na carnação não houve pinturas sobrepostas como ocorreu no panejamento da Imagem de São José.

Sobre o pintor José da Costa de Andrade, poucas informações encontramos sobre sua trajetória, porém, consideramos importante salientar que além de encarnador de imagens, realizou a pintura de oito painéis para a sacristia da igreja de Santana, conforme consta no termo de contratação de 1827:

> [...] foi por elle, epelos mesmos Ir.os Juiz e Me- / zarios acertado que amesma obra depintura, edouramento seria toda de- / branco eouro, feita pela referida quantia de hum conto ecem milreis, com a ma= / yor perfeição, edelicadeza, tanto ado fôrro, como ado Retabolo emToda aTalha / dele, comtintas finas para não ficar manxada, **sendo apintura dos Oito paineis / oulaminas domesmo, feita aoleo**, bem como odeve ser a do Teto, cornijamento, / ombreiras, portas, ejanelas para sua duração, pintados os ditos paineis com o / milhor gosto, eapropriados aolugar [...] (grifo nosso)

Encontramos também registros de parcerias entre o pintor José da Costa de Andrade e o escultor Manoel Inácio da Costa e o (FREIRE, 2006) no termo de contratação de 1827 pela Igreja de Santana, onde o referido escultor aparece como fiador, conforme podemos observar:

> [...] sendo a Irmandade responsavel apagar-lhe o Restante que se-lhe estivece a dever / para preenxer aReferida Quantia de hum Conto eCem mil rs doseu ajuste, logo / que dece por acabada, epronta detudo amencionada Obra, eagosto daMeza, segun- / do oque estava declarado, offerecendo **tambem porseu Fiador aosRecebimentos que / fôce fazendo ao M.e Escultor vezinho desta Matriz o Ir.o Ex-Escrivão desta Irmand.e / Manoel Ignacio daCosta,** oqual tendo comparecido tambem, dice que [...] obri- / gar-se aResponder porsua pessoa ebens aqualquer [...]

Outro documento que atesta esta parceria é a transcrição do termo dos terceiros Franciscanos realizada pela historiadora Marieta Alves (1948, p. 61 e p. 66), contratando os serviços do escultor em 1833 e do pintor em 1834 para a confecção da imagem de São Domingos de Gusmão:

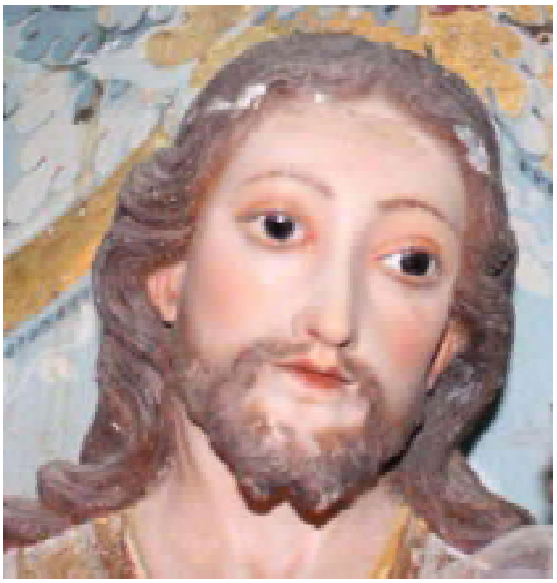


Figura 7. Carnação de São José. Capela de São José do Jenipapo, Bahia. Foto: autora

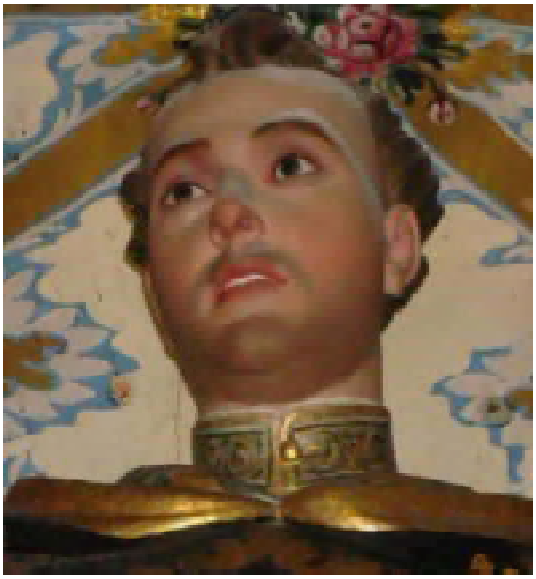


Figura. 8. Carnação de São Domingos de Gusmão, Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia Foto: autora

Aos 24 de junho de 1833 nessa nossa Igreja da Venerável Ordem 3ª do N.S.P.S. Francisco desta cidade da Bahia[...] foi proposto que segundo o andamento da obra da nossa Igreja era de precizao que se lançasse mão de mandar fazer a Imagem de N.P.S Domº para o Santuário da Nossa Igreja e sendo ouvido por toda a mesa a proposta do dº fim foi chamado perante esta meza o excultor **Manoel Ignácio da Costa** a quem esta mesa encarregou faze a d.ª Imagem [...] (grifo nosso).

Aos 5 dias do mês de outubro de 1834 nesta nossa Igr.ª da Vem.el Ordem 3ª da P. de N.S.P.S Francisco desta Cid [...] foi proposto plº nosso Ir.° Ministro, p.ª q. annuindo todos os Irmãos mesários fossem as Imagens, q. vão servir nos altares reformadas de nova pintura e encarnação; e logo apareceo o artista – **José da Costa Andrade** com quem s'ajustou p.ªs as aprontar de tudo, assim como dous Anjos e as sete Imagens p.las seg.tes quantias – a saber: S. Domingos por 50$000 [...] (grifo nosso).

Ainda em curso, a pesquisa não avançou para o estudo da escultura, limitando-se ao estudo da policromia. Em uma análise superficial na escultura, identificamos similaridades na fatura das imagens de Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Conceição, principalmente na confecção dos cabelos. Esta informação será de grande importância pois, na falta de documentos e confirmada a parceria, teremos mais um dado para atestar que o Mestre José da Costa Andrade andou pelas terras de São José do Jenipapo.

REFERÊNCIAS

ALVES, **História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia** 1948, p. 66, 67.

BCEAB. **Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana, 8 de dezembro de 1827**, f. 55 - 56.

FAUSTO. Cláudia Maria Guanais Aguiar. ***Padrões, cromatismos e douramentos ma escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX***. 2010. Dissertação, Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia.

_____. Cláudia Maria Guanais Aguiar. Bahia **Os "encarnadores" de imagens religiosas na nos séculos XVIII e XIX. IIX** CONGRESSO DO CEIB, 2013.

_____. Cláudia Maria Guanais Aguiar. **A Pintura com barras decorativas na escultura sacra católica baiana**. IX CONGRESSO DO CEIB, 2015.

FLEXOR, Maria Helena. **A escultura na Bahia do século XVIII: autoria a atribuições**. *CEIB*, Belo Horizonte, n. 1, 2001.

_____. **Historiografia das artes plásticas na Bahia**. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DA BAHIA, 4., 2001, Salvador. *Anais...* Salvador: [s.n.], 2001, v. 1.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **«Ode a São José"; a ornamentação da capela de São José do Jenipapo em Castro Alves, Bahia**. XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

O ESCULTOR MAURINO DE ARAÚJO: Entre o profano e o sagrado

Fábio Zarattini
Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Mestrando em Patrimônio Cultural
Escola de Belas Artes, UFMG.
fzarattinirestauro@gmail.com

RESUMO
Ao analisar as obras, temática, técnica e os materiais utilizados pelo artista plástico Maurino de Araújo, observam-se trabalhos contemporâneos com explícita devoção, temáticas de caráter popular e folclóricas. Focados em seu trabalho de escultura policromada em madeira foi possível debater a respeito da diferenciação dos conceitos de arte sacra religiosa, arte e artesanato, além da constatação do sincretismo com a cultura negra africana e a estilização da iconografia cristã tradicional presentes em sua temática. A metodologia partiu de uma pesquisa bibliográfica, sua produção e depoimentos. Como resultado criou-se um banco de dados relativos a análises, documentações diversas, identificação de suas características técnicas, materiais e principalmente estilemas. Foi detectada a importância da pesquisa voltada a representação de caráter religioso, onde a trajetória desse talentoso artesão contemporâneo inspirado pelo barroco mineiro precisa ser documentada em prol do resgate da memória coletiva.

Palavras-chave: Escultura. Imaginaria religiosa. Artesanato. Arte contemporânea. Maurino Araújo.

INTRODUÇÃO

O Barroco mineiro desenvolvido no Brasil, no início do século XVIII ao final do século XIX, uma versão peculiar que derivou do estilo artístico europeu, marcou história e influencia artistas até a época presente. A tendência inevitável para a arte fez com que ainda jovem, Maurino de Araújo, escultor autodidata, buscasse em Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, expoente dessa manifestação artística na talha barroca, uma inspiração e alternativa para a expressão de seus sentimentos. Durante toda sua vida tem buscado se apropriar destes ícones religiosos, populares e folclóricos em seu processo criativo de esculturas. Inicialmente se aventurou no desenho, argila, desenho e pintura, mas foi no percurso da escultura que definitivamente se encontrou e despontou [1]. O intuito do trabalho foi analisar a temática, a técnica e os materiais utilizados por Maurino, um escultor brasileiro que apesar de sua origem popular, teve reconhecimento internacional. Os estudos de algumas de suas obras retratam contemporaneidade com explícita alusão religiosa, temáticas populares e folclóricas, de estilo e técnicas de entalhe recorrentes. Como efeito de suas intrigantes esculturas em madeira policromada, torna-se possível debater a respeito da diferenciação dos conceitos de arte sacra ou religiosa, arte ou artesanato, o sincretismo com a cultura negra africana e a estilização da iconografia cristã tradicional. A discussão torna-se relevante para situá-lo como um personagem enigmático na arte brasileira.[2]

A metodologia do estudo partiu de uma pesquisa bibliográfica referente a contextualização do artista e sua produção. Foram consideradas as inspirações e temáticas apropriadas além de retrospecto de sua produção e reflexos. O documentário biográfico intitulado “Nas minhas mãos eu não quero pregos”, produzido pela cineasta mineira Cris Ventura, do vídeo produzido pelo fotógrafo Rodrigo Mattos, entrevista de Maurino concedida ao autor, além de depoimentos publicados na internet, contribuíram significativamente na compreensão de seu envolvimento artístico. Após análises formais, estilísticas, iconográficas, características materiais, técnicas, bem como documentação fotográfica, foram identificados alguns estilemas presentes em obras de sua autoria no acervo de museus e de colecionadores particulares[2]. A diferenciação entre os conceitos e valores contidos na arte sacra/religiosa, arte/artesanato, além do sincretismo da cultura negra, africana e a cristã, agrega compreensão e definição do artista e sua obra.

A ARTE E O ARTESANATO

A palavra “Arte” termo que vem do latim, *ars,* significa técnica/habilidade na criação de obras humanas. Define a atividade ou o produto da atividade artística, um produto da criação humana com valores estéticos, como beleza, equilíbrio, harmonia, caracteriza um conjunto de procedimentos utilizados na realização de obras e é fruto da cultura de cada povo, testemunho fiel dos condicionamentos sociais, políticos, religiosos, econômicos e filosóficos de cada época. Utiliza-se de uma grande variedade de linguagens e teorias, transformando em reflexo e conjunto das atividades que trazem uma dimensão estética para o cotidiano na criação de objetos ou de organização específicas destinadas a produzir no homem um estado particular de sensibilidade e prazer estético onde pode muitas vezes retratar a condição social e essência de racionalidade. (DISSANAYAKE, 1990)

---

[1] *http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/search/label/Maurino%20Ara%C3%BAjo*
[2] https://www.youtube.com/watch?time_continue=80&v=RhEKPFFmyS4

Realizada por artistas a partir de percepção, emoções e ideias, buscam o estíomulo no interesse de consciência pessoal ou em grupo, e cada obra de arte possui um significado particular focada na expressão ao mundo material ou imaterial que o inspira. Aristóteles definiu a arte como uma imitação da realidade, mas Bergson ou Proust a veem como a exacerbação da condição atípica inerente à realidade. Kant considera que a arte é uma manifestação que produz uma "satisfação desinteressada".

Artesanato é essencialmente o próprio trabalho manual ou produção de um artesão (de artesão + ato). Geralmente o artesanato é associado a produção de caráter familiar, na qual o produtor ou artesão é proprietário de todos os seus meios de produção. Originou-se com a própria história humana, na necessidade em se produzir bens utilitários e decorativos. O artesão é o proprietário de sua oficina e ferramentas e trabalha com o ajuda da família em sua própria moradia, não recorrendo a processos automatizados, isentas de divisão do trabalho ou especialização, cabe a ele próprio todas as etapas de sua produção, partindo do preparo da matéria-prima realiza o acabamento de suas peças muitas vezes decorativas ou utilitárias. Pode assumir um caráter erudito, popular ou folclórico, se valendo de formas e suportes diversificados. A partir do século XIX, esta produção passou a se concentrar em oficinas, onde um pequeno grupo de aprendizes viviam com o mestre-artesão, detentor de todo o conhecimento técnico. Este oferecia, em troca de mão-de-obra barata e fiel, conhecimento, vestimentas e comida. Foram criadas as Corporações de Ofício, organizações que os mestres de cada cidade ou região formavam a fim de defender seus interesses. (FISCHER, 1983).

O aprendizado se dá pela prática nas oficinas ou na vivencia do indivíduo com o meio artesanal. Conectado aos recursos naturais, do estilo de vida e do grau de comércio com comunidades vizinhas, é uma manifestação da vida comunitária, o trabalho se orienta no sentido de produzir objetos de uso mais comum em seu lugar, seja em função utilitária, lúdica, decorativa ou religiosa, não se restringindo apenas ao o objetivo comercial, pois ele pode ser produzido para consumo próprio ou mesmo doação sem perder suas características. (MARTINS, 1973)

ARTE SACRA E RELIGIOSA

Dependendo dos propósitos, obras de arte, podem ser consideradas sacras ou religiosas. A "arte sacra" é aquela expressão que se destina as imagens ou objetos de culto e sacramentos, ou seja, ordena a fomentar os ritos pelos fiéis e que por isso não só deve conduzir a uma atitude religiosa genérica, mas há de ser apta a desencadear a atitude religiosa exigida pela Liturgia, quer dizer para o culto divino, um fenômeno comunicativo e catequético, que busca celebrar com a comunidade tendo como propósito a expressão de uma verdade que supera o racional, o conhecido e o humano. É uma representação plástica simbólica e teocêntrica na qual suas formas enfatizam a expressão de algo maior, não cabe em si mesma, serve a algo maior. Não é antropológica, lírica ou acadêmica. (VERDON, 2007)

Segundo Cláudio Pastro: "a arte sacra é algo feito do ser da Igreja, da profundeza do ser cristão, é uma continuidade da liturgia e da celebração religiosa. Sua função é testemunhar Jesus Cristo de forma educativa.". A visualização plástica do evangelho e a petrificação dos dogmas. Na imagem de culto, é evocada a postura contemplativa e em culto. **(**FRADE, 2012)

A imagem de culto dirige-se à transcendência, um conceito filosófico e metafísico que designa o caráter daquilo que algo que está além, enquanto a imagem de devoção surge da imanência, ou seja, tem em si o próprio princípio e fim. A forma, na arte sacra, pode assimilar diretamente as verdades transcendentes.

> O homem que cria uma imagem de culto não é um "artista" no nosso sentido. Não cria mas serve à Presença, contempla. A imagem de culto contém algo incondicionado. Está em relação com o dogma, o sacramento, a realidade objetiva da igreja. O artista de imagens de culto" requererá um Ordo, uma ordenação e missão por parte da Igreja. Seu serviço será um mistério. O oposto ocorre com a imagem de devoção. É a vida pessoal cristã com suas reflexões de fé, lutas e buscas internas. Forma parte dos cuidados das almas, produz edificação e consolo.(PASTRO, 1993: p. 112).

É possível concluir que não exista arte estritamente sacra ou religiosa. Uma imagem de culto não quer ser Cristo ou representar Cristo, mas quer representar o mistério, a liturgia, o símbolo. Na arte plástica sacra, está presente o mistério que a imagem indica. A imagem de culto indica que Deus existe, eleva o homem de seu âmbito natural para o sobrenatural. Purifica, renova o homem. Na Sacrosanctum Concilium está escrito que a Igreja católica nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando deste modo no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente. A Igreja, portanto, mostra não eleger um estilo único, isto é, não privilegia o barroco ou o neoclássico ou o gótico. Todos os estilos são capazes de servir ao rito[3].

[3] http://www.cveritatis.com.br/cv/2017/05/05/41-sacrosanctum-concilium-a-arte-sacra-e-seus-estilos/



Figura 1: Santana, escultura em madeira policromada, S. data, Maurino Araújo.
Fonte: http://artepopularbrasil.blogspot.com.br

De forma abrangente a arte religiosa ou de devoção é aquela que reflete as crenças e fé de quem a produz. A virtude da religião tende a produzir no homem uma atitude substancialmente interna, de submissão, adoração, esperança e, sobretudo, de amor a seu Deus. (ELIADE, 1999)

A expressão plástica religiosa deve ter esta mesma finalidade e para que isso ocorra é necessário que o ofício, conservando a característica intrínseca, se subordine ao fim religioso. Sintetiza-se como qualquer obra cujo tema sustente a mensagem moral da religião que pretende ilustrar. Neste contexto, a religião significa qualquer conjunto de crenças humanas relativas ao que eles consideram sagrado, santamente, espiritual. As Imagens de Devoção possuem uma liberdade formal que busca reproduzir o conteúdo espiritual com emoção, alma, realismo e conteúdo humano. Por estilização de símbolos e ícones aproximam-se do sincretismo e iconoclastia. [4]

O ARTÍFICE, SUA TRAGETÓRIA, INSPIRAÇÕES E TEMÁTICAS

Negro e de origem humilde, nascido em Rio Casca em 1943, Maurino foi criado em uma família camponesa em Minas Gerais. Mudou-se para o Paraná ainda criança e começou a produzir peças de barro na infância em companhia do avô, que era oleiro. Sua avô o influenciou com o desenho e pintura.

Nos anos 1950, mudou-se para Belo Horizonte e posteriormente ingressou no seminário em São João del-Rei, Minas Gerais onde, em contato com a escultura de Aleijadinho em sua formação escolar, iniciou a prática da escultura em madeira. Como interno, seu talento logo impressionou os padres que consideravam intrigantes suas esculturas. Em 1965 Maurino abandonou a carreira eclesiástica e passou a se dedicar somente à sua arte. O tema religioso aplicado nas esculturas, não foi escolha, mas imposição de seu próprio espírito, a expressão do íntimo e uma necessidade de alma. Ao retornar a capital mineira começou a expor suas esculturas na feira de artesanato da Praça da Liberdade, onde sua obra ganhou a atenção de críticos de arte. De enormes blocos de madeira Maurino fez surgir Santanas, Franciscanos, Cristos e Madonas, esculpidos e encarnados com um processo criado por ele próprio. Utilizou cêra, cola branca, pigmento e até querosene para acentuar o envelhecimento das peças. Das cores preferia as escuras e sombrias. Despreocupado com rótulos e classificações, sua produção cresceu vertiginosamente, o que inclusive gerou incomodo aos críticos, que desqualificaram o grande volume comercializado[5]. (FIG.1)

Realizou exposições individuais a partir de 1972, em Belo Horizonte, Ouro Preto, Rio de Janeiro e São Paulo, e participou de exposições coletivas em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Bruxelas (Bélgica), Lagos (Nigéria) e Nova York (EUA), entre outras. Na Bienal Nacional de São Paulo de 1976, teve uma sala especial dedicada à sua obra. Conquistou o Prêmio Destaque das Artes pelos Diários Associados em 1976 e o Prêmio de Aquisição no IX Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte em 1977. Ainda neste ano, viajou à África e participou do II Festival de Arte Negra da Nigéria. (FIG.2)

[4] http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/07/03/maurino-de-ara%C3%BAjo

[5] https://www.youtube.com/watch?v=1wi6YwqDFHQ



Figura 2: Anjo negro, escultura em madeira policromada de Maurino no II Festival de Arte Negra da Nigéria em 1977, Fonte: AGUILAR, 2000.



Figura 3: O escultor Maurino de Araújo no IX Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, Fonte: Catálogo, Museu de Arte. Prefeitura de Belo Horizonte, 1978.

Sobre esta viagem, afirmou: «Eu participo de salões de arte e de exposições aqui no Brasil e no exterior, mas me encontrei mesmo quando conheci a África, no fim dos anos 70. Ali, parece que algo dentro de mim acorda, se rompe e começo a me entender melhor".

O escultor participou da XV Bienal de São Paulo em 1979 e obteve a premiação de Melhor do Ano pelos Diários Associados em 1981. Tem nesta década um bom momento com suas obras presentes em acervos de reconhecidos museus e colecionadores. (**AGUILAR**, 2000)

No Rio de Janeiro, foi inclusive parceiro do paisagista Burle Marx. Diz Olívio Tavares de Araújo, que o que caracteriza sua obra é: concentração, no sentido químico do termo, e a intensificação de certos estilemas, certos procedimentos formais do barroco, tratados, porém, com uma rusticidade que lhes potencializa o impacto, a dramaticidade, a estranheza. [...] Ao invés de proselitismo faz exorcismo, e sua obra na verdade fornece [...] a atualíssima metáfora de uma humanidade machucada e grotesca.

Em entrevista realizada pelo autor, o artista sem receio aborda sua ausência de formação técnica ou acadêmica, intitulando-se como um artista que se formou de modo solitário e experimental. Absolutamente livre de instituições, escolas e mestres, pesquisou o que mais lhe agradava ou inspirava e produziu de forma abundante suas peças em madeira policromadas. Relatou que em suas raras procuras por aperfeiçoamento profissional, encontrou barreiras que o desestimularam e o fizeram desistir da formação acadêmica regular. (FIG. 3 e 4)

De modo abrangente e heterogêneo, tem representado em seu trabalho a cultura popular, folclórica, carregada de religiosidade e plenamente influenciado pelos ideais estéticos barrocos. Diz não dividir seu trabalho em fases e conscientemente de que estiliza e cria releituras de ícones religiosos Maurino declara sua aflição em considerarem seu trabalho sacro: "torno a afirmar que os meus santos não tem nada de santos. O que faço são pessoas velhas, novas, pretas ou brancas. Em vez de buscar um Deus invisível, busco no homem o Deus que ele tem dentro de si. Sempre tive medo que pudessem benzer ou rezar para uma escultura que faço, pois elas representam figuras humanas".

É necessário ponderar, porém, que seu contato direto com a arte nigeriana, sobretudo a praticada em Ifê, durante 1977 o fez retomar as origens africanas do povo negro brasileiro. Um marco na trajetória do escultor foi quando passou a manifestar em suas temáticas, seres mitológicos e elementos da cultura afro (FIG.5).Quanto ao seu processo criativo, é notável que valoriza sua intuição e autonomia, tanto institucionalmente quanto em métodos, estilo e processos no Quanto ao exercício de seu ofício de esculpir. BAHIA e ARANTES (2009) afirmam: «As figuras não trazem ares de um Barroco tardio mas apresentam severidade e força de um interior ancestral. Na



Figura 4: S. título, escultura em madeira policromada, Maurino Araújo, 2010, Fonte: http:// www.soraiacals.com.br



Figura 5: "Multifaces", escultura em madeira policromada s.data, Maurino Araújo. Fonte: http:// www.casaamarelaleiloes.net.br.

confluência dos estilos de Ifé e Benin e do barroco mestiço de Minas Gerais, Maurino conseguiu um estilo fundamental e pessoal com a afirmação das tão diferentes origens e a compreensão de que a arte é o grande amortecedor desses choques, encerrando em si o próprio conceito de universalidade».

Mostra-se completamente desconectado a arte contemporânea, dos movimentos artísticos acadêmicos e vanguardistas em geral. Por alguns críticos de arte e admiradores é tachado inadequadamente de "expressionista barroco", "primitivista", "naíf" e por vezes mero artesão popular, rótulo que não faz jus ao seu talento, técnica e estilo bastante singulares. (FIG.6)

Relatou que não costuma pensar em questão de conservação e restauro, apesar de ter escolhido como suporte a madeira, material firme, nobre e durável segundo ele próprio. É categórico em dizer que não aprecia a interatividade com suas obras quando expostas e não admite que sejam restauradas por outros profissionais.

Utiliza tintas industriais e comerciais, sendo muitas vezes não muito fiel a marcas que seleciona. Maurino até hoje trabalha preferencialmente com o cedro, utilizando-se do formão e da grosa para retirar da madeira pesados blocos esculturais. Notamos em sua obra uma intensa expressão de sofrimento onde o corte rápido e preciso confere um tom dramático.

Diz o artista: "Não nego que o sofrimento estampado na face dos meus santos seja o sofrimento da própria humanidade. Nas classes humildes, as pessoas são mais próximas, sentem e sofrem juntas uma dor que se torna comum".

Trabalha em seu ateliê doméstico com ferramentais na grande maioria manuais, sendo ele próprio o produtor. Evita os equipamentos elétricos, justificado pelo seu restrito acesso e sua afinidade com os processos mais tradicionais e clássicos. Mencionou que nunca trabalhou com o auxílio de assistentes.

Faz questão de assinar as peças que cria, porém demonstrou não documentar, produzir catálogos ou registros particulares do que vende. Declarou perceber infelizmente uma maior aceitação de suas obras fora de seu estado de origem e no exterior. Suas obras estão no acervo de colecionadores particulares, no acervo de museus como Museu de Arte Popular da CEMIG(BH), Museu Afro Brasil(SP), Museu de Arte de São Paulo - MASP(SP), Museu de Arte da Pampulha - MAP(BH, MG), além de exposições temporárias de Museus como o Guggenheim(EUA), mostras e feiras comerciais; e em galerias de Minas Gerais e vários estados brasileiros como Rio de Janeiro e São Paulo.

Após sair de um período de depressão, recuperou a vontade de produzir.[6] Em seus recentes trabalhos retoma seu peculiar estilo e resgata sua identidade com nítida essência negra.[7]

[6] http://www.50emais.com.br/maurino-araujo-um-dos-grandes-escultores-do-brasil/
[7] https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/04/29/noticia-e-mais,141944/fidelidade-a-arte.shtml



Figura 6: S.título, escultura em madeira policromada, s.data, Maurino Araújo, Acervo Museu AfroBrasil. Fonte: Flickr Artexplorer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi detectada a importância de critério aprofundado em análises formais e principalmente estilísticas de obras de arte. É possível perceber pelas características da produção de Maurino Araújo, uma mescla de arte e artesanato, onde sua temática e linguagem artística são impregnadas de religiosidade e caráter popular típica de artesãos ao mesmo tempo que possuem personalidade próprias de artista acadêmico.

Torna-se relevante a pesquisa voltada a representação religiosa no tempo atual, uma temática pouco aprofundada na literatura. O escultor de estilo singular, suas peculiaridades técnicas, materiais que seleciona e a expressiva religiosidade mineira de seu trabalho inspirado pelo barroco mineiro precisam ser documentados em prol do resgate da memória coletiva.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson. **Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma black in body and soul**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: 2000.

BAHIA, José Aloise, ARANTES Maria do Carmo. **Maurino Araújo: expressionista barroco.** In: Germin: Revista de Literatura e Arte, 2009.

DISSANAYAKE, Ellen. **What is art for?** University of Washington Press, pp.34-39, 1990.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRADE, Gabriel. **A arte sacra e a liturgia,** Revista de cultura teológica -V.20 - N.80 - out/dez 2012.

MARTINS, Saul. **Contribuição ao estudo científico do artesanato**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

MUSEU DE ARTE. PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, SECRETARIA MUNICIPAL DE TURISMO, CULTURA E ESPORTES, Catálogo, 1978.

PASTRO, Cláudio. **Arte Sacra: o espaço sagrado hoje.** Itapecerica da Serra: Casa São Lucas, 1993.

VERDON, Timothy. **L'arte nella vita della Chiesa**. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2009.

ICONOGRAFIA

AS TRAJETÓRIAS DE NOSSA SENHORA DAS DORES E DE NOSSA SENHORA DA FÉ NA IGREJA DO ANTIGO COLÉGIO DA BAHIA: CATEDRAL BASÍLICA DE SÃO SALVADOR

Belinda Maria de Almeida Neves
Doutoranda em Artes Visuais – PPGAV-EBA-UFBA
belindaneves@hotmail.com

RESUMO
Estudos parciais sobre a movimentação da imaginária religiosa na antiga igreja do Colégio da Bahia, atual Catedral Basílica de São Salvador. Apresentamos aspectos iconográficos e históricos das imagens de Nossa Senhora das Dores e de Nossa Senhora da Fé, nos seus respectivos altares de origem, e o seu percurso por outros altares e recintos até a sua localização nos dias atuais. A análise e interpretação dessas trajetórias foram realizadas mediante pesquisa em pinturas e fotografias históricas, fontes bibliográficas e entrevistas. A imagem de Nossa Senhora das Dores, do século XVIII, pertencia ao altar da sacristia do Colégio dos jesuítas na Bahia e estabelecia diálogo com o altar defronte a esse, do Cristo Crucificado, além das pinturas do teto no mesmo recinto, conforme o programa iconográfico estabelecido pelos religiosos da Companhia de Jesus. Posteriormente, esses dois altares receberam frontais de estilo neoclássico e o de Nossa Senhora das Dores também uma vitrine, com a intenção de proteger a imagem. Na década de 1980 a referida sacristia foi submetida à restauração e a imagem original substituída pela de Nossa Senhora da Fé, no mesmo altar, onde ainda se encontra atualmente. A imagem de Nossa Senhora da Fé, século XVII, originária da antiga Igreja da Sé, demolida em 1933, é revestida em folha de prata. Fruto de devoção fervorosa de uma irmandade homônima, composta por rapazes solteiros. Na Catedral, para abrigar a imagem de Nossa Senhora da Fé foi escolhida a capela de Santo Inácio de Loyola, ali permanecendo por mais de três décadas. Há registros de pinturas e fotografias da mesma imagem no arcaz da sacristia e, posteriormente, na capela-mor, até a transferência para o altar onde hoje se encontra. Por sua vez, a imagem de Nossa Senhora das Dores seguiu outra trajetória pelo templo: foi inicialmente guardada nas dependências da igreja e, quando inaugurado o Museu da Catedral, para lá foi transferida. Após o início da restauração da capela-mor, a imagem seguiu para o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e lá passou por processo de limpeza e conservação, e na mesma instituição se encontra exposta ao público.

Palavras-chave: Imaginária colonial. Nossa Senhora das Dores. Nossa Senhora da Fé. Antiga Sé da Bahia. Catedral de Salvador.

INTRODUÇÃO

A sacristia da antiga igreja do Colégio da Companhia de Jesus na Bahia, atual Catedral de Salvador, sempre despertou a atenção de pesquisadores e visitantes pelo conjunto de pinturas, mobiliário e altares, muitos destes concluídos nas últimas décadas do século XVII e meados do século XVIII, como bem informa o padre e pesquisador jesuíta Serafim Leite (LEITE, 1945).

Na atualidade, estão no mesmo local, o grande arcaz da sacristia com lavores em tartaruga e marfim, as pinturas em cobre com a vida de Nossa Senhora, os painéis com a temática do Antigo Testamento, o lavabo em pedra. Quanto aos altares, ainda apresentam a mesma configuração o de Nossa Senhora da Conceição com a pintura em tela, o do Santo Cristo e, defronte a esse, outro altar que acolhe a imagem de Nossa Senhora da Fé, originária da antiga igreja da Sé, demolida em 1933.[1] Até meados da década de 1980, esteve naquele altar uma imagem de Nossa Senhora das Dores, que estimamos ser ainda do período jesuítico.

NOSSA SENHORA DA FÉ

A imagem que hoje se encontra na sacristia da igreja é dourada e policromada. Na base em esfera azul celeste estrelada estão três querubins e três anjos. O primeiro anjo, à esquerda, apresenta uma tríplice tiara, uma tiara papal; o segundo tem os olhos vendados, uma alegoria à fé católica; o terceiro anjo, à direita, segura um livro com o dogma de Maria Imaculada. Fazia parte do conjunto um ornamento que a santa trazia junto à mão esquerda. Esse elemento estava presente em fotografias até o ano de 1969, mas, após essa data, não foi mais visto junto à imagem.

A notícia mais antiga que se tem na Bahia sobre a imagem de Nossa Senhora da Fé é fornecida através de frei Agostinho de Santamaria (1722). Informa o autor que a imagem pertencia a uma fervorosa irmandade homônima, de rapazes solteiros, e que foi colocada em sua capela, colateral no lado do Evangelho, ano de 1644, na igreja Catedral da Cidade da Bahia. Conforme a descrição de frei Agostinho de Santamaria (1722, p.29), a imagem "hé de escultura de

[1] Ver também: LEAL, Fernando Machado. *Catedral Basílica de São Salvador da Bahia*, 2002; FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Igrejas e Conventos da Bahia*. Tomo 2, 2010; NEVES, Belinda M. A. *O bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador*. 2015.



Figura 1 – Nossa Senhora da Fé no altar da sacristia da Catedral Basílica de Salvador, antiga igreja do Colégio dos jesuítas. Foto: Belinda Neves, 2013.



Figura 2 – Nossa Senhora da Fé no altar de Santo Ignácio de Loyola. Cartão postal [s.d.]. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/ Secult. Fundo Coleção Renato Bebert de Castro. Foto 0686 – Pasta 023.

madeyra, mas esta toda cuberta de folha de prata, ricamente lacerada. A sua estatura são seis palmos em alto, & ainda que está toda cuberta de prata, He devotissima, & muito fermosa".

Em 1871, alguns altares da antiga Igreja da Sé foram renovados. De acordo com Marieta Alves (1976, p.176), os colaterais da Senhora Santa Ana e o de Nossa Senhora da Fé foram executados pelo entalhador Cipriano Francisco de Sousa (c. 1819-1890), "um dos entalhadores mais procurados do seu tempo". Também no século XIX, conforme Manoel Querino (1909, p.74), coube ao pintor e dourador Antonio Gentil do Amor Divino (1852-1854) a pintura da imagem de Nossa Senhora da Fé.

Em 1933, sob protestos da população baiana, e em nome do progresso da cidade, foi a igreja da Sé demolida. Ficaram os registros dos altares na obra de Manuel Mesquita dos Santos (1933) e, também, no álbum fotográfico encomendado pela família Martins Catharino (1928). Posteriormente, coube ao escritor Fernando da Rocha Peres ampla pesquisa sobre a Igreja da Sé e o detalhamento do cortejo das imagens de vulto para a Catedral Basílica (1999).

Estimou o pesquisador Luís Sobral (2000) que a imagem de Nossa Senhora da Fé foi para o altar da sacristia logo em 1933, mas não foi isso o que ocorreu. Conforme Affonso Ruy de Souza (1949) a imagem foi colocada no altar de Santo Ignácio de Loyola. De fato, foi no altar do fundador da Companhia de Jesus que essa imagem permaneceu por mais de 30 anos, conforme indicam os registros fotográficos. Naquele altar aparece na obra de Lucio Costa (1941, p.162), em imagens de cartões postais e em fotografias do acervo digital do Iphan. Em fotografias de 1969 a imagem já se encontra sobre um arcaz na sacristia, com o ornamento na mão esquerda;[2] em 1975, ainda no mesmo arcaz, outra fotografia acusa a ausência do ornamento;[3] em 1978, aparece na capela-mor.[4]

Entre 1978 e 1990 foram realizadas obras de restauração na igreja e sacristia (LEAL, 2002, pp.147-153). Nessa ocasião ocorreu a substituição da imagem de Nossa Senhora das Dores pela de Nossa Senhora da Fé pois, em fotografia de 1987, a imagem já se encontra naquele altar.

[2] Cf. duas fotografias do pintor Ivan Lopes, acervo Ivo Neto, não apresentadas no texto em virtude da limitação de espaço.
[3] Cf. acervo fotográfico do IPAC – Fotografia de Dilton Mascarenhas, 1975. Reprodução de Lázaro Menezes, 2016. Não apresentada no texto em virtude da limitação de espaço.
[4] Cf. fotografia do aniversário de Dom Avelar em 13/06/1978. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/ Secult. Fundo Diário de Notícias. Foto 3934 – Pasta 384. Não apresentada no texto em virtude da limitação de espaço.



Figura 3 – Nossa Senhora das Dores, século XVIII, no Museu de Arte Sacra da UFBa. Dimensões: 183 cm x 92 cm x 55 cm. Fonte: autora, 2016.



Figura 4 – Detalhe da imagem de Nossa Senhora das Dores. Fonte: autora, 2014.

Entre 1978 e 1990 foram realizadas obras de restauração na igreja e sacristia (LEAL, 2002, pp.147-153). Nessa ocasião ocorreu a substituição da imagem de Nossa Senhora das Dores pela de Nossa Senhora da Fé pois, em fotografia de 1987, a imagem já se encontra naquele altar.

NOSSA SENHORA DAS DORES

A referência mais antiga da presença de uma imagem de Nossa Senhora das Dores na sacristia da igreja ocorre na ocasião da expulsão dos jesuítas, no inventário da igreja e do Colégio, iniciado em 25 de janeiro de 1760 (LEITE, Tomo VII, Apêndice D).

No documento (ibidem) consta que "em o altar, que fica do lado direito da porta, por que se entra para a Sachristia huma imagem da Senhora das Angustias de Estatura grande, tem diadema de lotão prateado, e o throno, em que se acha hé de madeira dourada." No altar defronte, "se acha a imagem de Christo Crucificado de estatura avultada tem resplendor de cobre".

O mesmo inventário se refere à ornamentação dos dois altares com "dous pares de cortinas de brim, com franja, e espiguilha de retróz roxo, que servem de cobrir o altar de Nossa Senhora das Dores, e Santo Christo da Sachristia na quaresma". Na sequência informa a existência de "mais duas dittas de seda, de mattizes vermelha, já desmayadas por serem velhas, que servem de ornato aos mesmos dois altares". O documento esclarece a relação entre os dois altares: diante do Cristo no Calvário havia uma Mãe Dolorosa, seja essa Nossa Senhora das Dores ou Nossa Senhora das Angustias.

A relação entre os dois altares é bem mais ampla. Ao pesquisar a sacristia da igreja e identificar trechos das *Lamentações* nos dísticos do nicho do altar, notou Luís de Moura Sobral (2000, p.226), diante da imagem de Nossa Senhora da Fé que, "é claro que não era esse o orago do altar, como demonstra a inscrição". Trata-se dos quatro primeiros versículos das *Lamentações*, atribuídas a Jeremias, como esclarece o autor: "Ela chora sem cessar durante a noite / e as suas lágrimas cobrem-lhe as faces / nem um só para a consolar / de todos os seus amigos",[5] temática relacionada à liturgia da Paixão de Cristo.

Ao analisar o programa iconográfico da sacristia, logo concluiu Sobral (ibidem) que "tanto o passo das *Lamentações*, como a própria lógica interna do programa levam a pensar que se tratava duma Nossa Senhora das Dores, provavelmente com as sete espadas espetadas no peito, representação devocional do Coração de Maria". A verdadeira imagem de Nossa Senhora das Dores chegou ao autor após a escrita do texto, mediante o envio de um cartão postal.[6] Com a imagem original no altar, o programa iconográfico é potencializado e passa a ter sentido.

[5] Em latim, "Plorans ploravit in nocte; / Et lacriymae ejus in maxiliis ejus" e "Non est qui consolatur eam / ex omnibus charis ejus *". Id, ibid.*

[6] Cf. nota 15 do autor.



Figura 5– Altar de Nossa Senhora das Dores com vidro e frontal estilo neoclássico. Fotografia: acervo fotográfico do IPAC [s.d./s.a. na fonte]. Reprodução de Lazaro Menezes, 2016

A ornamentação do forro pintado também estabelece diálogo com os dois altares: bem acima do Cristo Crucificado estão os jesuítas crucificados no Japão – João de Goto, Jacob Kisai, Paulo Miki – e, acima do altar de Nossa Senhora das Dores, os jesuítas mortos no Brasil pelos índios, por tacape ou flecha – Francisco Pinto, João de Sousa e Pedro Correa. Esse diálogo deixa de existir com a ausência de Nossa Senhora das Dores no recinto. Há, entretanto, outros diálogos que se estabelecem entre os elementos decorativos na sacristia.[7]

No decorrer do século XX, as fotografias e pinturas da sacristia revelam que no altar de Nossa Senhora das Dores havia uma vitrine protegendo a imagem. Frontais em estilo neoclássico também ornamentavam os dois altares, um defronte ao outro. Durante a restauração da sacristia foi essa vitrine retirada, além dos dois frontais, evidenciando o mármore da decoração jesuítica (FIG. 1).

Após a restauração da sacristia, Nossa Senhora das Dores não mais voltou ao seu altar, há 30 anos foi ali entronizada a imagem de Nossa Senhora da Fé. Esteve a imagem guardada nas dependências da igreja e, posteriormente, transferida para o Museu da Catedral, em funcionamento nas dependências da antiga livraria dos jesuítas.

Entre 2009 e 2010 teve início a restauração da capela-mor pelo Studio Argolo.[8] Na ocasião o recinto do Museu foi transformado em atelier e parte das imagens foi transferida para o Museu de Arte Sacra da UFBA, entre essas, a de Nossa Senhora da Fé.[9] Naquela instituição passou por limpeza e ali se encontra exposta na atualidade.

A imagem de Nossa Senhora das Dores da sacristia da Bahia desperta a atenção de pesquisadores pela semelhança com outra imagem, no Rio de Janeiro.[10] Conforme Cesar Tovar, no século XVIII uma nova igreja da Companhia de Jesus estava sendo construída no Rio de Janeiro. Estima o autor que o conjunto escultórico do Calvário que hoje se encontra na portaria do Colégio Santo Inácio, - composto por um Jesus Cristo Crucificado, Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista - "teria sido encomendado para o altar principal do novo templo". Com a expulsão dos religiosos, a igreja não chegou a ser concluída. Podem ter a mesma origem as imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como tivemos a oportunidade de demonstrar, a sacristia da igreja do Colégio da Bahia já tinha entronizada uma imagem de Nossa Senhora das Dores em seu altar, na ocasião da expulsão dos religiosos em 1760. Imagem essa que estabelecia diálogo não apenas com o Cristo no Calvário, mas também com o nicho do altar e as pinturas do forro. Com

[7] Ver esses diálogos nas obras SOBRAL, Luís de Moura. *Op. cit.*; NEVES, Belinda M. A., 2015.
[8] Agradecemos ao Prof. Dr. José Dirson Argolo pela cessão de imagem para apresentação no Congresso.
[9] Comodato estabelecido em 19/04/2013.
[10] Agradecemos ao Prof. Dr. Cesar Tovar pelo envio das imagens para este artigo.





Figuras 7, 8 – Nossa Senhora das Dores, século XVIII, madeira dourada e policromada. Dimensões: aprox. 215 cm x 105 cm x 60 cm. Parte integrante do Conjunto escultórico do Calvário, Colégio Santo Inácio, Rio de Janeiro. Fonte: Cesar Tovar, 2015,

a ausência dessa imagem, a leitura não se completa, desvirtuando a interpretação do programa iconográfico concebido pelos jesuítas.

A Companhia de Jesus ainda desperta muitos estudos na contemporaneidade. Entretanto, ainda faltam pesquisas avançadas sobre a imaginária existente na igreja do Colégio Bahia e os exemplares que sobreviveram ao abandono no Seminário de Belém de Cachoeira. É ainda um estudo lacunar que muito contribuirá para a compreensão da religiosidade e o labor artístico do período colonial.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices da Bahia**, 1976, p.176; FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*, 2006, p.509.BRAGA, Eduardo (Org). *A Sé Primacial do Brasil, Bahia 1553-1928*. Salvador. 1 álbum (33 fotos): p&b; 35 x 27 cm. Acervo da biblioteca do Museu de Arte Sacra da UFBA.

COSTA, Lucio. **A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil**. ARS (São Paulo) vol.8, n.16, São Paulo, 2010.

BARROCO 18 – **O território do Barroco no século XXI.** Número-Simpósio. Ouro Preto/ Belo Horizonte: Instituto Cultural Flavio Gutierrez, 2000. 500p. Il.

BRAGA, Eduardo (Org). **A Sé Primacial do Brasil, Bahia 1553-1928**.F

COSTA, Lucio. **A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil**. Na edição original de 1941, pelo Iphan, ver página 162; na edição de 2010, ARS, ver página 190.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Igrejas e Conventos da Bahia**. Tomo 2. Brasilia: Iphan / Programa Monumenta, 2010. 268p. Il.

IPAC-BA – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. **Arquivo fotográfico da Catedral Basílica.** 1 Álbum (2 fotos) 10 x 15 cm, p&b. Salvador: IPAC.

LEAL, Fernando Machado. **Catedral Basílica de São Salvador da Bahia**. Salvador: IPAC, 2002. 200p. Il.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938-1950; Lisboa: Portugalia. 10 v.

NEVES, Belinda M. A. **O bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador**. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2015. 273p. Il.

_____. **Catedral Basílica de Salvador**. 1 Álbum (3 fotos) – 10 x 15 cm. Color. 2013-2016.

PERES, Fernando da Rocha. **Memória da Sé.** 1999, p.151.

QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Bahianos,** 1909, p.74; FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *Op.cit*, p.519.

SANTAMARIA, Frei Agostinho de. ***Santuário Mariano e Historia das Images Milagrosas de Nossa Senhora .*** Lisboa: 1722, vol. IX.

SANTOS, Manuel Mesquita dos. **A Sé Primacial do Brasil.** 1933.

SOBRAL, Luís de Moura. **Ut pictura poesis: José de Anchieta e as pinturas da Sacristia da Catedral de Salvador**. In: Barroco 18, p.226.

SOUZA, Affonso Ruy de. **Catedral Basílica.** 1949, p.12.

A IMAGEM DE SÃO FRANCISCO XAVIER: FUNÇÕES E REFERÊNCIAS VISUAIS

Flávio Antônio Cardoso Gil
Doutorando História Social da Cultura, PUC-RJ
flavog@yahoo.com.br

RESUMO
A comunicação busca entender as relações entre função e iconografia de uma imagem de São Francisco Xavier catalogada no Inventário da Imaginária Missioneira. Para isso, recorre-se a pesquisa de documentos, estudos comparativos de imagens similares e gravuras - impressos que serviram/ de modelo para as esculturas religiosas produzidas nas oficinas das reduções jesuítica-guaranis durante os séculos XVII e XVIII. Inicialmente abrigada em um templo missioneiro, local de onde foi retirada, a imagem apresenta-se atualmente deslocada e, consequentemente, descontextualizada. Havia uma integração espacial que refletia nas soluções formais da peça, o que se perdeu. A dispersão provocou a mudança de sua função simbólica, pois, o objeto segue o que acontece na maioria dos casos, o bem móvel passa a fazer parte de acervo de museu.

Palavras-chave: Arte colonial. Missões guaranis. Iconografia. Gravuras europeias. Imaginária Missioneira.

Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier foram os primeiros jesuítas canonizados. A Companhia de Jesus investiu nessas devoções, pois, não houve ordem religiosa, nem templo que não promovesse algum culto a uma imagem determinada, com suas novenas e celebrações litúrgicas. O fiel podia escolher entre uma grande lista de santos, além das imagens de Cristo e da Virgem, especializados em distintos e variados tipos de favores. No caso das práticas de devoção de caráter popular sua promoção deveu-se, em maior parte, a uma ordenação controlada por seus promotores (Myriam Ribeiro 2000, p. 65-70). A autora citada lembra também que cada ordem adotava os santos que necessitava para atender aos fiéis em determinado lugar de atuação, sem perder de vista as normativas internas e o apelo à afetividade sugerida pela Igreja tridentina.

São Francisco Xavier (1506-1552) jesuíta e apóstolo missionou na Índia e no Japão. Nasceu nos princípios do século XVI, era filho de nobre família de Navarra, sendo o primeiro dos discípulos de Santo Inácio de Loyola. Calcula-se que tenha convertido milhares de indianos. Foi sepultado em Goa. É considerado o maior santo da ordem depois de Santo Inácio e, frequentemente é associado a este. São Francisco Xavier é considerado patrono dos Missionários da Obra de Propagação da Fé e também dos marinheiros; é invocado contra as tempestades e a peste. Sua festa pode ser comemorada nos dias 17 de junho ou 3 de dezembro.

A devoção a São Francisco Xavier transcendeu reinos e continentes, ratificando o caráter universal de sua pessoa e obra. Não só suas impressionantes viagens, mas também seus feitos motivaram a grande receptividade de sua santidade pelos fieis resultado de um grande empenho da Companhia de Jesus na sua divulgação. Segundo Cristina Osswald (2007, p. 119), a iconografia xavieriana foi oficialmente iniciada no ano de 1583, em Goa quando o visitador Alessandro Valignano contratou um artista anônimo para pintar dois retratos do santo navarro. Um deles foi enviado a Roma, e o outro ficou em Goa. Embora ambos tenham se perdido, o que chegou à Europa foi modelo para a *vera effigies* do santo, este foi copiado, reproduzido e divulgado nos domínios da Ordem. A pesquisadora levanta a hipótese de que a presença do corpo incorrupto era a razão para a encomenda ter sido executada naquele lugar (OSSWALD, 2007, p. 120).

Considerando que os retratos de Goa foram pintados trinta anos após o falecimento de Xavier, o testemunho registrado por um jesuíta lusitano colaborou também para a criação da *vera effigies*, sendo considerado por iconógrafos como um dos pontos de partida para os artistas definirem sua imagem. Tal fonte iconográfica fundamental vem das descrições do Padre Manuel Teixeira S. J. (1538-1590). O religioso português o conheceu em Goa em 1552 e revela que o padre mestre Francisco era de estatura alta, pele branca, olhos escuros, rosto comprido, cabelo e barba pretos. As características são encontradas na obra dos pintores flamengos Peter Paul Rubens (1577-1640) e Anthony Van Dyck (1599-1641), do francês Nicolas Poussin (1594-1565) ou do espanhol Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) (GARCÍA GUTIÉRREZ, 2006, p. 76). Entre as fontes hagiográficas chaves para a iconografia xavieriana, pesquisadores destacam os textos dos padres jesuítas Horácio Turselino e João de Lucena, além da bula de canonização de São Francisco Xavier, cujos conteúdos incluem a descrição em pormenor das cenas representadas.(FIG.1)

Sua representação visual, segundo Gutiérrez S. J. (2006, p. 76), foi intensificada com a beatificação no ano de 1619, mas a partir de sua canonização (1622), a produção artística foi mais abundante. O Santo jesuíta recebeu diferentes interpretações de pintores e escultores, dando destaque ao protagonismo nas missões jesuítas na Índia e no Japão. Partindo das hagiografias, os artistas levaram em conta uma série de atributos e símbolos relacionados a momentos de sua vida.



Figura 1 - Imagem de São Francisco Xavier. Museu Julio de Castilhos (RS), Foto: autor (2015).



Figura 2 . São Francisco Xavier. Museo Diocesano de San Ignacio Guazú. Foto: autor (2012).

A imagem de 1,86 metros de altura pertencente ao Museu Julio de Castilhos (FIG.1 tem uma solução de contraposto marcada pela flexão da perna esquerda. Grande sugestão de ação através das várias direções do corpo (ombros, tronco, braços e cabeça). O corpo apresenta proporção anatômica. A face mostra detalhes bem definidos e rosto expressivo. O panejamento apresenta movimento centrífugo como se sofresse ação do vento para a direita. Predominam as dobras em forma de "U". Escavação nas costas e parte superior da cabeça. Seu estado de conservação apresenta repintura na carnação, perdeu parte dos dedos e há perda do estofamento com vestígios que indicam um trabalho de douramento e punção. (FIG.2)

A indumentária apresenta sotaina com gola bipartida, sobrepeliz com decote redondo. Presença de estola. Panejamento com muita movimentação. Em traje de celebração não solene. Usa calçado. Sua posição frontal, figura em pé. Braços flexionados, sendo o da direita dirigindo-se à esquerda e o esquerdo para cima. Pernas levemente flexionadas e pés afastados, sendo o direito posicionado para frente. Sua fisionomia apresenta nariz aquilino, cabeça levemente voltada para direita, cabelos curtos em mechas. Olhos abertos, olhar voltado para baixo. Boca entreaberta, barba e bigode em mechas. O tipo físico é jovem, viril. No caso da imagem em análise, a peça sofreu repintura que esconde vestígios da(s) primeira(s) carnação(s). Também teve muitas perdas no estofamento e não apresenta alguns dedos. O estado de conservação aponta para um objeto que sofreu muitos trânsitos, comprometendo sua conservação.

Percebe-se a falta do atributo na mão esquerda, esse elemento se perdeu e com ele, uma característica iconográfica individual do personagem. Mesmo assim, pode-se afirmar a invocação: trata-se de uma imagem de São Francisco Xavier, as outras características acima descritas ratificam a identificação. Assim, recorrendo a outras imagens semelhantes é possível descobrir o atributo que falta: o crucifixo.

Essa variação iconográfica foi muito recorrente nos territórios de missões jesuíticas. A exemplo, temos duas esculturas sacras de instituições paraguaias: os museus diocesanos de San Ignacio Guazú (FIG.2) e de Santa Maria de Fé (FIG.3), com características semelhantes à peça em estudo, inclusuive o exemplar da primeira instituição citada apresenta proporções muito próximas (1,85 metros) e a outra, 1,64 metros.

A iconografia orienta que São Francisco Xavier seja representado sempre como adulto viril, cujos traços correspondem às descrições da época tendo sido utilizadas para compor a primeira gravura do santo na *vera effigies* que constitui a base para produções artísticas posteriores.



Figura 3 - São Francisco Xavier, Museo Diocesano de Santa Maria de Fé. Foto: autor (2012).



Figura 4 - Gerard Edelinck, Pregação de São Francisco Xavier. Fonte: Disponível em: <http:// www.statenvertaling.net/kunst/iconclass/11h/173>. Acesso em: 10 fev. 2014.

Embora essas imagens similares sejam identificadas somente com o nome do santo, a pesquisa tende de aprofundar um pouco sobre iconográfica apresentada, dando-se conta da variedade iconográfica que o santa apresenta. Assim, recorreu-se a fontes pictóricas e a gravuras para encontrar a informação sobre o significado ou a passagem hagiográfica representada pela mesma.

Através da pose e dos gestos é possível identificar algumas referências visuais diretas ou indiretas para a concepção da obra, como observa-se nas pinturas do italiano Giovanni Bautista Gaulli (1639-1709), em que representa o referido santo pregando para pessoas de várias línguas e culturas diferentes. Cena também impressa na gravura do flamengo Gerard Edelinck (1649-1707) identificada como *Prédication de Saint François Xavier* que é a ilustração do livro *Vie de Saint François* Xavier, *Apôtre des Indes et du Japón*, publicado em Paris em 1683 pelo Padre Dominique Bonhours (GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 2007, p. 92) (FIG.4).

Segundo a análise da gravura feita por Ximena Carcelín (2003), São Francisco Xavier predica entre pessoas de culturas diferentes e todos compreendem o religioso. A pesquisadora argumenta que o episódio é alegórico caracterizando o dom das línguas atribuído a ele. Esta gravura circulou de forma avulsa pela América do Sul, sendo influência para uma pintura que se encontra no Convento de la Merced em Quito, Equador.
Na gravura o Santo tem o joelho direito flexionado, a sobrepeliz e a estola direcionadas para esquerda, o personagem levanta a cruz com a mão direita.

Na representação escultórica em estudo, sua perna direita está apoiada e a esquerda traz o joelho flexionado. O eixo frontal é quebrado devido a uma inclinação da cabeça à esquerda fazendo contraponto com o corpo motivado pelo progresso da perna deste lado e a diagonal marcando uma linha imaginária reforçada pela cruz (o atributo ausente). Percebe-se um rebatimento comparando a escultura com a referida gravura. A troca desta posição está submetida à função da peça, não de uma escolha arbitrária do escultor, pois obedecia a um programa iconográfico que dialogava simbólica e formalmente com outras imagens, seus movimentos e posição atendiam a um projeto formal e elaborado.
As costas podem ratificar a função retabular da imagem, pois apresenta uma proeminente cava. A escavação na escultura é uma solução técnica que permite inibir as rachaduras da madeira provocadas por dilatação e também diminui o peso da peça. A parte traseira da imagem não fica visível quando a imagem está encaixada no nicho do retábulo (FIG.5).



Figura 5: Imagem de São Francisco Xavier- Museu Julio de Castilhos (RS)
Fonte: O autor (2015).

Não há registros visuais do espaço ocupado pela escultura analisada dentro de seu respectivo templo, porque este foi destruído, assim como os outros: não existem mais as igrejas dos povoados Guarani fundados por jesuítas, entretanto, duas fotografias de retábulos-mor nos dão coordenadas por apresentarem programas iconográficos. Estes documentos ilustram a ocupação dos mesmos por imagens do período em estudo nas localidades de Santa Maria de Fé e San Ignacio Guazú. Ambas localizadas no Paraguai, considerando a geopolítica atual. Os dois registros datam do início do século XX e embora tenham baixa nitidez, é possível reconhecer os santos esculpidos, ambas com São Francisco Xavier, que na atualidade estão também recolhidos a museus.

Dez esculturas faziam parte do retábulo não mais existente de San Ignacio Guazú e apenas conhecido por fotografia (figura). A estrutura apresentava dois corpos e verticalmente, cinco panos, um central e dois laterais. As imagens encontravam-se dentro dos nichos.
No retábulo (FIG.6), o nicho esquerdo do corpo superior- do ponto de vista do observador, encontrava-se o padroeiro das missões, São Francisco Xavier (FIG.2).

Sua cabeça inclinada ligeiramente para o centro, enquanto o braço esquerdo indica para o alto, sua mão acompanha o ângulo da cabeça que também carrega o atributo da cruz, este indicando para cima e para esquerda.
O movimento do panejamento é intenso, paramentado, a estola em situação de movimento. Olhar ligeiramente voltado para cima, apresenta traje de celebração não solene. No contraponto, correspondendo a São Francisco de Borja que, esse em solene traje litúrgico dirige-se da direita ao centro, cabeça inclinada para esta direção, seu antebraço inclinado para a direita, esta mão traz a custódia apontada para o centro.
A reconstituição da organização da imagem de São Francisco Xavier no retábulo da capela-mor de Santa Maria de Fé pode ser feita graças a duas referências: o inventário descrito devido a expulsão dos jesuítas do território espanhol (1767) feito pelo padre Jaime Oliver e a uma fotografia (FIG.7) do retábulo datada do início do século XX publicada nas comemorações do centenário da independência do Paraguai (1911).

As imagens dos três santos jesuítas mais importantes estão no corpo superior do retábulo e São Francisco Xavier está direita- do ponto de vista do observador, seu olhar e cabeça se dirigem para esquerda (FIG. 3).
Através destas dois exemplos de retábulo, podemos entender que as imagens retabulares missioneiras foram organizadas de maneira relacional, na intenção de proporcionar uma mensagem retórica. Os objetos eram integrados com uma forte coerência interna, definindo o seu próprio espaço para comunicar-se com o público, determinando a unidade do conjunto abrigado.

Partindo destas informações, é viável relacionar o objeto de estudo com outros modelos porque esses também são remanescentes das missões Guarani. Desta forma, aproxima-se de uma compreensão de como estas esculturas de vulto funcionavam e eram destacadas em seus respectivos retábulos. Uma questão fundamental para a escultura missioneira é justamente a perda de seu contexto devocional, simbólico e espacial, fatores que foram determinantes na concepção de uma imagem.

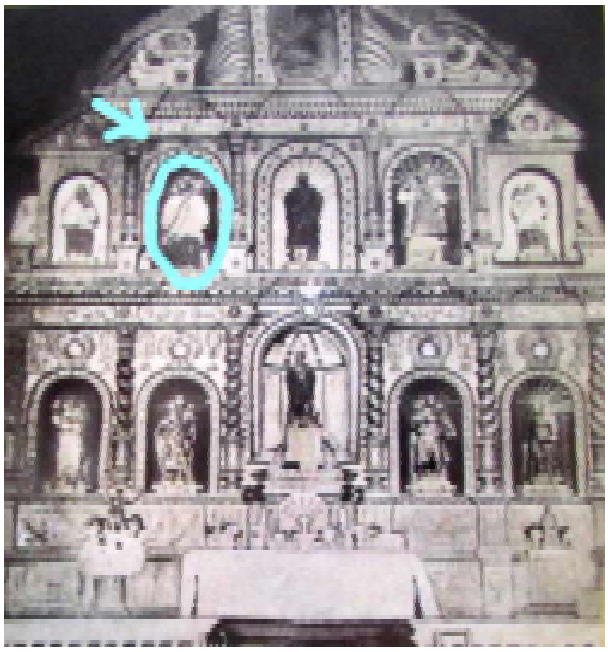


Figura 6 - reprodução da fotografia do retábulo-mor de San Ignacio Guazú.Fonte: Museo Diocesano de San Ignacio Guazú (2015).

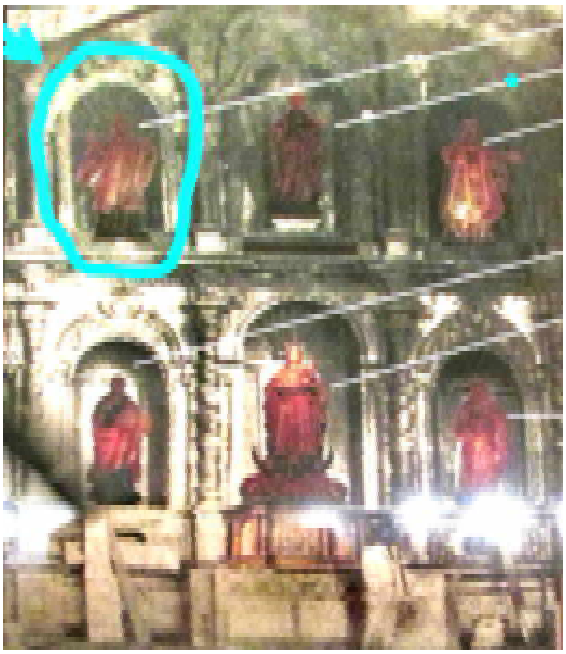


Figura 7 - Reprodução da fotografia do retáulo-mor de Santa Maria de Fé. Fonte: O autor (2015).

REFERÊNCIAS

AFFANI, Flavia. **Reconstrucción Hipotética de un Retablo de las misiones guaranies. Escenario originario, inpertretación iconográfica y concepto barroco del espacio**. Persuación y participación. (S/D). In http://www.caia.org.ar/docs/01-Affani.pdf. Acessado em 12/02/2016.

ALCALÁ, Luisa Elena. **Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica.** Madrid: El Viso, 2002.

AULETTA, Estela A. I. El P. Jaime Oliver S.J. y su "**breve noticia de la numerosa y florida cristandad guaraní**" in GADELHA, Regina. A.F. (org.). Missões Guarani Impacto na Sociedade Contemporânea. São Paulo: EDUC- FAPESP, 1999.

BACHETTINI, Andréa Lacerda. **A imaginária missioneira no Rio Grande do Sul: estudo sobre o acervo escultórico do Museu das Missões**. Porto Alegre: PUCRS/FFCH, 2002.

CARCELÉN DE CORONEL, Ximena. **Catálogo de la exposición Filipinas, puerta de Oriente**. Madrid: Sociedad Estatal para La Aacción Cultural Exterior, 2003. p. 251-255.

CARVALHO, Maria João Vilhena de. **Escultura. Normas de Inventário Artes Pláticas /Artes Decorativas**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

COUTINHO, Maria Inês; VIEIRA, Mabel Leal. I**nventário da imaginária missioneira**. Canoas: La Salle, 1993.

FURLONG, Guilhermo S. J. **Missiones y sus pueblos de guaranies**. Posadas: Editora Theoría, 1979.

FURLONG. Guillermo, S. J. **Los jesuitas: su origen: su espíritu: su obra: la compañía de Jesús a través de los cuatro siglos de su existencia**. Buenos Aires: Imprenta Gotelli, 1942.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, S. J. **Aspectos del arte de la Compañía de Jesús**. Sevilha: Ediciones Guadalquivir, 2006.

GAUVIN, Alexander Bailey. **La contribuición de los jesuítas a la pintura italiana y su influjo em Europa, 1540-1773**. In: _____. Ignacio y el arte de los jesuítas. Bilbao: Ediciones Mensagero, 2003. p. 165-166.

GUTIERREZ, Ramón (Coord.). **Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825**. Madrid: Ediciones Catedra, 1995.

HENRIQUES, Antonio Meira Marques. **São Francisco Xavier: vida e lenda: ciclos pictóricos**. Lisboa: Museu de São Roque, 2010.

LE GOFF, J. **Corps et idéologie dans l'Occident Médieval**. In: _____. L'imaginaire medieval. Paris: Gallimard, 1985. p. 124-126.

MARTINS, Fausto Sanches. **Culto e devoções das igrejas dos jesuítas em Portugal**. Porto. 2004. Disponível em: <http// :ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3768.pdf>. Acesso em: 10/05/2014.

MARTINS, Nestor Torelly. **Exemplares do Arcanjo São Miguel na escultura missioneira e suas interpretações**. 1992. Dissertação (Mestrado em História)–Unisinos, São Leopoldo, 1992.

MELO, Iaci Iara Cordovil de. **Imaginária em colégios, fazendas e missões jesuíticas no nordeste paraense**. 2012. (Dissertação)– Mestrado, EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2012.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A imagem religiosa no Brasil.** In: AGUILAR, Roberto (Org.). Mostra do redescobrimento: Arte Barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000.

OSSWALD, Maria Cristins. **S. Francisco Xavier no Oriente: aspectos de uma devoção**. In: _____. São Francisco Xavier. Porto: Edição Inova, 2007.

PAGE, Carlos A. **Siete Ángeles: jesuitas en las reduciones y colegios de la Antigua Provincia del Paraguay**. Buenos Aires: SB, 2011.

PFFEIFER, Heinrich, S. J. **La iconografía.** In: _____. Ignacio y el arte de los jesuítas. Bilbao: Ediciones Mensager, 2003. p. 177-179.

RÉAU, Louis. **Iconografia del Arte Cristiano. Introducione genera**l, vol. 3. Barcelona: ed. Serbal, 2000.

RÉAU, Louis. **Iconografia del Arte Cristiano. Tomo 1 a 5**, vol. 3. Barcelona: ed. Serbal, 2000.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alonso (2007). **Las pinturas de la vida de San Francisco Javier del Convento de La Merced de Quito: Fuentes gráficas y literarias**. Anales del Museo de América (Madrid) 15: 92.

ROIG, Juan Fernando. **Iconografía de los santos.** Barcelona: Omega, 1950.

SCHENONE, Héctor H. **Iconografía del arte colonial: los santos**. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1990. v. 1-2.

SCHMITT, Jean-claude. **La raison des gestes dans l'Occidente Médiéval.** Paris: Gallimard, 1990.

SCHURHAMMER, Georg S. J. **Francisco Javier: su vida y su tiempo**. Bilbao: Ediciones Mensagero, 1992. t. 4.

SEBASTIÁN, Santiago. **El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico.** Madrid: Ediciones Encuentro, 2007.

SUSTERCIC, Bozidar D. I**mágenes guaraní-jesuíticas.** Asunción: Centro de Artes Visuales/ Museo Del Barro, 2010.

SUSTERSIC, B. D. **El Insigne artífice' José Brasanelli: su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuítico-guaraníes.**

MENINO JESUS DO MONTE: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO

Edjane Cristina Rodrigues da Silva
Museóloga do MAS/UFBA
Doutoranda do PPGAV / EBA / UFBA
janecrsilva@hotmail.com

RESUMO
Apresentação de algumas representações iconográficas de Jesus, ainda na sua infância, dando destaque a representação conhecida como Menino Jesus do Monte, produzida pelas religiosas do Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes, em Santo Amaro da Purificação – BA, no século XIX. A pesquisa foi iniciada em 2008, resultando na dissertação de Mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes / UFBA e foi fundamentada no método de análise formal de algumas imagens do Menino Jesus do Monte, selecionadas por apresentarem semelhanças quanto à técnica empregada na manufatura e materiais utilizados na ornamentação, sendo utilizados também os métodos comparativo e iconográfico-iconológico, considerando ainda o objeto de estudo dentro do seu contexto histórico, embasado na história religiosa e história da arte.

Palavras-chave: Iconografia. Menino Jesus do Monte. Devoção feminina. História religiosa.

INTRODUÇÃO

Em 2008, quando decidi realizar pesquisa sobre a representação do Menino Jesus do Monte, produzida no Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes, na Bahia oitocentista, me deparei com a ausência de estudos, no Brasil, referente ao tema da infância de Jesus. Naquele momento encontrei nos textos de autores portugueses e espanhóis o ponto de partida para a minha investigação, que resultou na dissertação de Mestrado intitulada "Menino Jesus do Monte: arte e religiosidade na cidade de Santo Amaro da Purificação no século XIX", apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, no ano de 2010.

A iniciativa em realizar um projeto de pesquisa envolvendo este objeto nasceu da necessidade em entender mais sobre esse interessante trabalho artesanal, confeccionado no Recôncavo Baiano, por hábeis mãos femininas, inspiradas pelo fervor religioso. O grande destaque dessa representação não está no trabalho escultórico ou pictórico dado a imagem de Jesus ainda criança, e sim, no tratamento "extra-escultórico", curioso e delicado, dado às vestes do Menino, bem como na exuberante ornamentação que o cerca e compõe o seu monte, elaborado nos mais diversos materiais.

O primeiro capítulo da dissertação, intitulado "A figura de Jesus Infante" foi então estruturado com o intuito de suprir um pouco a carência de textos relativos a infância de Jesus, apresentando as diversas representações iconográficas que envolvem os primeiros anos de vida de Jesus, as cenas históricas, baseadas nos Evangelhos Canônicos e outras iconografias do Menino, sobretudo aquelas cuja influência deriva do período medieval, inspiradas nas fontes apócrifas e nas grandes revelações místicas dos santos.

No século IV o nascimento de Cristo aparece em representações encontradas na catacumbas a partir das cenas que tratam da Adoração dos Magos e de Maria com seu filho, este ainda sem nenhum atributo que revelasse a sua divindade. Só a partir dos Concílios de Nicéia (325), que afirmou a consubstancialidade de Cristo e de Éfeso (431)[1], que declarou ser Maria, mãe de Deus, Virgem de *Theotokus*[2], o programa iconográfico de Jesus começa a ser elaborado, passando a ser representado com auréola, exaltando a sua natureza divina.

Com a liberdade de culto proclamada pelo imperador Constantino, as representações da Natividade, narradas nos Evangelhos Canônicos e Apócrifos, passam a ornar os mosteiros, assim como as iluminuras que eram produzidas nesses espaços. A partir daí tem início também as solenidades do Natal, em substituição a festa romana do Deus-sol.[3]

---

[1] O Concílio de Nicéia (325) foi a primeira Conferência de bispos da Igreja Católica e resolveu questões levantadas pela opinião Ariana da natureza de Jesus, afirmando ser Cristo da mesma essência que o Pai e não criatura Dele. O Concílio de Éfeso (431) teve como resultado a condenação da heresia cristológica e mariológica de Nestório e proclamou a maternidade divina de Maria.

[2] Theotokus é uma palavra grega que significa "Mãe de Deus".

[3] A data de nascimento de Jesus foi estabelecida no dia 25 de dezembro, sobretudo por questões sócio-culturais. A data provém do calendário civil romano, e corresponde às festividades ao "sol invictus", introduzida em Roma pelo imperador Aureliano, no ano de 274. No século IV, os cristãos já tinham conquistados Roma e adotaram o modelo ideológico do culto pagão, como forma de valorizar o nascimento de Cristo, passando então a se chamar "Dies Natalis Domini" (Natal do Senhor).conquistados Roma e adotaram o modelo ideológico do culto pagão, como forma de valorizar o nascimento de Cristo, passando então a se chamar "Dies Natalis Domini" (Natal do Senhor). Fonte: http://www.iujc.pt/compr/06/festa.html, aceso em 22/05/10.

No final da Idade Média as representações do Menino começam a aparecer, com maior frequência, desvinculadas de sua Mãe. Até então as cenas mais comuns eram as da Natividade e da Adoração dos Magos, ambas conhecidas nos textos oficiais e narradas com mais detalhes nos textos Apócrifos.

Nos textos oficiais, a referência ao nascimento de Jesus e Visita dos Magos aparece apenas em um pequeno trecho do Evangelho de Mateus (2.10,11). Segundo os relatos, Magos chegaram até o Salvador, guiados pela estrela de Belém que brilhava no céu, quando do seu nascimento. "Ao entrar na casa, viram o menino com Maria, sua mãe, e, prostrando-se, o homenagearam. Em seguida, abriram seus cofres e ofereceram-lhe presentes: ouro, incenso e mirra." Simbolicamente o ouro representava a realeza, o incenso a divindade e a mirra, paixão.[4] A Visita dos Magos também está registrado no Evangelho apócrifo Pseudo-Mateus, capítulo XVI, que também faz referência a estrela e aos presentes, entretanto, os apócrifos relatam que os magos chegaram a Jerusalém apenas dois anos transcorrido o nascimento de Jesus.[5]

Em inúmeros exemplares de ícones marianos, muito difundidos pela Igreja oriental, Jesus geralmente aparece como figura principal nos braços de Maria, sua mãe. Segundo Gharib (1997, p.77) "a incomparável grandeza da Mãe provém, como de uma fonte, da do seu Filho, Homem e Deus ao mesmo tempo, segunda pessoa da SSma. Trindade." Também na Igreja Ocidental o Menino Jesus aparece em várias imagens da Virgem, em seus braços, conforme inspiração cristã.

O tema da Natividade começa a atingir a piedade popular, no século XIII, com a sua disseminação através das Ordens Religiosas, sobretudo com seus autos e teatros religiosos. São Francisco de Assis, no ano de 1223, organiza o primeiro presépio celebrando o Natal, valorizando o amor e a devoção ao Menino Jesus, que se propagou por todo mundo cristão. Nesse mesmo período "A Legenda Áurea", literatura hagiográfica, torna-se referência para os cristãos e fonte de inspiração para muitos artistas. Sobre a Natividade, o autor relata:

> [...]o caráter milagroso da Natividade foi demonstrado pelo fato de nela terem intervindo todas as espécies de criaturas. A que tem somente o ser, como puramente corpóreas, por exemplo as pedras. A que tem o ser e a vida, como os vegetais e as árvores. A que tem o ser, a vida e o sentimento, como o homem. A que tem o ser, a vida, o sentimento, o discernimento e a inteligência, como o anjo. Todas essas criaturas anunciaram o nascimento de Cristo de diversas formas.[6]

Ainda no século XIII, outra linha cristológica começa a ser disseminada: a do caminho da cruz que valorizava os rituais da Paixão. A Natividade e a Paixão são, portanto, os dois mistérios centrais da fé que irão alimentar e ocupar a piedade dos fiéis, ora em regime de alternância, ora em regime de simultaneidade.[7] Com a temática infantil do ciclo da Paixão a Igreja Católica buscava, naquele momento, atingir a compaixão dos fiéis de forma mais dramática, fazendo-os meditar sobre a redenção humana.

Nesse contexto, elementos associados à Paixão começam a ser apresentados com maior destaque, inclusive nas representações em que o Menino aparece, sendo os mais comuns a Coluna e o Chicote utilizados na flagelação; a Coroa de Espinhos, colocada sarcasticamente pelos soldados romanos aludindo às coroas imperiais; a Cruz onde foi crucificado; Esponja embebida em vinagre e Mirra para aumentar o sofrimento, além da Lança da Transfiguração, com a qual Cristo foi perfurado.

Surgem depois as figuras do Galo, simbolizando a negação de Pedro; o Cálice da "Última Ceia"; a Bacia e Gomil do lava-pés; o Manto da Flagelação; a Inscrição na cruz "INRI" (Iesus Nazarenus Rex Iudaerorum – Jesus de Nazaré Rei dos Judeus); o Sol e a Lua, representando o eclipse e o Pelicano, símbolo de Cristo Crucificado.[8]

No final do século XIV, o tema da Adoração ao Menino Jesus começa a se fixar de maneira mais definitiva na iconografia cristã, quando as figuras de anjos e pastores são incorporadas a cena principal, aonde já aparecem a Virgem e São José, dando-lhe um caráter mais narrativo. Além destas, outras cenas históricas narradas no Evangelho também surgem com mais frequência, como a "Fuga para o Egito", "Apresentação do Menino Jesus no Templo" e "Jesus entre os Doutores da lei".

---

[4] VARAZZE, Jacopo*, Legenda Áurea – Vida dos Santos,* Comp. Das Letras, SP, 2003 p.97
[5] MORUJÃO, Isabel, As Lágrimas do Menino Jesus, Via Spiritus, 2 / 1995,
[6] Evangelhos Apócrifos, Trad. Urbano Ziles, 2. Ed. Coleção Teologia, EDIPUCRS, Porto Alegre, 200, p.67.
Fonte: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3454.pdf, acessado em 08/05/09
[7] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, Imaginária e Imaginário no Brasil Colonial, Atas do 18º Encontro da associação de Pesquisadores em Artes Plásticas, Salvador, 2009, p. 2.147
[7] FLEXOR, Maria Helena, A Religiosidade Popular e a imaginária na Bahia do século XVIII, In: Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Universidade de Évora, 1995, p.12
[8] PAIM, Zilda, História de Santo Amaro, s/data p. 81.



Figura 1 - Menino Jesus com instrumentos da Paixão. Séc. XVIII - Postal. Museu de Arte Sacra e Etnologia. (Missionários da Consolata) Fátima. Portugal, 2010.

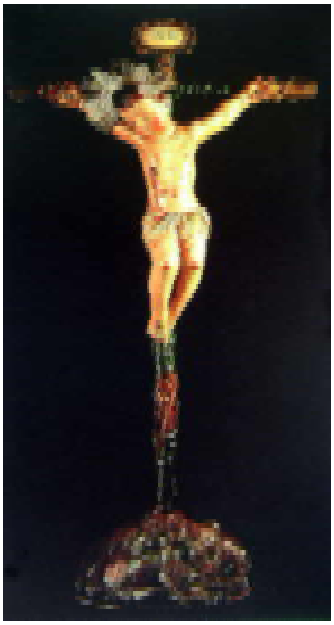


Figura 2 - Menino Jesus crucificado / Séc. XVIII Castillo Coleção Antiga – Guatemala Fonte: Rodrigo Castillo.

As descrições da Natividade e Paixão de Cristo também ganharam destaque a partir dos escritos de Santa Brígida. Em *Revelações de Santa Brígida*, datado de 1370, "[...] la mística cuenta como lê fue dado a conocer el relato del Nacimiento de Jésus directamente por la própria Virgen. Esta vision influyó de manera determinante em el arte."[9]

A grande variedade de composições iconográficas do Menino Jesus, entretanto, se expande com maior intensidade, no período pós-Trentino. A intenção de transmitir a mensagem de fé passa a estimular a produção de imagens devocionais com características incomuns. Dentre essas várias iconografias podemos citar: Menino Jesus dos Atribulados; Menino Jesus Majestoso; Menino Jesus dormindo sobre a Cruz (ou premonição da Paixão); Menino Jesus com instrumentos da Paixão; Menino Jesus Carpinteiro; Menino Jesus Presbítero; Menino Jesus Peregrino; Menino Jesus Crucificado, dentre outros (FIG. 1, 2).

No século XVI a figura do Jesus Infante ganha força no interior dos conventos femininos. Na Espanha, os Carmelitas Descalços Santa Teresa D'Ávila e São João da Cruz tinham profunda afeição ao Menino e colaboraram em expandir a devoção por toda a Europa. Sabe-se que neste mesmo século, em Portugal, já havia imagens do Menino Jesus destinadas ao culto e que posteriormente a devoção foi estendida às suas colônias.

Também nesse período, a representação do Menino Jesus Salvador do Mundo passa a ser uma das mais conhecidas e divulgadas, destacando a figura do Menino como modelo de realeza. Este tipo iconográfico foi muito produzido pelas oficinas flamengas no início do século XVI, difundindo-se pela Espanha e, consequentemente, Portugal.[10] O Menino aparece segurando, geralmente com a mão esquerda, o globo terrestre e, com a direita, faz o gesto bizantino de abençoar. (FIG. 3)

A devoção aos santos católicos se expande pelo mundo Ibérico e suas colônias, chegando as terras brasileiras. Fundamentais no processo didático e de comunicação entre a Igreja Católica e a população leiga, as representações artísticas religiosas atendiam a um modelo de fé concebido pelo cristianismo, chegando ao Brasil com os primeiros colonizadores.

Segundo Freire (2009, p 2.147):

> Quando a cultura brasileira começou a ser plasmada, a mentalidade do elemento europeu era múltipla, a grande massa dos colonos portugueses trouxe consigo uma mundivisão medieval prevalecente nas aldeias de origem, somente os representantes da nobreza e da burguesia, em menor proporção, mas com poder decisório, é que conheciam e incorporavam como cultura de classe, o humanismo renascentista. Isto aliás não era próprio de Portugal, como estado periférico da Europa, ocorria em grande parte dos estados e em menor proporção na Itália.

[9] ORTIZ, Alicia Sánchez "De lo visible a lo legible. El color em la iconografia cristiana: Uma clave para el restaurador, p. 228.
[10] Para saber mais ver TÁVORA, Bernardo F. de Tavares, Meninos Jesus Cíngalo-Portugueses e seus prováveis protótipos flamengos, Revista Universitas, n. 25 Salvador, 1979



Figura 3 - Menino Jesus Salvador do Mundo / séc. XVIII. Museu de Arte Sacra e Etnologia (MASE) (Missionários da Consolata) Fátima- Portugal.



Figura 4 - Menino Jesus de Olinda / Séc. XVIII Frei Agostinho da Piedade – Mosteiro de São Bento de Olinda. Fonte: Nordeste Histórico e Monumental p. 428 Fonte: Clarival Prado Valadares.

No Brasil, no século XVII, destacamos, dentre as belíssimas produções escultóricas do ceramista português Frei Agostinho da Piedade, a representação intitulada Menino Jesus de Olinda, feita em terracota, que apresenta semelhança com os modelos orientais produzidos em marfim, conhecidos como O Bom Pastor. Iconografia esta muito disseminada nas colônias portuguesas.

Na representação de Frei Agostinho, Jesus aparece sentado sobre um coração em atitude de profunda meditação, segurando o globo do mundo encimado por uma cruz. Toda a figura está assentada sobre uma grande almofada. Na base, inscrição em latim, "*Ego Dormio Sed Cor Meum Vigilat*" que significa "Eu estou dormindo, mas meu coração está vigilante".[11] (FIG.4)

O catolicismo baiano, com característica devocional intensa, favoreceu a produção de uma imaginária que, segundo Flexor, não era resultado apenas de uma sensação estética, mas de uma necessidade física voltada muito mais para o ato de externar a fé do que para a compreensão da doutrina católica.[12] Levada ao ambiente doméstico, algumas representações ganhavam devoção especial nas residências baianas, tratados com piedosa adulação pelos devotos. Junto as imagens de culto particular, estava a imagem do Menino Jesus, que figurava como uma das representações prediletas

Caracterizado por ser uma devoção tipicamente feminina, o culto ao Jesus Infante esteve presente também nos conventos e recolhimentos baianos, a exemplo do Convento do Desterro, aonde viviam filhas de abastadas famílias baianas. Inspiradas de uma vocação maternal, as irmãs Clarissas do Desterro cultuavam o Menino Jesus, realizando festas em sua homenagem e a Sagrada Família.

Nos Conventos da Lapa e Soledade também era grande o amor das reclusas ao Menino, assim como no Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes, em Santo Amaro da Purificação, aonde a devoção vai se difundir com grande fervor, sobretudo no século XIX. Dessa grande devoção surge a representação iconográfica denominada Menino Jesus do Monte, que ficou bastante conhecida a partir das imagens produzidas pelas religiosas dos Humildes.

A história de fundação do Recolhimento dos Humildes se deve a figura do Padre Inácio Teixeira dos Santos e Araújo, um santamerense que dedicou sua vida às tarefas religiosas. A Igreja é edificada no ano de 1805 sob a invocação

[11] Ver estudo de SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria. *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. p. 34.
[12] FLEXOR, Maria Helena, A Religiosidade Popular e a imaginária na Bahia do século XVIII, In: Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Universidade de Évora, 1995, p.12.



Figura 5 - Aula de costura no Recolhimento dos Humildes - Início do século XX
Fonte: autor desconhecido.

de Nossa Senhora dos Humildes, anexando-se a esta, uma modesta habitação já com o intuito de receber "senhoras de reconhecida honestidade que quisessem prestar serviços ao culto Divino".[13]

Acreditamos que o Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes tenha sido o mais importante espaço destinado a educação de meninas na região do Recôncavo Baiano, naquele momento, atraindo desde moças da elite açucareira até órfãs desamparadas. Pensionistas ou não, as meninas que ingressavam nos Humildes tinham a oportunidade de instrução dentro de um modelo pedagógico religioso e moral da época. Aprendiam a leitura, escrita, costura, trabalhos de bordado e renda e demais instruções dignas da formação feminina. Dentre as várias atividades que realizavam envolvendo as artes decorativas, destacava-se a ornamentação dos Meninos Jesus, que logo ganhou fama. (FIG.5)

A representação denominada "Menino Jesus do Monte", objeto de nossa pesquisa do mestrado, apresenta sempre a figura do Menino sobre um monte que geralmente encontra-se decorado com uma infinidade de elementos representativos da fauna e flora da região, em uma mistura de símbolos. Jesus aparece como criança, de pé, braços levantados à frente, com uma das mãos faz o gesto de abençoar e com a outra, segura um cajado, buquê de flores ou penca de amuletos. Usa túnica ornada com joias e fios dourados. Destaca-se a decoração ao redor da figura de Jesus, bastante elaborada, com muitos detalhes dourados e miçangas coloridas. (FIG.6).

A ornamentação que envolve a figura do Menino é uma das características que mais se destaca no trabalho artesanal dos Humildes. São arranjos florais, geralmente elaborados em metal dourado, pedras e miçangas coloridas, lantejoulas e flores em miniatura, feitas com asas de besouro encontrados na região de Santo Amaro e que produzem um belo efeito decorativo. (FIG.7).

Levado aos requintes de luxo e bom gosto, a ornamentação exuberante dos Meninos do Recolhimento dos Humildes, foi ganhando destaque a partir da habilidade manual das reclusas, tornando-se cada vez mais populares. As vestes do Menino eram primorosamente bordadas e joias também faziam parte dessa ornamentação, como correntes e abotoaduras em ouro, coroas e outras peças de valor. Sua decoração dependia também do poder aquisitivo de quem as encomendava. Eram essas encomendas, inclusive, que ajudavam na manutenção da instituição. As imagens foram ganhando o gosto popular, figurando junto aos oratórios das residências baianas.

[13] PAIM, Zilda, História de Santo Amaro, s/data p. 81



Figura 6 - Menino Jesus do Monte
Coleção particular.Fonte: Sérgio Benutti



Figura 7 - Menino Jesus do Monte - detalhe
Coleção Museu de Arte Sacra da UFBA
Fonte: Edjane Silva

No caso da representação produzida pelas religiosas dos Humildes, o processo particular de produção dessa imaginária chama atenção pelo fato de ser um trabalho realizado de forma artesanal, o que consiste a cada peça uma originalidade especial. Cada imagem contém elementos diferentes, com seus montes decorados de forma única, refletindo valores e comportamentos dentro de um contexto sociocultural encontrado na Bahia do século XIX. Envolve, acima de tudo, aspectos do cotidiano feminino daquele período, momento em que as únicas opções de vida para a mulher eram o casamento com um homem ou com Deus.

Essa representação cristã, que se tornou objeto particular de devoção das religiosas do Recolhimento dos Humildes e da população de Santo Amaro, ressalta o exagero místico e devocional, próprio da espiritualidade feminina, que se "materializa" através de sua riqueza iconográfica. A devoção em torno do Menino Jesus, na Bahia, sedimentou-se também, em virtude de seu caráter popular baseada, sobretudo, na tradição dos ritos do Natal.

Das primeiras imagens de Jesus, ainda nas catacumbas, até as imagens oitocentistas do Menino Jesus do Monte, no Recôncavo Baiano, é interessante perceber o quanto a devoção e piedade popular possibilitaram o surgimento de inúmeros modelos iconográficos representativos de Jesus na sua infância, elaborados a partir de estéticas exuberantes que unem elementos sagrados, de fontes teológicas, com outros de caráter profano, propiciando uma dinâmica que expressa, acima de tudo, a materialização do sagrado.

REFERÊNCIAS

AZZI, Riolando, REZENDE, Maria. **A vida Religiosa Feminina no Brasil Colonial,** In: VIDA RELIGIOSA NO BRASIL ENFOQUES HISTÓRICOS, Ed. Paulinas, 1983.

BRAGA, Sidnei. **O Salvador Menino: Expressões artísticas de uma tradição**. Fund. Gregório de Matto, Salvador, 2000.

Bíblia de Jerusalém, Paulus, 5ª Impresssão, 2008. Caminho Real de la Cruz Moreno Tejada, Juan, fl. 1748-1810
Disponível em: http://www.archive.org/details/caminorealdelacr00haef Acesso em 08/03/2009

Estatuto do Recolhimento dos Humildes, Santo Amaro, 1910.

Evangelhos Apócrifos, Trad. Urbano Ziles, 2. Ed. Coleção Teologia, EDIPUCRS, Porto Alegre, 2001.

FARIA, Patrícia Souza de. ***A cultura barroca e seus impactos sobre os espaços coloniais: Política e religião na índia Portuguesa.*** Dissertação de Mestrado em História, UERJ, RJ, 2004.



Figura 8. Menino Jesus do Monte - detalhe da túnica
Coleção Museu de Arte Sacra da UFBA
Foto: Edjane Silva

FLEXOR, Maria Helena. **A Religiosidade Popular e a Imaginária na Bahia do Século XVIII,** In: Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte Évora: 1995.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **Imaginária e Imaginário no Brasil Colonial,** Atas do 18º Encontro da associação de Pesquisadores em Artes Plásticas, Salvador, 2009.

GHARIB, Gorges. **Os Ícones de Cristo: História e Culto**. Paulus, SP, 1997

MARTÍN, Domingo Sánchez-Meza. **La Infância de Jesus em el arte Granadino: L**a escultura Disponível em: http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0103.html Acesso em: 08/05/2009

MORUJÃO, Isabel. **As Lágrimas do Menino Jesus.** Via Spiritus, 2 / 1995 131- 137 Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3454.pdf Acesso em: 08/05/09.

Notas Históricas do Recolhimento dos Humildes, Santo Amaro – Bahia s/data e s/ autoria.

ORTIZ, Alicia Sánchez. **De lo visible a lo legible. El color em la iconografia cristiana: Una clave para el restaurador.** Disponível em: http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/1/AH1005201.pdf Acesso em: 08/05/2009.

PAIM, Zilda. **História de Santo Amaro**, s/ data.

PASTRO, C. **Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje,** Loyola , SP , 1993.

Revista da Exposição **A Paixão do Menino Jesus. Museu de arte Sacra e Etnologia** –Fátima (Missionários da Consolata), Ano I, n. 1, março/2008.

ROIG, Juan Ferrando, **Iconografia de los santos** Ed. Omega, AS, Barcelona, 1950

SHMITT, Jean-Claude, **Imagens** In: Dicionário Temático do Ocidente Medieval, Coord. Jacques Le Goof e Jean-Claude Shmitt, Trad. Hilário Franco Jr, SP, 2006

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria. ***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.

TÁVORA, Bernardo F. de Tavares. **Meninos Jesus Cíngalo-Portugueses e seus prováveis protótipos flamengos**, Revista Universitas, n. 25 Salvador, 1979.

VAZARE, Jacopo, **Legenda Áurea: Vida dos Santos.** Comp. Das Letras, SP, 2003.

ELOQUÊNCIA, AMBIVALÊNCIA, AUDIÊNCIA: ARQUEOLOGIA DA PRIMEIRA DECORAÇÃO ROROCÓ RELIGIOSA NAS AMÉRICAS

João Carlos Nara Jr.
Arquiteto e Urbanista, Mestre em Arqueologia
Doutorando em História Comparada (IH-UFRJ)
Diretor da Divisão de Preservação do Museu Nacional
pesquisa@narajr.net

RESUMO
O inventário dos aspectos funcionais do estilo rococó empregado na decoração da Matriz da Freguesia de Santa Rita, no Rio de Janeiro, evidencia a ambiguidade da simbologia decorativa, a despeito de sua eventual decodificação. A decoração religiosa é passível de ressignificação e traz no seu bojo a marca da historicidade. Contudo, ambivalência não quer dizer ilusão, mas amplidão, pois o símbolo — ao saltar o abismo entre a representação artística e o conteúdo transcendente do numinoso — traz consigo a marca da própria insuficiência, embora não impeça o numinoso de se fazer presente. O melhor modo de interpretar imagens consiste em abdicar de lê-las como se fossem ideogramas, pois a questão imagética versa menos sobre as mensagens, do que sobre os mensageiros. De que forma o mensageiro se vale da fragilidade do símbolo para persuadir sua audiência? E que audiência é essa, capaz de fazer da experiência estética uma experiência religiosa?

Palavras-chave: Experiência. Religião. Semiótica. Rococó. Santa Rita.

A igreja matriz da Freguesia de Santa Rita de Cássia no Rio de Janeiro, concluída em 1728 e tombada em 1938, seria enriquecida entre 1753 e 1759 com um competente trabalho de entalhe em madeira dourada e policrômica — possivelmente atribuído ao artífice Pedro Carmona (Porto, 1740 - Buenos Aires, 1817) — que se considera a primeira fábrica ornamental rococó realizada em terras americanas.

Ora, são comuns os estudos estilísticos e iconográficos da arquitetura colonial brasileira, mas há carência de análise do seu conteúdo simbólico[1]. Com efeito, edifícios históricos são simultaneamente documento e signo: reúnem símbolos, registram tendências, conservam os traços das sucessivas intervenções e aportam indícios da cultura de uma região. Partindo deste postulado, a talha decorativa de madeira, típica da arquitetura religiosa colonial, ocupa um posto estratégico nos estudos da cultura material. Por isso, adotei em meu livro Arqueologia da Persuasão: o simbolismo rococó da Matriz de Santa Rita uma abordagem arqueológica da decoração do templo como um super-artefato em cota positiva. Tal enfoque se insere na linha teórica do arqueólogo britânico Ian Hodder, para quem a cultura material é simbolicamente constituída.

O método empregado consistiu em três fases: a) o levantamento dos testemunhos historiográficos acerca do objeto da pesquisa; b) a aplicação de ferramentas de análise espacial em uso pela arqueologia da arquitetura; e c) o exame semiótico da decoração. A pesquisa histórica resultou no reconhecimento das duas principais invenções dos seus entalhadores: a decoração monumental do arco cruzeiro e o uso de colunas torsas nos retábulos. Por sua vez, a análise espacial, em voga entre os críticos da arquitetura, não pareceu frutuosa, pois está encerrada em categorias pós-iluministas alheias ao espírito da época colonial. Finalmente, a exegese das imagens precisou superar a mera hermenêutica das alegorias religiosas. Para isso, cada elemento decorativo foi categorizado segundo três funções (estilo, referência e variação) e inventariado numa ficha com a descrição de seu contexto histórico, suas notas artísticas e características iconológicas.

Para além do método proposto e dos interessantes resultados obtidos, permaneceu uma questão: de que forma o símbolo remete para o "Quem das coisas" de Guimarães Rosa[2]? Com efeito, a despeito da variedade de experiências humanas, é homogêneo o fascínio das pessoas diante do numinoso apresentado pela arte. Além disso, em um contexto de fé compartilhada o numinoso reconhecido em comunidade recebe o nome mesmo de "Deus". Por conseguinte, a verdadeira comunicação dos símbolos é apofática, ou seja, obtida por meio de negação, do seu esvaziamento, da sua insuficiência: o símbolo diz mais justamente porque consegue expressar menos. Tal descrição do fenômeno ultrapassa as explicações simplistas — recorrentes até no meio acadêmico — para as quais o simbolismo cristão teria o mero objetivo de frisar a existência e o poder de Deus, ou de evidenciar a tensão entre a eternidade e a temporalidade na vida dos fiéis.

---

[1] Nesse sentido, vide BRAZÓN, *Problemas da historiografia da arquitetura colonial sul-americana*, 2001, p. 233, e ALVIM, *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro*, 1999, v. 1, p. 129.
[2] ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*, 1960.



Figura 1 - Interior da igreja de Santa Rita. Foto: João Carlos Nara Jr, 2015.

Não há dúvida de que os estudos de cultura material trazem um aporte nada desprezível para o estudo das experiências religiosas através da arte. Mas a simples ideia de "experiência" é um daqueles conceitos de larga permanência no pensamento ocidental. Portanto, historiar as experiências artísticas religiosas deve levar em conta a própria fluidez do objeto de estudo, a sua historicidade. Além disso, sendo tal experiência uma experiência "religiosa", acrescenta-se à pesquisa científica uma nova dificuldade: arrostar no mínimo trezentos anos de embates acadêmicos em torno a possibilidade de se falar do numinoso. Diriam alguns — em nome da simplicidade e do diálogo — que basta tomar a ideia de experiência no seu sentido corriqueiro, como ela é usada pelo senso comum. No entanto, parece-me necessário problematizar o conceito de experiência para evitar um problema ainda maior. Com efeito, o senso comum é a porta de entrada da filosofia especulativa, não uma saída de emergência para o pensamento enclausurado em postulados apriorísticos.

Exemplo eloquente — a modo de digressão — é a importância da experiência no pensamento de Edward Palmer Thompson, cuja grande contribuição foi reabilitar o indivíduo dentro da explicação totalizante do marxismo. No entanto, pouca novidade há nisso: afinal, tudo o que marxismo ocidental heterodoxo fez pode resumir-se em criar uma espécie de "Frankenstein dialético" à força de introduzir o espírito hegeliano na carcaça morta do marxismo[3]. O historiador britânico inverte a função tradicional, afirmando que não é a classe que produz a consciência, mas é a consciência que produz a classe. Embora resgate a experiência, frisa mais a experiência como ação do que como paixão, sendo aliás fiel à sua matriz intelectual marxista, que tributa mais valor à ação. Ora, a experiência é um movimento de mão dupla, significa tanto *experimentar*, em sentido ativo, quanto *sofrer a experiência*, em sentido passivo. O que então restará para a religião no materialismo histórico senão ser uma nostalgia estética naïf? O que parecia ser um retorno à metafísica, à realidade, à concretude, nada mais é do que andar em círculos pelo perímetro da ilha da própria imanência. Desde as praias que isolam a imanência do indivíduo, a experiência não vê mais do que ondas. A percepção da transcendência — em sentido clássico, não em sentido kantiano — é suprassensorial: é cair na conta que as ondas não são corolário da ilha, mas as bordas de um mar sublime e grandioso. Quando Muniz Sodré reduz a transcendência clássica a uma imanência dinâmica, nada mais faz do que ser fiel à renúncia moderna à metafísica: fixa-se no fragor das vagas que circundam a ilha sem perceber o oceano. E assim, todas as filosofias atuais — mesmo que pretendam resgatar a experiência e introduzi-la em seu discurso — continuam ilhadas em modelos teóricos que podem até individuar, mas são incapazes de personalizar. A empiria costumava ser o primeiro passo dos clássicos, e veio a tornar-se a boia de salvação dos modernos. Entretanto,

[3] Sobre o hegelianismo subjacente ao marxismo heterodoxo, vide MERQUIOR, José Guilherme. *O Marxismo Ocidental*, 1987.

para uns e outros, a experiência é ambígua. Esse é o problema da experiência, que torna inútil uma explicação baseada no senso comum. Mesmo admitindo — com os clássicos — que a experiência se abre ao numinoso, ou — com os modernos — que o numinoso é representado pela experiência, a experiência não passa disso: uma charneira entre o aquém e o além ou, de forma menos pretenciosa, entre o aqui e o acolá.

Feita tão longa ressalva, é hora de retornar ao ponto nevrálgico: se o historiador da arte, ou o arqueólogo que interpreta a cultura material, para falar da experiência religiosa deve recorrer à categoria exógena do *sagrado*, que caminhos se lhe podem abrir? Penso que dois caminhos: a via clássica e a via moderna.

Desde a perspectiva clássica, o fato humano da religião não se alcança a partir de pressupostos, pois ele é emergente e não derivativo. Algo que, pela combinação do aspecto fenomenológico com o transcendental, reenvia a uma realidade percebida pelo homem como fora dele e ao mesmo tempo dentro. Com isso, o espírito humano não seria, por si e em si, a raiz formal da religião: Deus não é um derivado, um produto mental ou ideal da religião. A religião se baseia na relação instintiva da totalidade da existência humana com o que o homem pensa que o transcende. O sagrado seria, pois, o ponto de interseção do sobrenatural com a realidade natural em certos lugares e momentos. Daí derivam as práticas rituais externas e as convicções internas, quer intelectuais, quer existenciais, quer sociais, quer éticas.

Por outro lado, dentro do marco do pensamento moderno (e mais especificamente kantiano), Rudolf Otto defendeu — em sua obra já centenária — que o sagrado é "uma categoria estritamente *a priori*"[4]; o qual se expressa na arte através da excelência, do símbolo, da escuridão, do silêncio, do vazio e do tremor. O teólogo alemão ainda destaca a conveniência da conjunção das diversas expressões do sagrado, especialmente o sentido do excelso transmitido pela arquitetura, acrescido do simbolismo característico da decoração. Caberia ao historiador das experiências religiosas, portanto, esmiuçar como tais expressões foram percebidas e recebidas pelos homens que delas usufruíram. Mediante o estupor do encontro com o numinoso expresso na arte, cuja luz pode ser entrevista sob a transparência do símbolo, sem a necessidade e o prurido de descriptografar a simbologia, a pessoa que faz a experiência estética pode alcançar o "totalmente Outro" (*das ganz Andere*).

O último passo da análise do caráter semiótico da decoração da matriz de Santa Rita consistiu no estabelecimento da sua audiência, ou seja, na detecção de a quem ela está dirigida. Seguindo a abordagem da arqueóloga norte-americana Marit Munson, é possível afirmar que esta é uma decoração:

a) Comportamental, porque se dirige a uma assistência de pessoas crentes de quem se espera uma reação específica;

b) Incorporadora, na medida em que caracteriza de forma emblemática determinados grupos sociais, mormente as irmandades que a mandaram confeccionar.

c) Espetacular, porquanto produz a admiração típica do barroco sobre quem quer a contemple.

Conclui-se que — à semelhança da discussão acerca do significado — a audiência é ambígua e o seu alcance insuficiente, pois nem toda audiência será comportada, nem todo grupo será promovido, nem toda pessoa ficará sensibilizada. A fatuidade da decoração — sua gratuidade, a ineficácia instrumental, sua efemeridade — leva crer que o símbolo tem função mais dispositiva do que comunicativa, predispondo o indivíduo para a transcendência. Na verdade, o rastro da autenticidade de uma decoração religiosa pode ser encontrado quando se intui que o "totalmente Outro" é a sua verdadeira audiência, quando se nota que tal esplendor foi executado para falar mais a Deus do que para os homens.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro. Plantas, fachadas e volumes**. V. 1. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro. Revestimentos, retábulos e talha**. V. 2. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro. As três fases.** V. 3. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan; FAPERJ, 2014.

ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco. Teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BAILEY, Gauvin Alexander. **Baroque & Rococo**. Londres: Phaidon Press, 2012.55

_____. The Spiritual Rococo. **Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia**. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

[4] OTTO, Rudof. ***O Sagrado.*** 2007, p. 150.

BALTHASAR, Hans Urs von. **The Glory of the Lord. A theological aesthetics**. Volume I: Seeing the form. Edinburg: T&T Clark, 1982.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A Maravilhosa Fábrica de Virtudes. O decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica**, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2013.

BINFORD, Lewis R. **Archaeology as Anthropology. American Antiquity.** Washington, v. 28, n. 2, p. 217-225, outubro, 1962.

BRAZÓN HERNÁNDEZ, Mariela. **Problemas da historiografia da arquitetura colonial sul-americana**. 2001. 257 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) — Escola de Belas-artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008².

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos. Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERGUSON, George. **Signs & Symbols in Christian Art**. Oxford: Oxford University Press, 1981.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HODDER, Ian. **Symbols in Action.** Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

MacDONALD, William K. **Investigating style. An exploratory analysis of some Plains burials**. *In:* CONKEY, Margaret Wright; HASTORF, Christine Ann (ed.). New Directions in Archaeology. The Uses of Style in Archaeology. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MERQUIOR, José Guilherme. **O Marxismo Ocidental.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MITCHELL, William John Thomas. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

_____. **What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MUNSON, Marit K. **The Archaeology of Art in the American Southwest.** Lanham: Altamira Press, 2011.

NARA JR., João Carlos. **Arqueologia da Persuasão: o simbolismo rococó da Matriz de Santa Rita**. Curitiba: Appris, 2016.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e Seus Antecedentes Europeus.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Barroco e Rococó nas Igrejas do Rio de Janeiro**. Roteiros do Patrimônio. Brasília: Iphan; Programa Monumenta, 2008, 3 v.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o irracional**. São Leopoldo: Sinodal, 2007³.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. Boulder: Icon editions, 1972.

_____. **The Concept of Artistic Volition. Critical Inquiry.** Autumn, The University of Chicago Press, v. 8, n. 1, p. 17-33, 1981.

_____. **A perspectiva como forma simbólica.** 1999.

_____. **Arquitetura gótica e escolástica. São Paulo: Martins Editora, 2001.**

SACKETT, James R. **The Meaning of Style in Archaeology. A general model. American Antiquity**. Washington, v. 42, n. 3, p. 369-380, julho, 1977.

TILLEY, Christopher Y. **Metaphor and Material Culture.** Malden: Blackwell Publishers, 1999.

WHITE, Hayden. **The Burden of History. History and Theory**. Middletown, Wiley, v. 5, n. 2, p. 111-134, 1966.

WHITEHOUSE, Harvey. **Arguments and Icons. Divergent modes of religiosity**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

WIESSNER, Polly. **Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points**. American Antiquity, Washington, v. 48, n. 2, p. 253-276, abril, 1983.

O SANTUÁRIO DO CORAÇÃO DE JESUS E DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE LIMEIRA-SP: UMA LEITURA ICONOGRÁFICA

João Paulo Berto
Doutor em História da Arte
Centro de Memória-Unicamp
jpberto@unicamp.br

RESUMO

O texto pretende apresentar o programa iconográfico do Santuário do Coração de Jesus e do Santíssimo Sacramento, capela lateral que existiu junto à antiga Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores da cidade paulista de Limeira. Inaugurada em 1933 e demolida em 1949, a capela foi construída pelo artista italiano Agostinho Balmes Odísio (1881-1948), sendo considerada como sua única obra integral, da arquitetura à decoração. Com um programa iconográfico voltado à exaltação de temas relativos ao Sacramento da Eucaristia, o artista fez uso do repertório bíblico, hagiográfico e decorativo de modo a buscar uma leitura coerente e intimista por parte dos fiéis. Assim, a partir de registros documentais e relatos memorialísticos, procura-se apresentar uma leitura iconográfica preliminar do amplo repertório simbólico da tradição da arte cristã presente neste espaço de curta existência espacial, mas que marcou de forma profunda o panorama da cidade e região.

Palavras-chave: Arte Sacra. Iconografia. Eucaristia. Agostinho Balmes Odísio (1881-1948). Limeira, SP.

INTRODUÇÃO

O presente texto busca apresentar uma análise histórica e iconográfica de um importante conjunto arquitetônico e artístico da cidade paulista de Limeira: o Santuário do Coração de Jesus e do Santíssimo Sacramento. Integralmente construída pelo artista italiano Agostinho Balmes Odísio (1881-1948) junto à antiga Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores, a Capela do Santíssimo, como era conhecida, foi inaugurada no ano de 1933 e demolida em 1949, fruto dos jogos de poder religiosos e de uma cidade em plena modernização.

Sobre a capela, contudo, poucas foram as fontes sobreviventes, sendo destacáveis os registros oficiais paroquiais, um conjunto de 29 fotografias e relatos memorialísticos do período. Além da temática religiosa, estavam imbricados no projeto do Santuário diversos elementos técnicos, culturais e artísticos que dialogavam entre a formação do artista e um amplo repertório simbólico da tradição da arte cristã. Procura-se, portanto, apresentar o cenário que levou à construção e à demolição da obra, dando destaque para o rico programa iconográfico constante na capela.

AGOSTINHO BALMES ODÍSIO

Apesar dos inúmeros projetos no Brasil, foi na cidade paulista de Limeira que Agostinho Balmes Odísio deixou uma de suas obras mais completas. Odísio nasceu em Turim, na Itália, no ano de 1881 e, desde cedo, sua formação voltou-se para a escultura, tendo estudado Belas Artes em Turim e Roma. Em 1912, ingressou na Escola de Belas Artes e Arquitetura de Paris, onde foi aluno de Auguste Rodin (1840-1917). Teve grande notoriedade no contexto italiano, sobretudo quando venceu o concurso para esculpir o busto de Vittorio Emanuelle II, no Palazzo Venezia.

No ano de 1913, iniciou uma viagem com destino a Buenos Aires, onde residia seu irmão. Contudo, o navio acabou parando em Santos-SP e Agostinho decidiu buscar hospedagem em São Paulo no Convento Beneditino. No Brasil, encontrou com o também italiano Natale Frateschi, empresário do ramo de marmoraria na cidade paulista de Franca, com quem passou a trabalhar na fatura de esculturas. Odísio acabou se casando com uma das filhas de Frateschi, Dosolina, unindo-se ao sogro na empresa. Entre 1913 e 1934, o artista transitou entre os estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, deixando obras em diversas cidades como Campinas, Guaratinguetá, Piracicaba, Ribeirão Preto, Taubaté, Itajubá, Uberaba e Juiz de Fora (SILVA, 2015, p. 77). No caso de Limeira, a Capela do Santíssimo da Matriz é considerada como sua única obra integral, da arquitetura à decoração, tendo residido na cidade para realizá-la, provavelmente entre os anos de 1929 e 1933.

Devido a problemas de saúde, o artista italiano foi orientado a procurar um local mais quente para morar e, quando tomou conhecimento na imprensa da morte do Padre Cícero Romão Batista (1844-1834) em Juazeiro do Norte-CE, logo se atinou da possibilidade de lá vender a sua obra. Assim, em 1934, partiu para o nordeste, onde começou a esculpir estátuas, medalhões e bustos em gesso com precisão e realismo. Fez grande sucesso, não só na cidade de Juazeiro do Norte, onde executou uma das mais importantes estátuas de Padre Cícero, junto à Capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro onde o sacerdote está sepultado, mas também na região. Agostinho Odísio faleceu em Fortaleza, em 29 de agosto de 1948.



Figura 1: Interior do Santuário. Década de 1940. Limeira, SP. Acervo do Centro de Documentação e Memória "Bento Manoel de Barros". Limeira, São Paulo.



Figura 2: Vista do altar-mor. Década de 1940. Limeira, SP. Acervo do Centro de Documentação e Memória "Bento Manoel de Barros". Limeira, São Paulo.

O TEMPLO E SUA ICONOGRAFIA

A construção da Capela do Santíssimo está ligada à obsolescência da então Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores. Inaugurada em 1876, em substituição à capela primitiva de 1826, pouco a pouco começou a demonstrar as marcas do tempo e, com o crescimento da cidade, seu interior tornou-se incapaz de acolher os fiéis que ali recorriam. O interesse por uma reforma completa, contudo, remonta à década de 1920, sendo as obras iniciadas a partir de 1925, quando assumiu a direção do templo o Padre Miguel Andery. Conforme escreveu o sacerdote no livro tombo da Matriz em 30 de setembro de 1925, "É meu pensamento e é uma necessidade a reforma da matriz. Diz-se que é impossível consegui-la aqui. Já falei com o Exmo. e Revmo. Sr. Bispo Diocesano que animou e abençoou a ideia" (LIVRO TOMBO, 1921-1949, p. 38v).

Neste sentido, com o objetivo de construir o mais belo templo do interior do estado, o Padre Andery contratou o artista italiano Agostinho Balmes Odísio para uma mudança completa que só conservaria as paredes da matriz – neste período, Odísio morava em São Paulo e havia atuado na decoração da Matriz Nova de Campinas entre os anos de 1914 e 1916. Em linhas gerais, as obras de madeira entalhada que adornavam o interior da igreja dariam lugar a ornamentos de gesso e cimento, começando pela Capela do Santíssimo, a capela-mor e a sacristia. Esta parte da reforma ocorreu a partir de 1929, com as demolições e a benção da pedra fundamental, no dia 15 de setembro, pelas mãos de Dom Francisco de Campos Barreto (1877-1941), então Bispo da Diocese de Campinas.

A primeira parte das obras foi marcada de forma exemplar e com grandes festejos pela inauguração da Capela do Santíssimo, no dia 25 de junho de 1933, comemorando também o 19º centenário da Paixão de Cristo. Nela estiveram presentes os principais nomes do clero do Cabido Diocesano de Campinas, além de Dom Barreto que havia chegado um dia antes. As atividades se iniciaram às 5h30 com a sagração do altar e, durante todo o dia, ocorreram missas solenes, tanto no altar do santuário quanto no principal, além de crisma, procissão e diversas homenagens. Toda a programação da inauguração foi noticiada em importantes periódicos da cidade, como no jornal *O Limeirense* (AS FESTAS, 1933, pp. 1-2).

Chamado popularmente de santuário pelas suas grandes dimensões, a capela era totalmente decorada com obras em relevo e esculturas com temas vinculados ao Sacramento da Eucaristia. A partir dela, a ideia do pároco era que a população conseguisse ter dimensão de como as reformas revitalizariam e modernizariam a antiga Matriz. (FIG.1).

Medindo cerca de 120 m^2 e um pé direito de 12m, a nova capela da igreja matriz de Limeira demonstrava o apogeu do que seria a obra completa. Reunindo pinturas, quadros em relevo com episódios bíblicos e cenas das vidas dos



Figura 3: Lateral esquerda da nave do Santuário do Coração de Jesus e do Santíssimo Sacramento. Década de 1940. Limeira, São Paulo. Acervo do Centro de Documentação e Memória "Bento Manoel de Barros". Limeira, São Paulo.

santos da Igreja, decorações com mármore e bronze, além de esculturas e um jogo de iluminação indireta, o espaço tinha o objetivo de imergir totalmente o fiel no mistério pascal celebrado pelo sacramento da Eucaristia a partir de uma linguagem simbólica.

Em linhas gerais, a capela possuía uma nave de formato retangular e, separada por um arco decorado com anjos de bronze, uma abside onde estavam localizados a mesa do altar e o tabernáculo. Sobre o arco estava a inscrição em latim da admoestação feita por Marta a sua irmã Maria, extraída do episódio da ressurreição de Lázaro, "O Mestre está aqui e te chama" (Jo 11, 28), ladeado por painéis laterais com anjos anunciadores. Na abside via-se uma grande imagem do Sagrado Coração de Jesus com os braços abertos e feições ternas, como que a acolher os fiéis, rodeada por anjos.

O altar do santuário, uma estrutura em mármore e bronze, encontrava-se sobre um pódio com três degraus, sendo o acesso feito por meio de um portão ladeado por uma balaustrada. Sobre ele, estava um baldaquino para exposição do Santíssimo Sacramento, arrematado por uma coroa sustentada por anjos. O sacrário, incrustrado na estrutura, apresentava em sua porta de bronze uma imagem em relevo do rosto de Jesus Cristo em perfil, atrás de uma grade, associando a simbologia de que as partículas consagradas durante a missa e guardadas no tabernáculo corresponderiam ao corpo do próprio Cristo, presença real na Eucaristia. Na hóstia consagrada, segundo a tradição cristã, Cristo corresponderia à vítima oferecida em sacrifício permanente, sendo que, no sacrário, ele se apresentava como prisioneiro do seu próprio amor pela humanidade redimida dos pecados (cf. Mt 28, 20 e Jo 15, 4-5). Na parte posterior do altar e circundando-o, abaixo da imagem do Coração de Jesus, estavam quatorze lâmpadas, sendo que destas, duas pendiam do arco do altar. (FIG. ***2)***

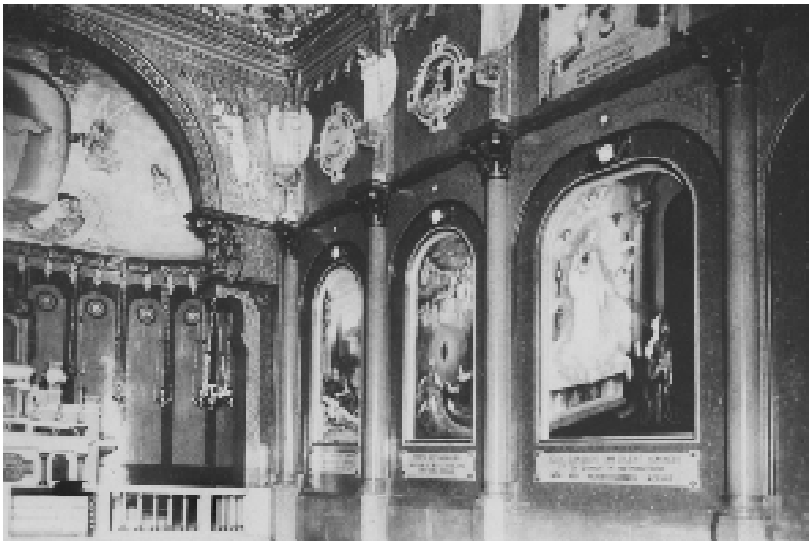


Figura 4: Lateral direita da nave. Década de 1940. Limeira, SP. Acervo do Centro de Documentação e Memória "Bento Manoel de Barros". Limeira, São Paulo.

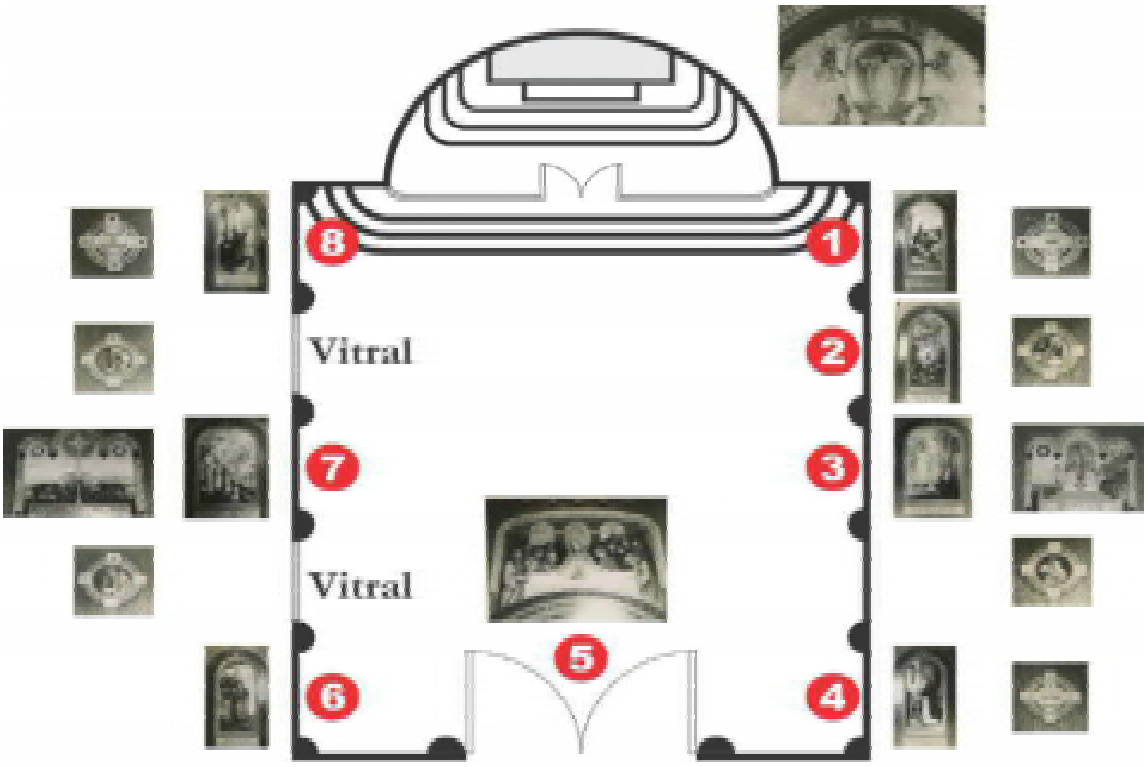


Figura 5: Planta esquemática de distribuição dos quadros . Desenho do autor, 2017.

Na nave, Agostinho Odísio retomou, por meio de imagens decorativas e cenas narrativas, a devoção e a importância da Eucaristia no seio da Igreja. As paredes eram divididas em duas partes. A inferior ocupava cerca de dois terços da altura e nela estavam dispostas 14 colunas adossadas de meia circunferência. Entre elas, viam-se quadros com episódios de personagens importantes para a vida da Igreja e ligados à Eucaristia, além de dois vitrais no lado esquerdo. Os quadros tinham tamanhos iguais, com exceção dos centrais (mais largos), e possuíam na base um pequeno texto em latim que resumia o tema proposto. No que se referia à distribuição dos mesmos, a partir de imagens fotográficas e descrições pode-se estabelecer uma possível reconstrução. Contudo, a mesma não é totalmente fiel, pois não existem referências quanto à entrada da capela e os motivos ornamentais da mesma. (FIG.3,4)

Em sentido horário, os quadros eram assim distribuídos: (FIG.5)

1 – ***A morte de São Tarcísio.*** Citação: *Tarcisius a paganis corpus domini defendens martyr primus eucharistia fuit.*
Representação do primeiro mártir da Eucaristia do século III. Nela, vê-se o santo em agonia e jacente ao chão, com os braços cruzados na altura do peito protegendo a todo custo a Eucaristia que trazia para os cristãos presos. Encontra-se amparado por um soldado romano que era cristão em segredo. Ao fundo, vê-se a Via Apia e monumentos romanos.

2 – ***Alegoria à Hóstia Santa.*** Citação: *Tristis est anima mea sustinete hic et vigitale una hora mecum.*
Cena onde se encontra um rochedo sobre o qual está um cálice e instrumentos da paixão de Cristo, rodeados por pombas. Vê-se também um coração em chamas com espinhos vertendo sangue e, acima, uma corte de anjos. Tal cena associa-se à passagem bíblica na qual, após a última ceia, Jesus teria se dirigido ao monte das Oliveiras junto com os discípulos e lá, afastado, colocou-se em oração. A representação imagética retoma este momento (Lc 22, 39-44), tomando como central a ideia da vigília exprimida por Cristo aos discípulos: "Por que vocês estão dormindo? Levantem-se e rezem, para não caírem em tentação" (Lc 22, 46).

3 – ***Aparição de Jesus a Santa Margaria Maria Alacoque.*** Citação: *Ecce cor quod tam dilexit homines et de quibus in retributione non nisi ingratitudines accipit.*
Na imagem, vê-se o momento em que Jesus teria aparecido diante do altar a Santa Margarida (1647-1690) durante sua adoração à Eucaristia em 1675. Nela o Cristo teria se manifestado com o peito aberto, deixando a mostra seu coração flamejante e, apontando para ele, teria exclamado: "Eis o Coração que tem amado tanto aos homens a ponto de nada poupar até exaurir-se e consumir-se para demonstrar-lhes o seu amor. E em reconhecimento não recebo senão ingratidão da maior parte deles" (SGARBOSSA e GIOVANNINI, 1978).

4 – ***São Tomas de Aquino ouve o Crucificado.*** Citação: *Bene scripsisti de me Thoma ait illi dominus.*
Na cena, São Tomas (1225-1274) encontra-se de pé, escrevendo, com seu olhar voltado para o alto em direção a uma imagem do Cristo crucificado da qual emana um feixe radiante da boca. A representação associa-se ao momento em que o santo teria ouvido do crucificado a aprovação de seus escritos sobre a Eucaristia.

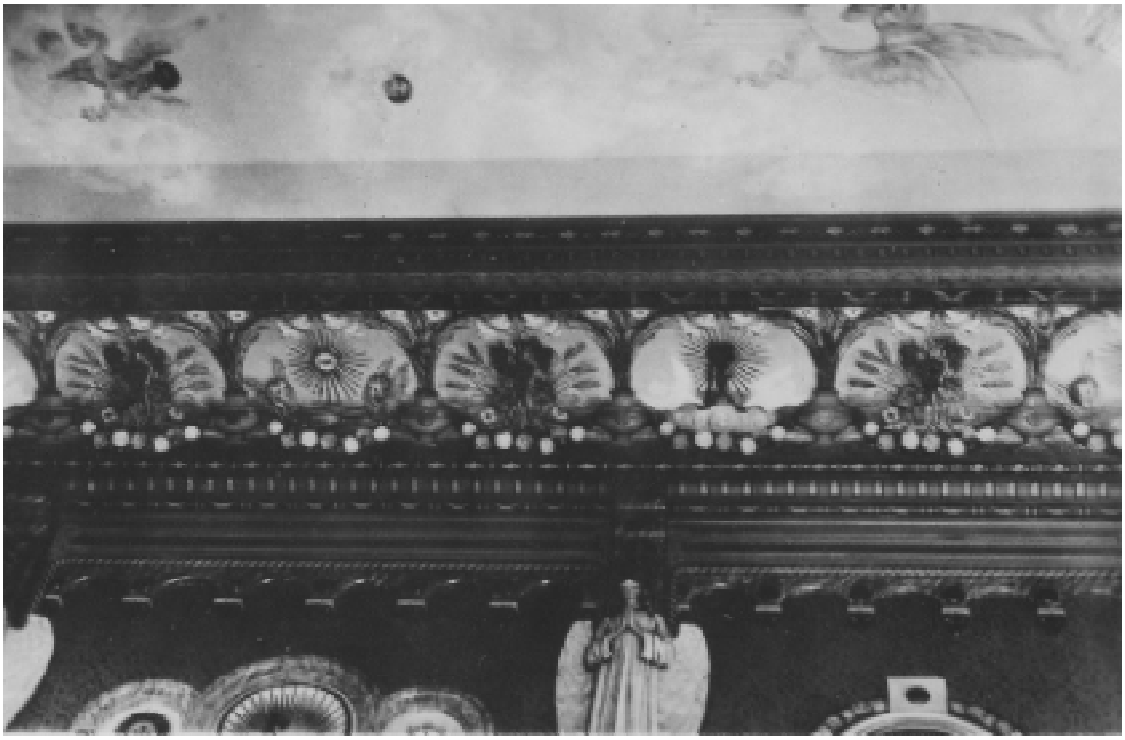


Figura 6: Decoração da cimalha da nave do Santuário do Coração de Jesus e do Santíssimo Sacramento. Década de 1940. Limeira, SP. Acervo do Centro de Documentação e Memória "Bento Manoel de Barros". Limeira, São Paulo.

5 – ***Santa Ceia.*** Citação: *Accipite et manducate [*Accipite*,* et *ex hoc omnes Hoc est enim Corpus] meum /* ex eo omnes *[hic est enim cálix].* Sobre a porta principal, estava a representação da última ceia de Jesus Cristo com seus apóstolos – a instituição da Eucaristia –, na qual os discípulos receberam as instruções e o mandamento de que celebrassem aquele ato que substituiria a Páscoa judaica: "Fazei isso em minha memória" (Lc 22, 19). Na base, consta a citação:

6 – ***São João Evangelista.*** Citação: *Sanctus Joannes quem diligebat Jesus apostolus et evangelista.*
São João aparece segurando um livro e uma pena, com o olhar voltado para o alto. O santo está encostado em uma estrutura de pedra, na qual se encontra um livro com a inscrição *Verbum caro factum est* (E a Palavra se fez homem), extraída de seu seus escritos (Jo, 1, 14). Sobre a pedra, está uma águia, símbolo do autor devido à elevada espiritualidade que seu texto exprime.

7 – ***São Pio X e as crianças.*** Citação: *Pius X fervorem Eucharistiae vitae primitivum renovans Jesus ad animas et parvulos ad Jesus restituit.* Pio X (1835-1914), o chamado Papa da Eucaristia, encontra-se na cena junto com inúmeras crianças e as leva para a mesa do altar, onde se veem suspensos um cálice com uma hóstia e, ao redor, anjos. Durante seu pontificado (de 1903 a 1914), houve a permissão e o incentivo à prática diária da comunhão eucarística pelos fiéis e pelas crianças quando estas chegassem a chamada idade da razão, isto é, em torno dos sete anos (Decreto *Quam singularo*, de 1910).

8 – ***Santa Clara à porta do mosteiro.*** Citação: *Sanctissimum Sacramentum Sancta Clara portans sarracenos fugavit.*
A representação aponta para o episódio da invasão dos sarracenos na cidade italiana de Assis, onde se encontrava o mosteiro de Santa Clara. Certa de que não poderia proteger suas freiras, Clara recorreu ao auxílio de Jesus presente na Eucaristia, sendo levada para a porta do mosteiro onde rezou diante da hóstia consagrada que trazia consigo. No instante, os invasores teriam se coloca em retirada.

ESCULTURAS

Já na parte superior da capela, a parede era dividida pela presença de esculturas de anjos adoradores sobre peanhas. Entre elas estavam inseridos medalhões circulares decorados tanto com inscrições em latim quanto com figuras alegóricas e, na parte central, um de cada lado, quadros com cenas simbólicas. Os temas presentes nos medalhões eram: a inocência e a Eucaristia; a Virgem Maria e a Eucaristia; o divino coração na hóstia consagrada; e Jesus batendo à porta do coração. Já os quadros simbólicos representavam: do lado direito, o cordeiro morto sobre o altar do sacrifício e do qual vertia sangue em um cálice, tendo ao fundo o Monte Calvário, aludindo ao próprio Cristo entregue à morte para remissão dos pecados dos homens; e, no esquerdo, dois veados que bebiam da fonte que brotava dos pés da cruz, uma alusão ao Salmo 42, 2, uma associação à Eucaristia como a fonte de onde brota a vida nova.



Figura 7: Vista do forro da nave. Década de 1940. Limeira, SP. Acervo do Centro de Documentação e Memória "Bento Manoel de Barros". Limeira, SP.



Figura 8: Demolição do Santuário. 1949. Limeira, SP. Acervo do Centro de Documentação e Memória "Bento Manoel de Barros". Limeira, SP.

Coroando a parede, encontrava-se uma cimalha decorada onde estavam colocadas ânforas com lírios que pendiam formando uma moldura na parte superior, fechada na inferior por um festão com rosas. Dentro da moldura repetiam-se, alternadamente, feixes de uvas e trigo, entre os quais apareciam ora o cálice que transbordava o sangue de Cristo, ora a hóstia consagrada adorada por anjos. (FIG.6).

O forro da nave era decorado como um grandioso céu, iluminado por luz indireta, e onde aparecia uma profusão de anjos. Na parte central, encontrava-se um vitral circular com a representação do Coração de Jesus. Acima, cinco anjos músicos de corpo inteiro entoavam o *Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui* (O Sacramento tão grande, veremos curvados), escrito em letras douradas, e, na inferior, dois sustentavam a custódia eucarística, no centro da qual se vê a hóstia consagrada. (FIG.7).

CONCLUSÃO

Ao propor uma obra nesta magnitude e com refinada proposta iconográfica, Agostinho Odísio colocou toda a sua capacidade inventiva a serviço da liturgia cristã, especificamente em torno do tema da Eucaristia. Cada cena ou elemento usado por Odísio deve ser lido em conjunto, expressando um discurso simbólico que reafirma a importância do sacramento da Eucaristia como central no entendimento do ser cristão. Nos diários do artista, fica claro seu empenho na obra e, ao mesmo tempo, a dor pela distância do país de origem, canalizados para o trabalho, entendido pelo artista como um "hino de glória a Cristo Sacramentado". Como afirmou, "Neste momento, a alegria da concepção da obra de arte foi compensação do sofrimento que inspirou e a íntima satisfação, gozada naquele instante, me fez abençoar a natureza de me ter feito um pouco artista" (SIQUEIRA, 2011, p. 116).

O conjunto das obras levadas à cabo pelo Padre Andery, tais como capela-mor, sacristias, arquivos e salão nobre, por exemplo, continuaram até cerca de 1942, quando o sacerdote desejou retirar-se de Limeira. Contudo, apesar do capital empreendido pelo pároco, as obras da matriz ficaram paradas, tendo sido retomadas apenas no ano de 1949, quando assumiu a paróquia o Padre Sylvestre Rossi. Em um primeiro momento, a ideia era manter as partes já reformadas e construídas pelo Padre Andery, sobretudo devido ao apelo popular. Contudo, com o avançar das obras, um novo projeto foi realizado pelo arquiteto campineiro Mário de Camargo Penteado, seguindo as linhas neocoloniais. Isso atendia aos anseios do bispado de Campinas e do Padre Rossi, desejoso por realizar uma maior e mais opulenta obra para cidade de Limeira, a atual Catedral de Nossa Senhora das Dores, inaugurada em 1971.

A demolição da Capela do Santíssimo, portanto, demonstrou não somente uma perda para a comunidade limeirense, que se reconhecia na obra e tinha nela um espaço de manifestação de sua fé, mas também uma parte importante para a compreensão da produção artística de Agostinho Balmes Odísio em terras paulistas.(FIG.8)

REFERÊNCIAS

AS FESTAS de Hoje em Limeira. **O Limeirense**. Ano 34, n. 2496. Limeira, SP. 25 jun. 1933.

BÍBLIA SAGRADA: edição pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

LIVRO TOMBO da Matriz de Nossa Senhora das Dores de Limeira. 1921-1949. p. 38v. Arquivo da Cúria Diocesana de Limeira.

SGARBOSSA, Mario e GIOVANNINI, Luigi. **Santa Margarida Maria Alacoque – virgem**. 1978. Disponível em https://www.paulus.com.br/portal/santo/santa-margarida-maria-alacoque-virgem#.Wex8-Ttry1s. Acesso em 22 out. 2017.

SILVA, Amanda Teixeira da. **A Fisionomia da Pedra: um olhar sobre a escultura de Agostinho Balmes Odísio**. REVISTA ESPACIALIDADES [online]. 2015, v. 8, n. 1. ISSN 1984-817X.

SIQUEIRA, Vera Odísio. **De Dom Bosco a Padre Cícero: a saga do escultor Agostinho Balmes Odísio discípulo de Rodin.** Fortaleza: IMEPH, 2011. p 116.

ENTRE SANTOS E ORIXÁS: A IMAGINÁRIA CATÓLICA NA CONFLUÊNCIA ENTRE O CATOLICISMO E AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS[1]

Maria José Spiteri Tavolaro Passos
Universidade Cruzeiro do Sul (docente)
mjspiteri@uol.com.br
Mozart Alberto Bonazzi da Costa
PUC/SP / UNICID (docente)
macbonazzi@uol.com.br

RESUMO

A partir do século XIV, as imagens devocionais, tridimensionais, ganhariam espaço nos altares presentes nos templos católicos. A partir da XXV Sessão do Concílio de Trento, dirigiu-se uma maior atenção aos objetos escultóricos e pictóricos nas igrejas como recursos para a reafirmação e o fortalecimento da fé e do espírito devocional.As diretrizes tridentinas chegaram oficialmente ao Brasil sob a forma de um conjunto de normas publicado nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, que orientava diversos aspectos relacionados ao universo católico no Brasil, entre eles a configuração dos templos e o modo de expor nos retábulos as imagens devocionais. Posteriormente cultos afro-indígenas brasileiros como a umbanda, também adotaram em seus espaços sagrados o uso de altares (Congás) sobre os quais se expõem, entre outros objetos, imagens dos santos católicos, sincretizados com divindades e outros seres ligados à outras tradições culturais, não necessariamente cristãs. O presente artigo apresenta um estudo comparativo, entre os altares católicos e os Congás umbandistas, buscando detectar possíveis migrações de modelos, que remetam à influências representativas de diferentes culturas ocorrentes no Brasil, sobretudo a católica e romana, e possíveis reminiscências na religiosidade afro-indígena.

Palavras-chave: Altar cristão. Congá. Retábulo. Catolicismo. Umbanda. Imagem religiosa.

APRESENTAÇÃO

A partir do século XIV, as imagens devocionais, tridimensionais, ganhariam espaço nos altares presentes nos templos católicos, constituindo a *Biblia pauperum*, tornando-se mais naturalistas e se aproximando, de uma representação realística, embora idealizada da forma humana. As imagens sacras receberiam especial atenção, na XXV Sessão do Concílio de Trento, quando se encontraria nestes objetos escultóricos e pictóricos, recursos para a reafirmação e o fortalecimento da fé e do espírito devocional. Em atendimento ao decoro e à "verdade histórica" dos santos, se passaria a observar as representações com maior rigor, excluindo-se quaisquer menções a textos apócrifos e afins.

Nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, uma adaptação das diretrizes conciliares tridentinas ao contexto brasileiro e sul-americano, se determinaria a exposição no ponto mais alto do retábulo, da imagem de Cristo Crucificado (sendo a cruz apoiada sobre um pedestal), da Virgem Maria, São Pedro ou do orago local.

Em contexto posterior relacionado a cultos ligados à matriz afro-indígena no Brasil, desenvolveram-se à margem da tradicional ritualística romana, os gongás (ou congás), altares que receberiam entre outros objetos, imagens dos santos católicos, sincretizados com os Orixás e imagens representando Caboclos e Pretos Velhos.

Algumas peculiaridades e especificidades comuns aos dois sistemas eclesiológico-ritualísticos, católico e afro-indígena-brasileiro, podem ser detectadas, como características que guardam mais do que aparências coincidentes, como a exposição da imagem de Cristo (sincretizado com a figura de Oxalá) no alto dos altares umbandistas, ladeada por outras imagens, geralmente correspondentes aos Orixás regentes das coroas dos dirigentes de cada templo.

O uso de imagens católicas nos congás umbandistas se faz presente desde o que se considera como o primeiro templo desse culto, a Tenda Nossa Senhora da Piedade, criada em Niterói (RJ) em 1908, onde se expunha a imagem do orago ladeada por diversas outras, também católicas.

[1] Nossos agradecimentos a todos os que dividiram conosco o seu grande conhecimento a respeito de diferentes aspectos dos cultos de influência afro-indígena brasileiros: Alexandre Cumino, Armando Ferrazzi Jr., Janaína de Cassia Ruella, Marcelo Ferrari, Nelson Ferreira Dias, Rodrigo Queiroz, Ronaldo Linares e aos templos e instituições que nos receberam: Casa de Pai Benedito de Aruanda (São Caetano do Sul, SP), Casa de Velas Santa Rita (São Paulo, SP), Centro Espírita de Umbanda Caboclo Itapuarê (São Paulo, SP), Colegio de Umbanda Sagrada Pena Branca (São Paulo, SP), Imagens Bahia (São Paulo, SP), Núcleo Umbandista e de Magia Caboclo Flecha Certeira e Pai Manuel de Arruda (São Paulo, SP), Santuário Nacional da Umbanda (São Bernardo do Campo, SP), Templo de Umbanda Sete Porteiras. (Francisco Morato, SP), Templo Escola de Umbanda Sagrada, Egrégora Trabalhadores da Fé e da Verdade (Bauru, SP).

A que se deve esta múltipla exposição de imagens sagradas nos altares umbandistas? É possível que essa configuração em um único altar, remeta a descrições da composição de altares católicos anteriores ao Concílio Vaticano II.

A Umbanda é aqui compreendida como uma religião brasileira, que associa elementos das religiosidades católica, africana, indígena, espírita e esotérica. Assim, encontramos em seus templos e práticas, elementos extraídos de diferentes culturas religiosas como o contato com espíritos de pessoas por meio da incorporação em atividades mediúnicas, o culto aos orixás e o sincretismo com os santos católicos, entre outras.

Verificou-se que assim como ocorre no espaço católico, no umbandista surgiu a necessidade da construção de estruturas para a exposição de imagens abrindo possibilidades para o estabelecimento de analogias entre os altares católicos e os umbandistas e do respectivo uso de imagens, tomando como referencia templos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O ALTAR NO UNIVERSO CRISTÃO

A busca pelo estabelecimento de um contato entre o divino e o humano está na raiz das religiões. Nos templos, o ponto que representa esse contato, constitui o local mais sagrado. Nos católicos é chamado de *Sancta Sanctorum* (santo dos santos), onde se ergue a mesa de altar sendo, o mais famoso do mundo católico, demarcado pela presença do baldaquino da Basílica de São Pedro, em Roma.

No Antigo Testamento, Jacó em uma viagem para buscar sua noiva, pernoita no caminho. Repousa sua cabeça sobre uma pedra, adormece e sonha que por uma escada apoiada sobre a terra anjos subiam e desciam do Céu. Ao alto, Deus se apresentou a Jacó comunicando a sua missão. Ao despertar, Jacó viu aquele como um local sagrado, um portal de comunicação com o Altíssimo e a esse local denominou Betel.

A ideia de um único local onde ocorresse a manifestação de Deus, daria lugar, no final do primeiro milênio do cristianismo, a uma reformulação do espaço sagrado católico, que passaria a abrigar, além do altar principal, altares secundários, com o objetivo de expor as relíquias de santos, enquanto se intensificava o ideal de peregrinação (ROQUE, 2004, p. 13), o que poderia acarretar o aumento da arrecadação de dízimos e estimular a produção e o comércio nas diversas localidades, nas rotas das manifestações religiosas. Assim como ocorre no sonho de Jacó, entende-se que o contato com o sagrado envolve a presença de intermediários que, nas diversas religiões serão diferentemente designados. Na Igreja Católica, esses intermediários são anjos ou pessoas que em sua vida terrena superaram dificuldades exemplificando sua fé por meio de sua conduta e dos valores cristãos, sendo chamados de santos.

Ao longo dos séculos a Igreja entendeu que para os fiéis, a compreensão e assimilação de normas de conduta, seria favorecida pela presença de imagens representativas dos santos, o que se passou a realizar em pinturas ou esculturas, repetindo-se nos espaços umbandistas como observado pelo Capitão José Alvares Pessoa na década de 1950, em carta endereçada a Woodrow Wilson da Mata e Silva (W.W. da Mata e Silva) (PESSOA, J. A. apud SILVA, 1996. p. 45-46).

Para atrair os fiéis, as igrejas que não possuíssem relíquias passariam a erigir estruturas verticais atrás das mesas de altar (retábulos) para conter representações pictóricas ou escultóricas de temas iconográficos, particularmente da vida de Cristo, da Virgem Maria ou dos Santos padroeiros (ROQUE, 2004, p. 41).

Inicialmente de dimensões reduzidas e construídos com materiais diversos, os retábulos ocupariam o espaço disponível nas paredes posteriores às mesas de altares, monumentalizando-se a partir da passagem do românico para o gótico. As representações iconográficas presentes nos retábulos, passariam entre os séculos XIV e XV, a atrair tanta atenção, quanto a conferida pelos fiéis às mesas de altares (ROQUE, 2004, p. 43).

Após o Concílio de Trento (1545-1564), essas estruturas apresentariam os formatos dos arcos triunfais da Antiguidade, caracterizando de maneira subliminar a passagem do fiel vitorioso, intermediada pelo santo ao qual o retábulo fosse consagrado, como um modelo de conduta na busca pela superação das vicissitudes da vida e ideal de expressão da fé.

A Companhia de Jesus, faria intensificar a função simbólica associável aos elementos ornamentais componentes das estruturas retabulares, fazendo com que cada espaço nos retábulos, servisse para a transmissão de mensagens de conteúdo evangelizador e catequético, como potente reforço à liturgia.

No Brasil, seriam editadas as diversas tendências estilísticas ornamentais originárias da metrópole portuguesa, configurando nos retábulos, distribuídos pelos interiores religiosos, entre os séculos XVII e XIX, a função principal de destacar as imagens de culto. (FIG.1)



Figura1 – Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Itu, SP) – Foto: M. Bonazzi

A MIGRAÇÃO DOS MODELOS E AS MESCLAS RELIGIOSAS

Embora desde o período colonial o Brasil tenha convivido com forte direcionamento cristão, sobretudo católico, é inegável a presença de outras crenças nesta terra, inclusive anteriores a chegada dos europeus. A vinda de povos africanos para a colônia portuguesa, também traria entre outras contribuições a sua religiosidade e o culto aos diferentes Orixás, seres relacionados a forças da natureza, que assim como ocorre em outras culturas apresentam marcantes traços de personalidade. Os Orixás são também regentes dos seres humanos, influenciando sua personalidade e acompanhando sua jornada ao longo da vida.

Essas religiosidades gradativamente se amalgamaram, originando diferentes práticas religiosas associando elementos das culturas indígena, africana e europeia. Surgem novas religiões como o catimbó, o xangô, a macumba, candomblé e o candomblé de caboclo, a umbanda e outras (BASTIDE, 1971).

O uso de elementos da natureza (ervas, pedras, água, fogo, frutas etc) foi em muitos desses cultos, associado ao uso de imagens religiosas provenientes da tradição católica.Parte do repertório hagiográfico católico empregado para a evangelização seria incorporada por grupos provenientes da África que, proibidos de manifestar abertamente suas crenças, as associaram a modelos católicos, caracterizando um sincretismo religioso.

Essas práticas se deram em princípio associando a mitologia africana às historias das vidas dos santos católicos: Jesus, o Filho de Deus, seria associado a Oxalá; Nossa Senhora, a figura feminina que representa a maternidade, a beleza feminina seria associada a Iemanjá e Oxum; Santa Bárbara, seria associada a Iansã e assim por diante[2].

Convém destacar que diferentemente do catolicismo, que tem uma doutrina única, guiada por uma literatura básica, a umbanda embora tenha algumas diretrizes aplicáveis a grande parte dos templos, pode se manifestar em configurações diferenciadas, predominando traços católicos, espíritas, candomblecistas, esotéricos etc, recebendo denominações como Umbanda Tradicional, Umbanda Popular, Umbanda Branca, Umbanda Sagrada, Umbanda Omolocô etc.

Quanto ao uso de imagens, boa parte dos templos umbandistas utiliza representações de santos católicos (sincretizados como orixás)[3], orixás (representações baseadas na mitologia africana) e entidades desencarnadas denominadas guias, divididas em grupos relacionados à cultura brasileira como caboclos, pretos velhos, crianças, baianos, cangaceiros, boiadeiros, marinheiros, ciganos etc.

[2] Ressalta-se que o panteão de Orixás é bastante extenso e as associações podem mudar de acordo com a região do país; um exemplo é São Jorge que na Bahia é associado à Oxossi e no Sudeste à Ogum.



Figura 2 – Congá da Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade (TENSP) (Cachoeira de Macacu, RJ) – Fonte: http://ahistoriadaumbanda.blogspot.com/2012/05/

Com finalidades protetivas reserva-se espaço, geralmente na entrada do templo, dedicado aos Orixás Exu e Pomba Gira, bem como às entidades a eles relacionadas.

As notícias da existência de cultos sincréticos em diversas localidades brasileiras, inclusive no Rio de Janeiro remontam ao século XIX, no entanto, oficialmente, foi em novembro de 1908, na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro que um jovem médium, Zélio Fernandino de Moraes, inspirado por seu mentor espiritual o "Caboclo das 7 Encruzilhadas", cria a primeira casa umbandista do Brasil, denominada Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade (TENSP) , onde se formularia uma estrutura de altar para a exposição de um conjunto de santos católicos (TRINDADE, 2014, p. 117).

Analisando alguns dos registros fotográficos dessa casa, observa-se que o esquema básico do altar adotado por Zelio F. de Moraes, envolve o uso de uma estrutura triangular escalonada sobre a qual se distribuem as esculturas, como em um trono católico ibérico pós-tridentino. Zélio, vinha de uma família católica, tendo inclusive um tio padre, o que, portanto, nos leva a considerar essas referências fundamentais à estruturação do congá, com base nos altares católicos.

No alto desse congá está uma imagem de Nossa Senhora da Piedade (remetendo ao acolhimento dos sofredores). Logo abaixo está a imagem do Sagrado Coração de Jesus com os braços abertos e, abaixo dela, a imagem de São Jorge. Ladeando a imagem da Virgem, outras se distribuem à sua esquerda e direita (Santo Antônio, São Sebastião, São Benedito, São Cosme e São Damião, São Miguel Arcanjo, Santo Expedito, São Jerônimo, Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição, Santana...). Em fotografias mais recentes, observa-se uma profusão de imagens de pequeno porte representando outros santos católicos como Santa Teresinha do Menino Jesus, São Judas Tadeu, Menino Jesus de Praga. Verifica-se assim que, embora se mantenha uma base original, a estrutura periférica é relativamente flexível quanto à disposição das figuras e demais objetos (vasos de flores etc) (FIG.2).

O congá da TENSP, é encimado pela imagem de um coração transpassado por uma flecha, símbolo esse presente também no ponto riscado do Caboclo das 7 Encruzilhadas, guia chefe do sacerdote daquele templo (e também no emblema dos agostinianos). (FIG.3)

Ao comparar a estrutura do referido congá com as ocorrências retabulares nos espaços católicos brasileiros entre os séculos XVII e XIX, é possível estabelecer analogias, seja pelo uso de emblema encimando a estrutura, da hierarquizante distribuição de imagens em estrutura triangular de acordo com as devoções predominantes naquela

[3] Ainda quanto à iconografia umbandista dos Orixás, destacamos que há duas representações de Santos/Orixás específicas da Umbanda: Iemanjá e Xangô. A imagem de Iemanjá, a senhora das águas salgadas, foi elaborada a partir das descrições da Sra. Dalla Paes Leme. A imagem de Xangô, o senhor da Justiça e das pedreiras, é uma figura sincrética que associa atributos iconográficos de São Jerônimo à figura de Moisés com as tábuas da lei.



Figura 3 - Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira Franciscana (São Paulo, SP) – Foto: M. Bonazzi

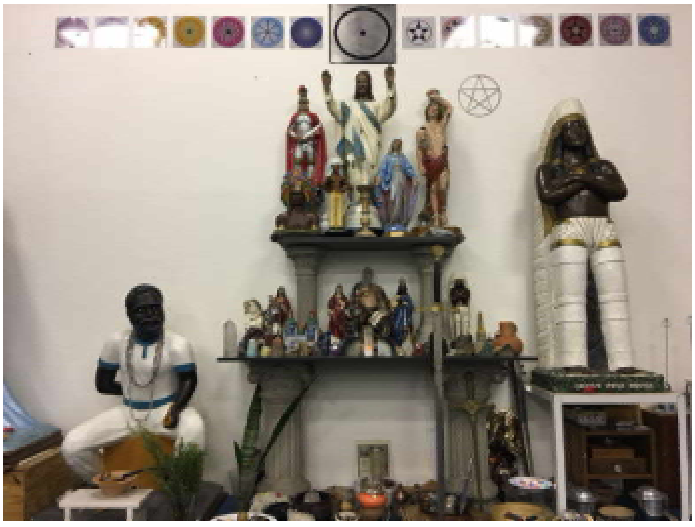


Figura 4 - Congá do Colégio de Umbanda Sagrada Pena Branca (São Paulo, SP) – Foto: acervo do Colégio de Umbanda Sagrada Pena Branca

comunidade, reeditando-se um modelo retabular católico presente nas igrejas remanescentes do período colonial brasileiro, até o Concilio Vaticano II.

A estrutura triangular e escalonada aplicada ao congá do templo fundado por Zelio de Moraes tornou-se uma referência, a outras sete tendas no Rio de Janeiro e outras em São Paulo, assim como em outras localidades, embora seja possível localizar outros modelos de altares, inclusive com um único nível de exposição dos objetos e imagens. (FIG.4)

Com o objetivo de buscar maiores dados acerca da configuração desses congás e da escolha e distribuição das imagens nesses espaços, entrevistamos dirigentes espirituais de diferentes templos em São Paulo, onde foi possível entender que cada templo segue uma orientação o que, com frequência deriva do guia-chefe do sacerdote

Com o objetivo de buscar maiores dados acerca da configuração desses congás e da escolha e distribuição das imagens nesses espaços, entrevistamos dirigentes espirituais de diferentes templos em São Paulo, onde foi possível verificar que cada templo segue uma orientação o que, com frequência deriva do guia-chefe do sacerdote.

Na maior parte das vezes o ponto mais alto, ou o centro do congá (em casos de se ter um único nível de imagens) é ocupado pela figura de Jesus (o Sagrado Coração, ou ainda o Redentor) representando Oxalá. Ladeando essa imagem distribuem-se outros santos que, na umbanda representam os Orixás que regem a "coroa" do dirigente, ou seja aqueles que o acompanham e influenciam inclusive a sua personalidade. Como ocorre no terreiro "Casa de Pai Benedito de Aruanda", em São Caetano do Sul, SP[4]. (FIG.5)

No entanto isso não é uma regra. Há casos em que a influência de elementos católicos é tão presente que determinados ritos muito tradicionais no catolicismo chegam a ser incorporados pelo terreiro como parte de sua ritualística, como pudemos observar no Centro Espírita de Umbanda Caboclo Itapuarê, que protege as imagens durante o período da Quaresma, realizando anualmente um cerimonia solene para a sua reapresentação no sábado de Aleluia (FIG.6).

Nesse terreiro são usadas predominantemente imagens católicas e, em seu congá, destacam-se as que representam as chamadas 7 linhas da Umbanda, sincretizadas nas figuras de Jesus Cristo, Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição, São Sebastião, São Jorge, São Jerônimo, Santana, São Roque. Outras imagens secundárias compõem o conjunto que, segundo o dirigente do templo, foram indicadas pelo guia-chefe da casa[5].

[4] Depoimento de Ronaldo Linares (Federação Umbandista do Grande ABC e Santuário Nacional da Umbanda, S. Bernardo do Campo, SP), aos autores. 15 set. 2017.

[5] Depoimento de Armando Ferrazzi Jr. (dirigente do Centro Espírita de Umbanda Caboclo Itapuarê, SP) aos autores em 30 ago.2017.



Figura 5 - Congá do Centro Espírita "Casa do Pai Benedito de Aruanda" (São Caetano do Sul, São Paulo) Foto: M. Bonazzi

Para os templos que seguem a linha da Umbanda Sagrada, por exemplo, é mais significativo contemplar os Tronos de Deus, que regem a fé, o conhecimento, o amor, a justiça, a lei, a evolução e a geração[6]. Cada trono é representado por uma dupla de Orixás o que no altar pode assumir a forma dos santos católicos, ou ainda elementos que simbolicamente remetam a suas cores (velas etc) (SARACENI, 2017, p. 63-67).

Há casos, no entanto em que as imagens são praticamente abolidas. O primeiro exemplo é o da Tenda Mirim, fundada em 1924, pelo médium Benjamim Figueiredo que, proveniente de uma formação espírita, discordava da relevância da presença de imagens nos templos umbandistas. Nessa casa, não é a profusão de imagens esculpidas que nos chama a atenção mas a dominante presença de uma única imagem tridimensional representando Jesus.

Já no "Templo Escola de Umbanda Sagrada, Egrégora Trabalhadores da Fé e da Verdade", em Bauru, SP, a ideia é contemplar os *7 Tronos de Deus da Umbanda Sagrada*, porém sem utilizar imagens católicas, senão uma representação bidimensional da figura de Cristo. Dessa forma, segundo seu dirigente, evita-se qualquer relação de submissão dessa religião a quaisquer modelos tradicionais. (FIG.7)

Um outro caso a se mencionar é o dos templos de Umbanda Esotérica que seguem as orientações do médium W.W. da Matta e Silva que condenava o uso de imagens, considerando essa uma prática inadequada com relação aos princípios doutrinários da religião. Para esse dirigente a religião já se tornara independente e que não havia mais a necessidade de aceitar as imagens tradicionais nos cultos como havia sido imposto a indígenas e africanos em tempos passados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que diz respeito à estrutura retabular destinada nos altares católicos à exposição de imagens de culto, no universo umbandista, predominariam as tendências modernas, das primeiras décadas do século XX, ou seja, privilegiando a função sobre os aspectos decorativos, que seriam suprimidos, em favor de um bom desempenho, ou seja, abrigar e expor imagens de culto, velas e vasos de flores.

[6] Depoimento de Alexandre Cumino (dirigente do Colégio de Umbanda Sagrada Pena Branca) aos autores em 09 ago 2017.



Figura 6 - Imagens de santos expostas no congá do Centro Espírita de Umbanda "Caboclo Itapuarê", (Caieiras, SP), cobertas durante a Quaresma – Foto: acervo do C.E.U. "Caboclo Itapuarê".

Desse modo, diferentemente das soluções tradicionalmente adotadas pela Igreja Católica, para a exposição de imagens de culto, que culminariam com a extrema elaboração e profusa ornamentação dos conjuntos retabulares, no universo umbandista, já concebido dentro do Modernismo, desde os primeiros congás se expressaria, por meio de estruturas geometrizadas, com formas puras e simples, a estética e os procedimentos técnicos do seu tempo.

Assim, o que se poderia chamar de conjunto retabular nos templos umbandistas, assume o papel de simples estruturas, destinadas a abrigar e expor as imagens de santos de tradição católica, sincretizados com os orixás das religiões africanas e as entidades pertencentes aos diversos grupos que compõe o panteão daquela jovem religião brasileira.

A multiplicidade de imagens que marcou os espaços católicos pós tridentinos pode ser encontrada até hoje nos espaços umbandistas, constituindo viva reminiscência de estruturas originalmente católicas que deixariam de estar presentes em seus templos a partir de determinações do Concilio Vaticano II, quando se passou a suprimir dos interiores dos templos católicos quaisquer excessos que porventura viessem a distrair a atenção dos fieis, como por exemplo a profusão de imagens.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. As **religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Pioneira, 1971.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**: com a indicação de origem das palavras. 3ª. ed. revista. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.



Figura 7 - Congá do Templo Escola de Umbanda Sagrada, Egrégora Trabalhadores da Fé e da Verdade (Bauru, SP) – Foto: acervo do Colégio de Umbanda Sagrada Pena Branca

CUMINO, Alexandre. **Historia da Umbanda**: uma religião brasileira. São Paulo: Madras, 2015.

CUNHA, Nobrega da. **O mistério da macumba – curiosas revelações sobre os ritos africanos no Brasil**. *Correio da Manhã*, 4 set. 1923, n. 8944. In DIAMANTINO, v. 3 – p. 59.

FERNANDEs , Paulo César da Conceição. As **Origens do Espiritismo no Brasil**: **Razão, Cultura e Resistência no Início de uma Experiência (1850-1914)**. Brasilia: Universidade de Brasilia (Mestrado - Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB), 2008.

LINARES R. A. e TRINDADE, D. F.. **Memorias da Umbanda no Brasil**. São Paulo: Ícone, 2011. p. 70-71.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. **Altar cristão: evolução até à reforma católica.** Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004.

SARACENI, Rubens. **A magia divina das velas: o livro das sete chamas sagradas.** São Paulo: Madras, 2017.

SILVA, W.W. da Matta. **Umbanda de todos nós**. São Paulo: Ícone, 1996.

SILVEIRA, Renato. **Do calundu ao candomblé: os rituais de fé africanos ganham seu primeiro tempo no início do século XIX**. In: FIGUEIREDO, Luciano. (org.) **RAÍZES AFRICANAS.** Rio de Janeiro: SABIN, 2009.

TRINDADE, Diamantino Fernandes. **História da Umbanda no Brasil**. Limeira: Editora d Conhecimento, 2014.

VIDE, Sebastião Monteiro da., Feitler, Bruno, SOUZA, Evergton Sales. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

O SACRÁRIO EUCARÍSTICO DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE VILA RICA

Sabrina Mara Sant'Anna
Professora Doutora (Adjunta)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
sabrinamsantanna@yahoo.com.br

RESUMO

A análise de documentos coevos e a elaboração de desenho em planta do sacrário eucarístico da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica demonstra que os encomendantes da obra de talha da capela-mor (as irmandades devotadas ao Santíssimo Sacramento e à padroeira do templo), juntamente com os entalhadores lisboetas responsáveis pelo risco, execução e conserto do retábulo-mor em meados do setecentos, deliberaram um sacrário "em seistavo" condizente com o padrão artístico recomendado no décimo terceiro capítulo das Instruções borromaicas (*Instructionum Fabricae Ecclesiasticae et Supellectilis Ecclesiasticae libri duo)* publicadas em Milão no ano de 1577.

Palavras-chave: Sacrário. Tabernáculo. Instruções borromaicas. Matriz do Pilar. Vila Rica.

INTRODUÇÃO

De acordo com a concepção vigente no setecentos, o sacrário (ou tabernáculo) eucarístico era a Casa do Santíssimo, o Templo do Sacramento.[1] As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia,* legislação sinodal que representava os ideais tridentinos e normatizava as práticas religiosas na América Portuguesa, estabeleciam sua localização sobre o altar-mor, ou sobre outro mais acomodado para o culto de latria, e exigiam cuidados específicos para com o seu decoro e segurança:

> Serão os ditos Sacrarios dourados por fora, e muito melhor se também o forem por dentro: e quando não possa ser, serão por dentro forrados de setim, damasco, veludo raso carmesim, ou ao menos de tafetá da mesma côr, para que pareça **digno aposento, em que está encerrado JESUS Christo nosso Senhor.** E no cofre que se costuma ali ter, (que será forrado do modo sobredito) quando não sirva em seu lugar para o mesmo effeito alguma ambula de prata dourada por dentro, e por fóra, estará a Sagrada Hostia, e as particulas que parecerem bastantes, que hão de ser renovadas ao menos cada quinze dias, em corporaes de linho fino, ou de hollanda muito limpos. E para se levar o Senhor aos enfermos haverá outra ambula de prata, podendo ser, dourada assim por dentro, como por fora.
> Estarão os ditos cofre, e ambula sobre uma pedra de Ara e o cofre estará fechado com chave particular, e distincta da chave, com que deve sempre estar fechado o Sacrário, e ambas serão douradas: as quaes o Parocho terá sempre em seu poder, trazendo-as com muito aceio, e não juntas com outras chaves; e nunca as entregará a pessoas leigas, como erradamente fazem alguns Parochos em Quinta-Feira maior até dia de Paschoa. E sempre estará uma alampada accesa de dia, e de noite diante do Sacrario, em que estiver o Santissimo Sacramento. E o Parocho terá muito cuidado em fazer observar tudo o que fica dito, sob pena de ser gravemente castigado.[2]

Analisando-se a legislação eclesiástica americana portuguesa logo percebe-se que nela não há indicações sobre o material adequado para a construção do tabernáculo eucarístico, as formas autorizadas para a composição de seu corpo arquitetônico e os temas iconográficos para a sua ornamentação. Basicamente, a Constituição promulgada em sínodo diocesano celebrado em 1707 por Dom Sebastião Monteiro da Vide ateve-se a questões práticas ligadas à dignidade da casa do Santíssimo (determinava que ela fosse dourada por fora e por dentro, ou forrada internamente com tecidos carmesim), à sua sacralidade (ordenava que se colocasse dentro dela uma pedra d'ara e sobre esta o cofre ou a

---

[1] "Entre nós Sacrario he sobre o meyo do Altar, a cazinha com sua porta, onde está o Santíssimo Sacramento no vaso das Partículas, ou na Custódia". Verbete SACRARIO. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico...* autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a El Rey de Portugual D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, prêgador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, e calificador no Sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. v. 7. p. 422. (A grafia original foi mantida). "Tabernaculo era entre os Israelitas una capilla portatil de madera que llevaban consigo en el desierto para colocar alli el Arca de la alianza quando acampaban. Hoy se dá este nombre á un pequeño Templo que se pone en el altar para encerrar el Sacramento". Verbete TABERNACULO. MARTÍNEZ, Francisco. *Introduccíon al conocimiento de las Bellas Artes, ó Diccionário manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc*. Con la descripción de sus más principales asuntos: Dispuesto y recogido de varios Autores, así Nacionales como Extranjeros, para uso de la juventud Española. Por el Doctor Don Francisco Martínez, Presbítero, Dignidad de la Santa Iglesia de Pamplona. Madrid, Imprenta de la Viuda de Escribano, 1788. Edição facsímile com introdução de Manuel Alvar Esquerra em Málaga, Real Academia España e Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989. p. 380.

[2] CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. Livro 1, Título XXVII, nº 95 e 96. (A grafia original foi mantida. Grifos da autora).

âmbula contendo as hóstias consagradas), à sua segurança (as chaves do cofre e do sacrário tinham que ser douradas e guardadas em poder do pároco, sempre separadas das demais que trancavam outras partes da igreja) e à sua distinção (pois à frente do tabernáculo eucarístico, como sinal da presença real de Cristo, devia-se manter uma lâmpada acesa de dia e de noite). Ressalta-se que a ausência de regras artísticas pormenorizadas não foi uma particularidade das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, mas, ao contrário, este foi um traço comum às constituições católicas (provinciais e sinodais) do período pré e pós-tridentino. Não sem razão, o código eclesiástico de arquitetura e arte publicado em 1577 pelo bispo de Milão, Carlos Borromeu, sob o título *Instructionum Fabricae Ecclesiasticae et Supellectilis Ecclesiasticae libri duo*[3] tornou-se referência entre o clero empenhado na contrarreforma e, consequentemente, entre os arquitetos e artífices/artistas que executavam serviços para a Igreja.

O SACRÁRIO "EM SEISTAVO" DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE VILA RICA

De acordo com os registros da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, o entalhador lisboeta Francisco Xavier de Brito foi contratado em 13 de abril de 1746 para executar a talha da capela-mor segundo o risco feito pelo também lisboeta Francisco Branco de Barros Barriga. Entretanto, em junho de 1747 o entalhador arrematante do serviço apresentou outro desenho com modificações no arremate do retábulo, nichos das ilhargas e sacrário, sendo o seu projeto considerado pelas confrarias contratantes mais elegante e perfeito do que o outrora feito por Barriga.[4] Passados quase três anos, em 19 de abril de 1750, Francisco Xavier de Brito assinou em sua residência o termo de consentimento, louvação e aprovação da obra, posto que se encontrava muito doente.[5] Em 18 de março de 1753, época em que Brito já havia falecido, outra louvação foi feita sob a administração de seu fiador Domingos de Sá Rodrigues, sendo a obra novamente aprovada por peritos. Não obstante, em 23 de junho de 1754 as confrarias financiadoras da capela-mor não estavam satisfeitas e reuniram-se para deliberar sobre "erros e vícios de arquitetura" que se achavam no trono do retábulo e que deveriam ser "emendados" para que ficasse com "as simetrias necessárias e o decoro devido a semelhante lugar". Com o aceite de todos os presentes deliberou-se fazer "a emenda dos ditos erros" e também um nicho para a padroeira da matriz.[6] No mesmo ano o entalhador José Coelho de Noronha, também proveniente de Lisboa, foi contratado:

> Aos vinte e seis dias do mes [?] de 1754 sendo na casa do concistorio desta Matriz de Nossa Senhora do Pilar estando junto os officiais da mesa do Santissimo Sacramento a saber Provedor, Procurador, Thizr.º comigo Escrivão abaixo nomeado em virtude do Tr.º q. se acha visto em mesa neste L.º afl. 83 em que nos dá orde os dittos Irmãos para a meza mandar concertar o Trono, e amaes obra que necessita a talha da capela mor aqual com effeito ajustamos a saber alargar a boca da Tribuna Levantar a muldura da capela e os quartoes misticos [?] pollos p.r Sima da colluna Redonda, e no Lugar em q. estavão por hua quartelas com seus rapazes debaixo, o Trono desmanxa elhe todo, e pollo na figura de seistavo, e puxallo mais fora o possivel e a recualo atras meyo palmo, e por obancos com igualdade de sorte de sorteq. [*sic.*] se possa andar com facelid.e por cima delles e asim maes duas cúpulas nos nichos com suas pianhas e tambem hum nicho [?] para nossa Snr.a seguindo a figura do banco ao sacrario em seistavo as costas furadas de tavoado [?] e tudo sera Levadio, e o barrete desima e as quatro quartelas servirás de pillares tudo será em talhado na melhor forma q. na paraje se poder acomodar de sorte que não asombre aboca, e trono, e que fique descobreta a Senhora para o que se lhe botará pra [?] os dous Serafins q. estão emsima do sacrario e tudo o mais q. José coelho de Nor.a offecial de entalhador entender e no lhe dissemos ao fazer deste cuja obra ajustamos com o ditto José Coelho por preço e quantias de trezentas oitavas de ouro de mil e duzentos cuja quantia nos obrigações nos obrigamos a satisfazer pellos bens' desta Irmand.e ev.a a todo o tempo constar fizemos este tr.º que todos asinamos e Miguel Lopes de Arayo [*sic*] Escrivão desta Irmd.e q. esta mandey fazer e asinamos. /João de Souza Lx.a /Manoel Mor.a Trr.a / Miguel Lopes de Ar.º /Jose Coelho de Noronha /João Pinto de Mir.da."[7]

Conforme se depreende do termo transcrito, a Mesa administrativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento e o entalhador José Coelho de Noronha ajustaram – dentre os vários serviços listados – uma pequena alteração no sacrário feito por Francisco Xavier de Brito (falecido em 1751). O oficial então contratado tinha a tarefa de modificar a localização dos serafins que encimavam a casa do Santíssimo Sacramento para melhor acomodar o nicho que faria para a imagem da

[3] "INSTRUCTIONUM FABRICAE ECCLESIASTICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE LIBRI II. CAROLI S. R. E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum. MEDIOLANI, Apud Pacificum Pontium, Typographu[m] Illustriss. Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi 1577". Disponível: <https://docs.google.com/file/d/0B9FIkc-gjRH0cDRfLWxvR2JZU3M/edit>. Acesso: 04 mai. 2018.

[4] O termo assinado por Francisco Xavier de Brito em 13 de abril de 1746 pode ser consultado em: CC/CECO - Casa dos Contos/ Centro de Estudos do Ciclo do Ouro (Ouro Preto). Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, Volume 224, Filme 011, fl.53. Sobre o novo risco feito por Francisco Xavier de Brito e a aprovação das irmandades contratantes consulte a referência documental supracitada fl.57-57v. Lamentavelmente os riscos de Francisco Branco de Barros Barriga e de Francisco Xavier de Brito não chegaram até os nossos dias.

[5] CC/ CECO. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, Volume 224, Filme 011, fl. 66-66v.

[6] CC/ CECO. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, Volume 224, Filme 011, fl. 83.

[7] CC/CECO. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, Volume 224, Filme 011, fl.85. (A grafia original foi mantida).

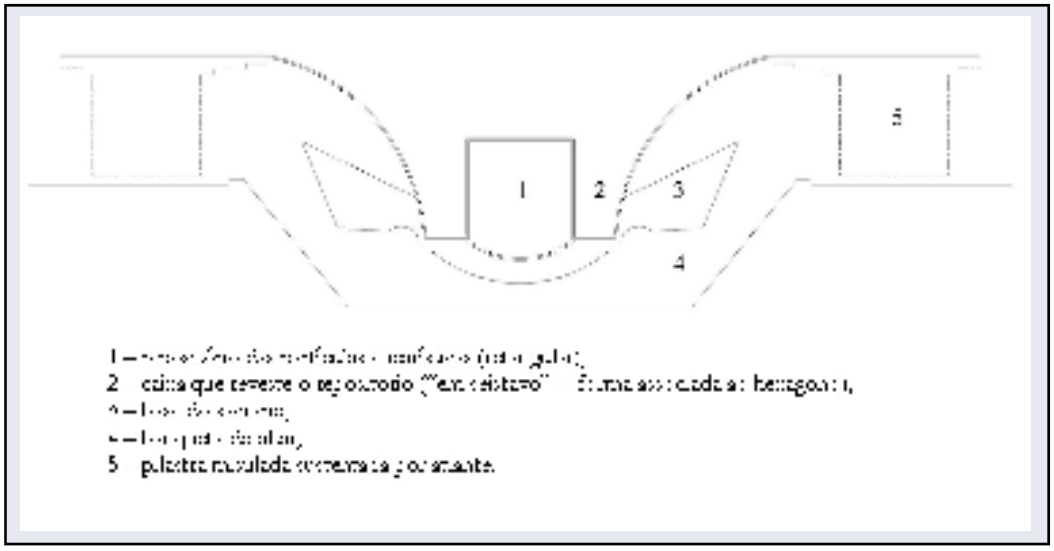


Figura 1: Planta do sacrário fixo sobre o altar-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica. Desenho elaborado em 2014 por João Henrique Grossi Sad Jr. e Samantha Úrsula Sant'Anna.

padroeira do templo "seguindo a figura do banco ao sacrário em seistavo".[8] Lamentavelmente não se conhece o paradeiro deste nicho, mas presume-se pelo teor do contrato que a composição formal de seu corpo repetia a "figura" "em seistavo" artificiosamente obtida no sacrário por meio do movimento diagonal e curvilíneo das paredes laterais da caixa que reveste o repositório das partículas eucarísticas[9] e que ligam a face frontal da mesma às pilastras misuladas do retábulo sustentadas por atlantes (banco).[10] (FIG.1, 2, 3).

Ressalta-se que no século XVIII, como ainda hoje, a palavra sextavado (ou seixtavado, grafia que também se encontra no *Vocabulário Portuguez e Latino* escrito por Raphael Bluteau) significava "cousa que tem seis lados, seis angulos, cantos, ou quinas".[11] Entretanto, quando se observa o tabernáculo eucarístico da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica não se vê exatamente "cousa que tem seis lados". Isto acontece porque ele é parte integrante de um altar-retábulo edificado contra a parede do templo e, por esta razão, a caixa que reveste o repositório das partículas eucarísticas foi concebida com três faces (princípio da verossimilhança). Portanto, a "figura" do sacrário "em seistavo", conforme consta no contrato firmado com José Coelho de Noronha, deve ser compreendida como hexagonal (uma das quatro formas autorizadas e recomendadas por Carlos Borromeu no décimo terceiro capítulo – *De Tabernaculo Santissimae Eucharistiae* – dos seus dois de Instruções).

Analisando-se detidamente o conteúdo do contrato de 1754 percebe-se claramente que as irmandades financiadoras da capela-mor desejaram e arbitraram a decorosa correspondência entre os elementos constitutivos do altar: sacrário e baqueta fabricados por Francisco Xavier de Brito, trono escalonado e nicho da Senhora do Pilar ajustados com José Coelho de Noronha (todos "em seistavo"). Cabe lembrar ainda que até 1770 a capela-mor era coroada por um zimbório edificado com seis janelas.[12]

---

[8] De acordo com João Henrique Grossi Sad Jr.: "o trecho ['hum nicho para nossa Snr.ª seguindo a figura do banco ao sacrário em Seistavo (...) e o barrete desima e as quatro quartelas servirás de pillares'] sugere uma espécie de baldaquino formado por quatro pilares e encimado por uma cobertura em forma de barrete de clérigo, cobrindo a imagem da padroeira; tal estrutura ficaria sobre o sacrário. A redação do contrato cuidou para que o nicho não obstruísse a visão da tribuna ('de Sorte que não aSombre a boca, e tr[o]no'), vindo talvez daí a instrução para que o fundo do nicho deixasse passar a luz ('as costas furadas de tavoado')". SAD JR., João Henrique Grossi. O termo contratual de 1754 e as modificações no retábulo-mor da Matriz do Pilar, em Ouro Preto. R*evista Temporalidades*. Belo Horizonte: Departamento de História, Faculdade de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 6 (Suplemento), 2014. p. 408-409.

[9] A expressão repositório das partículas eucarística foi cunhada pela autora para designar a parte interna dos sacrários onde se colocava a pedra d'ara e o cofre, ou a âmbula, contendo as hóstias consagradas.

[10] "Sotobanco e banco constituem os elementos horizontais de suporte ao corpo do retábulo. Na documentação setecentista encontra-se, por vezes, a designação de contrapedestais e pedestais. Os primeiros eram colocados junto ao solo e os segundos sobre os contrapedestais, correspondendo respectivamente ao sotobanco e ao banco. A utilização destes dois elementos é frequente, mas também é vulgar o uso exclusivo do banco. Os contrapedestais e os pedestais podem apresentar a forma de plintos rectangulares, podendo também surgir com enrolamentos acânticos, por vezes, suportados por atlantes". LAMEIRA, Francisco Ildefonso. *A talha no Algarve durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000. p. 205.

[11] Consulte os verbetes SEXTAVADO e SEIXTAVADO em BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e latino... op. cit., p. 631 e 558 respectivamente.*



Figura 2: Sacrário fixo sobre o altar-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica. Fonte: Juninho Motta.2012

Embora não se possa assegurar que os confrades e os arrematantes dos serviços de talha da capela-mor da Matriz do Pilar de Vila Rica tenham lido as *Instruções* do bispo de Milão, a "figura" do sacrário "em seistavo", a sua correspondência com outros elementos do retábulo e da arquitetura do templo e a imagem do Cristo ressuscitado representado em sua portinhola (com uma incisão no peito direito e com a mão esquerda e o pé direito exibindo a marca dos cravos que lhe pregaram na cruz) são indícios de que o cerne das diretrizes borromaicas para a concepção artística do tabernáculo eucarístico foi aplicado:

> [...] A arte do tabernáculo, elaborada com elegância, ligada entre si de forma apta e adequada, esculpida com piedosas imagens dos mistérios da paixão do Cristo Senhor, decorada com elementos dourados em determinados lugares segundo o parecer de homem perito, apresente uma configuração de adorno religioso e digno de veneração.
> [...]A forma [seja] ou octogonal ou hexagonal ou quadrada ou redonda, conforme parecer mais conveniente e devoto para a configuração da Igreja.
> [...] Seja ornamentado com a imagem sagrada do Cristo Senhor crucificado ou ressuscitado ou mostrando o peito ferido, ou outra piedosa efígie.[13]

CONCLUSÃO

A fabricação do sacrário eucarístico da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica contou com a participação de três entalhadores: Francisco Branco de Barros Barriga (autor do primeiro risco), Francisco Xavier de Brito (que fez modificações no risco anterior e arrematou o serviço de talha da capela-mor) e José Coelho de Noronha (que alterou a ornamentação do sacrário para colocar sobre ele o nicho da padroeira do templo). Ao que tudo indica estes oficiais lisboetas não ignoravam as diretrizes borromaicas. Ainda que não se possa afirmar que eles tenham tido contato direto com o texto das *Instructionum Fabricae Ecclesiasticae et Supellectilis Ecclesiasticae libri duo*, é plausível considerar que assimilaram o seu conteúdo por meio da tradição implementada em Portugal por bispos e párocos empenhados na contrarreforma[14] e, também, pela estreita relação entre a arte italiana e portuguesa, sobretudo durante o longo reinado de D. João V (1707-1750). Destaca-se a amizade e a troca de correspondências entre Carlos Borromeu e Dom Frei Bartolomeu dos Mártires (arcebispo de Braga que participou do Concílio de Trento). Cabe lembrar que na época da construção do Palácio-Convento de Mafra (iniciada em 1717), a importação de obras de arte e de artífices/artistas provenientes da Itália

[12] Sobre a construção do zimbório e a sua demolição em 1770 consulte BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes*: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009. (Arquitetura e Urbanismo, Tese de doutorado). p. 163-172.

[13] INSTRUCTIONUM FABRICAE ECCLESIASTICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE LIBRI II, 1577, p. 20b-22b. (CAP. XIII DE TABERNACULO SANTISSIMAE EUCHARISTIAE). A tradução completa deste capítulo para o português foi feita em 2014 pelo teólogo Francisco Taborda, SJ, e pode ser consultada em: SANT'ANNA, Sabrina Mara. *Sobre o meio do altar*: os sacrários produzidos nas Minas Gerais setecentistas. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015. (Programa de Pós-Graduação em História, Tese de doutorado). p. 43-44.

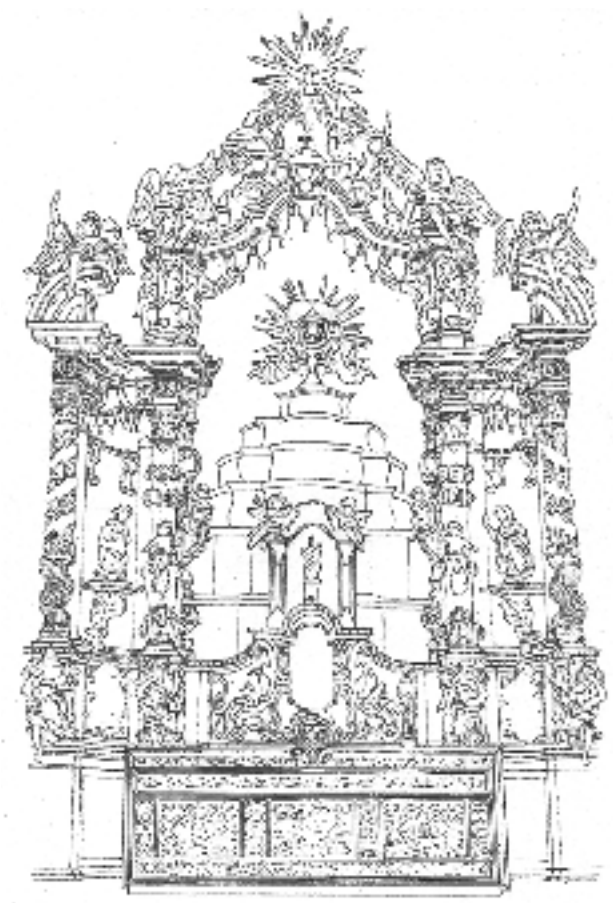


Figura 3: Altar-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica depois das modificações feitas por José Coelho de Noronha. Desenho João Henrique Grossi Sad Jr. 2013.[15]

intensificou-se sobremaneira. Além disso, sabe-se que a instalação da chamada Academia Portuguesa das Artes em Roma fortaleceu o intercâmbio cultural e a introdução do barroco romano em Portugal.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822).** 437 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, Núcleo de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2009.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico.**.. autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a El Rey de Portugual D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, prêgador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, e calificador no Sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.

CC/CECO - Casa dos Contos/Centro de Estudos do Ciclo do Ouro (Ouro Preto). Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, Volume 224, Filme 011.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA feitas, e ordenadas pelo illustrissimo, e reverendíssimo senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5° 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. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. São Paulo. Na Typographia de Antonio Louzada Antunes. 2 de Dezembro. 1853.

INSTRUCTIONUM FABRICAE ECCLESIASTICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE LIBRI II. CAROLI S. R. E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum. MEDIOLANI, Apud Pacificum Pontium, Typographu[m] Illustriss. Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi 1577.

[15] O desenho de João Henrique Grossi Sad Jr. reconstitui a localização do nicho da padroeira encomendado a José Coelho de Noronha, mas não demonstra a repetição da forma do sacrário em seu corpo. Certamente o autor do desenho (e do artigo que o apresenta) não se apercebeu que a distância entre os dois pilares do fundo do nicho devia ser maior que a dos dois pilares da frente, pois só assim as paredes laterais côncavas e oblíquas seguiriam a "figura do banco ao sacrário em seistavo". SAD JR. O termo contratual de 1754 e as modificações no retábulo-mor da Matriz do Pilar, em Ouro Preto, p. 410.

LAMEIRA, Francisco Ildefonso. A talha no Algarve durante o Antigo Regime. Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000.

MARTÍNEZ, Francisco. **Introduccíon al conocimiento de las Bellas Artes, ó Diccionário manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc.** Con la descripción de sus más principales asuntos: Dispuesto y recogido de varios Autores, así Nacionales como Extranjeros, para uso de la juventud Española. Por el Doctor Don Francisco Martínez, Presbítero, Dignidad de la Santa Iglesia de Pamplona. Madrid, Imprenta de la Viuda de Escribano, 1788. Edição facsímile com introdução de Manuel Alvar Esquerra em Málaga, Real Academia España e Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989.

SAD JR., João Henrique Grossi. **O termo contratual de 1754 e as modificações no retábulo-mor da Matriz do Pilar, em Ouro Preto.** Revista Temporalidades. Belo Horizonte: Departamento de História, Faculdade de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 6 (Suplemento), 2014. p. 408-409.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. **Sobre o meio do altar: os sacrários produzidos na região centro-sul das Minas Gerais setecentistas**. 208 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2015. 208 p.

[14] O desenho de João Henrique Grossi Sad Jr. reconstitui a localização do nicho da padroeira encomendado a José Coelho de Noronha, mas não demonstra a repetição da forma do sacrário em seu corpo. Certamente o autor do desenho (e do artigo que o apresenta) não se apercebeu que a distância entre os dois pilares do fundo do nicho devia ser maior que a dos dois pilares da frente, pois só assim as paredes laterais côncavas e oblíquas seguiriam a "figura do banco ao sacrário em seistavo". SAD JR. O termo contratual de 1754 e as modificações no retábulo-mor da Matriz do Pilar, em Ouro Preto, p. 410.

[15] Destaca-se a amizade e a troca de correspondências entre Carlos Borromeu e Dom Frei Bartolomeu dos Mártires (arcebispo de Braga que participou do Concílio de Trento).

A ARTE SANTEIRA PIAUIENSE: MEMÓRIA PASSADA DE GERAÇÃO EM GERAÇÃO COMO MEMÓRIA CULTURAL

Zozilena de Fátima de Froz Costa
Doutora em Comunicação e Semiótica, PUC, SP.
Vice diretora do CCE/Universidade Federal do Piauí-UFPI
lenafroz@gmail.com

RESUMO

O Piauí é conhecido como o Estado da arte santeira, pois se trata de uma tradição colonial passada de gerações a gerações por meio das produções dos discípulos dos mestres pioneiros José Alves de Oliveira, mestre Dezinho (já falecido) e Expedito Antônio dos Santos, Mestre Expedito. Razão pela qual se acredita que a talha em madeira já se encontra na sua quinta geração de mestres santeiros. Os primeiros mestres santeiros formaram seus discípulos como: Mestre Dico, Dim, Costinha, Barradas, dentre outros. O objetivo geral da presente pesquisa é: analisar a iconografia da arte santeira, tendo como foco a produção da talha em madeira dos pioneiros da arte santeira no estado, as esculturas do Mestre Dezinho e do Mestre Expedito. Como objetivos específicos: discutir a importância da permanência da arte santeira como memória do povo piauiense e por extensão nordestino, bem como identificar que a religiosidade é uma das características iconográficas marcantes da cultura nordestina e brasileira. Para alcançar nossos objetivos utilizamos a metodologia descritiva e explicativa, compreendendo as seguintes etapas: levantamento bibliográfico, pesquisa de campo (entrevistas e depoimentos dos mestres santeiros) e seus discípulos; escrita da pesquisa e conclusão. Por considerar a expressiva produção da arte santeira piauiense sentimo-nos incentivados a extender nossa pesquisa.

Palavras-chave: Imaginária. Arte santeira. Iconografia. Talha.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A produção da arte santeira é caracterizada por uma iconografia expressiva constituída por anjos (predominantemente), santos, santas e oratórios, brotados do imaginário popular conservando uma tradição herdada do passado colonial. Atualmente se encontram cadastrados aproximadamente 26.000 (vinte e seis mil) artesãos, sendo que na capital do Estado aproxidamente 16.000 (dezesseis mil) encontram-se envolvidos numa produção artesanal, sendo a maioria, na arte santeira.

Os mestres santeiros, especialmente os mais antigos, vivem a serviço da fé católica, que não só serve de fio condutor para arte sacra mas, também, a sua própria existência. No Censo de 2000, confirmados por pesquisas recentes da Fundação Getúlio Vargas, o Piauí detém uma proporção de pessoas (91,3%), que se dizem católicas do Brasil. Acredita-se que esse reflexo se faça sentir no campo da imaginária, movido por uma necessidade de satisfazer anseios espirituais da população. Em pesquisa sobre o cenário da arte santeira nos possibilita identificar que sua maioria é do sexo masculino, embora se encontre o registro da participação feminina, como D.Toinha (já falecida). Os artesãos/ artistas piauiense demonstram experiências de vida semelhantes, tais como raízes rurais, baixa escolaridade e instabilidade financeira. Porem, é em Teresina, o celeiro dos renomados santeiros, que se revela um importante polo de produção artesanal, ultrapassando as fronteiras da demanda local, nacional e internacional.

A que se deve a tradição de arte/artesania, conservada enquanto memória como herança ancestral da arte santeira? Acredita-se ser a *Meme*, edificada por Richard Dawkins (em 1976)**,** na sua obra prima, *O Gene Egoísta* responsável por essa tradição. A *Meme,* é considerado o elemento replicador da memória sistêmica e responsável pela preservação do acervo cultural.

O NASCEDOURO DA ARTE SANTEIRA NO PIAUÍ: CONTEXTUALIZAÇÃO TEMPORAL E ESPACIAL

Na década de 60 a arte santeira começa escrever uma página significante na história da arte do Piauí quando Mestre Dezinho chega a Teresina em 1961, deixando a sua terra natal, o povoado de Valença do Piauí. Dezinho nasceu em 2 de março de 1916 e ali viveu até os quarenta e cinco anos, filho de Aristides Alves de Oliveira, português, agricultor e carpinteiro e Antônia Maria Silva, modista, neta de escrava. Foi o sétimo filho de uma prole de dez e, com10 anos herdou do seu pai o gosto pela talha em madeira. Antes de tornar-se reconhecido como *mestre da escultura*, exerceu várias funções: carpinteiro, marceneiro, mestre de obra e padeiro. Aos vinte anos, casa-se com Francisca de Oliveira, com quem teve oito filhos, dos quais dois já faleceram. Quando vigia da praça da Vermelha se dedicava, nas horas de folga, a carpintaria na Igreja de N. Sra. de Lourdes, ou Igreja da Vermelha que estava em construção. Fazia os ex-votos por encomenda, como réplicas de mãos, pernas, cabeças de modo a atender as encomendas para pagar promessa feitas aos santos.

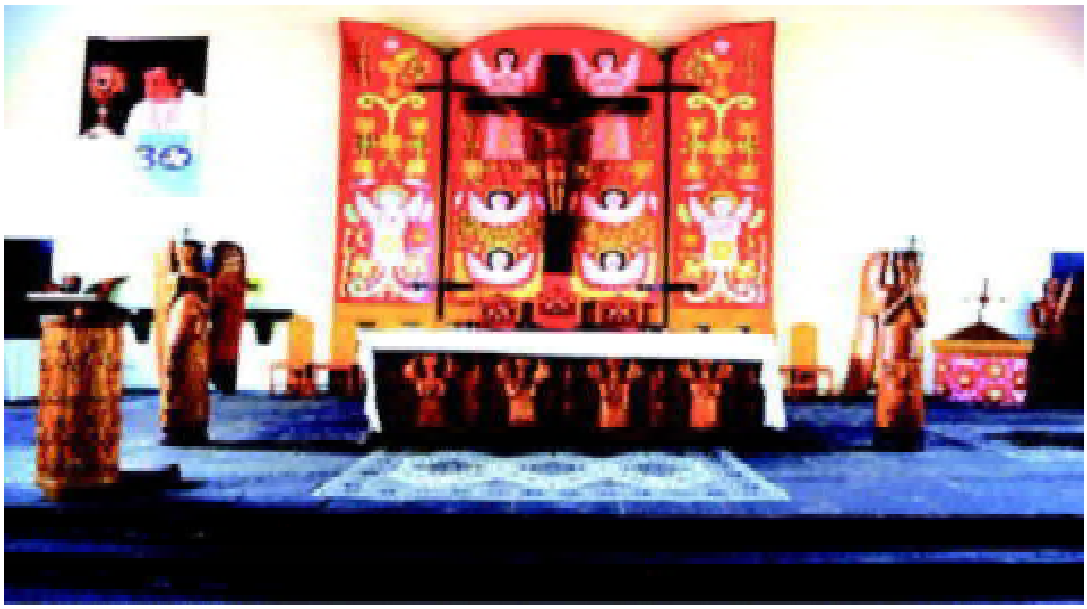


Figura 1- Igreja N.Sra. de Lourdes, no bairro Vermelha em Teresina, Piauí. Com talhas dos Mestres Dezinho e Expedito. Foto: Zozilena Costa,2012.

Em 1966, deu-se a conclusão da Igreja da Vermelha e o Padre Carvalho, admirador dos ex-votos de Dezinho, encomendou para esculpir um *Cristo* (FIG.1). Contudo, confessa Dezinho que se sentia incapaz de produzir um *Senhor Morto* e a sua maior preocupação era esculpir as pernas sobrepostas que só conseguiu fazer as pernas dispostas lado a lado, considerando por ele, o único Cristo representado dessa forma. Ressalta-se que a partir das primeiras esculturas para essa igreja o padre Carvalho teria encomendado outras peças escultóricas, os anjos tocheiros, com exceção das peças de mobiliário, como a coluna de apoio para leitura, a caixa de esmolas e a pia batismal, de autoria de Expedito Antonino dos Santos, Mestre Expedito, escultor também das molduras dos quadros de Afrânio Castelo Branco, dispostos nas paredes da Igreja que ilustram a via sacra. Ressalta-se que os anjos tocheiros receberam a orientação do artista plástico piauiense Afrânio Castelo Branco, recém-chegado do Rio de Janeiro. Mestre Dezinho chega a se pronunciar:

> Quando terminei, o padre Carvalho convidou o arcebispo D.Avelar para ver as peças esculpidas na madeira.(...) Eu fiquei bastante intrigado tentando imaginar o que ele estaria pensando sobre aquelas "caras de pau" feito santos. Fiquei aliviado quando ele me cumprimentou e parabenizou dizendo que eu um escultor. Eu quis saber o que era escultor. Ele disse que era um artista que fazia as semelhanças de uma pessoa em madeira ou em pedra; e que se eu continuasse assim, ia ser um segundo Aleijadinho (DEZINHO apud SILVA, 1998)

Em 1968 chega a Teresina, Expedito Antonino dos Santos, Mestre Expedito, nascido em 15 de fevereiro de 1932, no povoado Olho D´Água Grande, município de Pedro II. Oriundo de uma família muito humilde, não pôde cursar além do segundo ano primário, como era denominado, então, o atual ensino fundamental. Seus pais, Antonio Joaquim dos Santos, agricultor e Raimunda Maria dos Santos, a mãe, cuidava da casa e das crianças. Diferente de mestre Dezinho Mestre Expedito não contou com estimulo do seu pai que preferia que o mesmo o acompanhasse no árduo trabalho da roça, por questões de sobrevivência. No entanto, Mestre Expedito já demonstrava sensibilidade artística e habilidade em trabalhar com a madeira e dedicava as horas vagas esculpindo a imburana de espinho ou o cedro amarelo ou vermelho, sendo este último preferido, atendendo as encomendas de ex-votos. A primeira escultura sacra do Mestre Expedito, foi um *Santo Antônio*, santo de sua devoção, produzida por encomenda do então prefeito de Domingos Mourão, para participar da Feira dos Municípios, em Teresina, cujo evento ganhou o primeiro lugar. A partir daí, não parou mais e foi se projetando no cenário das artes visuais, obtendo vários prêmios.

OS PIONEIROS EM TALHA DA MADEIRA A ARTE SANTEIRA ORIGINA AS VÁRIAS GERAÇÕES

A arte santeira foi produzida pelos mestres de forma autodidata, fruto de uma sobrevivência material e espiritual. O Mestre Dezinho teve como discípulo seu sobrinho e genro Joaquim José Alves, (Mestre Kim). A partir da produção do mestre Dezinho e Expedito a arte santeira piauiense se encontra em constante produção: Raimundo Soares Cavalcante (Dico), José Cornélio de Abreu (Cornélio), Raimundo Nonato Costa Filho (Costinha), André Silva, dentre outros dando origem a uma nova geração de aprendizes da talha. Em relato Costinha chega a confessar: «Eu trabalhei com um dos maiores mestres do Piauí, que é Mestre Dezinho, e lembro dele com todo respeito (Mestre Dim). (...) O Mestre Dezinho foi o pioneiro na arte santeira daqui do Piauí... e através dele, ele principalmente, foi quem abriu as portas do artesanato do Piauí, então ele foi o pioneiro (Mestre Kim). (...) Eu tive muito com o véi Dezinho, ele contava muitas histórias para mim. A maior lição que ele me deixou foi... procurar trabalhar sempre e com a melhor perfeição. Mesmo que a peça seja vendida barata, mas nunca deixar de ter a qualidade (Costinha, que não se diz mestre).



Figura 2 - Mestre Dezinho, Cristo Crucificado, escultura em cedro, patrimônio da Igreja N. Sra. de Lourdes. Fonte:Marilia Brandão (2007).



Figura 3 - Mestre Dezinho, Anjo, escultura em cedro. Fonte: Marilia Brandão (2007).

A presença dos mestres santeiros pioneiros é tão forte na vida profissional das várias gerações que estes fazem questão de referenciar com orgulho e valorizar seu desempenho mercadológico. A religiosidade popular nordestina é resultante de um longo processo de sincretismo religioso, marcado pela tradição e recriação de práticas imemoriais, fortalecidas no entrecruzamento da piedade oficial, introduzida pela Igreja Católica com a prática devocional popular.

ANÁLISE FORMAL E ICONOGRÁFICA DOS PIONEIROS DA ARTE SANTEIRA PIAUIENSE: DEZINHO E EXPEDITO

Percebe-se por meio da análise formal das esculturas do mestre Dezinho que esta manteve suas características estilísticas na sua trajetória. Tomando como ponto de partida o *Cristo* feito para a Igreja de Lourdes, torna-se possível identificar a sua origem por meio dos ex-votos (FIG.2). Os membros, bem como o tronco segue um padrão formal caracterizando uma certa rigidez. O corpo é retilíneo, sem volume proeminente o que faz referência a uma imaterialidade do corpo condicionada a religiosidade. A forma oval configura o rosto de seus santos, o queixo forte e a boca fina parece se remeter a figura de sua mãe, olhos expressivos e arregalados se dirige ao fiel, as sobrancelhas são bem marcadas, o nariz é longilíneo e fino e as maçãs são projetadas, com uma protuberância (FIG.3). Percebe-se a força expressiva das mãos e dos pés. O esquema corporal assume uma ancestralidade tecendo profícuo diálogo com a imaginária gótica. Cada grupo social apresenta um comportamento ritualizado elegendo o corpo na produção de códigos que determinam suas identidades. Na reflexão de Strozenberg (1986, p. 91).

> cada cultura 'modela' ou 'fabrica' à sua maneira um corpo humano. Toda sociedade se preocupa em imprimir no corpo, fisicamente, determinadas informações, mediante as quais a cultura se inscreve e grava sobre o biológico; arranhando, rasgando, perfurando, queimando a pele, opõem-se nos corpos, cicatrizes-signos, que são formas artísticas ou indicadores rituais de posição social (...), práticas que se explicam por razões sempre sociais, de ordem social ou estética.

Se, por um lado, os ícones criados pelo mestre sugerem uma solenidade ancestral de herança colonial, nos ornamentos das vestes dos santos e anjos denunciam a presença de uma ludicidade capaz de revelar uma alma infantil. Na representação das asas, percebe-se que o Mestre esmera-se no tratamento, produzindo texturas com as penas longas, largas e sobrepostas, evidenciando uma notável imobilidade. Nas vestes dos santos e anjos evidencia-se os relevos reverberados em estrelas hexagonais, zig-zagues, picotes, flores, losango, corações, peixes, entalhes em forma de volutas, em curvas e contracurvas. Contudo, uma marca identitária com a cultura nordestina e piauiense do mestre Dezinho se faz sentir no modelado de palmas de carnaúba e cajus a decorar as túnicas dos santos, como soluções plásticas oriundas de uma sensibilidade nata.



Figura 4- Mestre Expedito, Anjo, escultura em cedro. Foto: Marilia Brandão (2007).



Figura 5- Mestre Expedito, Anjo, escultura em cedro Foto: Marilia Brandão (2007).

A grandeza da obra de Mestre Dezinho está escrita na imaginária criada por ele, marcada por uma ingenuidade e originalidade, que manteve formal e iconograficamente até o seu falecimento em 2000, aos oitenta e três anos.

A iconografia de sua obra reúne uma expressiva quantidade de anjos (tocheiros, da guarda e arcanjos) formando uma corte celestial terrena. Há uma predominância de imagens sacras na sua obra. Contudo, recebeu encomenda que foge desse tema, como a do *Bandeirante,* acervo do Palácio do Governo. A obra desse mestre encontram-se em várias instituições públicas como o *Apóstolo São Pedro* no salão nobre da reitoria da UFPI, bem como obras em instituições internacionais, O *Anjo do Bem,* premiado na Bienal de Arte Popular de Bratislava, ainda Tchecoslováquia, *O Anjo da Guarda do Santíssimo Sacramento,* premiado em 1972, no Centro Domus de Milão; *Anjo da Guarda*", um *Cristo Crucificado* e o *Quadro Sacro de Nossa Senhora,* que estiveram na mostra "Brasil Export/73" em Bruxelas, A *Virgem de Mãos Postas*, o *Apóstolo com Tocheiro* e o *Cristo Crucificado*", premiados na Bienal Nacional de São Paulo. Recebeu vários prêmios certificado de melhor Arte Moderna Brasileira, em 1973 a 1975 pelo Rio de Janeiro. Em 8 de novembro de 1976 a Câmara Municipal de Teresina confere-lhe o título de cidadania. Em 1982 Mestre Dezinho recebe diploma de cidadão honorário do Estado de Nebraska, EUA e expõe suas peças em seis Universidades dos Estados Unidos.

A obra escultórica do Mestre Expedito compreende três fases: a primeira, quando pintava as figuras parcialmente. Apenas três peças da fase inicial do Mestre Expedito, ainda no interior, receberam pintura. Era um trabalho feito com tintas de parede à base d´água e, depois de seca, aplicado um verniz de polimento e álcool, resultando numa camada de proteção brilhante. Isto não mais se repetiu. Na segunda fase utiliza a madeira natural com alguns detalhes escurecidos com extrato de nogueira, solução por ele mesmo prepara. Já na terceira e atual fase, sua preferida, suas peças apresentam-se na madeira natural de acordo com a orientação recebida do artista plástico Afrânio Castelo Branco. Suas obras são geralmente em bloco único de madeira que após o entalhe recebe várias seções de lixas para madeira. Por último, segue a etapa de aplicar a camada de proteção, com cera de carnaúba incolor resultando num acabamento com efeito mate. No aspecto formal podemos inferir que a talha do mestre apresenta um aspecto refinado e erudito (FIG.4). Suas obras são exemplos de harmonia e equilíbrio que o Mestre Expedito, de forma espontânea, desvela seu singular estilo. A iconografia de suas esculturas são compostas por em anjos da guarda, Na. Sra da Conceição, Sta. Luzia, Santo Antônio, São Francisco de Assis (FIG.5), cenas bíblicas como o barco com os profetas em tamanho natural, que está no Palácio Episcopal (na Cúria Diocesana de Teresina), de quase uma tonelada. Representa a história de *Jesus acalma a tempestade*, um metro e setenta de altura. Apesar desse mestre se permanecer fiel a temática regional, diversificando o tema sacro,

tece um profícuo diálogo com a cultura de tradição popular quando incorpora flores tropicais e plantas da região, como o cajueiro e a carnaúba. Utiliza-se dos mesmos motivos na decoração das vestes dos santos, refletindo, assim, o universo infantil do interior do Nordeste. Embora haja uma predominância da arte sacra na sua obra, Mestre Expedito também entalha a figura do vaqueiro, da gestante, do caçador, do quebrador de cocos, do derrubador de palha de carnaúba. Contudo, são os anjos que se destacam na iconografia de sua obra bem como a imagem de São Francisco de Assis. Possui obras no Vaticano, na Casa Branca e no Museu de Arte Sacra de São Paulo. Reconhecido internacionalmente, ganhou medalhas por participação em eventos em países como Bélgica e Chile; também realizou exposições individuais no Rio de Janeiro, Porto Alegre, Japão, Itália, Canadá, Alemanha e França.

A MATERIALIDADE DA ARTE SANTEIRA

As várias gerações da arte santeira piauiense usam como matéria prima o cedro, oriundo do Pará preferencialmente, a imburana de espinho e de cheiro. O uso dessas madeiras por serem brandas (macias) e resistentes possibilitam inúmeras possibilidades de criar a imaginaria sacra desse estado. É sabido que o cedro, além de suas propriedades físicas, são resistentes a agentes degradantes, especialmente os térmitas ou xilófagos como o cupim e a broca, por exemplo. Raramente de observa deformações no suporte (rachaduras, fraturas ou ataque de xilófagos) nas talhas desses mestres santeiros. Mestre Expedito confessou que o procedimento usado como prevenção é a retirada do miolo (medula) da madeira e em seguida o enxerto de um bloco de madeira colando com cola PVA (acetato de polivinila). Para o debaste do sepo da madeira utilizam serrote, enxó, formão e goivas como também, facas adaptadas para o uso dos detalhes do entalhe. É comum vê-se nos locais de trabalhos troncos de madeira, depositados a sombra, pois pela sua experiência, sabem que não devem usar madeiras verdes que deve provocar deformações. Possivelmente por essa razão o custo da madeira é elevado o que dificulta sua aquisição pelos mais modestos daí observar a falta de uma linha de produção frequente. É comum o santeiro receber uma parte do valor do pagamento para compra do suporte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por último resta-nos a certeza de refletir que pretendemos dá continuidade sobre a arte santeira no Piauí, haja visto que se encontra na terceira geração de artesãos, discipulos dos mestres pioneiros. Ressalta-se que no corpo desse artigo não tivemos a pretensão de discutir se a produção santeira piauiense deveria ser uma forma de arte, em respeito ao próprio pensamento desse mestres de Oficio que claramente se colocam *não ser artista mas, um santeiro* como também procuramos não estabelecer categorias como artistas primitivos.

O cotidiano dos mestres santeiros é ritmado pelos sons dos instrumentos que cortam a madeira e impregnam o ar de pó de serragem quando estão lixando as peças. Geralmente a produção surge a partir do contato como o sepo da madeira, que muitas as vezes faz o esboço da imagem no suporte para depois iniciar o desbaste. O mestre Dezinho utilizava um molde em cartolina que sobrepunha sobre o rosto para obter um padrão único em seus personagens. O mestre Expedito, também, costuma utilizar moldes vazados de papelão de modo a obedecer às características formais do seu estilo.

O ofício de mestre santeiro e seu *modus operandi* são capazes de desvelar características recorrentes como domínio da talha, na temática e nas soluções plásticas originadas da cultura de tradição popular, num processo de preservação da memória cultural, graças a *MEME* subordinados a simbologia católica.

REFERÊNCIAS

DA SILVA, Daniel, GONTIJO, Fabiano**. A arte santeira no e do Piauí**. Rio de Janeiro Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, v.7, n.1, p. 51-64, mai. 2010.

DAWKINS, Ricard. **O gene egoista**. Trad. de Geraldo H.M. Florsheim. São Paulo: EDUSP, 1979.

GIFFONI, M. A. C. Ex-votos, promessas ou milagres. In: **Revista do Arquivo Municipal,** 193, 43, 1980.

SILVA, A. C. **Mestre Dezinho de Valença do Piauí**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

STROZENBERG, I. (Org.). **De corpo e alma.** Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea, 1986.

FOLHA DE PRATA NA POLICROMIA MINEIRA: FATURA, APLICAÇÃO E PRESERVAÇÃO

Maria Regina Emery Quites
Professora do Curso de Conservação-Restauração
Escola de Belas Artes – Cecor/UFMG.
mreq@ufmg.br
Claudina Maria Dutra Moresi
Química Cecor/Escola de Belas Artes/UFMG
claudinamoresi@gmail.com
Silvana Mary Bettio
Aluna do Curso de Conservação-Restauração
Iniciação Científica FAPEMIG, Escola de Belas Artes – UFMG
silbettio2@gmail.com

RESUMO

Foi comum o uso de folhas metálicas na ornamentação da policromia da escultura religiosa em madeira encontrada em Minas Gerais (séculos XVIII-XIX). A pesquisa sobre as folhas de ouro é recorrente, no entanto a folha de prata possui poucos trabalhos desenvolvidos sobre o tema. O objetivo deste estudo foi levantar no banco de dados do Cecor e do Curso de Conservação-Restauração da EBA/UFMG, a utilização da folha de prata relacionando seu uso aos aspectos históricos, técnicos, estéticos e iconográficos. Objetivamos também uma pesquisa sobre o ofício do batedor de folhas, o comércio, a aplicação técnica na escultura e análises físico-químicas. A metodologia de trabalho incluiu também a revisão da literatura composta de documentos, manuais, tratados de técnicas artísticas e estudo da terminologia de época. Os resultados comprovaram a presença da folha de prata na policromia mineira, usada em elementos dos panejamentos, bases com nuvens, asas de querubins, lua e outros atributos. Na presença de veladuras espessas a prata ficou intacta e onde oxidou é comum encontramos repinturas.

Palavras-chave: Escultura policromada. Folha de prata. Análises físico-químicas. Oxidação.

O OFICIAL BATE-FOLHAS, A FATURA DA FOLHA METÁLICA, MATERIAIS E TÉCNICA

Segundo o dicionário de Raphael Bluteau o *batefolha* ou *batifolha* quer dizer, o *official, que bate o ouro, & a prata, & a poder de marteladas o estende em folhas, para pintores, douradores, &c.*[1] Ainda segundo Bluteau o *pão de ouro*, e o *pão de prata* é:

> *huma folha de ouro, ou prata estendida ao martelo. Poem o artífice entre duas folhas de certo pergaminho huns granitos de ouro, & dandolhes golpes os adelgaça de maneyra, que huma onça de ouro chega a fazer mil, & seiscentas folhas, das quaes tem cada huma trinta & sete linhas em quadrado, & com ellas se podem dourar quatrocentos pés em quadrado. Com este ouro se fazem livros, & cada livro tem tantos paens. Pão de ouro, ou prata (BLUTEAU, Vol. 6, p. 233-234).*

Sobre a forma de bater a folha metálica são descritos a utilização de pergaminhos, papel valino e pedaços de pele curtida de ventre de gado vacum (intestino grosso). Menciona-se também que na última batida este material deve ser impregnado com gesso em pó, de maneira que o ouro sairá brunido (Diderot Pictorial Encyclopedia apud ETZEL, 1974, p. 288).

O *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da Mui Excelente e sempre Leal Cidade de Lixboa*[2] regulamentava as organizações de oficiais fixando condições gerais de trabalho, hierarquias e regras a serem cumpridas para a admissão das tendas ou oficinas. O Regimento dos Batefolhas foi introduzido em Lisboa, no ano de 1556. E segundo Alves (2004) o mestre bate-folha, em Portugal, possuía uma atuação de relevada importância. E todo o processo

[1] BLUTEAU, 1712-1728, vol. 2, p. 69.

[2] Os Regimentos eram os regulamentos que regiam os ofícios mecânicos, tornaram-se nos únicos suportes de organização formal das atividades dos mesteres. A partir do século XVI os regimentos difundem-se, abrangendo diversas profissões, como os Boticários (1497), Barbeiros (1511), Bordadores (1517), Ensambladores (1549), Ourives de Prata (1550), Alfaiates (1551), Fabricantes de Colchas (1552), Batefolhas (1556), Pasteleiros (1556), Latoeiros de Folhas Brancas e Chumbo (1556), Tapeceiros (1558), Tecelões (1559), Bargueiros (1563), Atafoneiros e Moleiros (1564), Picheleiros (1566 e 1572), etc. Informação disponível em: <http://www.filorbis.pt/educar/histFormProf22.htm>.

ficava sob estreita vigilância, sendo penalizados severamente caso houvessem incorreções. A venda era feita por milheiros, contendo 10 livros cada, que por sua vez continha cem pães ou folhas.

Segundo Etzel (1974, p. 291-292) as folhas de ouro vieram primeiramente de Portugal, Lisboa e Porto, depois passaram a ser batidas na Bahia e no Rio de Janeiro. Para o autor, em Minas Gerais e São Paulo não havia bate-folhas, isto é endossado por um documento de Vila Rica que remetia para o Rio de Janeiro uma barra de ouro para *aprontamento deonze milheiros de ouro dedourar Rio de Janeiro 29 de Julho de 1773. M^el^ Fra^co^ Paradellas.*[3]

Santos (1940, p. 641) menciona que em 1816, o Marquês de Aguiar determinava que a Casa da Moeda do Rio de Janeiro entregasse mensalmente a *João Armando Ferreira* um marco de ouro, para o *laboratório de bate-folhas* de que estava encarregado a serviço da Casa Real, pagando o mesmo preço que os ourives que trabalhavam para o Paço.

Fausto (2010, p. 90), descreve que em Salvador, nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia há o registro de dois mestres bate-folhas – *Joaquim Álvares de Araújo*, admitido na Santa Casa como Irmão de Maior Condição (1785), e *João Moreira de Magalhães*, admitido em 1750 como Irmão de Menor Condição. A mesma autora (FAUSTO, 2010, p. 78), cita o uso da folha de prata no documento do Santuário Mariano, onde o Frei de Santa Maria[4] (1722, p. 36) descreve a escultura de madeira de Nossa Senhora da Fé, colocada em sua capela no ano de 1644, sendo ricamente lavrada, e coberta de folhas de prata.

Em Portugal, segundo Dias et al. (2016, p. 230-231), há uma grande variedade de vernizes ou veladuras usadas sobre a folha de prata que alteram seus valores cromáticos, com três principais variações, criando, superfícies prateadas, douradas ou de cores cintilantes. A mais conhecida e com extensa base documental é o uso da prata para imitar ouro, designada "prata dourada" com múltiplas referencias à execução de vernizes dourados para conferir aspecto áureo. Em Bluteau[5] esta "prata dourada" é definida como *douradura.*

No Brasil, especificamente em Minas Gerais, de maneira geral temos conhecimento do uso da folha de prata em menor quantidade na talha de nossas igrejas. Isto é exemplificado no documento transcrito por Menezes (1965, p. 120-121) datados de 31 de julho de 1826, onde o trabalho de Manoel da Costa Athaide executado na Capela de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, recebe avaliação discriminando que, de acordo com as condições do trato, o sacrário não deveria ter prata alguma. No mesmo documento Athaíde se defendeu alegando ser um procedimento que estava *na moda da época*, inclusive dando alguns exemplos: *Provará, que o Sacrario está dourado segundo a regra, e tracto, e que só o Carneiro, e Nuvens está de prata, por ser uzo, e conforme, como bem se vê no altar das almas da Sé, e no do Rosario a elle fronteiro [...].* Athaíde também cita o uso do regraxo sobre a prata, que corresponde a uma camada de proteção. No inventário de Athaíde de 1932, além de um livro da Bíblia estampado, também havia *[...] Hum Do segredo das Artes dous Tomos [...]*, que descreve o verniz para cobrir as folhas de prata, citando que ficarão perfeitas como a prata polida.[6]

ESTUDOS DE CASO, EXAMES ESTRATIGRÁFICOS E ANÁLISES FÍSICO-QUÍMICAS

Nosso estudo dá ênfase à utilização da folha de prata na imaginária de vulto. Assim, nos acervos documentais do Cecor, entre 1977 e 2016, e de 780 fichas, encontramos 60 obras com presença de folha de prata. Analisando este conjunto encontramos presença de dois oratórios, três talhas policromadas, três "Divinos" Espirito Santo, sete crucificados, cinco castiçais e 40 imagens com prata em elementos e atributos, como: túnica, mantos, véu, sapatos, nuvens, asas dos querubins, lua, torre, balança, cruz e resplendor, etc. Esclarecemos que selecionamos apenas as obras que tinham exames estratigráficos dos conservadores-restauradores e/ou análises laboratoriais.

---

[3] TRINDADE, 1951, p. 393-394.

[4] SANTA MARIA, Frei Agostinho. Santuário Mariano e histórias das imagens milagrosas de Nossa Senhora. Lisboa: Na Officina de António Pedrozo Galram, 1722. Tomo 9.

[5] *Douradura. Douradúra. He huma composição de Espirito de vinho (verniz claro -tradução), Myrrha, Rom, (q he huma tinta amarella) & varias gomas, a qual depois de posta ao lume, & desfeita, sobre qualquer prateado de tempera, ou óleo se aplica, & o faz parecer propriamente ouro, & sobre prata burnida, melhor, & sobre dourado velho, lhe torna a dar o seu primeiro lustre* (BLUTEAU, Vol. 3, p. 298-299).

[6] *Derrete huma pouca de termentina, e mistura-lhe pouco a pouco quando estiver derretida onça e meia de alambre (Alumen, sulfato de alumínio e postássio, mordente) branco em pó, mexendo bem tudo até que o alambre esteja bem derretido; mistura-lhe depois meia onça de sarcocolla (goma de uma árvore da pérsia) em pó, e outra meia de gomma elemi pizada, e ajunta-lhe de tempo a tempo hum pouco de espirito (essência) de termentina (terebentina) até que tudo esteja bem dissolvido; faz toda esta operação a fogo lento mexendo sempre o pote em quanto estiver sobre o fogo* (SEGREDOS NECESSARIOS PARA OS OFFICIOS ..., 1794, p. 128).



Figura 1. Tarja do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário - Couto de Magalhaes, Minas Gerais. Após a restauração.

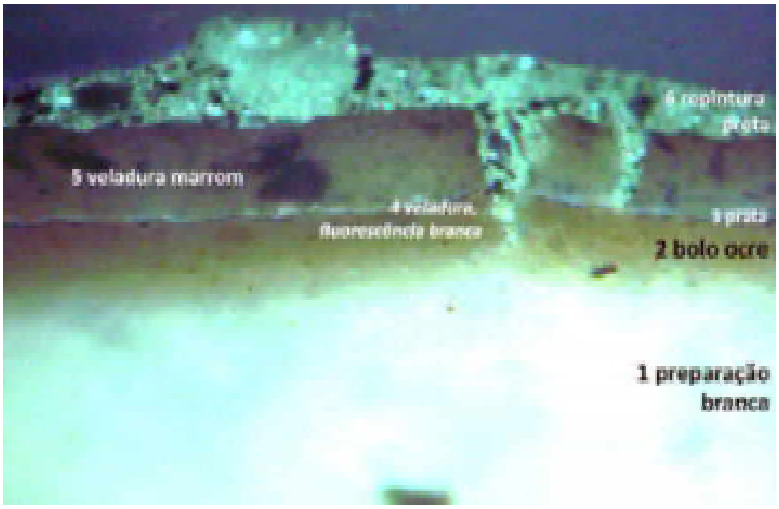


Figura 2. Tarja- Corte estratigrafico da asa de um dos pássaros. Fluorescência ao ultravioleta: 4-veladura delgada, visível na fluorescência na cor branca, 5-veladura marrom transparente, goma arábica, 6- repintura preta (mistura de pigmento preto e branco) que penetra no craquelê com fluorescência esverdeada característica do branco de zinco.

Deste acervo, selecionamos algumas obras, que consideramos emblemáticas para discutir e ilustrar este trabalho. As opções são relacionadas às características de uso da folha de prata que encontramos: prata imitando ouro, superfícies prateadas com esgrafiado sobreposto e prata com vernizes de cores metalizadas.

Cortes estratigráficos, dispersões e microamostras[7] do acervo do CECOR foram reexaminados. No estudo estratigráfico[8] das obras pesquisadas encontramos bolos, terras argilosas de óxido de ferro, em diferentes tons de ocre, vermelho e marrom, aplicados em várias demãos, geralmente misturados para obter a coloração desejada. Foram encontrados também bolos nas cores rosa, branca, cinza e preta. O pigmento vermelhão foi detectado em alguns bolos vermelhos e rosa. Nas obras estudadas predomina o uso do bolo branco – caulim[9], argila branca, assim como as cores mais claras para intensificar a reflexão da prata.

As folhas de prata são constituídas de prata pura, identificadas por microscopia eletrônica, análise pontual, aumento variando de 4000 a 5000 X. Nas esculturas em que esta folha metálica está exposta, ou sob têmpera porosa, sem veladura, identificou-se a presença de cloro, catalizador da reação de degradação, e enxofre, correspondendo ao produto de oxidação – sulfeto de prata de coloração negra. O cloro possivelmente é resíduo de material de limpeza das obras e/ou outro produto de intervenção, agentes poluentes etc. Quando a prata fica exposta, ela oxida, sendo uma característica intrínseca do material, fato já descrito nos tratados antigos[10]. Assim a recomendação era a aplicação de verniz de proteção, e/ou veladura.

Recentemente, restauramos uma tarja[11] de retábulo do século XIX, de Couto de Magalhães, Minas Gerais, que estava bastante deteriorada por ataque de térmitas e repintada. Os dois elementos zoomorfos (pássaros) e dois fitomorfos (palmas) possuíam folha de prata subjacente à repintura. No corte estratigráfico,//// vimos uma película delgada, de fluorescência branca, possivelmente cola protéica. Sobre esta camada, foi aplicada veladura espessa de coloração marrom transparente, goma arábica caracterizada por FTIR. Esses dois tipos de materiais são citados nos manuais. A repintura preta penetra no craquelê e possui branco de zinco. (FIG. 1 e 2).

---

[7] Análises realizadas no Laboratório de Ciência da Conservação (Lacicor)/CECOR por Microscopias de Luz Polarizada (PLM) e Fluorescência ao Ultravioleta, testes microquímicos e Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourrier (FTIR).
[8] Incluindo Microscopia de Varredura por Feixe de Íon Focalizado (MEV-FIB), acoplado à Espectroscopia de Energia Dispersiva de raios-X (EDS), equipamento do Centro de Microscopia da UFMG.
[9] Caulinita, silicato de alumínio hidratado, identificada por PLM e FTIR.
[10] Cennini (1859, Cap. XCV, p. 64), alerta para se usar o menos possível prata, *pois não dura, fica negra tanto na parede como na madeira*. Segundo Watin (1774, p. 165-166) no Artigo Sexto *De l'Argenture,* diz que ao pratear e se quiser manter cor prata, tem que passar um verniz claro *(L'argenture est susceptible de mauvais air; si on veut conserver sa couleur d'argent, il faut y passer un vernis à l'esprit-de Vin).*
[11] Trabalho de Conclusão do Curso de Ruy Caldeira Alvarenga, 2015.



Figura 3. Santa Bárbara, séc. XVIII, Museu Arquidiocesano de Mariana, MG. Detalhe do manto no verso com folha de prata imitando ouro.



Figura 4. Corte estratigráfico do forro do manto: bolo ocre, folha de prata sem oxidação, esgrafiado vermelho e veladura amarela.

A folha de prata foi usada com a presença de vernizes e/ou veladuras nas cores: vermelha, verde e amarela, obtendo efeito metalizado colorido. Amostras de veladuras vermelhas presentes no planejamento de esculturas foram identificadas por Cromatografia Líquida de Alta Eficiência (CLAE), puras ou misturadas: carmim, cochonila americana e pau-Brasil[12]. Veladura verde de resinato de cobre foi detectada em várias amostras das imagens estudadas. Pigmentos vermelhos - vermelhão e/ou vermelho de óxido de ferro, também foi encontrado misturado a vernizes e/ou veladuras.

A imagem de Santa Bárbara[13] recebeu douramento, exceto no corpete, manto e torre que foi usada prata. Os bolos utilizados nas técnicas de douramento e prateamento são distintos. No corpete e forro do manto a folha de prata foi aplicada sobre bolo ocre, seguido de bolo ocre avermelhado, com laca vermelha como veladura. Na torre a prata tem bolo branco. No verso da escultura, o manto possui prata imitando ouro, com veladura amarela sobre esgrafiado vermelho. (FIG. 3, 4). A prata foi muito usada sob esgrafiados a tempera, porosa, nas cores: branca (representando planejamentos como véus, túnicas, manto, panos de pureza), e azul claro (asas de querubins e nuvem).

A escultura da Nossa Senhora das Mercês, séc. XIX, de São Gonçalo do Rio Abaixo, MG, a folha de prata foi aplicada em toda túnica e manto com um esgrafiado branco, de acordo com a iconografia da Virgem. A tempera estava totalmente porosa, pulverulenta e em desprendimento e a prata escureceu fazendo contraste nos motivos ornamentais rococós. (FIG. 5 e 6).

Na imagem de Nossa Senhora do Rosário, as asas dos querubins, na base, possuem folha de prata com camada espessa de veladura amarelada, portanto intacta e sem oxidação. (FIG.7, 8)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prata (*argent, argento, plata, silber, silver*) em vários idiomas faz sempre referência a seu brilho e resplendor característico, devido a sua grande capacidade de refletir a luz. Desde os egípcios este metal correspondia à deusa Isis que tem referência astrológica com a lua.

[12]MORESI, 1999, p. 148-152.
[13] Monografia de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis de Gilca Flores de Medeiros, 1994



Figura 5. Nossa Senhora das Mercês, séc. XIX, 82,0x60,5x21,5 cm, Igreja de N. Sr.ª do Rosário e Mercês, São Gonçalo do Rio Abaixo, MG. Após a restauração. Fonte : Cecor



Figura 6. Nossa Senhora das Mercês. Detalhe da ornamentação mostrando esgrafiado branco sobre folha de prata oxidada. Fonte: Cecor

O uso da folha de prata está relacionado a razões iconográficas, estéticas, históricas e técnicas. A sua ocorrência nas policromias está associada a cores luminosas, em contraste ao esgrafiado branco, representando planejamentos - mantos, túnicas, véus. E também nas nuvens, pombos, asas de querubins e luas. É usada, mais raramente, em cruzes, resplendores e balanças feitos em madeira policromada imitando prata maciça.

A mesma diversidade de técnicas de ornamentação usadas no douramento é também encontrada no prateamento - esgrafiado, punção, relevo e pintura a pincel. A folha de prata é aplicada sobre bolos ocres, vermelhos, rosa, marrons; e pode ter bolo branco sobre estes.

É comum encontrarmos a folha de prata oxidada e nestes casos geralmente recebe repinturas. As excessões são para camadas mais espessas de veladuras que conseguem cumprir o papel de proteção da prata, diante dos agentes de oxidação natural e das más condições de conservação, como exposição a poluentes, umidade, manuseio, UR, intervenções inadequadas.

Em geral, nas analises realizadas identificamos folha de prata pura e encontramos o elemento cloro como catalizador que acelera o seu processo de oxidação.

Diante das análises realizadas no acervo de esculturas do Cecor podemos considerar que nas Minas dos séculos XVIII/XIX existe folha de prata aplicada na policromia, porém em pouca quantidade comparativamente à folha de ouro. Encontramos apenas um caso de folha de prata imitando ouro. No entanto, há necessidade de maiores pesquisas abordando tambem a talha das igrejas coloniais.

AGRADECIMENTOS
À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG pela bolsa de um ano concedida a aluna Silvana Bettio. Ao Cecor por disponibilizar seu acervo documental.



Figura 7. Nossa Sr.ª do Rosário, séc. XVIII, detalhe das asas dos querubins, com veladura e folha de prata sem oxidação. (Acervo particular) Fonte: Cecor

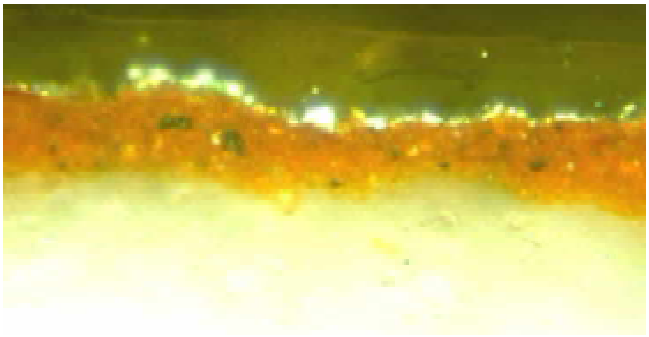


Figura 8. Nossa Sr.ª do Rosário. Corte Estratigrafico mostrando bolo vermelho e a folha de prata intacta, sem oxidação.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Ruy Caldeira. **Tarja do retábulo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário**: conservação/restauração de talha policromada. Monografia (Trabalho de conclusão do Curso de Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário portuguez & latino**: áulico, anatômico, architectonico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Visualização disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>. Acesso em: 20 set. 2016.

CENNINI, Cennino. **Il libro dell'arte**: o Trattato della pittura. Di Nuovo Pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più Capitoli Tratti dai Codici Fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi. Published 1859. Editora Firenze: Felice Le Monnier.

COBALEA, Sara Galiana; MARRERO, Antonio. **La plata y su simbolismo**. In: **Práctica**: técnicas pictóricas de imitación del dorado. Estudio comparativo experimental sobre diferentes técnicas de imitación del dorado para el retoque pictórico. Blog Docente de la Universitat Politécnica de Valencia, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2008. Visualização em: <http://victoriavivancos.blogspot.com.br/2008/09/prctica-purpurinas-y-tecnicas-de.html>. Acesso em: 10 jun. 2016.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **A contribution to the study of Aleijadinho, the most important sculptor of colonial Brasil**. In: **PREPRINTS TO THE CONTRIBUTIONS TO THE MADRID CONGRESS, 98-12, SEPTEMBER, 199**2. The International Institute for conservation of Historic and Artistic Works, Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage. London, 1992, p. 27-30

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Aspectos da policromia na imaginária pernambucana. BOLETIM DO CEIB,** Belo Horizonte, v. 15, n. 49, julho/2011.

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

CORREIA, Vergílio. **Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa (1572)**. Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

DIAS, Tiago; MURTA, Elsa; DIAS, Cristina Barrocas; SERRÃO, Vítor. **Argentatum: folha de prata na retabulística em Portugal.** In: **O RETÁBULO NO ESPAÇO IBERO-AMERICANO: F**orma, função e iconografia. Coordenação Ana Celeste Glória. Edição: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA Lisboa, 2016. Vol. 2. P. 227-236.

ENCYCLOPÉDIE DE DIDEROT ET D'ALEMBERT RECHERCHER. Disponível em: <http://xn—encyclopdie-ibb.eu/index.php/logique/929124137-grammaire/29637986-BATTRE>. Acesso em: 28 ago. 2016.

ETZEL, Eduardo. **O barroco no Brasil: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul.** São Paulo: Melhoramentos - Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

FAUSTO, Claudia Maria Guanais Aguiar. **Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX**. 2010. 410 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes. Salvador, 2010.

FERREIRA ALVES, Natália Marinho. **O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL-POLICROMIA: A ESCULTURA POLICROMADA RELIGIOSA DOS SÉCULOS XVII E XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 29-31 de Out. de 2002. In: Revista da

Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO. Porto, 2004, I Série vol. III, p. 85-93. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4084.pdf>. Acesso em: 25 maio 2016.

_____**.** O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII. In: CONGRESSO INTERNACIONAL-POLICROMIA: A ESCULTURA POLICROMADA RELIGIOSA DOS SÉCULOS XVII E XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 29-31 de Out. de 2002. In: Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO. Porto, 2004, I Série vol. III, p. 85-93. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4084.pdf>. Acesso em: 25 maio 2016.

FONTES, Carlos. **História da Formação Profissional e Educação em Portugal e Colónias**: Regimentos de Ofícios Mecânicos. Disponível em: <http://www.filorbis.pt/educar/histFormProf22.htm>. Acesso em: 23 agos. 2016.

MEDEIROS, Gilca Flores de. **Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período barroco e rococó em Minas Gerais**: estudo de um grupo de técnicas. 2000. 152p. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Artes Plásticas, 2000.

_____. **Santa Bárbara**: **metodologia para restauração de uma escultura com técnicas variadas de policromia**. 1994. 105 p. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

_____; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Tecnologia de douramento em esculturas em madeira policromada do período Barroco e Rococó em Minas Gerais**. In: REVISTA IMAGEM BRASILEIRA, Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, v. 1, 1998. p. 83-89.

MENEZES, Ivo Porto de. **Manoel da Costa Athaide**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1965. 148 p. (Edições Arquitetura; 1: Biografias de Artistas Mineiros).

MORESI, Claudina M. D. **Avaliação química do potencial de espécies nativas de relbunium (garança americana) como fornecedores de corantes e pigmentos e sua aplicação ao estudo de obras de arte**. Tese (Doutorado em Química) - ICEx-UFMG, Belo Horizonte, 1999.

_____. Análise da policromia de três esculturas atribuídas ao Aleijadinho. In: REVISTA IMAGEM BRASILEIRA, Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, v. 2, 2003, p. 181-184.

ORTMANN, Frei Adalberto. HISTÓRIA DA ANTIGA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DA PENITÊNCIA DE SÃO FRANCISCO EM SÃO PAULO. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Publicação nº. 16. Rio de Janeiro, 1951.

QUITES, Maria Regina Emery; COELHO, B. R. V. . Nossa Senhora das Merces de São Gonçalo do Rio Abaixo: caracteristicas iconográficas, técnicas e estilisticas. Imagem Brasileira, v. 4, p. 197-202, 2009.

SANTOS, Francisco Marques dos. **A Ourivesaria no Brasil antigo**.In: ESTUDOS BRASILEIROS, Rio, ano 2, vol. 4, n. 12 (maio/junho), 1940, p. 625-662.

SEGREDOS NECESSARIOS PARA OS OFFICIOS, ARTES, E MANUFACTURAS, E PARA MUITOS OBJECTOS SOBRE A ECONOMIA DOMESTICA: extrahidos da Encyclopedia, Encyclopedia Metthodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objetos. Lisboa: Na Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1794.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz**. Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII**: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. Tese (Doutorado em Química)-ICEx-UFMG, Belo Horizonte, 1996.

TRINDADE, Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Preto. Rio de Janeiro**: Ministerio da Educação e Saude, 1951. 497 p. (Serviço do Patrimonio historico e artistico nacional. Publicações; 17).

WATIN, Jean-Félix. **L'art du peintre, doreur, vernisseur**: ouvrage utile aux Artistes & aux Amateurs qui veulent entreprendre de Peindre, Dorer & Vernir toutes fortes de fujets en Bàtimens, Meubles, Bijoux, équipages, &c. Seconde Edition revue, corrigée & confidérablement augmentée. Paris: Chez Grange, Imprimeur-Libraire , au Cabinet Littéraire, Ponc Notre-Dame, 1774.

DIAGNÓSTICO POR IMAGEM ATRAVÉS DE RADIOGRAFIA E TOMOGRAFIA COMPUTADORIZADA DA ESCULTURA DO SENHOR BOM JESUS DO BONFIM DA BAHIA

Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Arquitetura e Urbanismo da
Professor Adjunto da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia
tuliovcalmeida@gmail.com

RESUMO
Avaliação da escultura do Senhor do Bonfim, através de "Diagnóstico por Imagem", utilizando resultados processados por Radiografia convencional e Tomografia Computadorizada, que produzem imagens de alta resolução e permitem o estudo da escultura em cortes milimétricos transversais. Os recursos dos exames possibilitaram visualizar no suporte – a estrutura interna da escultura – os locais onde a madeira foi transpassada por elementos metálicos de sustentação, como cravos e pregos de ferro; os períodos de intervenções; a origem e a profundidade das fissuras do suporte; a localização das áreas onde existem junções de blocos, além da mensuração dos anéis do crescimento, apresentados em diferentes tonalidades de cinza, que produzem uma escala de radiodensidade. Na pintura da carnação, através da radiação ionizante, foi possível a visualização de ponte de gesso, estruturada sobre o espaço vazio da fissura torácica e da perda da camada pictórica na área circundante desta, além da identificação de pigmentos de chumbo e lacunas parciais. Os resultados contribuíram para nortear a precisa localização da abertura superior da fissura, aferida com 12 cm de comprimento, o que possibilitou intervenções de consolidação do suporte. Assim, os estudos do Diagnóstico por Imagem, além de promover os serviços de restauração, permitiram também a condução de novas pesquisas, como a identificação da madeira, além de projetar futuras investigações sobre materiais pictóricos da escultura sacra portuguesa do século XVIII.

Palavras-chave: Escultura. Diagnóstico por imagem. Senhor do Bonfim. Restauração de imagem sacra.

INTRODUÇÃO

A admiração aos prodígios do Senhor Bom Jesus do Bonfim, devoção ao Cristo morto, crucificado, foi criada em 1697 pelos agricultores de Setúbal, distrito da sub-região da Área Metropolitana de Lisboa, em Portugal, local de onde partiram diversos navegadores para o Brasil.

A escultura policromada, eleita para ser cultuada na Bahia, foi esculpida nessa região, chegando à Cidade do Salvador em 1745, trazida pelo Capitão de Mar e Guerra da Marinha lusitana Theodózio Rodrigues de Farias. Após o desembarque no porto de Salvador, a Imagem foi apresentada aos fiéis, ficando exposta na nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha de França, na península de Itapagipe, em 18 de abril de 1745, quando foi instituída e realizada a primeira eleição da associação denominada de "Devoção do Senhor do Bonfim" (CARVALHO FILHO, 1923).

Com o crescimento imediato ao culto do Crucificado, a partir de 1746, foi iniciada a edificação da nova Capela, localizada no alto de uma colina, especialmente estabelecida para abrigar a recém-fundada Confraria. A inauguração ocorreu oito anos depois, no dia 24 de junho de 1754, com grande solenidade, quando a Imagem do Santo Padroeiro, conduzida em procissão, foi entronizada no altar-mor da ermida, juntamente com a Imagem de Nossa Senhora da Guia,[1] que também foi doada pelo benfeitor, Capitão Theodózio[2] (CARVALHO FILHO, 1923).

A afirmação da Irmandade e a enorme quantidade de milagres levaram a estátua a participar de gigantescas procissões, sob manipulações inadequadas, pois envolvida em oscilações vibratórias do andor, transportada várias vezes sob chuva forte e, eventualmente, em barco, como ocorreu no dia 3 de julho de 1923, quando a Imagem do Senhor do Bonfim participou da Festa de Independência da Bahia, viajando na Galeota do Senhor Bom Jesus dos Navegantes até o cais do porto, seguindo para a Igreja de Nossa Senhora da Vitória, na parte alta da Cidade do Salvador.

O retorno à sua Basílica ocorreu no dia 7 de julho desse mesmo ano, transportada na charola (andor) sobre os ombros dos fiéis, fazendo este percurso pela cidade alta, em gigantesca procissão que durou nove horas.

---

[1] A Imagem de Nossa Senhora da Guia foi entronizada em nicho, logo abaixo do Senhor do Bonfim, no mesmo dia 24 de junho de 1754. Pelas características da madeira e dos ornatos decorativos, possivelmente essa escultura foi construída na Bahia.

[2] O Capitão Theodózio, em 1742, já possuía duas Naus, denominadas de "Nossa Senhora da Penha de França" e "Senhor do Bonfim", o que denota a sua devoção ao Cristo Crucificado, mesmo antes da chegada da escultura à Cidade do Salvador (OTT, 1979).



Figura 1– Aparelho convencional de Raios X (Modelo BVMI – 600AM, digital), utilizado em exames realizados na estátua na Clínica Delfim, em Salvador, Bahia.
Fonte: o autor (21/11/2009).

A falta de cuidado na manipulação da estátua durante os cortejos religiosos e a constante vibração processada na condução do andor provocaram, durante anos, o aparecimento de fissuras torácicas verticais, dilatadas pelo movimento originado da posição dos braços abertos, cravejados na madeira do transepto da cruz

O advento dessas frestas foi observado na superfície da pintura a óleo da carnação e da pintura a têmpera adornada com *sgrafitto;*[3] essas frestas existem nas dobras do panejamento do perizônio,[4] talhado na altura da cintura, enlaçado por cordas desenhadas com traços de laca vermelha.

A inconstância na conservação da escultura preocupava os Membros da Devoção, que, de imediato, solicitou em 1978 uma avaliação técnica do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. O resultado dessa vistoria recomendou medidas de conservação, o que ficou gravado em documentação fotográfica da época.

Nas imagens registradas, observa-se a ação do professor José João Rescála, que efetua a execução de reintegrações cromáticas sobre área torácica da representação do crucificado, no mesmo espaço trincado também identificado em diagnósticos posteriores.

Quinze anos depois, a Confraria do Bonfim requereu, ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – Ipac, outra inspeção técnica, tendo em vista os indícios de novas roturas. A solicitação foi atendida em 1993, quando restauradores dessa Instituição injetaram, no tórax da imagem, solução à base de resina de Paraloid – B72, em uma tentativa de consolidar fissuras internas do suporte.

Durante essa ação, também foram elaboradas prospecções sobre a camada pictórica, culminando com a remoção de diversos estratos de repintura, o que denotava atualizações cíclicas da policromia. Nessa oportunidade, foram convocados até a Basílica de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim, um técnico e um médico radiologistas, municiados com Aparelho Portátil de Raios X (convencional), no intuito de efetivar a primeira radiografia da escultura no método primitivo, com uso de filme radiográfico.

Para a elaboração do exame, a estátua foi acondicionada, deitada sobre pequenos bancos de madeira, onde o chassi com *ecran*[5] e película foi posicionado, para radiografar cada uma das diversas áreas investigadas do corpo da escultura. Esses filmes foram manipulados em câmara escura e revelados com substâncias químicas, mas geraram

[3] *Sgrafitto* – É mais uma técnica decorativa do que a simples aplicação de uma textura. Nessa técnica, áreas douradas são recobertas com têmpera ovo. Quando a têmpera está seca, a tinta é retirada de algumas áreas da superfície com instrumento de madeira para que possam revelar o ouro que está por baixo. É muito encontrada em representações de panejamentos em esculturas policromadas (PARFETT, 2000, p. 30).
[4] Perizônio – Tecido que envolve o Cristo Crucificado pela cintura.
[5] *Ecran* é uma placa flexível, composta de uma ou duas telas intensificadoras que funcionam em contato direto com o filme.

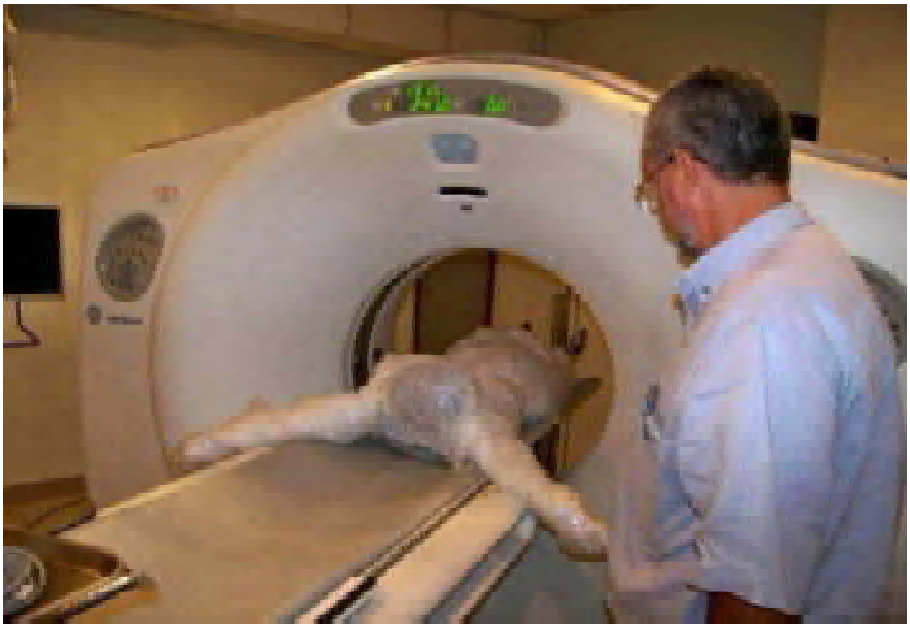


Figura 2 – Aparelho de Tomografia Computadorizada (Modelo CT–LAIT SPEEC – PRO 16 canais /GE, digitais), utilizado em exames realizados na estátua na Clínica Delfim
Fonte: Marcos Lima (21/11/2009).

resultados parciais imprecisos, com leitura indefinida, prejudicando a visualização e a interpretação das imagens, o que demonstra a deficiência dos primeiros métodos radiográficos conhecidos para a formação de imagens.

METODOLOGIA

1 - Exame de Radiografia Convencional

Com os resultados imprecisos na leitura das imagens do exame de Raios X gerados em 1993 e a continuação dos transtornos ainda ocorrentes nas procissões religiosas, tornou-se difícil estabelecer medidas para preservar a originalidade e a integridade da escultura. Diante desses fatos, no ano de 2009, recomendou-se então, com urgência, a elaboração de novo relatório técnico, empregando avaliações através de "Diagnóstico por Imagem", utilizando como método de investigação os efeitos processados pela radiação de radiografias convencionais de Raios X (Modelo BVMI – 600AM, digital), produzindo representações bidimensionais, sem utilização de contrastes, importante ferramenta para este estudo. De imediato, foi sugerido, utilizar, também, os recursos da tomografia computadorizada, tecnologia já presente nesta clinica. (FIG.1).

2 - Exame de Tomografia Computadorizada

Para esta investigação, foram recomendados os exames de Tomografia Computadorizada (TC-axial),[6]
Radiografias em camadas transversais, cortes ou fatias estabelecida em mesa estática, com giro de 360 graus do feixe dos Raios X (FIG. 2), em virtude de o dispositivo produzir representações de alta definição, sem a utilização de injeção de contraste. Esse sistema permitiu a sustentação da originalidade dos materiais, obtendo-se, como resultado, detalhes digitais da escultura em cortes milimétricos transversais. As combinações das informações recebidas pelos sensores podem reproduzir também imagens em três dimensões. Com esse aparelho, as imagens radiográficas foram registradas a partir do limite da parte superior da clavícula, abrangendo o tórax e membros inferiores, por motivo de a imagem ser elaborada com os braços abertos, impossibilitando a sua passagem pelo equipamento radiológico.

Os resultados dos exames foram recomendados para elucidar a proposta de restauração, tendo em vista a futura previsão de intervenção sobre o suporte (madeira) e pintura a óleo da carnação.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

1 - Conhecimento da estrutura da escultura

Os recursos dos exames de Raios X convencionais permitiram visualizar em 2D, sob os estratos, a perda da policromia original, delimitando uma área vertical onde o suporte permanece aparente (FIG.3).

No lado esquerdo da face do crucificado, foi identificada, na camada pictórica, uma mancha de aparência leitosa, distinguida em exames radiológicos, como imagem de aspecto metalino (FIG.3). Esse efeito visual denota a presença de

[6] Radiografias em camadas transversais, cortes ou fatias.

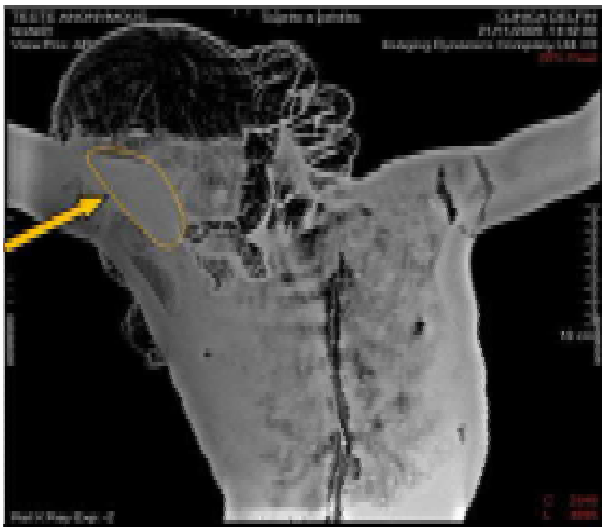


Figura 3 – Identificação das fissuras do tórax e mancha branca na face. Imagem de Radiografia convencional por aparelho de Raios X Fonte: Clínica Delfim, 2009.



Figura 4 – Identificação de elementos metálicos Imagem de Radiografia convencional por aparelho de Raios X . Fonte: Clínica Delfim, 2009.

pigmentos brancos, à base de carbonato básico de chumbo (Pb 1), registrando também aspectos de carbonato de cálcio (CaCo*f*), que apresenta, no filme, densidade elevada em sua representação.

O comparecimento desses pigmentos, na carnação da imagem do Senhor do Bonfim, confirma a tecnologia das pinturas da escultura policromada, saberes antigos aprimorados no Renascimento italiano, conhecida e empregada, por pintores portugueses, na confecção das diversas etapas das pinturas a óleo da carnação. Nunes (1615, p.58) informa e recomenda também esse procedimento: "Tomay alvaiade muito bem moydo com água, e depois de enxuto o moey com olio graxo muito bem moydo, e logo na pedra podeis fazer o encarnado como vos parecer".

Através de imagens produzidas pelo recurso radiológico empregado, identificou-se também, na madeira, o local da fissura existente no perizônio, transpassado por cravos forjados, artesanais, elaborados em oficinas e modelados em bigorna, originais do século XVIII. Esses apetrechos, identificados como elementos metálicos internos de sustentação, foram introduzidos durante a construção da escultura, como medida de conservação para estabilizar a movimentação da madeira.

Nessa mesma área, pode-se também identificar a inserção de pregos de ferro fundido, redondo (industrial), construídos a partir do século XIX, para abastecer os serviços de carpintaria da construção civil. A presença desses artefatos encravados no interior da escultura significa resquícios de intervenção do citado período, como nova tentativa de consolidação da mesma fenda, que permanecia em movimentação (FIG.4).

O engenheiro João Emílio dos Santos Segurado (1917, p.83) esclarece o método para introduzir os dois objetos no interior da madeira: "Para cravar na madeira os pregos grandes é conveniente fazer um pequeno furo à verruma nos pontos da madeira em que se querem pregar, para evitar que rache, o que pode suceder com algumas madeiras. A pua da verruma deve ser mais baixa, isto é, ter diâmetro inferior ao prego."

As imagens precisas dos exames possibilitaram identificar, através da forma construtiva desses artefatos pontiagudos, a ocasião da construção da escultura, também com possibilidade de estabelecer o período da intervenção no suporte, acontecido posteriormente.

Para a próxima etapa desta investigação, foi recomendada a utilização dos recursos produzidos por exames de Tomografia Computadorizada, por apresentarem imagens de secções transversais, podendo visualizar a profundidade da fissura torácica originada no suporte, fresta preexistente desde o corte transversal quando, na secagem, houve maior perda de umidade na parte externa, criando fissuras características das espécies coníferas Pinus sp. (FIG.5).

No círculo amarelo da referida imagem, observam-se as irregularidades no desenvolvimento dos anéis de crescimento. Hoadley (1980, p.27) informa: "[...] defeitos são partes de fragmentos de galhos mortos, embutidos no cerne da madeira, com ponto de cicatrização na região cambial, criando uma área sensível, favorável ao apodrecimento do lenho, por permanecer enclausurada, partes da casca entre as fibras."

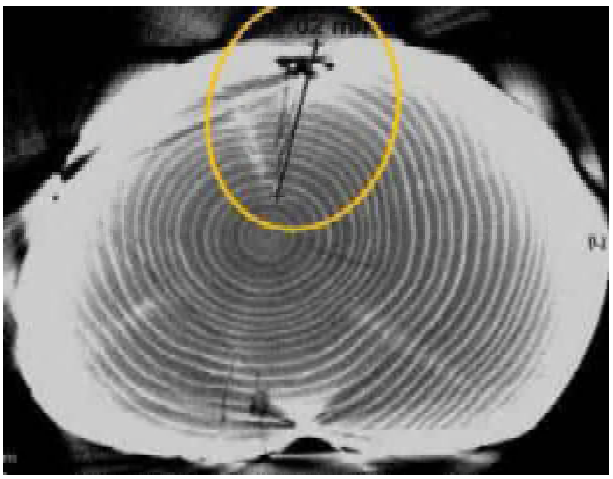


Figura 5 – Imagem de tomografia aferindo a profundidade da fissura torácica. Imagem de tomografia. Fonte: Clínica Delfim, 2009.

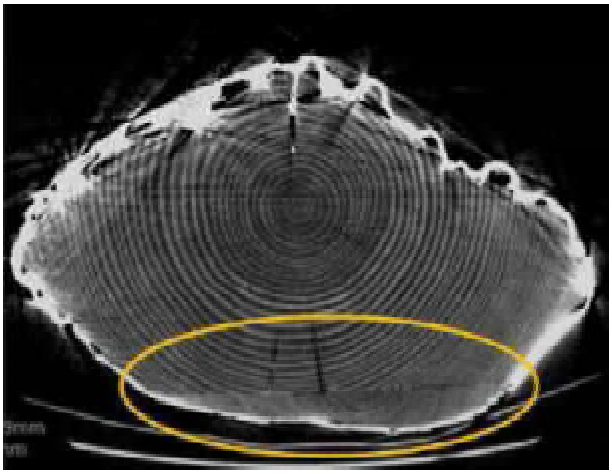


Figura 6 – Imagem de tomografia revelando a junção de blocos. Fonte: Clínica Delfim, 2009.

Os recursos apresentados também contribuíram para a localização da área onde existe junção de blocos, utilizados durante a confecção das nádegas e a curvatura da coluna vertebral. Através das imagens selecionadas, foi possibilitada a mensuração dos anéis do crescimento, apresentados em diferentes tonalidades de cinza, reproduzindo uma escala de radiodensidade (FIG.6). Por meio da radiação ionizante, foi possível também a visualização, na pintura da carnação, da espessa ponte de gesso, estruturada sobre o espaço vazio da fissura torácica (FIG.7).

A INTERVENÇÃO

Conforme os resultados das imagens radiológicas, observou-se a necessidade de intervenção no suporte da escultura, para conter a movimentação da madeira, que ainda atuava sobre a região do plexo do crucificado. De imediato, foram efetuadas prospecções com o emprego de solventes, na tentativa de encontrar a superfície da espessa camada de gesso que recobria a parte superior da fissura.

Os espaços vazios em forma de V, produzidos pela contração das fibras da madeira, foram preenchidos com massa consolidante, composta de resina de Paraloid B 72, diluída a 10% em toluol e misturada com pó de madeira serrada. Após o preenchimento da lacuna, a área em tratamento ficou exposta à ventilação natural, até a evaporação do solvente e secagem total da massa.

A recomposição da base de preparação foi efetuada com mescla de gesso crê (carbonato de cálcio) e cola proteica de origem bovina (FIG. 8), o que serviu de base para o recebimento da reintegração cromática processada com tinta acrílica para restauro.

CONCLUSÃO

No suporte, os resultados de radiografias convencionais de Raios X e os exames de tomografia computadorizada produziram imagens que possibilitaram a visualização da estrutura da escultura, contribuindo para o conhecimento interno da madeira. As imagens produzidas nortearam a precisa localização da possível abertura superior da fissura torácica, o que permitiu intervenções de consolidação, estagnando os efeitos da dilatação e contração do lenho.

Através desses recursos radiográficos, foram identificados cravos e pregos de ferro encravados na madeira, o que delimita o final do século XIX como período inicial de intervenção. As imagens dos cortes transversais da Tomografia sugerem que a fissura do tórax é preexistente à elaboração da obra, pois o artífice português não deve ter aferido previamente a qualidade da madeira, não fazendo o julgamento preliminar necessário para a preparação da escultura.

A escultura sofreu variações dimensionais com a perda de água livre (dessorção), porém não apresenta deformações com a retração das fibras da sua estrutura. Com a conclusão do entalhamento, a obra foi revestida com camadas de gesso + cola proteica + pintura da carnação a óleo, e, posteriormente, cinco estratos de repintura, que serviram como isolante da ação de agentes externos. Durante a intervenção, utilizando-se de medidor de contato, a umidade da madeira era de 10%, aferida sobre o tórax, o que significa que o suporte da escultura, na ocasião, apresentava estabilidade.

Na pintura, através da radiação dos exames de Raios X, foram identificados pigmentos de branco de chumbo, e, sob os estratos da pintura da carnação, foi possível visualizar a delimitação da extensão de lacunas existentes na camada original, apresentando o suporte aparente.

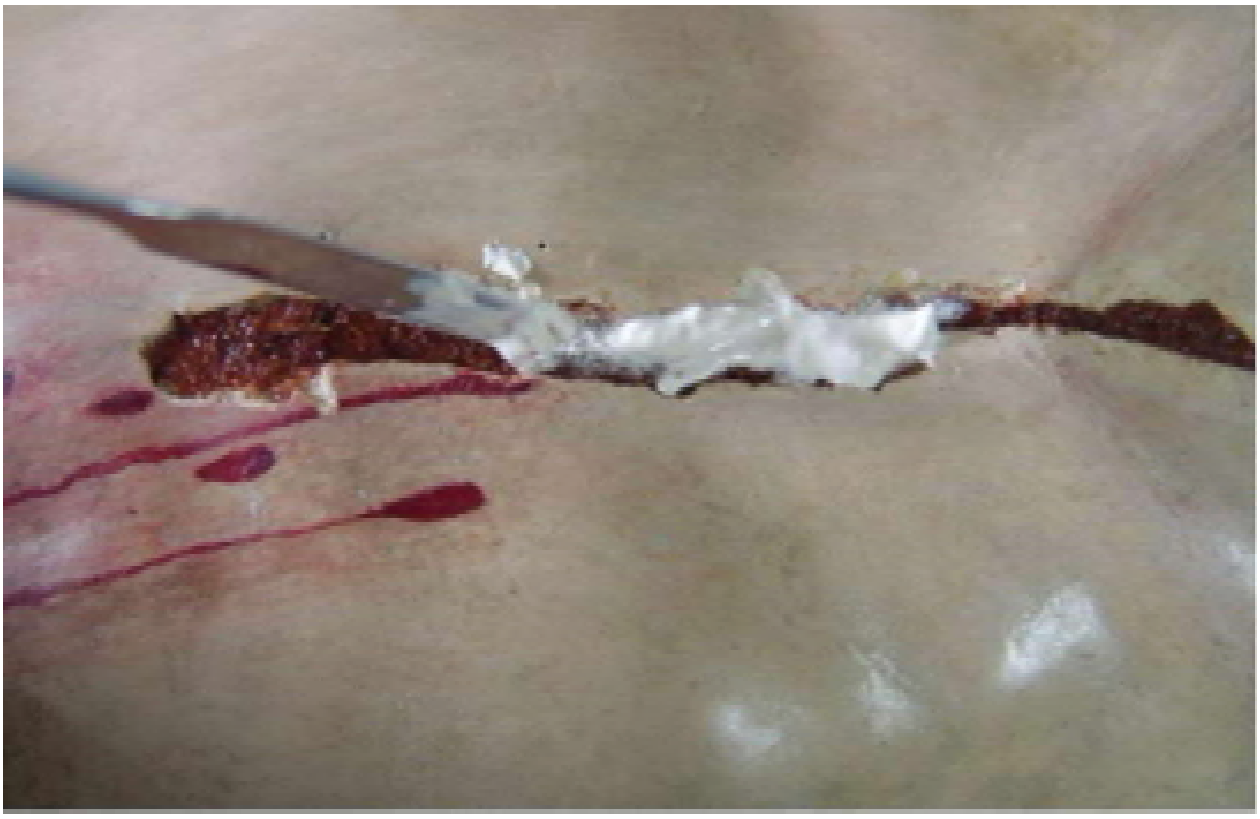


Figura 8 – Detalhe da intervenção de consolidação do suporte e nivelamento da camada pictórica. Foto: o autor, 2009.

Durante a restauração, através das imagens processadas, foi possível deliberar, com precisão, a escolha do local onde a fissura seria aberta para favorecer os serviços de consolidação do suporte e nortear o direcionamento da ação.

Antes do início da operação, foi removida espessa camada de gesso da base de preparação que modelava a escultura, desobstruindo, com isso, partes da fresta. Neste ponto, foram também coletados fragmentos desprendidos da madeira e amostras da camada pictórica.

No que tange a futuras pesquisas, os exames de Raios X e tomografia possibilitarão a implementação de novos estudos para a identificação de colas proteicas, fungicidas, cargas, pigmentos ativos, esboço da estratigrafia, além de promover estudos para o conhecimento da estrutura em madeira, visando a anatomia e a identificação, ampliando assim o conhecimento da Imaginária portuguesa do século XVIII.

REFERÊNCIAS

CARVALHO FILHO, José Eduardo Freire. **A Devoção do Senhor J. do Bom-Fim e sua História**. 2.ed. Bahia: Typ. de S. Francisco, 1923.

HOADLEY, R. Bruce. ***Understanding wood:*** **A craftsman's guide to Wood Technology.** USA: The Taunton Press, 1980.

NUNES, Philippe. **Arte da pintura, symmetria e perspectiva**. Lisboa: Officina de Pedro Crasbeeck, 1615. Disponível em: < http://www.ciarte.pt/recursos/tratados/tratados2.html >. Acesso em: 15 mar. 2018.

OTT, Carlos. **Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde.** Salvador: EDUFBA, 1979.

PARFETT, Michael. **Conservação/restauração de douramentos.** Belo Horizonte: Fundação VITAE: CECOR/UFMG, 2000.

SEGURADO, João Emílio dos Santos. **Carpintaria civil.** 4. .ed. Lisboa: Bertrand, 1917 (Biblioteca de Instrução Profissional).

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

A RESTAURAÇÃO DE UMA OBRA COMPLEXA: PRESÉPIO DO PIPIRIPAU

Bethania Veloso
Diretora do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG
Ccoordenadora da restauração do Presépio do Pipiripau.
bethaniaveloso@yahoo.com.br

Thaís Carvalho
Restauradora de Bens Culturais Móveis
Responsável local pela restauração do Presépio do Pipiripau
thaisb612@yahoo.com.br

RESUMO
O presente artigo apresenta os pontos mais relevantes sobre a restauração de uma obra complexa: o presépio do Pipiripau. Com mais de cem anos de existência e nunca antes restaurado, a obra de Raimundo Machado, com cerca de 580 peças distribuídas em 45 cenas da vida de Cristo e cotidiano de Belo Horizonte do início do século XX apresentou-se como um desafio interdisciplinar com a utilização e adaptação de técnicas tradicionais e aplicação de materiais não convencionais ao campo da Restauração pela a equipe do Cecor/UFMG e também pelos parceiros da Escola de Engenharia Elétrica e Civil/UFMG. Após três anos de trabalho integral, análises químicas e de imagens, estudos históricos e a elaboração de uma metodologia minuciosa que contemplou o tratamento de diversas tipologias de material, o Presépio do Pipiripau, obra emblemática no circuito cultural de Belo Horizonte, foi devolvido em pleno funcionamento e beleza à comunidade mineira.

Palavras-chave: Restauração. Presépio do Pipiripau. Obra complexa. Diversidade de materiais. Interdisciplinaridade.

INTRODUÇÃO

O presépio do Pipiripau é uma das obras mais emblemática de Belo Horizonte e, apesar de estar no imaginário das várias gerações e ser muito valioso para o patrimônio mineiro, ao longo do seu centenário de existência nunca havia passado por um processo de restauração. Complexo e simples, o Pipiripau, apresenta uma infinidade de materiais sensíveis e inflamáveis unidos nesse grande espetáculo que conta a vida de Cristo e o cotidiano urbano do início do século XX.

Devido ao seu péssimo estado de conservação com o risco iminente de incêndio, falhas mecânicas, vazamentos e desmoronamento, foi realizado um projeto de restauração da obra. Esse ocorreu, por meio da parceria entre o Centro de Conservação e Restauração (Cecor), o Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) , sede do presépio, e o patrocinador financeiro, a empresa Unimed.

Criado por Raimundo Machado Azevedo, mineiro de Matozinhos, nascido em 1894 e falecido em 1988, aos 94 anos, o presépio tem sua história mesclada à vida de seu autor, uma vez que sua construção e intervenções ocorreram ao longo de toda a sua vida. Com dinheiro da venda de garrafinhas de óleo rícino, ele compra uma pequena escultura em gesso do menino Jesus, por volta de 1904-1906 e em seguida, monta uma manjedoura com palha e faz alguns bichinhos com barro.

Após a criação da cena do nascimento de Cristo, Raimundo nunca mais parou, e o presépio foi recebendo a cada ano novas peças e invenções que incluíram água, eletricidade e movimento aos bonecos, bichos e estruturas em diversos materiais.

O QUE É O PIPIRIPAU: MATERIAIS TÉCNICAS E SISTEMAS

A estrutura do presépio é composta por cinco patamares escalonados em madeira, três painéis pintados com temática de cenário urbano, sendo dois em madeira posicionados lateralmente e o terceiro, central, pintado sobre duas chapas de aço galvanizado. Existem cerca de 580 peças predominantemente em papel marchê, mas também são encontradas peças em gesso, plástico e barro cozido; casas e igrejinhas em papelão e madeira.

Observa-se um forro composto por placas de Eucatex® em arco, circuito hidráulico, elétrico, mecânico que confere movimento aos várias figuras humanas, bichos e estruturas. Encontramos também, cenografia vegetal natural, em papel, areia e muita sucata no pre4sépuio antes da restauração.(FIG.1).

A armação do presépio foi originalmente realizada na residência do autor entre 1906 e 1976 na região do bairro Horto/ Santa Teresa em Belo Horizonte. Entretanto, devido ao seu tamanho, sucesso e o risco de ser vendido para outro estado, o Sr. Raimundo vende o Pipiripau à UFMG em 1976 por Cr$ 1.650,000,00. É instalado no Museu de História Natural da UFMG



Figura 1 - Presépio do Pipiripau antes da Restauração. Fonte: Danielle Flor, abril de 2014.

e continua como responsável por suas manutenções até sua morte em 1988, mesmo após a obtenção do tombamento nacional em 1984.

ETAPAS DO TRABALHO DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO

1 - Montagem de laboratório e estúdio fotográfico

Em março de 2014, foi instalado na sede do presépio, um laboratório adaptado para a realização das intervenções nas peças do Pipiripau e um estúdio fotográfico. Também foram realizados todos os procedimentos necessários para o controle de pragas como cupins de madeira seca e de solo, piolhos de cobra, baratas e ratos.

2 - Levantamento histórico

Com a finalidade de se obter o maior número de informações possíveis sobre o presépio, a equipe da restauração realizou pesquisas na biblioteca do Museu de História Natural da UFMG, sede do presépio, no dossiê de tombamento encontrado na biblioteca do Iphan, por meio de fontes orais, em conversas com os filhos do Sr. Raimundo, e também com o responsável pela manutenção do Pipiripau, o Sr. Carlos Adalberto. Essas pesquisas foram de extrema importância, pois, por meio delas, encontramos vários registros em que o autor explica sobre a criação da sua obra, técnicas, materiais, manutenção e até mesmo a possibilidade de substituições de peças. Dessa forma, obtivemos respaldo para a elaboração da metodologia de trabalho da restauração.

3 - Registrossfotográficos e exames com luzes especiais

Os registros fotográficos do antes e depois do processo de restauração foram realizados pelo fotógrafo profissional do Cecor, Carlos Nadalim, com cartela de cor e em extensão JPG e TIFF. Já as fotos do processo, foram feitas pela restauradora local. Todos os arquivos foram salvos em HD externo e em um Backup. Além disso, para melhor conhecimento dos materiais empregados no presépio, foram realizados exames laboratoriais no Lacicor/UFMG, exames de raios-X para identificação da estrutura interna dos bonecos, e também, exames in loco, para a identificação da presença de materiais específicos, como o chumbo e o aço galvanizado.

4 - Diagnóstico, mapeamentos e identificação

Posteriormente, munidos das informações sobre a tecnologia da obra e histórico, realizamos uma revisão no diagnóstico do estado de conservação da obra, realizado no ano anterior, mas que, pela complexidade da obra, não pôde ser concluído.

registros fotog



Figura 2 - Personagem do Pipiripau composta por materiais diversificados - cena da Anunciação à Maria antes da Restauração. Fonte: Cláudio Nadalin, dezembro de 2014.



Figura 3 - Mesma personagem do Pipiripau, após o processo de restauração. Fonte: Cláudio Nadalin, março de 2016.

A situação do Pipiripau era crítica, pois cerca de 90% do madeiramento estrutural da obra estava comprometido pelo ataque ativo de cupins de madeira seca e de solo. A instalação elétrica apresentava fios da década de 30 com capas em tecido, emendas, reatores, boquilhas, lâmpadas incandescentes próximas aos elementos inflamáveis, circuito hidráulico com vazamentos e sistema mecânico com estruturas desgastadas, sem lubrificação, cordonês, correias e cordões rompidos que prejudicavam o movimento de várias figuras.

As peças em papel marchê apresentavam muitas perdas de suporte, desgastes na policromia, escorrimentos de verniz e oxidações. As estruturas metálicas apresentavam oxidação extrema.

Após essa verificação, as cenas foram desmontadas uma a uma. Cada peça recebeu uma etiqueta com o código indicando seu número, sua cena e patamar pertencente. Além disso, realizamos a demarcação, com guache branco, no assoalho, mapeamentos com filme de poliéster e filmagens e fotos para ajudar na localização das peças no momento da remontagem. Por fim, as peças foram acondicionadas em engradados plásticos contendo a identificação das cenas.

RESTAURAÇÃO DAS PEÇAS MÓVEIS E ARQUITETÔNICAS

Apesar do presépio do Pipiripau apresentar uma diversidade enorme de materiais, a presença do papel, madeira, metal e tecido são predominantes. Partindo desse pressuposto, balizamos a metodologia de trabalho focado nos procedimentos tradicionais para esses suportes, fazendo apenas algumas adaptações em termos de proporções de adesivos, cargas e solventes comumente utilizados nos trabalhos de restauração. Levamos também em consideração, a não remoção de repinturas, uma vez que todas as camadas existentes nas peças foram realizadas pelo próprio autor em períodos diferentes. Já a camada de verniz foi removida pontualmente, somente em momentos em que se apresentava muito espessa ou escorrida.

O objetivo do nosso trabalho foi manter ao máximo as estruturas em seu aspecto original e não criar um ambiente superlimpo ou com aspecto de novo. Assim, de forma resumida os procedimentos empregados nas peças móveis abarcaram: o registro fotográfico, desmontagem, identificação, diagnóstico em ficha individual, higienização mecânica, limpeza química com água deionizada ou álcool e remoções pontuais do verniz oxidado.

Especificamente as consolidações do suporte, ocorreram de acordo com a natureza de cada material e, no caso das obras em papel, como as figuras em papel marchê, utilizamos pasta de papel japonês com metil celulose, PVA neutro e carbonato de cálcio. Em casos como das paredes das casinhas em papelão, aplicamos pedaços de papel neutro de maior espessura e conferimos textura com a pasta de papel japonês.Já nos suportes em madeira, realizamos a consolidação com a tradicional massa a base de serragem e PVA neutro.

Os tecidos receberam tratamento específico executado por restauradora especializada na área, que empregou fios de seda, costura invisível e aplicação de tule e tecido em cores e espessuras semelhantes às antigas, para reestruturar as perdas, desgastes e desfiados sem desmontar as roupas dos personagens representados. Assim, a costura original foi totalmente preservada. (FIG.2 e 3).



Figura 4 - Peça original do presépio do Pipiripau em plástico e as outras três (mais à direita) réplicas de substituição. Fotos:Sarah Bernardo, janeiro de 2017.



Figura 5 - Presépio do Pipiripau em processo de restauração. Fotos: Thaís carvalho, outubro de 2015.

As peças plásticas, muito danificadas e feitas em material instável, como por exemplo, na cena do Carrossel, foram replicadas utilizando a técnica dos moldes bipartidos em silicone e a elaboração dos positivos em fibra de vidro e resina cristal de poliéster, materiais não convencionais da restauração, mas que possibilitaram resultados satisfatórios. Precisam entretanto, de mais pesquisas sobre sua estabilidade e uso no campo da restauração. A pintura final das réplicas foi em esmalte sintético mantendo as cores e as características dos originais.

Por fim, as representações de figuras humanas originais em plástico, foram conservadas e acondicionadas na reserva técnica do museu e as réplicas retomaram a funcionalidade e estética da cena no presépio. Apresentamos o resultado da replicagem de uma das peças em plástico, sendo a primeira a original e as outras três, réplicas de substituição.(FIG.4). Em seguida, as peças já consolidadas em papel e/ou madeira foram niveladas com massa a base de carbonato de cálcio, PVA e metil celulose e depois, receberam interface de Mowiol a 3% em água.

A reintegração cromática foi realizada com guache Talens, com técnica ilusionista. Para a camada final de verniz, nas obras em papel ou gesso, foi aplicado o verniz Paraloid B72 a 10% em xilol por aspersão . Já as obras em madeira, receberam camada final em cera microcristalina dissolvida em aguarrás. Os suportes metálicos receberam a remoção da oxidação mecanicamente e aplicação de cera microcristalina + a resina Paraloid B72 (1:1) em Xilol para impermeabilização da superfície. Finalmente, todas as peças tiveram o seu registro fotográfico após as intervenções, acondicionamento provisório e remontagem na estrutura do presépio já restaurada.

ESTRUTURA EM MADEIRA

Devido ao comprometimento de 90% do madeiramento, a substituição das peças do presépio foi essencial para a segurança da obra. Podemos observar a estrutura do presépio parcialmente desmontada e com as demarcações dos mapeamentos.(FIG.5). Todas as tábuas do assoalho foram substituídas por peças em Cumaru, sistematicamente copiadas com as dimensões e formatos dos originais. As linhas e esteios comprometidos também foram substituídos, mas nesse caso, por caibros de Paraju. É importante salientar que os recortes e encaixes das madeiras novas replicaram os sistemas

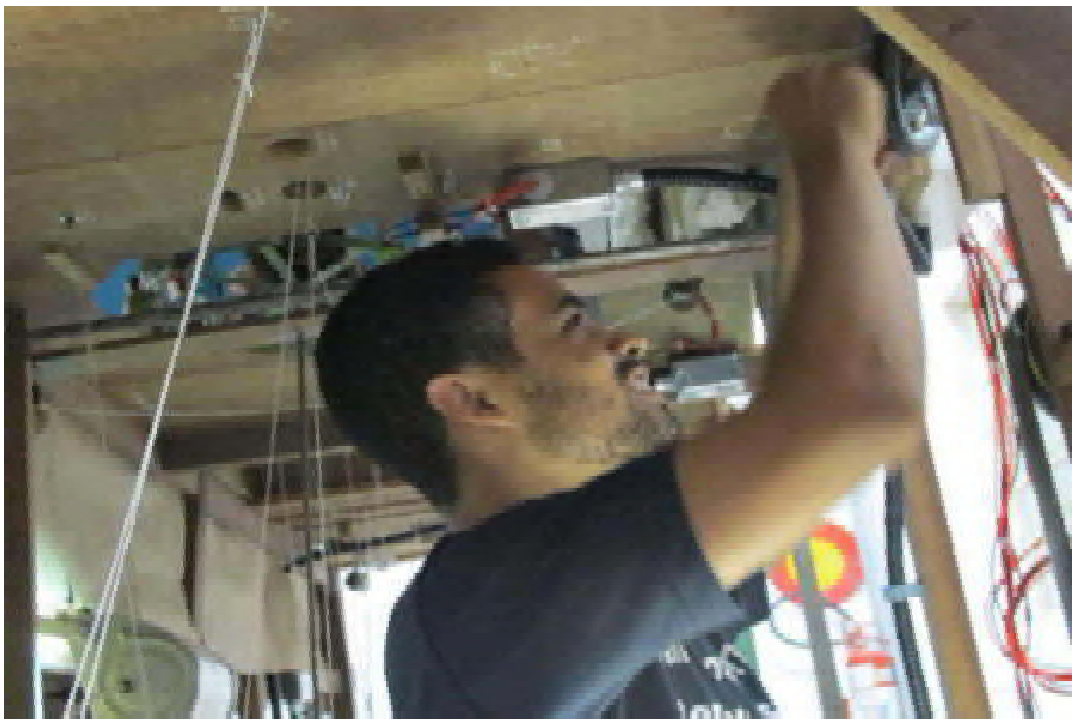


Figura 6 - Modernização do circuito elétrico do presépio do Pipiripau.
Foto: Thaís Carvalho, fevereiro de 2017.

de montagem do autor, embora, tenhamos optado pelo parafusamento das peças, ao invés de aplicar pregos, com o intuito de facilitar intervenções futuras.

SISTEMAS DO PRESÉPIO: ELÉTRICO, HIDRÁULICO E MECÂNICO

O presépio do Pipiripau pode ser dividido em três grandes sistemas: hidráulico, elétrico e mecânico. Nos três sistemas verificamos problemas graves de conservação, por isso, foi realizada a parceria com a Escola de Engenharia da UFMG que disponibilizou profissionais capacitados para resolver esses casos específicos. Para o sistema elétrico foi necessária a substituição de toda fiação, remoção dos reatores antigos, substituição do quadro de chaves e organização do sistema. Além disso, a rede de fios foi passada dentro de conduítes flexíveis para garantir mais segurança à obra.(FIG.6). As lâmpadas incandescentes e fluorescentes foram substituídas por LED devido ao risco de incêndios e os danos provocados pelo calor e radiação ultravioleta. Durante essa fase, a equipe da engenharia elétrica interagiu com a restauradora local para que essas modificações não alterassem a estética e função do presépio. Também o motor original foi substituído por um novo, porém com a mesma potência.

O sistema hidráulico contou com as intervenções dos profissionais da engenharia civil e recebeu a substituição da bomba d'água, circuito de mangueiras e torneiras antigas por registros novos, com sistema de segurança para evitar transbordamentos.

Por fim, no sistema mecânico, realizamos a remoção mecânica da graxa e sujidades presentes nas engrenagens, para que posteriormente, fossem colocadas correias, cordões e cordonês novos. A conexão dos elementos móveis do presépio só pode ser realizada com o auxílio do funcionário Carlos Adalberto, responsável por acionar o Pipiripau diariamente, dar pequenas manutenções na máquina e na cenografia da obra. Assim, com o auxílio das fotos, vídeos, mapeamentos do assoalho e etiquetas de identificação; cada elemento foi reintroduzido no presépio com a utilização de pequeninos parafusos para substituir os pregos antigos, também com o intuito de facilitar desmontagens futuras.

PAINÉIS

Os painéis pintados do presépio receberam tratamento semelhante apesar da camada pictórica ter sido aplicada em suportes diferentes. Os painéis laterais são formados pela junção de placas de madeira de compensado e o painel do fundo, por duas chapas de aço galvanizado.

Por meio de análises químicas confirmamos a natureza da pintura dos painéis, no caso, a presença de tinta à óleo, mas também, intervenções pontuais em tinta alquídica. Ademais, identificamos uma massa à base de carbonato de cálcio na região da junção entre o forro e os painéis laterais.

Posteriormente, realizamos os testes de solvência por área de cor, em seguida, fizemos a limpeza mecânica com trincha, limpeza química com água deionizada, álcool e aguarrás de acordo com as cores. Como os painéis em madeira



Figura 7: Introdução da cenografia do Pipiripau- Algodão e vegetação artificial. Foto: Roseli Cota, janeiro de 2017.

apresentavam-se muito abaulados, inserimos com seringa o adesivo PVA neutro (1:1) em água, nos pontos críticos da madeira, e em seguida, fomos prensando os painéis com o auxílio de sargentos criados exclusivamente para esse trabalho. Após planificação, os painéis receberam consolidação com pasta de serragem e PVA, nivelamento com massa de carbonato de cálcio, PVA e metilcelulose.

A reintegração em técnica ilusionista foi realizada com o guache Talens®, devido à disponibilidade desse material, compatibilidade com a obra, reversibilidade, mas também por ser atóxico para os restauradores, uma vez que no interior do presépio a ventilação é baixa e o calor intenso. Finalmente, foi aplicada uma camada do verniz Paraloid® B712 a 10% por aspersão.

Já o painel do fundo, em aço galvanizado, apresentava intenso desprendimento, sujidades, excrementos de morcegos e verniz oxidado. Por isso, antes de qualquer intervenção no suporte, precisamos realizar a refixação emergencial da camada pictórica. Para isso, amolecemos a camada pictórica com Mowiol, água e álcool na proporção (5:25:50) e depois, utilizamos o Beva® gel diluído (1:7) em xilol para a refixação. Em seguida, realizamos a limpeza mecânica com pincéis delicados e depois a limpeza química com aguarrás e álcool para a remoção das sujidades e verniz oxidado. Para o nivelamento, empregamos a massa de carbonato, PVA e metil celulose, porém com o percentual de PVA maior, também com o objetivo de maior fixação na chapa metálica. Para a reintegração e verniz final, foram empregadas técnicas semelhantes ás dos painéis laterais.

ADAPTAÇÃO DOS ELEMENTOS CENOGRÁFICOS

O presépio original apresentava vegetação natural, pó de mármore que simulava neve e algodão para as nuvens. Entretanto, todos esses materiais traziam vários problemas de conservação como: umidade, terra, insetos, necessidade de molhar a vegetação natural; depósito de areia no chão e engrenagens e dispersão das fibras do algodão por toda obra. Assim, para minimizar ou sanar esses problemas, introduzimos uma vegetação artificial muito semelhante à natural. Essa vegetação artificial foi costurada em telas de poliéster e encaixada por um sistema de pitões.

O algodão, de forma semelhante, também foi costurado em tela de poliéster e fixado por meio de pitões. Podemos observar a introdução do algodão e da vegetação artificial na estrutura do presépio.(FIG.7). O problema da areia foi resolvido com a colagem da mesma em pedaços de papel Kraft, dessa forma evitamos que a mesma caísse nas engrenagens e prejudicasse a mecânica da obra sem modificar sua estética.

Após a montagem de toda a cenografia, sistemas elétrico, hidráulico, mecânico, figuras e estruturas arquitetônica, realizamos um teste geral para verificar e corrigir as possíveis falhas. Por fim, em fevereiro de 2017 a restauração foi concluída e, em 26 de maio de 2017, o Presépio do Pipiripau foi reinaugurado.(FIG.8).



Figura 8 - Presépio do Pipiripau após a restauração. Foto: Thaís Carvalho, fevereiro de 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após três anos de trabalho na restauração do Presépio do Pipiripau, apontamos a relevância da interdisciplinaridade, aprofundamento nos conhecimentos técnico-científicos para a elaboração de metodologias coerentes e compatíveis com obras complexas como o Pipiripau.

O conhecimento sobre o conceito e fatura de uma obra são de extrema importância e, no caso específico do presépio, a contribuição em entrevista deixada pelo seu autor, Raimundo Machado, foi muito relevante para o respaldo das intervenções executadas.

Por fim, sentimos-nos felizes e agradecidos por termos feito parte da restauração de uma obra tão bela e importante do patrimônio mineiro que permanece na memória de muitas gerações e que também fará parte do imaginário daquelas que ainda virão.

REFERÊNCIAS

FELISBERTO, Sônia Márcia Diniz; VELOSO, Bethania Reis; CAIXETA, Thaís Cristina Coelho Carvalho. **Restauração da Cena Prisão de Cristo do Presépio do Pipiripau:** os desafios de restaurar uma obra inserida em conjunto escultórico,composta por diversidade material. 2016. 1 CDR – (Monografia de graduação – TCC).

FERNANDINO, Fabrício. **O Presépio faz 100 Anos**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2007.

MACHADO, Raimundo. Belo Horizonte, Brasil, 26 maio. 1983. Entrevista concedida a Vera Alice Cardoso Silva - Transcrição manual.

_____. Belo Horizonte, Brasil, 26 mar.1984. Entrevista concedida a Adalgisa Arantes Campos.

MEYER, Mônica. **Raimundo Machado: Depoimento**. Belo Horizonte: Editora C/Arte. 2003. (Circuito Ateliê).

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA/SECRETARIA DA CULTURA- Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Arquivo – Presépio: Pipiripau (do). Museu de História Natural da UFMG.** Processo N^{0} 1.115-T-84 S.P.H.A.N/D.T.C- D.R.D. Belo Horizonte, 20 de junho de 1984.

OS PASSOS DA PAIXÃO: TIPOLOGIA DOS "PASSOS DE RUA" INSERIDOS NO CENÁRIO URBANO DAS CIDADES MINEIRAS DE SÃO JOÃO DEL REI E TIRADENTES

Vanessa Taveira de Souza
Mestranda em Preservação do Patrimônio Cultural (PPG-Artes/UFMG)
Arquiteta e urbanista (PUC/MG)
Conservadora e restauradora (UFMG)
vanessaarquitetarestauradora@gmail.com

RESUMO
Os objetos do artigo são os cultuados "Passos de Rua" que representam a Paixão de Cristo e possuem capelas próprias disseminadas nos tecidos urbanos, das primeiras aglomerações da Minas colonial. Se estuda os "Passos de Rua" das cidades vizinhas de São João del Rei e Tiradentes, que foram implantados pelas respectivas Irmandades do Senhor dos Passos, no século XVIII. Esses foram selecionados para essa investigação por possuírem riqueza de detalhes em suas representações arquitetônicas e artísticas, serem implantados em locais privilegiados no meio urbano e principalmente porque possuem devoção ininterrupta, desde sua fundação até a atualidade.

Palavras-chave: Passos de Rua. Paixão de Cristo. Cenário Urbano. Patrimônio Material. Patrimônio Imaterial.

INTRODUÇÃO

Como uma das formas de representação do tema relacionado a Paixão de Cristo estão os chamados "Passos de Rua". As Irmandades do Senhor dos Passos, instituídas normalmente nas igrejas matrizes, divulgaram o tema através de pequenas e populares capelas dispostas pelas ruas das cidades, que eram utilizadas particularmente nas comemorações da Semana Santa e Quaresma. Essas irmandades surgiram pela devoção específica ao sofrimento do Nosso Senhor Jesus Cristo, na caminhada para o Calvário, sob o peso da cruz, assim como o Sacro monte, em fins do século XV ou já no XVI. Essas duas representações se distinguem da seguinte forma de implantação: «Entre as formas de Cristianismo popular de raízes medievais introduzidas no Brasil pelos colonizadores portugueses, ocupa lugar a devoção aos Passos da Paixão cultuada em capelinhas próprias, disseminados nos tecidos urbanos das povoações ou reunida cenograficamente em um mesmo local».[1]

JUSTINIANO (2016) informa que comumente, nas cidades, as capelas figuravam um número de cinco, tendo em vista que o primeiro e o último passo da série obrigatória de sete eram montados na igreja que iniciava o cortejo da procissão, geralmente na Matriz. No universo ibero-americano, nos dias de festa:

> *(...)* as imagens principalmente as da Paixão – os Passos – revestidos de suntuosos brocados, de joias resplandecentes, saem das grutas douradas dos retábulos para serem mostradas de dia, nas ruas da cidade, carregadas aos ombros humanos sobre andores ou mesmo imensas plataformas, flamejantes de luminária. Será preciso relembrar os extraordinários espetáculos que constituem, ainda hoje, em Sevilha, a exibição de imagens durante a Semana Santa? [2]

Nas cidades portuguesas existiam também algumas capelas localizadas na passagem dos fiéis, de modo a captar a sua atenção e proporcionar a adoração. "*Foi assim que surgiu o Santuário do Senhor Jesus dos Milagres em Leiria, em 1731 e, posteriormente, o Senhor Jesus de Turquel e Alcobaça".*[3] Porém não devem ser confundidos com os Passos das Irmandades dos Passos, frutos da crescente devoção ao sofrimento de Cristo. Apesar de se acreditar que essas capelas possivelmente inspiraram a implantação dos Passos de rua.

Levados ao continente americano, os Passos de Rua desenvolveram-se com grande pompa e criatividade representando o caminho para o Calvário. A localização das capelas dos Passos acompanhou o desenvolvimento urbano das cidades, e como elas ficariam abertas nas comemorações da Semana Santa e Quaresma, a sua fixação também seguiu o trajeto percorrido pela procissão do Senhor dos Passos. SANTOS (2015) relata que: «Nas cidades coloniais brasileiras, via de regra, existiam pequenos oratórios espalhados pelas ruas principais, onde passava a procissão do Senhor dos Passos, de tradição ibérica, baseado nos protótipos portugueses, como os da Graça (fundados em 1587), em Lisboa, dos quais só restam as portadas.» [4]

---

[1] OLIVEIRA, Myriam A. R., *Os Passos de Congonhas e suas Restaurações*, op. cit., p. 15.
[2] BAZIN, Germain, *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, op. cit., p. 237.
[3] PENTEADO, Pedro, *'Peregrinações e santuários'*, publicado em *História religiosa de Portugal*, op. cit., p. 356.
[4] SANTOS, Olinto Rodrigues, *"Tiradentes: Monumentos Preservados",* 2015. p. 124.

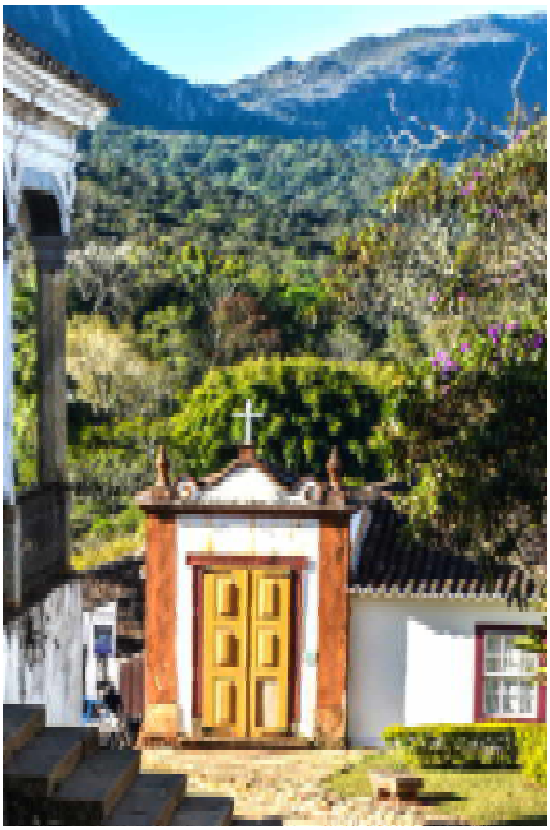


Figura 1 - Passo Largo do Pelourinho, Tiradentes/MG. Fonte: David Nascimento, 2017.

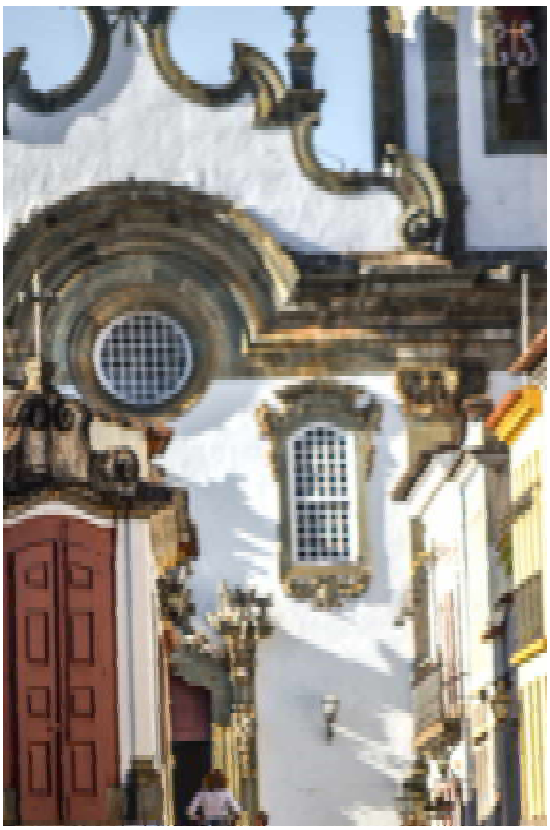


Figura 2 - Passo do Carmo, São João del Rei/ MG. Fonte: David Nascimento, 2017.

Essas considerações nos levam a acreditar que a implantação dos Passos de Rua estudada, estaria relacionada ao caminho da procissão e a pré-existência de oratórios ou marcações, que definiam os locais das estações no meio urbano.

Sendo esta pratica devocional difundida em muitas cidades mineiras nas quais ainda é possível a verificação desses registros. “Praticamente, todas as cidades mineiras construíram seus ‘Passinhos’, uns muito decorados, outros apenas, simples ‘casinhas’, como os de Entre Rios, Oliveira e Resende Costa. Mariana possui os mais antigos e bem decorados de Minas Gerais”.[5]

No Brasil, ainda encontramos capelas antigas de Passos de rua, em algumas cidades de Minas Gerais, tais como Mariana, Ouro Preto, Tiradentes e São João del Rei, como também em Olinda em Pernambuco, e Paraty no atual estado do Rio de Janeiro.

Nas duas representações de Passos da Paixão citadas está subjacente a ideia de reprodução simbólica da Via Sacra original de Jerusalém, marcando os episódios mais importantes do caminho percorrido pelo Cristo em sua Paixão. Os ibero-americanos utilizaram o termo ‘passos’ para determinar cada etapa da Via-sacra, denominação advinda a partir da prática de se calcular e representar a distância exata entre as estações a partir dos passos dados por Cristo. Sobre esse assunto, OLIVEIRA (2011) acrescenta a informação de que a: « [...] origem do vocábulo ‘passo’, fixado nas línguas ibéricas para designar as estações da Via-sacra, com um duplo sentido de deslocamento: a referência aos passos originais do próprio Cristo nas diversas etapas do Calvário e os do peregrino refazendo materialmente o mesmo percurso em Jerusalém

Acredita-se que o sentido do termo original seja o de representar os passos dados por Cristo e não os do peregrino, conforme interpretado pela autora, por representar maior significância para a figura principal da devoção religiosa.Sintomaticamente, nas cenas representadas nos Passos de Rua, a ideia de deslocamento está quase sempre presente nas cenas representadas, comandadas pela figura do Cristo carregando a cruz na marcha dolorosa para o Calvário.

[5] Primeira utilização do termo ‘Passinhos’ para designar os Passos de Rua, sendo o mesmo muito utilizado popularmente pelos peregrinos.In: SANTOS, Olinto Rodrigues, *“Tiradentes: Monumentos Preservados”,* op. cit, 2015.



Figura 3 – Passo de São Francisco de Assis, São João del Rei/MG. Foto: David Nascimento, 2017.



Figura 4 – Passo Largo do Rosário, Tiradentes/MG. Foto: David Nascimento, 2017.

Destacam-se, dentre as mais antigas e ricamente decoradas capelas, as existentes em Mariana (sede do Bispado em Minas Gerais). Possivelmente as de Ouro Preto, São João del-Rei e Tiradentes foram construídas posteriormente, sendo também consideradas antigas e rebuscadas. Registra-se que o critério para seleção do conjunto de capelas das duas últimas cidades citadas, como objeto de estudo deste artigo, foram seu caráter de antiguidade e também o acesso facilitado às informações existentes para elas.

As cenas da Paixão de Cristo em São João del-Rei e Tiradentes (FIG.1a 4) são representadas através do uso de pinturas artísticas religiosas inseridas nos retábulos, associadas ao uso de escultura sacras, que saem em procissões. Essas também são utilizadas internamente nas capelas representando o personagem daquela narrativa ali inserido ou em cenas representadas geralmente nos espaços internos das Igrejas.

Para Arantes (2001) o entendimento das cenas representadas originalmente nos Passos da Paixão, sua evolução e representação atual estão diretamente relacionadas à sua intenção de uso nas manifestações religiosas. Pois contemplamos as manifestações da religiosidade católica por ocasião da Quaresma e Semana Santa, custeadas pelas Irmandades, agremiações que se abrigavam exclusivamente nas igrejas paroquiais. Os ritos comemorativos da Paixão de Cristo constituem momento excepcional, dentro do que se concebe como "pompa barroca".

Conforme essa mesma autora, no XVIII mineiro as Irmandades pioneiras na difusão do culto à Paixão foram as do Santíssimo Sacramento. Posteriormente apareceram as Irmandades do Senhor dos Passos e, a partir dos meados do século XVIII, as Ordens terceiras carmelitas e de São Francisco da Penitência, bem como a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, que independentemente da atuação paroquial, apresentavam no calendário festivo ritos pertinentes à Paixão e à Ressureição de Cristo, seguindo a tradição lusitana, reavivada após o Concílio Tridentino (1545-1563). Observamos que a partir de meados do XVIII mineiro, houve tendência expressa à proliferação de ritos para-litúrgicos vocacionais à Paixão, que em alguns casos permaneceram, mesmo após a reforma litúrgica da Semana Santa no século XIX.

Vale ressaltar que, nas cidades de São João del Rei e Tiradentes, destaca-se a atuação das Irmandades do Senhor dos Passos, pois constituem-se fundadoras da manifestação religiosa e edificação das Capelas dos Passos nos dois núcleos urbanos setecentistas mineiros selecionados. Contudo, neste artigo pretende-se abordar as formas de preservação dessas Capelas e a permanência dos rituais religiosos, em forma de procissão.

OS PASSOS DE SÃO JOÃO DEL-REI E TIRADENTES

As procissões no período setecentista ocorriam com certa frequência, havendo as oficialmente estabelecidas pelas Casas de Câmara, das quais participava quase toda a população, e as estabelecidas pelas organizações religiosas também com grande participação popular.[6] Esse ritual religioso tinha também pela forma de organização, uma evidente função de estimular o contato social e mesmo um sentido de recreação, reunido às expressões religiosas uma série de manifestações leigas de origem medieval.[7] Para Marx (1988), se tornaria fácil avaliar o significado das festas públicas:

> (...) maior do que sugerem ao vivo as manifestações dos pequenos centros atuais. Principalmente da procissão, esse evento então obrigatório para todos, participantes ou assistentes, espelho da própria concentração humana, de sua sede e de seus arredores. Nenhum outro evento comunal, de portas

[6] "Obrigavam as ordenações reaes que as Câmaras promovessem três grandes procissões annuares nos dias de Corpus, da Visitação de Nossa Senhora, a 2 de julho e a do Anjo da Guarda, festa móvel que se celebrava no terceiro domingo de julho" (TAUNAY, Affonso de E. – São Paulo nos Primeiros Annos..., pág, 54.)



Figura 5 - Procissão do Encontro no adro da Matriz do Pilar, São João del-Rei/MG. Foto: Vanessa Taveira, 2018.

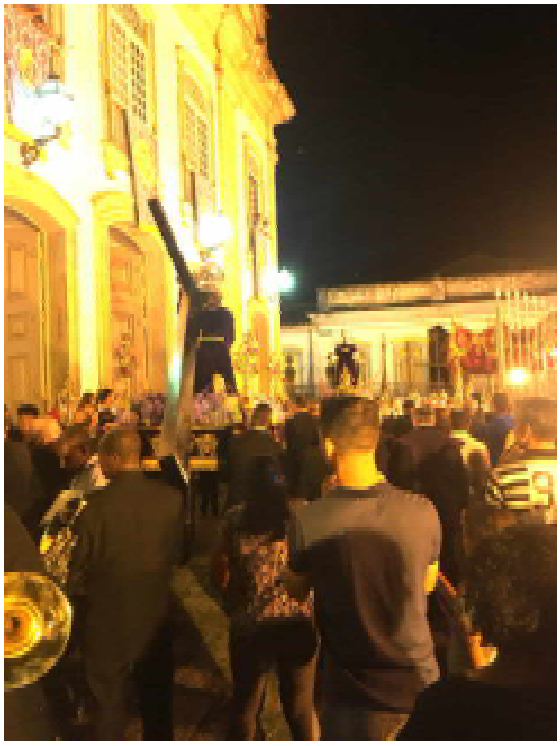


Figura 6 - Procissão do Encontro, Tiradentes, MG. Fonte: David Nascimento, 2017.

> afora, se lhe podia comparar (...). Seria uma expressão, de riqueza e de arte, de prestígios dos diferentes grupos organizados, com ou sem explosões de alegrias, de malícia ou de desagrado, o prestígio religioso, embora rigidamente estabelecido, era o único canal para a manifestação popular mais espontânea.

A procissão do Senhor dos Passos, fundada pela Irmandade do Senhor dos Passos nas duas cidades foram responsáveis pela materialização e manutenção da manifestação religiosa realizada no período da Quaresma e da Semana Santa, reafirmadas pela implantação dos Passos de Rua em seus núcleos urbanos primitivos no inicio do século XVIII. Considerando que, São João del Rei e Tiradentes mantiveram-se fiéis às suas tradições que continuam presentes, principalmente, nas celebrações das festas religiosas marcadas pelos rituais litúrgicos que se sucedem, ao longo do ano, nas datas comemoradas pela Igreja. As atuais cidades não aderiram à Reforma Litúrgica do século XIX que simplificou as comemorações da Semana Santa, e por isso mantiveram essa tradição.

Os Passos de Rua que foram implantados nos dois casos próximas aos adros das igrejas e nos caminhos principais, onde estavam Casas de Câmara e Pelourinhos como forma de valorizar sua relação com as instituições civis e religiosas representam formas de expressão tradicionais de usos impostos àquela sociedade que perpetuou culturalmente até os tempos atuais. Consequentemente são elementos de uma cultura material e imaterial, que foram e continuam a ser valorizados, já que remetem a parte de nossa história e são praticados ininterruptamente desde sua fundação.

Para Marx (1988):

> Ontem e hoje se apresenta com uma rica tradição popular, uma pitoresca manifestação folclórica, um arroubo de sentimento religioso, constitui resquício de algo muito forte. Resquício da estrutura oficial de poder que existiu até muito pouco tempo entre nós, sendo alterada neste aspecto apenas com a proclamação da República. Daí a insistência nos aspectos institucionais que, se não são decisivos em nossas manifestações tradicionais, como são as procissões, estão em sua base e implicam também imposições que afetaram até muito recentemente nosso viver e nosso arranjo urbano.

Tais eventos oficias de cunho religioso pontuavam o tempo, o calendário anual, e o espaço, as áreas comuns, especialmente as urbanas. Eram seus acontecimentos maiores e transcendiam inegavelmente seu cunho litúrgico e sua função cívica. Essa transcendência enriquecia seu significado não somente pela variedade como por seu porte. Tornavam-se verdadeiros espetáculos da fé como desejava a Igreja e de fidelidade à metrópole como esperava a Coroa. Mas constituíam, muito mais, a demonstração maior do nível de riqueza e, sobretudo, da criatividade local e regional.

Riqueza essa que muitas das cidades mineiras ainda perpetuam, sendo essa analise apenas um recorte no âmbito local para compreensão inicial da preservação desta tipologia de Passos de Rua e sua respectiva manutenção



Figura 7 - Imagem de Nossa Senhora das Dores em procissão, percepção do "Passo de Rua" em uso, Tiradentes/ MG. Fonte: David Nascimento, 2017.

e uso através da prática tradicional de sua procissão. Assim sendo, fica evidente que alguns dos fatores que levaram a sua preservação foram a preservação de uma cultura religiosa e civil inicialmente imposta, que teve a materialidade firmada através da edificação das capelas no meio urbano. Cultura que representava um contato e um prestígio social de uma sociedade com normas e padrões de conduta estabelecidos, que apesar das mudanças no tempo permanecem como forma de representatividade de parte de uma sociedade que valoriza sua história, cultura e religião.

Essa sociedade é percebida de formas distintas nas duas cidades que tem a ocupação de seu núcleo histórico de forma diferenciada, em São João del Rei o culto das Capelas dos Passos apesar de possuir um apelo turístico possui sua manifestação realizada por um núcleo vivo, que se abre e participa da procissão de forma efetiva, sendo possível ver nas janelas abertas das casas os santos e mantas ornamentadas, como demonstração e respeito a fé. Nesta cidade o turismo proposto te convida a participar daquele ritual e vivenciá-lo (FIG. 5, 7).

Já em Tiradentes, uma cidade que teve o esvaziamento de seu núcleo, em um processo de especulação imobiliária que provocou uma "gentrificação" de seus moradores, possui uma manifestação de representantes daquela sociedade que ali viveram e hoje se utilizam e apropriam daquele espaço para reforçar sua tradição, mas a sensação do seu uso como um cenário fica evidente, nesse caso as janelas e os atuais usuários do centro se fecham para a procissão, sendo verificado apenas a aproximação de alguns curiosos e turistas. Nos dois casos verifica-se que a materialidade daquele espaço é uma forma de afirmar e preservar aquela tradição cultural (FIG. 7,8).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Passos de Rua se constituem como valiosos elementos físicos que auxiliam no entendimento da tradição cultural das cidades mineiras de São João del Rei e Tiradentes, além das funções das instituições ordenadoras dos espaços e da vida civil no período setecentista, e também da manifestação religiosa perpetuada.

Durante essa reflexão fica evidente a hipótese de que a implantação das Capelas dos Passos nos dois núcleos representa uma forma de valorização desses elementos e do rito litúrgico, que possui uma relação com as normas eclesiásticas da Igreja e seu culto com as ordens civis das Casas de Câmara, assim como a atuação das irmandades religiosas fundadoras e mantenedoras dessa tradição. Tradição essa que se fez tão forte, aponto de se materializar nos espaço urbanos dessas cidades.



Figura 8 Imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos em procissão, São João del Rei/MG. Autoria: Vanessa Taveira, 2018.

Portanto, a leitura do contexto de implantação das Capelas da Paixão e a riqueza da manifestação religiosa devem ser mais bem compreendidas, estudada e valorizada no âmbito local e regional, considerando as suas particularidades e funções para aquela sociedade, com o intuito de revelar para as gerações atuais e futuras a necessidade dessa sensibilidade de leitura e visando consequentemente a preservação dessa significativa parte da história.

REFERÊNCIAS

BAZIN, Germain. ***O Aleijadinho e escultura barroca no Brasil.*** Rio de Janeiro, Record, 1971. (Primeira edição: Paris, Les Editions du Temps, 1963).

CAMPOS, Adalgisa. A. **Aspectos da Semana Santa Através dos estudos das Irmandades de Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades (Minas Gerais Séculos XVIII ao XIX)**. Belo Horizonte, 2001.

JUSTINIANO, Fatima A. de Souza, **As imagens da paixão de cristo da procissão do Triunfo, das Veneráveis Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo no Brasil e seus antecedentes portugueses**, Lisboa, Tese de Doutorado em História apresentada a Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2 v., 2016.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. ***Os Passos de Congonhas e suas restaurações.*** Brasília, DF: Iphan, 2011. (Grandes obras e intervenções; 5)

PENTEADO, Pedro. **Peregrinações e Santuários**, publicado em *Historia religiosa de Portugal*, Lisboa, 2001.

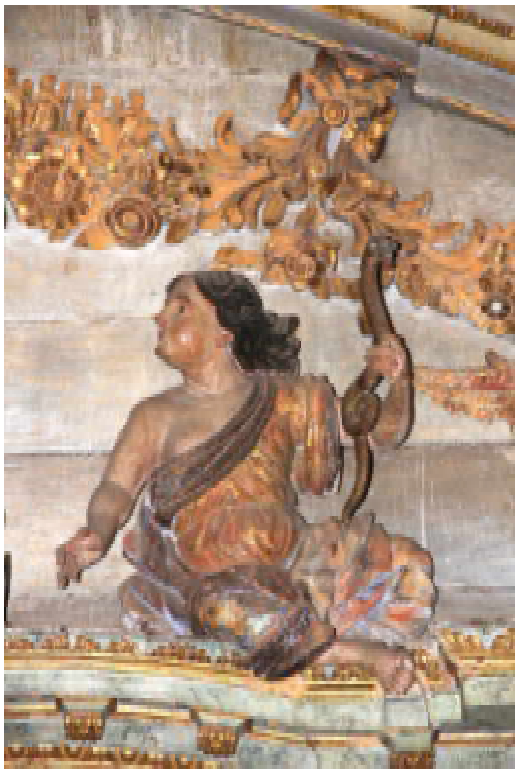
MARX, Murillo. **Nosso chão: do sagrado ao Profano**. São Paulo, SP: EDUSP, 1988.

SANTOS FILHO, Olindo Rodrigues dos. **Tiradentes Monumentos Preservados. "Memórias das restaurações dos monumentos históricos e artísticos da cidade***".* Tiradentes, MG: Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes, 2015.

PÔSTERES

IDENTIFICAÇÃO DAS ALEGORIAS DAS VIRTUDES CARDEAIS DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE OURO PRETO ATRAVÉS DE SEUS ATRIBUTOS ICONOGRÁFICOS

Leticia Carvalho Diniz
Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Especialista em História da Arte Sacra
Faculdade Arquidiocesana de Mariana (FAM)
leticiacdiniz3003@gtmail.com





Figuras 1, 2 - Alegorias da Prudência - Francisco Xavier de Brito; Matriz do Pilar - Ouro Preto - MG
À esquerda, detalhe da mão direita em posição de segurar um segundo atributo; à direita, detalhe da mão esquerda em posição de cautela. Fotos: Leticia Diniz e Elisa Diniz.

INTRODUÇÃO

Na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, encontram-se, nas cimalhas da capela-mor, oito alegorias atribuídas ao artista, arquiteto e escultor português Francisco Xavier de Brito: três representariam as Virtudes Teologais (Fé, Esperança e Caridade) e quatro as Cardinais (Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança), e uma a alegoria da Fama. Em amplo levantamento, notadamente nas obras de Cesare Ripa e Êmile Mâle, foram encontradas representações iconográficas das Virtudes que se estabeleceram fortemente na História da Arte; a partir daí, verificaram-se divergências entre estas e as identificadas como Prudência e Temperança em Ouro Preto. Na configuração atual, a Prudência estaria duplamente representada e haveria uma omissão da Temperança.

A alegoria da Prudência é recorrentemente representada com dois atributos, um espelho e uma serpente. Desde sua primeira definição por Platão, é definida pela capacidade de "bem deliberar", fazendo o bem a si mesmo e ao outro. Este aspecto da "alteridade" pode ter sido determinante na utilização do espelho como atributo. Já a serpente provavelmente se deve à passagem do Evangelho de São Mateus: *"Eis que vos envio como ovelhas ao meio de lobos; portanto, sede prudentes como as serpentes [...]"*.

A Temperança também é recorrentemente representada de duas maneiras, ambas com relação ao conceito de comedimento e equilíbrio dos prazeres e apetites naturais. A alegoria pode ser encontrada dosando líquidos em iguais quantidades entre dois jarros, ou com rédeas ou freios nas mãos ou à boca.

Das oito figuras do Pilar, seis estariam representadas com sua iconografia tradicional. Os autores Marcos HILL (1996, p.51) e Rodrigo BASTOS (2009, p.159-160) identificam como a Prudência a que segura uma serpente. Bastos ainda identifica a Temperança como a que porta o espelho, mas esta identificação aparentemente foi feita por mera exclusão.

Na face direita da capela, uma virtude empunha um espelho. Estudiosos acreditam que se tenha então figurado por duas vezes a prudência, pois na face direita [...] está a figura com a serpente, representação [...] autorizada por Ripa no comentário ao Evangelho de São Mateus. Na face esquerda, no entanto, o atributo da terceira virtude, o espelho, não diria respeito à Prudência [...], e sim à Temperança, pois é desta também um atributo, embora menos usual. (BASTOS, 2009, p.160)

Esta identificação coloca um grande problema iconográfico. Além da ausência dos atributos tradicionais da Temperança, a análise formal das figuras identificadas como Caridade, Temperança e Prudência não esclarece a questão. A atual Caridade não parece ter sido esculpida originalmente para receber seus atributos: a criança não se encaixa adequadamente no braço, e uma das mãos está em posição que sugere "cautela" ou "cuidado!". A forma da outra mão sugere segurar um objeto na altura dos olhos. A identificada por Bastos como "Temperança", com o espelho, também tem uma mão com o mesmo gesto de cautela. A "Prudência" com a serpente possui a outra mão livre, podendo já ter recebido dois atributos (FIG. 1, 2).

As alegorias da Matriz do Pilar permanecem um objeto instigante de estudo, devido às pouquíssimas informações sobre o contexto de sua execução, e sobretudo ao "problema" iconográfico suscitado. Ao longo dos anos, pode ter havido perdas ou modificações na distribuição dos atributos em algum procedimento de restauro, reposicionamento das alegorias ou outra contingência. Seria fundamental buscar as fontes impressas que serviram como referência iconográfica para o artista; na hipótese de a Temperança ter sido representada com o espelho, seria particularmente importante esclarecer como e porque uma iconografia desconhecida, da qual não foi encontrado sequer um exemplo em obras de referência ou em outras obras de arte, teria chegado a este artista. A questão parece distante de uma solução.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822).** 2009. Tese - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

HILL, Marcos Cesar Sena. **Francisco Xavier de Brito: Um artista português desconhecido no Brasil e em Portugal.** Revista do IFAC,n.3, p.46-51.Dez.1996.

MALE, Emile**. L'art religieux de la fin du moyen age en France: etude sur l'iconographie du moyen age etsur ses sources d'inspiration.** 5. ed. Paris: 1949. 512 p.

RIPA, Cesare. **Iconologia.** 5 vols. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-67.
Disponível em: http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp

BEATA IRMÃ DULCE: CONSTRUÇÃO DE UMA MAGEM EM PAPEL MACHÊ

Maria Madalena Marques de Oliveira
Escultora, bacharela em artes plásticas (UFU) MG
Estuda Restauração e Conservação no Museu de Arte Sacra de São Paulo
homopart@terra.com.br

Marcia Cristina de Almeida Corso (Titina Corso)
Orientadora. Profa. Esp. do Curso de Restauração e Conservação - MAS SP
professoratitinacorso@gmail.com





Figuras 1,2 - Beata Irmã Dulce,[1] em preparação da modelagem e depois de terminada. Foto: Madalena M. de Oliveira.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho realizou-se a construção de uma imagem da iconografia brasileira que inicia com uma pesquisa sobre a personagem desejada, no caso, conhecer a história da Irmã Dulce, suas características pessoais e seus feitos, bem como familiarizar-se com as suas expressões faciais. Os conhecimentos adquiridos em curso de restauração foram adpatados com a elaboração de uma imagem baseada nas produções de imagens em papel machê do sec. XVI a XVIII que nortearam este trabalho.

METODOLOGIA

Através de fotos, desenvolveu-se uma imagem de aproximadamente 35 cm em papel machê. Utilizou-se filtro de café descartado, jornal, madeira, arame de alumínio, tecido, cerâmica fria (substituindo o gesso), miçangas, colchetes de pressão inoxidáveis, corrente banhada usada, adesivo PVA, vinagre, gesso lento e rápido, farinha de trigo, cola animal, gesso cré, têmperas e verniz damar. Foi criada uma estrutura cônica em papietagem com filtros descartados e modelado um peitoral com braços e cabeça em papel machê (ocos como no passado) que foi acoplado á esta estrutura. Aplicou-se uma demão de cola animal e em seguida seis camadas de massa de preparação. Foram utilizadas as cores primárias e tinta gouache com técnica de pontilhismo na policromia e por fim o verniz damar. Em seguida foi construída a base em madeira, aparelhada e policromada com têmpera ovo.

Foi realizada uma pesquisa sobre o santo do medalhão usado por Irmã Dulce e descobriu-se que se tratava de N. Sra da Conceição. O Terço foi construído com mini miçangas e respeitando a quantidade de contas e nós do original, sendo a cruz também confeccionada em papel machê. Toda indumentária foi desenvolvida em cambraia de linho, costurada à mão e pode ser substituída no caso de danos.

1 - Símbolo de caridade, fé e amor ao próximo, conhecida como o Anjo bom da Bahia, a Irmã Dulce foi canonizada pelo Papa Francisco em outubro de 2019.

Existiu uma preocupação quanto à restauração futura, sendo anexada à obra, um guia de cuidados básicos de conservação e os materiais utilizados. Também foi produzida uma caixa de guarda museal a fim de preservar o trabalho.

DISCUSSÃO

Sabendo-se que a habilidade e maestria na restauração vem da prática associada ao conhecimento histórico das técnicas utilizadas no passado, determina-se que o exercício começa entendendo os fundamentos da produção de imagens «ligeiras» do século XVI ao XVIII, adaptando os materiais e técnicas ao nosso olhar contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o processo criativo de uma obra é fundamental para conservá-la e restaurá-la com maior competência. Experimentar os materiais ligeiros para conhecer melhor suas características é uma forma lúdica de interagir com o passado, pensando na restauração de seus bens históricos. O conhecimento das técnicas e materiais utilizados na construção de uma imagem faz parte do diálogo necessário entre artista e restaurador.

REFERÊNCIAS

http://hdl.handle.net/10183/139116

Irmadulce.org.br/portugues/religioso/memorial

Restaurandosaociro.blogspot.com.br

CAPELA DE SANTANA DO PAÇO DA MISERICÓRDIA DE OURO PRETO: RESTAURAÇÃO E HISTÓRIA

Clara Assunção Ferreira
Graduanda em Conservação e Restauração
Instituto Federal de Minas Gerais
restauradoraclaraferreira@outlook.com

Alex Fernandes Bohrer
Orientador
Doutor em História da Arte pela UFMG
alex.bohrer@ifmg.edu.br



Figura 1 – Retábulo do Consistório da Basílica do Pilar. Foto: Camila Pereira. 2017.



Figura 2 – Retábulo da Capela de Santana. Foto: Clara Assunção Ferreira. 2017.



Figura 3 – Retábulo da nave da Igreja de S. Francisco de Paula Foto: Clara Assunção Ferreira, 2017.

RESUMO
O presente trabalho tem por finalidade apresentar o processo de conservação e restauração da Capela de Santana, situada no edifício Paço da Misericórdia (antiga Santa Casa), em Ouro Preto/MG. Essa Capela serviu outrora ao antigo hospital da cidade, que em anos recentes teve sua sede transferida para um prédio moderno. Tal mudança foi essencial para a preservação do antigo edifício, enorme construção do século XIX. Paralelo ao estudo da restauração deste bem propõe-se uma breve comparação entre o retábulo da citada capela com outros existentes no consistório da Basílica de Nossa Senhora do Pilar e na nave da igreja de São Francisco de Paula, ambas localizadas em Ouro Preto.

Palavras-chave: Século XIX. Rococó. Ouro Preto. Miguel Treguellas.

RESTAURAÇÃO DA CAPELA DE SANTANA

O edifício onde está situada a Capela de Santana serviu desde 1889 ao antigo hospital da cidade. Na ocasião, passou por várias obras de reforma com o intuito de instalar a Santa Casa de Misericórdia de Vila Rica. As obras de reforma do prédio resultaram na construção da Capela de Santana em um dos anexos.

O prédio do antigo hospital ficou durante 7 anos fechado resultando numa degradação ainda maior do edifício. Deste modo, o precário estado de conservação do prédio, especialmente da Capela de Santana, foi o resultado direto de três fatores: a deterioração dos materiais pelo decorrer do tempo, a ação de agentes externos como o ataque de insetos xilófagos e, agravada pela falta de manutenção adequada; além de ações de intervenções inadequadas tomadas anteriormente.

Em razão disso realizou-se todo o processo de restauração da Capela com muita cautela levando sempre em conta os aspectos estético e histórico da obra. O resultado da restauração superou todas as expectativas. É possível ainda afirmar que a descoberta de tais pinturas contribuiu muito para estudos acerca da história da arte.

ANÁLISE COMPARATIVA

A semelhança morfológica entre os retábulos do Consistório da Basílica do Pilar (imagem 1), da Capela de Santana (imagem 2) e da nave da Igreja de São Francisco de Paula (imagem 3), não é mero acaso, posto que são obras de Miguel Treguellas.

Por serem obras do final do século XIX, ainda no período neoclássico, Treguellas manifesta liberdade no seu tratamento, não tendo excluído por completo o seu vocabulário rococó, levantamos suposições de que o atual momento histórico pelo qual ele passava influenciou na sua produção artística. Pois, Treguellas à época da feitura dos retábulos vive em Ouro Preto um período em que a cidade deixava de ser Capital do Estado e, por causa disso, Ouro Preto deixava de ter um papel relevante mais imponente no cenário político nacional: a modernidade significava para Ouro Preto a decadência.

As obras de Miguel Treguellas apresentam superfícies planas e relativamente lisas destacando-se uma nova rigidez no apainelado como apresentado nos retábulo da Capela de Santana e do consistório da Basílica do Pilar. Pode-se observar que o luxo dos douramentos desaparece pela relativa pobreza da época à favor das pinturas brancas com ligeiras aplicações de ouro, observa-se também que nos retábulos em estudo, Treguellas expõe uma tímida utilização de rocalhas o que é surpreendente por serem obras das duas últimas décadas do oitocentos.

CONCLUSÃO

Salienta-se que está sendo realizado um trabalho monográfico, para compreender melhor as peculiaridades trazidas por Miguel Treguellas, além de aprofundar em outras obras possivelmente confeccionadas por ele. As técnicas empregadas por esse artista resgatam o período importante da arte em Minas, o do rococó, em um momento em que já predominava o estilo neoclássico, deste modo pode-se discutir através das obras de Miguel Treguellas o mito que Ouro Preto decaiu no século XIX.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Bernardo Alves de Brito. **Paço da Santa Casa de Misericórdia Ouro Preto/MG** - Pesquisa desenvolvida para a Agência de Desenvolvimento de Ouro Preto - ADOP, 2016.

BOHRER, Alex Fernandes. **Ouro Preto: um novo olhar**. São Paulo: Scortecci, 2011.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana** – Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2010.

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA - CEIB

Normas para publicação de artigos na revista **Imagem Brasileira**

Os artigos devem respeitar rigorosamente as seguintes normas, não sendo aceitos para publicação os que estejam fora dessas limitações e exigências:

- **Título:**(o mesmo apresentado no congresso);
- **Autor:** com titulação, cargo ou função e e-mail;
- **Resumo:** composto por 150 palavras, sem parágrafos, nem citações ou fotos, mas constando resumidamente, objetivos, metodologia, resultados e conclusão;
- **Palavras-chave:** cinco palavras que indiquem claramente o assunto tratado;
- **Fonte e tamanho de letra**: Times New Roman, 12, espaçamento 1,5, **margens** com as seguinte especificações: 2,5cm superior e inferior e 3cm para direita e esquerda. O texto deverá ter, no máximo, 3.500 palavras para comunicadores, 5.000 para participantes de mesa redonda e 8.000 para conferencistas, incluídas as Notas e Referências. **Textos em PDF, ou em Word formatados, não serão recebidos**, pois não aceitam diagramação;
- **Ilustrações (tabelas, fotografias, gráficos, desenhos e mapas)**: limites de 8 para comunicadores, 10 para participantes de mesa redonda e 12 para conferencistas, devendo ser enviadas separadamente, em JPEG, 300 DPIs, 15cm na dimensão maior, identificadas (*titulo, data, créditos*) e numeradas de acordo com a identificação no texto. **Não enviar fotos dentro do artigo, nem duas ou mais imagens como se fossem apenas uma;**
- **Crédito das ilustrações:** é da responsabilidade dos respetivos autores, bem como a autorização para publicação;
- **Legendas**: devem ser enviadas em arquivo separado, com a numeração correspondente;
- **Notas e referências:** tamanho de letra 10, devendo ser incluídas no final do texto; as referências deverão estar em ordem alfabéticas e no final das notas;
- **Chamadas para Notas**: deverão ser digitadas em números arábicos sobrescritos e sequenciais depois dos sinais de pontuação. Ex: ...brasileiros.[2];
- **O artigo** deverá ser enviado para Agesilau Neiva Almada, **ceibimaginaria@gmail.com**