CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

Nº 5 - 2009

Esta publicação ou parte dela não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização do CEIB.

CEIB
Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Presidente: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Vice-Presidente: Maria Regina Emery Quites
1º. Secretária: Yêda Faria Hadad Viana
2º Secretária: Helena David
1ª. Tesoureira: Elayne Granado Lara
2ª. Tesoureira: Alessandra Rosado
Estagiária: Giselle Cristina Guimarães

COMISSÃO EDITORIAL
Beatriz Coelho
Marcia Bonnet Benjamim
Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Maria Helena Ochi Flexor
Maria Regina Emery Quites
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

CEIB/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
30.270-010 Belo Horizonte , MG
Tel: (31) 3409-5290
E-mail: ceibimagnaria@gmail.com

PUBLICAÇÃO
Revista Imagem Brasileira Nº 5 - 2009
Projeto Gráfico: Helena David
Diagramação: Beatriz Coelho
Revisão da diagramação: Agesilau Neiva Almada e Maria Regina Emery Quites
Publicada em Março/2016

ISBN: 1519-6283

imagem
BRASILEIRA

Nº 5 - 2009

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS

APRESENTAÇÃO

Depois de inúmeras tentativas de obter recursos para publicação da revista **Imagem Brasileira** número cinco, que corresponde ao VI Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro , em 2009, a diretoria do Ceib, após ouvir a opinião de seus associados e, especialmente, dos autores dos artigos, decidiu fazer a publicação por meio eletrônico, para a qual, seriam necessários menos recursos, tendo uma abrangência bem maior, uma vez que pode ser acessada, sem custos, por qualquer interessado, em qualquer localidade que esteja.

Pedindo desculpas pelo atraso e esperando dar uma satisfação a todos aqueles que nos prestigiaram comparecendo ao VI Congresso, apresentando suas conferências ou comunicações e os resultados de pesquisas realizadas sobre a Imaginária devocional, é que fazemos essa publicação.

O VI Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira realizou-se de 15 a 19 de setembro de 2009, no Rio de Janeiro, graças ao importantíssimo e essencial patrocínio do Convento de Santo Antônio, do Centro de Projetos Culturais (Cepac), da Ordem Terceira da Penitência, e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), bem como à colaboração da Fundação Casa de Rui Barbosa, que nos cedeu o seu excelente auditório, aos quais queremos deixar registrado nosso agradecimento.

Os autores dos artigos aqui apresentados são de formação e área de atuação diversa, como história da arte, museologia, arquitetura, conservação e restauração de bens culturais móveis e artes plásticas. Essa diversidade torna os congressos e atividades do Ceib interdisciplinares, o que é absolutamente valioso e atual.

As conferências, transformadas em artigos são parte importante desta publicação: *Emblemática e alegoria profana nas artes portuguesa e brasileira da época barroca,* do professor Dr. Luís de Moura Sobral, da Universté de Montreal, no Canadá; *Escultura sacra na região de Braga (do século XVII ao século XX)* do pesquisador Dr. Eduardo Pires de Oliveira, da Biblioteca Pública de

Braga (Universidade do Minho; *Ações de inventário da arte sacra fluminense – 2001/2008, Achados e perdidos* é o título do artigo do historiador e ex-diretor do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) do Rio de Janeiro, Sr. Marcus Monteiro; *Imagens franciscanas do Convento de Santo Antônio*, da professora Dr. Anna Maria F. Monteiro de Carvalho, da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio).

Contamos também, neste número da **Imagem Brasileira,** com a participação de professores, doutores, doutorandos, mestres, mestrandos e alunos de graduação de vários cursos que realizam pesquisas no tema tão vasto e importante como o da imaginária.

As titulações dos autores estão mantidas como no ano do VI Congresso, 2009. Nossos agradecimentos pelos artigos, publicados tardiamente, mas que atingirão, certamente, profissionais e estudantes de várias partes do Brasil e mesmo do exterior.

O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, (Ceib) agradece a todos que apoiaram o VI Congresso Internacional, especialmente à comissão organizadora local, presidididа pela professora Dra. Nancy Regina Mathias Rabelo, à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, à Fundação Casa de Rui Barbosa, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), ao Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow (Cefet/RJ) e ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), da Escola de Belas Artes da UFMG. Sem o apoio dessas instituições seria impossível a realização do VI Congresso Internacional do Ceib, cujo resultado paupável é a publicação eletrônica dos trabalhos aqui apresentados.

Beatriz Coelho
Belo Horizonte, Março/2016

SUMÁRIO

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

Ações de inventário da ate sacra fuminense: 2001-2008, achados e perdidos
Marcus Antônio Monteiro Nogueira..... 09

Santo de casa também faz...arte
Ana Lúcia Bergamo..... 20

Entre Reis:o discurso imagético dos retábulos de São Luís e Santa Isabel
Bráulio Gomes Felisberto e Filipe Bortletto Ribeiro Toledo 31

A imagem de Santo Antônio do Relento: devoção no Rio de Janeiro colonial
César Augusto Tovar da Silva..... 42

Heróis da fé: relíquias e relicários
Francisco de Assis Portugal Guimarães..... 50

Relíquias e os relicários na Bahia
Maria Helena Ochi Flexor..... 61

Os altares da catedral metropolitana de Vitória antes de 1968
Mônica Cardoso de Lima..... 73

Devoção fluminense a Nossa Senhora da Piedade
Nancy Regina Mathias Rabelo..... 82

São Sebastião: o resgate de uma devoção
Valtencir de Almeida Passos..... 91

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

A Escultura sacra em Braga (séc. XVII - séc. XX)
Eduardo Pires de Oliveira..... 103

Quatro figuras de presépio do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma hipótese de datação
Angela Brandão..... 126

A imaginária sacra pernambucana do século XIX: história e técnica da obra de Manuel da Silva Amorim
Conceição Linda de França e Kleumanery de Melo Barboza..... 135

Rodrigo Francisco Vieira e as imagens em tecido: uma técnica inusitada, um autor reconhecido
Gilca Flores de Medeiros..... 147

Dois conjuntos de Pedro da Cunha na imaginária paulista
Maurício Maiolo Lopes..... 154

ICONOGRAFIA

Emblemática e alegoria profana nas artes portuguesas e brasilreiras da época barroca
Luís de Moura Sobral..... 165

A imaginária do convento de São Francisco do Rio de Janeiro nos tempos coloniais
Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho..... 178

Endereçados aos celebrantes: modelos iconográficos presentes no lavabo de São Francisco de Assis de Vila Rica
Marcos Hill..... 207

A ornamentalidade do sangue nas imagens do cristo da paixão tardo-medievais e barrocas
Maria Cristina Correia Leandro Pereira..... 220
.
Sagrada Parentela: uma singular representação escultórica na coleção Márcia de Moura Castro
Maria Regina Emery Quites e Ana Martins Panisset..... 229

A iconografia da árvore genealógica da Sagrada Família. Oratório da igreja de Madre de Deus, Angustura, Além Paraíba-Minas Gerai/Brasil
André Vieira Colombo e Fernando José Teixeira..... 238

Significativas imagens sacras do convento de São Francisco de Vitória, Espírito Santo
Andrea Aparecida Della Valentina..... 247

Influências do oriente nas formas artísticas religiosas brasileiras: um estudo sobre as imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira-Bahia
Maria de Fátima Hanaque Campos e Roberta Bacellar Orazem..... 260

Imagens de devoção das carmelitas descalças: o Convento de Santa Teresa no Rio de Janeiro
Célia Maia Borges..... 270

A iconografia da Boa Morte e os retratos mortuários de Juazeiro do Norte-CE
Fabíola Veloso Menezes..... 280

MATERIAIS E TÉCNICAS

A imagem-relicário de São Bonifácio: a pedra fundamental da missão da Companhia de Jesus no Grao-Pará e Maranhão
Stella Regina Soares de Brito, Kátia Santos Bogéa e Emanuela Sousa Ribeiro..... 294

Os Oratórios mineiros em estilo D. José I e a utilização do vidro plano no Brasil: a importância da análise dos materiais na datação das obras religiosas
Maria Alice Honório Sanna Castello Branco..... 303

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

AÇÕES DE INVENTÁRIO DA ARTE SACRA FLUMINENSE: 2001-2008, ACHADOS E PERDIDOS

Marcus Antônio Monteiro Nogueira
Historiador, Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro.
Diretor Geral do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac/RJ), de 2003 a 2009, Presidente do Conselho Estadual de Tombamento (CET/RJ), de 2005 a 2009.
marcusmonteiro@yahoo.com.br

Introdução

Até o início do século XXI, foram poucas as ações de inventário do acervo de imaginária religiosa no Estado do Rio de Janeiro. Algumas iniciativas pioneiras, no entanto, merecem ser registradas.

O Inventário do Acervo Religioso de Paraty, iniciado em 1972 pelo arquiteto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Edgar Jacintho da Silva, foi realizado pela museóloga Maria Emília Mattos, por Alfredo Russins, também museólogo e pelo arquiteto Júlio Cesar Neto Dantas e se estendeu até 1985. Nele foi registrado o acervo de todas as igrejas e capelas da cidade. Logo após o início do inventário, como consequência, em 1973, o Museu de Arte Sacra de Paraty foi instalado na Igreja de Santa Rita.

O Inventário do Acervo Religioso de Angra dos Reis, iniciado pelo então subsecretário de cultura, esporte e turismo de Angra dos Reis, arquiteto Marcos Cesar Venancio Cardoso e coordenado pelo historiador Marco Antonio M. Costa, pela museóloga Maria Emilia Mattos e pelo arquiteto e museólogo Julio Cesar Neto Dantas, que iniciado em 1989, durou até 1994. Foram inventariadas as seguintes igrejas: Matriz de Nossa Senhora da Conceição; Santa Luzia; Ordem 3º de São Francisco da Penitência; Nossa Senhora da Lapa e da Boa Morte; Santíssima Trindade, em Jacuacanga; Nossa Senhora do Rosário, em Mambucaba; Igreja de Nossa Senhora do Carmo; São José, em Bracuí; Santana, na Ilha Grande; Sagrado Coração de Jesus, em Monsuaba; Convento de Nossa Senhora do Carmo; Convento de São Bernardino de Sena; Capela da Fazenda do Ariró; Santa Casa de Misericórdia e Irmandade de São Benedito. Durante o inventário em 1992, foi instalado na Igreja de Nossa Senhora da Lapa e Boa Morte, o Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis.

Essas ações salvaram um dos mais significativos acervos de arte sacra existentes no Brasil, pois, antes da realização dos inventários e da criação dos referidos museus, era comum encontrar disponíveis no mercado de antiguidades, verdadeiras relíquias, procedentes dessa região do estado.

Coordenado por Adalgisa Eça, com a participação de Maria Emilia Mattos e Maria Augusta M. Coelho, todas museólogas do Instituto

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), foi realizado em 1997 e 1998, o inventário do acervo de algumas igrejas da cidade do Rio de Janeiro. Foram elas: Santa Luzia, São José, Santa Cruz dos Militares, Santa Rita, Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, Nossa Senhora Mãe dos Homens, Ordem Terceira do Carmo, Nossa Senhora do Carmo, antiga Sé, São Francisco da Penitência, São Francisco da Prainha e Museu de Arte Sacra da Catedral Metropolitana.

Em 2002, se inicia na cidade do Rio de Janeiro as ações do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados - INBMI, realizado pelo Iphan, com previsão de patrocínio integral da Fundação Vitae. Até dezembro de 2004, foi coordenado pela museóloga Isabel Serzedello. O inventário aconteceu até julho de 2005, mas foi paralisado em decorrência da decisão da Fundação Vitae de não mais patrocinar projetos no Brasil.

No 1º módulo do INBMI, com duração de 10 meses, se inventariou os acervos das igrejas de São Francisco de Paula, Nossa Senhora da Candelária, Nossa Senhora Mãe dos Homens e de Santa Rita.
No 2º módulo, com duração de 15 meses, foram inventariados os acervos das igrejas da Lapa dos Mercadores, Nossa Senhora do Desterro e a coleção carmelitana, Nossa Senhora do Rosário, Santa Luzia, Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, Santíssimo Sacramento, Museu de Arte Sacra da Catedral Metropolitana e Mosteiro de São Bento.

Foram também inventariados os seguintes acervos: Igreja de São Francisco da Penitência, Convento de Santo Antônio, Igreja da Ordem Terceira do Carmo e Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que ficou por concluir.

Lamentavelmente, após a saída da Fundação Vitae do Brasil, as ações de inventário no Estado do Rio de Janeiro foram abandonadas pelo Iphan. Caso contrário, poderiam, somadas às iniciativas do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) e de alguns órgãos municipais, se revestirem do manto da exemplaridade para outros estados brasileiros.

Em 2001, ao assumir como superintendente na Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, resolvi inventariar o acervo que restara nas igrejas da Baixada Fluminense. Um dos objetivos era mostrar, através da exposição "Devoção e Esquecimento, Presença

Figura 1: Sagrada Família, séc. XVIII. Madeira policromada e dourada; altura: 90 cm, 50 cm e 88 cm. Imagens furtadas. Fotografia: Pedro Oswaldo Cruz.

do Barroco na Baixada Fluminense", que promovemos naquele ano na Casa França-Brasil, aspectos históricos e artísticos pouco conhecidos de uma região bastante estigmatizada como violenta e miserável. A exposição, que no ano seguinte aconteceu também no Sesc de Nova Iguaçu, firmou-se como instrumento de transformação do olhar que os próprios moradores da Baixada Fluminense tinham sobre sua história, contribuindo de forma bastante eficaz para elevar a autoestima da região, revelando verdadeiros tesouros da arte sacra brasileira.

Ao assumir o cargo de diretor-geral do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), em janeiro de 2003, apresentei à equipe o programa que pretendia executar e, dentre os projetos, estava o de inventariar todo o acervo de arte sacra existente nas igrejas do estado do Rio de Janeiro, com o objetivo de conhecê-lo e, a partir daí, desenvolver ações de proteção e preservação. A

Figura.2: São Bento, séc. XVII (1651). Obra de Frei Agostinho de Jesus. Barro cozido, policromado; altura: 51 cm. Imagem desaparecida. Fotografia: copiada do livro "Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus", publicado pela Universidade Federal da Bahia, em 1971.

Outro fato estarrecedor foi o desaparecimento da valiosíssima imagem de São Bento, de autoria de Frei Agostinho de Jesus, pertencente ao acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Imagem de terracota, datada de 1651, que pertenceu primitivamente à Fazenda Beneditina do Iguassú, foi exposta na célebre exposição "Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira", em 1955, no XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, cujo catálogo a reproduz. Segundo D. Mauro Fragoso, atual responsável pelo acervo do Mosteiro, um dos monges por descuido a teria derrubado, e ao constatar que se quebrara, jogou-a no lixo (FIG.2).
Dentre os "achados" durante o inventário da imaginária da Baixada Fluminense, realizado em 2001, destacamos a imagem de Nossa Senhora da Piedade, do século XVII, de barro cozido, de autoria de Sebastião Toscano e a imagem de vestir, de Nossa Senhora da Conceição, datada de 1571, assinada por Palacolli e com a insígnia da Companhia de Jesus, ambas pertencentes à Igreja de Nossa Senhora da Piedade.

A imagem de São Bento, pertencente à capela de Nossa Senhora do Rosário da Fazenda Beneditina do Iguassú, e que junto com outra do mesmo santo, que pertenceu à capela de Nossa Senhora de Nazareth da Fazenda Beneditina da Ilha do Governador, hoje no acervo do Museu de Arte Sacra da Cúria, fazem parte do conjunto de cinco imagens do patriarca da ordem que, segundo D. Clemente Maria da Silva Nigra, foram encomendadas no triênio 1737-1739, ao escultor José da Conceição, para guarnecer as capelas das fazendas pertencentes ao Mosteiro. Na Igreja de Santo Amaro, em Campos dos Goytacazes, além da imagem do Padroeiro, obra do escultor seiscentista Domingos da Conceição, encontramos outra, também venerada como Santo Amaro, que acredito ser também de São Bento, obra de José da Conceição, e fazer parte da referida encomenda (FIG.3A e 3B).

Figura.3B: São Bento, c. 1738. Madeira Policromada; altura: 70 cm. (Fazenda Beneditina da Ilha do Governador). Acervo Museu da Arte Sacra da Cúria Metropolitana – RJ. Ambas, obra do escultor José da Conceição. Fotografia: Paulo Cezar Rega.

A imagem de Nossa Senhora do Rosário, ca. 1761, atribuída ao escultor Simão da Cunha e também oriunda da Capela de Nossa Senhora do Rosário na qual ocupava o nicho principal do altar-mor da antiga Fazenda Beneditina do Iguassú. Esta imagem pertence atualmente a Diocese de Duque de Caxias (FIG.4).

Durante as pesquisas de campo para o inventário das imagens marianas, com vistas à publicação do Santuário, encontramos em Saquarema, na região dos Lagos, uma Nossa Senhora com menino, de barro cozido, bastante mutilada e com muitos remendos feitos

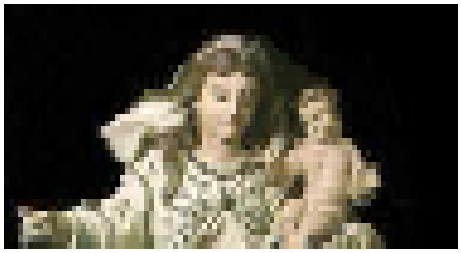


Figura. 4: Nossa Senhora do Rosário, c. 1761. Madeira policromada (repintura); altura: 104,5 cm. Atribuída ao escultor Simão da Cunha. Acervo Diocese de Duque de Caxias. Fotografia: Pedro Oswaldo Cruz.

através de uma permuta, com um antiquário da Lapa, no Rio de Janeiro, de nome José Bresson, conhecido como "Zé dos Bichos" (FIG.10).

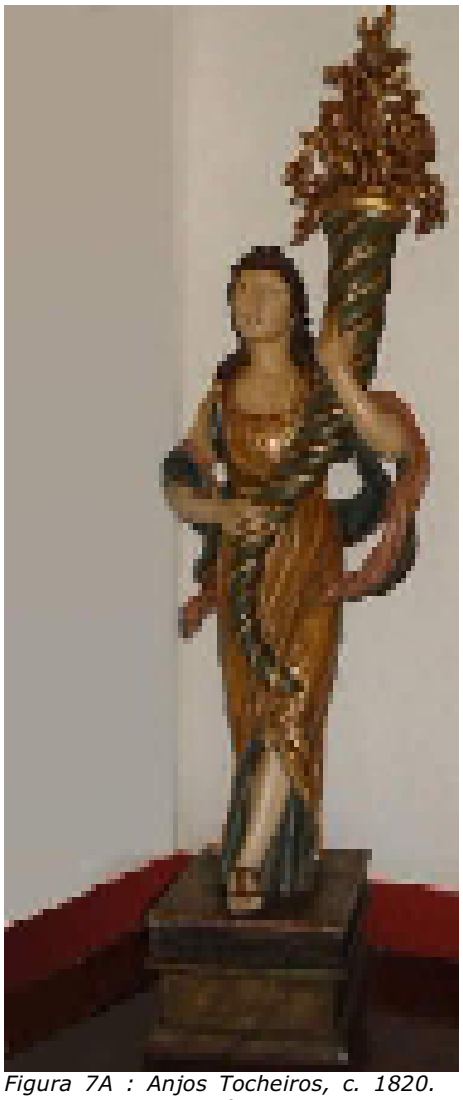


Figura 7A : Anjos Tocheiros, c. 1820. Obra de Manuel Inácio da Costa, modificada por Domingos Pereira Baião. Madeira policromada e dourada; altura: 230 cm, aproximadamente. (Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Salvador, Bahia). Coleção Comendador Berardo. Fotografia: Maria Victória Pardal.

Como ela já dissera de sua intenção de vender parte da coleção, interessei-me de pronto pelos anjos, mas fui desestimulado pelo valor pedido, muito além de minhas possibilidades. Grande parte da coleção, inclusive os anjos, acabou vendida para o comendador José Berardo, colecionador português.

Os anjos, entretanto, não saíam de minhas reflexões, pois devido a sua monumentalidade, provavelmente teriam guarnecido uma das importantes igrejas da Bahia, Comecei então a pesquisar. Na obra "Artistas Baianos", de Manoel Raymundo Querino, publicada em 1909, fui encontrar nas indicações biográficas sobre o escultor Manoel Inácio da Costa, o seguinte:

> São deste artista: o Anjo da Fama, no thetro S. João; quatro anjos maiores do natural, que no Hospício da Piedade sustentavam a cupola do altar-mor" e, ainda, em nota de rodapé, "Em 1868, o exímio esculptor Baião diminuiu-lhes o tamanho, mudou-os de posição, de modo que, hoje, representam allegorias, segurando cornucopias.

Apesar das opiniões correntes sobre o cuidado que se deve ter sobre as atribuições de Manoel Querino, não devemos desprezar suas importantes informações baseadas na tradição oral e levar em conta que o autor vivenciou muitos dos fatos relatados em sua obra.

Convencido de poder tratar-se das mesmas peças, procurei aprofundar meus conhecimentos sobre a arte desses dois grandes escultores da Bahia, Manoel Inácio da Costa, nascido por volta de1763 e falecido em 1857, e Domingos Pereira Baião, nascido em 1825 e falecido em 1871.

Na busca de informações sobre a Igreja do Hospício da Piedade, existente desde antes de 1660, fomos encontrar no livro "Religiosos Capuchinhos da Bahia e sua Egreja de Nossa Senhora da Piedade", publicado em 1909, o seguinte:

> Porem, no começo do século XIX, entrando ella a arruinar-se, animado pela religiosidade da população

> que crescia, o prefeito Fr. Ambrosio de Rocca, auctorisado a fazel-o por aviso régio de 18 de janeiro de 1809, derribou-a logo até os alicerces, e poz mãos a construir outra mais vasta e artística, auxiliado poderosamente na obra, como attesta Accioli, pelo muito considerado religioso Fr. Archanjo de Ancona.[...] Ao cabo de quinze annos estava acabado o novo templo, de solidas paredes da grossura de um metro, dividido em três naves, tendo a do centro 16 metros de altura 8 e 60 centimetros de largura e 44 de comprimento, e as lateraes 4 metros e 50 centimetros de largura cada uma; coroado por um bello zimbório, guarnecido exteriormente de espessas laminas de chumbo; com sacristia espaçosa, uma crypta para deposito de urnas funerárias, e elegante campanário de dois sinos [...] Em 1825 estava feita a reforma da egreja de N. Senhora da Piedade;

Acreditamos que os anjos, que sustentavam a cúpula do altar-mor foram esculpidos entre os anos de 1817 e 1823 e, levando-se em conta as obras de "melhoria" realizadas no período que vai de 1862 a 1871, conclui-se que se deva dar crédito à informação de Manoel Querino, de que foram modificados por Domingos Pereira Baião, em 1868. Do livro sobre a Igreja, já citado, extraímos os seguintes trechos:

> Com a prefeitura do operoso Fr. Innocencio de Apiro, de 1862 a 1871, novos e importantes melhoramentos se executaram na egreja de Nossa Senhora da Piedade. Foi substituída por outra de superior qualidade a cobertura exterior da cupola; o altar-mór, que estava todo debaixo desta subiu, ficando no vértice da cruz que a egreja forma com a sua nave central aberta como em dois braços; [...]"levantou-se no fundo um throno de madeira com seis altas colunnas a sustentarem um docel, tudo trabalhado com primor, á imitação do que se vê nas majestosas basílicas de Roma; assentou-se em frente um altar vindo de Genova, de vários e finíssimos mármores primorosamente embutidos num gracioso contraste de cores.[...] Os seus altares lateraes, que eram todos de madeira, foram egualmente substituídos por outros de marmore, vindos também de Genova, e, como o altar-mór, trabalho de grande valor artístico,...

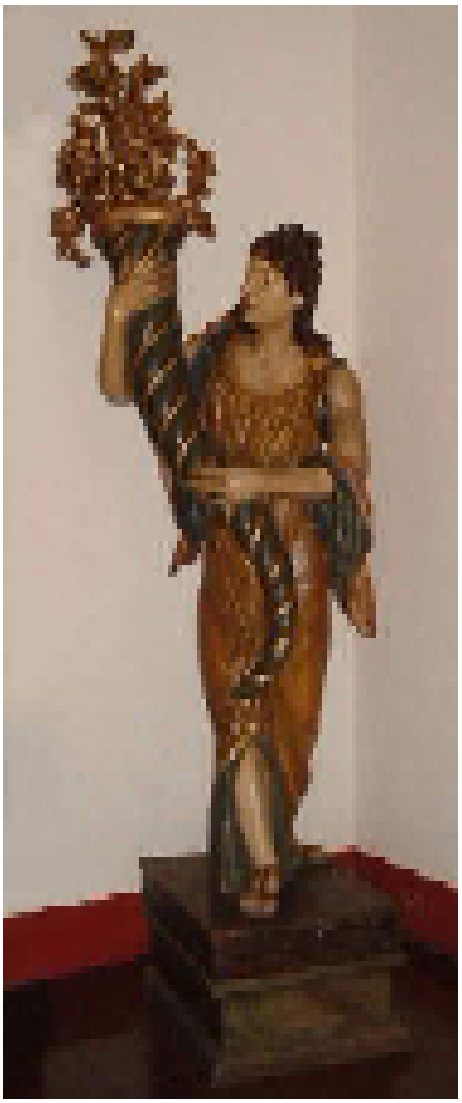


Figura.7B: Anjos Tocheiros, c. 1820. Obra de Manuel Inácio da Costa, modificada por Domingos Pereira Baião. Madeira policromada e dourada; altura: 230 cm, aproximadamente. (Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Salvador, Bahia). Coleção Comendador Berardo. Fotografia: Maria Victória Pardal.

Na análise comparativa dos anjos tocheiros com outras peças atribuídas a Manoel Inácio da Costa, encontram-se evidências consideráveis de se tratar do mesmo autor. As cornucópias que os anjos portam, segundo Querino, são de autoria do entalhador Candido Alves de Souza, nascido em 1840, e falecido em 1884. Entretanto, uma pergunta ainda carecia de resposta. Se eram quatro, os anjos que sustentavam a cúpula da Igreja do Hospício da Piedade, e acreditava ter descoberto dois, onde estariam os outros dois?

A resposta surge, no folhear do livro "Fazendas, Solares da Região Cafeeira do Brasil Imperial", de Fernando Tasso Fragoso Pires. Estavam lá, na sala da entrada da sede da Fazenda São Fernando, em Vassouras, os outros dois anjos tocheiros que completavam o conjunto (FIG.11).

Já tendo há tempos visitado a fazenda, lembrava-me vagamente de tê-los visto. Entrando em contato com o proprietário, o também colecionador de arte brasileira Ronaldo Cesar Coelho, obtive autorização para inventariá-los. Segundo ele, os anjos foram adquiridos em outra fazenda, em Petrópolis, há alguns anos. A Igreja de Nossa Senhora da Piedade, na Bahia, não é tombada. Apresenta-se assim, um conjunto do maior interesse para o estudo da imaginária baiana, onde dois mestres escultores e um entalhador foram identificados e de cuja procedência parece não haver dúvidas.

Conclusão

Senhoras e senhores, os descaminhos do acervo artístico religioso brasileiro não serão solucionados com ações policialescas e midiáticas, muito menos com a criminalização de colecionadores e antiquários. O mercado de arte, a partir de regras rígidas e claras, pode e deve sair da condição de vilão, e tornar-se um poderoso aliado no resgate de nossos bens culturais. É necessário que os órgãos de patrimônio, especialmente o IPHAN, somado aos institutos estaduais, invistam em qualificação de pessoal e transformem as ações de inventário em rotina. A produção de conhecimento e sua imprescindível difusão, atrairá estudiosos e, por certo, estimulará o surgimento de uma rede de proteção e preservação desse precioso acervo. Ainda há tempo, basta querer.

Referências

MONTEIRO NOGUEIRA, Marcus Antonio (Coord.). O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro: Inventário da arte sacra fluminense. Rio de Janeiro: Inepac, 2008.

OSWALDO CRUZ, Pedro. TASSO FRAGOSO PIRES, Fernando. Fazendas: Solares da região cafeeira do Brasil imperial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PEREIRA, D. Basílio Manuel Olímpio. Religiosos Capuchinhos da Bahia e sua egreja de Nossa Senhora da Piedade. Bahia: Typ. São Francisco, 1909.

QUERINO, Manoel Raymundo. Artistas Bahianos: Indicações biographicas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora. Rio de Janeiro: Inepac, 2007. T. 10.

SILVA NIGRA, D. Clemente Maria da. Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Salvador, Bahia: Tipografia Beneditina Ltda, 1950.

SILVA NIGRA, D. Clemente Maria da. (Coord.). Exposição de Arte Sacra: Retrospectiva Brasileira: XXXVI Congresso Eucarístico Internacional. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpia Editora, 1955.

SANTO DE CASA TAMBÉM FAZ... ARTE

Ana Lúcia Bergamo
Museóloga, Conservadora-restauradora.
analbergamo@yahoo.com.br

Palavras-chave: Santo Antônio, Acervo, Devoção, Santa Catarina.

Introdução

No início do século XIX, os estados do sul do Brasil Imperial ainda encontravam-se pouco povoados, o que gerava constantes conflitos pela ocupação do território, apesar dos vários tratados assinados entre portugueses e espanhóis. Na época, Santa Catarina possuía somente parte do litoral habitado. Por conta disso, o governo imperial adotou a política de promover a colonização das terras devolutas existentes no sul do país. Numa primeira campanha, em 1824, os primeiros imigrantes, em sua maioria alemã, estabeleceram-se mais ao norte do estado catarinense, região próxima aos portos e permeada por importantes rios. Foi insuficiente: o interior das províncias do sul continuava despovoado.

Uma nova investida era necessária para garantir a expansão demográfica do território. Agenciadores especialmente contratados panfletavam com insistência nas comunidades do centro europeu. Nessa época, a Itália recém-unificada exigia pesados sacrifícios para a recuperação de sua economia. A mecanização das indústrias somada ao meio agrícola cada vez mais empobrecido, em conseqüência do sistema de meeiros, dificultava a própria subsistência. As promessas de aquisição de um pedaço de terra fértil, e riquezas, do transporte gratuito até o destino na América, e de assistência nos primeiros tempos, fizeram com que um grande número desses italianos acorresse aos portos de Gênova, na Itália, e Lê Havre, na França, para logo desfrutarem do "paraíso".

A nova pátria

No ano de 1877, chegaram os primeiros colonizadores ao sul de Santa Catarina, vindos do Vêneto, Lombardia, Trento e Friuli, regiões do norte da Itália. Desembarcaram no porto de Laguna e seguiram pelo rio Tubarão até a cidade de mesmo nome e, daí em

diante, a pé, abrindo picadas na mata até o destino final. Em Azambuja, o engenheiro Joaquim Vieira Ferreira, responsável pela demarcação das terras da Coroa, assentou as primeiras 150 famílias. Alguns deles revoltaram-se por estarem rodeados de mata virgem, de índios selvagens e de animais desconhecidos, mas não havia como voltar.

No ano seguinte, 78 famílias fundaram Nova Feltre, mais tarde chamada Uruçanga, que na língua indígena quer dizer rio de água fria. Distribuídos os lotes de 25 a 30 hectares, era preciso abrir picadas para chegar até eles, abrir a clareira e fazer um pequeno coberto para passar as noites. Após o abrigo para as noites de chuva e de frio, iniciavam as pequenas roças de arroz, milho e feijão, enquanto eram construídas casas um pouco melhores, de pau-a-pique, usando o material da floresta. A promessa de terras boas e férteis era correta, mas precisavam vencer muitos obstáculos, até os incômodos bichos de pé. Mesmo assim, ano a ano chegavam mais imigrantes e novos núcleos eram criados: Acioly de Vasconcelos, Criciúma, e Nova Veneza.

Longe da pátria-mãe e dos entes queridos, no meio da mata, a dividir território com os indígenas do grupo Xoklengs e com animais até então desconhecidos, o sonho de serem "senhores de terra" falou mais alto. Todos os membros da família trabalhavam de sol a sol. Para obras maiores adotavam o sistema de mutirão. Segundo depoimento do Sr. Adão Betiol, descendente de imigrantes, eles sofreram muito quando aqui chegaram: assustados, com pouco para comer e longe uns dos outros, não tinham a quem recorrer em caso de necessidade. Restava rezar agradecendo por estarem vivos a cada dia e pedir que o santo de devoção os protegesse a cada minuto. Talvez tenha sido essa união em torno das imagens, onde implícita estava a sua fé, que manteve o imigrante decidido e persistente. Possuíam uma tradição religiosa muito forte por terem nascido na pátria do Papa e, principalmente, porque a Igreja ocupava um espaço de liderança nas pequenas comunidades italianas. Os hábitos religiosos foram mantidos com mais fervor. Aos domingos e dias santos, reuniam-se com outras famílias embaixo de uma árvore frondosa (enquanto não havia uma capela ou igreja) para rezar, cantar, trocar as experiências vivenciadas na semana e saber das notícias recebidas de parentes da Itália. Isso lhes servia de conforto e de estímulo, além de mantê-los mais unidos.

As primeiras capelas eram pequenos ranchos de palha com cobertura de caeté. Quase não havia imagens. Poucas famílias conseguiram trazer uma pequena imagem ou uma estampa religiosa com seus pertences. Porém, isso não se constituía um problema, pois, como relata Pe. Marzano:

> Quando não havia imagem um deles pegava um tronco e um formão e fazia uma figura mais ou menos artística. Depois de pintada e vestida, a seu modo, tinha que representar o santo protetor de seu vilarejo de origem. Ninguém, por certo, poderia descobrir naquela figura um santo, a não ser pelo nome que estava escrito no pedestal. Mas para eles era uma raridade. Logo tornava-se santo milagroso, a cuja veneração acorria-se até de capelas longínquas. (MARZANO, 1985, p.125).

As imagens religiosas sempre tiveram forte apelo sentimental. Nesse sentido, tornavam-se ícones aos quais as famílias recorriam com freqüência, na tentativa de minimizar suas dores físicas e espirituais. Elas representavam a cultura, a língua, e a ligação com a terra natal e com os parentes lá deixados, e, por que não dizer, a preservação deles próprios.

Da devoção para a história

O uso de imagens de gesso para devoção nas igrejas e capelas, ou mesmo para uso doméstico, tornou-se tão comum desde a década de 1950, que mal se podem lembrar as esculturas de madeira que existiam antigamente. Observam-se agora os santos de gesso, de textura fria, lisa e brilhante, pintura dos mantos com pouca decoração, panejamento que por vezes imita o esvoaçante do barroco, outras completamente estáticas, sem movimento, e rostos perfeitos com expressões angelicais, assemelhando-se uns com outros. Estará a modernidade massificando os símbolos do povo?

Apesar de, somente em 1964, o Concílio Vaticano II modificar alguns ritos e posturas da Igreja para resgatar a simplicidade da liturgia romana, alguns padres com pensamentos mais modernos e liberais não aceitavam "santos feios" em suas paróquias. Isto fez com que as antigas imagens fossem queimadas, enterradas, ou ainda, acabassem no fundo dos rios ou, na mão de indivíduos oportunistas, prontos a fazer qualquer

negócio com antiquários e colecionadores particulares. No entanto, algumas esculturas conseguiram sobreviver e estão ainda hoje nos museus das comunidades. Algumas pessoas mais idosas ainda hoje se ressentem de terem trocado as imagens tão veneradas.

No Museu Histórico Municipal de Nova Veneza, cidade onde viveu o mais requisitado dos santeiros, encontra-se somente cinco peças de sua autoria. No Museu Arquidiocesano Dom Joaquim (MADJ), em Brusque, encontra-se um número expressivo de esculturas devocionais produzidas pelos santeiros do sul. O MADJ, inaugurado em 1960, por ocasião dos festejos do centenário da cidade de Brusque, do qual o Pe. Reitz foi diretor, destaca-se como o maior museu do estado e como o primeiro a valorizar esta singular manifestação religiosa.

Padre Raulino Reitz, biólogo, pesquisador de orquídeas e bromélias na mata atlântica catarinense, surpreendeu-se "com a originalidade e grande variedade de imagens e objetos religiosos de santeiros do interior. Com a ajuda de vigários, antigos colegas de seminário, foi coletando algumas obras, que julgava ele, perder-se-iam com o tempo. Parte dessa coleção é formada por representações de santos e cristos crucificados, esculpidos e moldados pelos colonizadores do sul do estado. A estas representações do imaginário rural, "peças que espelham a personalidade do artista aliada a sua incultura e ignorância, de mistura com devoção religiosa e superstição" (ETZEL, 1979, p.30) pode-se classificar como arte sacra popular. Foram criadas por intuição, espontâneas, realizadas sem o apuro técnico, mas que têm grande valor pelos significados que lhes foram embutidos.

Os acervos

Entre as imagens estudadas, observa-se que a imagem de Cristo Crucificado é bastante recorrente, talvez porque seja a representação máxima do Cristianismo e, assim sendo, as orações e preces deveriam ser dirigidas a Ele na falta de padre. Reitz escreve em seu artigo "Santeiros da Colônia": "Nas procissões fúnebres ou festivas crucifixos todo originais "puxavam" as procissões e imagens rústicas eram solenemente carregadas em andores." (REITZ, s/d). Os crucificados seguiam a frente da procissão, como a indicar o caminho, mesmo que fosse de modo mais imperativo, como relatou Pe. Hamilcar:

Figura 1: São Valentim, atribuída a Angelo Cataneo. Madeira policromada: 33 x 8 x 5 cm. Museu Histórico Conde d'Eu – Orleans/SC.Foto: Ana Lúcia Bergamo.

> Beppi (José) Spillers, muito religioso, quando carregava na procissão um destes crucifixos de Leto encontrou dois serranos parados do lado do caminho, com chapéu na cabeça. Beppi não duvidou. Levantou a cruz em gesto de ameaça e gritou: "Entrem na procissão senão dou-lhes uma cristada na cabeça, brute bestie". (REITZ, s/d, p.88).

Assim a manifestação agregava todos num só canto ou oração. Não raro, os vizinhos encontravam-se nos fins de tarde para rezar em procissões pedindo a chuva necessária para as lavouras.

A imigração italiana foi responsável por difundir sua devoção a santos ainda não conhecidos nesta região, tais como São Roque, São Valentim (figura 1), Santo Antão e São Liberato. Estes viveram no período do Império Romano e têm a mesma característica: abandonaram suas fortunas para se dedicar à pregação, ao trabalho e à penitência. Estariam os colonos se espelhando nos santos para vencerem as dificuldades vivenciadas no cotidiano?

Alguns santos tinham apelo maior: São Roque e São Liberato eram muito solicitados como protetor para doenças, pestes e ferimentos, pois não havia médicos na região, enquanto São Valentim era invocado para manter a união familiar.

As esculturas não seguem uma escola, mas lembram... há nelas algo de peculiar, algo que remonta à Idade Média, quando a Igreja Católica ainda não permitia que imagens fossem entronizadas: as primeiras foram surgindo devagar, estáticas, rígidas, como que se desculpando por ali estarem. As peças caracterizam-se pela singularidade e desproporção anatômica das mesmas, o que lhes confere uma beleza ímpar. Etzel comenta:

> Não há duas idênticas, podem ser parecidas, mas como foram esculpidas uma a uma no barro ou na madeira são forçosamente diferentes. Daí poder-se mencionar a unicidade como característica da imaginária popular em contraste com boa parte da imaginária erudita, feita em série, como já assinalamos. (ETZEL, 1979, p.70).

As imagens masculinas são de talha inteira, em madeira maciça e policromadas; exemplos são São Roque, de José Frasseto, São João e Santo Antão, de Ângelo Moro. As imagens femininas, em tamanho quase natural, são de roca, com braços e pernas fixados por pregos, algumas com articulações tipo "bolacha", provavelmente para facilitar uma eventual troca das vestes. A imagem de Santa Luzia (figura 2), datada do final século XIX, tem o corpo construído em blocos bem ajustados, formando um conjunto de agradável estética. É possível ter uma idéia do conhecimento do ofício que o escultor tinha; mesmo que simplista. Trabalho igualmente interessante é encontrado na imagem de Nossa Senhora da Anunciação, exposta no mesmo museu.

No Museu Histórico Conde d'Eu, em Orleans, encontra-se a imagem de Nossa Senhora da Conceição, de roca, com articulações de bolacha nos ombros, cotovelos, quadris e joelhos. Tem esculpida a cabeça, mãos e pés, aparentando meia idade e tem inscrito a data "1891" na tábua de cedro rosa que serve como corpo. O volume do corpo é proporcionado com pequenos retalhos de tecido pregados.

Na cidade de Criciúma, o Museu Histórico e Geográfico Augusto Casagrande expõe um único crucificado de Angelo Moro (figura 3), escultura esta das mais íntegras, recolhida da devoção em 1955.

Vale analisar a imagem de São Martinho (figura 4), datada de 1889: peça mais elaborada, e que foge um pouco do tipo de fatura das demais obras, demonstrando que o autor conhecia um pouco mais do ofício de escultor e pintor de imagens. Tem um maior detalhamento e aplicações de ornamentos de metal que não se encontra nas outras, além de policromia mais cuidadosa apesar do material ser rudimentar. Essa imagem, mesmo sem autoria identificada, remete a outra, a de São Valentim, atribuída a Eugênio Frasseto, da qual não se tem a data. As duas peças têm como procedência as capelas de Nova Venância e de Rodeio da Areia, lugarejos próximos, no interior de Turvo, sul do Estado, estando hoje expostas no MADJ. Carente de uma análise mais profunda verifica-se que a policromia, salvo algumas exceções, foi realizada com materiais naturais, disponíveis no entorno.

Figura 2: Santa Luzia, Madeira policromada. 112 x 35 x 25 cm.Museu Arquidiocesano Dom Joaquim – Brusque/SC
Foto: Karina Zen.

Além das imagens, os santeiros também eram muito solicitados para construir altares e outros utensílios utilizados na igreja, como matraca, castiçais, lustres e até pia bastimal.
No decorrer do século XX, padres italianos e alemães se instalaram na região, facilitando a aquisição de imagens de centros maiores. Contudo, em povoados mais distantes, as esculturas feitas pelos patrícios ainda eram muito solicitadas. Isto ocorreu até a década de 1930, quando se perderam os últimos santeiros cujos descendentes, infelizmente, não manifestavam os mesmos pendores.

Os "santaros"...
... eram artistas do povo, autodidatas, que buscavam em sua memória a imagem dos santos conhecidos ou muitas vezes retratavam parentes por falta de modelos mais adequados. Talvez os santeiros possuíssem gravuras, santinhos ou livretos de orações nos quais pudessem se basear para talhar suas obras. Ângelo Cataneo chegou a estudar num seminário na Itália antes de vir para o Brasil, em 1878. Segundo o Sr. Constantino, seu bisneto, ele começou esculpir em 1915, após escapar de um ataque de índios, e baseava-se nas estampas de um livro que possuía.]

Angelo Moro, mais conhecido por Leto era agricultor e muito devoto. Gostava de usar um canivete ou formão quando encontrasse um bom pedaço de madeira que servisse a seus propósitos. Logo que se instalou em Nova Veneza, em 1891, esculpiu um Crucificado tendo como modelo seu irmão José. Desde então, o "Cristo Grande", como é chamado, é venerado na capela do Rio Alto Mãe Luzia, à beira da estrada no interior de Nova Veneza. Moro produziu muitas imagens a pedido da comunidade.

Beppi Canoria, Beppi Frasseto e José Frasseto são santeiros que podem ser uma, duas ou três pessoas diferentes. Beppi era apelido de Giuseppe, ou José. As peças existentes no MADJ que tem registrado tais autorias, por vezes se parecem, e em outras bem ao contrário. Na pesquisa foi possível descobrir que existiram dois Giuseppes (Beppi) Canoria, tio e sobrinho, que faziam imagens, além de Stefano, pai e avô desses. Stefano e o filho Beppi teriam feito imagens na Itália. Pode ter acontecido, que na falta de

Figura 5: Santo Agostinho, de Pietro Magagnin.
Madeira. 60 x 115 x4 cm.
Museu Arquidiocesano Dom Joaquim – Brusque/SC
Foto: Karina Zen.

Também o uso dos materiais é variado, sendo que as madeiras de cedro ou de canela foram as mais utilizadas haja vista a sua disponibilidade na época. O Sr. Olivo Frasseto comenta que seus tios Beppi, Abel e Flávio eram experientes em fazer o "matone" (tijolo). Nos anos de 1930, fizeram muitas imagens de barro, através do processo de moldagem ou modelagem. Eles tiveram uma grande produção e trabalharam também com outros materiais como cimento, gesso e cera.

Considerações finais

A preservação da fé e dos costumes religiosos, mesmo em situações totalmente adversas, permitiu que a memória e a criatividade aflorassem nos imigrantes italianos que se instalaram no sul de Santa Catarina, em meio à mata atlântica, resultando num legado de rara beleza, que muito pode ser explorado na sua historicidade, simbologia, e conjunto escultórico.

Cabe salientar ainda, que o clero teve uma atuação destacada recolhendo os objetos resultantes do trabalho dos santeiros, expondo-as nos museus, e assim, valorizando a arte sacra popular.

Referências

ARANTES, Antônio Augusto. A preservação de bens culturais como prática social. **Revista Museo**. Rio de Janeiro: 1989, [s.n.], p. 12-16, vol. 2.

DALL'ALBA, Pe. João. **Imigração Italiana em Santa Catarina-** documentário EDUCS-Editora Lunardelli, 1983.

ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. Edições. Melhoramentos Editora da Universidade de São Paulo. 1979.

FERREIRA, Desembargador Vieira. **Azambuja e Urussang**a. Pref. Munic. Pedras Grandes, Pref. Munic. de Urussanga, FEBAVE, 2ª edição. 2001.

LEMOS, Carlos A. **A Imaginária Paulista**. São Paulo, Ed. Pinacoteca, 1999.

MARQUES, Agenor Neves. **Imigração Italiana**. Ed. Comemorativa Centenário de Urussanga 1878-1978. Graf. Ribeiro, Criciúma/SC, 1978.

MARZANO, Pe. Luigi. **Colonos e missionários italianos nas florestas do Brasil**. Trad. Pe. João Leonir Dall'Alba. Editora UFSC/ Pref. Municipal de Urussanga. 1985.

REITZ, Pe. Raulino. Santeiros da Colônia. **Blumenau em Cadernos,** Tomo VI, nº 5. p. 85/89.

_____. Arte Religiosa Popular em Santa Catarina. **Blumenau em Cadernos,** Tomo XI - agosto de 1971 – nº 8. p.157/161.

ENTRE REIS:
O DISCURSO IMAGÉTICO DOS RETÁBULOS DE SÃO LUÍS E SANTA ISABEL[1]

Bráulio Gomes Felisberto
Graduando em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto.
brauliohistoria@yahoo.com.br

Filipe Bortoletto Ribeiro Toledo
Graduando em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto.
epilif13@hotmail.com

Preâmbulo

Nos últimos anos, a necessidade de suprir lacunas do estudo da imaginária brasileira nos concedeu trabalhos vultuosos sobre a discussão que permeia a cristandade ocidental desde a gênese da representação imagética[1]. O trato com a imaginária luso-brasileira ganha maior articulação pela disseminação das concepções tridentinas, trazidas para Minas sobretudo pela criação do bispado de Mariana. Nas palavras de Daniele Menozzi, o Concílio de Trento teve para as imagens uma "tríplice função", quais sejam: "reavivar a memória dos fatos históricos, estimular a imitação dos personagens representados e permitir sua veneração"[2].

No que concerne ao uso das imagens na religiosidade que se desenvolveu no interior da colônia, para além das definições estabelecidas pelo concílio, a prática acabou por agregar à imaginária diversas outras formas de representação e pertencimento à fé católica. Ora, em um espaço onde não existia uma formação educacional sólida, tanto de clérigos como de fiéis[3], a visualidade consistia importante veículo discursivo do espaço religioso.

Detemo-nos ao franciscanismo do final do século XVIII e início do XIX, mais precisamente àquele que se desenvolvia na cidade de Mariana, antiga Vila de Nossa Senhora do Carmo. A imaginária que compõe a Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana, conforme concluído por muitos estudos iconográficos, comunga com uma tendência de conservação de matrizes metropolitanas na América portuguesa, devido, dentre outras coisas, às características de sua formação (QUITES, 2006; OLIVEIRA, 2003; LEVY,1944). Nesta conjuntura, a religiosidade se manifestava principalmente através das organizações leigas, daí destacarmos a Ordem Terceira de São Francisco, que junto à de Nossa Senhora do Carmo, alcançou um grande prestígio social (BOSCHI, 1986).

As irmandades se firmavam em espaços provisórios em outras capelas e muitas vezes, mesmo com casa fixa, possuíam retábulos nas matrizes. Assim, o interior destes templos constituía um complexo acúmulo de discursos, daí a preocupação das

irmandades na produção dos mesmos[4]. No caso das capelas próprias o discurso é pensando para o templo em sua integralidade, o que permite extrapolar a restrição de um único retábulo para todo o templo. Nas capelas das irmandades, o pensamento acerca da composição da imaginária seguia uma linha próxima a um "programa iconográfico", possuindo raras exceções.

Considerando a imaginária como uma modalidade artística importante para o período, reflitamos, portanto sobre o seu entendimento nesta conjuntura. Segundo Raphael Bluteau, imaginária é "a arte de fazer imagens, ou figuras de vultos". Desdobrando a definição proposta elencamos três aspectos principais: 1) "a arte", tomado seu caráter de convenção cultural; 2) "o fazer", que nos remete à uma idéia de trabalho manual, e 3) "a própria imagem", o produto do trabalho.

Optamos por uma metodologia que nos permitisse abarcar a relação desses três pontos principais na concepção de nosso objeto de pesquisa. Assim, nos apropriamos do esquema proposto por Michael Baxandall, em seu livro *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*[5]. O diagrama intitulado de "triângulo da reconstituição" nos permite uma chave de leitura e relativa compreensão dos objetos, a partir do posicionamento de três conceitos em seus vértices. A saber: problema, cultura e o objeto, este último alcançado através da descrição. Citando Baxandall:

> [...] o que temos de fazer (...) é uma espécie de jogo conceitual a partir desse triângulo que reconstrói de modo simplificado a reflexão do autor e as razões que o levaram a fazer uma escolha individual entre os recursos que a sociedade lhe ofereceu para cumprir sua tarefa.[6]

Distribuindo, numa adaptação do esquema, as três categorias emprestadas de Raphael Bluteau têm-se nos vértices/conceitos, a arte (nos referindo ao conceito cultural, posto que se estabeleçe por uma convenção), a feitura/produção/fatura da obra como o problema em si, e por último o objeto, que é o conjunto retábulo/imagens.

Entre arte, cultura e poder

A criação da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana se dá pela insistência dos fiéis que lá se encontravam, já

que anteriormente participavam da Ordem de Vila Rica. Já em 1757, havia uma demanda dos irmãos franciscanos de se reunirem na própria freguezia. Dada a concessão no ano seguinte, os leigos se firmaram provisoriamente na Capela de Santanna, enquanto ainda não possuíam casa. (TRINDADE, 1943.pg 57).

Em paralelo aos esforços da Ordem Terceira para sua alocação num espaço próprio, os irmãos empenhavam-se na aquisição de imagens a serem dispostas nos retábulos. Tal esforço não era casual, pois na América Portuguesa do setecentos as imagens tinham uma função importante, uma vez que educavam na fé e convenciam sobre as condutas a serem adotadas - valores sociais expressos pelas alegorias/ virtudes.

Diversos documentos citam doações e a participação dessas imagens nas procissões, sobretudo na da Penitência ou Cinzas. Nas páginas iniciais do Livro de Termos, está lavrada a doação[7] de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, a qual é devotada a posterior construção da Capela. A devoção dos franciscanos à Imaculada data do período medieval, sendo eles uns dos principais agentes para a difusão do culto à Conceição na América portuguesa. Tal culto, aliás, era muito bem quisto pela Coroa, que torna tal invocação padroeira do Reino e protetora da dinastia. Por isso a disposição de tal imagem no templo era indissociável de conotação política, ainda que muitos irmãos da Ordem possam sequer ter feito tal associação na sua prática de fé.

Ainda nos demonstra o Cônego Raimundo Trindade que nos finais de fevereiro de 1760, há a doação de diversas imagens, incluindo a imagem de Santa Isabel, Rainha de Portugal, oferecida pelo comissário Padre Luciano Pereira da Costa, importante religioso que contribui com a consolidação dos franciscanos terceiros em Vila do Carmo. A ligação dos franciscanos com Santa Isabel advém de seu caráter pacificador e pelo fato de ter fundado um convento devotado a Santa Clara em Coimbra e após ter enviuvado no ano de 1325, ter-se retirado para as imediações do mesmo, dedicando sua vida aos necessitados. A ligação de Santa Isabel é intrínseca ao Reino de Portugal devido ao casamento com Dom Diniz. Tamanho era seu culto que a mesma é padroeira da cidade de Coimbra. (QUITES, 2006. pg. 84-86).

Sobre a imagem de São Luís, não encontramos menção quanto a sua feitura ou doação, todavia cogitamos a segunda hipótese.

Luís IX tem uma forte ligação com a monarquia portuguesa, que provém sobretudo do momento em que os Bourbons assumem o trono da Espanha.

A doação de tais imagens contribui para elucidar o motivo do não registro de gastos com a aquisição de algumas delas e tão somente com sua manutenção, como no caso dos registros de compra de fazenda[8]. Quando da concepção arquitetônica do templo a ser construído, passa a ser pensada a maneira com que as imagens da Ordem ocupariam esse novo espaço, agora sua casa definitiva, lavrada em pedra.

O que percebemos nesse espaço é um endosso do poder monárquico mediante uma linguagem estética e não por instrumentos de coerção fiscal ou militar. Era preciso, em afinidade aos preceitos retóricos circulantes entre a imagética e a homilética, não apenas convencer as mentes, mas seduzir as almas. Todavia a leitura dessas imagens pelos fiéis, inclusive irmãos da Ordem, mostrou-se diversificada. Sem que a legitimidade do poder real fosse refutada, outras associações entre fé e vida social se apresentaram, deixando registros na imaginária. Destaca-se nesse sentido a presença do termo "aparecida" ao se referir à escultura da Imaculada Conceição apenas poucos anos depois do encontro da imagem no rio Paraíba.(QUITES, 2006. pg.149)[9]. A interpretação religiosa da imaginária fluida e mutável recriava relações de fé e de poder ao mesmo tempo que as esculpia.

Lembremo-nos de que tratamos de um regime monárquico-imperial e de padroado. Logo a inclusão de reis no programa iconográfico agrega ao *status* da Ordem um caráter nobiliárquico, em especial ao de irmão, posição ocupada outrora pelos monarcas.

O caráter ostensivo da descrição e as ferramentas de interpretação dos retábulos

Os retábulos que ocupam quase todo pé-direito da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana são altares chanfrados na nave, posicionamento que lhes proporciona uma relevância no campo visual (FIG.I). Ainda não encontramos)nenhum documento que mencione a execução das imagens e sobre os retábulos, Carlos Del Negro diz que "a talha do altar-mor foi executada em 1776/77 por Luiz Pinheiro, e os altares da nave, de Santa Isabel, São Luis, Santa Rosa e São Roque foram executados em 1777/78, pelo Capitão Barroso" (QUITES, 2006. pg. 152).

Figura 1: Capela da Ordem Terceira de São Francisco – Mariana – Ao fundo, altar-mor, à direta, retábulo de São Luís, Rei de França, à esquerda, retábulo de Santa Isabel, Rainha de Portugal. Foto: Renata Chan, 2010.

Os retábulos são ornados com porções cromáticas onde dialogam com maestria o branco, o azul e o dourado, que era característica da época e uma estratégia de suavizar o que era visto (OLIVEIRA, 1997/2002. pg. 263), oposta ao excessivo douramento e à complexa estrutura ornamental de representações executadas outrora na Vila do Carmo. Os elementos presentes em ambos retábulos nos levam a supor que se trata do mesmo risco, com a conformação básica de um trono central e dois nichos laterais. (FIG.2, 3)

As rocalhas permeiam todo retábulo, ora em composição única e central, ora distribuídas em parte, em leves curvas. O trono é ornado com folhas de acanto e seguindo o dicionário de Jean Chevalier, tal motivo fitomorfo nos remete à uma alegoria de superação. Em suas palavras, "aquele que estiver ornado por essa folha venceu a maldição bíblica: 'o solo produzirá para ti espinhos e cardos' (Gênesis, 3, 18), no sentido de que a provação vencida se transformou em glória". A ornamentação do acanto se encontra no depositório dos objetos que nomeiam o retábulo. As duas figuras principais encontram-se assentadas

Figura 2: Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana. Vista do retábulo de Santa Isabel, Rainha de Portugal. Foto: Renata Chan, 2010.

em um trono demonstrando que o sofrimento e a angústia da vida se transformaram em bem-aventurança. (FIG. 5)

Embora haja referências iconográficas nos retábulos, sobretudo no altar de São Luís, Rei de França, há cartelas indicando a nomenclatura dos santos e a presença de coroas nas rocalhas que encimam os arcos dos camarins, que também remetem ao caráter sacro e real das representações ali descritas. (FIG. 6) É, portanto interessante verificar que já no douramento dos retábulos (final do XVIII/início do XIX) parcela dos freqüentadores do templo demandava uma forma escrita de identificação das imagens, indicando um progressivo esvaziamento da habilidosa leitura iconográfica. Ao mesmo tempo que o processo de alfabetização lentamente era promovido entre outras camadas sociais que não a elite aristocrática, a familiaridade com o discurso estético no campo religioso tornava-se mais nebulosa.

Considerando o conjunto discursivo composto pelos motivos fitomorfos e reais, percebemos que se a santidade comunga com a morte, ela vincula-se sobretudo à perenidade. Tais imagens, portanto, veiculam para o irmão franciscano a concepção de proteção e segurança na vida e na morte, nos assuntos sacros e profanos.

O ofício e as práticas: constantes construções e reconstruções do discurso imagético

As primeiras referências, por ora encontradas, fazem menção às doações e à trasladação das imagens da antiga casa para a nova Capela. Segundo o termo, aos 26 do mês de outubro de 1777, no consistório da Venerável Ordem Terceira da Penitência, na presença de diversos irmãos, foi realizada uma reunião na qual se decidiu pela trasladação das imagens. Ainda conforme o Termo, determinou-se que fosse feita com seis andores, a saber: as imagens do Senhor do Monte Alverne, a de Nossa Senhora da Conceição, a de São Luís, Rei de França, a de Santa Isabel, Rainha de Portugal, a de São Roque e a de Santa Rosa de Viterbo[10], que na cartela é nomeada Santa Rosa, a virgem.

A celebração da trasladação foi estudada por Affonso Ávila, em seu clássico *Resíduos seiscentistas em Minas.* Segundo o autor, comentando o Triunfo Eucarístico ocorrido em Vila Rica em maio de 1733 e publicado em formato de um opúsculo no ano seguinte:

> OTriunfo Eucarístico evidencia, sem dúvida, o estado de euforia da sociedade mineradora [...]. A igreja vê também a oportunidade de afirmar a sua hierarquia colonizadora nas Minas, realizando, quinze anos antes a instalação do primeiro bispado, verdadeira demonstração de poderio temporal e domínio religioso.11

Figura 3: Capela da Ordem Terceira de São Francisco – Mariana – Vista do retábulo de São Luís, Rei de França. Foto: Renata Chan, 2010.

Analisando os documentos, notamos que a trasladação das imagens da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana não foi registrada com a notoriedade da solenidade de Vila Rica. Também não encontramos até o momento nenhuma publicação em terras lusitanas dedicada à trasladação de 1777. Ademais, cerca de meio século separa cronologicamente os eventos. Isto não quer dizer que houvesse uma simplicidade simbólica no ritual. Assim, elencamos dois motivos relevantes para evocarmos tal celebração: o primeiro é que aquela conjuntura comportava lentas rupturas e profícuas continuidades, numa apropriação da análise desenvolvida, para o âmbito econômico, por António Manuel Hespanha**.** O segundo é que a trasladação das imagens significa muito mais que um trajeto entre dois prédios, sua importância se revela no estabelecimento do sagrado em um espaço até então tido como profano, da reiteração da intervenção sacra no mundo, que se torna "sacramental". Isto significa que através da trasladação e durante sua execução a realidade social se estetiza, torna-se sinal de uma dimensão apreensível pela fé e traduzida pela arte, mas não exclusivamente pelos sentidos empíricos. Como em um jogo, as peças do quebra-cabeça se encaixam lentamente, ora promovendo fraturas, ora conservando. Assim, os objetos se constroem com a união das imagens e do retábulo a partir da trasladação, contudo, não finda aí.

Em um primeiro momento, como já comentado, a relevância do registro das imagens se dá pelo doador e não pelo autor da obra. Todavia, por se tratar de contratação direta com a Ordem, aparecem inúmeros registros sobre a feitura dos altares do templo franciscano, desde o risco até o douramento e pintura, geralmente voltados para a tentativa de resolução de problemas estéticos dos retábulos. Entre os anos de 1791 a 1829 há pintores atuando na Capela, o que significa que são aproximadamente quatro décadas em que se articula uma adequação do discurso imagético. Portanto, a sensação que nos transmite a visualização dos dois retábulos,

Figura 4A: Capela da Ordem Terceira de São Francisco – Mariana – Detalhe dos camarins e tronos – Retábulos de Santa Isabel, Rainha de Portugal e São Luís, Rei de França. Foto: Renata Chan, 2010.

seja qual for: angústia, segurança, fé, temeridade, divindade, foi elaborada como um processo.

Caso particular no douramento é a atuação de Francisco Xavier Carneiro, que contratado para intervenções nos retábulos de São Luís, Santa Rosa e um retoque no de São Roque não executa a obra e somente em 1821 o ajuste é tornado sem efeito. O que podemos inferir com este fato é que embora o discurso seja concebido previamente à sua execução material subsiste uma tentativa de controle do mesmo, exposta na necessidade de finalização das obras (FOUCAULT,2006).

Nesse quadro, atuam vários pintores, douradores, estufadores. Em geral, como nos dizem os documentos diversos "homens que viveram de suas artes", fossem Domingos da Costa Ataíde e Francisco Justiniano Marques, que trabalharam no templo no fim do século XVIII ou Francisco Moreira de Oliveira, João Alves de Mesquita e João Lopes Maciel que executaram suas atividades no XIX. Algumas dessas intervenções foram dotadas de grande destaque, como as de Manoel da Costa Ataíde[12] e João Nepomuceno Correa e Castro e o já citado Francisco Xavier Carneiro - que executou outras obras no templo - e mesmo as que repercutiram menos foram expressivas pois sua prática constituiu-se ao mesmo tempo num espaço de relações sociais e de intercâmbio artístico. A realização dessas esculturas articulava-se com outra prática social, a trasladação das imagens para outras espacialidades sacras, fossem templos ou procissões.

Conclusões

Ao exposto, nossa tentativa foi sistematizar algumas reflexões surgidas durante nossa pesquisa, que ainda está em andamento. Delineamos aqui alguns pareceres. Embora o processo de construção das imagens seja importante, frisamos que nosso esforço de compreensão incide na união imagens/retábulos, daí a ênfase na trasladação de 1777. A partir daí percebemos que o discurso imagético é algo em plena construção, na qual existe uma relativa acumulação de valores e atributos (tanto concretos, como abstratos). Dinâmica esta que só foi possível, ao nosso ver, pelas relações estabelecidas entre os irmãos da ordem, o poder civil, na corporificação da Câmara, com as outras ordens terceiras e por último, e não menos importante, as relações estabelecidas entre os

executores. Em uma dinâmica, de diretrizes e encargos, mas também de fazeres e apreciações/contemplações.

Referências

ÁVILA, Affonso. "Triunfo Eucarístico: uma festa barroca". *In:* ____. *Resíduos seiscentistas em* Minas; textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. 1º volume. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Centro de Estudos Mineiros, 1967.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*; a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira; introdução à edição brasileira: Heliana Angotti. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BLUTEAU, Pe. D. Raphael. *Vocabulário portuguez e latino* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de JESU. Anno de 1712.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*; irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense, s/d.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collége de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulio: Edições Loyola, 2004. 14ed.

HESPANHA, Antônio Manuel. "A constituição do Império português. Revisão de alguns enviesamentos correntes." *In:* FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima. *O Antigo Regime nos trópicos*; a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LEVY, Hannah. "Modelos europeus na pintura colonial". *In: Revista do SPHAN.* Rio de Janeiro, vol. VIII, 1944.

MENOZZI, Daniele. *Les images. L'Eglise et les arts visuels.* Paris: Les Editions du Cerf, 1991. p.25. Citado por: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções". *In: Revista Barroco*; O território do Barroco no século XXI. Número-simpósio 18. Belo Horizonte: Centro de Pesquisa do Barroco Mineiro. 1997/2000.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções". *In: Revista Barroco*; O território do Barroco no século XXI. Número-simpósio 18. Belo Horizonte: Centro de Pesquisa do Barroco Mineiro. 1997/2000.

Figura 5A: Capela da Ordem Terceirade São Francisco, Mariana. Detalhe da cartela do retábulo de Santa Isabel, Rainha de Portugal. Foto: Renata Chan, 2010.

Figura 5B: Capela da Ordem Terceira de São Francisco – Mariana – Detalhe das cartelas – Retábulos de Santa Isabel, Rainha de Portugal e São Luís, Rei de França.
Foto: Renata Chan, 2010.

QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de vestir*; revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, SP, 2006.

TRINDADE, Cônego Raimundo. "A Igreja de São Francisco de Assis de Mariana". *In: Revista do SPHAN*, vol.VII. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943.
TRINDADE, Cônego Raimundo. *Arquidiocese de Mariana*; subsídios para sua história. 2.ed. vol.1. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953.

Documentos manuscritos

MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DE MARIANA.. *In:* Livro de Recibos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana. 23/09/1790 – 04/10/1873.

MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DE MARIANA. Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana. 09/08/1758 – 08/08/18[80].

MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DE MARIANA. Estatutos Municipaes da Ordem Terceira do Seraphim Humano e Gloriozo Patriarca Sam Francisco da Cidade de Mariana. Que por cõmum consentimento de toda a Ordem se mandarão fazer. Aprovados e corrigidos pelo M. R. P. Ex. Custódio Fr. Ignácio da Graça ministro provincial da nossa província do Rio de Janeiro. No anno de 1765.[1]
A pesquisa da qual este artigo faz parte nasceu de um interesse compartilhado pelos documentos encontrados em Minas Gerais. Dessa forma é um projeto independente, apresentado pela primeira vez no "VI Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira" em setembro de 2009. Agradecemos ao incentivo e orientação do Professor José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima e à Professora Doutora Virgínia Albuquerque de Castro Buarque que gentilmente fez a revisão crítica do texto. Registramos ainda a colaboração de Hudson Lucas Marques Martins e Fabrício de Paula Gomes Moreira que acompanharam as transformações do projeto. Por fim, somos gratos à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana pela acolhida.

Notas

[1] Conforme cita Maria Regina Emery Quites, diversas ações contribuíram para o avanço dos estudos em imaginária: a publicação de diversos livros voltados para o estudo da temática, seminários, congressos, e a instituição de um Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Cf. QUITES, 2006.

[2] Citado por: OLIVEIRA, 1997/2000.

[3] Devemos considerar ainda que a fundação do Seminário de Mariana em 1750 reformula a questão da educação em Minas Gerais. Confira em: TRINDADE, 1953.

[4] Assim, para Michel Foucault: "a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade." Confira em: FOUCAULT, 2004.

[5] BAXANDALL, 2006.

[6] *Idem.*

[7] Miguel José Rabelo doou a primeira imagem em 1759 e a segunda foi doada pelos irmão Miguel Teixeira Guimarães e Pedro Almeida em 1777.

[8] Conforme recibo datado de 1792 em que se pagava a um tal Bento José mais de seis oitavas de outro por tecidos para *hábitos das imagens da mesma Ordem.* MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DE MARIANA. Registro de pagamento por tecidos para hábitos das imagens, em 20 de julho de 1792. *In:* Livro de Recibos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana. f. 7v.

[9] MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DE MARIANA. Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana. f. 3v.

[10] MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DE MARIANA. Registro de trasladação de imagens, em 26 de outubro de 1777. *In:* 1777; Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana. t. único. f. 91v. (único registro da folha).

[12] ÁVILA, Affonso. 1967.

[13] No caso de Manoel da Costa Ataíde, ressaltamos algumas intervenções feitas no altar de Santa Isabel, Rainha de Portugal na última década do século XVIII e início do XIX. MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DE MARIANA. Registro de pagamento a Manoel da Costa Athaide . *In:* Livro de Recibos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana. 1795 / 1796 / 1801.

A IMAGEM DE SANTO ANTÔNIO DO RELENTO: DEVOÇÃO NO RIO DE JANEIRO COLONIAL

Cesar Augusto Tovar da Silva
Mestre em História Social da Cultura (PUC-Rio).
Professor de História da Arte e Arquitetura (PUC-Rio)
Professor de História da Arte Sacra (Faculdade de São Bento – RJ).
cesartovar@uol.com.br

Figura 1: Santo Antônio do Relento. Foto: Acervo do Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro. Foto: Alex Salim.

Introdução

Santo Antônio (1195-1231) foi uma das devoções mais populares da América Portuguesa. Conforme Gilberto Freyre, nele se uniram "a Igreja e Portugal: as duas forças principais que formaram o Brasil, formando vários Brasis"[1]. Considerando que no programa colonizador português colonizar implicava em formar tanto súditos quanto fiéis, a devoção a um santo lusitano, como Antônio, ia ao encontro de tal anseio, pois, de acordo com a cultura barroca vigente na época, conjugava sensibilizações em relação à religião católica e também ao reino português.

Na cidade do Rio de Janeiro colonial, a devoção antoniana esteve oficialmente ligada ao convento franciscano erguido no atual Largo da Carioca a partir dos princípios do século XVII, pois o monopólio de culto público, bem como de formação de confrarias sob a invocação dos principais santos da Ordem – São Francisco e Santo Antônio –, foi aos frades garantido pelo mesmo documento que lhes conferiu a posse das terras onde se estabeleceram.

> E porquanto a dita Casa há de ser da Invocação de Santo Antônio, e o Padroeiro dos ditos Religiosos é S. Francisco, cujos Filhos são, dizendo-nos o dito Padre Custódio, que não era justo, que de nenhum dos ditos Santos houvesse Igreja, Ermida, Capela ou Altar na Terra, chamamos para este efeito aos Senhores Provisor Vigário Geral, e Oficiais das ditas Confrarias, como pessoas a quem isto mais particularmente pertence, os quais, ouvidas as razões do dito Padre Custódio, assim os ditos Senhores Provisor, e Vigário Geral de consentimento dos Oficiais, assim a Confraria do Seráfico Padre S. Francisco, situada na Sé desta cidade, como da de S. Antônio situada na sua Ermida ao pé do Monte, todos juntos deram o seu consentimento a isto, e interpuzerão a sua autoridade, pela qual havemos todos por bem, que de hoje em diante se tirem, e acabem as ditas Confrarias, e se não possam de novo instituir em nenhuma Igreja da dita Cidade, ainda que seja convento de religiosos.[2]

Diante disso, acredito ser o Convento de Santo Antônio um espaço significativo no qual o historiador pode encontrar imagens que o ajudem a compreender o significado de tal devoção na formação da cultura local.

Em 1608, sob a administração de Frei Estevão dos Anjos, se deu o lançamento da pedra fundamental do convento. Conforme seu próprio testemunho:

> Em 4 de junho de 1608, véspera de "Corpus Christi", se lançou a pedra na igreja desta Casa de Sto. Antônio do Rio de Janeiro em cima pelo Sr. Administrador Mateus da Costa Aborim e o Capitão-mor e Governador da Cidade Afonso de Albuquerque e Martim de Sá seu antecessor, e o P. Reitor do Colégio de Jesus, que então era o P. Pedro de Tolêdo, e o P. Martim Fernandes, Vigário da Sé. Levaram em uma charola a pedra, e Sto. Antônio em cima em solene procissão, e acompanhamento do povo, estando presente o Ir. Frei Leonardo de Jesus, Custódio a segunda vez que aqui veio, sendo eu Frei Estevão dos Anjos Presidente, que fiquei correndo com as obras até me suceder o Ir. Frei Antônio da Madre de Deus, confessor, em 15 de dezembro de 1612.[3]

Esse documento talvez seja o mais antigo registro acerca de uma procissão antoniana na cidade. Significativo em sua descrição é o fato de sobre a pedra fundamental do convento ser transportada a imagem do santo, que presumivelmente seria a pertencente a uma antiga ermida de Santo Antônio aí existente e que dera nome ao morro. O simbolismo deste ato confere força à estrutura sob a qual se erguerá o convento, por sua vez símbolo da obra franciscana na cidade.

Em concordância a essa ideia, antigamente podia-se ler pintadas no forro do salão da portaria as seguintes palavras, tiradas do Ofício de Santo Antônio: *Domus ab Antonio / supra petram posita / firmiter perstabit*, ou seja, "A casa de Antônio / a colocada sobre a pedra / firmemente persistirá".[4]

Em 8 de dezembro de 1616 foi inaugurada a capela-mor. Segundo frei Basílio Röwer, o altar, embora sem retábulo concluído, não deve ter ficado vazio. Portanto, segundo suposição do mesmo historiador, a imagem aí colocada deve ter sido a mesma que fora

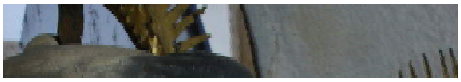
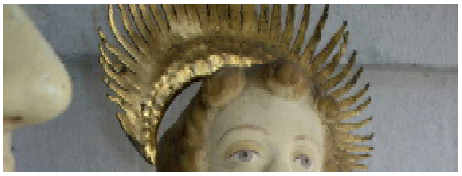


Figura 2: Santo Antônio do Relento. Detalhe.Foto: Acervo do Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro.

> sobre o Breviario, o qual muitas vezes se vinha regalar entre seus braços.[8]



Com 1,10m de altura, a imagem do convento foi feita em barro queimado e policromado. À semelhança de muitas esculturas feitas na colônia no mesmo período, o santo foi representado de forma rígida. No conjunto, a única sugestão de movimento deveria ser conseguida pelos braços esticados do Menino Jesus em direção a Santo Antônio. Tal ideia, porém, pode ficar comprometida em função da roupa com que se veste a criança e que, tradicionalmente, é trocada por ocasião da festa de Santo Antônio a cada 13 de junho. O distanciamento entre as duas figuras também não contribui para provocar o sentimento de ternura, próprio deste tipo de iconografia. (FIG. 1).

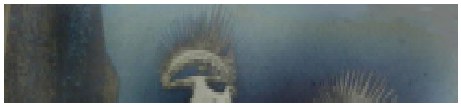
Apesar dos antigos registros acerca da dupla autoria da imagem, o olhar atento aos detalhes do rosto do santo em comparação ao do Menino Jesus permite colocar a tradição em dúvida, pois os traços fisionômicos, sobretudo olhos e bocas, se assemelham em feitio e expressão. (FIG. 2. 3)

O santo foi moldado tendo suas duas mãos segurando o livro, seu atributo de sábio e pregador. Logo não foi feita para segurar outros objetos, seja a cruz ou o lírio, conforme sua iconografia tradicional. No entanto, antigos relatos e fotos mostram que, ao santo já foi dado a segurar um bastão ou mesmo a cruz, como atualmente se apresenta.

O fato de estar exposta do lado de fora há quase 300 anos contribuiu, sem dúvida, para seu grande desgaste. O vidro que a protege em seu nicho não deve ter estado sempre lá. São visíveis os sinais do desgaste em todo o trabalho de pintura. O Menino Jesus, por exemplo, parece estar danificado na altura do pescoço.

Conforme o registro de uma foto antiga, é possível perceber que, no último século, houve intervenções na imagem: a cor do cabelo do Menino Jesus foi mudada. Já foi escuro e na última intervenção, lhe deixaram loiro. A carnação feita com cor pálida, amarelada, acentuou o ar oriental que os olhos semicerrados do santo lhes conferem. (FIG. 4).

A aura mística conferida à imagem na conclusão de sua feitura foi reforçada em princípios do século XVIII, por ocasião do ataque



> que se deu a Sancto Antonio de Capitam de Imfantaria Com declaração q aimportancia destes Soldos se apliquem para a Sua festa e ornato da Sua Capella Cujos Soldos ham de ser os mesmos que se pagam a dinheiro aos mais Capitans...[13]

Embora não seja interesse maior desse estudo se deter na questão das invasões francesas à cidade, devo aqui acrescentar que a defesa local diante do ataque promovido por René Duguay-Trouin, em setembro de 1711, não teve o mesmo êxito do ano anterior, sendo a cidade saqueada e o convento invadido. Quanto a isso, é interessante notar que no Livro do Tombo do Convento de Santo Antônio o registro relativo à invasão de 1710 é minucioso, enquanto o relativo à de 1711 é sucinto.

Conforme a Carta Régia acima citada, o soldo pago ao santo era destinado à realização de sua festa[14] e ao ornato de sua capela. Esta havia sido concluída durante o guardianato de Frei Antônio do Calvário, em 1615. Um século depois, a conquista dos recursos, com destinos claramente observados pelo rei, exigia obras de melhorias na dita capela, o que pode ajudar a explicar a reforma empreendida nesse espaço durante o guardianato de Frei Lucas de São Francisco, entre 1716 e 1719, e que lhe conferiu a feição barroca, sobretudo através de uma rica talha dourada.

Em 1729, o Provincial da Província da Imaculada Conceição, como representante dos religiosos do convento, solicitou junto a D. João V, o aumento do soldo, alegando que o santo recebia a metade dos soldos pagos a outros capitães. Em resposta, o rei ordenou ao provedor da Fazenda Real "pagar a este Santo capitão quarenta cruzados de soldo por mez, como se pratica com os mais capitães dessa praça.[15]

A administração do soldo, porém, não esteve desde o começo a cargo dos religiosos, mas cabia ao provedor da Fazenda Real. Este, entretanto, suprimia elementos necessários ao cerimonial litúrgico e autorizava ornamentos caros, que os religiosos não consideravam condizentes com a pobreza característica da Ordem. A insatisfação dos religiosos diante da intromissão do provedor na administração do soldo e em questões que afetavam o funcionamento do ritual litúrgico aumentou em função do não pagamento de soldos durante alguns anos. Diante disso, os capuchos pediram a intervenção de seu procurador em Lisboa junto ao rei. Em 1751, D. José I decidiu-se a favor dos pedidos dos religiosos, ordenando que a administração dos soldos ficasse a cargo do síndico do convento:

> Mas por ser de minha Real Intenção, que o pagamento dos Soldos do Senhor Santo Antonio prefira a outra qualquer obrigação, assim como se pratica neste Reyno; me pedia fosse servido mandar se pague tudo o que se estiver devendo do dito Soldo ao Syndico do Convento, para que este o applicasse na forma sobredita [a festa e ornato de sua Capella], em que se não poderá intrometter daqui em diante o Provedor de minha Fazenda, mas só mesmo Syndico; e sendo visto o seu requerimento, e o que sobre elle responde o Procurador da minha Fazenda. Me pareceo ordenar-vos que façais satisfazer o que estiver devendo destes Soldos, applicando-o ao Ornato da Capella de Sancto Antonio, no que vos parecer necessario, ouvindo ao Guardião do Convento.[16]

A partir dessa decisão o convento passou a receber o soldo regularmente, dividido em três parcelas ao longo do ano. Em 1810, Santo Antônio foi promovido pelo príncipe regente D. João a sargento-mor e, em 1814, a tenente-coronel. No mesmo ano, foi também condecorado com a Grã-Cruz da Ordem de Cristo e, embora não haja registro de data, D. João também ofertou ao santo seu próprio bastão.

No início da República, com a separação entre o Estado e a Igreja, houve discordância acerca da manutenção do pagamento dos soldos ao santo. Em 1890, o Marechal Floriano Peixoto decidiu que o soldo continuasse sendo pago, enquanto não fosse anulado o decreto de 1814. Somente em 1911, já instalada a República, o santo deixou de receber soldo.

Notas e referências

[1] FREYRE, Gilberto. *A propósito de frades.* Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959. p. 16.

[2] RÖWER, Basílio (OFM). *O Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro.* Sua história, memórias, tradições. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 25.

[3] Idem, p. 32.

[4] Idem, p. 31.

[5] Idem, p. 258.
[6] Idem, p. 259.

[7] ARAUJO, José de Sousa Azevedo Pizarro e. *Memórias históricas do Rio e Janeiro.* v. 7. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945/51. p. 194.

[8] CARDOSO, George. *Agiologio lusitano dos sanctos e varoens illustres em virtude do reino de Portugal, e suas conquistas.* Tomo III. Que comprehende os dous meses de Maio, & Junho, com seus commentarios. Lisboa: Officina de Antonio Craesbeeck de Mello, 1666. p. 680.

[9] Se Santo Antônio, nessa ocasião, foi promovido a Capitão era porque já tinha assentado praça militar na cidade. Porém, não se sabe quando. Cf. RÖWER, op. cit., p. 262.

[10] Idem, p. 267.

[11] SARTHOU, Carlos. *Relíquias do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1965. p. 121.

[12] SOARES, José Carlos de Macedo. *Santo Antônio de Lisboa militar no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1942. p. 67.

[13] Idem, p. 81.

[14] Comemorada anualmente no dia 13 de junho e precedida por uma trezena.

[15] SOARES, op. cit., p. 82.

[16] Idem, p. 83-84

HERÓIS DA FÉ: RELÍQUIAS E RELICÁRIOS

Francisco de Assis Portugal Guimarães
Arquiteto.
Especialista em Restauração de Monumentos e Sítios Históricos e em Arte e Cultura Barroca.
Diretor do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.
fportuga@hotmail.com

Palavras-chave: relíquias, relicários, santos, mártires e Virgens.

Introdução

A veneração promovida pela Igreja Cristã Primitiva dos corpos de seus santos foi necessária porque precisava o Cristianismo, naquele momento, de uma definição de representação que caracterizasse um modelo de santidade. As relíquias dos mártires cristãos foram, portanto, escolhidas e sacramentadas como elos de comunicação entre os seres humanos e a divindade suprema que se manifestava por meio delas, operando graças. Esse culto desenvolveu-se com rapidez e determinação, consolidando-se como uma das forças mais poderosas da Igreja primitiva durante longo tempo.

Essa devoção idealizando a santidade cristã sugere questões que procuramos explicar neste trabalho: Como a Igreja Cristã conceituou o santo e orienta seu culto? Qual o perfil de santo que caracterizou o Cristianismo em seus primórdios? Que classes de santos personificaram o ideal da perfeição cristã primitiva? O que são relíquias e como se classificam? Como entendia e orientava a Igreja acerca do culto das relíquias? O que são relicários?

Portanto, o propósito deste trabalho é compreender como o cristianismo primitivo propunha o "ideal cristão" por meio dos santos e santas martirizados e da devoção a suas relíquias e a seus relicários.

Santos

A devoção aos santos nos obriga a detalhar o significado do vocábulo "santo". "A palavra santo, em latim sanctus, vem de sangrine unctus, ou seja, purificado pelo sangue".
Segundo essa etimologia, a Igreja Cristã denomina santos os chamados bem-aventurados que reinam no céu porque foram purificados de todos os seus pecados no sangue do Cordeiro Imaculado. O santo era, portanto, um ser humano que intermediava a ligação do terrestre com o sobrenatural, como define André Vauchez[1].

Entre os pagãos, só se considerava santo o que havia sido respingado com o sangue das vítimas. Na lei mosaica, santificavam-se as pessoas e as coisas aspergindo-as com o sangue das novilhas e dos carneiros, oferecidos em sacrifício. A Epístola aos Hebreus 9, 22, enuncia: "[...] segundo a lei, se purifica quase tudo, e sem efusão de sangue, não há remissão" .

> Também para Le Goff[2], o santo significa "[...] um contato entre o céu e a terra. É acima de tudo um morto excepcional, testemunho da 'carne impassível' e cujo culto se desenvolve em torno do seu corpo, do seu túmulo e das suas relíquias".

No decorrer dos tempos, sabemos que, na história da Igreja, o conceito de santo variou conforme a necessidade. Entretanto a partir dos primeiros séculos, o Cristianismo se preocupou em estabelecer gradativamente uma distinção entre o perfil de santo que caracterizasse a identidade da religião emergente e aqueles cultos denominados pagãos. Esse perfil é definido pela Igreja, de forma inédita até então, ressaltando a condição de que, necessariamente, o pretendente a santo tenha morrido como ser humano, seguindo o exemplo de Cristo e determinado na fidelidade à sua palavra. Esse entendimento é bem diferenciado da perspectiva das religiões pagãs, para as quais a morte era considerada barreira intransponível entre os seres humanos e os deuses.

Neste trabalho, o que nos interessa é exatamente aquele período em que a Igreja primitiva utilizou, para caracterizar o perfil santoral, os indivíduos reconhecidos como santos e os relacionou com os modelos de santidade dos primeiros séculos do Cristianismo, através do martirológio, ou seja, do *mártir*.

Do culto dos santos

Na doutrina da Igreja Católica, aos santos não se adora, pois eles nada mais são do que criaturas excepcionais. A adoração propriamente, segundo Guillois (1903), é um ato de humildade, de aniquilação da criatura na presença do Criador, a fim de reconhecer sua grandeza, sua excelência e o absoluto domínio que exerce sobre tudo o que existe. É, pois, evidente que não se pode adorar aos santos. Adorá-los seria reconhecer neles o que pertence só a Deus. Seria render-lhes o culto supremo que a Igreja chama de culto de *latria* e, por consequência, seria

praticar um ato de *idolatria*. Nem mesmo à Virgem a Igreja recomenda esse culto, que é devido só a Deus.

Aos santos, portanto, por seus méritos e virtudes, é dado o direito de serem honrados e invocados como filhos dignos de Deus e como mediadores dos seres humanos junto a Ele, que os elevou à relevância da glória, para recompensá-los pela sua fidelidade "[...] de terem procurado em vida se não identificar-se com a pessoa de Cristo, pelo menos aproximar-se ao máximo dessa norma absoluta" (VAUCHEZ, 1989, p. 211). É por isso que a Igreja deu-lhes, desde os tempos apostólicos – e ensina os fiéis a dar – um culto religioso, instituiu festas em sua honra, celebrou suas virtudes em hinos, edificou templos e consagrou altares com sua invocação. Embora o tenha desenvolvido de uma forma notável, quem inventou o culto dos santos não foi a Idade Média e arriscar-nos-íamos a não compreender nada deste aspecto essencial do cristianismo posterior ao ano mil, se não se tivesse em conta a herança dos primeiros séculos (VAUCHEZ, 1989, p. 212).

No culto que se rende aos santos, que se chama *dulia*[3], honra-se ao próprio Deus na invocação desses santos, porque reconhecemos que foi Deus quem os fez o que são; que sua santidade é uma emanação, uma expansão, um reflexo da santidade do Criador; que as virtudes que praticaram foram obras suas e que, premiando seus méritos, premiou seus próprios dons.

Pela estreita relação dos santos com o Todo-Poderoso, a Igreja recomenda que se deve invocar e recorrer a eles, pedindo sua proteção, seu auxílio, para se obter benefícios de Deus "[...] por seu Filho Nosso Senhor Jesus Cristo, que é o nosso único Redentor e Salvador", conforme postula o Concílio Tridentino, seção 25, citado por Guillois (1903, p. 102). É o que se tem praticado na Igreja desde os primeiros séculos.

Guillois (1903, p. 102) se refere ainda ao "Sermão do Martírio", de S. Ephraim:Gloriosos mártires [...] ajudae-me [*sic*] com as vossas orações, a fim de que eu ache misericórdia [*sic*] no dia de juízo. Compadecidos da minha miseria [*sic*], protegei-me ante o throno [*sic*] da majestade divina, para que por vossas orações eu obtenha salvar-me e participe comvosco [sic] da bemaventurança [*sic*] eterna.

O autor cita ainda trecho de uma das obras de Santo Agostinho: "Nós não oramos pelos santos martyres [*sic*], mas recommendamo-nos [*sic*] às suas orações." (GUILLOIS, 1903, p. 102).

Observamos, todavia, uma grande diferença entre as orações que dirigimos a Deus e as que dirigimos aos santos: pedimos a Deus que nos seja propício, que nos livre, que nos salve; pedimos aos santos que orem, que intercedam por nós. Portanto, dirigimo-nos a Deus como ao autor da graça, para que ele mesmo nos dê o que reclamam nossas necessidades. Dirigimo-nos aos santos como a amigos bem-aventurados, para que nos obtenham, por seus méritos, junto a Deus, o que só Deus pode nos dar.

Conforme entendimento da Igreja Católica, a invocação dos santos, longe de desagradar a Deus, lhe é muito agradável. O que o prova, segundo ela, são as graças extraordinárias e as curas milagrosas que milhares de vezes têm concedido por sua intercessão. Nada agrada tanto a Deus como a humildade, virtude que os seres humanos praticam quando recorrem às orações dos santos. Temerosos de que não sejam atendidos em oração direta ao Todo-Poderoso, valem-se dos santos como mediadores, para que lhe peçam o socorro de que precisam.

A Igreja tem honrado o culto dos santos de diversas maneiras, sobretudo na celebração das missas, por ocasião de suas festas. Estas têm a função de lembrar que, pela morte de Cristo e fidelidade a seu exemplo, recebem a verdadeira vida e junto graças extraordinárias para praticarem as virtudes. São louvados no ofício religioso: "Oh! Como é preciosa a morte dos santos! Estão agora diante do trono de Deus e dele jamais serão afastados" (KECKEISEN, 1958, p. 695).

Para a Igreja, a missa celebrada por ocasião das festas dos santos é o melhor modo de agradecer a Deus por sua misericórdia, e ao mesmo tempo um meio poderoso para os fiéis alcançarem, pela intercessão desses santos, as graças necessárias para enfrentarem os perigos do mundo e seguir-lhes os passos.

Mártires e virgens

A Igreja primitiva, além dos apóstolos, que gozavam de uma veneração particular, distinguia duas classes de santos que personificavam a perfeição cristã: os mártires e as virgens. Os primeiros, lutadores

vitoriosos e heróis da milícia do Senhor, não hesitaram em sacrificar sua própria vida, sabendo que os que matam o corpo só servem de instrumento para abrir à alma portas para uma vida melhor. A segunda classe, a das virgens, duplamente dignas de veneração quando unem a virgindade ao martírio.

Tomando mártires e virgens como exemplos de vida dedicada à fé, a Igreja coloca ao alcance da admiração e da imitação dos fiéis um modelo de santidade que afirma e confirma o ideal da perfeição cristã. Do ponto de vista cristão, esse modelo de santidade de fato iniciou-se com o culto dos santos e santas martirizados, que durante longo período foram os únicos venerados pelos cristãos e se mantiveram prestigiados mesmo mais tarde, quando começaram a surgir outros modelos.

Relíquias

Conforme a doutrina cristã, o corpo deixado na terra pela alma quando dele se separa, e que são chamados de restos mortais, adquire a denominação de *relíquia*, do latim *reliquiae,* depois que a Igreja inclui seu nome na lista dos santos. Portanto, relíquia de um santo é o que dele resta depois de sua morte. [...] todos estavam convencidos de que os santos continuavam presentes na terra e poderosos naquilo que subsiste de seus corpos. Todos consideravam esses restos como os agentes mais eficazes da ligação muito necessária entre os vivos e a corte celeste, onde o Todo-Poderoso domina [...][4]

A designação de relíquias não só define todo o corpo de um santo, como a todas as partes desse corpo, por menores que sejam, contanto que possam ser vistas. Assim, a cabeça, os membros superiores e inferiores, os ossos, a carne, os dentes, as unhas, os cabelos, as cinzas e ainda o pó proveniente do que se reduziu parte de seu corpo são também relíquias.

Em sentido menos estrito, ainda são denominados de relíquias os objetos que pertenceram aos santos, tais como: calçados, vestidos, lenços e móveis que usaram, inclusive seu cilício e os instrumentos de seu martírio, entre outros.

Em sentido mais lato, chamam-se relíquias os diversos objetos que tocaram os restos mortais de um santo ou as suas relíquias e que foram colocados em seu túmulo, como lenços, flores, velas, inclusive o caixão e a mortalha que envolveu seu corpo.

Figura 1: Conjunto de relicários – século XVIII – coleção particular. Foto do autor.

A doutrina eclesiástica católica dividiu em três classes as relíquias dos santos, a saber: insignes, notáveis e mínimas. As relíquias insignes são o corpo ou um membro de um santo, como, por exemplo, a cabeça, um braço, uma perna, contanto que seja *inteira* e aprovada pela autoridade eclesiástica. As relíquias notáveis são definidas como um *fragmento* considerável de uma parte importante de seu corpo, como, por exemplo, da cabeça, de um braço, de uma perna. Esses fragmentos só serão considerados novamente relíquias insignes, caso se consigam unir as partes retiradas à parte principal, de modo que formem novamente uma unidade completa. As relíquias chamadas mínimas são aquelas caracterizadas por *partículas* do corpo de um santo, como um dente, uma unha, um fio de cabelo, ou então partículas de relíquias insignes ou notáveis, como, por exemplo, as que se encontram encerradas em pequenos relicários e medalhas que as pessoas trazem pendurados no pescoço (FIG.1).

O culto cristão das relíquias não representava apenas a continuidade dos antigos cultos pagãos em homenagem a seus

heróis, mas nasceu de motivos sobrenaturais, sendo os corpos dos santos "templos do Espírito Santo" (São Paulo, Primeira Epístola aos Coríntios, 3,17) e destinados à glorificação eterna, tendo por isso, às vezes, a propriedade de servirem de instrumentos de milagres.

Comenta Paul Johnson[5] que, com a vitória do Cristianismo, passaram os imperadores a permitir a construção de igrejas sobre os túmulos dos santos, fundamentando assim toda a teoria e prática do culto às relíquias e na fé absoluta nos milagres realizados pelos santos e santas, através dos restos de seus corpos santificados.

Consoante Guillois[6], a Igreja Católica entende que não é permitido expor à veneração dos fiéis senão as relíquias dos santos cuja autenticidade a autoridade competente reconhece como tal. É ao bispo que compete verificar os títulos de autenticidade que devem acompanhar as relíquias a que se quer render um culto público e de fechar e selar os relicários que as encerram.

De acordo com Guillois:[7] "Nas procissões e em certas solenidades, a presença das relíquias era condicionada à permissão do bispo, cuja autenticidade reconheceu. Não seria permitido, entretanto, levá-las sob o pálio". Assim o decidiu a Sagrada Congregação dos Ritos, em 1686, a fim de que os fiéis percebessem a grande diferença que existe entre as relíquias e o Santíssimo Sacramento.

Diante do exposto, permitimo-nos ressaltar o domínio e a autoridade absoluta que a Igreja exerceu sobre os fiéis, tomando para si e legitimando, com firmeza, o poder de proibir, confirmar, decidir, autorizar e legalizar qualquer ação ou atitude referente ao culto dos santos e a veneração a suas relíquias.

Relicários

Considerando a importância dada às relíquias e a seu caráter indiscutivelmente divino e sagrado, para que pudessem ser reverenciadas pelos fiéis e vistas pela comunidade em geral, era indispensável que fossem guardadas e expostas em objetos preciosos e especiais: os sagrados relicários.

Relicários são lugares próprios para se guardar relíquias, geralmente em forma de caixa, cofre, bolsinha, medalha etc. (FIG.2 e 3)

Os primeiros relicários da era cristã foram os próprios túmulos dos santos e santas mártires, nas catacumbas. Em seguida, valoriza-se o altar como referência de relicário, sobretudo por conter a pedra d'ara[8], colocada sobre a mesa do altar-mor, para a celebração da missa.

No decorrer do tempo, com a consolidação do culto às relíquias, o Cristianismo esmerou-se na produção de valiosos e artísticos relicários, que, segundo Paul Johnson[9]: "[...] eram com efeito [os relicários] o foco central da mais elevada arte em metal da alta Idade Média".

Elaboraram-se esquifes de grande valor artístico e preciosos relicários de diversas formas, como cápsulas, caixinhas, ampolas, cruzes, medalhões e anéis, utilizando, para isso, o que se tinha de mais precioso em diversos metais e outros materiais, a exemplo de ouro, prata, esmalte, bronze, vidro etc.

Em 1095, no Concílio de Clermont, o Papa Urbano II proclamava a "peregrinação armada", dando início às Cruzadas, que trouxeram do Oriente para o Ocidente uma grande quantidade de relíquias que deveriam ser guardadas e expostas em preciosos relicários. Esses relicários passaram a ser concebidos em formas diversas. Foi então que se produziram, segundo D. Clemente Maria da Silva-Nigra:[10]

Figura 3: Caixa relicário – século XIX.

> [...] os famosos relicários em forma de grande urna (o dos Reis Magos em Colônia, 1190-1225); de igreja gótica (o de Nossa Senhora, em Aquisgrana, 1237; o de Santa Isabel, em Marburgo, 1236-49); de igreja com cúpula (Welfenschatz, em Colônia, 1175); de corpo inteiro (o de Nossa Senhora no Musée Cluny, em Paris); e finalmente, em forma de braço, dedo, perna, pé, cabeça, e muitas vezes, meio corpo ou busto, vendo-se então a relíquia por trás de uma gradezinha ou de um vidro encerrada numa cápsula no meio do peito.

O século X foi prodigioso na confecção e produção de um grande número desses relicários de luxo. Infelizmente a maioria destes relicários desapareceu em virtude dos saques e por terem sido derretidos nos primórdios do século XVI, quando as relíquias estavam bastante desacreditadas devido à corrupção da Igreja, que se iniciara a partir do século XII. (FIG.4)

Considerações finais

O estudo do culto aos santos e às suas sagradas relíquias é importante para a compreensão dos vínculos estabelecidos pela Igreja entre os universos material e espiritual. Para tal, entre outros recursos, utiliza, eficientemente, as relíquias como um aparato de devoção e

Figura 5: Relicários – perna, mão e braço – século XVII – Mosteiro de São Bento/BA.footo do autor

veneração, definindo e determinando o domínio sobre o inconsciente dos fiéis, impondo-lhes seu controle absoluto, consolidando e determinando uma influência tamanha, durante séculos, que era quase impossível contestá-la e/ou desalojá-la.

O culto às relíquias e seus relicários como objetos sagrados se consolidou devido à atuação das ordens religiosas, que estimulavam entre os fiéis a veneração das relíquias. A percepção da importância das coleções de relíquias, não somente como armas poderosas contra as legiões de demônios, mas também como elementos de poder, prestígio e riqueza, prestou-se não apenas a uma série de objetivos na vida social, política e econômica das regiões, como também levou à rivalização entre o clero e a nobreza. Com isso, a Igreja, a partir do século XII, encaminhou-se a um estágio de decadência moral que desencadeou as primeiras reações que conduziram posteriormente à Reforma protestante.

Referências

[1] VAUCHEZ, André. O Santo. In: LE GOFF, Jacques (Dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 211-230.

[2] LE GOFF, J. *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989. Apud SANTOS, Maria de Lourdes dos. As múltiplas faces de uma santidade: reflexões sobre a trajetória do conceito de "ser santo". *Estudos de História*, Franca, v. 7, n. 1, p. 27-39, 2000. p. 31.

[3] "Dulia - que venera anjos e santos. ETIM gr. Doúleios,a,on 'de escravo, servil'." (HOUAISS; VILAR, 2001, p. 1.089).

[4] DUBY, George. *Heloisa Isolda e outras damas do século XII*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 40.

[5] JOHNSON, Paul. *História do Cristianismo*. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

[6] GUILLOIS, 1903.

[7] GUILLOIS, 1903, p. 110.

[8] "[...] pedaço de mármore contendo orifício interno onde são depositadas relíquias de santos mártires, sobre qual os sacerdotes consagram a hóstia e o vinho [...]" MELLO E SOUZA, Laura de. *O diabo e a terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. Apud SAMPAIO, Gabriela dos Reis. Tenebrosos mistérios – Juca Rosa e as relações entre crença e cura no Rio de Janeiro Imperial. In: CHALHOUB, Sidney et al. (Org.). *Artes e ofícios de curar no Brasil* – capítulos de História Social. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. p. 423.

[9] JOHNSON, 1976, p. 196.

[10] 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. p. 23.

RELÍQUIAS E OS RELICÁRIOS NA BAHIA

Maria Helena Ochi Flexor
Universidade Católica de Salvador (UCSal),
Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
mhelena.ucasal@gmail.com

Resumo
O culto às relíquias de Santos Mártires data do início da era cristã. As relíquias foram combatidas pelo movimento reformista protestante do século XVI. Em contraposição a isso a Contrarreforma enfatizou o seu uso, que foi mantido pelo Concílio de Trento e, em termos de Brasil, pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Os fiéis, antes de tudo, precisavam continuar a veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens. O Brasil fazia parte do mundo católico reformado, portanto, possuidor desses relicários. Havia um verdadeiro culto institucionalizado às santas relíquias que se multiplicaram sob diversas formas. A Bahia ainda tem alguns exemplares dessas relíquias em alguns monumentos religiosos. Além de apontá-las, pretende-se falar sobre sua função na vida do católico dos séculos XVII e XVIII.

Palavras-chave: relíquias, relicários, Contrarreforma, relicários da Bahia.

Introdução

Desde o período das catacumbas, as relíquias dos Santos Mártires tiveram um lugar privilegiado na devoção cristã. Desde o século III, tinha-se intensificado o seu uso, sob Deocleciano, quando se começou a processar a divisão dos corpos dos Santos. Entretanto, a partir do século VI, o abuso aparecia tão abertamente, e aumentou tanto, que produziu toda espécie de maus efeitos. As fraudes, piedosas ou ímpias, se multiplicaram nos séculos seguintes (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89). Mesmo assim, e para remediar a situação, o Concílio de Nicéia, de 787, dizia que Deus tinha deixado as relíquias dos Santos como fontes saudáveis (BLUTEAU, 1712, p. 223; VIEIRA, 1874, p. 182).

Na Idade Média, os relicários, em forma de cofre de madeira, recobriram-se de metal, placas ou cintas. Cada vez mais, invólucros riquíssimos foram criados para guardar as relíquias.

Relíquia vem do latim *reliquiae*. Plínio e Suetônio chamavam *Reliquiae* aos ossos, cinzas e outros pertences dos defuntos que ficaram para a posteridade (BLUTEAU, 1712, p. 224). Os pagãos deram a designação de relíquia a todo o corpo de um defunto. Os cristãos deram-no, não só ao corpo inteiro de algum mártir, mas a todos e quaisquer despojos que os santos, ou Cristo, deixaram, como cinzas, ossos, vestidos ou qualquer partícula que tocaram seus corpos ou foram instrumentos de seus suplícios e que se passou a guardar respeitosamente para honrar sua memória. Com o tempo se estendeu o culto para as flores que haviam ornado os seus altares e sepulturas. Santo Agostinho, no seu *Cidade de Deus*, dizia que as "relíquias dos Santos, e as flores, tomadas dos seus altares, e sepulturas, obravão notáveis maravilhas" (BLUTEAU, 1712, p. 223).

As relíquias foram combatidas pelo movimento reformista protestante do século XVI. O Concílio de Trento, frente a Lutero e Zuinglio, que haviam zombado das indulgências e das peregrinações, frente a Calvino, que havia ironizado as relíquias, manteve todas as formas tradicionais de piedade e confirmou, também, o culto às imagens e manutenção das relíquias (DELUMEAU, 1973). Em termos de Brasil foi enfatizado pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 9-10).

Os fiéis, antes de tudo, precisavam conhecer a intercessão dos Santos, sua invocação, veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens (REYCEND, 1786, p. 347-349) especialmente os santos e corpos dos mártires. Os santos eram todos taumaturgos e intercessores junto a Cristo e o povo devia tocá-los – imagem ou relíquia –, a fim de receber o fluxo mágico (ARIÈS, 1973) que emitiam. Isso explica o valor dado às relíquias e a multiplicação dos relicários. Eram colocadas em "engastes, vasos, ou relicários, e guardadas"... decentemente, necessitando, antigas e novas, da aprovação do Bispo. A relíquia do *Agnus Dei* guardava-se, conforme as determinações do papa Gregório XIII, com "cor natural sem nenhum genero de ouro, pintura ou illuminação" (CONSTITUIÇÔES, 1853, p. 9-10)[1].

As relíquias tornaram-se tão imprescindíveis que, nos meados do século XVIII, se exigia que não se fundasse nenhuma igreja que não tivesse as relíquias do santo protetor (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89). Esse hábito foi adquirido a partir das catacumbas e, nos anos 386, o imperador Teodósio, o Grande, foi obrigado a proibir o

transporte, de um lugar para outro, dos corpos desenterrados, de separar as relíquias de cada mártir e de as traficar. Quinze anos depois, o V Concilio de Cartago ordenou aos Bispos que desmanchassem os altares que se levantaram por toda parte, no campo e nas grandes estradas, em honra aos mártires, onde se enterraram, aqui ou ali, falsas relíquias. Com o tempo, no entanto, os Bispos passaram a compactuar com essas atitudes. E Vieira (1874, p. 182) confirmava isso. "O interesse de dar-lhes oferendas foi uma nova tentação difícil de vencer". Conduzir as santas relíquias em charolas, e andores, e também as imagens dos santos, para ajuntar dinheiro, com que se edificassem de novo, ou reparassem as casas de Deus, ou se alliviasse a extremoza pobreza dos seus ministros, foi cousa que viram sem grande escândalo os séculos passados" (VIEIRA, 1874, p. 80-90, 183).

Além disso, os Reis começaram a usá-las à frente de suas tropas, guardavam um grande número delas em seus palácios ou as enviavam, dos palácios para as províncias, quando fosse preciso prestar juramento de fidelidade ao Rei ou concluir algum tratado (VIEIRA, 1874, p. 90). Cidades e províncias se julgavam bem defendidas e seguras contra os inimigos só pelo fato de terem as relíquias de alguns santos, nos princípios do século XVIII.

Por não ser permitido vendê-las, as relíquias eram doadas pelos Bispos, ou Papa, acompanhadas de documento que, além de ser certificado de veracidade, também documentava a doação (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89-91; CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 9-10). Obedecia-se aos ditames do Concilio Tridentino (REYCEND, 1786), adaptados às Constituições, que rezavam que as relíquias novas, que não fossem aprovadas pelos Bispos não deviam passar por verdadeiras. E as relíquias antigas, que tivessem documento comprobatório, provando serem de santos canonizados, deveriam ser veneradas como tinham sido até então e reapresentadas ao Bispo para averiguação.

Nem essas disposições, nem a certificação, mesmo do Papa, garantiam a autenticidade das relíquias. Consta que a relíquia, existente numa caixa aos pés do Cristo do coro da Igreja do Convento de São Francisco, um crânio, chamado no setecentos de calvária, foi doada ao frei Vicente das Chagas pelo Papa Inocêncio XII. Não sabendo de que mártir se tratava, convencionou-se, por sugestão do próprio Papa, chamá-lo de São Fidelis Mártir, tendo direito a ter seu dia de festa e receber o culto popular. Esse Cristo, ainda tem, ao seu redor, desde as suas origens,

dez pequenos nichos, onde se encontram relíquias de vários santos, também não identificados.

A enciclopédia do século XVIII (ENCYCLOPÉDIE, 1765, p. 89), dizia que "se fizermos a revisão das relíquias com exatidão um pouco mais rigorosa", conforme um sábio beneditino, "se achara que se propôs à piedade dos fiéis um grande número de falsas relíquias a reverenciar, e que se consagrou ossos, que longe de serem benfazejos, não eram nem mesmo de um cristão", como, por exemplo, indicou Gregório de Tours, "no manto de um santo se acham raízes, dentes de topeira, ossos de ratos e unhas de raposa". Em todos os tempos se descobriu que muitas vilas ou cidades se vangloriavam de possuir uma mesma relíquia, ou a mesma imagem miraculosa. O autor das Novas da República das Letras, falando de um livro que tratava do Santo Sudário, trazia as palavras de Charles Patin: "estou zangado de ver muito freqüentemente o retrato da Virgem pintado por São Lucas; pois não é verossímel que São Lucas tenha tantas vezes pintado a mãe de nosso Senhor"... (ENCYCLOPEDIE, 1765, p. 91)[2].

O Brasil fazia parte do mundo católico reformado, portanto, possuidor desses relicários. Existem, em especial na Bahia, relicários antropomorfos – bustos, membros superiores e inferiores –, os mais representativos artisticamente[3]. As santas relíquias se multiplicaram, também, sob a forma de pingentes de prata ou de ouro para uso pessoal.

Em relação às relíquias famosas, as próprias Constituições acabaram consagrando uma lenda de Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens[4], uma das poucas procissões que os Jesuítas[5] podiam fazer na cidade no dia da Santíssima Trindade (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 192) e cujas relíquias encontravam-se nos bustos, no antigo Colégio dos Jesuítas e atual Catedral. Fernão Cardim notificou que, em 1584, existiam apenas três cabeças das virgens[6]. Foram levadas acabada a sua capela, em procissão dos estudantes, que iam debaixo do palio com as três cabeças das "Onze Mil Virgens" (CAMPOS, 1941, p. 347, 348). Também em Gregório de Matos, em 1685, apareceram referências a essa devoção (AMPOS, 1941, p. 351-352). Jaboatam (1858, v. 2, p. 642) as citou no século XVIII.

As relíquias das Virgens foram introduzidas na Igreja jesuítica, no século XVI, conforme certificado, de 1719, do Padre José Bernardino, Reitor do Colégio da Bahia, baseado no livro de assentos da Catedral, fl. 18. As "Sagradas cabeças das onse mil virgens", foram mandadas pelo geral Francisco de Borja, vindas de Lisboa,

no galeão S. Lucas, em maio de 1575, tendo chegado a Bahia em 2 de junho, 5ª feira, festa de *Corpus Christi*. O Bispo D. Antonio Barreiros chegou no dia seguinte e as tomou como padroeiras do Brasil. O Bispo D. Constantino Barradas suspendeu algumas festas de Santos, incluindo a das Onze Mil Virgens. Os jesuítas recorreram àquela autoridade, mostrando que seu antecessor as tinha eleito padroeiras do Brasil, "por serem as primeyras Reliquias de Santos, que entrarão nesta Província", sendo confirmadas *in nomine Domini*. Em 1584, o Padre Alexandre de Gusmão, então Reitor do Colégio, mandou propor outro assento das decisões, confirmando o documento anterior e tudo foi reconfirmado pelo Papa (RIGHB, 1948-1949, p. 199-200).

Festejava-se Santa Úrsula a 21 de outubro e recorria-se, em Salvador, às Mártires sempre que um flagelo atingia a Cidade, como seca (LEITE, 1945, v. 5, p. 12) pestes, invasões, etc. Saiam, então, uma ou mais cabeças, pelas ruas em procissão, precedida de novena, sempre assistidas pelos estudantes formados em confraria.

Num altar lateral, do lado da epístola, da Catedral de Salvador são encontrados os dez bustos-relicários e mais Santa Úrsula, perfazendo as onze mártires. Estas datam de cerca de 1720, como o seu altar. Ainda, na Catedral, existem os altares dos Santos e das Santas Mártires[7]. São dois altares, provavelmente, vindos da terceira igreja jesuítica, construída entre 1561-1585, e que foram alteados para se adaptarem ao atual monumento. São 15 bustos-relicários em cada um dos altares, de terracota ou madeira, que ilustram a devoção às relíquias usadas, na Catedral, na propagação e consolidação do culto[8].

A Catedral guarda, ainda, o busto de São Francisco Xavier, típico do século XVII e de influência espanhola, imagem com a alma, ou estrutura, de madeira. A cabeça, do mesmo material, é estofada e pintada, como se dizia na época, e o busto coberto por prata cinzelada com ornamentação de motivos fitomórfos, forma arabescos de folhas de acanto. As relíquias estão num escrínio ovóide, no centro do peito do santo.

Houve uma epidemia de febre amarela, conhecida como mal da bicha, ou mal comum, "um contágio, mortal pela corrupção do ar, não conhecido antes", segundo contou o padre Alexandre de Gusmão, em 1686. A cidade recorreu a S. Francisco Xavier, o Apóstolo das Índias, fazendo uma procissão. A Câmara, em nome

do povo e seu próprio, fez voto solene de o tomar como padroeiro da Cidade. "Nem por isso cessou o mal, antes cresceu e se espalhou e em poucos dias levou a muitos"[9]. Os Jesuítas deram assististência aos doentes, alem da material e espiritual, sendo quatro deles atingidos pela epidemia. Em 1693 foi publicada uma adoração perpétua, confirmada por dois breves do Papa Inocêncio XII, concedendo-lhe altar "que é o do Santo Cristo na Igreja do Colégio" (LEITE, 1945, p. 91), com confirmação do governador, o Marques das Minas, e da Câmara em 19 de maio do mesmo ano. Estes fizeram petição ao Rei para que aprovasse "por protector e padroeiro da Cidade ao glorioso Appostolo do Oriente S. Francisco Xavier"[10]. A aprovação régia, da Sagrada Congregação dos Ritos e do Arcebispo, D. Fr. Manuel da Ressurreição, se deram entre 1687 e 1689. Sua festa foi fixada a 10 de maio, tendo a confraria dessa invocação sido criada, com capela na igreja Catedral, em 16 de setembro de 1744 (LEITE, 1945, p. 89-91)[11].

O Mosteiro de São Bento possui uma série de doze bustos-relicários em terracota, que Silva-Nigra atribuiu a Frei Agostinho da Piedade, inclusive afirmando que foram a "primeira realização plástica do artista beneditino". Por outro lado, afirmou que Frei Agostinho teria influência do Santuário das Relíquias do Mosteiro de Alcobaça (SILVA-NIGRA, 1947. fl. 1) e acabou por atribuir a ele todas as obras de terracota sobreviventes, incluindo os bustos relicários de Santa Catarina de Alexandria e Santa Bárbara, Santa Agueda, (JORDAN, 2000, p. 184). Além dessas, só foram identificados os bustos de Santa Cecília, Santa Escolástica, São Gregório Magno, Santo Anselmo, todos de terracota. Da mesma aparência é a Santa Mônica, existente no Solar dos Sete Candieiros, também do século XVII.

Entre os bustos-relicários do Mosteiro de São Bento, existe um outro de Santa Luzia (FIG.2) que, como grande parte da imaginária baiana da primeira metade do século XVII, sob influência espanhola, era feita de estrutura, ou alma, de madeira, recoberta de prata lavrada sobre o corpo e a cabeça encarnada e policromada. É do mesmo gênero do busto-relicário de São Francisco Xavier já referido. De estilo renascentista, tem a cabeça modelada e fundida em chumbo, encarnada e pintada. Este trabalho foi indevidamente atribuído a Frei Agostinho da Piedade, considerando que era exímio ceramista, mas não constar ter sido ourives ou pintor.

No mesmo Museu do Mosteiro de São Bento estão os chamados Braços de São Sebastião que, com o de São Bento e a Perna de Santo Amaro, formam conjunto de relíquias de estilo renascentista, em prata, associando o suporte à parte anatômica da qual contêm um fragmento, prática herdada, ao que se diz, da Idade Média. São em prata cinzelada e lavrada, cobrindo suporte de madeira com a mão estofada e pintada.

A Igreja franciscana primitiva possuía bustos-relicários colocados no altar mor. Desapareceram, como também desapareceram aquelas que constavam do primeiro altar do lodo do Evangelho, de São Vicente Ferrer.

De autoria é desconhecida os bustos-relicários podem ser classificados, cronologicamente, através dos materiais com os quais foram feitos: no século XVI e primeira metade do seguinte houve o predomínio da terracota, com influências renascentistas permeadas de interpretações de caráter popular ou arcaizante. A partir dos fins do XVI e XVII até os princípios do setecentos apareceram os bustos-relicários com os corpos cobertos de prata de estilo renascentista. De prata também são os resplendores e jóias, eventualmente presentes. Os exemplares do século XVIII são de madeira, corpo e cabeça, e de estilo barroco.

Todos os relicários têm um escrínio oval, ou redondo, no peito dos bustos, nas pernas ou antebraços, conjugados com pedras semipreciosas incrustadas, como complemento decorativo.

A Contra-Reforma e a angústia da salvação, da própria alma e da alma alheia, fez surgir como uma de suas conseqüências, a divulgação, a defesa do catolicismo romano, ao ponto de se morrer como mártir em sua defesa, o que fez surgir uma nova galeria de Santos como os Mártires do Japão, ou do Marrocos, ou mesmo do Brasil, etc. e, em função disso, a multiplicação das relíquias. Muitos deles eram jesuítas e franciscanos[12].

Os jesuítas foram propagadores da devoção às relíquias. Conta Serafim Leite (1945, v. 5, p. 71) que o Padre Manuel Fernandes, escrevendo da Aldeia de São João, dizia que a invasão holandesa, de 1624, era para castigar os pecados pessoais e de todo o povo e que, com um temporal, o Colégio havia perdido milhares de cruzados. E enfatizava: "salvou-se toda a prata e as relíquias"... Dentre as relíquias roubadas pelos holandeses, segundo o padre,

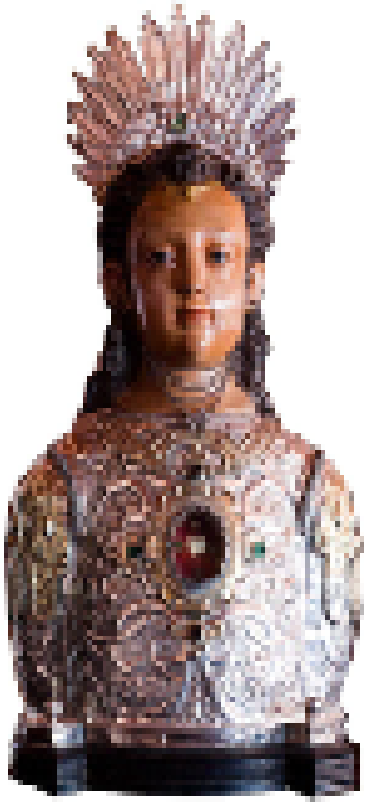


Figura 1: Relicário de Santa Luzia do Mosteiro de São Bento, século XVII.

estava um rosário de São Francisco Xavier, venerado então em Colônia, resgatado por Maria de Médicis. Lenda.

As freiras do Bom Pastor, do Convento da Lapa, hoje em Brotas, possuem uma coleção, tanto de relicários, quanto da documentação pertinente, do tipo que não pode ser classificado como artístico, mas que mostra a grande proliferação desse tipo de objeto devocional. Além de um oratório, cujas portas estão repletas de relicários, na parte interna, uma série de pequenos estojos, a maior parte em cera de abelha ou madeira, guardam minúsculas relíquias de santos variados. Desse mesmo gênero são as inúmeras relíquias, incrustadas em mesas de muitos altares das igrejas soteropolitanas, em pequenos escrínios cobertos de vidro. A maioria foi removida, no século XIX, quando as antigas banquetas, que a comportava, foram substituídas pelas atuais mesas de altares. O altar do Consistório do Convento de São Francisco ainda guarda esse tipo de incrustações.

O Convento de Santa Clara do Desterro tem, na capela da clausura, um altar-relicário, com talha rasa, datado do século XVII, supostamente a primeira capela do Convento, de 1677 (FIG.1). Porém, o relicário que chama a atenção é o Cristo Crucificado, do altar mor do Convento do Desterro, com encarnação e pintura dramaticamente barrocas. É um dos raros relicários do Santo Lenho na Bahia

Um conjunto de palmas-relicário, quatro ao todo, em prata fundida, recortada, cinzelada e parcialmente dourada, pertencem a outro gênero de relicários. Era da antiga Sé de Salvador e foi transportado, junto com boa parte de seu patrimônio, para o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Data de 1794 e tem a marca do ourives Joaquim Alberto da Conceição Matos. Montado em alma de madeira, que o sustenta, tem, no centro da base, num recorte, símbolos em ouro: a Arca da Aliança, o Cordeiro de Deus, a Fênix e o Coração Trespassado. As relíquias estão localizadas no recipiente oval, na parte superior, arrematados por florões vazados. Todo o conjunto é de estilo híbrido, com alguma sobrevivência rococó e prevalência de elementos decorativos neoclássicos.

E as relíquias, se não eram vendidas, eram transmitidas testamentalmente. No documento de Catarina Paraguaçu, repassando a capela e ermida de N. Senhora da Graça aos padres

beneditinos, situada na Vila Velha (bairro da Graça), doava, além de toda a prata ali existente, "um relicário para se meterem huas relíquias que ella doadora tem" (LIVRO, 1945, v. 1).

E, também, se teve as relíquias de personagens da cristandade brasileira que nem santificados foram. As "relíquias" do padre José de Anchieta foram trasladadas, em 1611, do Espírito Santo para o Colégio da Bahia, mandadas pelo padre geral Cláudio Aquaviva. Foram colocadas no altar ao lado do altar mor. Eram visitadas por toda a Cidade até ser promulgado o decreto de Urbano VIII, em 13 de março de 1625, e confirmado a 2 de outubro do mesmo ano, designando-as de *non cultu*, sendo tiradas da visitação pública. Uma parte delas foi para Roma. Seqüestrados os bens da Companhia, acompanharam os seus antigos bens uma caixa de jacarandá, com ferragens de prata, as relíquias do Padre Anchieta, que constavam de quatro ossos das canelas e duas túnicas, remetidas para a Metrópole, pelo capitão de mar e guerra, Antonio de Brito Freire, para que "Vossa Magestade o determine, mandando-me o que mais for do seu real agrado"... (MARQUES, 1913, p. 105; 1914, p. 5).

Figura 2: Relicário do altar da capela interna do Convento de Santa Clara do Desterro, século XVII.

Perdida a devoção, ao longo do século XIX, as reformas da igreja foram eliminando as relíquias do seu corpo e da memória dos fiéis. Antes disso, imagens, quer pinturas ou esculturas, não podiam ser simplesmente abandonadas, doadas, retiradas dos edifícios religiosos. Todas as igrejas curadas deviam ter pias batismais com ralos e encanamento suficientes para escoar as imagens, relíquias, panos com os quais se limpavam os Santos Óleos reduzidos a cinzas.

Referências

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. (Col. Ciências Sociais).

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino ... oferecido a El Rey de Portvgal.* Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. v. 7.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas, e ordenadas pelo Illmo e Revmo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. S. Paulo: Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.

CONSTITUIÇÕES SINODAIS DO ARCEBISPADO DE BRAGA organizadas pelo Illmo Arcebispo D. Sebastião de Matos e Noronha e mandadas imprimir a primeira vez pelo Illmo senhor D. João de Sousa, Arcebispo, & Senhor de Braga, Primaz das Espanhas, do Conselho de sua Magestade, & seu Sumilher de Costura, &cc. Lisboa: Na Officina de Migvel Deslandes, 1697.

DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Barcelona: Labor, 1973.

ENCYCLOPÉDIE ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des métiers, par une societé de gens de letters mis en ordre et publie par... Neufchastel: Samuel Faulche, 1765. v. 14, p. 89-91.

FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvoador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador / Departamento de Cultura, 1974.

JABOATAN, Antonio de Santa Maria. *Novo orbe seráfico brasilico ou chronica dos frades menores da Província do Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1858. 4v.

JORDAN, Kátia fraga (Org.). *Bahia: tesouros da fé*. Salvador: Coelba / Pedra de Toque Produções; Barcelona: Bustamante, 2000.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Portugalia, 1945. v. 5.

LIVRO DOS GUARDIÃES do Convento de São Francisco da Bahia, 1587-1862, prefácio e notas de Frei Venâncio Willeke, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978.

LIVRO VELHO DO TOMBO DA BAHIA. *Documentos históricos da Congregação Beneditina*. Bahia: Beneditina, 1945, v. 1.

MARQUES, Xavier. As relíquias do Padre Anchieta. In: *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Bahia, v. 18, nos 37, 38, 39, p. 101-102, 1913.

_____. As relíquias de Anchieta. In: *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Bahia, v. 19, n° 40, p. 3-8, 1914.

REYCEND, João Baptista. *O Sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim, e portuguez dedica e consagra aos excell., e Ver. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana*, 2ed. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1786. 2t.

RIGHB – REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA, Salvador, n° 75, p. 199-200, 1948-49. Certificado do Reitor do Colégio dos Jesuítas da Bahia, sobre as relíquias existentes no santuário do mesmo colégio. Transcrição do documento existente na Biblioteca da Ajuda – Lisboa, pasta 52-x-2- n° 76.

ROCHA, Joaquim Moreira da. Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as constituições sinodais. In: *Mvsev*, Porto, nº 5, série 4, p. 187-202, 1996.

RUY, Affonso. *Catedral Basílica*, 2ed. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1964. (Col. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, 1)

SILVA-NIGRA, Clemente Maria da (D.). *Frei Agostinho da Piedade*. Rio de Janeiro, 1947. (datilog.).

TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário dos santos; hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa.* 2ed. Porto: Lello, 1990, p. 142

VIEIRA, Domingos (Fr.). *Grande diccionario português;* thesouro da língua portuguesa. Porto: E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1874. v. 5, p. 182-183.

Notas

[1] A sessão XXV do Concílio de Trento estabeleceu as normas sobre as relíquias dos Santos, e imagens sagradas. Alguns tratadistas, especialmente os italianos, que influenciaram fortemente o mundo ibérico, adaptaram seus escritos sobre arquitetura, pintura e escultura aos ditames tridentinos (ROCHA, 1996). [7] Dois altares laterais do lado do Evangelho.

[2] A Catedral da Bahia possui uma pintura, sob o trono no altar mor, que guarda essa tradição de ter a Virgem sido pintada por São Lucas.

[3] O Museu da Igreja do Bonfim, de Salvador, e da Ordem 3ª do Carmo, de Cachoeira, guardam esses tipos de relíquias, em miniatura e em prata.

[4] A designação teria surgido da leitura errônea da inscrição do túmulo da Santa em Colônia: "Ursula et XI M.V" que deve ser lida como Úrsula e Onze Mártires Virgens (RUY, 1964, p.10).

[5] Os Jesuítas e seus estudantes levaram avante os festejos em outras regiões do Brasil.
Jorge. Restaurados estão, temporariamente, sob a guarda do Museu de Arte Sacra, da UFBa.

[9] Carta da Bahia, 8 julho. 1686, de Diogo Machado (LEITE, 1945, p. 89).

[10] Em 1595 a Câmara de Salvador tinha eleito Santo Antônio de Arguim como protetor da cidade (JABOATAM, 1857, v. 1, p. 81).

[6] Em 1903 duas das três cabeças haviam desaparecido e só existia uma, na capela interna, que foi destruída, dois anos depois, por grande incêndio (CAMPOS, 1941, p. 348).

[7] Dois altares laterais do lado do Evangelho.

[8]Seguiam o exemplo do santuário de Alcobaça, Portugal. Poucos desses santos foram identificados: Santa Inês, Santa Agueda, Santa Anta, Santo Eustáquio, Santo Estevão, São Sebastião, São Jorge. Restaurados estão, temporariamente, sob a guarda do Museu de Arte Sacra, da UFBa.

[9] Carta da Bahia, 8 julho. 1686, de Diogo Machado (LEITE, 1945, p. 89).

[10] Em 1595 a Câmara de Salvador tinha eleito Santo Antônio de Arguim como protetor da cidade (JABOATAM, 1857, v. 1, p. 81).

[11] Com a Independência, o culto foi sido extinto, como os demais, em 1828. Foi restabelecido, em 1860, pela mesma Confraria (FLEXOR, 1974, p.64).

[12] Como São Francisco Xavier, Santo Inácio de Loiola (culto iniciado em 1622), São Francisco de Assis, etc.

OS ALTARES DA CATEDRAL METROPOLITANA DE VITÓRIA ANTES DE 1968

Mônica Cardoso de Lima
Licenciada em História e Mestre em Artes,
Professora de História, Prefeitura Municipal de Vitória e Secretaria da Educação do Estado do Espírito Santo.
mhocardoso@hotmail.com

Resumo
Este trabalho foi parte da minha dissertação de mestrado, defendida junto ao Programa de Pós Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, cujo enfoque foi a análise do programa iconográfico dos vitrais da catedral metropolitana de Vitória e sua relação com um projeto político-religioso em vigor nos anos de 1930 e 1940. Apresento aqui, ao estudo mais específico dos altares, destacando as campanhas das associações e irmandades para sua encomenda e instalação, sua localização na catedral, os eventos de inauguração e, quando possível, a identificação das imagens presentes nos mesmos. Nas décadas de 1930 e 1940 foram instalados cinco altares laterais e o altar-mor, no espaço da catedral, dos quais só resta atualmente o altar-mor. Todos os altares laterais e a ornamentação interna da catedral foram retirados na reforma que a igreja sofreu entre 1968 e 1974. A catedral metropolitana foi erguida no local da antiga Matriz de Vitória e foram necessários 47 anos para sua construção e para a ornamentação de seu interior (1918-1965). Os altares encomendados evidenciam as devoções presentes na catedral do início do século e foram pensados na conjuntura da política romanizada da Igreja. Eles foram concebidos por Wlademir Bogdanoff, arquiteto russo residente no Rio de Janeiro, também responsável pela ornamentação interna do templo. Acreditamos que a variedade de altares na catedral é um indício da relação entre as permanências e as mudanças das práticas religiosas da Igreja e da população na passagem do século do XIX para o XX, dada implantação da Diocese e o controle das associações religiosas pelo clero.

Palavras-Chave: Altares – Catedral de Vitória – Devoções - Concílio do Vaticano II – Reforma de 1968Introdução.

Introdução

A catedral metropolitana de Vitória é uma obra em aberto. Entre 1918 - marco inicial de sua construção, e 1968, as obras da catedral permaneceram inacabadas, oscilando entre períodos de

Figura 1: Esquema com a localização dos altares da Catedral de Vitória 1930-1970.

intensa mobilização de recursos para seu acabamento e períodos de paralisação das obras. Até a década de 60 a concepção estilística de sua ornamentação interna refletiu valores de uma Igreja pautada nos princípios da hierarquia e ostentação. Entre 1968-1974, a catedral passou por reformas que alteraram tal concepção com a retirada de imagens, altares laterais e ornamentos das paredes. A catedral foi erguida no mesmo local da antiga matriz da cidade em um contexto de importantes intervenções urbanas, marcadas pela valorização de uma modernidade cuja expressão materializou-se inclusive na escolha de repertórios ecléticos para a reforma ou construção de prédios púbicos ou particulares. A opção para utilização de elementos da tradição gótica na arquitetura da catedral é um dos aspectos desse contexto cultural, religioso, social, político e econômico do início do século XX.

Os altares

A catedral possuía seis altares[1] antes da reforma de 1968-1974[2] tal como podemos identificar no esquema (FIG. 1). Os altares laterais existentes na catedral num período anterior ao Concílio Vaticano II relacionavam-se com as práticas devocionais da cidade, porém não representam necessariamente uma continuidade das devoções tradicionais, exceto para o caso do Sagrado Coração de Jesus e Imaculada Conceição. Na antiga matriz havia seis altares laterais: Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Dores, São José, Santo Antônio, São João e o altar da Capela do Santíssimo Sacramento[3].

Com a política de romanização[4], implantaram-se novas devoções, como, por exemplo, a de Nossa Senhora Auxiliadora, no bispado de D. Nery. No início do século XX, ocorreu ainda a introdução das devoções de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo, Santa Terezinha de Lisieux e Nossa Senhora do Monte Líbano. Todas em altares laterais, na nave.

O altar-mor (FIG. 2) foi inaugurado em dezembro de 1933 e tinha no trono Nossa Senhora da Vitória, foi alterado várias vezes até chegar ao que conhecemos atualmente, como podemos ver apenas através de documentos iconográficos (FIG. 3 e 4). No que concerne aos documentos textuais, eles são bastante raros. Encontramos a notícia, em 14 de dezembro de 1950, da abertura de um concurso de desenhos para a construção do altar Nossa Senhora da Vitória, para vitrais e para a aquisição de uma cantaria para o rodapé, organizado pela Prefeitura Municipal de Vitória[5]. Não se sabe exatamente o alcance desse concurso e nem seus desdobramentos, porque não encontramos em nossa pesquisa informações nos órgãos oficiais ou na imprensa. No entanto, através da comparação de fotografias do altar tiradas em 1934 e após 1950, fica evidente a mudança na ornamentação do altar-mor assim como em suas dimensões e na ornamentação das paredes.

Com a intervenção de 1968, o altar-mor sofreu mais uma modificação, tendo sido retirados praticamente todos os seus ornamentos. Os vitrais do presbitério foram transpostos para o braço esquerdo do transepto e os ornamentos da parede foram retirados. Preservou-se a imagem de Nossa Senhora da Vitória e os mosaicos no frontão do altar do profeta Isaias e dos

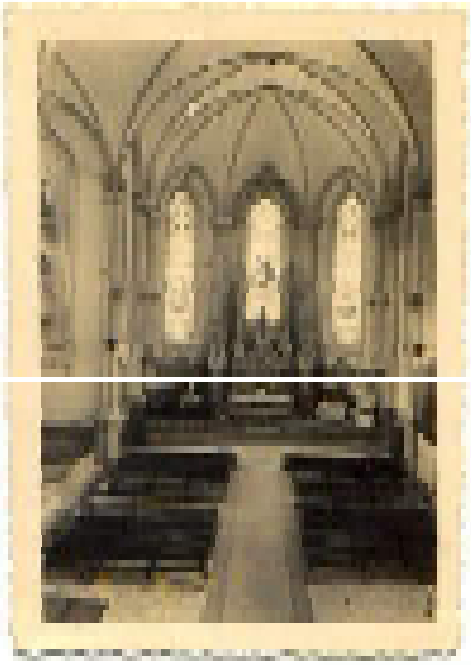


Figura 3: Altar-mor, Catedral de Vitória, 2008.

Figura 4: Altar-mor, Catedral de Vitória, 2008. Foto da autora.

patriarcas Jessé, David e Salomão, executados pelo Atelier Formenti.

Também é possível observar que com a retirada das imagens do braço direito do transepto e do altar dedicado ao Sagrado Coração de Jesus. Essa retirada tem um significado simbólico fundamental para a percepção da alteração no programa teológico e iconográfico da catedral. A devoção ao Sagrado Coração de Jesus foi um elemento central da própria política de restauração da Igreja, daí sua relevância até a primeira metade do século XX.

O altar dedicado ao Sagrado Coração de Jesus foi inaugurado na catedral junto com o altar-mor e estava localizado no braço direito do transepto (FIG. 5). O altar do Sagrado também sofreu alteração entre 1934 e nos anos 50 (FIG. 6). Nos vitrais que compunham os janelões do transepto, figuram símbolos da eucaristia e permanecem em seus lugares originais, até os dias atuais. A imagem de Santo Antônio com o Menino Jesus, antes localizada no nicho do transepto, foi depois retirada, assim como o altar do Sagrado Coração.

Na parede lateral esquerda da nave foi erigido, em 1937, o altar dedicado aos devotos de Nossa Senhora do Líbano, com grande repercussão nos jornais e revistas da época. A documentação também confirma a existência das imagens de Nossa Senhora do Monte Líbano, de São José e de São Jorge nesse altar[6] (FIG. 7).

Na nave ainda havia o altar dedicado a Santa Terezinha (parede lateral direita, em frente ao altar de Nossa Senhora do Monte Líbano) e a Nossa Senhora do Rosário de Pompéia (parede lateral esquerda). Na fotografia, é possível percebê-los, porém infelizmente não encontramos em nossa pesquisa fotografias frontais dos altares de Santa Terezinha e de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, nem mesmo documentos escritos que pudessem informar sobre as imagens neles dispostas (FIG. 8).

Havia ainda outro altar, na parede lateral direita, com as imagens Imaculada Conceição e do Sagrado Coração de Maria, porém não foi possível confirmar a qual santa era dedicado o altar, pois em registros eclesiásticos há referência às duas[7]. Dada a

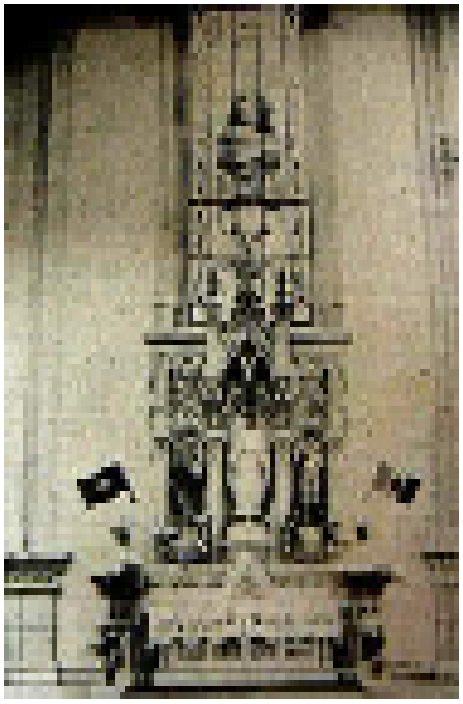


Figura 7: Altar de Nossa Senhora do Líbano. Revista Chanaan, n. 20, nov. 1937.

> do mesmo santo nos templos. O estilo gótico não tem imagem devocional. Tanto os altares como as molduras da via sacra foram colocados depois de terminadas as paredes do templo. As paredes já estavam até pintadas (...)[8]

Aparentemente, o documento sugere a consulta aos leigos e aos sacerdotes sobre tão significativa alteração estilística, no entanto acreditamos que a reforma esteve mais relacionada com o espírito de renovação defendida por D. João Batista da Mota e Albuquerque. Ele sugere ter havido uma certa resistência dos fiéis, já que o próprio texto do documento fala em "modificações nem sempre do agrado geral[9]" . Afinal, mal dada por acabada em 1965, a catedral, construída sob a influência de uma cultura religiosa que se serviu da combinação de práticas litúrgicas e devocionais da Igreja tradicional com as da Igreja romanizada, sofreu uma nova intervenção em 1968.

Os altares dedicados aos santos de devoção na catedral somavam seis e na antiga matriz havia oito altares. Isto, a nosso ver, pode ser considerado um exemplo da resistência de estruturas mentais típicas das práticas religiosas do século XIX.

Quanto à afirmação, de que as imagens foram retiradas da catedral devido à sua duplicidade (lembremo-nos de que havia a representação do santo, tanto esculpida quanto no vitral) não encontra justificativa se nos pautarmos no artigo 125, do capítulo VII, dedicado à arte sacra do Concílio Vaticano II determina-se que:

> Mantenha-se o uso de expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto em número comedido e na ordem devida, para que não causem admiração ao povo cristão nem favoreçam devoções menos corretas.[10]

O texto fala apenas em *numero comedido e na ordem devida* de imagens, ou seja, não fica explícita a necessidade de retirada em massa das imagens. De modo geral, na história da Igreja não há uma normalização que determine regras rígidas em relação às imagens. A atitude da Igreja em cada circunstância se relaciona à postura política e teológica hegemônica.

A retirada dos altares, das imagens, dos quadros da Paixão e dos ornamentos nas paredes são exemplos de como esta catedral configura-se como uma obra em aberto. Foi erguida sob os imperativos de torná-la adequada à função de sede do bispado e ainda sob a cultura religiosa influenciada pelo Concílio Vaticano I. Numa conjuntura posterior aos anos 70, passou a adaptar-se aos princípios ditos de sobriedade. Ou seja, como um monumento relevante que é para a cidade, revela sua própria historicidade.

Para as reformas de 1968-1974 contataram-se arquitetos do Estado da Guanabara (RIO) tendo como responsável Monsenhor Guilherme Schubert, membro da Comissão de Arte Sacra do Brasil. Os trabalhos iniciaram-se norteados por dois princípios: voltar ao estilo primitivo e realizar reformas que facilitasse a ação litúrgica renovada: tudo isto dentro do espírito de pobreza e sobriedade. Também a transposição dos vitrais do presbitério para o transepto e para a nave revela que o programa iconográfico pensado para a catedral nos anos de 1930 e 1940 perde seu sentido e função.

Referências

BRITO, Eliane M. A romanização no Espírito Santo: D. João Nery. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARNIELLI, Adwalter A. História da Igreja Católica do Espírito Santo (1535-2000). Vila Velha: Comunicação Impressa, 2006.

DOCUMENTOS DO CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. São Paulo: Paulus, 2001.

VAINFAS, Ronaldo. Romanização. In: Dicionário do Brasil colonial (1822-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 660-661

Documentação manuscrita

Acabamento e Reformas da Catedral de Vitória. Documento Avulso. Arquivo Público Estadual. ES.

Livro de Tombo de 1898 - 1947. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória. Curato da Catedral, Bispado do ES. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Publicações impressas

Jornal A Gazeta. Anos 1942, 1943, 1947, 1950, 1951, 1968.

Jornal Diário da Manhã. Anos 1915, 1916-1924, 1927, 1931-1934, 1936-1937.

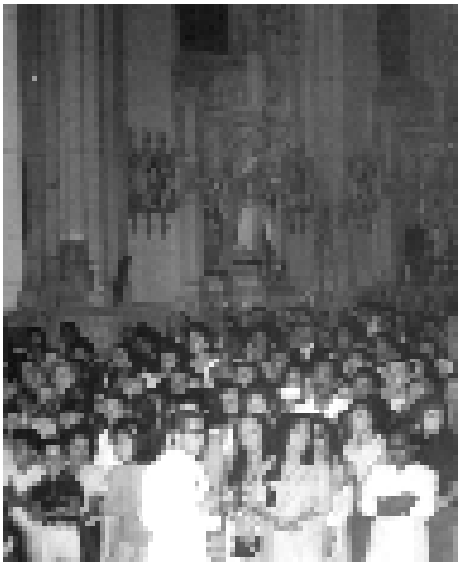


Figura 8: Catedral, jun. 1965. Pasta: D. João Batista Mota Ordenações. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Livro Caixa da Catedral. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Notas

[1] Segundo artigo do jornal A Gazeta, em 1947 havia 6 altares na catedral: o altar-mor, o altar do Santíssimo Sacramento e quatro altares laterais. A Gazeta, ano 19, 11, set. 1947, p. 4. Arquivo Público Estadual.

[2] A reforma iniciada em 1968 consistiu em: 1ª etapa – abertura das portas laterais dos braços da catedral e um respiradouro para a cripta; 2 ª etapa – construção da sacristia; 3 ª etapa – transposição dos vitrais do presbitério para os janelões do braço esquerdo e para a nave; 4 ª etapa – elevação da parte frontal do presbitério e construção de 12 nichos para ossuários e um sarcófago. Os mármores retirados das mesas de comunhão foram colocados nos degraus do presbitério; 5 ª etapa – instalação de telhados nos salões dos fundos; 6 ª etapa – reparos nas torres e colocação de escadas de ferro para acesso ao coro e torres; 7 ª etapa – substituição dos telhados por telhas de amianto; 8 ª etapa – reparos na instalação elétrica; 9 ª etapa – retirada dos altares laterais; 10 ª etapa – construção de um trono para a imagem da padroeira; 11 ª etapa – sonorização. Acabamento e Reformas da catedral de Vitória. p. 2 e 6. Documento Avulso. Arquivo Público Estadual.

[3] Há o registro das seguintes imagens: São Sebastião, Santa Rita com resplendor, São José com Menino Jesus, São João Nepomuceno, Santo Antonio com menino e São João Batista. Livro de Tombo de 1898 a 1947. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória, p. 30. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

[4] O termo romanização – assim como ultramontanismo – é utilizado pela historiografia brasileira para designar a época de expansão do catolicismo romano, no Brasil entre o final do século XIX até os anos 1930, um período de estreitamento da vinculação das Igrejas nacionais com as diretrizes do Vaticano. Para o debate historiográfico a respeito da romanização no Brasil, ver: DELLA CAVA, Ralph. Milagre em Joaseiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976; CASALI, Alípio. Elite Intelectual e Restauração da igreja. Petrópolis: Vozes, 1995; VAINFAS, Ronaldo. "Romanização". In: Dicionário do Brasil imperial (1822-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 660-661; SOUSA, Jessie Jane Vieira de. Círculos Católicos Operários: a Igreja Católica e o mundo do trabalho no Brasil. Rio de Janeiro: FAPERJ / UFRJ, 2002: AZEVEDO, Thales de. Igreja e Estado em tensão e crise. São Paulo: Ática, 1978; AZZI, Riolando. O Catolicismo Popular no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1978; CEHILA, História da Igreja no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1980 (Coleção Geral

da Igreja na América Latina, t. 2, v. 2); MONTENEGRO, João Alfredo de Sousa. O Trono e o Altar: vicissitudes do tradicionalismo católico no Brasil. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1992 e MARCHI, Euclides. A Igreja e a questão social: o discurso e a práxis do catolicismo no Brasil (1850-1915). Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

[5] Lei 168. Disponível em http://sistemas.vitoria.es.gov.br/webleis/resultado.cfm. Acesso em 21 de outubro de 2008.

[6] Diário da Manhã, ano 30, 6 jan. 1937, p. 1. Arquivo Público Estadual.

[7] Livro Caixa da Catedral, 1942-1947, p. 12 e 95. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

[8] Acabamento e Reforma da catedral de Vitória. Documento avulso. Arquivo Público Estadual.

[9] Acabamento e Reforma da catedral de Vitória, p. 1. Documento avulso. Arquivo Público Estadual.

[10] Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II, p. 77.

DEVOÇÃO FLUMINENSE A NOSSA SENHORA DA PIEDADE

Nancy Regina Mathias Rabelo
Doutora em História e Crítica da Arte.
Professora de História da Arte Cefet/RJ.
nancyrabelo@gmail.com

As imagens religiosas foram para a cristandade um eficiente meio de divulgação e exercício da fé, portadoras de profunda comunicação com o fiel e intermediadoras entre o homem e o divino. Durante a expansão do gótico pela Europa no século XIII, as esculturas sacras ganharam contornos especialmente dramáticos na Alemanha. A *Andahtsbild* (imagem de devoção) difundiu-se rapidamente, e seu tipo mais popular foi a *Mater Dolorosa*, ou *Pietà* (FIG 1) (palavra italiana derivada do latim *pietas*, étimo de piedade), representação da Virgem chorando a morte do Cristo[1]. Segundo H. W. Janson, Nossa Senhora da Piedade personifica o contraste dramático com o tema sereno da Virgem com o Menino[2].

A cena de Nossa Senhora com o Filho morto nos braços não está descrita nas Sagradas Escrituras e surgiu fora dos desígnios oficiais da Igreja. Descreve o momento trágico, doloroso, em que Maria acolhe o Cristo sem vida, seu último contato com o corpo do Filho antes do enterramento. É provável que a origem dessa representação provenha das pinturas bizantinas e da literatura mística dos séculos XIII e XIV: as Meditações de Giovanni de Caulibus e Revelações de Santa Brígida da Suécia.

Figura 1: Pietà Röttgen. Provinzialmuseum, Bonn.Início do século XIV.

Contrastando com os exemplares altamente expressivos, porém esquálidos e descarnados, da Alemanha, a dramaticidade do tema foi abordada com solene dignidade no Renascimento italiano, cujo exemplar universalmente conhecido é a obra de Miguel Ângelo, a *Pietá* (FIG.2). Configurada em equilíbrio e estabilidade, descreve a Virgem plasmada frente à irredutibilidade da morte. Nessa obra, Maria não assimilou o desfecho da vida que criara; é a imagem da indagação, da jovem mãe que concebeu a vida e não entende a morte que arrebatou o filho que gerara.

O Concílio de Trento instituiu firme controle sobre a produção de imagens, admitindo apenas cenas sacras tal como descritas na Bíblia. Por este motivo, a representação de Nossa Senhora da Piedade regrediu no período quinhentista.

No século XVII, a cena dramática voltou a vigorar com algumas variações que, sem fugir ao tema, introduziram mudanças posturais nos personagens. Foi na Espanha que a representação da Nossa

Senhora da Piedade alcançou maior realismo dramático e passional, sobretudo na obra de Gregorio Fernandez.

As esculturas portuguesas mostraram-se mais contidas na expressividade escultórica do que as espanholas ou flamengas. Herdeiras da religiosidade medieval e afeitas à configuração introspectiva e espiritualizada, inseriam-se – pelo menos a maioria das que vieram para o Brasil como modelos – numa tipologia de cunho predominantemente popular lusitano. A grande divulgação se deu através de pequenas esculturas de barro trazidas pelos padres missionários jesuítas e franciscanos, modelos feitos em série[3], para uso nas atividades didático-religiosas entre o povo local.

Em Portugal[4], a mais antiga referência é uma pintura em madeira conhecida como *Senhora da Terra Solta*[5], datada de 1230 e localizada numa das capelas do claustro da Sé de Lisboa. Pertencia à Irmandade da Piedade, cuja principal função era enterrar os mortos, visitar os presos e acompanhar os criminosos ao patíbulo.

Figura 3: Nossa Senhora da Piedade de Magé. Séc. XVII. Sebastião Toscano. Acervo Inepac.

Essa Irmandade perdurou até 1498, com a rainha D. Leonor, mulher de D. João II. De suas relíquias, surgiu a nobre Irmandade da Misericórdia.

O primeiro caso registrado no Rio de Janeiro é o da Capela de Nossa Senhora da Piedade, fundada inicialmente por D. Maria Dantas, em 1668[6]. Era então localizada no alto de um morro no fundo da baía de Guanabara, voltada para a entrada da barra. Entre os Santuários de Nossa Senhora citados na obra de Frei Agostinho de Santa Maria consta, no título XVIII, referência à "milagrosa Imagem de Nossa Senhora da Piedade, ou do Monte da Piedade"[7], assim denominada quando ainda pertencia ao sítio primitivo da ermida à beira-mar.

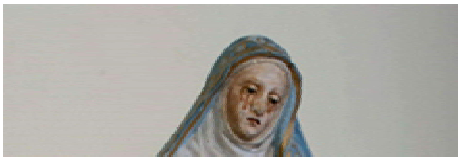
Segundo Pizarro, que esteve na freguesia em suas Visitas Pastorais, quando a fundadora do pequeno santuário faleceu, não houve quem assumisse a responsabilidade de zelar pela capela, que entrou em decadência[8]. Assim, em 1749 ou 50, estando arruinada, mudou-se a matriz para outro local, distante uma légua da situação primitiva.

A imagem de Nossa Senhora da Piedade de Magé (FIG 3) é uma escultura pequena, feita por Sebastião Toscano[9] em barro cozido, dourado e policromado. É um exemplar pleno de sentimento e força expressiva, fora dos cânones eruditos, e traduz a espiritualidade da metade do século XVII, e por ela o povo desenvolveu grande devoção. A este respeito, Pizarro assinalou, em seu relatório, que o povo construíra para a imagem um retábulo magnífico, mas desproporcional ao seu tamanho diminuto:

> Na imagem dita por ser a mesma que esteve na Igreja Matriz, tem tanta fé os moradores deste distrito que jamais se resolvem a por outra de maior vulto, quando vem que esta por ser de altura de dois palmos, quase não se divisa no lugar em que está colocada.[10]

Os inumeráveis milagres não eram registrados em documentos, mas corriam afamadamente por via oral, atraindo devotos, sobretudo nas festas que eram realizadas na Semana Santa e em agosto, sendo tantas as pessoas, que não cabiam na igreja. Para acomodar os romeiros, havia na freguesia várias casas de romagem. Com o passar do tempo, não comportavam a multidão que para lá afluía, fazendo-se necessário recorrer a cabanas de palha e barracas fabricadas para tal fim. As paredes internas do santuário eram recobertas de ex-votos, conforme registra Frei Agostinho de Santa

Maria: *"Alli se vêm muito quadros, muytas mortalhas, & outras muytas cousas do gênero, & todas estão publicando em como aquella Senhora He verdadeyramente Mãy, & Mãy de Piedade, Mãy de Misericordia."*[11] A mesma devoção piedosa difundiu-se para Inhomirim[12], onde a freguesia foi criada em 1677, estabelecendo-se a Matriz numa pequena capela.



Localizava-se pouco à frente do Porto da Estrela, junto ao morro da Fazenda e de frente para a Estrada Geral, por onde corria o caminho que, seguindo pela serra, ia dar às minas. Construída sobre esteios e paredes de pau-a-pique, não resistiu ao tempo, levando o povo a se engajar na ereção de um novo templo a que se deu início em 1754. Os próprios fregueses custearam as obras e puseram-se a trabalhar, construindo a nova igreja em pedra e cal sob uma pequena elevação ao pé do morro, voltada para a Estrada Geral. Em frente à igreja, do outro lado da estrada, um pequeno arraial se implantara com moradores fixos, comerciantes de vários gêneros e mercadorias cuja ênfase de comércio recaía sobre os viajantes que transitavam pela Estrada Geral. Com o término do ciclo do ouro e o abandono daquele caminho, a região entrou em decadência, num processo irreversível, levando os antigos monumentos que fizeram parte de sua história à ruína completa.

A escultura de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim (FIG 4) remonta à segunda metade do século XVII. O barro condicionou a fatura coesa, compacta, em que ambas as figuras se fundem num mesmo bloco. Tal procedimento resultou num volume único, que corrobora o sentimento de união entre mãe e filho. A obra é simples, feita sem maiores recursos de valorização decorativa ou acréscimo de materiais preciosos, o que é compensado com grande expressividade. No Santuário Mariano, Frei Agostinho de Santa Maria menciona o quanto essa escultura simples, de fatura despretensiosa, correspondia à devoção do povo local[13], numa antecipação da popularidade que se propagou pelo interior do território fluminense.

Substituindo a anterior, foi colocada no trono, na segunda metade do século XVIII, uma nova imagem (FIG 5), de ótima qualidade e grandeza, que corresponde ao momento de grande desenvolvimento da região, quando o tráfego aurífero era intenso e a igreja frequentada por milhares de pessoas. Pelo tamanho e configuração da nova obra, podemos intuir que foi feita sob encomenda para ocupar o ápice do trono escalonado do altar, de gosto rococó

classicizante. A cenografia desse retábulo compõe um discurso laudativo, exaltando as figuras de Mãe e Filho, a morte trágica do Cristo e, implicitamente, a cultura de pensamento que ali se instituía: o poder do Estado e da Igreja.

Essa segunda imagem é uma escultura de madeira, de vulto pleno, de grande dramaticidade. Nessa composição, a Virgem não está fechada nos próprios pensamentos: extravasa sua dor e seus sentimentos. A diferença fundamental entre essa obra e a antecedente reside na reação da Virgem; na anterior, o

aniquilamento e a passividade estão em primeiro plano, enquanto na seguinte Maria atua, o discurso é contundente, dramático. A anatômica, por suas proporções e pelo domínio técnico do material.

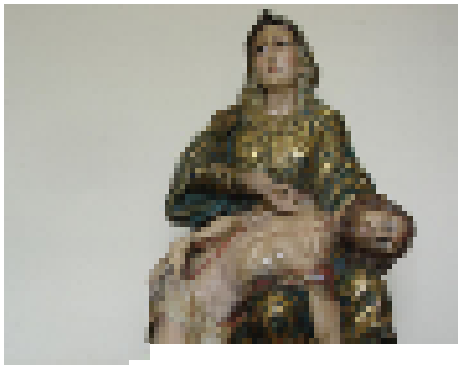
Confirmando a popularidade da devoção à Senhora da Piedade, outra povoação do recôncavo fluminense dedicou a Matriz a este mesmo orago: na freguesia de Iguaçu (FIG 6) a escultura também foi feita em barro cozido, dourado e policromado, no final do século XVII. Trata-se de escultura de vulto redondo confeccionada para altar, sendo a parte posterior simplificada. Como é característico do tema, o forte apelo emocional é a tônica da escultura, valorizada por recursos técnicos que intensificam a emoção, como as gotas de sangue feitas com ouro pigmento, as escaras e os esfolamentos em relevo pelo corpo do Cristo e a expressão contrita dos personagens: a Virgem é a imagem do desolamento, do impasse, da dor e da perda irreversível.

Figura 6: Nossa Senhora da Piedade de Iguaçú. Séc. XVII. Acervo Inepac.

A veste de Maria é decorada com acantos, tendo recebido uma policromia viva e elaborada. O acanto[14], planta originária da região do Mar Mediterrâneo, era utilizado desde a antiguidade clássica como elemento decorativo, em virtude de sua abundante folhagem picotada. Adotado nos sepulcros do período paleocristão, tornou-se símbolo da imortalidade.

O barro não foi uma escolha casual de material, em tempo e lugar em que reinavam a cobiça e a saga do desbravamento movida pela ambição do metal dourado. Estreitamente ligado à ideia de *vanitas*, foi muito adotado por sua acessibilidade prática, baixo custo, facilidade de fatura, e também pelo significado moral e cristão implícito na matéria. A ideia dos pólos antagônicos entre a riqueza espiritual e a pobreza mundana contrasta nas dicotomias barro e ouro, vida e morte, espírito e matéria. Francisco de Holanda sugeria ao artista que fizesse uma obra sobre a imagem divina, um exercício de humildade, lembrando-se de que era "terra"[15]. Assim, obra, santo, religião e barro fundem-se contra a soberba e alertam que nada valem as vaidades terrenas:

> *e assim peço ao mesmo pintor (...) contemple a tal imagem e a pinte; e, se puder ser, confessado e comungado (...) e não se descuide e também* ***se conheça que é de terra,*** *porque não se erga mais em soberba que os outros homens*. (grifo nosso).



A tipologia da Virgem com o Cristo morto ao colo permanece sem alterações significativas nos casos anteriormente citados. No colo de Maria sobre o qual está deposto o Cristo, circunscreve-se no drapejado das vestes, entre as pernas, a forma de um coração partido, numa alusão simbólica à dor da Virgem. As oscilações formais entre os exemplares encontrados em Magé, Inhomirim e Iguaçu são muito pequenas, como a inclinação da cabeça. Comprovando a longa duração desta representação, em Paraty o modelo do século XIX obedece à mesma postura.

No caso da Piedade de Magé, o Cristo aparece pequeno em seu colo, numa alusão ao sentimento materno em relação ao filho: para as mães, o sentimento de proteção é eterno, o filho permanece sempre a criança que ela precisa proteger. No momento da perda, em meio à dor, ela tem novamente o seu menino nos braços.

O modelo em que o Cristo é representado apenas com a cabeça sobre o colo de Maria pertence a uma configuração mais recorrente na região de "serra acima", onde a ocupação territorial já avançava cronologicamente, sendo, portanto, modelo mais tardio do que os da região litorânea.

Em São Paulo, às margens do Rio Paraíba, a Senhora da Piedade era também orago da Vila de Guaratinguetá[16], porto muito frequentado por todos os que iam e vinham das minas pelo caminho que partia de Paraty. De Guaratinguetá seguiam por terra,

> *indo primeiramente buscar o Santuário de Nossa Senhora da Piedade, a pedir-lhe, que Ella os acompanhe, & favoreça, & os livre de todos os perigos, que se encontrão naquelas ambiciosas jornadas.*[17]

medida que se deu a interiorização do território ao longo do caminho para as minas, no sentido de "serra acima", modificaram-se os modelos, mais próximos da dramaticidade barroca plasmada por Gregorio Fernandez.

Em Paty do Alferes (FIG 7), o exemplar encontrado insere-se na tipologia adotada pelo mestre espanhol, que corresponde aos modelos que prevaleceram no século XVIII.

A devoção foi divulgada pelo português Manuel de Azevedo Matos, natural da Freguesia de Nossa Senhora da Piedade da Ilha do Pico, que veio para o Brasil na primeira metade do século XVIII. Instalou-se em Nossa Senhora da Borda do Campo, em Minas, para dedicar-se à mineração. A situação financeira desse português aventureiro

solidificou-se beneficamente e, tempos depois, ele mudou-se para Paty do Alferes. Por volta de 1780, fundou o primeiro estabelecimento de aguardente sob a denominação de Piedade, vindo a tornar-se o Barão de Paty do Alferes. Nossa Senhora da Piedade deu nome também à sua fazenda, sendo o oratório da Virgem no corpo central da construção da casa grande mantido com asseio e grandeza[18].

A assimilação devocional a Nossa Senhora da Piedade expandiu-se através do território fluminense chegando com grande popularidade a Minas Gerais, levada pelos bandeirantes em busca dos veios auríferos dos Campos dos Cataguás, conforme observou Nilda Megale[19]. Um dos primeiros santuários da região mineira deve ter sido, segundo a historiadora, o de Barbacena, antiga Borda do Campo, onde era venerada uma imagem da Virgem trazida de Portugal por algum imigrante ou padre jesuíta, e cuja matriz foi benta em 1748. Daí a devoção se espalhou pela terra mineira, indo localizar-se principalmente na Serra da Piedade. Constata-se, assim, a expansão de uma devoção importada da Europa, inicialmente registrada no litoral da Baía de Guanabara, em Magé, e que se expandiu pelo território fluminense difundida pelos bandeirantes, que a levaram até Minas Gerais, onde veio a tornar-se padroeira do Estado e batizar a serra onde existe o santuário que atrai milhares de adeptos até os dias atuais.

Notas e referências

1. HALL, James. *Dictionary of subjects and symbols in art* London: Cox & Wyman, 1979, p. 246.

2. JANSON, H. W. *História geral da arte* . São Paulo: Martins Fontes, 2001, v. 1, p. 469-471.

3. Em nossas pesquisas, encontramos algumas dessas pequenas imagens recolhidas do fundo do mar, entre os destroços do Galeão Sacramento. A embarcação vinha de Lisboa e naufragou em 5 de maio de 1668, depois de colidir com o banco Santo Antônio, a sete quilômetros da costa ao norte de Salvador. A escultura de Nossa Senhora da Piedade que foi recolhida do fundo do mar encontra-se hoje no Espaço Cultural da Marinha, sob o número de identificação de inventário SGBA – 0144. Mede 22 cm de altura, e junto com ela encontravam-se vários outros santos de barro e muitos crucifixos de latão, além de medalhas, objetos utilitários e fragmentos de cerâmica, com evidências jesuíticas e franciscanas. As imagens de barro, produzidas em série, eram reconhecidas pela camada fina de barro utilizada, pelo acabamento interno liso e pelos indícios de junção nas laterais.

[4.] MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, iconografia, folclore* . Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 383.

[5.] MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos santos.* São Paulo: Banco Safra, 1996, p. 60.

[6.] ACMRJ-PIZARRO. *Visitas Pastorais,* 1794-95.
Freguesia de Nossa Senhora da Piedade, orago da Vila de Magé.

[7.] SANTA MARIA, Agostinho de, Frei [1642-1728].
Santuário Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora. Tomo décimo e ultimo. Lisboa, 1723. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007, p. 42.

[8.] *Loc. cit.* .

[9.] SANTA MARIA, Agostinho de *Op. cit*.

[10.] ACMRJ-PIZARRO. *Op. cit*

[11.] *Loc. cit*.

[12.] PIZARRO, José de Souza Azevedo. *Memórias históricas do Rio de Janeiro*, 1820, v. III, p. 255. Anhum-mirim, na língua indígena, quer dizer "campo pequeno". A antiguidade do templo já apagara as informações precisas de quem o fundou e a data precisa.

[13.] SANTA MARIA, Agostinho de.*Op. cit.*, p. 207-208.

[14.] FRAGOSO, Mauro Victor Murillo Maia. *Semiologia da Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro* Monografia de Especialização em História da Igreja do Programa de Pós Graduação *Lato Sensu* da Faculdade de São Bento. Rio de Janeiro, 2007, p. 14.

[15.] HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga (1548).* Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 66.

[16.] SANTA MARIA, Agostinho de *Op. cit.*, p. 185.

[17.] *Ibid.*, p. 186.

[18.] PONDÉ, Francisco de Paula e Azevedo. Fazenda do Barão de Paty do Alferes (Fazenda da Piedade). *Revista do IHGB*. Brasília / Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, n. 327, abr./jun. 1980.

[19.] MEGALE, Nilza Botelho. *Op. cit.*, p. 385.

SÃO SEBASTIÃO: O RESGATE DE UMA DEVOÇÃO

Valtencir Almeida Passos
Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.
Conservador-restaurador doMuseu de Arte Murilo Mendes / UFJF.
valtenciralmeida@yahoo.com.br

Resumo
Reflexão acerca dos processos de conservação e restauração da escultura em madeira policromada de São Sebastião, levando em consideração a função, o significado e os aspectos sociais para o seu guardião e para a comunidade, quanto à reinserção da imagem em seu lugar de origem, a pequena cidade de Olhos d'Água. Dessa forma, a referida imagem permanecerá, definitivamente, numa capela especialmente construída para tal fim, marcando, assim, o seu retorno ao *locus* sagrado de culto.

Palavras-chave: devoção, culto, memória, escultura em madeira, patrimônio cultural, restauração, preservação.

Histórico

A cultura popular, como fonte inesgotável de crendices e sabedoria de uma determinada comunidade ou região, é também fator agregador e persistente. Alfredo Bosi (1995) afirma que a cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas sua dialética é virtualmente universal: nada se refuga por princípio, tudo se assimila e refaz por necessidade. Assim sendo, podemos observar os aspectos sociais, religiosos, educacionais, entre outros, de distintas localidades de nosso país, que deixaram heranças e marcas irreversíveis no cotidiano e na memória, seja coletiva ou individual.

Em sua origem, a história do município de Olhos-d'Água, situado no centro-norte de Minas Gerais está estritamente ligada aos desbravadores, tropeiros e mineradores, que nessa localidade encontraram descanso e abrigo durante as expedições pelo sertão. Sob a condição de vilarejo, recebeu nome de Pasto das Éguas. Somente no final da primeira metade do século XIX tornou-se distrito da cidade de Bocaiúva com a denominação Santana de Olhos-d'Água devido à presença de nascentes de água na região. Segundo a tradição oral, o povoado de Olhos-d'Água nasceu sob a influência de várias famílias tradicionais. A emancipação política ocorreu apenas no final do século XX, oficialmente em 21 de dezembro de 1995, com Olhos-d'Água tornando-se município do estado de Minas Gerais.

A cidade de Olhos-d'Água, cujo clima assemelha-se ao da região nordeste do Brasil, apresenta em sua cultura popular a presença da imagem de São Sebastião, que durante anos foi fator agregador e persistente como objeto de culto utilizado em ritual sagrado. A "fatalidade ecológica" local - a seca e a semiaridez ocasionada pela escassez das chuvas - unia a comunidade em torno da imagem de São Sebastião. A comunidade, para o alívio de sua aflição, apegava-se ao santo como agente mediador e saía em procissão em busca da piedade dos céus. Vale ressaltar que a popularidade e a representação imagética de São Sebastião são comuns nas igrejas de Minas Gerais, e sua invocação contra doenças, males e pestes é reconhecida pelos seus devotos (ALVES, 2005).

O pioneiro José Tirésio Dias relata que, desde criança, participava desse ritual sagrado: a imagem de São Sebastião partia do povoado de Santa Maria ao encontro de outra imagem de São Sebastião, esta partindo da Igreja Matriz de Sant'Ana, em Olhos-d'Água. Quando as procissões se encontravam no caminho, as imagens eram trocadas. A troca era desfeita somente após a vinda da chuva. Este ritual marcou o imaginário da comunidade. Assim, José Tirésio relata ainda que tal ritual perdurou por muitos anos. No entanto, foi sendo abandonado, e a imagem foi relegada ao esquecimento.

A família de Luiz Dias de Lima (Luiz de Gustavo) e Maria de Lourdes Dias, pais de Tirésio, adquiriu a imagem de São Sebastião da família herdeira dos pioneiros Josefino Ribeiro de Andrade e Maria de Jesus Dias de Lima. Segundo a tradição oral, a família de Andrade adquiriu a imagem da Igreja Matriz de Sant'Ana de Olhos-d'Água, que a retirou de seu culto e quase a destruiu devido ao elevado grau de deterioração da imagem. A referida imagem permaneceu na casa da família herdeira dos Andrade no povoado chamado Santa Maria, em Olhos d'Água, por um significativo período de anos, restrita apenas ao culto particular de seu referido proprietário.

Ao longo de sua história, a imagem sofreu intervenções indevidas, com aplicações de camadas de repinturas, emassamentos nas áreas de encaixe dos blocos, nas áreas das partes quebradas e perda de atributos iconográficos. Tais intervenções alteraram o aspecto físico e devocional da imagem, comprometendo a estética e a integridade de sua devoção e de seu culto.

Em 2007, Tirésio, guardião da imagem de São Sebastião, (FIG.1) teve a iniciativa de encaminhá-la ao Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura e Escultura do Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, para ser submetida aos processos de conservação e restauração, com vistas ao regaste dos valores históricos, estéticos e, sobretudo, devocionais. Sua família construiu uma capela em Olhos-d'Água, entre 2007 e 2008, denominando-a *Capela de São Sebastião*, onde a imagem foi instalada definitivamente. Doada à comunidade, a imagem contribuiu para a preservação da memória e da cultura do lugar, cujos valores devocionais e de culto são de fundamental importância para as famílias dessa cidade.

Materiais, técnicas construtivas, estado de conservação e intervenções anteriores

O historiador de arte Cesare Brandi (2004) aponta que o reconhecimento da obra de arte, em sua constituição material e em sua dúplice polaridade histórica e estética é de fundamental importância pra os procedimentos de intervenção. Os processos de conservação e restauração da imagem de São Sebastião iniciaram-se com a realização de uma série de exames técnico-científicos: exames organolépticos, análise estratigráfica, exames de raios X e testes de solubilidade.

Durante a realização dos exames, constatou-se que a imagem é uma escultura em madeira - provavelmente cedro – policromada, constituída por cinco blocos distintos. O bloco principal é formado pela cabeça, braço direito, tórax, membros inferiores e base. Os blocos secundários são compostos pelo braço esquerdo, tronco e galhos direito e esquerdo e estão unidos ao bloco principal por meio de sistema de encaixe "macho e fêmea", cravos e adesivo, possivelmente de origem protéica.

Pelas análises estratigráficas, constatou-se que à policromia original apresenta grande quantidade, bem como qualidade estética,. A carnação é em tom de rosa claro e cabelo em tom de terra queimada, cujos aglutinantes são possivelmente à base de óleo. O *perizonium* em tom de vermelho é possivelmente à base de água. O tronco, galhos e base em tom verde são também, possivelmente, à base de óleo.

A escultura apresenta olhos de vidros que provavelmente, foram incrustados pela frente, pois não foi possível perceber área do

Figura 1: Antes da restauração. Foto: Leonardo Venuto.

corte e encaixe no perfil do rosto da escultura. O resplendor em metal, em formato semicircular, possui no centro um pequeno pino metálico para encaixe da peça à cabeça da imagem.

No que diz respeito ao estado de conservação, verificou-se um elevado grau de deterioração, bem como inúmeras intervenções inadequadas realizadas anteriormente e sem critério. O suporte apresentava perdas e rupturas - ocasionadas, possivelmente, por queda e manuseio inadequado, tais como: perda dos dedos da mão esquerda (indicador, médio, anular e mínimo); ruptura do nariz, com presença de massa de cor escura; ruptura dos braços esquerdo e direito (próximo aos ombros com pequenas perdas estruturais e presença de massa de cor clara utilizada como adesivo de fixação dos braços aos ombros); perda das flechas (deixando aparentes os orifícios para a colocação das mesmas); e ruptura e recolocação incorreta dos galhos direito e esquerdo ao tronco, com massa de cor bege aplicada como adesivo de fixação.Verificaram-se deteriorações de natureza intrínseca, como desprendimento e perda da massa de fixação de São Sebastião ao tronco, bem como acentuada rachadura na parte inferior da base ocasionada possivelmente pela secagem da madeira.

A policromia apresentava grosseiras camadas de repinturas no cabelo, carnação, *perizonium*, tronco e base, aplicadas durante as intervenções realizadas ao longo do tempo, bem como intensa rede de craquelês por toda a extensão da carnação e *perizonium*, ocasionada possivelmente pela secagem das camadas de tinta e pela incompatibilidade entre essas camadas; perda de estratos pictóricos localizada no joelho direito, no hálux (dedão) do pé direito e segundo dedo após o hálux do pé esquerdo; desprendimento e perda dos estratos pictóricos, deixando transparecer a base de preparação e até mesmo o suporte na parte superior e central do tronco e em áreas esparsas da base; e sujidade acumulada e aderida.

O resplendor em metal apresentava oxidação generalizada do verniz aplicado em sua superfície, abrasões e ranhuras generalizadas.

Conceitos e critérios norteadores

A reflexão acerca dos processos de conservação e restauração da escultura em madeira policromada de São Sebastião levou em consideração a função, o significado e os aspectos sociais tanto para o seu guardião como para a comunidade, com vistas à

reinserção da imagem em seu lugar de origem: a cidade de Olhos-d'Água. Dessa forma, a imagem permanecerá, definitivamente, numa capela especialmente construída para tal fim, marcando, assim, o seu retorno ao *locus* sagrado de culto. (FIG. 02)

Após o reconhecimento dos valores históricos, estéticos, simbólicos, devocionais e a realização dos exames, das análises e dos testes, a equipe técnica do laboratório elaborou um roteiro de discussão, cujo objetivo era a avaliação da necessidade da restauração, tendo em vista o processo de uma possível remoção das camadas de repinturas e seus efeitos. Foi aplicado um questionário ao guardião da imagem e à população local em busca das origens da imagem, das causas de deterioração e, sobretudo, o possível destino que a imagem teria após os processos de conservação e restauração. Apesar da iniciativa, não foram coletadas informações como dados relativos à procedência, data, modo de aquisição da imagem, do possível escultor/entalhador e policromador ou da possível oficina.

Tentou-se investigar, ainda, aspectos relacionados aos materiais e técnicas utilizados pelo escultor, ao local de guarda da imagem na igreja, à devoção e possíveis graças concedidas. Buscaram-se ainda dados concernentes à trajetória da imagem, buscando mapear os períodos em que esteve em permanência na casa de todos os seus guardiões, bem como saber da transferência da imagem para Juiz de Fora. Frustrou-se a tentativa de pesquisa em fontes documentais como o livro de tombo da Igreja Matriz de Sant'Ana, além de depoimentos dos habitantes de Olhos-d'Água. Lamentavelmente, não se encontrou nenhuma documentação, registro ou informações pertinentes.

No que diz respeito às causas de deterioração, o guardião relatou que possivelmente os próprios devotos - na tentativa de tornar a aparência da imagem mais nova e bonita - aplicaram as camadas de repinturas. Com relação à perda das flechas e das falanges dos dedos da mão esquerda, não se obteve informação. Quanto aos emassamentos das áreas fraturadas e à colocação incorreta dos braços e dos galhos, estas foram, provavelmente, intervenções feitas pela própria comunidade.

Há que se ressaltar a narrativa de Tirésio que, desde a infância, tem nítida a representação em sua memória da imagem com as repinturas e os emassamentos tal como a imagem se apresentava

Figura 2: Após a restauração. Foto: Leonardo Venuto.

no momento do diagnóstico. Quanto ao possível futuro/destino, ele declara que, ao se tornar guardião da imagem, seu desejo era resgatar a história, a preservação e o culto da imagem de São Sebastião, mas que devido ao lamentável estado de conservação a imagem já não cumpria sua função como objeto de culto e, desse modo, a necessidade dos processos de conservação e restauração era imperativa. Depois de restaurada, a imagem retornaria a sua cidade de origem, onde seria construída uma capela, denominada então de Capela de São Sebastião. Seu desejo perdurou por anos, desde 2002 até 2007 permanecendo em sua casa, restrita apenas a sua devoção particular.

As poucas informações obtidas ainda possibilitaram reflexões pertinentes à intrínseca relação devocional. Tomando-se em consideração que a expressão imagética do divino e dos santos é um recurso didático e que sua materialização é de fundamental importância - pois é por meio dessa relação dialógica que esse ato se completa -, verificou-se que o olhar devocional tem a necessidade do sentido plástico da visão e do tato. A comunicação entre o devoto e seu objeto de devoção, essencialmente, tem que ser pura e fidedigna, portanto a representação de seu objeto de devoção é sagrada, íntegra e decente. Nesse sentido, a imagem de São Sebastião deveria estar decentemente representada no interior da capela, permitindo, assim, o seu culto. A referida imagem, após muitos anos de abandono, voltaria a ser objeto de culto, resgatando-se, assim, sua função e seu significado para a cidade de Olhos-d'Água. (FIG. 03)

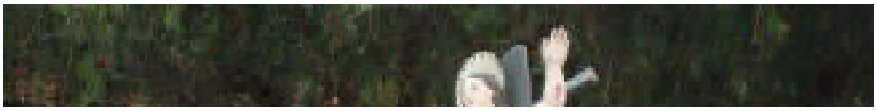
As reflexões inerentes à metodologia de trabalho orientaram para a prevalência do resgate dos valores simbólicos e devocionais da imagem em estudo. Desse modo, decidiu-se, em consonância com os exames e testes realizados, pela adoção de procedimentos de intervenção estruturais e estéticos tais como: refixação dos estratos pictóricos, remoção das ceras e massas, tratamento preventivo contra um possível ataque de insetos xilófagos, consolidação das áreas fraturadas, remodelagem do nariz, confecção dos dedos da mão esquerda, recolocação correta dos braços e dos galhos do tronco. Considerando-se que a policromia original encontrava-se íntegra em termos quantitativos, assim como em termos de qualidade estética, optou-se pela remoção das camadas de repinturas, reintegração cromática, apresentação estética da imagem, aplicação de camada de proteção e tratamento do resplendor.

Figura 3: Retorno da imagem de São Sebastião a Olhos-d'Água.
Foto: Luiz Gustavo Dias.

Apoiando-se no teórico Paul Philippot (1996), a restauração cumpre a sua função social e cultural quando ela é entendida e sustentada pela sociedade. Assim, durante os processos de conservação e restauração da imagem, não se teve apenas a intenção e a preocupação de retornar somente com características originais, mas também como essa seria reapresentada a sua comunidade.

A imagem havia chegado ao laboratório com um aspecto envelhecido, ressecado e craquelado, e, após a remoção de repintura, sua policromia original revelou-se, como visto anteriormente, com qualidade estética de aspecto claro, limpo e livre dos craquelês que afetavam apenas as repinturas. O acompanhamento de Tirésio nos processos de conservação e restauração e nas decisões foi de fundamental importância. Somente assim obteve-se uma visão abrangente da imagem quanto

aos valores históricos, estéticos, devocionais, sociológicos, simbólicos, bem como aos materiais, às características técnicas, entre outros, e, desse modo, aferindo juízo de valor, reconhecendo-a como um Bem Identitário e um Patrimônio Cultural, passível de preservação. (FIG. 04)



Em consonância com o pensamento de Cesare Brandi (2004), os procedimentos de conservação e restauração foram realizados e interpretados como um ato crítico que visou "ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte sem cometer um falso histórico ou um falso artístico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo".

Considerações finais

A chegada da imagem comoveu Olhos-d'Água, que a recebeu com grande festa, com palmas, bandeirinhas, estandarte e fogos. Quando a imagem foi erguida ao alto e apresentada à comunidade, neste gesto simples, quase heroico, elevava-se também a fé e resgatava-se o culto sagrado a São Sebastião. Os devotos, num gesto de reverência, rodearam a imagem e a tocaram. A

necessidade intrínseca do toque, hábito da fé e da religiosidade popular, estabeleceu a reaproximação da comunidade com o seu objeto de devoção, ou seja, é neste momento que a restauração cumpre sua função social e cultural.

A comunidade reconheceu a imagem de São Sebastião, ao ser reapresentada, e legitimou a restauração, estabelecendo uma relação dialógica com seu objeto de devoção. A imagem de São Sebastião cumpre sua função para seus usuários, cuja restauração foi pautada em seus anseios e valores. Restaurou-se a imagem para a mesma voltar a cumprir sua função devocional, bem como para a comunidade resgatar e praticar o culto sagrado a São Sebastião. (FIG. 05)

Salvador Viñas aponta que a ética contemporânea da restauração pretende contemplar o maior número possível de formas de entender o objeto e atender equilibradamente a todas suas funções: não somente as que atendem os especialistas, como também aos usuários. A restauração que atende um número maior de pessoas é uma restauração que satisfaz os usuários do objeto e não somente aqueles que tomam as decisões.

Este estudo de caso ilustra que o princípio norteador da intervenção foi fortemente determinado pela prevalência da valoração do objeto sagrado, devocional, de culto. Nesse sentido, cabe ressaltar o papel de José Tirésio, afirmando que, ao se tornar guardião da imagem, o seu desejo era resgatar a história, a preservação e o culto religioso de São Sebastião. Todavia, devido às acentuadas características de deterioração do bem cultural e conforme relato dele, a imagem já não cumpria sua função como objeto de culto e, por pouco, não fora destruída.

Os processos de conservação e restauração foram executados tendo em vista o resgate devocional do objeto em questão. A ideia de se construir uma capela para abrigar a imagem restaurada coaduna com o conceito do "lugar do sagrado", "lugares da memória", tal como propusera Pierre Nora (1993). A construção e a consagração da Capela de São Sebastião constituíram-se, também, como fator determinante, ou seja, a restauração se tornou imperativa, a fim de que o bem cultural, alocado na referida capela, cumprisse a sua função de culto.

Para além do valor sagrado da imagem, cabe ainda destacar a dimensão simbólica do bem cultural e as suas múltiplas relações com a sociedade. Situamos o pensamento do teórico contemporâneo da restauração Salvador Viñas (2003), quando ele assim afirma:

> Os 'valores de identificação grupal' representam conhecimentos ou acontecimentos considerados cruciais na formação de uma identidade grupal, ou formam parte reconhecível de contextos culturais ou físicos comuns a um grupo de indivíduos e cuja identificação permite reconhecer-se como parte de um coletivo.

Referências

ALVES, Célio Macedo. **Pintores, policromias e o viver em colônia.** In: IMAGEM BRASILEIRA. n° 2. Belo Horizonte: CEIB/ EBA/UFMG, 2003.

BALLESTREM, Agnes. **Limpieza de las esculturas policromadas**. Preprints of the Conservation wood objects. Nova York: UNESCO, 1970.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2004.

COELHO, Beatriz (org). **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005.

NORA, Pierre. **Entre memória e história – a problemática dos lugares**. Tradução de Yara AUN Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, n° 10, 1993.

PHILIPPOT, Paul. **Restoration from the perspective of humanities**. In: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage. Los Angeles: GCI, 1995.

SOUSA JÚNIOR, Mario Anacleto. **Esculturas em madeira policromada: deteriorações ou vandalismo?** In: IMAGEM BRASILEIRA. n° 2. Belo Horizonte: CEIB/EBA/UFMG, 2003.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

A ESCULTURA SACRA EM BRAGA (SÉC. XVII – SÉC. XX)

Eduardo Pires de Oliveira
Pesquisador em História
Braga, Portugal.
epoeduardo@gmail.com

Palavras chave: Escultura - Portugal - Braga - entalhadores

Até ao presente momento nunca foi feita uma História da Imaginária em Braga. Poucos são também os estudos parcelares sobre esta arte. Por essa razão, a palestra que irei apresentar não é mais do que uma primeira visão concertada da imaginária bracarense ao longo dos tempos, sobretudo dos inícios do séc. XVII até à actualidade. Apesar do atraso em que sinto estarmos, é verdade que muito mais poderia ser dito, mas temos apenas uma hora para percorrer quatro séculos de história.

A actual cidade de Braga é, de certa forma, uma consequência do povoado que ali nasceu há dois mil anos. O facto de ter sido a capital de um dos três conventos romanos em que estava dividida a Península Ibérica, deu-lhe uma projecção e importância que nunca mais perderia. No século III, foi considerada uma das cidades mais importantes do Império Romano: o poeta Ausónio incluiu-a no seu livro "*Clarae Urbs*", afirmando que era uma cidade rica. A verdade é que já antes, na Idade do Ferro, a zona de Braga era ocupada pelo povo dominante, os Brácaros, no território onde hoje se situa a província do Minho.

No século IV, ainda antes da invasão dos Suevos, partiu de Braga em direcção aos lugares santos um homem que viria a ser tido como um dos amigos de Santo Agostinho, Paulo Orósio. Com aquele povo "bárbaro", já no século V, a cidade não foi destruída nem perdeu importância, antes pelo contrário, pois foi escolhida para capital do novo reino. Um dos seus reis, Requiário, converteu-se ao cristianismo, sendo mesmo considerado o primeiro rei cristão da Europa. Neste mesmo século, no tempo dos Visigodos, reuniram-se em Braga vários concílios, o que voltou a afirmar a importância da cidade no contexto religioso dentro da Península Ibérica. No século VII, com a vinda de Martinho e de Frutuoso, que viriam a ser eleitos bispos e mais tarde canonizados, Braga foi considerada um dos pontos mais importantes da cultura da Alta Idade Média europeia mercê dos seus escritos e do trabalho que desenvolveram quer em Braga, quer na vizinha povoação de Dume, a apenas dois quilómetros de distância, cuja paróquia foi também elevada à categoria de Bispado.

Após a destruição levada a cabo pelos árabes em 714, a cidade ressurgiu das cinzas, sendo restaurada em 840. Com a vinda do bispo D. Pedro (1070-1091), deu-se início à construção da actual catedral. No século seguinte, os seus bispos foram o braço direito de D. Afonso Henriques quer na obtenção da independência de Portugal, quer na reconquista do território aos árabes. Em reconhecimento deste apoio, o rei ofereceu a cidade e o seu território envolvente ao bispo, iniciando-se, assim, o senhorio eclesiástico que se manteve até 1780. Naquela data, Braga disputava a prelazia religiosa peninsular com Toledo. Uma decisão salomónica, mas essencialmente política, decidiu que ambas as cidades mereciam essa atribuição. No séc. XVI, entre 1505 e 1532, mercê da acção do arcebispo D. Diogo de Sousa, Braga foi totalmente refeita. Refira-se que este bispo era o confessor e um dos conselheiros do rei D. João III.

A partir do Concílio de Trento, a cidade vai consolidar a sua importância religiosa e beneficiar tão fortemente disso que se transformará na Roma Portuguesa. A verdade é que os seus arcebispos tiveram uma importância reconhecida nos trabalhos desse magno concílio, primeiro com D. Frei Baltazar Limpo e depois e, sobretudo, com o dominicano D. Frei Bartolomeu dos Mártires, amigo pessoal e conselheiro de S. Carlos Borromeu, arcebispo de Milão e o principal organizador das regras que deveria passar a seguir a arte religiosa. É nesta data que se dá finalmente sentido à criação da Universidade bracarense, que é entregue aos Jesuítas. E é fundado um seminário (1549), o primeiro da Península Ibérica.

Ao mesmo tempo, a igreja bracarense, que então tinha domínio directo sobre quase todo o território a Norte do rio Douro, excepto sobre a área do pequeno bispado do Porto e, a partir de meados do século XVI, de uma parte do actual bispado de Bragança, a igreja bracarense, dizia, foi fortemente remodelada, tornando-se muito centralizadora, atenta a tudo quanto se passasse na sua imensa área de influência directa. Ou seja: com esta política tornava-se obrigatório haver uma licença para fazer qualquer acto que pudesse ter minimamente a haver com a religião, fosse um casamento entre primos, a erecção de uma capela ou de um retábulo e sua consequente bênção, a colocação de uma imagem num altar, etc.

Nos séculos seguintes, como corolário desta política e da actuação dos visitadores que percorriam periodicamente – pelo menos de

dois em dois anos – todas as freguesias do arcebispado, a igreja ganhou um ascendente impressionante junto da população, que seria ainda aumentado com a nomeação, no período de 1741 a 1789, de dois arcebispos de sangue real: D. José de Bragança, irmão bastardo do rei D. João V e, depois, D. Gaspar de Bragança, sobrinho de D. José. Dizia-se então que em Braga havia uma corte!

A perda do senhorio eclesiástico em 1780 não influiu muito na extraordinária importância que os arcebispos detinham na cidade, porque ainda hoje mantêm um poder imenso. Embora com os novos tempos liberais e com a lei da desamortização tudo se tornasse muito diferente e as doutrinas da igreja deixassem de ser indiscutíveis, a verdade é que os pequenos poderes dos párocos se mantiveram, de tal forma que houve nas confrarias um forte recrudescimento de importância nos finais do séc. XIX, época em que se assistiu a um excelente surto económico, devido sobretudo à ascensão da classe comercial e à chegada de uns tantos "brasileiros de torna viagem" muito endinheirados. Como estas duas classes eram possuidoras de grandes bens mas não tinham visibilidade social, passaram a querer integrar as direcções das confrarias e a fazer um sem fim de obras nas igrejas, assistindo-se assim a um novo período áureo da arte sacra, sobretudo nas décadas de 1880-1910. É nesse período que, por exemplo, se assume o Santuário do Sameiro, hoje o segundo em importância no país, após Fátima.

Vimos atrás que após a Contrarreforma houve uma fortíssima reorganização dos serviços burocráticos da Mitra, isto é, dos serviços dependentes do Arcebispo. Será essa atitude que irá tornar a cidade um importantíssimo centro de produção de objectos religiosos pois as populações, ou os seus mandatários, ao virem de longe tratar de um problema burocrático aproveitavam para encomendar um retábulo, o seu douramento, uma peça de ourivesaria, uma escultura e um sem fim de outras obras.

Desta forma, Braga tornou-se um centro produtor procuradíssimo e extremamente importante. Era preciso dar resposta a todos que demandavam os seus produtos que, até, não se confinava apenas à população do arcebispado, que deveria rondar quase o milhão de habitantes, mas se estendia aos vizinhos bispados do Porto, Viseu, etc., à Galiza e ao Brasil e que actualmente engloba todo o mundo, da Alemanha aos Estados Unidos, isto é, onde houver a diáspora minhota.

Nestes tempos que agora correm, de fortíssima crise económica, dizia-me há dias o dono de uma das principais oficinas de restauro da cidade, ou produção de objectos sacros, que a crise não chegara a ele, bem pelo contrário, pois não tinha mãos a medir com as encomendas que lhe chegavam de todo o lado, de dentro ou fora do país, quer para restauro, quer para a produção de novas peças. É verdade, contudo, que já não há a vitalidade de há uns 30 anos, que tem havido um decréscimo da procura e do número de oficinas a trabalhar.

Pode dizer-se que a imaginária religiosa em Braga remonta ao século XIV pois não sobreviveram peças nem em qualidade nem em quantidade dos tempos que antecedem, nem se conhece documentação sobre elas. Há, sim, mas noutro domínio, como é o caso do túmulo do arcebispo D. Gonçalo Pereira, em pedra de Ançã, contratado em 1334, obra do coimbrão mestre Pêro e do lisboeta Telo Garcia. Temos também, ainda no domínio da arte funerária, uma peça flamenga, raríssima devido ao material utilizado, cobre dourado e prateado revestindo madeira, e ao facto de ser o único jacente de uma criança existente em Portugal, o infante D. Afonso, morto no ano de 1400. Não são, porém, peças móveis.

A imagem de Santa Maria de Braga, que ocupa o lugar principal na capela-mor da Catedral, é uma obra francesa, também do século XIV**,** uma das várias imagens dessa proveniência que existem na região, como também o é, por exemplo, a sedutora Nossa Senhora da Abadia, no santuário do mesmo nome, situado a três escassas dezenas de quilómetros.

Embora na Idade Média pudesse ter havido escultores ou imaginários na cidade, não se conhece o nome de nenhum. A verdade, porém, é que após a Contra Reforma essas peças foram substituídas por outras, de novo gosto e, muitas vezes, de novas invocações. Foi de tal maneira forte o surto económico gerado primeiro pela introdução de uma nova planta de milho, muitíssimo mais produtiva, pelas remessas de dinheiro, metais preciosos e heranças de origem brasileira e pela riqueza gerada nas múltiplas oficinas bracarenses, que houve uma total renovação dos retábulos, esculturas e alfaias religiosas, sendo muitíssimo poucas as peças anteriores que se conservaram. E como a documentação desse período também é muito mais rala e omissa, pouco é o que agora se pode dizer.

No período renascentista, sobretudo no tempo de D. Diogo de Sousa (1505-1532), Braga recebeu uma série de obras em pedra de Ançã, umas da autoria dos franceses Nicolau de Chanterenne (os túmulos

do arcebispo D. Diogo de Sousa e os dos pais de D. Afonso Henriques), de João de Ruão (o retábulo, uma das suas obras iniciais em Portugal, cerca de 1525-1528, e a Deposição no Túmulo, bem mais tardia, ambos na Capela dos Coimbras), e de Hodart (as esculturas do exterior desta mesma capela), que durante longos anos trabalharam em Portugal, e outras de artistas da região de Coimbra, como é o caso do desconhecido Mestre dos Túmulos Reais, autor da belíssima imagem da Senhora do Leite, datável de 1509 (FIG. 1), que durante séculos esteve ao vento e à chuva, na parte exterior da cabeceira da Sé, e que agora está exposta no Tesouro da Catedral, após ter sido substituída por outra feita de resinas sintéticas mas, estranhamente, sem grande verosimilhança.

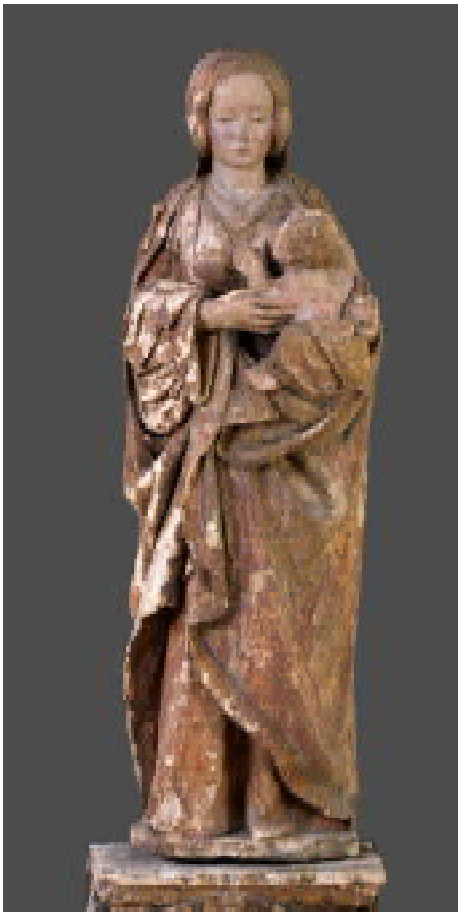


Figura 1: Senhora do Leite. Mestre dos túmulos Reais, Coimbra. Escultura datável de 1509.

As primeiras imagens importantes do século XVII ainda não são, curiosamente, em madeira. São também obras que recentemente deixaram o seu lugar de origem, sobre a porta lateral da Igreja da Misericórdia, e foram substituídas por outras sintéticas enquanto os originais esperam - em lugar onde é impossível fotografar - pela formação do museu que esta instituição quer fazer. Referimo-nos ao grupo que representa a *Visitação da Virgem*, ou as *Abraçadas*, como se costuma chamar em Braga.

Não se tem a certeza do seu autor, mas Vítor Serrão atribui-as a Gonçalo Rodrigues, um mestre lisboeta que por razões desconhecidas veio até ao Norte, tendo trabalhado para a Misericórdia do Porto (Evangelistas, 1597), para os vizinhos conventos de Santo Tirso e Bouro e para os Jesuítas e os Agostinhos bracarenses. Estas imagens poderão datar dos primeiros anos deste novo século, e ser atribuídas a este mestre pelas *posturas anti clássicas, não isentas de atarracamentos e hesitações, as cabeças de olhar amendoado com pessoalismos de modelação, o lançamento do pregueado dos tecidos…*

Curiosamente, foram modeladas em barro, não sabemos se pelo próprio artista, se por outro a quem tenha entregue um modelo. Barro, um material que poucas vezes foi utilizado na escultura que viria a ser exposta, embora tenha sido frequente o seu uso para a feitura de modelos.

Quem usou fortemente o barro foram os mestres escultores de Alcobaça. E entre nós, apesar de próximo à cidade haver um fortíssimo pólo de barristas populares, apenas o beneditino Frei Cipriano da Cruz, um homem de Braga que deixou no seu convento

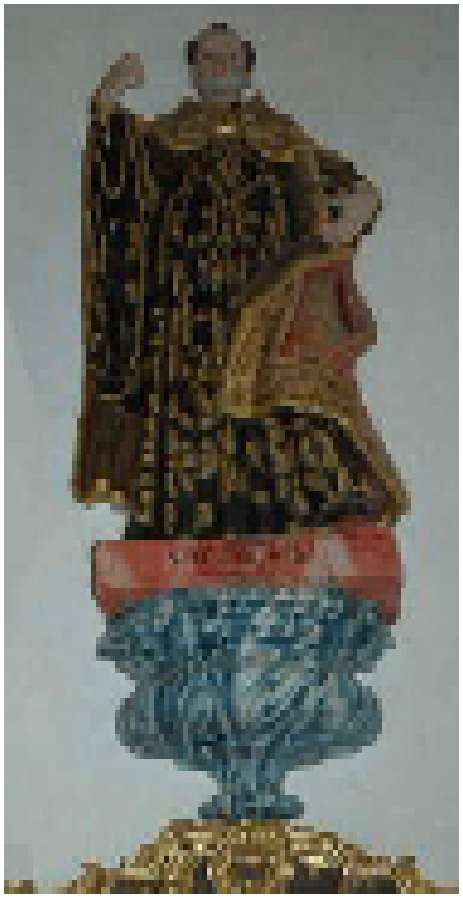


Figura 2: Santo beneditino. Barro. Tamanho natural. Sacristia do do Mosteiro de Alcobaça.

de Tibães, no triénio de 1680-1683, larga obra bem estudada por Robert Smith. Na sacristia deste convento vemos doze figuras, em tamanho natural, representando as Virtudes, os reis beneditinos (FIG. 2), e a alegoria da Igreja. São imagens com excelente policromia, de grande realismo, sem paralelo em toda a restante história da imaginária bracarense. Mas Frei Cipriano da Cruz também se viria a dedicar à imaginária de madeira, sendo dele uma magnífica Pieta, de influências espanholas, que hoje se guarda no Museu Machado de Castro, em Coimbra.

Mas não se ficou por aqui o uso do barro. De barro houve modelos para retábulos, como os que se fizeram para a Confraria de São Tomás (access 7495) ou de Santa Cruz (1767 e 1775, access 12663, 14036) hoje perdidos, para pedras de armas (access 9320) e, sobretudo, imagens, como as que o mestre Jacinto Canequim fez em 1757 para Tibães (access 12241), data em que trabalhou um pouco mais de dois meses a jornal para o mosteiro, sendo a compra do barro feita pelos monges. Moldes também os fez o Padre Silvestre Campos, mas com materiais desconhecidos, quiçá barro, entre 1756 e 1774, para as imagens em madeira da Igreja da Misericórdia e outras em granito que se levantaram no Santuário do Bom Jesus do Monte. Não se pode, porém, dizer, que o barro foi um material muito utilizado pelos imaginários bracarenses.

O granito é, como sabem, uma das rochas mais difíceis de trabalhar e é aquela com que foram construídas as casas e as igrejas do Norte de Portugal. Daí que as imagens feitas neste material possam, em geral, ter um ar relativamente pouco apurado, ao contrário das que se vêm no centro de Portugal, onde se usava a pedra de Ançã e o calcário ou daqui do Brasil e da Rodésia, onde se usa uma rocha muito dúctil, a pedra sabão.

Não era um qualquer escultor que trabalhava em granito. Em geral eram artistas especializados, mesmo quando eram obras de arquitectura. Para o Bom Jesus do Monte conhecem-se os nomes dos irmãos Sousa, António, José e Manuel, que estranhamente só se encontram na documentação deste sacromonte; e porque as imagens de pedra eram pouco procuradas – raras são as que se encontram nas fachadas, interiores e jardins de casas ricas ou em cercas conventuais, fontes e, pontualmente, em fachadas de igrejas – estes irmãos, que têm obra conhecida no terceiro quartel do século XVIII, poderiam ter estendido a sua acção para outras áreas, como a construção de edifícios.

Um caso raro e curioso é o que aconteceu com o conceituado mestre de pedraria António Correia, que parecia ter também a especialidade de escultura em pedra pois em alguns dos contratos que assinou – uns em parceria e outros sozinho – para a feitura de uma parte significativa dos mais importantes edifícios da cidade levantados entre 1715 e 1733, era a ele que eram entregues as obras, ditas de arte, como pedras de armas, lavores em pedra ou, sobretudo, esculturas. A documentação refere mesmo que chegou a trabalhar a dias, à peça, portanto, para fazer "*santos e armas*", sendo pago com o elevadíssimo salário de $600 réis diários, três vezes mais do que o que recebia um bom pedreiro. Além disso, sabemos que em 1723 formalizou um contrato para a execução de duas imagens para a fachada da Igreja da Misericórdia, o único acto tabeleónico que conhecemos em Braga relativo a escultura neste material.

Repare-se que o período que a actividade deste homem cobre não é coincidente com a que atrás referimos para os irmãos Sousa. E é natural. Embora o trabalho da pedra seja moroso, talvez não houvesse mercado para aguentar em simultâneo com dois mestres a esculpir em pedra, tanto mais que havia um número razoável de pedreiros galegos, em geral bons artífices, que corriam o Minho, para além de outros artistas que poderiam ter essa capacidade e que a documentação não refere, sobretudo os que integravam a companha de um mestre.

Um caso excepcional foi o de António Campos, activo na primeira metade do século XVIII, que trabalhou sobretudo em madeira, mas que não enjeitou trabalhar em barro, pasta e também pedra. Dele disse quem ainda o conheceu em vida, o desembargador Inácio José Peixoto:

> António Campos, célebre estatuário, assim em madeira como em barro e pedra. Morou junto à igreja de São Tiago; não há dele descendência, mas ainda se vêm as suas obras e são célebres as famosas caretas de pau sem mais pintura e as que se diziam dos turcos. Não há quem hoje imite este artífice neste género de obras.

E acrescenta sobre o seu filho, Silvestre de Campos, de quem já acima vimos ter feito muitos moldes de imagens que outros

executaram e que se especializou em fazer peças de tamanho diminuto, em marfim e osso:

> O Padre Silvestre de Campos, seu filho, foi insigne em fazer imagens de marfim, ou de osso pequeninas. Fez para o arcebispo, o senhor D. José, um S. João Baptista do tamanho de um tostão, de uma parte representando o santo com seu carneiro e da outra um crucifixo com tanta perfeição, que o dito Príncipe o mandou cercar de diamantes em um relicário que enviou para a corte. O mesmo marfim de uma parte fazia da outra diversa figura. Uma irmã deste também era estatuária e não com menor perfeição.

António Campos era efectivamente um homem requestado, pois além de ser tratado como mestre e imaginário sabemos que trabalhou para fora da cidade. Infelizmente não se conhece que imagens de madeira deixou em Braga, pois a informação documental apenas se refere a intervenções que são mais do domínio do restauro. Para o Santuário do Bom Jesus do Monte lavrou em pedra, no final da década de 1740, umas tantas esculturas, recebendo por cada uma a quantia muito apreciável de 24$000.

As caretas dos turcos referidas pelo memorialista seu contemporâneo poderiam, por exemplo, ser figuras de convite de pedra ou de madeira, que deveriam existir na entrada de umas tantas casas bracarenses. Ou, então, poderão também ser as meias figuras de madeira, que se vêem em muitos retábulos, uma espécie de cariátides que não tendo uma função estrutural, ajudam à decoração e monumentalidade do retábulo pois tanto estão a delimitar os frontais como as vemos na parte exterior do "banco". Aliás, neste mesmo local encontramos frequentemente imagens de meninos, umas vezes excelentes, outras muito mais fracas, sempre semelhando modilhões. Na maior parte das vezes estas imagens parecem ter sido feitas pelo entalhador que executou o restante retábulo; mas nem sempre assim aconteceu, pois da mesma forma que havia artífices que apenas faziam um determinado tipo de peças como, por exemplo, as rosinhas que se colocavam nos quatro cantos de cada caixotão de um tecto, também poderia haver numa oficina de talha um artista com mais talento para as imagens do que para as folhagens e para os relevos de vulto do que para os baixos relevos. Houve mesmo contratos de talha em que se exigia

que a parte das esculturas, por exemplo os anjos que eram colocados no coroamento do retábulo, fossem entregues a um escultor que poderia ser ou não indicado.

Muito diferente era o trabalho de vulto em madeira. Era, incomparavelmente, o mais requestado. Imagens pequenas, de média dimensão ou grandes, deveriam estar a ser continuamente enviadas para igrejas e capelas de dentro ou fora da cidade, para toda a imensa área do arcebispado, por vezes apenas como modelo que à cidade vinham copiar (access 6710, 6711). Não é que a Braga e ao arcebispado não pudessem chegar esculturas vindas de outros lados, sobretudo nos finais do século XIX, oriundas da cidade do Porto. Nem que não houvesse outros centros oficinais fora de Braga. Embora as notícias sejam escassas, houve alguns, raros, entalhadores / escultores / imaginários noutros pontos do arcebispado.

O núcleo maior estava na área do Couto de Landim, em volta de um convento Agostinho; embora o convento seja de fundação medieval, as notícias dos seus artistas só são particularmente abundantes no século XVIII, sabendo-se que circularam pelo Norte do país, sobretudo pela zona dos concelhos de Viana do Castelo e Caminha e por Trás-os-Montes. Entre eles distinguiram-se Gabriel Rodrigues e Francisco Machado, com obras no Mosteiro de São Bento da Vitória, Convento do Salvador e igreja dos Jesuítas bracarenses e nas sés de Braga e de Viseu e muitos outros templos importantes de Vila do Conde, Braga e Aveiro. Judite Martins fala de um, Francisco Nunes, que morreu em Vila do Carmo, Minas Gerais, mas não indica obras que possam ter saído da sua mão.

Figura 3: Púlpito, Manuel Gomes, Igreja do Esplírito Santos, Arcos de Valdevez, 1730. Foto de Nuno Soares.

Outros entalhadores/escultores houve em Guimarães, Requião/Vila Nova de Famalicão, Viana do Castelo, Vieira do Minho, onde nasceu Francisco Vieira Servas que viria a desenvolver uma carreira excepcional em Minas Gerais; mas nestes casos raramente temos notícia de mais do que um artista. E nomes excepcionais foram apenas dois: Miguel Coelho e Manuel Gomes, ambos activos na primeira metade do século XVIII.

Miguel Coelho foi um vulto extremamente importante, com obra em todo o Minho, da sua Barcelos natal a Braga, Ponte da Barca, Ponte de Lima e Viana do Castelo, em que se salientam os retábulos que fez para as igrejas de São Vicente (Braga, 1721), do Bom Jesus da Cruz (Barcelos, 1722) e outros para a Sé Catedral (1720-1723).

Figura 4: Retábulo-mor da Igreja da Misericórdia, Marceiliano de Araújo,1735-1739. Foto: Eduardo Oliveira.

Poder-se-á questionar o porquê de falar aqui de entalhadores. Mas a verdade é que muitos deles tiveram, também, que fazer esculturas, podendo mesmo ser considerados virtuosos nesta arte. Repare-se, por exemplo, que no cabeçalho do contrato que assinou com a Irmandade de São Vicente, em Braga, é referido como escultor: "Contrato de obra de retábulo do altar-mor de S. Vicente com Miguel Coelho, escultor da vila de Barcelos."

E para estes dois retábulos, e ainda para outros, contratou também os anjos tocheiros e, por vezes, outras imagens, como a de Santo António que fez em 1721 para o retábulo com esta invocação que originalmente esteve na Sé Catedral e que depois passou para a da Ordem Terceira de São Francisco, de que hoje apenas se conserva a imagem do Santo e que é, justamente, uma das mais interessantes que esculpiu, embora a sua autoria tenha estado desconhecida, pois só hoje, aqui neste congresso, está a ser revelada.

Manuel Gomes é outro artista excepcional que está à espera de um estudo que lhe dê o merecido relevo no contexto da arte bracarense. Natural dos Arcos de Valdevez, uma pequena povoação situada no

Alto Minho, a cerca de 33 quilómetros de Braga, então uma distância que poderia ser considerada grande. Da sua mão é muito possível que tanto tenham saído obras de vulto como são os anjos tocheiros da igreja matriz da sua terra, como o abrir os cabelos à imagem de Nossa Senhora ou o frontal em alto relevo representando a Última (FIG. 3) para a Igreja do Espírito Santo, ainda nos Arcos. Obras pequenas ou grandes, de imaginária ou de talha, a tudo acorria a mão e o jeito de Manuel Gomes, que o mercado era restrito naquela zona e a vida não era nada fácil.

E não era fácil mesmo para os homens mais conceituados, como foi o caso do extraordinário Marceliano de Araújo (FIG. 4), umas vezes chamado de imaginário, outras de escultor e outras, ainda, de entalhador, um homem sobre quem já afirmamos o seguinte:

> *M*arceliano de Araújo foi um dos vultos mais importantes da arte bracarense do século XVIII. O triplo retábulo conjugado da Igreja da Misericórdia e as caixas dos órgãos da Sé Catedral, profundamente ornados de esculturas, são as suas obras maiores.

E nestas palavras se pode entrever a sua dupla vida de imaginário e entalhador. Nasceu em lugar desconhecido, cerca de 1680, e morreu em Braga em 1769, o mesmo ano em que faleceu André Soares, o grande intérprete do rococó minhoto e nacional. Sabe-se que em 1717 estava a trabalhar no Porto, nos relevos do cadeiral do mosteiro beneditino de São Bento da Vitória, ao lado de um mestre famoso, Gabriel Rodrigues, atrás citado. Em 1723 já se encontrava em Braga, embora só se lhe conheçam trabalhos a partir de 1726, para o extinto convento dos Remédios, o que quer dizer que essas obras estão hoje perdidas porque o convento foi demolido no início do século XX. Eram, contudo, obras de talha. Em 1729 já deveria ter um nome reconhecido pois foi chamado para dar parecer sobre a dimensão que deveriam ter os nichos da fachada da Igreja de São Vítor que era necessário aumentar para que as imagens pudessem ter uma maior monumentalidade.

Nesse ano foi nomeado Tesoureiro da Confraria de São Nicolau, na igreja do Convento do Pópulo, onde irá fazer uma série de imagens e, quiçá, pelo menos um retábulo. Entre elas salientamos a de Nossa Senhora que fez para as procissões da sua confraria, em que despendeu a quantia de 1$920 réis, ou seja, apenas o preço

da madeira, porque o seu trabalho foi oferecido, no que foi seguido pelo pintor que lhe deu mais vida, que também só se fez pagar do preço das tintas, exactamente no mesmo valor. E salientamos porque temos desta imagem um documento que a refere, mas poderíamos não a citar porque não se sabe onde é que hoje pára.

Deveria ser similar desta que ora apresentamos e que está também num retábulo deste mesmo convento, mas a outra deveria ser de menor dimensão atendendo ao valor da madeira. O problema aqui é similar ao que se tem em praticamente todos os templos: com o decorrer dos anos, a mudança dos gostos, os bons e maus momentos económicos das confrarias e as uniões que fizeram com outras confrarias para poderem sobreviver minimamente, só com muita sorte se poderão encontrar as imagens no seu local de origem. Não nos admiraria que Marceliano de Araújo tivesse trabalhado para algumas das outras confrarias existentes neste Convento do Pópulo, mas o contrário também poderia acontecer porque a competição entre artistas era grande e Marceliano não era um homem que levasse os preços mais baratos do mercado. A verdade é que hoje há imagens que lhe podem ser atribuídas em pelo menos três dos oito retábulos desta igreja. Com a perda de muita documentação, torna-se extremamente difícil dar respostas objectivas.

Usando como exemplo uma igreja situada na periferia de Braga, a da freguesia de Soutelo, situada a apenas meia dúzia de quilómetros, os dados do inquérito de 1758, a descrição de 1801 e a situação actual, podemos ver que, por exemplo, das três imagens da capela-mor, apenas duas se mantiveram sempre, como também continuaram as invocação dos dois primeiros retábulos de cada lado da Igreja (Nª Sª do Rosário e Nª Sª dos Remédios, respectivamente); todas as restantes imagens ou mudaram de local, ou desapareceram, ou foram substituídas por outras com invocação diferente. (Quadro 1)

O triplo retábulo que fez para a igreja da Misericórdia e as caixas de órgãos da Sé Catedral, são um delírio de talha joanina, repleta de esculturas. Sobre esta última obra afirmou Robert Smith na obra que lhe dedicou:

> Foi este um dos mais ambiciosos empreendimentos jamais levados a cabo na história da talha portuguesa, no qual o talento dramático do escultor teve a mais ampla e brilhante expressão. (p. 39)

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Quadro 1: Tabela indicando a situção em três momentos diferentes.

Isso não impediu, contudo, que nem sempre a sua obra fosse plenamente assumida pelos bracarenses. Um dia, em 1751, teve um retábulo recusado, o que fizera para a capela do novíssimo palácio dos arcebispos. Não porque estivesse mal entalhado mas porque já não estava de acordo com o novo gosto, o rococó, que então começava a querer vingar na cidade e região.

Marceliano acabou por vender o retábulo à Irmandade de Nossa Senhora dos Prazeres, da Igreja dos Jesuítas; mas para o lá colocar teve que seguir as indicações que lhe seriam dadas por André Soares. André Soares que cinco anos mais tarde seria encarregado de conceber o mar de talha que envolveria este retábulo e preencheria o enorme arco em que se insere. Mas para a realizar foi chamado outro artista, também muitíssimo famoso, José Álvares de Araújo.

E isto levanta outra questão que não tem apenas a ver com ele mas com todos os artífices, mesmo os melhores: Marceliano de Araújo foi apenas um executor ou também foi autor de riscos, seja de obras que ele próprio executou, seja de trabalhos que vieram a ser passados para a pedra, papel ou madeira, por outros?

A resposta que de imediato damos só pode ser uma: nada conhecemos que nos permita dizer com a mínima segurança que Marceliano de Araújo se aventurou a projectar imagens, retábulos, púlpitos, fontes ou, noutras áreas, portadas de livros e desenhos que viriam a servir para a abertura de gravuras. Em contrapartida, não nos admiraria que tivesse feito alguma intervenção nas obras que tinha em mãos e que tinham sido projectadas por outros, o que era então prática corrente.

Um bom exemplo do que afirmamos é o trabalho que executou no ano de 1745 para a Igreja de São João de Souto: o retábulo, concebido pelo mestre pedreiro António Batalha, tem uma arquitectura relativamente pouco interessante; mas o trabalho da talha é excelente, bem como as imagens que o adornam.

E aqui se levanta outra questão curiosa: dez anos mais tarde, o outro lado da igreja recebeu um retábulo que imitaria na arquitectura o que Marceliano entalhara. Apenas deveria divergir na questão dos pormenores decorativos, que seriam conforme o novo gosto, o rococó. Mas não é essa agora a questão que queremos levantar, o que nos prende é a imagem feminina, de Nossa Senhora. Se virmos bem, há diferenças substanciais no pregueado das suas roupas, na posição das mãos, no símbolo que tem no peito, o que é natural porque os seus atributos são diferentes. Mas a cabeça é muito semelhante; tirando uma leve torção e uma maior verticalidade da imagem mais recente, quase se poderá dizer que são iguais. E são iguais em tempos estéticos assumidamente diferentes! Afinal a escultura não evoluía tão rapidamente quanto a talha! Ou, então, os gostos nem sempre andavam em paralelo.

Outro exemplo que talvez se possa colocar tem a ver com as magníficas imagens dos quatro evangelistas, de tamanho sensivelmente maior que o humano, que estão na igreja dos Jesuítas. Temos informação segura para duas delas, não temos nenhuma para as outras duas, nem sequer a data em que aqui foram colocadas. No catálogo da exposição de 1991, "Triunfo do Barroco", situam-se estas imagens na peugada da escultura que se tinha feito em Mafra, sendo datada a que é apresentada de cerca de 1740. Ora, no contrato notarial lavrado para a execução da obra acima referida do preenchimento com talha do arco envolvente do retábulo de Nossa Senhora dos Prazeres, há como que uma segunda parte em que se estabelece um contrato entre

Figura 5: Anunciação, tesouro da Sé.

esta Irmandade e um escultor, António Pinto de Araújo, para fazer mais duas imagens – mais dois evangelistas – certamente as que hoje estão a ladear este altar, colocadas sobre grandes peanhas com toda a certeza concebidas por André Soares. Ora, como acima vimos, este retábulo foi contratado em 14 de Abril de 1756. Ou seja, estas imagens foram feitas dezasseis anos após as outras, isto se a data proposta naquele catálogo estiver certa, no que temos bastantes dúvidas, havendo assim uma diferença de tempo anda maior que a anterior

Outra questão que se deve levantar tem a ver com as obras conhecidas que são da autoria deste escultor, que também não enjeitou fazer modelos para outros executarem: nenhuma delas tem, porém, qualquer paralelo com estas, nem sequer a de Santo André Avelino que ofereceu em 1761 para a Irmandade de Santa Maria Madalena da Falperra, a cuja Mesa directiva pertencia. E será dele a maravilhosa Anunciação que se pode ver agora no Tesouro da Sé (FIG. 5). Antes de deixarmos definitivamente de lado a figura de Marceliano de Araújo, diga-se que em 1738 fez várias imagens que seguiram para S. José do Rio das Mortes (actual cidade de Tiradentes, Minas Gerais)[4], obras que hoje se encontram perdidas.

Figura 6: Anunciação. Frei José Vilaça.

São muitas as questões que se poderão ainda colocar para um bom conhecimento da imaginária bracarense da Idade Moderna. Mas como o tempo urge deixaremos aqui apenas duas. Tem sido dito e afirmado que o Mosteiro de Tibães, casa mãe da Congregação Beneditina desde os finais do séc. XVI, foi uma escola de escultura e talha. É verdade que o interior da igreja é um autêntico mostruário da melhor talha portuguesa, do maneirismo ao rococó, sobretudo deste último estilo. E quem fala em talha também quer dizer escultura porque já mostramos que embora os ofícios fossem diversos, havia uma interpenetração muito forte, como vimos ao falar de Marceliano de Araújo, da mesma forma que também poderíamos ter referido Jacinto da Silva e seu filho Luís Manuel da Silva, dois extraordinários entalhadores que também foram reconhecidos, muito justamente, como escultores.

Tibães começou a ser um museu de talha a partir da segunda metade do século XVII, com a actividade do entalhador/escultor António de Andrade, natural de Guimarães, povoação onde possivelmente fez a sua aprendizagem oficinal. O retábulo que ainda sobrevive (perdeu-se pelo menos um outro), as esculturas deste retábulo e o cadeiral do coro alto afirmam-no como um excelente mestre em ambas as

artes. Mas um homem não faz uma escola, ainda mais não tendo sido formado nela.

A verdade é que todos os grandes mestres que vieram depois, António Francisco Palmeira, no período joanino e, sobretudo, José Álvares de Araújo e Frei José Vilaça (FIG. 6), no período rococó, foram homens que fizeram a sua formação em Braga e não neste mosteiro ou à sua sombra. Como também é verdade que os monges ao chamarem homens para executar obras de imaginária e talha nas muitas igrejas que estavam na sua dependência, recorriam sempre a artistas que viviam em Braga. Aliás, não conhecemos nenhum entalhador ou imaginário natural da área do couto de Tibães, ao contrário do que se passava no território envolvente do couto Landim, como já vimos.

A outra questão tem a ver com a estrutura oficinal. Por incrível que possa parecer, entre 1600 e 1830 apenas encontramos dois documentos de ensino: no ano de 1623, o escultor Domingos Lopes comprometeu-se a ensinar durante cinco anos o ofício de imaginário ao jovem Domingos Martins Peixoto. E em 1717 o conhecido entalhador Gabriel Rodrigues, de Landim, encarregou-se de ensinar a sua arte a dois jovens da freguesia de Burgães, daquele mesmo Couto. Claro está que o aprendizado se fazia nas oficinas e que no fim havia lugar a um exame. Isso é sabido. Agora o que se não sabe é o nome dos artistas que saíam formados destas oficinas. E, o que é ainda mais complexo, é que também se desconhecem os locais para onde seguiriam. Com certeza que se integrariam em oficinas ou abririam a sua própria loja. Mas que oficinas?

Digo isto porque por um extraordinário documento datado do ano de 1764, o Rol das Ordenanças, podemos saber que havia na cidade 9 escultores e 3 imaginários. Dois desses escultores eram irmãos (ainda novos, um com 30 e outro com 33 anos) e tinham uma loja aberta de sociedade. Dos outros 10, conhecemos os nomes já aqui referidos de António Pinto de Araújo, Luís Manuel da Silva e Marceliano de Araújo; e o de José Pereira, também chamado de José Pereira Veloso que em toda a documentação já levantada aparece sempre como entalhador, nunca como escultor, apenas aqui.

A questão que se nos coloca neste momento é a seguinte: temos 6 nomes conhecidos de quem sabemos alguma actividade. Para onde terão ido os outros 6? Qual terá sido o seu destino? O problema está em que já percorremos todos os livros das 62 confrarias que

então existiam na cidade, milhares de livros notariais e muita, muita mais documentação e não encontrámos estes nomes. Ou seja, voltamos aqui às palavras iniciais: poderá pensar-se que há pelo menos 50% do trabalho ainda por fazer para se conhecer em profundidade o passado da imaginária bracarense. Talvez seja verdade, mas apenas no que toca a parte documental porque depois será necessário ir para o terreno, percorrer as cerca de mil e quinhentas igrejas paroquiais da área do antigo arcebispado e as pelo menos 6.000 capelas, para além de também ser preciso e fundamental compulsar a documentação que possa existir nos arquivos paroquiais, em geral bastante depauperados. E não fazendo inventários como o que agora se tem vido a realizar em Portugal para as peças existentes nas igrejas e capelas, em que apenas se levantam as obras de arte esquecendo que poderá haver informação escrita por trás delas, quiçá até no arquivo paroquial daquela mesma freguesia; ou seja, os livros velhos continuam quietos e calados. Só com um trabalho integrado é que se poderão ir fazendo atribuições seguras - base para qualquer trabalho sério que se queira realizar - se começará a ter uma ideia de qual foi a realidade da imaginária da cidade de Braga e do seu arcebispado.

Nos finais do século XVIII a estética mudou. Em Braga como em qualquer lado. Mais talvez mais importante que o novo gosto na escultura, ou que o excelente apostolado, que ainda tinha alguns laivos de barroquismo, que em 1782 veio de Lisboa para a Catedral – a primeira "importação" maciça de esculturas que a cidade recebeu –, é a afirmação de um novo gosto, mas no domínio da pintura, que passará a ser predominantemente branco sujo, perdendo-se quase por completo o douramento, o marmoreado, o estufado e as policromias. É essa a razão porque, por exemplo, não acreditamos que aquele grupo de excelentes imagens dos evangelistas da igreja dos Jesuítas atrás referido esteja na sua cor original, o mesmo devendo acontecer a outro grupo não menos excepcional, a Anunciação, do Tesouro da Sé. Com esta cor, as imagens tornam-se absolutamente diferentes, são realmente outras.

Não foi, porém, um gosto que se manteve por muito tempo. Mas teve importância porque foram muitos os trabalhos que foram assim pintados. E muitos deles não mantêm agora essa cor devido às alterações que receberam durante os múltiplos restauros por que passaram a maior parte dos templos bracarenses nos finais do séc. XIX.

Os primeiros dois terços do século seguinte foram de forte crise, de um quase colapso da economia, motivado primeiro pelas Invasões Francesas e depois pelas Guerras Liberais. Pode dizer-se que até 1860 pouco ou quase nada se interveio nas igrejas. A economia só começou a reagir a partir de meados da década de 1850; mas dez, quinze anos mais tarde tudo se alterou, a cidade e o país já estavam totalmente diferentes. Várias foram as razões que levaram a isso, mas há três que são as principais: a criação de uma forte classe comercial, a abertura de uma grande rede de estradas e as remessas de dinheiro vindas deste lado do Atlântico, ou mesmo o regresso de muitos "brasileiros de torna viagem" enriquecidos.

No país e, sobretudo em Braga, a Igreja vai voltar a ganhar uma enorme preponderância, os templos serão totalmente restaurados e as oficinas irão trabalhar num pleno que há muitas décadas não se via. E, aqui, pode surgir uma pergunta que ainda hoje está sem resposta: como é que após tantos anos de estagnação voltaram a surgir tantos artistas e tão habilitados? Mas agora os tempos são mesmo diferentes. E há um facto que de imediato sobressai: deixa de haver aquela fortíssima interpenetração entre a talha e a imaginária. Não que a talha tenha mantido a linearidade e singeleza do neoclássico, bem pelo contrário, pois assiste-se à feitura de muitos retábulos, sanefas e outras peças sacras com gosto neobarroco e neorococó, com tanta qualidade e engenho que chegaram a enganar Robert Smith e outros historiadores de arte que, desconhecendo a documentação existente, afirmaram que algumas obras agora entalhadas estavam entre as maiores obras-primas do barroca ou rococó bracarense. Elias Gomes dos Santos é o nome mais interessante que surge na talha destes tempos; mas por aí se fica, não se abalança a enveredar, nem sequer pontualmente, pelos caminhos da escultura como nos séculos anteriores acontecia. Nem ele, nem José da Cunha, nem nenhum outro entalhador.

No domínio da escultura surgirão vários mestres de qualidade como, por exemplo, Domingos Vieira e o seu filho, João Evangelista de Araújo Vieira (1860-1935), sem dúvida o nome mais conceituado destes anos. Tendo como única formação o que aprendera na oficina de seu pai, Evangelista Vieira possui uma longa obra que se estendeu da década de 1880 até aos inícios da de 1930. As suas imagens foram muito aplaudidas na imprensa, também esta uma novidade em relação aos tempos anteriores, pois passou a haver

Figura 7: Legenda: João de Afonseca Lapa. Descida da Cruz. Capela do Descendimento. Bom Jesus do Monte. 1886. Foto de Eduardo Oliveira.

uma apreciação pública e uma ampla cobertura das obras que passavam a ser conhecidas em todas as cidades, vilas e aldeias para onde os jornais eram enviados, podendo assim os artistas receber outra divulgação e conquistar um maior mercado.
As imagens são, naturalmente, muito diferentes das dos séculos anteriores. Raramente são em tamanho natural, as posturas, os corpos e os rostos são mais simples, as cabeças reproduzem, em geral, os homens e mulheres que estes imaginários tinham à sua volta, gente simples, sem a menor altivez no olhar, de uma certa doçura, mas sem serem delicodoces. As cores das pinturas passarão a ser mais suaves, rosas, azuis e verdes pouco espessos, excepto o vermelho do manto das imagens do Sagrado Coração de Jesus, então o culto mais em voga e a imagem mais exaustivamente repetida, vermelho que não atinge, porém, a espessura de um vermelho sangue ou de um Bordeaux; e os rostos, mãos e as demais carnaduras, como então se dizia, e que eram a parte mais apreciada e que melhor poderia decidir o sucesso de um artista, passaram a ser brilhantes, muito rosadas, muito vivas.

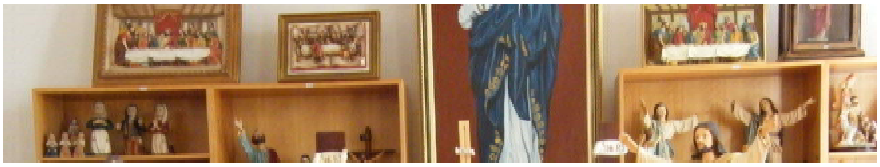
Como atrás disse, este foi um período de forte revitalização da arte religiosa, de grandes, enormes restauros que levavam a que as igrejas chegassem a ficar fechadas durante longos períodos, ano e meio, mesmo dois anos. De restauros que não foram minimalistas, que no caso da imaginária, que é o que agora nos interessa, intervêm fortemente nas imagens trabalhadas. Nos meios corpos da Igreja de Santa Cruz, por exemplo, "restaurados" em 1885 por Evangelista Vieira e seu pai, os rostos tornam-se mais afilados e o nariz mais aquilino, mantendo-se um olhar penetrante; nas poucas imagens das capelas do Bom Jesus do Monte que foram "restauradas", perde-se o dramatismo e a tensão que caracteriza as esculturas barrocas e surge uma maior suavidade nos rostos e uma maior simplicidade nas roupagens. Qualquer estudo que e faça sobre a imaginária dos séculos XVII e XVIII terá que estar muito, mesmo muito atento, a estas intervenções de finais de Oitocentos que poderão ter alterado um número incontável destas imagens.

Nestes anos de riqueza e de maior abertura de mercado – o caminho-de-ferro chegara a Braga em 1875, com tudo quanto isso viria a implicar na possibilidade de passar a receber e enviar obras e, o que não é menos importante, jornais e livros, isto é, ideias novas – surgem em número apreciável as imagens vindas de oficinas do Porto, oficinas que chegam a fazer publicidade na imprensa

bracarense, sobretudo no período pós República, na década de 1910. De lá vêm imagens de mármore para o cemitério, vem a primeira imagem de Nossa Senhora do Sameiro, que tanta importância iria ter, e vem um número apreciável de esculturas em madeira, de que salientamos as que o mestre de Vila Nova de Gaia, João Fonseca Lapa fez para as capelas do Bom Jesus do Monte (FIG. 7), motivando uma forte polémica na cidade que chegou a alastrar aos jornais porque se havia gente que as preferia pelo seu maior dramatismo, outros gostavam mais das peças de Evangelista Vieira, muito mais serenas. De Barcelona e Paris também vinham imagens de pasta de papel, cartão romano e cartão madeira, como se dizia. E de Roma veio uma imagem importantíssima, a da Virgem do Sameiro, de Eusébio Macagani. E esses anos serão, também, de forte renovação de cultos, o que corresponderá, naturalmente, ao retirar de imagens dos altares e à colocação das novas invocações preferidas. O culto que mereceu maior aceitação foi o do Sagrado Coração de Jesus, sobretudo a partir do momento em que os Jesuítas se voltaram a instalar em Braga, em 1877; aliás, já tinham sido eles a introduzi-lo na arquidiocese em meados do século anterior. Por uma recolha de informação que fizemos na imprensa da época para o período de 1870-1920, Evangelista Vieira foi de longe o artista que recebeu mais encomendas desta imagem.

Por esse trabalho vimos que o Sagrado Coração de Jesus recebia uma incontestável preferência com 28,6% (72 imagens, sendo 20 de Evangelista Vieira), Nossa Senhora da Conceição tinha 6% (15), S. José 4,9% (12) e o grupo de Nossa Senhora de Lourdes e Bernardette, como igual resultado.

A impressionante vitalidade que teve o Santuário do Sameiro, cujo culto fora iniciado em 1863 e que em 1881 já tinha uma igreja apreciável que a partir da década seguinte seria destruída para se começar a levantar o actual templo, levou a que esta invocação da Virgem passasse a figurar nos altares de muitas igrejas e capelas, sobretudo no Norte do país e a partir da década de 1930, embora em menor quantidade que a de Nossa Senhora de Fátima, cuja imagem oficial foi encomendada a uma casa de arte sacra bracarense, a de Domingos Teixeira Fânzeres que a encomendou a um santeiro da Maia, José Ferreira Tedim. E aqui há mais uma novidade para a cidade, pois Fânzeres que era pintor e dourador abriu a primeira casa que se encarregava de todo o necessário às igrejas e mantinha uma oficina com pintores, douradores, imaginários, entalhadores, etc.



A partir de data desconhecida, mas talvez finais do séc. XIX ou inícios do seguinte, o ensino da arte da talha passou também a ser feito em oficinas da Escola Industrial de Braga. O Cemitério tornou-se o local que absorvia a maior produção de imagens em pedra, deixando de ser utilizado o granito, passando a usar-se o mármore, de que havia uma oficina na cidade, embora fossem preferidas as obras vindas do Porto onde havia alguns escultores formados pela Escola de Belas Artes que tinham enveredado por esta área. E, o que não é menos interessante e é uma enorme novidade, há um escultor santeiro, António Cândido Pinto, o sucessor de Evangelista Vieira, que no início da sua carreira, na década de 1910 experimentou o bronze, fazendo os bustos do Rei D. Manuel II, de um brasileiro de torna-viagem, o Conde de Agrolongo, e do escritor Eça de Queirós; depois, talvez por falta de mercado, enveredou pela escultura de madeira onde teve um grande sucesso. E antes de terminarmos, refira-se aqui um acto paralelo mas não menos interessante: em 1928 foi publicado o romance "*O último olhar de Jesus*", da autoria de Antero de Figueiredo. Diz-se que o autor desta interessantíssima obra se inspirou na imagem de Cristo que está na capela-mor da

Capela de Santa Maria Madalena da Falperra. Mas como já escrevi noutro local, este romance dá-nos, sobretudo, um perfeito retrato sociológico e artístico de uma oficina e de um santeiro bracarense em finais do século XIX.

Inserida numa zona arreigadamente católica, de um tradicionalismo muito grande, Braga continua a ser uma cidade extremamente procurada para a realização de novas imagens e de outros objectos sacros ou para o restauro de escultura, talha e pintura que continuam a ser feitos com artistas formados em oficinas. E continua com tanta força que na principal rua da cidade as únicas lojas que resistem ao poder e sedução dos omnipresentes estabelecimentos de vestuário e calçado são as que se dedicam à arte sacra! E se há uma ou outra que vai fechando, outras vão abrindo. E, caso curioso, há uma que cedeu as suas instalações e transferiu-se para uma rua secundária sem que o seu volume de comércio tivesse sofrido uma queda grave.

Mas também é verdade que a marfinite e a massa de vidro tomam cada vez mais o lugar da madeira, sendo que nem as imagens de madeira são feitas integralmente por um artífice porque a primeira parte do trabalho é feita a pantógrafo. Imagens que muitas vezes vêm da China!

Vendo-se que as casas comerciais e, sobretudo, as Casas das Estampas dos santuários (FIG.8) têm à venda quantidades impressionantes destas imagens "plásticas" e apenas uma ou, na maior parte das vezes, nenhuma imagem de madeira, terá que se deixar aqui uma pergunta: qual é que vai ser o futuro da Escultura Religiosa Tradicional?

Notas e referências

[1] As imagens de Santa Ana e S. Joaquim foram oferecidas pelo Padre Francisco Frágoas.

[2] Todas as imagens foram oferecidas pelo Padre Francisco Frágoas.

[3] Até data recente a imagem principal foi a de Nossa Senhora das Dores, hoje mais conhecida pela invocação de Nossa Senhora das Angústias.

[4] OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Estudos sobre os séculos XVII e XVIII no Minho. História e arte.* Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1996, pp. 216-224.

QUATRO FIGURAS DE PRESÉPIO DO *MUSEU DA INCONFIDÊNCIA* DE OURO PRETO: UMA HIPÓTESE DE DATAÇÃO

Angela Brandão
Especialista em Arte e Cultura Barroca.
Mestre em História da Arte e da Cultura.
Doutora em História da Arte, Pós-Doutora pela FAU-USP.
Professora adjunta da UFJF.
brandaoangela@hotmail.com

Resumo
A partir do estudo do conjunto de quatro figuras de presépio do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, atribuídas a Antônio Francisco Lisboa, propõe-se uma investigação sobre a importância dos presépios em sua obra, observada pela transferência da linguagem peculiar do pequeno formato às esculturas de grande formato. Com base no recibo de pagamento da *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis*, referente à pintura de um presépio realizada por Francisco Xavier Gonçalves, datada de 1794 e que poderia estar relacionado com as referidas peças do *Museu da Inconfidência*, é possível indicar um critério para uniformizar sua datação, qual seja, anterior a 1794.

Palavras-chave: Aleijadinho, Presépio, Ordem Terceira. Escultura em madeira.

Há quatro figuras de presépio, pertencentes ao *Museu da Inconfidência*, de Ouro Preto, provenientes de um armário da Sacristia da *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis*, também de Ouro Preto. As peças foram atribuídas a Antônio Francisco Lisboa: um pastor ajoelhado, um personagem de pé identificado como pastor ou pescador e duas figuras, de mesma proporção, consideradas por alguns autores como os Reis Magos Baltasar e Gaspar.

A dimensão e a proveniência dessas figuras remetem à tradição de presépios de igreja, dotados de um caráter público e de certa monumentalidade, se comparados àqueles de pequenas dimensões, dispostos em oratórios ou maquinetas, destinados à devoção doméstica. Para se estabelecer um paralelo, tomando uma obra emblemática na arte portuguesa, poderia se mencionar o presépio da Basílica da Estrela de Lisboa, realizado por Joaquim Machado de Castro, tendo em vista as peças maiores que as de devoção doméstica e com uma gama variada de personagens, não se restringido àqueles diretamente relacionados com a cena do Nascimento.

Por toda a Europa cristã se executaram presépios, além de Itália e Alemanha, também na Suíça, França, Bélgica, Áustria, Polônia, Espanha e em Portugal. Mas foram os presépios italianos a exercer maior influência, tendo a cidade de Nápoles como o mais importante centro de produção. Em Portugal, o presépio de concepção barroca surge no século XVIII, durante o reinado de D. João V, sob influência possivelmente italiana, sobretudo de oficinas da Sicília e de Bolonha, mais do que de Nápoles, para difundir-se na segunda metade do Setecentos.[1]

O intenso culto ao presépio, em Portugal, motivou uma grande produção escultórica de que restaram maquinetas montadas e peças avulsas, além de muitas referências literárias e documentais. Consideram-se três momentos na produção de presépios em Portugal. No primeiro, Lisboa foi o centro de produção, onde os chamados "barristas" e "estatuários" provinham da escola de Mafra: Antônio Ferreira, Machado de Castro, Barros Laborão, entre outros. Os destinatários dessa produção eram casas religiosas de prestígio, os principais da corte, nobres e particulares. No segundo momento, no início do século XIX, os presépios já eram considerados obras secundárias em relação à estatuária. Porém, mantinham-se difundidos no gosto português, e suas peças eram muito procuradas e caras. O aumento e difusão da venda de figuras de presépio resultaram tanto em especialização de oficinas, em produzir peças únicas para serem vendidas de modo avulso, quanto em conjuntos de interpretações populares. Num terceiro momento, a partir da metade do XIX, a produção passa a ser exclusiva de "barristas" que reproduzem modelos anteriores, sem a participação de escultores na idealização e execução das peças.[2]

O presépio barroco, em Portugal, constituiu conjuntos encerrados em camarins, maquinetas ou armários. O material predominante foi o barro modelado à mão ou com auxílio de instrumentos. Depois de cozido, o barro era pintado de diversas cores e dourado. Em alguns casos, os presépios foram realizados em madeira, cartão ou com imagens de roca. As paisagens eram montadas com cortiça, pintadas ou compostas com elementos naturais secos, musgos e folhas e flores de papel. Os presépios de estilo rococó privilegiaram os elementos complementares, assim como ampliaram os ornamentos nas caixas ou maquinetas em que se inseriam.[3]

Os presépios portugueses de grandes dimensões, que podiam incluir centenas de personagens, eram escalonados de acordo com a

Figura 1: Pastor ajoelhado. Figura de Presépio. Antônio Francisco Lisboa (atr.). Museu da Inconfidência, Ouro Preto. Madeira policromada 36cm alt. 1775-1790. Fonte: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro Andrade de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das Esculturas Devocionais. São Paulo: Capivara, 2002.

perspectiva, com vários planos dispostos em alturas e profundidades diferentes. As cenas mais distantes contavam com peças de menores dimensões, sendo que os primeiros planos, mais baixos e próximos do espectador, compunham-se de figuras maiores. No centro da composição e sempre em primeiro plano, representava-se a Sagrada Família, com os animais e os Anjos. Para esta cena central convergiam os pastores e camponeses, tocadores de instrumentos e levando ofertas – cestos de queijos, ovos, frutas e caças. Num plano intermediário, costumavam-se dispor os cortejos e cavalgadas dos Reis Magos, com comitivas que se estendiam até o último plano, compostas por suas mulheres, filhos e arautos. No plano mais distante, aparecem arquiteturas representativas de Jerusalém. Embora alguns presépios apresentassem o ciclo da Natividade, da Anunciação à Apresentação no Templo, os presépios portugueses foram predominantemente de gênero pastoril, ou seja, incluíam um vasto conjunto de cenas da vida aldeã e de costumes campestres, em grupos dispostos em planos intermédios, com temas como a matança dos porcos, bailes, lavadeiras, grupos à mesa comendo, bebendo ou jogando cartas, moleiros, fontes com namorados. Alguns tipos e cenas característicos se repetiam nos presépios, como o tocador de sanfona e a velha mexeriqueira, executados, muitas vezes, de modo idêntico[4].

Acredita-se que, mesmo dirigido por um mestre que concebia o todo, os presépios portugueses tinham suas figuras realizadas por diferentes escultores, havendo, portanto, uma especialização: artesãos que se dedicavam apenas aos grupos de pastores, outros apenas à Sagrada Família. Deveria haver, por isso, uma colaboração entre diferentes oficinas. Ainda que o problema da especialização seja discutível, parece certo que um grande presépio comportava o trabalho de até cinco artistas. Um dos mais importantes escultores portugueses de presépios foi Antônio Ferreira, famoso por suas figuras de pastores e suas cavalgadas, tendo possivelmente criado tipos e grupos repetidos mais tarde e tendo influenciado "barristas" que o seguiram. Modelava de acordo com os princípios da escultura em madeira, produzindo panejamentos com grande movimentação, vestes com um realismo minucioso e personagens dotados de grande força expressiva.[5]

A versão de presépios barrocos que vigorou em Portugal e no Brasil Colonial teria sido de vertente napolitana, siciliana ou bolonhesa, compostos por figuras de pequeno tamanho e

adicionadas às cenas principais de adoração dos pastores e dos Reis Magos, de São José e a Virgem Maria em torno do Menino, cenas populares e cotidianas. Foram muito comuns estas representações no Brasil colonial, feitas em terracota ou madeira policromada, conservados em oratórios, caixinhas e maquinetas.[6]

As relações entre a arte dos presépios e a obra de Antônio Francisco Lisboa foram sugeridas por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira na Introdução ao *Catálogo das Esculturas Devocionais*. Para ela, a obra de Aleijadinho insere-se no âmbito da tradição da imaginária cristã de caráter naturalista, onde a policromia se soma à escultura para gerar imagens com forte carga emocional e convincente aparência de vivas, ao lado de parte da escultura européia do século XVIII, especialmente, do mundo ibérico, da Baviera e Suábia germânicas e da Boêmia eslava, e do sul da Itália – com seus "famosos presépios napolitanos", exportados para todo o mundo cristão.[7]

Assim também, em seu estudo fundamental sobre Antônio Francisco Lisboa, Germain Bazin havia indicado o caminho tanto para a relação entre as figuras de presépio de Aleijadinho do *Museu da Inconfidência* e um exemplo tomado dos presépios portugueses; quanto para a relação desta tipologia de escultura com outras obras do mesmo escultor.[8]

De modo mais direto, a influência dos presépios sobre a obra de Aleijadinho pode ser acusada pelo fato de ele mesmo se ter dedicado, possivelmente, à realização de presépios: um deles de pequenas dimensões do qual se conhece apenas a Sagrada Família[9] e outro de maiores proporções do qual se conhecem apenas as quatro figuras. Perdidas de seu contexto, a gestualidade destas imagens se tornou indecifrável, assim como a própria identificação exata dos personagens representados. As quatro figuras encontradas num armário da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, por suas dimensões, não indicam que se destinassem a uma coleção privada para devoção doméstica, ao contrário, com certa monumentalidade, destinavam-se à exposição na igreja em que foram encontradas. E não se sabe ao certo se pertenceriam a um presépio nunca terminado, se as demais peças se perderam ou se comporiam dois presépios diferentes, um de peças totalmente talhadas; e outro, de peças para vestir. Embora não se possa responder por que Aleijadinho teria iniciado um conjunto escultórico pelas figuras secundárias, em lugar de deixá-las ao cargo de sua

Figura 2: Pastor ou Pescador. Figura de Presépio. Antônio Francisco Lisboa (atr.). Museu da Inconfidência, Ouro Preto. Madeira policromada, 58 cm alt., 1775-1790. Fonte: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro Andrade de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das Esculturas Devocionais. São Paulo: Capivara, 2002.

oficina, o fato é que, em 1794, o escultor, depois de concluir o altar-mor, deixou para trás as obras da igreja de São Francisco de Assis para dedicar-se aos Passos da Paixão, em Congonhas do Campo.[10]

Figura 3: Rei Mago Gaspar ou aristocrata. Figura de Presépio. Antônio Francisco Lisboa (atr.) Museu da Inconfidência, Ouro Preto. Madeira policromada y tela, 58 cm alt., 1775-1790. Fonte: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro Andrade de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das Esculturas Devocionais. São Paulo: Capivara, 2002.

Parece sugestiva a hipótese cronológica de que imediatamente depois de abandonar a idéia de um presépio, Aleijadinho se tenha dedicado aos Passos da Basílica de Bom Jesus do Matosinhos, onde se mostra mais evidente a linguagem própria dos presépios transferida às esculturas de tamanho natural como indicado pelo importante detalhe dos pés invertidos. Assim, as duas manifestações de conjuntos escultóricos na obra do autor, coincidiriam cronológica e estilisticamente. Entre outros exemplos, o anjo da amargura, presente no Passo do Horto, demonstra semelhança com os anjos de corpos adultos, não exatamente dos presépios napolitanos, mas do sul da Alemanha. Ao contrário dos anjinhos que caracterizavam os presépios italianos, a partir do início do século XIX, os anjos dos presépios feitos em Munique faziam-se como personagens sem sexo, jovens belos, de corpos esguios e asas de penas com movimentos vivos, policromados em tons suaves. Ao contrário de outras figuras do presépio, esses anjos não eram estatuetas articuladas para serem vestidas, mas figuras despidas e totalmente talhadas com qualidade, em posturas de júbilo e adoração inalteráveis.[11]

Porém, ao observar-se cada uma das quatro figuras do presépio atribuídas a Aleijadinho, uma série de outros questionamentos sobe à tona. Seria preciso verificar as matrizes napolitanas, portuguesas ou mesmo alemãs de suas figuras.

O pastor ajoelhado foi considerado, em diferentes menções à peça, como um personagem diretamente ligado à cena de adoração ao Menino[12]. Outra das figuras, um pastor[13] ou pescador, acredita-se comporia um das cenas paralelas ao Nascimento, como parte de representações do cotidiano popular, baseada em presépio português do século XVIII[14].

A terceira figura foi tomada tanto como Rei Mago Gaspar ou como simplesmente um personagem aristocrata, representando um tipo oriental e foi associada, por diferentes autores, às esculturas de Congonhas do Campo[15]. Ao contrário das duas figuras mencionadas anteriormente, feitas em cedro completamente talhadas, esta imagem foi completada com trajes de tecido.

A última das peças conhecida é tida como Rei Mago Baltasar ou como figura de negro. É considerado como representação única de um personagem realmente negro, por parte de Aleijadinho, ao contrário de outras em que santos negros aparecem com feições européias. John Bury afirmou que: "a atitude impessoal, de Antônio Francisco Lisboa, se demonstra pelo fato de que ele nunca tenha representado um negro ou um mulato em suas esculturas[16]." Essa seria, no entanto, aceitando-se a atribuição a Antônio Francisco Lisboa, sua única representação de um negro, não levada em conta por John Bury.

Embora entendida como uma referência aos escravos negros, mineradores[17], a escultura guarda semelhanças com muitos exemplos de peças que integravam a comitiva dos Reis Magos, composta por negros representados como figuras exóticas, nos presépios europeus dos séculos XVIII e XIX[18]. Aqui o sentido de exotismo baseado nos modelos europeus, sobrepor-se-ia à familiaridade diante de uma população local.

A datação proposta para as peças varia, entre os autores que se referem a essas obras, entre 1775 e 1794 ou anterior a 1779, ou mesmo entre 1791 e 1812. Convém lembrar, no entanto, o recibo de pagamento da *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis*, transcrito no *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* de Judith Martins[19], referente à pintura de um presépio realizada por Francisco Xavier Gonçalves (pintor responsável pelas telas que compõe o programa decorativo da Sacristia do mesmo templo). Este recibo, datado de 1794 e comprovando a pintura de um presépio, poderia ser observado como o único documento até então encontrado, relacionado com as peças do *Museu da Inconfidência*, permitindo-se indicá-lo como critério para uniformizar sua datação, qual seja, anterior a 1794.

No atual estágio de nossa pesquisa, não encontramos menção a nenhum outro presépio nos inventários de igrejas mineiras do século XVIII e início do XIX, nem mesmo àquelas relacionadas à fé franciscana, para as quais a cena do Nascimento tinha uma particular importância. O conjunto incompleto do *Museu da Inconfidência* constitui, portanto, um exemplo peculiar da transferência de elementos formais dos presépios de tradição italiana, alemã e portuguesa para esculturas em outras dimensões e formatos.

Essas são algumas das argumentações diretamente ligadas às peças de presépio atribuídas a Antônio Francisco Lisboa. Porém, muitas outras emergiriam, desde que as estatuetas fossem observadas no conjunto dos presépios da mesma região.

Considera-se como fundamental para a absorção do repertório formal do estilo rococó, no contexto de Minas Gerais, a circulação de gravuras com coleções de ornamentos, provenientes de artistas franceses e gravadores alemães do século XVIII. Não obstante, não parecem ainda terem sido sugeridos suficientemente outros caminhos de transferência da linguagem artística do rococó, como os modelos de figuras de presépios importados de regiões de grande produção desta forma artística, sobretudo, do sul da Alemanha e Itália. Como peças de pequeno formato, mais fáceis de serem transportadas e colecionadas, no universo colonial dos oratórios e de devoção doméstica no Brasil, tais figuras de presépios poderiam ter servido como modelos formais para que os artistas coloniais executassem imagens de santos em grande formato, para composições monumentais ou para conjuntos escultóricos. No caso específico da obra de Antônio Francisco Lisboa, é sintomático que tenha ele mesmo, provavelmente, esculpido figuras de presépio; e as semelhanças entre a gestualidade própria destas representações móveis e dinâmicas no Nascimento parecem fundamentais para a compreensão do conjunto da obra do escultor mineiro.[20]

Notas e referências

[1] ANDRADE, S.G. Presépios. in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal* . Lisboa
: Presença, 1989. p.383.

[2] Ibid. pp. 383-384 e PEREIRA, José Fernandes. Os Presépios. O Barroco do século XVIII in PEREIRA, Paulo. Dir. História da Arte Portuguesa. Vol.3. Lisboa: Temas & Debates & Autores, 1997. Pp. 106-107

[3] Ibid. p 384.

[4] Ibid. p. 385 e PEREIRA, J.F. op. cit. p. 107.

[5] Ibid. p. 386.

[6] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro Andrade de. O Aleijadinho escultor de imagens devocionais. In OLIVEIRA, Myriam Ribeiro Andrade de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, Antônio Fernando

Batista dos. O Aleijadinho e sua oficina. *Catálogo das Esculturas Devocionais* . São Paulo:Capivara, 2002. pp.17, 80.

[7]Ibid. p. 11
[8] BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1963.pp.210-211,371.

[9] Trata-se de um conjunto escultórico composto por Maria, José e o Menino, a
tribuído a Antônio Francisco Lisboa, datado do século XVIII em madeira policromada, de dimensões : 9,5x4,5x4,5cm 5,5x4,5x3cm 11x5x5,5cm. Coleção
particular, Minas Gerais, Brasil. Ver: Aleijadinho e seu Tempo: Fé, Engenho e Arte. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p.151

[10] Ibid. p. 371 e OLIVEIRA, M.R.A.O Aleijadinho e sua oficina. In *Catálogo das Esculturas Devocionais* . Op. cit. pp. 20-21.

[11] GOCKEREL, Nina. Nina. *Nacimientos. Presepi. Presépios.* Köln: Taschen, 1998
. p. 26

[12] OLIVEIRA, M. SANTOS FILHO, O. e SANTOS, A. op.cit. pp. 80-81.

[13] JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte: RTKF, 2006. p.59.

[14] OLIVEIRA; SANTOS FILHO e SANTOS. Op. cit. pp. 82-83

[15] Ibid. pp. 84-85, JARDIM, Márcio. Op.cit. p.58 e BAZIN, G. op. cit. p. 371.

[16] BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Nobel, 1991.

[17] Ibid. pp. 86-87 e Ibid. idem.

[18] GOCKEREL, Nina. Op. cit. pp. 44-45. Curiosamente há uma adoração dos Reis Magos no Museu de Arte Antiga de Lisboa em que o Rei Mago Baltasar é representado como um índio. TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmãos, 1990, p.98.

[19] MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. p.331: "GONÇALVES, Francisco

Xavier. Pintor. Ouro Preto– Igreja de S. Francisco de Assis. (...) 1794 – setembro 27 - Recebeu 2/8ª s. e ½ de ouro da Pintura do Prezepio, q. se acha na mesma Igreja pª. o qual assistiu com todas as tintas" [documento avulso, arq.cit.]

[20] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro Andrade de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. O Aleijadinho e sua oficina. *Catálogo das Esculturas Devocionais*. Op.cit. Pp. 11,17,20-21, 80-87. Especialmente na introdução ao Catálogo e nos textos que acompanham as imagens de presépio de Aleijadinho, encontram-se importantes observações acerca da influência dos presépios napolitanos e portugueses sobre a estatuária do escultor mineiro. Ver também BAZIN, pp. 179,180 e 314.

A IMAGINÁRIA SACRA PERNAMBUCANA DO SÉCULO XIX: HISTÓRIA E TÉCNICA DA OBRA DE MANUEL DA SILVA AMORIM

Conceição Linda de França
Especialista em Conservação-Restauração de Bens Culturais.
Mestranda em Artes Visuais
Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes - UFMG.
conceicao_franca@yahoo.com.br

Kleumanery de Melo Barboza
Especialista em Conservação-Restauração de Bens Culturais.
Mestranda em Artes Visuais
Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes - UFMG.
kleumanerymelo@yahoo.com.br

Resumo
Apesar de ser reconhecida por muitos estudiosos como a arte de maior originalidade e qualidade técnica e artística do Brasil colonial, a imaginária pernambucana do século XIX apresenta uma carência de estudos, impossibilitando uma abordagem mais objetiva. Buscando suprir esta carência, este projeto tem por objetivo reunir informações sobre a obra desenvolvida por Manuel da Silva Amorim, um dos maiores expoentes da imaginária sacra pernambucana, abordando seus aspectos históricos e estéticos bem como identificar as técnicas construtivas e materiais utilizados.

Palavras-chaves: Arte Pernambucana, Técnicas Construtivas, Imaginária Sacra.

Panorama histórico do Recife no século XIX.
A história do Recife no século XIX está marcada pela luta política não se subordinando ao poder central desafiando as ordens vindas do Rio de Janeiro: A Revolução Pernambucana de 1817, a Confederação do Equador, de 1824 e a Revolução Praieira, de 1848.

Tornou-se cidade em 1823 e capital de Pernambuco em 1827. Os espaços urbanos ganhavam importância, os costumes sociais exigiam novos comportamentos. Esta modernização da cidade ocorreu por intermédio da administração pública do presidente (prefeito) Francisco do Rego Barros (1837–1844)

O modelo era Paris, cidade emblemática do mundo ocidental, onde Rego Barros estudou. Ele não trouxe apenas as idéias, mas trabalhadores e técnicos franceses. A vinda de Louis Vauthier, chefiando uma missão de engenheiros, trouxe efetivamente mudanças significativas no setor das obras públicas, além da circulação de idéias socialistas através da revista Progresso.

Construíram-se estradas e a Ponte Pênsil de Caxangá. As ruas foram numeradas, seus nomes definidos, instalada luz pública a gás, padronização de prédios dentro dos princípios modernizadores europeus.

Novas maneiras de comer, de vestir, de comportar-se em público quebravam tradições. Além disso, não vieram apenas engenheiros, mas profissionais das mais diversas áreas. Artistas, modistas, médicos, cozinheiros franceses, aqui se estabeleceram em busca de uma melhor sobrevivência. E dentro deste clima de modernização e euforia foram esculpidos os principais trabalhos do grande escultor pernambucano Manuel da Silva Amorim, que abordaremos neste estudo.

Breve histórico de Manuel da Silva Amorim (MSA)

Pernambuco apresenta uma imaginária diversificada procedente de oficinas estabelecidas nos atuais Estados de Pernambuco, Alagoas e Paraíba que integravam no século XVIII a Capitania Geral de Pernambuco, entretanto, as informações referentes a este período encontram-se dispersas, tornando-se necessário não apenas a sua catalogação, mas, um estudo aprofundado da "Escola Regional de Pernambuco" como classificou a pesquisadora Miriam Ribeiro.

Dentro deste contexto, neste artigo, escolhemos realizar um recorte que compreende aspectos técnicos e estilísticos da obra de Manoel da Silva Amorim, nascido no Recife em 1793 e onde faleceu em 1873, considerado o mais importante escultor do Nordeste do século XIX. Pouco se sabe sobre sua vida, porém sua obra, ainda pouco estudada pode ser encontrada em muitas igrejas do Recife e Olinda. Ao contrario de muitos artistas dos períodos anteriores, tinha o hábito de assinar suas obras, além disso, é possível encontrar várias imagens com documentação histórica que comprovam sua autoria.

Foi irmão da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Recife, para a qual confeccionou uma série de imagens processionais, as imagens de Santa Clara, São Luis, rei da França, que atualmente se encontram nos retábulos da nave da Capela Dourada e Nossa Senhora da Ajuda, no altar-mor da mesma Capela. Além destas imagens existe ainda a Mater Dolorosa do Mosteiro de São Bento de Olinda, o conjunto escultórico do cenáculo na Igreja do Divino Espírito Santo do Recife, São Manoel da Paciência da Igreja do Terço e o Senhor dos Passos da Igreja da Madre de Deus também na mesma cidade, que segundo PIO (1960) é um "trabalho de cunho notável, obra de um artista verdadeiramente genial."

Suas imagens de vestir apresentam elaborada concepção dramática dos rostos e das mãos, considerando que a maior parte do corpo

seria apresentada coberta por mantos ricamente bordados e cabeça encimada por perucas de cabelos humanos. Apesar desta elaboração estar concentrada nestas partes que ficariam expostas, pode-se encontrar algumas esculturas de vestir onde o corpo apresenta detalhes anatômicos elaborados.

Não há muitos registros sobre a sua formação, mas, provavelmente deve ter sido aprendiz no atelier de Antônio Spangler Aranha (RIBEIRO, 2000). Spangler Aranha foi considerado pelo historiador beneditino Loreto Couto como uma espécie de gênio artístico por exercer simultaneamente diversas atividades e, esta diversidade de talento o transformou no mestre mais procurado para a formação de novos artífices.

Segundo PIO (1960), Manuel era católico praticante e tornou-se irmão de várias Irmandades do Recife, entre elas a Venerável Ordem Terceira de São Francisco e da Confraria do Senhor Bom Jesus da Via Sacra da Igreja da Santa Cruz da qual era mesário. Esta prática de se associar a diversas irmandades facilitava muito o seu trabalho na hora das irmandades encomendarem esculturas para as igrejas. Como ele era irmão, normalmente, era convidado a executá-las.

Além de escultor, o artista também exercia a função de policromador em algumas obras. Segundo Miriam Ribeiro (2000), é de sua autoria a excelente policromia da imagem de Nossa Senhora da Ajuda entronizada em 1867 no altar-mor da Capela Dourada. A informação de que Manoel da Silva Amorim era além de escultor encarnador é confirmada por Fernando Pio (1960) conforme pode ser observado na citação abaixo.

> Existiam duas na Ordem Terceira. A primeira veio de Lisboa entre os anos de 1755 e 1756 e como tantas outras foi relegada ao abandono. A mesa regedora tomou conhecimento de que a imagem se encontrava em um armazém debaixo do consistório, mandou, em sessão de 25 de fevereiro de 1842que a transladasse para um dos altares da capela dos noviços. Entre 1866 e 1867 mandou a ordem fazer uma nova imagem por Manoel da Silva Amorim, uma nova imagem que se encontra até hoje no altar-mor da Capela Dourada. Da primitiva vinda de Lisboa não se tem notícias. A imagem feita por

> Manoel da Silva Amorim foi encomendada por Antonio Pinto de Barros. Foi entregue em maio de 1866 e custou 160$000 feitura e encarnação. (PIO 1960 P. 111)

Atuou em muitas igrejas de Recife e Olinda e, provavelmente, em Igarassu, Goiana, Ipojuca e Sirinhaém. Os registros referentes à sua atuação datam do período compreendido entre os anos de 1826 e 1871. São documentos relativos a pagamentos localizados por Fernando Pio. Faleceu em Recife no ano de 1873, aos 80 anos.

Metodologia

Ao iniciar este estudo buscamos formular uma metodologia através da qual pudéssemos analisar algumas das obras documentadas de Manuel da Silva Amorim. Desta forma, empregamos uma metodologia baseada, inicialmente, na localização, seleção de obras documentalmente identificadas como sendo de autoria do artista pesquisado e na análise de características formais e estilísticas recorrentes no trabalho de Manuel da Silva Amorim.

A identificação e localização das obras foi realizada, inicialmente, a partir de levantamento bibliográfico sendo uma das principais referências o livro de Fernando Pio, Ordem Terceira de São Francisco do Recife, publicado em 1960. De posse destas informações, percorremos várias igrejas no Recife a fim de confirmá-las.

Com a realização desta pesquisa de campo, foi possível perceber que muitas das imagens não se localizavam mais onde haviam sido registradas. Através de entrevistas realizadas com funcionários responsáveis pela manutenção dos acervos das igrejas soubemos que algumas imagens haviam sido emprestadas a outras Irmandades, mas não conseguimos dados concretos a respeito destas informações.

Após a realização da pesquisa de campo, atualizamos a lista de localização das imagens como pode ser observado na tabela 1.

Foram realizados registros fotográficos, esboços e anotações das obras localizadas com a finalidade de analisarmos e compararmos aspectos técnicos, formais e estilísticos. As obras selecionadas para o estudo foram as que apresentaram documentação ou registro de que foram realizadas pelo artista. A assinatura do artista que é uma característica marcante no seu trabalho, não foi levada em

ANO	SANTO	LOCAL
1826	Nossa Senhora da Soledade	Igreja da Soledade
1831	São Joaquim São José São Raimundo	Igreja da Santa Cruz
1836	Santa Clara São Luís, Rei de frnaça	Ordem Terceira de São Francisco
1842	São Bento	Museu de Arte Sacra de São Paulo
1845	Senhor Bom Jesus dos Passos	Igreja da Madre de Deus
1846	Nossa Senhora do Cenáculo	Grupo de Apóstolos
1851	São José	Igreja Matriz da Boa Vista
1857	São Manoel da Paciência	Igreja do Terço
1858	Mater Dolorosa	Mostero de São Bento
1867	Nossa Senhora da Ajuda Dois anjos do altar-mor Quatro anjos de procissão São Frei Pedro Conçalves	Ordem Terceira de São Francisco
1871	Nossa Senhora da Conceição São José	Igreja de Santa Rita

Tabela 1: Obras localizadas de Manuel da Silva Amorim.

consideração para esta escolha pelo fato da grafia apresentada na base das imagens variar muito. Também levamos em consideração nesta escolha um grupo de obras que deixavam grande parte a anatomia corporal a mostra e também, imagens de vestir.

Após esta etapa inicial, procuramos utilizar um referencial teórico que servisse de base para a caracterização de detalhes, os famosos "cacoetes" que são identificados como uma espécie de marca pessoal impressa pelo artista em seus trabalhos. Selecionamos

Figura 1: Senhor Jesus do Passos.
Fonte: SILVA, 2008.

então o método desenvolvido pelo crítico de arte italiano Giovanni Morelli (1816-1891).

Morelli desenvolveu um método baseado em critérios científicos para ser aplicado por pesquisadores e estudiosos de arte. A finalidade de aplicação do método é a atribuição que ultrapassa o juízo de bonito e feio ou de autêntico e falso, mas a inclusão da obra na "coerência de uma personalidade artística (...) entendida por Morelli como constância de modos figurativos ou, mais precisamente, como recorrência de certos 'maneirismos' (por exemplo, o modo de desenhar as mãos ou as orelhas), em que a força do hábito prevaleceria sobre a invenção" (ARGAN, 1988, p. 143).

Este se baseia na análise e classificação das esculturas através de características comuns relativas às tipologias de composição anatômicas e cânones de proporção.

> (...) é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosme Tura e assim por diante: Traços presentes nos originais, mas não nas cópias.

Para Morelli, "esses detalhes marginais eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado a tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais que lhe escapam sem que ele se dê conta". Segundo ele, durante a realização de um estudo, o pesquisador pode ser comparado a um detetive que descobre o autor do crime (da obra) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria.

Obras selecionadas
Senhor Bom Jesus dos Passos
A imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos é utilizada nas festividades da Semana Santa, quando a mesma sai da Igreja

da Madre de Deus percorrendo em procissão as principais ruas do centro da cidade do Recife (FIG.1).

A Venerável Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos do Corpo Santo foi fundada pelos comandantes brasileiros e portugueses vitoriosos na batalha contra os holandeses. Desde 1654, esta Irmandade é responsável pela organização das procissões do Encerro e dos Passos da Paixão de Cristo realizadas durante a Semana Santa. Para estas procissões era utilizada uma imagem de vestir do Senhor Bom Jesus dos Passos, de origem portuguesa, cercada de lendas em relação a sua origem.

A lenda narrada por Câmara Cascudo conta que a imagem teria sido um presente do próprio Cristo que, encarnando um pobre mendigo teria pedido e recebido abrigo na Igreja do Corpo Santo, numa noite tempestuosa. Com a demolição da Igreja do Corpo Santo para abertura de uma avenida, a imagem foi transferida para a Igreja da Madre de Deus onde permanece até os dias atuais.

Em 1845, Manuel da Silva Amorim foi contratado pela mesma Irmandade para esculpir uma nova imagem tendo como modelo a imagem primitiva de 1654, anteriormente citada. Esta imagem esculpida por Amorim passou a substituir a imagem primitiva nas procissões da Semana Santa.

São Tiago Maior
Esta obra faz parte do conjunto de 13 imagens de roca que representam o Cenáculo. O cenáculo é considerado o local onde os apóstolos se reuniram pela primeira vez após a morte de cristo. Este conjunto, pertencente à Igreja do Divino Espírito Santo de Recife, foi encomendado a Manuel da Silva Amorim para a comemoração do Pentecostes (FIG.2).

São Manuel da Paciência
Mártir do século IV foi vítima do rei Juliano que queria que ele adorasse os ídolos pagãos de Roma e como ele não aceitou foi martirizado. Durante seu martírio colocaram dois pregos nos seus ouvidos e, por suportar pacientemente o martírio ele ficou conhecido como São Manoel - o santo da paciência (FIG.3).

Sua devoção não é tão comum no Brasil, e poucas imagens são encontradas sob essa invocação. O local onde essa devoção é mais forte é na cidade de Mossoró no Rio Grande do Norte, onde

existe uma paróquia dedicada a este santo. Durante anos, a imagem ficou entronada no altar-mor da Igreja do Terço, porém, após um roubo, esta quando foi recuperada passou a ser guarda em uma sala trancada no primeiro andar da Igreja.

Características técnicas das obras
Bom Jesus dos Passos

Como foi dito anteriormente, esta imagem foi esculpida a partir de uma modelo pré-existente, desta forma, o artista teve sua criação limitada à composição do modelo. Mas mesmo com esta limitação, o escultor conseguiu deixar sua marca desenvolvendo soluções diferenciadas na técnica construtiva. Trata-se de uma imagem de vulto, de vestir, esculpida em vários blocos com articulações nos braços e uma perna encaixada através de engaste. Possui olhos de vidro e peças metálicas instaladas nas costas e ombros.

Como se trata de uma escultura de vestir utilizada para a procissão do encontro e do encerro e da mesma ter que carregar uma cruz sobre o ombro, Manuel elaborou um encaixe especial em forma de engrenagem, em madeira, para fixar os antebraços aos braços, correspondendo a articulação do cotovelo. Esta engrenagem permitia, originalmente, a disposição dos braços em vários ângulos de abertura, sendo travada por uma segunda peça metálica (FIG.4). Com o passar do tempo e o desgaste causado pelo uso, o sistema original desenvolvido por Manuel perdeu parte de sua funcionalidade, sendo realizada uma intervenção com a instalação de um gancho metálico e argolas para a sustentação do peso do braço.

No local destinado a fixação da perna esquerda também pode ser percebido que o escultor elaborou um sistema que não permitisse a movimentação da peça. Elaborou um encaixe diferenciado dos comumente encontrados nas esculturas brasileiras, como pode ser observado na figura 5. Além do sistema de encaixe em si já servir como uma fixação através do engastamento da perna, ainda é utilizada uma cunha em madeira inserida através de um orifício localizado na lateral da coxa esquerda para reforçar a fixação da peça encaixada (FIG.5).

Ainda podem ser observados outros elementos fixados a escultura a fim de encaixar os acessórios que a mesma carrega durante a procissão como uma placa metálica instalada nas costas da escultura para o encaixe do resplendor e uma segunda peça

metálica fixada ao ombro esquerdo para a fixação da cruz durante as procissões.

Além destes detalhes relacionados a técnica construtiva, pode-se destacar a boa qualidade da talha, principalmente na face e tórax da imagem, e áreas que ficariam mais expostas durante a apresentação da imagem ao público como mãos e pés.

São Tiago Maior
Na elaboração do conjunto escultórico do cenáculo foi escolhida a imagem do São Tiago Maior por apresentar detalhes relativos à técnica construtiva mais evidentes. Esta imagem, assim como o conjunto, foi esculpida sem a utilização de um modelo permitindo ao artista maior liberdade na sua criação.

Trata-se de uma imagem de roca, de vestir com articulações nos braços, cabelos esculpidos e olhos de vidro. Em relação à policromia, pouco pode-se falar pois a escultura se encontra com várias camadas de repintura, sendo a última de péssima qualidade que acaba por prejudicar a leitura da obra encobrindo a qualidade da talha do artista.

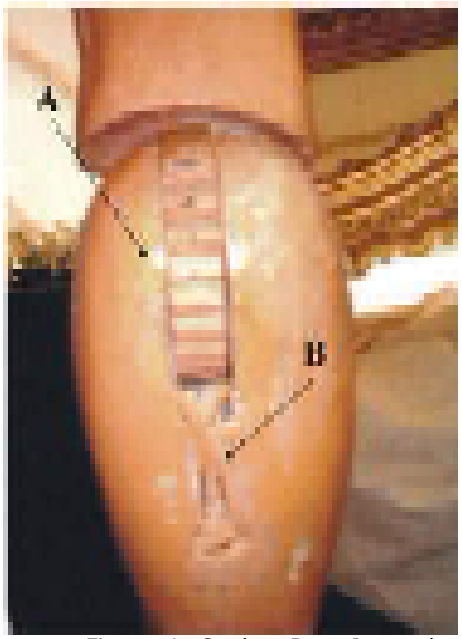


Figura 4: Senhor Bom Jesus dos Passos – Detalhe das articulações dos braços Foto: Kleumanery Melo, 2006.

Assim como na imagem descrita anteriormente, nesta escultura Manuel faz uso de encaixes e detalhes construtivos peculiares que acabam por determinar uma característica marcante em sua obra. Os pés são esculpidos na base e o furo de encaixe de duas ripas frontais esta localizado na parte interna da base, especificamente na altura dos tornozelos entalhados como se fossem as pernas da imagem, e não extremidades como normalmente são encontradas.

São Manuel da Paciência
Escultura de vulto em madeira de talha inteira, encarnada, dourada e policromada, apresentando olhos de vidro. Apesar dela não ser uma imagem de vestir, esta foi escolhida por apresentar grande parte do corpo desnudo deixando a mostra toda anatomia trabalhada pelo artista. A partir dela foi possível identificar algumas semelhanças comuns nas esculturas masculinas de vestir ou de corpo desnudo esculpidas pelo artista. Estas características serão apresentadas no tópico a seguir.

Características comuns às imagens
Analisando a fisionomia das imagens selecionadas identificamos características recorrentes, como por exemplo, a implantação

Figura 5: Senhor Bom Jesus dos Passos – Detalhe das articulações dos braços Foto: Kleumanery Melo, 2006.

dos bigodes nas laterais do sulco naso-labial e das barbas, que deixam o queixo a mostra, e nascem na altura dos lóbulos inferiores das orelhas. Frequentemente, os policromadores tentam encobrir estas características, provavelmente por uma questão de gosto pessoal, aumentando o tamanho das barbas, levando sua implantação até o meio das orelhas, e bigodes unidos abaixo do nariz.

Outra característica na elaboração dos traços da face é a composição do conjunto sobrancelhas e nariz em forma de "Y". Estes se apresentam de forma bem marcada e se repetem em todas as esculturas localizadas até o momento o que nos leva a concluir que se trata de uma marca particular do artista. Outras características comuns em suas obras são a cintura bem marcada e a musculatura das costas onde a linha da coluna forma um eixo de simetria entre a marcação do omoplata que forma um "C" espelhado.

Na elaboração dos cabelos o artista parte de um ponto central no topo da cabeça. A partir deste ponto os cabelos se desenvolvem em "mechas em polvo", sendo arrematadas em suas extremidades por mechas maiores. Na escultura de São Manuel da Paciência, única do grupo selecionado que apresenta cabelos longos, este apresenta os cabelos "batidos" na nuca e sobre suas costas se desenvolvem quatro mechas em polvo.

Uma característica que distingue Manuel da Silva Amorim dos demais escultores da época é o fato deste assinar suas obras. Entretanto, nas esculturas localizadas encontramos uma diversidade de formas de assinaturas na base que não permite afirmar que foram feitas realmente pelo artista. Assina ora como Amorim, com letra de forma entalhada na parte inferior da base (conjunto do cenáculo), ora assina com letra cursiva e de forma abreviada conforme assinatura encontrada na parte inferior da base do São Manoel da Paciência. Até o presente momento não encontramos documentações onde conste a assinatura do artista permitindo uma comparação para identificar traços característicos de sua assinatura (FIG.6).

Considerações finais

Esta pesquisa ainda está sendo desenvolvida e o que foi apresentado neste artigo é apenas uma pequena parte de um

estudo mais aprofundado sobre o trabalho deste artista. É um trabalho que necessita de muita pesquisa e dedicação uma vez que as informações encontram-se dispersas e acesso as imagens e informações é muito restrito e algumas imagens apresentam muitas repinturas e algumas intervenções que descaracterizam a técnica original. Entretanto, salientamos a importância deste estudo para registrar a importância da imaginária pernambucana no cenário artístico nacional do século XIX.

Referências

SILVA, Leonardo Dantas. Pernambuco Preservado: Histórico dos Bens Tombados no estado de Pernambuco. 2ª Ed. Recife: L. Dantas Silva editor, 2008.

GINSBURG, Carlo. Morelli, Freud e Sherlock Holmes: Pistas e o método científico. Tradução de Francisco A. S. Grossi. In History workshop journal, n.9, 1980, p.4.

PIO, Fernando. Ordem Terceira de São Francisco do Recife. Ed. Universitária, 1960.

SERCK-DEWAIDE,Myriam. Conservación de esculturas policromadas. Curso teórico Cecor. UFMG: Belo Horizonte, 1989.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: 2000 Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson; Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. Arte barroca= *Baroque art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 263p.

RODRIGO FRANCISCO VIEIRA E AS IMAGENS EM TECIDO: UMA TÉCNICA INUSITADA, UM AUTOR RECONHECIDO

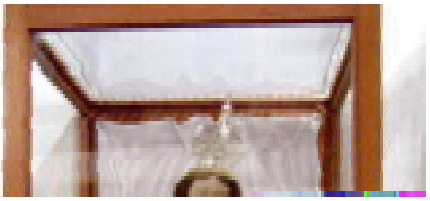
Palavras-chave: autoria, Rodrigo Francisco Vieira, Imagens em tecido

Gilca Flores de Medeiros
Mestre em Artes Visuais e Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais. Professora Assistente e Coordenadora do Núcleo de Conservação e Restauração/Centro de Artes /UFES.
gilcaflores@uol.com.br

Histórico

As imagens tridimensionais em tecido formam um grupo curioso da imaginária brasileira. O uso do tecido como suporte para a feitura de imagens é recorrente em diversos países da América Latina, porém, não usual no Brasil.

Essas imagens sacras, de técnica tão inusitada, passam despercebidas por quem transita nas igrejas que as abrigam. Embora no suporte a técnica se diferencie, as imagens em tecido são policromadas e, uma vez que essa policromia esteja íntegra, deixa oculto o suporte. Essa discrição, porém, tem um ponto negativo: sendo mais frágeis que as obras em madeira, não sendo diferenciadas, acabam por não receber o tratamento adequado, tendo sua conservação comprometida.



Em 1995 tivemos a oportunidade de restaurar uma dessas imagens, uma Nossa Senhora do Parto (FIG. 1), pertencente à igreja de Nossa Senhora das Mercês, de Tiradentes, Minas Gerais.[1] A imagem estava em péssimo estado de conservação. A quantidade de sujidade que encontramos apontava para a falta de atenção da comunidade para com aquela obra. A imagem apresentava muitas perdas na camada pictórica, principalmente na área do manto, que já havia recebido uma extensa intervenção, sem nenhuma qualidade. Dentre os sérios problemas, incluia um "achatamento", provocado por dobras do tecido na parte inferior, que, além gerar perda de camada pictórica, reduzia em quase dez centímetros a altura original da peça. Havia ainda afundamentos no rosto, dentre outros problemas.

Após a restauração, a imagem recebeu o tratamento diferenciado necessário, sendo até hoje exposta, na mesma igreja, sob a proteção de uma vitrine. A partir deste trabalho, iniciamos a

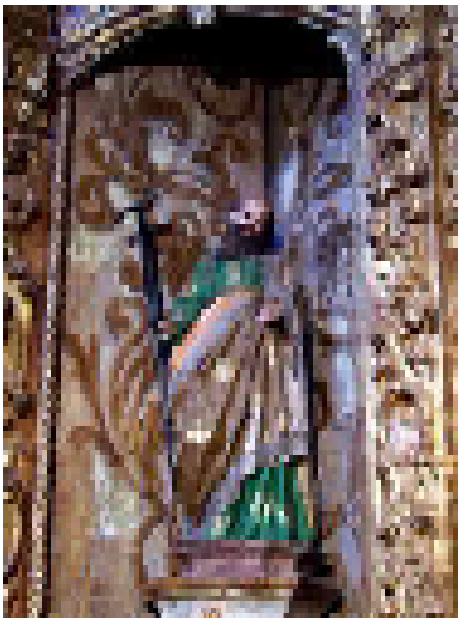


Figura 2: São Joaquim – Autoria: Rodrigo Francisco Vieira – 1753. Matriz de Santo Antônio – Tiradentes/MG.

pesquisa da técnica e o levantamento das imagens dessa natureza, todas localizadas na região do Campo das Vertentes, Minas Gerais.[2]

Na investigação desenvolvida a respeito dessas obras, tínhamos desde o início uma única informação documental quanto à autoria: um registro de pagamento a Rodrigo Francisco, pela feitura da imagem de São Joaquim (FIG. 2), em 1753, para a Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes. Não obtendo até pouco tempo nenhuma informação sobre esse autor e não havendo outras citações sobre feitura de imagens com uso do tecido, além dos textos que falavam de imagens em *tela encolada*, presente na produção da imaginária de vários países da América Latina, a princípio, relacionávamos as imagens mineiras a essa técnica, embora apresentassem diferenças básicas em sua construção.

Esse grupo mineiro se reduz a cerca de vinte peças, em sua maioria, de médio porte, havendo ainda algumas em tamanho natural e cabeças. As peças são ocas, diferenciando-se da técnica encontrada em outros países da América Latina, que partem de um suporte mais rígido, sobre o qual pedaços de tecidos, encolados, vão sendo dispostos.

O contato recente com dois documentos possibilitou-nos ampliar a compreensão que tínhamos sobre o tema. Primeiro, a publicação do texto de Pe. Ignácio Piedade de Vasconcellos, na Revista Imagem Brasileira nº3.[3] Essa foi uma contribuição valiosa para nossa investigação, uma vez que em seu tratado, publicado em 1733, em Lisboa, Vasconcellos relata com detalhes a mesma técnica de construção encontrada nas imagens mineiras, chamando-as de "figuras de pasta".

Uma referência portuguesa da técnica

Em seu tratado Artefactos Symmetriacos e Geometricos, e Descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura, padre Ignácio descreve "dous modos [...] com que se podem fazer as pastas, hum he assentados os panos sobre o barro".

Em 1996, havíamos descrito o modo de fazer as obras em tecido, do grupo do Campo das Vertentes, a partir do estudo da imagem da Nossa Senhora do Parto, no qual dizíamos que o [...] autor primeiramente modelou uma figura em argila, sem cozimento[...] O

Figura 3: Visualização das camadas de tecido e a presença de argila nas extremidades do pé do Menino Jesus, na imagem da Nossa Senhora do Parto.

tecido foi colocado sobre esse modelo, em pedaços irregulares sendo encolado [...]. No passo seguinte, o autor retirou o tecido de sobre o molde de argila, montou a peça e aplicou em toda a área interna uma resina, para o enrijecimento do tecido".[4]

A técnica, tal como reconhecemos na imagem (FIG. 3), foi citada por Vasconcellos:

> A figura, que se quizer fazer de pasta, primeiro se fará toda em barro [...] Estando a figura feita no barro [...] faça-se hum betume de cera, pez grego, e pó de pedra, [...] e já a este tempo se terão cortado os panos à thesoura em pedaços [...] e pegando em cada hum destes pedaços [...] se meterão no betume, que estará liquido... e logo se irão estendendo sobre o barro [...], indo desta sorte cobrindo a figura toda, [...] Depois de estar toda a figura nesta fórma, [...] se cortará em pessas por aquellas partes, que mais conveniente for

> com huma faca, ou serrote, em tal fórma, que se córte tambem o barro.
> Depois de cortada a pasta, e o barro, se lhe irá este tirando de dentro [...]. E estando por dentro bem enxuta toda a pasta, tornem-selhe a unir as pessas cortadas, [...] para se inteirar toda figura. Depois sobre esta pasta [...] se faça outro betume de colla grossa, e gesso, tudo bem servido [...]".[5]

Padre Ignácio descreve ainda a técnica "para se fazerem os cabellos" com o uso do linho ou cânhamo, fixando na cabeça "com o betume da colla, e gesso, dando-selhe as quédas, e o ondeado como melhor parecer". Também neste aspecto sua descrição confere com as imagens que conhecemos, nas quais, nos cabelos, havíamos identificado o uso de fibra vegetal.

Esta descrição da técnica do uso do tecido para confecção de imagens foi o único registro que encontramos, até então, coincidente com o que observamos nas obras mineiras e fazendo referência justo a Portugal, caminho mais natural para a chegada da técnica ao Brasil.

A identificação de um autor

Outro passo fundamental nesta pesquisa foi o acesso aos documentos de testamento e inventário de morte de Rodrigo Francisco Vieira, que trouxe-nos informações importantes sobre esse personagem: seu sobrenome, sua nacionalidade portuguesa, além da confirmação de outra imagem, da Matriz de Santo Antônio, cuja feitura é também de sua autoria.

A partir dessas informações – sobrenome e local de nascimento – foi possível localizar em Braga, Portugal, o registro de batismo de Rodrigo Francisco Vieira,[6] documento fundamental para a construção de sua biografia. Pelo registro, soubemos que nasceu em 28 de outubro de 1712, tendo recebido o batismo ainda naquele mês, na igreja de São João do Souto, concelho de Braga.

> Aos trinta e hum dias do mês de Outubro de mil sete centos e doze annos nesta Igreja de Sam João do Souto baptizou e fez os santos oleos o Padre Melchior Gomes coadiutor della a Rodrigo filho de João Francisco e de sua mulher Maria Francisca dos Chaons debaxo e naceo aos vinte e oito do dito mês.[7]

Não temos conhecimento, até o momento, em que período Vieira veio para Brasil. Sabemos, porém, que em 1753, aos 41 anos, já atuava como escultor em Minas Gerais, pois recebeu pagamento pela feitura da imagem de São Joaquim, para a igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes.

Segundo registros de seu inventário, tomamos conhecimento também de que em 5 de abril de 1760 (ou 1759) tornou-se membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento, daquela Matriz. Foi também membro da Irmandade de São Miguel e Almas, da mesma igreja. Segundo ficha do Arquivo Público Mineiro foi Contador do Juízo e, pelos registros do inventário, possuiu uma botica, na qual mantinha grande atividade.

Infelizmente na documentação encontrada há pouca referência quanto ao ofício de escultor. Mas localizamos uma informação preciosa: um registro, do próprio Rodrigo Francisco, no qual cita ter feito uma imagem para a sacristia da Matriz de Santo Antônio, este documento, porém, não está datado. De fato, encontram-se hoje na sacristia dois crucificados em tecido, ambos de excelente qualidade (FIG. 4). A partir de análise da técnica e estilo, esperamos em breve poder atribuir a Vieira a autoria de uma ou mesmo de ambas as imagens.

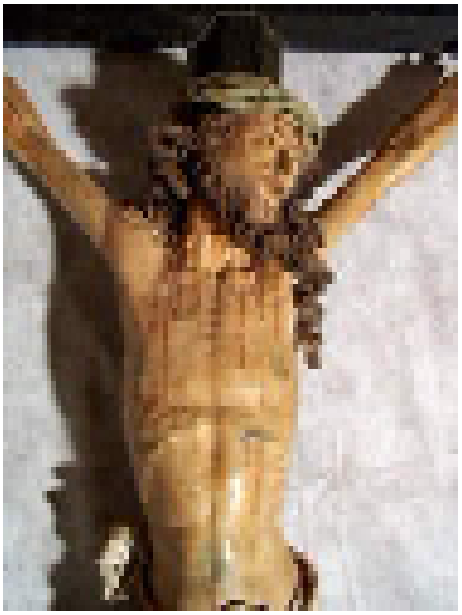


Figura 4: Uma das imagens de Crucificado da sacristia da Matriz de Santo Antônio, provavelmente de autoria de Rodrigo Francisco Vieira.

Seu falecimento ocorreu em 1792, aos oitenta anos, em Tiradentes, Minas Gerais. No relato que fez para seu inventário, disse ser solteiro, sem filhos, filho de José (ou João) Francisco Vellozo[8] e Maria Francisca Vieira e tendo como irmãos Antônio Francisco Vieira, Manoel Francisco Vieira Braga, Roque Francisco Vieira e Domingos Francisco Vieira, sendo os dois últimos já falecidos naquele momento.

A data de seu nascimento nos permitiu conhecer sua idade quando atuou na Matriz e quando de seu falecimento. Esses dados serão uma importante referência ao buscarmos reconhecer a autoria das outras obras em tecido encontradas na região do Campo das Vertentes.

Em relação a este grupo de imagens, a outra data conhecida é da confecção e policromia da imagem de Nossa Senhora do Parto, da igreja de Nossa Senhora das Mercês, de Tiradentes. Na ficha de inventário do IPHAN/MG encontramos duas citações: de 1828 *pagamento por linhas e confecção de rendas para imagem de N. Sra do Parto*" e de 1830 –"*pagamento a Jerônimo José de*

Vasconcelos de 30$000 pela pintura e encarnação de N. Sra do Parto".[9]

Considerando a distância das datas de confecção do São Joaquim (1753) e da Nossa Senhora do Parto (1828/1830), já sabíamos que não teria sido Vieira o autor dessa segunda peça. A data de seu falecimento apenas confirma essa impossibilidade. Outro aspecto para o qual chamamos atenção é que neste grupo de imagens, há peças de grande qualidade e outras de confecção bastante tosca, o que reafirma ter havido mais de um escultor trabalhando com imagens em tecido naquela região. Assim, qualquer estudo que vise promover atribuições de autoria a essas imagens, deverá ser meticuloso e considerar todos os aspectos históricos e técnicos, além do estilo.

Considerando isso, em um próximo passo, nos empenharemos em realizar estudos aprofundados quanto à técnica de cada obra do grupo mineiro para, então, podermos classificar e nomear mais adequadamente a técnica encontrada em Minas Gerais. Esse reconhecimento material contribuirá para, junto à análise estilística e histórica, nos aproximarmos do reconhecimento das diferentes autorias das obras mineiras.

Ao chamarmos atenção para esse grupo, expondo suas peculiaridades, buscamos colaborar com sua conservação, uma vez que o reconhecimento de sua fragilidade favorecerá que se tenha o necessário cuidado para sua preservação.

A identificação dessa técnica e sua divulgação contribuem também com o registro da presença de obras tridimensionais em tecido no Brasil, uma vez que as pesquisas que tratam desse tipo de imagem, bem como as publicações sobre o tema, não mencionam a presença desta técnica em nosso país.

Agradecimentos
A Eliane Monte, Edmilson Barreto Marques, Carlos Magno de Araújo, Olinto Tavares, Agnès Le Gac e Eduardo Oliveira, pela generosa contribuição a esta pesquisa.

Notas e referências

[1] Cf. MEDEIROS, G. F. **"Restauração de escultura em tecido policromado**." In: VIII Congresso da ABRACOR, 1996, Ouro

Preto. Anais do VIII Congresso da ABRACOR. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1996. v. 1. p. 163-167.

[2] Cf. MEDEIROS, G. F.; MONTE, Eliane. Tela encolada: catalogação e estudo sobre uma tecnologia incomum. . In: IX Congresso da ABRACOR, 1998, Salvador. Anais do IX Congresso da ABRACOR. Rio de Janeiro : ABRACOR, 1998. v. 1. p. 318-320.

[3] Cf. VASCONCELLOS, Padre Ignácio. Trata das advertencias com que se hão de fazer as figuras de pastas, e a ordem, que se deve guardar na factura destes Artefactos. . Livro I. Capitulo XIV. Imagem Brasileira. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, n. 3, 2006. p. 69 – 71.

[4] MEDEIROS, op.cit., p. 163-167.

[5] VASCONCELLOS, op.cit., p. 69-70.

[6] Contamos para isso com o apoio generoso de Eduardo Oliveira, pesquisador da Biblioteca Pública de Braga, Universidade do Minho, Portugal, que conseguiu localizar e nos dar acesso ao conteúdo do documento.

[7] Dados retirados do livro de batismo da freguesia de São João do Souto, concelho de Braga, Portugal. Referência: ADB. Paroquiais. Braga 144. S. João de Souto, Nasc 5 (1699-1713), fol 334.

[8] Nos documentos surgiu um conflito em relação ao nome do pai de Vieira, já que em sua certidão de batismo ele é citado como João e em seu inventário de morte é citado como José. Consideramos, a princípio, o nome citado na certidão de batismo como sendo o mais seguro, até pela presença do próprio genitor naquela cerimônia. Essa é a única informação conflitante nos documentos consultados, ficando esse ponto para ser esclarecido posteriormente.

[9] Informações da ficha Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, realizado pelo IPHAN/MG, em 1994.

DOIS CONJUNTOS DE PEDRO DA CUNHA NA IMAGINÁRIA PAULISTA

Maurício Maiolo Lopes
Bacharel em História ICHS - Universidade Federal de Ouro Preto.
Mestre em Arquitetura Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/ Universidade de São Paulo.
mauricio.lopes@usp.br

Palavras-chave: imaginária paulista, ordem Terceira do Carmo, Pedro da Cunha, Cunha Antunes.

Introdução

Entre a segunda metade do século XVIII e as duas primeiras décadas do século seguinte, a vila de Itu, amparada pela riqueza da produção açucareira, produziu o mais rico legado herdado da cultura colonial paulista. Arquitetos, pintores, escultores, músicos e artífices de outras vilas e até mesmo de outras províncias para lá se dirigiram juntando-se aos artistas locais na empreitada de construir novas igrejas assim como de reconstruir antigos templos; da mesma forma, imagens e outros objetos artísticos foram encomendados de outras localidades. Neste período,

> as igrejas se fizeram sólidas e imponentes. A música sacra se fez cultivada e solene. A pintura ganhou telas pintadas no lugar, nas quais as cenas da vida de Jesus predominam sobre qualquer outro tema religioso. Itu se tornou o maior centro produtor de açúcar da Capitania e daí ser considerada a vila mais próspera, populosa e rica; e Itu se tornou o centro comercial e bancário das vilas vizinhas [...].[1]

A riqueza das Ordens Terceiras era tamanha que não hesitaram em buscar do Rio de Janeiro conjuntos escultóricos para ornamentar templos e enriquecer procissões. Assim é que Pedro da Cunha, artista bracarense estabelecido no Rio de Janeiro foi contratado para confeccionar dois conjuntos escultóricos. Encomendado pela Ordem Terceira do Carmo, o primeiro deles é o dos Passos da Paixão: são sete esculturas de talha inteira em tamanho natural adquiridas no final da década de 1770 para a nova igreja do convento carmelita; o segundo, um grupo de quatorze esculturas, a maioria imagens de vestir, também em tamanho natural, foi encomendado na última década do século pela Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis para seu novo templo e também para a Procissão das Cinzas.

Este trabalho pondera sobre tais imagens, descreve seus aspectos históricos e algumas características de ambos os conjuntos; analisamos ainda, a relação entre o então incipiente desenvolvimento econômico paulista, a ausência de artistas e artífices e consequentemente, a necessária importação de artes e de artistas.

Frutos da prosperidade açucareira

"A grande floração artística de Itu corresponde à sua grande floração econômica" Mário de Andrade

A primeira metade do século XVIII assinala uma forte pobreza em São Paulo. Neste período a província ainda sofreu com duas significativas alterações: em primeiro, o deslocamento de paulistas para regiões de exploração aurífera e, em segundo, a divisão da província, com a separação de Minas Gerais (1738), Goiás e Mato Grosso (1748).[2]

Entretanto após 1764, com a chegada do governador Luis Antonio de Souza Botelho Mourão, o morgado de Mateus a província entrou num profundo processo de transformação e enriquecimento.[3] É a partir desse momento que se inicia um novo período da história paulista, que Alfredo Ellis Júnior denominou "ciclo do açúcar paulista",[4] período esse que adentrou as primeiras décadas do século XIX e que desenvolveu bases econômico-estruturais para a cultura seguinte: o café.

Com a chegada do novo governador a província passou a merecer atenção especial e ser fundamental para o novo ciclo econômico da colônia brasileira, chamado de "Renascimento Agrícola", período de transição da economia mineral para a economia cafeeira. Nesse momento, uma desarticulação da produção açucareira antilhana ampliou os mercados mundiais abrindo espaço para o açúcar da Colônia Portuguesa da América.[5]

Segundo Maria Thereza Petrone, a vila de Itu se transformou nesse período, na principal produtora do açúcar paulista, pois "em Itu estava concentrada a maior parte da indústria açucareira".[6] A prosperidade açucareira fez com que Itu se transformasse num dos mais importantes centros da riqueza paulista. Essas transformações fizeram com que a vila se transformasse no mais importante pólo da cultura e da arte na província de São Paulo.

Para o professor Francisco Nardy Filho, que pesquisou intensamente a história de Itu, o açúcar influenciou diretamente algumas transformações. Segundo ele,

> a prosperidade do açúcar foi revelando seus frutos materiais e espirituais. A igreja de Nossa Senhora do Carmo foi construída entre os anos de 1777 e 1779, já em 1780 foi inaugurada a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, em 1802 foi a vez da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, no ano de 1806, a Capela e o Hospital do Nosso Senhor do Horto, em 1820 inaugurou-se a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio e, em 1824 foi inaugurada a Igreja de Nossa Senhora das Mercês.[7]

Ao mesmo tempo em que a vila se transformava, artistas e artífices chegavam de outras vilas e até mesmo de outras províncias. Assim ocorreu com José de Barros Dias, mestre construtor da vizinha vila de Sorocaba que no ano de 1774 foi contratado pela quantia de 600$000 para edificar a nova matriz de Nossa Senhora da Candelária.[8] Em 28 de novembro de 1876, o pintor mineiro José Patrício da Silva Manso assinou contrato para executar a pintura do forro da capela-mór e o douramento dos altares da nova matriz; na mesma década, José Duarte do Rego, outro pintor mineiro, este procedente de Congonhas do Campo, também trabalhou em Itu.[9]

Já na década de 1950, Luís Saia chamou a atenção para a influência de Minas Gerais na arquitetura paulista da segunda metade do século XVIII. Segundo ele, nesse período casas rurais "das antigas vilas, e estabelecimentos do planalto [...]" acabaram sendo influenciadas por um fenômeno que chamou de "*Torna Viagem*" de Minas Gerais para São Paulo. Com a crise aurífera em Minas Gerais ocorrendo no mesmo período do florescer do açúcar em São Paulo, descendentes dos antigos paulistas que colonizaram Minas teriam se transferindo para a região da produção de cana. Ao retornar de Minas, esse personagem não é mais um aventureiro bandeirante, é "um pacato, um roceiro, um criador", e de Minas Gerais leva a São Paulo "outras tendências e outros costumes, bem assim outra arquitetura, outro tipo de residência, [...] com desenho, técnica e composição sensivelmente diversos daqueles que procediam da arquitetura paulista do ciclo anterior".[10]

Também constituídos na segunda metade do século XVIII, o altar-mor, assim como os dois altares do cruzeiro da igreja matriz da Candelária, da mesma forma que algumas imagens de templos ituanos, demonstram claramente uma filiação e/ou procedência também de Minas Gerais.

Foi neste contexto que as Veneráveis Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis de Itu buscaram com Pedro da Cunha, no Rio de Janeiro, esculturas para completar o decoro de seus novos templos assim como notabilizar a prática de suas procissões.

Pedro da Cunha

O escultor bracarense Pedro da Cunha, assim como seus patrícios Francisco Xavier de Brito, Simão da Cunha e Domingos de Araújo Landim, além do mulato Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim, foram certamente os mais destacados imaginários e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista.[11]

Segundo Vera Regina Lemos Formam, Cunha nasceu provavelmente em Santa Marta de Portuzello, no Arcebispado de Braga, em Portugal; além da documentação que atribui tal procedência, o artista possui obra bastante representativa daquela região, ou seja, como a afirma a autora, "pela análise das características formais de sua obra [denota-se] a influência estilística da região" de Braga.[12]

Significativa parcela da produção imaginária do Brasil setecentista tanto do Sudeste quanto do Nordeste deve à região de Braga a procedência de numerosos artistas e consequentemente expressiva influência de características técnicas e formais.

Cunha Realizou significativa obra no Rio de Janeiro; apenas para o templo da Ordem Terceira do Carmo, produziu

> cerca de doze imagens [...] a saber, seis Passos da Paixão na nave; o senhor morto sob a base do altar-mor; dois anjos da guarda, sob o altar; o senhor dos passos do andor, no Museu da Ordem no segundo andar; o Cristo do Calvário em papier-mâché, que está também no museu; cópia do Cristo que Simão da Cunha fez para o altar-mor e a Santa Teresa de Ávila, no nicho esquerdo do altar-mor.[13]

Vera Forman anotou algumas características formais para as esculturas do Carmo do Rio de Janeiro:

> Rosto oval, zigomas salientes, nariz descendo direto da testa, sobrancelhas conjugadas em bico sobre o nariz, Nariz afilado, Lábio superior mais fino que o inferior, Sulco naso-labial, Queixo (nos passos) encoberto pela barba, Orelhas mal resolvidas, Boca entreaberta com os dentes superiores aparentes, Alguma expressão no rosto, Olhos de vidro assustados, Preferência pelas imagens de roca,
> Nos seis passos, preferência pelo uso de peruca.[14]

Verificamos que a maioria dessas peculiaridades são também marcantes nas obras de Itu, sobretudo nas esculturas do conjunto do Carmo; já nas imagens do conjunto franciscano verificamos que em algumas há semelhanças e em outras existem significativas diferenças. Sabemos que a seus filhos Cunha ensinou o ofício da escultura, os quais após sua morte mantiveram sua oficina, fizeram um novo contrato com os franciscanos ituanos para concluir o conjunto encomendado pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Itu.[15] Certamente as diferenças formais da maioria das imagens conjunto franciscano são devidas a esse fato. Infelizmente os documentos da Ordem Terceira de São Francisco já não existem, assim supomos que um dos filhos escultores de Pedro da Cunha seja Domingos Dias da Cunha, que no ano de 1779 teve seu nome ingresso no Livro dos noviços da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro.[16]

Finalmente outra anotação que aqui deve ser feita é o fato de que o professor Francisco Nardy Filho, pesquisador da história de Itu, no início do século XX, acrescentou o sobrenome "Antunes" a Pedro da Cunha; segundo ele, a "Meza" administrativa da Ordem Terceira do Carmo, em 26 de janeiro de 1777 deliberou "que o procurador promovesse a cobrança do que se devia à Ordem para ser satisfeito o imposto de sete imagens encomendadas a **Pedro da Cunha Antunes**, no Rio de janeiro".[17] (grifo nosso).

O conjunto carmelita

Em 1777, quando se deu início a grande reforma e aumento do templo de Nossa Senhora do Carmo de Itu, a mesa administrativa da Ordem Terceira, tendo como sub-prior o padre João Leite Ferraz de

Arruda, resolveu pela encomenda das sete imagens dos Passos da Paixão assim como pela confecção dos altares para tais imagens.

Aqui outra suposição: a de que a decisão da encomenda das sete imagens a Pedro da Cunha tenha nascido da relação entre as Ordens Primeiras de Itu e do Rio de Janeiro; também é possível que algum ituano pertencente à Ordem Terceira tenha tomado ciência das imagens do Carmo do Rio de Janeiro e indicado o artista à Ordem Terceira de Itu; sabemos que desde meados do século XVIII a riqueza açucareira proporcionou aos fazendeiros de Itu o envio de seus filhos a Portugal, à França e, principalmente ao Rio de Janeiro para realizarem seus estudos.

Antonio Lopes Francisco nos lembra que as Ordens Terceiras do Carmo têm por costume ter essas imagens da paixão em suas igrejas dispostas nas naves de três em três e, no centro, o Cristo do Calvário.[18]

Em 1782, com as obras da igreja já finalizadas, as imagens chegaram a Itu. Entretanto, segundo o professor Nardy Filho, os altares eram pequenos para tais esculturas e, a vista deste e de outros problemas na edificação, foi necessário mais um ano para confecção dos novos altares e a inauguração da igreja;[19] apenas no ano de 1784, a igreja foi inaugurada e as imagens seguiram a seus altares.

> Foi contractado tudo com Miguel Francisco, pelo risco que apresentou, sendo os altares a duas dobras cada um, uma charola grande por quatro dobras menos doze tostões (50$) e seis menores a dobra cada uma, importando tudo em 280$000, em três pagamentos a prazo de anno.
> Mas passado três annos, em 12 de agosto de 1871, é que se observam que os altares principiados não estavam em relação às imagens; resolveram, portanto, adoptar outro risco, que é o dos altares atuaes, a 80$ cada um".[20] (FIG.1, 2).

As sete imagens são de grande expressividade e possuam forte semelhança com as dos Passos do Carmo do Rio de Janeiro e com as características descritas acima por Vera Formam, embora também mantenham singularidades, como a opção do escultor (ou da Ordem Terceira) pelo não uso de peruca.

Figura 2: Jesus coroado de espinhos, Igreja do Carmo. Foto: Maurício Maiolo.

Figura 3: São Francisco de Assis. Igreja Matriz da Candelária. Foto: Maurício Maiolo.

Foi em 1785, poucos anos após a chegada das imagens que a Ordem Terceira do Carmo organizou pela primeira vez a Procissão de Ramos, fato que segundo Nardy Filho acabou influenciando os franciscanos em procurarem Pedro da Cunha para confeccionar suas imagens para a Procissão das Cinzas. Segundo o autor, "não quis a venerável ordem terceira franciscana ficar atrás da sua colega carmelita".[21] Assim foi, que no ano de 1789 os franciscanos realizaram junto à Pedro da Cunha a encomenda do grande conjunto escultórico para a Procissão das Cinzas.

O conjunto franciscano

É Composto pela imagem de São Francisco das Chagas (São Francisco ajoelhado e Cristo Crucificado) e por mais onze imagens de vestir para a Procissão das Cinzas; também acreditamos ser de Pedro da Cunha a imagem de São Francisco, de talha completa, que outrora pertenceu aos franciscanos e que hoje se encontra na capela de São Francisco de Assis da igreja Matriz da Candelária (FIG.3).

Encomendadas junto a Pedro da Cunha, no célebre ano de 1789, essas esculturas apenas chegaram a Itu no ano de 1792.

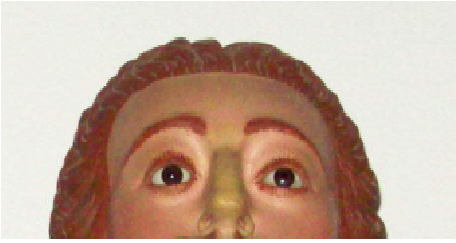
> Foram essas imagens transportadas de Santos a Itu em rêdes conduzidas por índios, que por esse trabalho receberam a paga de 15$580; tendo essas imagens vindo despidas o capitão Joaquim Duarte do Rego adquiriu, por 426$000, 5 covados de veludo verde para a vestimenta das mesmas.[22]

Pouco tempo se passara e o mestre bracarense veio falecer. Segundo o professor Nardy Filho, foi então que a Ordem Terceira Franciscana acordou com os filhos de Pedro da Cunha para que eles dessem fim à obra iniciada pelo pai.[23]

Apenas após a chegada das imagens é que a mesa diretora da Ordem Terceira decidiu pela construção de sua capela; até então, era no antigo convento franciscano e na igreja de São Luis Bispo de Tolosa, sede da Ordem Primeira de São Francisco, que os leigos se organizavam.

O conjunto completo é composto de quatorze esculturas: São Francisco das Chagas, que no caso de Itu aparece na representação São Francisco ajoelhado e de Cristo Seráfico, cena que a professora Maria Regina Emery Quites descreve como sendo

o tema "mais importante da iconografia franciscana e a mais significativa das cenas da vida do santo, pois a experiência mística dos estigmas foi considerada como uma confirmação da santidade de sua missão, assim como de sua obra";[24] onze imagens de vestir, feitas exclusivamente para a Procissão das Cinzas, em tamanho natural, representando os seguintes santos franciscanos: São Francisco com a Cruz, Santa Isabel, Santo Ivo, São Luis Rei da França, São Benedito (sem o Menino Jesus), Santo Antonio do Catejeró, Jesus Salvador, Nossa Senhora das Dores, e, ajoelhados, São Francisco e São Domingos. Acreditamos que o São Francisco (fig.03) de fatura completa, que está na Matriz da Candelária também seja de autoria de Pedro da Cunha uma vez que outrora pertenceu aos franciscanos e também por possuir características formais semelhantes às esculturas do Carmo.



Numa breve análise das imagens notamos algumas características bastante próximas às do conjunto carmelita, em outras, as semelhanças desaparecem quase que por completo. Exemplos claros são a semelhanças entre os crucifixos do Carmo e de São Francisco e as diferenças observadas nas imagens de São Luis e de Santa Isabel, estas certamente confeccionadas por seus filhos, pois em nada se parecem com as imagens efetuadas por Pedro da Cunha para o Carmo (FIG. 4).

Considerações finais

Pouco da arte colonial paulista foi estudado. Os trabalhos sobre a arte de São Paulo ainda hoje concentram suas análises no século XX, sobretudo no movimento modernista. Entre as pesquisas do período colonial a maioria dos trabalhos centrou análises na arquitetura, deixando de lado apreciações sobre a pintura, a escultura e a talha. Podemos certamente dizer que entre as investigações sobre a imaginária colonial paulista, os estudos da professora Aracy Amaral, em 1981, sobre a influência ibérica e pouco mais recentemente o levantamento do professor Carlos Lemos são ainda hoje os mais destacáveis trabalhos.[25] A obra de Pedro da Cunha ainda carece de um inventário sistematizado; da mesma forma faz-se necessário um levantamento da vida e obra de seus filhos, também escultores.

Os conjuntos escultóricos de Itu são extraordinários símbolos de um tempo em que a prosperidade açucareira proporcionou aos homens locais acentuar sua demonstração de fé, e por quase dois

séculos, anualmente, organizar nos templos e nas históricas ruas da cidade, as suntuosas procissões da Semana Santa.

Realizada em Itu desde pelo menos o início do século XIX, a Procissão dos Passos é ainda hoje perpetuada. Entretanto, em 1956, com as transformações litúrgicas da Semana Santa, a tradicional Procissão de Ramos deixou de existir. Segundo Luis Roberto de Francisco, neste ano "a Procissão dos Passos, mais charmosa com motetes, a coro e orquestra, Cântico da Verônica e mais sofrimento, veio para o Domingo de Ramos e a Procissão do Triunfo, tão difícil de realizar, carregando pesadíssimos andores, deixou de existir".[26]

Foi nessa mesma época, mais precisamente do ano de 1961, que se encontrou a última referência sobre a Procissão de Cinzas. Segundo Francisco, um dos fatores que contribuiu para isso foi "a falta de gente para carregar os andores", sendo necessários "quarenta e quatro homens, oito só para o último andor".[27]

Finalmente cabe uma nota sobre seu estado de conservação: com exceção da imagem de São Francisco de Assis que está na Matriz e que permanece em lamentável estado de conservação, todas as outras, de ambos os conjuntos, visualmente aparentam bom estado de conservação, sendo que algumas denotam claramente terem passado por intervenções em sua policromia original.

Notas e referências

[1] IANNI, Octávio. *Uma cidade antiga*. Campinas: editora da UNICAMP, 1998, p. 25-26.

[2] PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 4. Ed. São Paulo, Brasiliense, 1953.

[3] PETRONE, Maria Thereza Schorer. *A Lavoura Canavieira em São Paulo*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1968.

[4] JÙNIOR, Alfredo Ellis. *Raça de Gigantes*. São Paulo, Novíssima Editora, 1926.

[5] AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. *Arquitetura do Açúcar*. São Paulo, Nobel, 1990, p.26-28.

[6] PETRONE. Op. cit. p - 43

[7] NARDY FILHO, Francisco.*A Cidade de Itu*, vol. I; São Paulo: Escola Profissionais Salesianas,1928, p. 20-21.

[8] NARDY FILHO. Op. cit. p.70.

[9] FRANCISCO, Luis Roberto de. *Igreja Matriz de Itu: novos aspectos históricos*. Em: Revista da ACADIL, Vol. VI, ano VI, 2004, p.51.

[10] SAIA, Luís. Intermezzo Roceiro. Em: *Morada Paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 161-175.

[11] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A imaginária brasileira: originalidade, funções e características*. MIMEO. s/d.; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A imagem religiosa no Brasil.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos; 2000. Catálogo da Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca.

[12] FORMAN, Vera Regina Lemos. *Dois mestres imaginários do Rio de janeiro Setecentista: Simão da Cunha e Pedro da Cunha*. Em: Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura. No. 07, RJ, PUC, 1989, p. 140.

[13] Id., p. 142.

[14] Id., p. 143.

[15] NARDY FILHO. 1928, Op. cit. p.91.

[16] FORMAN, Op., cit. p. 144

[17] NARDY FILHO, Francisco. *Notas Históricas do Convento do Carmo de Itu (1719-1919)*, São Paulo: Ed. Canton, 1919, p. 27.

[18] FRANCISCO. Antonio Lopes. *História e Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. DPHAN, Rio de Janeiro, RJ, 1942.

[19] NARDY FILHO. 1928, Op. cit. p. 27.

[20] NARDY FILHO, Francisco. *Op. Cit., 1919,* p. 27.

[21] NARDY FILHO. *A Cidade de Itu: Crônicas Históricas*. Vol. III; São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1950, p. 210.

[22] NARDY FILHO, Francisco.
Op. Cit., 1919, p. 27.

[23] NARDY FILHO, Frâncico. Op. Cit. 1950, p.91.

[24] QUITES, Maria Regina Emery. *Imagens de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as ordens terceiras franciscanas no Brasil*. Tese de Doutorado, IFCH-UNICAMP, 2006. p.50.

ICONOGRAFIA

EMBLEMÁTICA E ALEGORIA PROFANA NAS ARTES PORTUGUESAS E BRASILEIRAS DA ÉPOCA BARROCA

Luís de Moura Sobral
Doutor em História da Arte
Professor Titular, Universidade de Montreal, Canadá.
luis.de.moura.sobral@umontreal.ca

Palavras-chave: alegorias, emblemas, época barroca, Portugal, Brasil.

Por razões próprias à história e à cultura portuguesas, a utilização de emblemas e de alegorias nas artes monumentais luso-brasileiras desenvolve-se extraordinariamente a partir dos começos do século XVIII. Portugal conheceu estão um período de grande actividade cultural e artística, em parte ligada à figura e à personalidade do rei D. João V que, como bem se sabe, beneficiou de importantes riquezas mineiras do Brasil colonial. Por outro lado, a linguagem simbólica, típica por certo da cultura barroca, havia sido reabilitada pela publicação em 1531, em Augusta (ou Augsburgo), do *Emblematum Liber* de Andrea Alciato. Esta obra seria seguida por centenas de livros de emblemas que em praticamente todas as línguas modernas, resumiam ou glosavam, frequentemente com intenções, os mais variados ramos do conhecimento, com especial predilecção pela temática religiosa.

Noutra ordem de ideias, na França da segunda metade do século XVII, elaborou-se um sistema artístico oficial de glorificação da pessoa de Luís XIV, o Rei-Sol, que recorria a uma grande variedade de elementos alegórico e simbólicos. Correspondendo a uma concepção da dignidade e do poder monárquicos próprios da época, este sistema criou um modelo - refinado, solene, aparatoso - que vários príncipes pretenderam imitar, como precisamente D. João V, no caso que nos ocupa. Para compreender a situação cultural luso-brasileira, não há por fim que esquecer que com a Restauração da monarquia portuguesa em 1640, se assistiu a uma política deliberada de ruptura com a tradição cultural hispânica, na qual até então Portugal naturalmente se inseria. Resumindo rapidamente, a partir de finais do século XVII, os modelos culturais em sentido lato iam-se buscar a França (ou a Paris e a Versalhes) e a Itália (e principalmente a Roma).

Emblemas

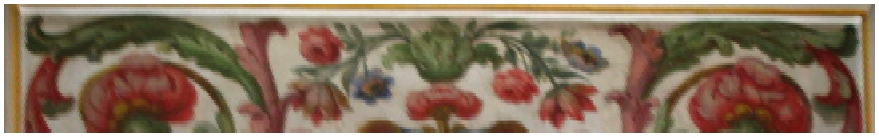
Um emblema, na sua formulação, digamos, prototípica mas de nenhum modo exclusiva, é uma entidade gráfica formada por três

elementos, a *inscriptio* (geralmente colocada na parte superior), a imagem ou *pictura* e a *subscriptio* (um epigrama ou texto mais ou menos longo, na parte inferior). De maneira mais geral, um emblema é uma representação figurada de carácter simbólico (y de temática mitológica, histórica, religiosa ou filosófica), acompanhada de inscrições textuais.

O interesse pela literatura emblemática ocorre em Portugal, como na generalidade dos países europeus, durante o século XVI, no seguimento da publicação em 1531 do livro de Alciato. Com efeito, desde há muito que se verificou a influência deste autor, por exemplo, na obra de Camões.

Por outro lado, emblemas, empresas e hieróglifos foram utilizados com relativa frequência em manifestações efémeras, sagradas ou profanas, tanto em Portugal como no Brasil, a partir da segunda metade do século XVI: procissões, trasladações de relíquias de santos, festas de canonizações, entradas solenes de reis, príncipes ou prelados, comemorações de nascimentos ou de casamentos principescos ou reais, etc., etc. É, porém,-- no século XVIII que estes elementos passam a integrar com certa regularidade as artes monumentais, especialmente no âmbito religioso, aparecendo em particular em tectos pintados e em programas de azulejos.[1] A passagem da folha impressa para a parede ou para o forro de uma sala ou de uma igreja, com a consequente monumentalização dos motivos iconográficos, implica uma modificação de recepção e de compreensão por parte do espectador. Digamos de momento, que a integração de emblemas na decoração monumental do Barroco, modifica qualitativamente o respectivo discurso plástico : mais abstracto e erudito, ele ganha em complexidade semântica o que perde em facilidade de comunicação.

Intimamente ligados à devoção mariana tão importante nas culturas ibéricas e ibero-americanas, e reflectindo sem dúvida a moda emblemática da época, os temas popularizados pelas Ladainhas de Loreto (ou a Litanias Lauretanas) encontram-se em inúmeros forros de caixotões de capelas, igrejas e sacristias do mundo português. Pintados em medalhões ou tarjas, rodeados de grotescos ou de elementos vegetalistas, o *Hortus Conclusus*, o *Speculum sine macula*, a Torre de David, o cedro do Líbano, a palmeira, a açucena ou a rosa de Jericó, são representados simplesmente, as mais das vezes sem acompanhamentos textuais. Assim acontece na abóbada azulejada da pequena Capela da Memória da Nazaré e, entre tantos



e tantos outros possíveis exemplos, na sacristia da Igreja de S. Roque, que foi da Companhia de Jesus (FIG. 1).

Na sacristia da antiga igreja cisterciense de Bouro, perto de Braga, os encomendadores fizeram pintar uma série de emblemas com temas menos convencionais. De execução muito elaborada, as composições mostram pares de *putti* segurando em ramagens de acantos ou em grinaldas, flanqueando tarjas com emblemas acompanhados dos respectivos motos. Algumas composições utilizam os motivos das Ladainhas, como o *Quasi Luna Plena* (FIG. 2), onde a lua se encontra rodeada de seis estrelas, evocação provável da Estrela da Manhã, outro símbolo mariano: «Era como a estrela da manhã no meio de uma nuvem, como a lua nos dias de lua cheia» (*Eclesiástico*, 50, 6). Outros emblemas afastam-se, no entanto, da tradição das Ladainhas, enriquecendo o programa decorativo com elementos originários de uma emblemática sacra e devocional mais refinada. Um deles, por exemplo, refere-se ao simbolismo do coração, tão importante na Contra Reforma e no Barroco e de que o exemplo paradigmático é a *Schola Cordis* do beneditino Benedictus van Haeften (Antuérpia, 1629). Em *Ego Dormio et Cor Meum Vigilat* (*Cântico dos Cânticos*, 5, 2), um

Figura 2: Quasi Luna Plena, cerca de 1700, Mosteiro de Santa Maria de Bouro, Portugal, tecto da sacristia (foto do autor, 2009).

Figura 3: Ego Dormio et Cor Meum Vigilat, cerca de 1700, Mosteiro de Santa Maria de Bouro, Portugal, tecto da sacristia (foto do autor, 2009).

gigantesco coração prepara-se para entrar numa igreja construída, ao que parece, sobre um despenhadeiro, evocação do perigo que permanentemente espreita o cristão (FIG. 3). Esta composição relaciona-se provavelmente com o emblema 37 da página 460 da *Schola Cordis* da edição de Antuérpia de 1635. Com o moto CORDIS VIGILAT e a transcrição da passagem do *Cântico dos Cânticos* que também aparece no emblema de Bouro, a gravura de van Haeften apresenta um coração com um olho aberto, segura pela figura da Alma adormecida, enquanto o Amor Divino dela se afasta silenciosamente.

Em certas ocasiões, a devoção mariana levou à elaboração de programas decorativos mais complexos. Foi o que sucedeu numa desmanchada capela da Imaculada Conceição, na igreja do antigo Convento de Jesus, de Terceiros Franciscanos, em Lisboa, hoje paroquial das Mercês.[2] Colocada à esquerda da capela mor, abriu-se provavelmente na segunda metade do século XVIII a parede fundeira para criar uma passagem entre a igreja e a sacristia. Um monumental conjunto de azulejos cobre integralmente a abóbada de berço, os tímpanos e as quatro paredes, até um terço de altura (os silhares), formando uma polifónica alegoria da Imaculada Conceição. Os painéis estão atribuídos a António de Oliveira Bernardes (1660-1732), o pintor de azulejos mais importante do século XVIII, e devem datar de cerca de 1715. Na abóbada, entre anjos, emblemas marianos, inscrições bíblicas, elementos arquitectónicos e grinaldas, colocaram-se prefigurações vetero-testamentárias e apócrifas da Virgem Maria, *O Transporte da Arca da Aliança por Ossa*, *Ester e Assuero*, *A Sarça Ardente*, *Maria Nova Eva*, *O Encontro na Porta Dourada*. Ao centro da abóbada encontra-se a *Imaculada* rodeada por seis anjos com símbolos marianos e inscrições diversas.

Em volta, nos roda-pés das quatro paredes, dispôs-se um friso contínuo de doze emblemas separados por consolas que suportam um entablamento. Sobre este, devia-se encontrar antes uma série de telas com cenas da vida de Nossa Senhora, que faziam a ligação com os azulejos da abóbada e deviam conformar um *bel composto* típico do primeiro emblemático mariano mais engenhoso e erudito de toda a arte portuguesa. A partir da entrada e a começar pela esquerda, temos, acompanhados dos respectivos motos, a rosa sem espinhos (PRAESIDIO ET DECORA), um dragão aos pés de um cedro (ODORE FUGAT SUO), uma árvore (SPECIE ET PULCHRITUDINE), a estrela de alba (SOLA CUM SOLE), um poço de

águas vivas (DULCIS AMARIS), o basílico (IPSE PERIBIT), uma ostra com uma pérola (IN UTERO IAM PURA FUI), uma árvore intacta (INTACTA TRIUMPHAT), um obelisco coroado pelo sol (UMBRAM NESQUIT), uma montanha com o sol por cima (SEMPER CALIGINIS), a Via Láctea (CANDORE NOTABILIS) e uma rede de jardim (SUB NOCTE FLORESCO).

Na impossibilidade de estudar aqui todos estes emblemas, concentremo-nos sobre o que mostra uma ostra aberta com uma pérola dentro (FIG. 4). Oliveira Bernardes, que já havia utilizado o mesmo motivo no santuário da Nazaré e numa capela de Cascais, perto de Lisboa, inspirou-se provavelmente numa água-forte de Jacques Callot inserida no livro *Vie de la Mere de Dieu representée par Emblesmes*, publicado em Nancy, por volta de 1629. A quadra da *subscriptio* explica o sentido mariano do emblema:

La Rosée à formé dans sa riche coquille,
Cette perle qui luit d'un éclat triomphant.
L'esprit sainct à produict ce Dieu qui est enfant,
Dans les pudicques flancs de cette chaste fille.

No poema de Callot cruzam-se duas antigas tradições literárias. A primeira remonta a Plínio (*História Natural*, IX, 35) e chegou com força de explicação científica até aos começos do século XVIII: as pérolas formam-se em certas conchas quando inseminadas por gotas de puro orvalho caídas do céu. A segunda tradição resulta da exegese bíblica da Parábola da Pérola (Mateus, 13, 45-46). Para Clemente de Alexandria (150-215) e Orígenes (185-232), a pérola é um símbolo de Cristo, simbolismo a que Callot ainda faz referência («*O Espírito Santo produziu este Deus que é menino / Nos púdicos flancos desta casta donzela*»). Para Oliveira Bernardes, o motivo assume, porém, um claro sentido mariano, reclamando-se o artista de outra linhagem exegética iniciada por S. Efrém, o Sírio (303-373). Para este teólogo e poeta, a pérola significava tanto o nascimento espiritual de Jesus como a Imaculada Conceição de Maria. A ostra do azulejo lisboeta é de facto um símbolo da Virgem, como claramente explica o respectivo moto. Este, por outro lado, faz eco à controvérsia entre Franciscanos e Dominicanos sobre a questão da Imaculada. Para os Pregadores, Maria foi purificada «*in utero*», enquanto para os Franciscanos Ela já estava «pura», ou seja, limpa do pecado original, no ventre de Sua mãe. Note-se que para Henry Hawkins (*Partheneia Sacra*, Ruão, 1633),

Figura 5: Ocasião, gravura em madeira inserida em Andrea Anciato, Emblematum Liber, Augusta, 1531.

e Heinrich Engelgrave (*Lucis Evangelicae*, Colónia, 1657), dois autores jesuítas e, por conseguinte, adeptos da teoria imaculista, a pérola simboliza definitivamente a Imaculada Conceição de Maria.[3]

Regressemos por um momento a Alciato. No *Emblematum Liber*, o autor introduz uma variante da figura da Fortuna que andava mais ou menos esquecida desde os tempos antigos. Trata-se da personificação da Ocasião, derivada de uma estátua de Lísipo : uma mulher nua, de pé sobre um globo (ou, em edições posteriores, sobre a roda da Fortuna), com asas nos tornozelos, uma navalha na mão, a nuca rapada e o cabelo atirado para a frente. Instável (o globo ou a roda) e veloz (as asas), se não se a agarra quando aparece, mal passa, já não se consegue segurar – perdendo-se assim a ocasião (FIG. 5).

Esta imagem da Ocasião viria a ter um destino singular nas artes ocidentais. Em Portugal, surge num belo medalhão do Museu de Coimbra, proveniente de uma casa perto da Catedral daquela cidade universitária, e num soberbo relevo em madeira do cadeiral do coro da catedral de Évora, ambas obras da segunda metade o século XVI. Um século mais tarde, Alciato parece estar de novo na moda em certos círculos literários e artísticos lisboetas. Pelos anos 1660,

o poeta e compositor António Marques Lésbio (1639-1709) fazia conferências sobre o aquele autor humanista na Academia dos Singulares, segundo nos informa Barbosa Machado.[4] Cerca de 1675, colocou-se uma bela estátua da *Ocasião* a uma das extremidades do eixo central do jardim do Palácio dos Marqueses de Fronteira, em Benfica, Lisboa (FIG. 6).[5] A estátua sobrevoa a Galeria dos Reis, cuja base está decorada com painéis de azulejos representando em retratos equestres o marquês de Fronteira, o seu jovem herdeiro e os seus antepassados. Na galeria propriamente dita encontra-se uma série de bustos de mármore dos reis de Portugal, desde a fundação da Monarquia. No século XVII a fortuna dos Mascarenhas ficou-se a dever, em grande parte, ao apoio por eles prestado à nova dinastia de Bragança e ao seu desempenho durante as campanhas militares contra as tropas espanholas. A emblemática estátua sublinha assim com agudeza o triunfo desta família. Militares desde sempre ao serviço da monarquia e, por conseguinte, base ou suporte dela, a Restauração proporcionou aos Mascarenhas a oportunidade – a *Ocasião* – de engrandecer a sua linhagem. De facto, João de Mascarenhas (1633-1681), o construtor do palácio e dos jardins, herói das recentes campanhas militares e amigo pessoal do futuro rei D. Pedro II, recebeu deste o título de primeiro marquês de Fronteira. É a todo este entrelaçar de referências que alude a decoração do jardim a partir do seu ponto focal, a estátua da *Ocasião*.[6]

Alegorias

Se a alegoria é uma componente essencial do discurso cristão, e um elemento constante na literatura e no teatro medieval, é com o Barroco que a alegoria profana se instala com firmeza nas artes luso-brasileiras. Para isto contribuíram não só a arte francesa, como se disse, mas também os debates teóricos que sobre o tema se levaram a cabo na Academia Real de Pintura e de Escultura de Paris, até meados do século XVIII. Sumariamente, a questão pode-se resumir da seguinte maneira. A associação a personagens históricos de figuras alegóricas nas obras de Rubens ou de Le Brun, os dois artistas no centro da controvérsia, era criticada por uns – por razões de verosimilhança – e defendida por outros – por razões de enriquecimento poético e semântico. Como quer que seja, a utilização de figuras alegóricas generalizou-se, sobretudo, em retratos de aparato, pois a verdade é que o procedimento correspondia à intenção panegírica dessas obras. Como se sabe, o manual iconográfico a que mais frequentemente recorreram artistas e encomendadores foi a *Iconologia* de Cesare Ripa, cuja primeira

Figura 7: Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), Alegoria da Coroação de D. João VI, cerca de 1728, gravura a buril e água-forte.

edição ilustrada apareceu em Roma em 1603.

Em contraste com a proverbial simplicidade dos retratos dos seus predecessores, D. João V, o monarca português da primeira metade do século XVIII, aparece então frequentemente acompanhado de personificações mitológicas e alegóricas. Numa gravura a buril de Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), de cerca de 1728, João V está vestido a *l'antica* e rodeado das figuras de Belona, da Glória, de Minerva-Sapiência, de Apolo, de Urânia (a musa da astronomia), de Mercúrio e da Fortaleza, virtudes e qualidades que assim supostamente caracterizam o real retratado (FIG. 7).

É, porém, na Biblioteca da Universidade de Coimbra, a Biblioteca dita Joanina, una das obras mais significativas do reinado de D. João V, que melhor se ilustra a nova utilização da alegoria profana na decoração monumental.[7] A Biblioteca divide-se em três salas, cada uma coberta com uma quadratura, um tipo de decoração introduzido por especialistas italianos em Portugal nos começos do século XVIII. Como se sabe, a técnica logo seria transportada para o Brasil, onde haveria de criar uma tradição única no âmbito das artes latino-americanas. As decorações de Coimbra foram realizadas por António Simões Ribeiro (c. 1700-1755), acompanhado pelo dourador Vicente Nunes. Uma quadratura consta fundamentalmente de duas partes: uma arquitectura fingida que envolve o *sfondato* central com a parte figurada. Nas pinturas de Coimbra, nas bases arquitectónicas que marcam a transição entre as paredes e a pintura plana do tecto, encontram-se frontões interrompidos, figuras alegóricas, tarjas e medalhões, *putti*, grinaldas, consolas e colunas perspectivadas a partir do centro. No *sfondato* colocou-se uma figura alegórica que define o programa iconográfico de cada sala.

A *Enciclopédia* (caracterizada com os atributos da Teologia e da Academia) é o tema da última sala (FIG. 8). Está acompanhada pelas representações da *Sacra Pagina* (simbolizada pelas figuras da Teologia e do Direito Canónico), de Astreia (ou Justiça), da Arte e da Natureza, ou seja, das quatro faculdades da Universidade.

Nos cantos da sala da *Enciclopédia* colocaram-se quatro medalhões com grisalhas que passaram praticamente despercebidos até agora mas que são fundamentais para a compreensão de todo o conjunto. As figurações das grisalhas foram copiadas das *Virtudes Representadas por Meninos*, uma série de nove gravuras (incluindo

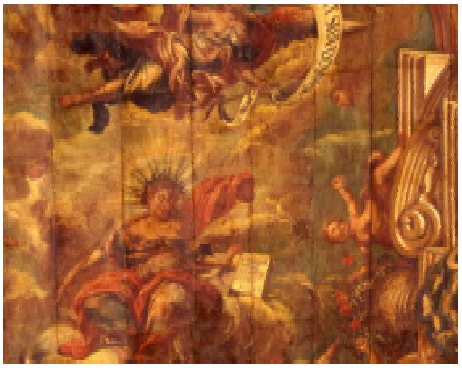
o frontispício) do francês Louis Elle, o Ancião (1612-1689). Os medalhões representam a *Concórdia* (dois meninos com o *fasces* romano, uma cornucópia e uma urna, (FIG. 9), a *Razão* (dois meninos amordaçando um leão), a *Fidelidade* (três meninos com um anel, uma chave e um cão) e a *Felicidade do Espírito* ou a *Felicidade Pública* (três meninos com o caduceu e uma cornucópia virada para baixo).

Na época da decoração de Coimbra, o teatino Rafael Bluteau define no seu *Vocabulário Português* «Enciclopédia» como a «ciência universal ou círculo em que se compreendem todas as ciências, encadeadas umas com as outras».[8] Em harmonia e em conclusão dos discursos dos outros tectos, a quadratura da terceira sala da nova biblioteca universitária apela para virtudes morais (Concórdia e Fidelidade) e para a Razão para presidirem à aquisição e à prática de «todas as ciências», dado que elas contribuem para a Felicidade. Note-se que esta última alegoria se encontra por cima e à esquerda do instigador da Biblioteca, o rei D. João V, que assim se encontra emblematicamente integrado no discurso servido aos utentes da livraria – e aos futuros visitantes do monumento.

Razão, Concórdia, Felicidade – não se pode deixar de ver num

programa informado por tais ideias um eco do pensamento iluminista que na época de D. João V esteve na base de outras iniciativas reais mais conhecidas e melhor estudadas. A decoração da Biblioteca Joanina constitui o conjunto alegórico profano mais importante e de maior significado do setecentos português. Que numa instituição universitária do antigo regime se tenha optado por um programa de teor estritamente profano indica que a iniciativa se inclui no quadro geral de um Iluminismo Católico, uma noção que, evocada acerca da própria Biblioteca, não me parece ter sido relacionada com a pintura portuguesa da primeira metade do século XVIII.

António Simões Ribeiro, o autor destas obras, depressa passou a terras americanas e pode ser que a sua emigração se ficasse a dever precisamente à sua fama de especialista da exigente técnica da quadratura. Seja como for, em 1735 já Simões Ribeiro se encontrava em Salvador da Bahia a pintar uma cúpula da capela da Santa Casa da Misericórdia. Pouco depois, o artista pintou também o forro da Biblioteca do Colégio da Companhia de Jesus, situada sobre a sacristia da igreja, actual Sé Catedral, uma obra de capital importância na história da arte brasileira. Desaparecida



bahianos, que António Simões Ribeiro deve ter pintado pelos anos 1735-36. A quadratura é composta por uma grandiosa arquitectura fingida que serve de caixilho ao grupo alegórico no centro da composição. Este grupo é constituído por quatro figuras envoltas por nuvens, dispostas frontalmente, como se estivessem a olhar para baixo, para os leitores da biblioteca (FIG. 10). No topo encontra-se a *Fama* com um filactério onde se lê SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM (*Provérbios*, 9,1). As restantes três figuras formam uma pirâmide com a *Divina Sapiência* na parte superior, sentada num trono de nuvens, levado pelo *Tempo* e pela companheira natural deste, a *Fortuna*. A *Sapiência* segura num ceptro, tendo na mão esquerda o livro do *Eclesiástico* aberto no versículo 1, 14 (mesmo se a citação provém na realidade do *Salmo* 110, 10): INITIUM SAPIENTIAE TIMOR DOMINI. O *Tempo* apresenta-se como é habitual sob a aparência de um ancião, enquanto a *Fortuna*, alada e com asas nos tornozelos, leva uma roda como principal atributo. O saber, explicam as inscrições, deve subordinar-se à vontade de Deus, deve ser condicionada pela fé. A pintura acrescenta, porém, que o saber depende ainda da conjugação do *Tempo* e da *Fortuna* – ou da *Ocasião*, pois a verdade é que as asas nos tornozelos são um atributo desta variante da *Fortuna*. Seja como for, de pé na parte superior da roda, a zona positiva, a *Fortuna* (ou a *Ocasião*) sugere uma circunstância propícia, mensagem que os escolares bahianos, habituados aos jogos conceptuais e aos enigmas figurados dos Jesuítas, não deixariam seguramente de perceber.[10]

Num livro publicado um século atrás, o *Musei sive Bibliothecae* (Leão, 1635), o jesuíta Claude Clément recomendava que as bibliotecas religiosas fossem decoradas com as principais «fontes da sabedoria», Cristo na Cruz e a Virgem. Os padres jesuítas da Universidade de Évora, assim fizeram em 1708, quando colocaram no centro do tecto da sua Biblioteca a Virgem Maria, *Sedes Sapientiae*, sentada num trono salomónico.

No Novo Mundo, menos de trinta anos depois, numa casa da mesma Ordem religiosa, a situação parece ter-se ligeiramente modificado. A linguagem alegórica do forro da Biblioteca de Salvador evita o rígido simbolismo tradicional da piedade cristã, o que possibilita uma leitura mais aberta, mais atenta ao universo da cultura profana, o que nestes meados do século XVIII não deixa de remeter, uma vez mais, para as coordenadas do novo pensamento iluminista.

Notas e referências

[1] Ver os estudos reunidos por Luís Gomes e publicados na revista *Glasgow Emblem Studies,* no. 13, 2008, sob o título genérico *Mosaic of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*.

[2] Luís de Moura Sobral, «*Tota pulchra est amica mea*. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes», *Azulejo*, 3-7, 1999, pp. 71-90.

[3]Sobre o emblema da pérola ver Luís de Moura Sobral, «*Una pretiosa margarita*. Artifícios, encontros e desencontros de sentidos num emblema de António de Oliveira Bernardes», em Maria do Rosário Monteiro y Maria do Rosário Pimentel (org), *Leonorama; Volume de Homenagem a Ana Hatherly*, Lisboa, 2010.

[4]Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, vol. 1, 1741, pp. 321-322.

[5] Sobre os jardins Fronteira ver José Cassiano Neves, *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Lisboa, nova ed. 1995.

[6]Sobre a *Fortuna* e a *Ocasião* na arte luso-brasileira ver Luís de Moura Sobral, «*Occasio* and *Fortuna* in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation', *Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics*, em *Glasgow Emblem Studies*, vol. 13, 2008, p. 101-123.

[7] Sobre a Biblioteca Real de Coimbra ver Florêncio Mago Barreto-Feio, *Memoria Historica e Descriptiva à cêrca da Bibliotheca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1857, pp. 16-37, e José Ramos Bandeira, *Universidade de Coimbra. Edifícios do Corpo Central e Casa dos Melos*, Coimbra, vol. I, 1943, pp. 164-181.

[8] Rafael Bluteau, *Vocabulario Portuguez e Latino*, Coimbra, vol. III, 1713, p. 100.

[9]Santiago Sebastián López, «Theatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas», *Boletin del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, XIV, 1983, 10.

[10]Luís de Moura Sobral, «Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia», *Vária História*, 24, 2008, 40, pp. 511-522; ver ainda Luís de Moura Sobral, «Figuras, temas y tendencias de la pintura portuguesa y brasileña de la Contrarreforma y del Barroco», en Juana Gutiérrez Haces, coord., et Jonathan Brown, intr., *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorio del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Mexico, Fomento Cultural Banamex, A.C., 2008, vol. II, pp. 693-743.

A IMAGINÁRIA DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO DO RIO DE JANEIRO NOS TEMPOS COLONIAIS[1]

Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho
Doutora em História da Arte, Universidade de Coimbra.
Professora do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasi
Departamento de História, PUC - Rio.
annamaria.mcarvalho@oi.com.br

Palavras-chave: Convento de Santo Antônio, Imagens franciscanas, Imaginária cristológica, Imaginária mariana.

Introdução

No mundo cristão, a escultura devocional – a imaginária – ressurgiu no período românico que antecipa o gótico, depois de evitada por longos anos, uma vez que tanto a arte paleocristã (séculos II e III) quanto a bizantina (séculos IV ao XII) consideraram que este tipo de representação, necessariamente direcionada para a figura humana e em grande escala, fazia lembrar a estatuária do paganismo romano e podia levar à idolatria. Por isso, nos onze primeiros séculos da era cristã, a escultura orientou-se mais no sentido decorativo e a imaginária, quando aparecia, era sempre em baixo-relevo e em dimensões reduzidas.

No românico, a imaginária veio praticamente condicionada à estrutura arquitetônica (notadamente nos tímpanos dos portais, nos umbrais e suportes das igrejas), fucionando como baixo relevo na cantaria ou mesmo projetando-se a partir dela, mas sempre subordinada ao tamanho do elemento onde seria esculpida. A figura humana ainda obedecia a um rigorismo formal proveniente da tradição artística bizantina, que primava pelo antinaturalismo, frontalidade, alongamento e ausência quase total de movimento.

No gótico, a imaginária passou a ocupar seu espaço na arquitetura com mais clareza e ordenação, a partir de seu próprio eixo. Adquiriu dinamismo em massa e volumetria, mais realismo e naturalidade na expressão e gestualidade das figuras, vindo a enriquecer e documentar artisticamente o exterior e interior das grandes igrejas com aspectos da vida humana.

Mas a liberdade da imaginária, a funcionar como uma verdadeira estátua – ou seja, em vulto redondo, como um elemento autônomo e independente da arquitetura, dar-se-ia em plenitude a partir século XIV, nos alvores do Renascimento, quando sua forma passou a ser concebida e construída sob as leis da perspectiva,

lateralidade e do naturalismo ótico (em volume, cor, efeitos de luz e sombra), como na estatuária da Antigüidade Clássica. Podemos citar o florentino Donatello **(c.1386-1466)**, como o escultor que conduziu esses avanços em várias frentes. Em sua obra figuram esculturas de profetas do *Antigo Testamento* e de santos do *Novo Testamento*, muitas delas com um porte que lembra fortemente o das estátuas de romanos togados, quase que extraídas diretamente da retratística da Roma republicana.[2]

Foi este um dos principais motivos porque, durante a crise religiosa que se abateu sobre a Igreja de Roma nos inícios do século XVI[3], a entronização da imaginária nos altares dos templos católicos recebeu dura crítica da Igreja Reformada, por entender que este tipo de representação desvirtuava uma relação direta do homem com Deus e com o mundo, e beirava à idolatria. Na Contrarreforma, no entanto, a imaginária veio a ganhar novo impulso, como um dos principais instrumentos de propagação e fortalecimento da fé católica. No Concílio de Trento (1540-1563)[4] foram fixadas normas e métodos de utilização das imagens sacras, com o objetivo de uma ação mais direta e efetiva sobre o ânimo dos fiéis. Além das figuras de Cristo e de Nossa Senhora, as Ordens Religiosas passaram a celebrar veementemente as imagens de mártires e santos, com seus padecimentos, milagres e inequívocas afirmações de fé, consubstanciando um programa iconográfico considerado da maior eficácia nas suas práticas catequéticas.

Na verdade, o Maneirismo, arte que antecede o período tridentino, já expressava esta problemática nova e angustiante, de inquietação e dúvida, na qual a própria cultura antropocêntrica ocidental estava em cheque. O Barroco viria a se configurar como uma solução deste embate: através do exercício da imaginação, o homem poderia transcender os limites do real e torná-lo verossímil.[5] Expressão da emergente cultura de massa, no mundo católico a arte barroca teve como finalidade a comoção, o convencimento e a conversão da coletividade, como um meio de alcançar a salvação.

No mundo português, o Maneirismo manifestou-se em época pouco decisiva e criadora para a sua tradição artística – a escultura. Durante a Dominação Filipina (1580-1640), a revisão dos seus valores estéticos foi notadamente sentida na pintura, por força da grande influência da arte espanhola, o que veio inclusive a demandar por parte dos pintores a óleo lusitanos a emancipação de sua arte das guildas medievais.[6] O Barroco, que ali se iniciou com a

Restauração da Coroa de Portugal[7], correspondeu à retomada daquelas raízes escultóricas. A imaginária, que havia sido reforçada no culto pós-reformista como uma indicadora mais concreta e material da vivência cristã[8], voltou a ganhar relevância, notadamente nos retábulos, que ocuparam não só o camarim central, mas também os nichos que passaram a ser feitos, e a pintura figurativa tendeu a desaparecer. Em sua grande maioria, as esculturas eram concebidas em vulto redondo e corpo inteiro.

Da imaginária que compõe o acervo artístico do convento franciscano do Rio de Janeiro no período colonial destacam-se as da devoção cristológica: *Ecce Homo* (ou Bom Jesus da Cana Verde), Cristo Crucificado (agônico e morto), Senhor Morto e Senhor Ressuscitado; as da devoção mariana: Nossa Senhora da Conceição, da Consolação, das Dores e da Sagrada Família. Dentre os santos: as do fundador da Ordem, São Francisco de Assis, com as Chagas e em dois conjuntos escultóricos que representam seu nascimento e morte; a de Santo Antônio, o grande divulgador da doutrina franciscana e padroeiro de Lisboa; as dos franciscanos Santo Aleixo e São Benedito; e ainda, as imagens de Sant'Ana e de São Joaquim e a de São Pedro como Apóstolo.

A MAGINÁRIA CRISTOLÓGICA

A devoção do Ecce Homo (ou Bom Jesus da Cana Verde)[9] está ligada ao ciclo dos Mistérios da Paixão de Cristo, intuído desde sempre no cristianismo como o clímax do amor de Jesus pela salvação da humanidade, e que podia ser revivido pelo fiel através do exercício da *Via Crucis*.

Tal como está relatado com grande relevância nos Evangelhos, o ciclo inicia-se com a Agonia do Horto, quando Jesus adere à vontade do Pai e aceita ser sacrificado para remissão dos pecados da Humanidade. Desse mistério emergem os seguintes, nos quais Ele é aviltado com a flagelação, a coroação de espinhos, a subida ao Calvário e a morte na cruz. Sabe-se que remonta à Idade Média a instituição das estações da *Via Crucis* como "*peregrinagem de substituição*"[10], diante da impossibilidade de os fiéis irem à Terra Santa. No Barroco, esta devoção desempenhou um papel relevante, com a construção de inúmeros Sacros Montes e suas respectivas capelas (Passos), o que expandiu o espaço sagrado para o exterior dos templos. E, numa dinâmica de envolvimento inverso, a devoção instituiu-se também no seu interior, muitas vezes nos altares laterais

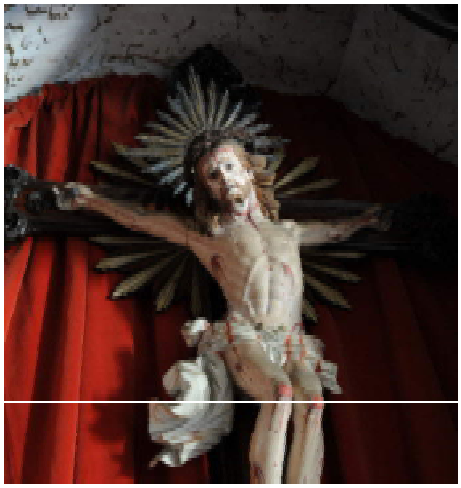
da própria igreja, ficando o altar mor reservado para a cena final do Gólgota.[11]

O Mistério do *Ecce Homo* – Jesus seminu, flagelado, coroado de espinhos, portando um manto púrpura e tendo nos braços uma cana-verde, à guisa de cetro real – representa simultaneamente este aviltamento e este momento revelador para o homem do verdadeiro sentido de sua vida, que se cumpre n'Ele Cristo/Deus e na sua força regeneradora.

A imagem do Ecce Homo do convento de Santo Antônio (FIG. 1), executada em madeira policromada, foi mandada vir de Portugal durante o provincialato de Frei Eusébio da Expectação[12] (1677-1681), para ser entronizada no altar da igreja no dia das Endoenças. Como veio com a altura maior do que se esperava, um dos dois capítulos do claustro foi transformado em capela para recebê-la.[13] A partir da reconstrução do convento, em 1750, e do fechamento do vão do claustro com sete arcadas de cada lado envolvendo o pátio, em 1761 o *Ecce Homo* foi transferido para uma nova capela, situada no corredor posterior do claustro. Em 1931, quando a capela da Consolação (1809), que ficava na entrada do claustro, foi transformada em quarto do porteiro, o seu retábulo e imagem foram removidos para a capela do *Ecce Homo*, cujo altar a esta altura estava todo estragado[14], e esta escultura, transferida para a segunda sacristia, onde permanece até hoje.

A imagem é protobarroca, de autoria desconhecida. Foi esculpida em madeira, sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, retomadas no Renascimento da perspectiva clássica. Denota um cuidado artístico. É uma composição em vulto redondo, de pouca expansão volumétrica e que tende à regularidade e ao equilíbrio, mas sem rigidez. O movimento da cabeça e dos cabelos longos e encaracolados, à direita, compensa-se com o do perizônio e da perna fletida, à esquerda. Mostra um Cristo de complexão vigorosa, com uma boa definição anatômica e muscular. A expressão é de dor e, simultaneamente, de resignação. O sofrimento também está representado nas mãos crispadas, nas marcas da flagelação e da coroa de espinhos, esta confeccionada como um adereço em prata, tudo ao gosto que prenuncia o Barroco.

A veneração do Cristo Crucificado,[15] símbolo da Salvação, data dos primórdios do Cristianismo, mas sua representação passou a ser desenvolvida com mais importância e expressividade no século



XII, a partir de São Francisco de Assis. Consta na hagiografia deste santo que foi por meio de uma fervorosa oração diante do Crucifixo, na velha e abandonada capela de São Damião[16], em Assis, que Jesus pediu-lhe que restaurasse sua igreja, em ruínas, fato que teria dado início à sua missão evangelizadora e mendicante.[17]

No Convento de Santo Antônio há diversas imagens do Crucificado – agonizante e morto – na sala capitular[18], refeitório, capela do claustro, nave da igreja e sacristia, locais de grande visibilidade da comunidade religiosa como um todo.

As imagens do Cristo da sala capitular e da sacristia (FIG.2) são barrocas, de procedência portuguesa e de autoria desconhecida. Esculpidas em vulto e sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, representam o Cristo no momento da agonia que precedeu à morte: seu olhar é de uma vida que se esvai, mas cabeça está ainda erguida, a pender ligeiramente para direita, os braços, retesados e as pernas em ligeiro genuflexo. A postura tende à frontalidade e a repetir a rigidez do eixo vertical da cruz, o que resulta em composições mais contidas, onde o desequilíbrio é obtido pelos movimentos da cabeça e do perizônio. Os Crucificados do refeitório, da capela do claustro, da nave da igreja e um outro da sacristia são igualmente imagens barrocas de procedência portuguesa, do século XVIII, executadas em madeira policromada e também de autoria não identificada. Há nelas uma intensa dramaticidade, grande movimentação e expansão volumétrica. Representam o Cristo logo após a morte: suspenso na cruz com a cabeça e os braços já pendentes com o peso do corpo. O rosto está emagrecido, os olhos e a boca, fechados e, a fisionomia, sem expressão. Os resplendores indicam santidade.

A devoção do Senhor Morto parte do Evangelho de São João[19], segundo o qual Jesus foi retirado da cruz e sepultado por José de Arimateia e Nicodemos, e que neste ato, Arimateia teria guardado o Santo Graal e Nicodemos, o Santo Sudário, de onde teria esculpido imagens reproduzindo as feições do Cristo Crucificado. Ainda de acordo com a tradição, estas imagens teriam sido depois lançadas por ele na costa mediterrânea da Palestina, devido às perseguições aos cristãos ou ao fato de que, nesses primórdios, encarava-se a representação e adoração de imagens como uma sobrevivência do culto pagão. No entanto,

algumas teriam flutuado e vagado, conseguindo aportar em diferentes destinos – Síria, Itália, Espanha, de onde começaram a ser cultuadas, ainda que timidamente. A devoção ao Senhor Morto tomou corpo nos começos do século XV. Na Semana Santa, há esculturas do Cristo Crucificado que participam da Procissão do Enterro. Para tal, elas são confeccionadas com articulação nos braços, podem ser desencravadas, descendidas da cruz e colocadas em esquife a caminho do Santo Sepulcro, em geral configurado na parte de baixo do altar mor ou do altar lateral da igreja.[20]

O convento de Santo Antônio possui uma imagem do Senhor Morto que pode exercer também a função de Crucificado. É uma obra de inícios do século XIX, em madeira policromada e tamanho natural. Sua execução é primorosa. O detalhamento da figura de Cristo segue os padrões do ideal de beleza clássica, apresentando uma boa proporcionalidade anatômica e fisionômica. Mas revela também uma preocupação como realismo, nos cabelos escuros e anelados, na barba terminando no tradicional acabamento em rolo, nos olhos de vidro e semicerrados, na boca, ligeiramente entreaberta, com dentes um pouquinho à mostra, o que confere dramaticidade à cena.

A devoção do Ressuscitado[21] está intimamente ligada ao último mistério pascal, quando Cristo morreu, mas voltou à vida, num sentido de libertação da humanidade do pecado, de passagem da morte para a vida.[22]

A fonte primária deste tema é o Evangelho de São João (20, 21), no qual é narrado de forma concisa o fenômeno da Ressurreição e da aparição de Jesus a Maria Madalena. A partir do Édito de Milão (313 DC)[23], quando o imperador Constantino permitiu a liberdade de culto, ampliaram-se os ciclos narrativos do cristianismo, o que veio a enriquecer sua cultura iconográfica. A figura de Cristo como Bom Pastor, privilegiada no período páleo cristão, na Idade Média foi sendo progressivamente substituída pela do Cordeiro do Sacrifício, abrindo espaço para a difusão do tema da Ressurreição.

A imagem conventual do Cristo Ressuscitado (FIG.3) está situada no refeitório, junto ao local das prédicas. É do século XVIII, de provável origem portuguesa e autoria desconhecida. Foi executada em madeira policromada, segundo as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, da estética clássica. Enquadra-se nas represen-

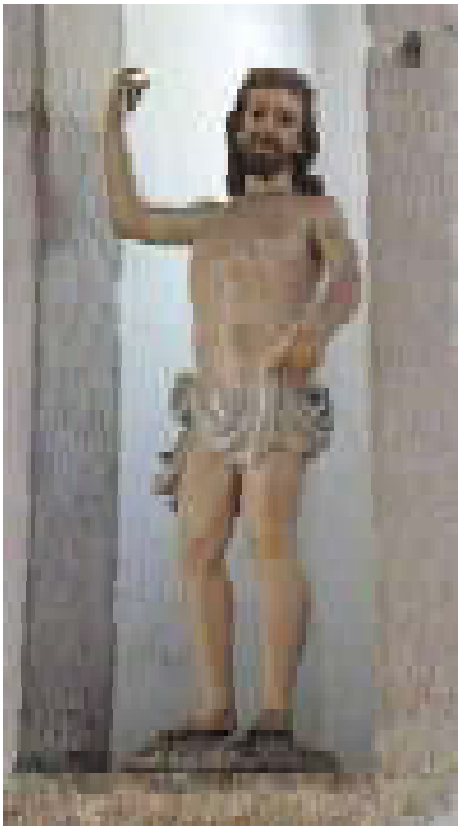


Figura 3: "Cristo Ressucitado", século XVIII. Imagem barroca, de origem e autoria desconhecidas. Madeira policromada. Refeitório. Foto: Frei Bunório. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

tações de Cristo hierático, majestático, elevando-se do túmulo com uma das mãos erguida a ostentar o Estandarte da Ressurreição (atributo que está faltando na composição). Apesar de inserida no ciclo do Barroco em Portugal, a imagem não passa a dramaticidade que a cena exige, tanto na postura quanto na expressão, revelando certas limitações artísticas.

A IMAGINÁRIA MARIANA

A devoção mariana, representada em suas diversas invocações, desenvolveu-se notadamente com os escritos de São Bernardo (1090-1153)24 sobre a Virgem Maria, que tratou dessa temática em sua dimensão histórica, tanto no plano individual quanto no da salvação. Ou seja, dentro de uma abordagem que hoje diríamos envolver mais o caráter psicológico de sua vida (a ternura, a interseção, a compaixão, a dor) e de sua morte (a glorificação), do que o caráter doutrinário. São Francisco de Assis retomou essa dimensão, ampliando-a para uma visão cósmica do mundo criado, salvo e salvador.

A diversidade devocional do seu culto pode ser sintetizada em seis grandes grupos, que correspondem às passagens mais marcantes da vida de Maria e à sua glorificação: 1 – **A Virgem antes do nascimento e nos primeiros quinze anos de sua vida** (Genealogia, Sant'Ana e São Joaquim, Nascimento, Apresentação no Templo, Casamento com São José); 2 – **A Virgem antes do nascimento do Menino Jesus**, que inclui as devoções da Imaculada Conceição, de Nossa Senhora do Parto, de Nossa Senhora da Espera ou Esperança (mais conhecida como Nossa Senhora do Ó), da Virgem das Espigas e de Nossa Senhora da Anunciação; 3 – **A Virgem com o Menino**, que diz respeito ao culto da Virgem em Majestade e da Virgem de Ternura; 4 – **A Virgem Tutelar**, **Protetora,** nas formas de Nossa Senhora Misericórdia, de Nossa Senhora do Carmo, da Virgem do Juízo Final, de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora das Graças e de Nossa Senhora da Consolação (ou dos Prazeres); 5 – **A Virgem da Paixão ou das Dores**, que engloba Nossa Senhora dos Martírios, Nossa Senhora do Calvário (em geral, formando uma tríade com Jesus Crucificado e São João Evangelista) e Nossa Senhora da Piedade (com Jesus morto nos seus braços); 6 – **A Virgem da Assunção**, no ato de ascensão aos céus, nas formas de Nossa Senhora da Glória (no seu encontro celeste com Cristo criança) e de Nossa Senhora da Coroação (no seu encontro celeste com o Cristo adulto).[25]

Das imagens marianas pertencentes ao convento de Santo Antônio destacam-se duas de Nossa Senhora da Conceição – a altar colateral à capela-mor (lado Evangelho)[26] e a do nicho da portaria; a de Nossa Senhora da Consolação e a de Nossa Senhora das Dores, das respectivas capelas do claustro; e a de Nossa Senhora que fazia parte do conjunto escultórico da Sagrada Família, também do claustro.

No estudo da iconografia mariana, **Nossa Senhora da Imaculada Conceição[27]** – ter sido concebida sem pecado original e ter concebido virginalmente Jesus Cristo, por obra e graça do Espírito Santo[28] – é a invocação mais polêmica, sempre marcada por controvérsias dentro da igreja Católica. Seu culto baseia-se no Protoevangelho (apócrifo) de Tiago, que trata, primeiramente da Anunciação à Maria pelo anjo Gabriel de que ela, virgem, daria luz ao Filho do Altíssimo (Messias) e, a seguir, da própria concepção de Maria, segundo a profecia de um anjo, nascida pela graça de Deus sem o pecado original, de pais idosos e há vinte anos estéreis. No século VII surgiu em Bizâncio a Festa da Concepção, datada em 8 de dezembro, a celebrar aquele anúncio do anjo a Sant'Ana e São Joaquim. Pouco tempo depois a festa passou a ser cultuada em Nápoles; por volta do século X, na Irlanda e Inglaterra e no século XII, expandiu-se para França, Alemanha, Holanda e Espanha. Por essa época, a opinião teológica quanto à legitimidade da celebração ficou bem dividida. São Bernardo, na sua visão de Maria segundo sua dimensão histórica, vai afirmar que ela foi concebida em pecado original, como qualquer outra pessoa e que, portanto, não podia ter festa litúrgica, só reservada a acontecimento sagrados. Os escolásticos, dentre eles o dominicano São Tomás de Aquino (1225-1274) e o franciscano São Boaventura (1221-1274), também foram opositores à tese da Imaculada Conceição, com o argumento de que a Redenção ainda não tinha se realizado. Coube ao frade franciscano escocês João Duns Escotus (1265-1308) equacionar a solução para tão controversa questão, através de uma ideia considerada convincente pela maioria dos teólogos. Segundo ele, Maria foi santificada ainda no seio materno, no próprio instante de sua concepção, por uma aplicação antecipada dos méritos do seu Filho. Uma vez admitido isso, ficou óbvio considerar que essa antecipação preservou-a do pecado original. Em 17 de setembro de 1438, no Concílio de Basiléia, a Virgem Maria foi definida como Santa e Imaculada, imune, pela graça de Deus, ao pecado original. Entretanto, em Roma tal determinação não foi de pronto reconhecida e, no século seguinte, os teólogos ainda se dividiam

em "maculistas" e "imaculistas". A Igreja Reformada Protestante[29], em confronto com a Igreja Católica, repudiou a veneração das imagens santas, dentre elas, a da Imaculada Conceição, por não estar esta ideia diretamente explicitada na Bíblia.

Com a Ordem Jesuíta[30], a grande impulsionadora da Contrarreforma, a doutrina imaculista tomou corpo, intensificando-se nos países católicos. Na verdade, o Concílio de Trento (1540-1563)[31], ao falar da universalidade do pecado original, ainda que tenha não definido o dogma da exceção de Maria, determinou que se havia de observar em 8 de dezembro a festa da Imaculada Conceição da Virgem Maria, instituída pelo papa Sisto IV.[32] As palavras do Concílio não tardaram a tornar a doutrina imaculista opinião universal no catolicismo e foram decisivas para a sua expansão no programa catequético do Novo Mundo. Passagens da Bíblia, como o "*Cântico dos Cânticos*" – o louvor do rei Salomão a sua amada Sulamita – foram aplicadas à Maria. Tradicionalmente entendido no judaísmo e pelos cristãos como o cortejo da alma por Deus, o poema foi reinterpretado como uma descrição entre Deus e sua Esposa de duas faces: a Mãe de seu Filho Eterno e a própria Igreja.

Em Portugal, o culto a Imaculada Conceição foi bem disseminado pela Igreja. Entretanto, sua instituição oficial deu-se com D. João IV, em 25 de março de 1646, seis anos após a retomada do reino à Coroa de Espanha. Nessa ocasião, a Imaculada Conceição foi eleita padroeira de Portugal e de suas colônias. No Brasil, as ordens religiosas, notadamente a dos jesuítas e franciscanos, as grandes divulgadoras desse culto, consagraram-no em inúmeras capelas e igrejas que construíram. A celebração da Imaculada Conceição representa, desde os finais do século XVI, a mais popular das festas marianas do País. A Virgindade Perpétua de Maria foi proclamada dogma de fé pelo papa Pio IX, na Bula *Ineffabilis Deus* de 8 de dezembro de 1854.

Na iconografia da Imaculada Conceição, a ausência de pecado foi evocada na idealização e beleza corporal da Virgem. Dois tipos iconográficos medievais foram selecionados para compor a síntese da imagem que viria a ser identificada como Imaculada Conceição – a Mulher do Apocalipse e a Virgem das Litanias. Da Virgem das Litanias herdou as mãos postas em oração e os atributos do Antigo Testamento que significam a pureza virginal e a formosura feminina. A Mulher do Apocalipse contribuiu com os elementos astrais da representação: o crescente lunar, o sol que veste a mulher e sua

coroa de doze estrelas. No século XVI, o crescente lunar foi relacionado ao símbolo da bandeira turca, numa clara referência da luta entre cristãos e mouros na Batalha de Lepanto (1571) e da vitória da fé contra os infiéis. O crescente pode também evocar a mitologia clássica, retomada no Renascimento, muitas vezes a serviço de ideais cristãos. Assim, simbolizaria o atributo de Diana Caçadora, indicativo de sua castidade.

Em sua imagem síntese, Nossa Senhora da Imaculada Conceição é representada por uma mulher jovem, de fartos cabelos (símbolo da fertilidade)[33] e ventre volumoso (da Mãe Puríssima que irá gerar o Salvador da Humanidade), com as mãos postas em oração, apoiada em nuvens e acompanhada de querubins (figurinhas aladas, retomadas na arte cristã do clássico Cupido como símbolos da mensagem do amor divino), o que denota um espaço celeste. A Virgem veste um largo manto azul (símbolo da realeza) e tem a seus pés uma lua crescente e um globo (terrestre), sob os quais uma serpente se enrosca em atitude de ataque (símbolo do pecado original e da heresia), que ela visa esmagar.

As imagens da Imaculada Conceição pertencentes ao convento de Santo Antônio são portuguesas, dos séculos XVII e XVIII respectivamente, e foram executadas em madeira de cedro, dourada e policromada em cores vivas. Esculpidas em vulto redondo, sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, suas proporções não são totalmente clássicas. A policromia da imagem do altar colateral à capela mor apresenta repintura.

As duas execuções são primorosas, o que demonstra grande erudição por parte dos seus escultores. Nelas sobressaem a beleza da fisionomia, a atitude sublimada, a dinâmica dos gestos e a riqueza das vestes. As feições são harmoniosas de acordo com a estética clássica. O rosto, talhado com delicadeza, é arredondado, com queixo levemente acentuado. As sobrancelhas são arqueadas, em pincelada única, os olhos, grandes e bem abertos, têm um tom castanho natural. O nariz, fino, arrebita-se ligeiramente na ponta. A boca é pequena, de entalhe bem definido, acentuado pela policromia. Os lóbulos da orelha estão ligeiramente à mostra e são furados, para a colocação de brincos, o que reforça a origem portuguesa. O pescoço é roliço, mas bem torneado. Os cabelos, anelados e castanhos.

Na imagem do altar colateral à capela mor (FIG.4) predominam características maneiristas: a composição é pouco aberta, a atitude

da Virgem é mais hierática, a cabeça, descoberta, mostra uma farta cabeleira solta, simetricamente repartida, a cair verticalmente sobre os ombros e o manto.[34] A do nicho da portaria é barroca: mostra uma movimentação que enfatiza a expansão volumétrica, o gestual dramático, o corpo em contraponto e a agitação dos planejamentos. As mãos de ambas possuem os dedos curtos e estão frontalmente dispostas em atitude de oração. As formas dos corpos, ainda que encobertas, são roliças. Revelam uma leve inflexão, dada pelo joelho e pé esquerdos. O panejamento do manto transpassa a frente do ventre da esquerda para direita com ondulações e volume, o que sugere gravidez. As pregas da túnica desdobram-se sob o manto, as pontas desprendem-se, as orlas espraiam-se. Na Virgem do nicho, o véu é curto e esvoaçante. Com relação ao estofamento, infelizmente a pintura original da imagem do altar colateral está recoberta por duas camadas tinta que ocasionaram perdas, notadamente no manto. Na do nicho, a pintura é original e mostra uma rica policromia, com elaborado esgrafiado. As túnicas são decoradas com ramagens coloridas e o manto, com desenhos e ramagens dourados sobre um fundo azul e o reverso vermelho, debruado em ouro (cores da realeza).

As peanhas das duas imagens possuem a base octogonal, lembrando mais um símbolo de Maria, que é o de habitar a oitava casa celeste. Em ambas, a Virgem é mostrada em glória, ou seja, num espaço celeste, sobre nuvens e querubins e tem sob seus pés o globo, o crescente dourado e a serpente, que ela calca triunfante. Os querubins possuem os olhos negros e os cabelos marrons e cacheados, sendo que os do nicho têm as cabecinhas em intensa movimentação. Suas feições lembram as da Virgem e a fatura revela a mesma delicadeza de tratamento, o que faz supor a mão do mesmo artista.

A devoção de Nossa Senhora da Consolação é solicitada também sob os nomes de Nossa Senhora da Misericórdia, do Carmo, do Juízo Final, do Rosário, das Graças, do Amparo, dentre outras, por sua capacidade de auxiliar os que sofrem. É como se os homens intuíssem, de alguma forma e desde sempre, o poder de auxílio e cura contido no princípio feminino do universo. Seu culto começou a ser difundido pelo mundo no século IV por intermédio dos agostinianos, a partir das orações de Santa Mônica de Hipona à "Consoladora dos Aflitos" pela conversão de seu filho Agostinho, que se tornou um dos maiores santos da Igreja Católica e um dos seus Doutores. A invocação foi aprovada pelo Papa Gregório XIII, em 1577. E sua festa é celebrada no primeiro domingo após o dia de Santo Agostinho (28 de agosto).[35]

A Imagem de Nossa Senhora da Consolação (ou dos Prazeres)[36] do convento de Santo Antônio (FIG.5) e sua capela foram encomendadas pelo irmão confrade e grande benfeitor Manuel José Mendes Brandão, que recebeu em recompensa um jazigo perpétuo no local, onde foi enterrado em 1809.

Sua composição mostra uma fatura erudita. Esculpida em madeira dourada e policromada, Nossa Senhora é representada como uma bela jovem, de pé sobre nuvens e com as mãos cruzadas ao peito, que deveria ostentar um coração raiado e uma pomba (Espírito Santo), atributos infelizmente desaparecidos. Está centralizada num eixo vertical que, à esquerda, se contrapõe à expansão volumétrica e agitação dos panejamentos, da dinâmica barroca. Suas proporções não são totalmente clássicas. A imagem possui sinais de ter usado brincos nas orelhas, o que reforça a sua origem portuguesa. A túnica e o manto mostram um rico estofamento, ainda o original, dourado, azul e vermelho (cores símbolos da realeza) e decorado, em belo esgrafiado, com motivos fitomorfos estilizados. Os querubins da base possuem um tratamento simplificado, o que faz supor um trabalho de oficina.

A devoção a Paixão de Maria nasce nos finais da Idade Média, no século XIII e XIV. Talvez da crença de que Santa Isabel da Hungria (1207-1231) teria tido uma visão de São João Evangelista a lhe revelar que, depois da Assunção, ele vira o primeiro encontro da Virgem com Jesus, no qual ela falava das dores que ambos padeceram no Calvário – o Filho na cruz e ela no coração. Nesse encontro, Maria pedia a Jesus que concedesse graças especiais aos que se compadecessem de suas dores, lágrimas e suspiros e os guardassem na memória. Ela também teria aparecido à Santa Brígida (1302-1373) e lhe teria dito que "*As dores de Jesus eram minhas, porque seu coração era o meu coração*"[37]. A partir de então teriam sido difundidas as imagens representativas do seu sofrimento.

A invocação específica de **Nossa senhora das Dores** começou a ter um culto singular no século XVIII, formalizado pelo papa Benedito XIII. Em geral, está representada iconograficamente angustiada e em prantos, tendo no peito, atravessadas, uma ou sete espadas, nas quais são invocadas as sete dores de Maria, correspondentes aos seguintes episódios do Evangelho: a Profecia do velho Simeão na apresentação de Jesus no Templo; a Fuga para o Egito; a Perda do Menino Jesus no Templo; o Caminho de Jesus para o

Calvário; a Crucificação; a Deposição e o Sepultamento. Há outros atributos vinculados à devoção das Dores, como a escada, lança, vinagre, martelo, alicate, símbolos do martírio de seu Filho. O culto é atualmente celebrado pela Igreja Católica em duas ocasiões: Sexta-feira da Paixão e 15 de setembro (invocação das sete dores).

A escultura de Nossa Senhora das Dores do Convento de Santo Antônio é uma imagem de vestir[38], barroca, do século XVIII, de procedência portuguesa e de autoria desconhecida. Foi executada em madeira e policromada. Está localizada na Capela das Dores, no corredor da ala oeste do claustro, próxima à sacristia. Ocupa o vão central do retábulo da capela e está cercada por pinturas em medalhões representativas das sete dores de Maria.

A imagem é em vulto e a prumo e mostra uma execução erudita, dentro das leis da lateralidade e do naturalismo ótico. Apresenta uma repintura lisa, a do corpo em tom azul, imitando uma túnica. Os braços são articulados e as pernas apenas esboçadas. As feições são delicadas e harmoniosas, e as mãos, expressivas. Na expressão fisionômica, seu olhar é sofrido[39], mas resignado, diante da agonia de Jesus. O movimento da composição é em contraponto, dado pela inclinação da cabeça, à esquerda, e pelo panejamento das vestes, à direita.

A devoção da **Sagrada Família (Jesus/Maria/José)**[40] existe desde os primórdios do cristianismo, como um modo de reviver o mistério de amor revelado na família de Nazaré, incentivando a imitação das suas virtudes. O amor ao Menino foi uma das tradições da ordem franciscana, cuja difusão se deve a uma nova iconografia, surgida no âmbito da Contrarreforma. A partir de 1600, tornaram-se numerosas as representações da infância de Jesus – Menino Jesus Salvador do Mundo, Sagrada Família, Fuga para o Egito, Adoração dos Magos, Natividade – temática por vezes antiga, mas revestida de novas formas. Mas foi no século XIX que ela ganhou maior visibilidade, a partir da criação de associações consagradas à Sagrada Família, em dioceses da França, Espanha, Itália e Portugal. Em 1886, o Papa Leão XIII fez a consagração de todas as famílias cristãs à Sagrada Família. Em 1893 instituiu-se sua festa litúrgica, universalizada pelo Papa Bento XV, em 1921.

Da **Tríade da Sagrada Família do convento de Santo Antônio** só resta a imagem de Nossa Senhora, que é do século XVII. A capela é posterior, vindo a ser construída em cerca de 1774, à

cabeceira do túmulo do Frei Francisco do Monte Alverne. Quando do aquartelamento do convento nos anos de 1885 a 1891, ela foi destruída e virou um depósito, sendo o conjunto deslocado para outro sitio. Com o tempo, as imagens de Jesus Menino e São José despareceram. Esculpida em pedra, a imagem de Nossa Senhora da Sagrada Família contraria a tradição da escultura em madeira que prevaleceu em Portugal no período. Por suas grandes dimensões, imagina-se que o conjunto escultórico demandou um grande nicho no primitivo claustro, que mais tarde foi transformado em capela, quando da reconstrução do convento em 1750. Sua composição é erudita, em vulto e à prumo, centralizada num eixo vertical, a enfatizar a ideia de dignidade nas atitudes (*gravitas*), presente ainda na escultura manerista portuguesa dos finais do século XVI aos meados de XVII, o que denota pouco comprometimento com o Barroco. O conjunto teria uma função narrativa e o gesto de Nossa Senhora seria em função da imagem de Jesus, a quem estaria dando a mão.

São Francisco de Assis foi homenageado ainda em vida, mas seu culto iniciou-se com sua canonização pelo Papa Gregório IX, ocorrida no dia 16 de julho de 1228, dois anos após a sua morte. A ele são creditados inúmeras conversões e milagres, muitos ainda durante sua vida e muitos realizados com seus estigmas.

Nascido *Giovanni Bernardone*, em 26 de setembro de 1181, na cidade de Assis, seu nome foi alterado pelo pai para Francesco, por razões ainda discutíveis: talvez uma homenagem à França, país com quem o pai mantinha relações comerciais ou porque sua mãe fosse de origem francesa. Em sua biografia consta que sua conversão se deu através de sonhos, interpretados como chamamentos divinos: o primeiro, no qual foi chamado pelo nome de Francisco e seduzido pela promessa de possuir um palácio, armas e uma bela noiva. Numa interpretação material da visão que tivera, tentou ir à Apúlia para entrar no exército, apressado em combater e receber o grau da honra militar. Porém, num segundo sonho, que o ordenou a abandonar a guerra e voltar a Assis, São Francisco teve uma nova interpretação da conquista desses tesouros, desta feita, uma missão de natureza espiritual, que o fez mudar sua vida em direção à caridade. Refeito de uma grave doença que o acometera na volta a Assis, estava caminhando fora da cidade, quando viu um leproso vindo à sua direção. Simultaneamente apavorado e firme, ele dirigiu-se ao doente, beijou-lhe as mãos e o rosto, em demonstração de afeto e encheu-lhe a bolsa de moedas, com generosidade. Ao retirar-se, sentiu-

se vitorioso e voltou-se para ver mais uma vez o estranho, mas este tinha desaparecido misteriosamente.

O terceiro, chamado divino, conhecido como o "Milagre da Cruz", dar-se-ia numa velha e abandonada capela devotada a São Damião, na qual São Francisco costumava orar fervorosamente diante de um crucifixo, pedindo que o Senhor lhe concedesse conhecê-Lo, para poder agir sempre segundo a Sua Luz e de acordo com Sua Santíssima Vontade. Um dia, pareceu-lhe ouvir claramente:*"Francisco, não vês que a minha casa está em ruínas? Restaura-a para mim!".* Pensando tratar-se do velho templo onde se achava, agiu de pronto, contando para a reforma com o dinheiro de seu pai, que tinha em suas mãos. Acusado por este de roubo, devolveu-lhe o que lhe pertencia diante do bispo Dom Guido III, até as roupas, e se declarou servo de Deus. Abandonou a cidade e começou sua vida religiosa. O bispo reconheceu nesta atitude o chamamento divino e se tornou seu protetor pelo resto da vida.

São Francisco renunciou a todos os bens que o prendiam neste mundo, vestiu-se como eremita e abraçou a missão apostólica. Começou a cuidar de leprosos, a caminhar pelos povoados pregando a palavra de Deus, a viver de esmolas e a restaurar igrejas. Primeiramente a Capela de São Damião (que viria a seria o lar das Damas Pobres de Santa Clara), depois a igreja de Santa Maria de Anjos e a de São Pedro.

Em 1209 fundou a **Ordem dos Frades Menores** (sempre pobres e humildes) com mais doze companheiros[41], que considerou seus irmãos espirituais. No ano seguinte, a Ordem foi reconhecida pelo Papa Inocêncio III, que aprovou sua severa Regra de Vida, baseada espírito de renúncia e sacrifício, depois de reconhecer a missão destinada por Deus a Francisco – pregar e praticar o amor a Deus, a humildade e a caridade cristã. Ele e seus irmãos instalaram-se em Rivotorto, perto de Assis, num sítio abandonado, próximo de um leprosário. Deveriam levar uma vida mendicante, sem acúmulo dos bens materiais e a valorizar o cuidado com os doentes, a relação com a natureza e com os animais.

Trabalhavam com as próprias mãos para alcançar os meios de subsistência e adotavamum traje humilde: sandálias e uma túnica grossa de lã, amarrada por uma corda na cintura, com três nós

que significam seus três votos – Pobreza, Obediência e Castidade. Apesar dessa vida dificil, manifestavam alegria de viver como prova de fortalecimento da alma.

Em 1212, os Beneditinos ofereceram-lhe a pequena igreja de Santa Maria dos Anjos[42], a "Porciúncula" (pedacinho de terra) como viria a ser chamada e que seria o berço da Ordem Franciscana, onde os frades renovariam seus votos. Naquele mesmo ano, São Francisco fundou com Santa Clara[43] e algumas companheiras a Ordem das Pobres Damas, conhecida também como Ordem Segunda Franciscana ou Ordem das Clarissas, destinada às mulheres que desejassem deixar o mundo, numa dedicação exclusiva a Deus, para uma vida de oração e de pobreza. No ano seguinte, o Conde Orlando de Chiusi ofereceu a São Francisco um monte chamado Alverne, para servir de local de recolhimento e oração. Seria ali que São Francisco receberia no fim da vida os sagrados estigmas.

Em 1215, por ocasião do Concílio de Latrão, fez amizade com São Domingos de Gusmão, fundador da Ordem Dominicana. O Papa Inocêncio III os incumbiu de propagar o Evangelho no exterior. São Francisco atuou em Santiago de Compostela, Marrocos[44], Egito, Damieta e Jerusalém[45], missão que durou cerca de cinco anos. De volta à Itália, pregou em Bolonha e Pádua, aonde veio a conhecer Santo Antônio, um lisboeta e ex-conego Agostinho que se tornara um Frade Menor. Teólogo e grande pregador, Santo Antônio viria ser um dos maiores divulgadores da Ordem Franciscana.

Em 1221, São Francisco fundou a Ordem Terceira, constituída por membros leigos, procurando criar um instrumento de concórdia e de bem estar social. Nesse mesmo ano foi aprovada a terceira Regra, chamada de Regra Bulada, que impera até hoje.[46]

Em 1224, sentindo-se já bem doente, retirou-se ao Monte Alverne junto com o Frei Leão, seu fiel companheiro e confessor, e outros frades, onde manifestou o desejo de viver solitário, em penitência e oração, alimentando-se só com um pedaço de pão e água, que o Frei Leão lhe levava. Nesse mesmo ano, nomeou Frei Elias vigário para suceder o Frei Pedro Cattani, falecido há pouco. Segundo relato de Frei Leão, em Alverne São Francisco teve momentos de difíceis provações e tambem de êxtases (adorar a Deus em visões celestiais). O mais famoso desses seus estados contemplativos deu-se em 14 de Setembro, e ficou conhecido como a Visão do Cristo Seráfico no Monte Alverne. O santo, que amava tanto o

Cristo crucificado, ao pedir ardentemente que antes de morrer pudesse ele mesmo alcançar a graça de sentir na alma e no corpo o amor e o sofrimento da paixão, pode ver no céu Cristo com as asas de um Serafim todo resplandecente de luz, que dele se aproximou e o estigmatizou com suas chagas, transpassando-lhe o peito, os pés e as mãos (muitos foram os milagres realizados com seus estigmas).

No ano seguinte São Francisco retornou a Santa Maria dos Anjos, muito doente e quase cego. A corte papal enviou-lhe médico para tratamento, mas nada resolveu. Sabendo-se próximo da morte, o santo lançou uma bênção sobre Assis, compôs o "*Cântico ao Sol*" e ditou seu testamento. Francisco morreu rodeado de seus Irmãos Espirituais. Fez ler o Evangelho por Frei Elias e no, episódio da Última Ceia, abençoou os franciscanos presentes e futuros. Foi sepultado na Igreja de São Jorge na cidade de Assis. Em 1230, construiu-se uma nova Basílica na cidade, que foi consagrada ao santo, para onde suas relíquias foram transladadas e guardadas no altar do templo.

No Brasil, a presença franciscana fez-se sentir desde os Descobrimentos, quando Frei Henrique de Coimbra, integrante da expedição de Cabral, celebrou a primeira missa, em 22 de abril de 1500. No entanto, foi somente a partir do último quartel do século XVI, quando a Ordem se fixou de modo definitivo em solo colonial[47], dentro das diretrizes catequéticas da Contra Reforma, que o culto de São Francisco se expandiu pela colônia, tornando-se um dos santos mais populares da devoção católica brasileira.

As imagens de São Francisco pertencentes ao convento de Santo Antônio representam algumas passagens de sua vida: seu nascimento e morte – em dois belos conjuntos escultóricos; e como Santo Estigmatizado.

Os dois grupos escultóricos – **Nascimento e Morte de São Francisco** foram doadas ao convento em 1730. São imagens barrocas, portuguesas, executadas em terracota policromada[48] e de autoria desconhecida. Estão referidos no livro *Epítome*, de Frei Apolinário da Conceição. Ambos os grupos têm função narrativa.

O primeiro pode ser confrontado com o próprio nascimento de Jesus. De acordo com a lenda, São Francisco teria nascido num estábulo porque sua mãe estava sofrendo grandes dores de parto

Figura 6: "Morte de São Francisco". Século XVIII. Imagem barroca, portuguesa, de autoria desconhecida. Terracota policromada. 2ª capela do corredor da ala oeste do claustro. Foto: Frei Roger Brunório. Acervo Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

e teria tido a recomendação de um pobre, depois de receber esmolas, para ali se recolher. Estão presentes à cena a parteira, a criada, o irmão mais velho, o boi e o burro, remetendo a gruta de Belém. A escultura da mãe está desaparecida e a do pai foi há pouco encontrada. O segundo grupo (FIG. 6) representa a morte de São Francisco e mostra uma grande preocupação com o dinamismo e a dramaticidade da cena: de acordo com a história, o santo jaz no chão, despido, com os braços em cruz. Agrupam-se em torno dele seus onze discípulos (Pedro Cattani já havia falecido) e a Venerável Jacoba, uma rica dama romana que se tornou amiga e fiel seguidora de São Francisco. Os discípulos mostram diferentes atitudes, rezando, contemplando, chorando, trazendo-lhe o hábito. Podem ser reconhecidos: Frei Elias, o mais velho, de barba, a quem São Francisco conferiu o vicariato, em substituição a Pedro Cattani; Frei Leão, seu fiel companheiro e confessor, que leu o Evangelho na hora da morte do santo.

A escultura de São Francisco das Chagas, pertencente ao altar colateral à capela mor (lado da Epistola), é portuguesa, do século

XVIII, executada em madeira policromada e de autoria desconhecida. Foi colocada no altar na guardiania de Frei Serafino de Santa Rosa (1707-1710).

A imagem é de execução primorosa, demonstrando grande erudição, na qual sobressaem a atitude sublimada e a dinâmica dos gestos. Sua composição aproxima-se mais da tradição maneirista portuguesa do que da barroca: é uma escultura é em vulto, hierática e a prumo, aparentemente regida por um eixo vertical imaginário, apenas quebrado pelo movimento da perna esquerda, que mostra o passo à frente. Há ainda um aumento intencional do volume da cabeça e das mãos em relação ao tronco, que sugere ênfase num movimento interior, um momento de concentração espiritual que articula o gesto evangelizador: as mãos cruzadas, exibindo as chagas de Cristo recebidas pelo santo no Monte Alverne, mostra um momento que pretende contemplar a Verdade, que impulsiona o humano a ascender ao divino.

Figura 7: "São Benedito". Século XVIII. Imagem barroca, de origem e autoria desconhecida. Madeira policromada. Pertenceu ao altar da enfermaria conventual. Foto: Frei Alex Salim. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

O culto a Santo Antônio inicia-se com sua canonização, ocorrida em 1232, pelo papa Gregório IX, um ano após a sua morte, aos 36 anos de idade. Nascido em Lisboa, foi educado na escola da catedral da cidade. Primeiramente ingressou na ordem dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, em Coimbra, onde foi ordenado sacerdote em 1220. Depois, transferiu-se para a ordem franciscana, tendo convivido com o próprio São Francisco. Atuou como o grande divulgador da ordem e a ele são atribuídos inúmeros milagres, muitos ocorridos ainda durante sua vida. Realizador de prédicas inesquecíveis, consta que se fazia entender até pelos estrangeiros. Tornou-se um dos santos mais populares de Portugal e é o padroeiro da cidade de Lisboa. No Brasil seu culto foi amplamente divulgado desde a implantação da Ordem Franciscana em Pernambuco, em 1584. Foi proclamado Doutor da Igreja em 1946, pelo papa Pio XII.

O altar mor da **igreja de Santo Antônio do Rio de Janeiro** ressalta a imagem de Santo Antônio[49] com o Menino Jesus nos braços (FIG.7). Esta representação reporta a um milagre que ocorreu já no fim da vida do santo: estava ele em casa do conde Tiso, em Camposampiero, recolhido num quarto em oração, quando este, curioso, espreita-o pelas frinchas de uma porta e depara-se com uma cena miraculosa – a Virgem Maria entregava o Menino Jesus nos braços do frade. O Menino conversava com ele amigavelmente, tendo os bracinhos enlaçados ao redor do seu pescoço, arrebatando-o em doce contemplação. Sentindo-se observado,

Santo Antônio fez o conde jurar que só contaria o que tinha visto aos confrades franciscanos após sua morte. Esta representação passou a ser muito divulgada após a Renascença, talvez pelo forte sentido humanista que carrega.

A imagem conventual foi encomendada no guardianato de frei Serafino, entre os anos de 1707 e 1710. Executada em terracota, dourado e policromado, a composição indica um trabalho mais próximo da tradição escultórica maneirista portuguesa. É uma figuração em vulto, frontal e a prumo, de linhas sóbrias e fechadas, isto é, com pouca expansão volumétrica. Obra erudita, de correta execução sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, mostra Santo Antônio e o Menino Jesus anatomicamente robustos, com as fisionomias serenas, na qual a movimentação é dada pelo gestual das figuras, em contraponto (torção do corpo e braços de Jesus, à direita, e das mãos, braços e dobras do hábito do santo, à esquerda) Por sua postura hierática e equilibrada em relação ao eixo central da composição, a imagem reveste-se da ideia de dignidade (*gravitas*), presente ainda na escultura manerista portuguesa dos finais do século XVI e inicios de XVII.

Ainda que represente uma cena que se passa no fim da vida de Santo Antônio, ele é figurado como um jovem imberbe, de cabelos escuros, com a tonsura franciscana e barba raspada. Está de pé, descalço e porta o hábito franciscano – túnica com capuz atada com uma corda em três laçadas, que simbolizam os votos de pobreza, castidade e obediência à Ordem. O santo tem o rosto e pescoço roliços, as feições regulares, os olhos escuros, com arqueamento bem definido das pálpebras superiores e das sobrancelhas. Seu olhar é voltado para o expectador e revela uma expressão serena e doce, mas pensativa, sugerindo mais um estado de alma do que físico. Esta fisionomia repete-se na do Menino Jesus. Santo Antônio porta, como atributos, um livro (símbolo da sabedoria), um ramalhete de lírios (símbolo da pureza) e uma cruz florescente (símbolo da fé). Sua mão direita segura um dos pés do Menino Jesus. Este, por sua vez, tem o outro pé apoiado no livro que o santo carrega, e o enlaça ternamente ao pescoço.

As cinco últimas imagens do convento aqui analisadas referem-se à **Sant'Ana Mestra, São Joaquim, São Benedito, Santo Aleixo e São Pedro**.

O culto a Sant'Ana baseia-se no Protoevangelho (apócrifo) de Tiago, que relata a história de Hannah e Joaquim, os pais da Virgem Maria, aos quais um anjo anunciou que, pela graça da oração, eles conseguiriam conceber já idosos. Esta devoção foi introduzida em Roma pelo Papa Constantino no século (708-715) e tornou-se popular no mundo Mediterrâneo. Sua grande difusão no Norte da Europa deu-se no final do século XIV, com o Papa Urbano VI, na Inglaterra, que lhe prescreveu uma festa anual. Esta talvez fosse motivada pelo casamento de Ricardo II com Ana da Boemia, em 1382, que ele sancionou, durante o grande cisma do papado que dividiu a Igreja Católica (1378-1417), na esperança de uma aliança em seu beneficio contra o Papa Clemente VII, o preferido dos franceses. Duramente combatido pela Reforma Protestante (1520), o culto a Sant'Ana foi revigorado pela Igreja Católica, a partir do Concilio de Trento, na Contrarreforma. Ela é frequentemente representada na arte como Mestra da Virgem Maria: conduzindo-a ou portando um livro aberto a ensiná-la.

A Sant'Ana Mestra do convento é uma imagem barroca, executada em madeira policromada e dourada, esculpida em vulto, sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico. Sua autoria é desconhecida. Representa Sant'Ana de pé, segurando Maria no colo, a quem mostra o livro. As duas figuras têm a expressão serena, com o olhar direcionado para a leitura. As feições não obedecem ao rigor do Belo renascentista: tem o rosto quadrado, o nariz grosso, a boca pequena, o queixo em bola, o pescoço curto e roliço. Os olhos de Sant'Ana são de vidro, com as sobrancelhas arqueadas, os cabelos estriados, semicobertos pelo véu. Veste-se de túnica decotada cingida pela cintura, com manto esvoaçante seguro pelo braço. Traz o pé direito com a metade à mostra, o sapato na cor preta, com a gáspea baixa. O estofamento é dourado e vermelho, decorado com motivos fitomorfos estilizados na cor azul (cores símbolos da realeza). Mas esta pintura não é a original.

A composição mostra um pequeno desequilíbrio em relação ao eixo central e apresenta volumetria expandida. Os movimentos são em serpentinato, com a cabeça levemente inclinada para a direita, o corpo torcido para a esquerda e o manto para a direita, os braços e perna direita flexionados, a perna esquerda equilibrando o corpo. As pernas estão esboçadas pela túnica.

Assim como o culto de Sant'Ana, o de São Joaquim baseia-se no Protoevangelho de Tiago (apócrifo), que relata a história de Hannah

e Joachim, os pais da Virgem Maria e avós de Jesus. O amor ao Menino foi uma das tradições da ordem franciscana, cuja difusão se deve a uma nova iconografia, surgida no âmbito da Contrarreforma, de privilegiar a Sagrada Família, que enfatizava a genealogia de Jesus. No mundo cristão luso-brasileiro São Joaquim tornou-se um santo bem popular. A imagem de São Joaquim do convento de Santo Antônio é barroca, portuguesa, do século XVIII, de autoria não identificada. Executada em terracota, policromada e dourada apresenta a pintura original, um trabalho rico em pastilho e esgrafiado. Está localizada na primeira capela da ala sul do claustro.

A escultura é em vulto e a prumo segundo as leis da lateralidade e do naturalismo ótico. Em rara iconografia, figura São Joaquim como um homem idoso, de barba e cabelos grisalhos, estes semicobertos pelo barrete, em pé, segurando Maria no colo. Os dois têm a expressão serena e olham-se ternamente. Suas feições são regulares e idealizadas, de acordo com os padrões renascentistas. Maria é mostrada como uma menina graciosa, de rostinho redondo, boca pequena, queixo em bola e pescoço roliço.

A composição é equilibrada em relação ao eixo central e apresenta a volumetria expandida, em oposição simétrica. Os movimentos são compensados, com a cabeça e o corpo de São Joaquim levemente torcidos para esquerda e os de Maria, para direita. Os braços e perna esquerda estão flexionados e a perna direita equilibra o corpo. As pernas são esboçadas pela túnica, os pés estão à mostra e calçados.

São Benedito de Palermo, filho de pais africanos, foi um monge franciscano que morreu em 1589 (seu corpo repousa na sua cidade natal). Iconograficamente é representado na cor de sua raça e traz o coração exposto com sete gotas de sangue, símbolo das sete virtudes. No Brasil colonial tornou-se o santo de devoção das Irmandades dos negros e pardos.

A imagem de São Benedito do convento de Santo Antônio (FIG.8) é uma escultura em vulto e à prumo, barroca, portuguesa, do século XVIII e de autoria desconhecida. Apresenta repintura que não é a da época. A carnação original faz mais diferença da madeira. Costuma ser entronizada no altar lateral da igreja por ocasião de sua festa. Executada em madeira policromada, a imagem mostra uma fatura

erudita, regida pelas leis da lateralidade e do naturalismo ótico e enfatiza a expressividade fisionômica e a gestualidade. Mostra o franciscano bem jovem e imberbe, portando o traje da Ordem Mendicante e, conforme sua iconografia, deveria estar segurando nos braços o Menino Jesus.

Santo Aleixo foi um santo precursor da ordem mendicante, padroeiro dos enfermos. Nascido no século V, filho de um patrício romano. Teve educação esmerada e, na juventude, um casamento não consumado com uma moça da corte imperial, a quem instruiu no amor a Deus e incitou à virgindade. A seguir ele abandonou tudo, foi peregrinar na Síria como mendicante, onde viveu por vários anos a dividir as esmolas com outros pobres. Quando retornou, abrigou-se como um mendigo num vão da escada de sua própria casa e foi caridosamente tratado pela esposa, e sua identidade só foi revelada através de uma carta que deixou ao morrer.

A imagem de Santo Aleixo do Convento de Santo Antônio é uma escultura barroca, em terracota policromada (aparece na restauração), de finais do século XVII ou começos do XVIII, e de autoria desconhecida. Primitivamente, localizava-se no vão da subida da escada de acesso ao segundo andar, na ala oeste do claustro. Atualmente, encontra-se num nicho sob a escada da ala leste, contígua à sacristia. A escultura é em vulto e representa o santo como um mendigo reclinado nas escadas com roupas de peregrino. sua postura é de grande torsão corporal e expansão volumétrica horizontal – o tronco e a cabeça em ¾, esta inclinada, braços flexionados junto ao corpo, com as mãos cruzadas ao peito, pernas também flexionadas. Mostra uma grande expressividade na fisionomia e na gestualidade, que revela angústia e súplica. Seus atributos são um chapéu de abas largas de peregrino e um pote de esmolas.

São Pedro foi o maior dos Apóstolos e o primeiro papa da Igreja Católica Apostólica Romana. Natural da Galileia e pescador por profissão, originalmente chamava-se Simão. Primeiro seguidor de Jesus Cristo, juntamente com seu irmão André, d'Ele recebeu a denominação de Pedro, pela missão de ser a pedra angular da Igreja Cristã. Participou de toda vida pública de Jesus, a quem negou três vezes na manhã do julgamento, ato que lhe casou profundo arrependimento. Após a Ascensão de Cristo, ele levou Sua palavra para a Ásia Menor, depois para Roma, onde teria

formado a primeira comunidade cristã e exercido o apostolado por mais de vinte e cinco anos. No tempo do imperador Nero foi perseguido, preso e crucificado (de cabeça para baixo, pois não se julgou digno de morrer como Cristo).

Em sua iconografia, São Pedro é representado como um homem robusto, maduro, semicalvo ou com tonsura, grisalho, portando veste papal – casula, túnica branca, estola e tiara com três coroas (Pastor Universal, Competência Eclesiástica Universal, Poder Temporal), ou de Apóstolo – túnica, manto e sandálias. Tem inúmeros atributos – chaves do Reino, barco, peixes, galo (renegação de Cristo), cadeias, cruz invertida, cátedra, cruz com três ramos.

A imagem de São Pedro do acervo conventual é do século XVIII/XIX e representa-o como Apóstolo. É uma composição frontal, hierática, equilibrada, classicizante. As vestes estão ricamente estofadas em ramagens douradas sobre fundo roxo, ainda uma herança do Barroco. A fisionomia é serena, as feições bem delineadas e o acabamento da barba refinado. A postura e a gestualidade são majestáticas, próprias de um pastor da Igreja: na mão direita ele pontifica com o gesto trinitário e, na esquerda, ele segura o Livro do Novo Testamento.

Considerações finais

No conjunto da arte franciscana do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, no Brasil colonial, a imaginária constitui não só importante fonte de análise estilística, como permite uma melhor compreensão da história e da cultura daquele período. Do ponto de vista religioso, contemplou santos que atendessem ao espírito universalizante da Igreja Católica, visando alargar o espectro de devoções dos fiéis. Do ponto de vista da arte, quer de feitura, quer de concepção, acompanhou a passagem de quase três séculos, utilizando-se da técnica do barro cozido ou da madeira entalhada, dourada e policromada, e entrecruzando estéticas – maneiristas, barrocas e classicizantes – interpretadas dentro do entendimento possível destas questões no âmbito da realidade luso-brasileira, na qual o sentimento barroco foi sempre o predominante.

Como se sabe, a descoberta do ouro na região das Minas Gerais nos finais do século XVII havia propiciado um grande desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro no século seguinte,

com a importância crescente de seu porto como escoadouro natural desse minério, fato que iria culminar com a transferência da capital do Vice-Reino de Salvador para aí, em 1763. A reconstrução do convento de Santo Antônio e a reforma de sua igreja, tornando-a monumental e suntuosa, refletem esse novo *status*. E, logicamente, os exemplares da imaginária do acervo artístico conventual, então adquiridos, acompanharam esse período de maior riqueza e profusão decorativas.

Infelizmente, a insuficiência de documentação encontrada nos arquivos franciscanos do Rio de Janeiro impede a comprovação da autoria e a data precisa de execução das esculturas que figuraram como invocações principais nos altares e capelas do convento. Contudo, suas feituras não negam a procedência, nem o estilo. Na sua quase totalidade, representam obras portuguesas eruditas e foram eficazes em sua finalidade educativa religiosa, ao possibilitar múltiplas oportunidades de ilustração aos ensinamentos dirigidos à congregação e também à sociedade. Uma diferença de propostas, é verdade, mas que se podem irmanar num sentimento barroco, como imagens invocativas que são, de grande efeito doutrinário. Pela força que emanam nas representações do sofrimento do Cristo, na pureza e nas dores de Maria, no exemplo de vida virtuosa dos santos, muitas vezes de seu martírio. Uma entronização que continua a ser indicada pela Igreja Católica como um caminho pelo qual o fiel pode estabelecer o seu elo com o Divino.

Notas

[1]A conferência teve como base o projeto *Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro – O Convento de Santo Antônio e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência* (2008-2011, ed. 2011), sob coordenação da autora, e o estudo sobre "Imaginária Fluminense", desenvolvido pela autora no projeto Inventário da *Arte Sacra Fluminense*, INEPAC, Vols. I e II, (2009-2010, ed. 2010). Para esta publicação, o texto da conferência sofreu acréscimos baseados nas publicações resultantes dos projetos acima citados.

[2] Vide imagem do Evangelista São Marco (c. 1411, mármore, 236 cm de altura), Orsanmichele, Florença.

[3] A rebelião de Lutero (1517/20), o saque de Roma pelo imperador germânico Carlos V (1527), a descoberta do sistema heliocêntrico (1537).

[4] Convocado pelo papa Paulo III, com o fim de reafirmar o poder da Igreja Católica Apostólica Romana no mundo cristão.

[5] Argan, 1982: 257.

[6] Serrão, 1983: 10.

[7] Sob nova dinastia, fundada pelo duque de Bragança.
[8] Alves, 1982: 13

[9] Carvalho, 2011:150-151.

[10] Bazin, 1963: 189-219.

[11] Carvalho, 2010 (I): 84

[12] O primeiro provincial da recém criada Província de Nossa Senhora da Conceição, que passou a abranger os conventos franciscanos do sudeste.

[13] Röwer, 1945: 63.

[14] Röwer, 1945: 210.

[15] Carvalho, 2011: 151-155.

5[16] Executado no século XII por um artista desconhecido. Foi pintado num pano colado sobre madeira (nogueira). Tem 1,90m de altura, 1,20 m de largura e 12 cm de espessura. O mais provável é que tenha sido pintado para ser posto no altar da Igreja de São Damião.

[17] São Francisco renuncia a todos os bens que o prendiam neste mundo, veste-se como eremita e começa a restaurar a Capela de São Damião e a cuidar dos leprosos. Em 1206 a capela será o lar das Damas Pobres de Santa Clara.

[18] Pertencia anteriormente ao respaldar da varanda do coro e estava na caixa do órgão, a exemplo de outras igrejas franciscanas do nordeste brasileiro. Formava com as pinturas de Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista (em duas portas que cobriam o Crucifixo) a tríade do Calvário.

[19] Jo 19, v. 39-40

[20] Carvalho, 2011:154-155.

[21] Carvalho, 2011: 155-156.

[22] Na tradição judaica, a Páscoa é a festa em que os judeus comemoram a sua libertação da escravidão do Egito (a passagem do Mar Vermelho).

[23] Também referido como Édito da Tolerância, declarava que o Império Romano seria neutro em relação ao credo religioso.

[24] Bernardo de Claraval funda a escola de espiritualidade cisterciense em 1112.

[25] Carvalho, 2010, (I): 114 e (II), 69.

[26] Estava equivocadamente colocada na capela de Nossa Senhora da Conceição do claustro. Após a reforma do convento, que ora está sendo empreendida, a imagem voltará à sua localização original, no altar colateral à capela mor da igreja (lado do Evangelho)

[27] Carvalho, 2011:157-160.

[28] O título de Virgem Maria já aparece no Novo Testamento em Lc. 1, 27, 34, 35; Mt 1, 23.

[29] fundada pelo teólogo alemão e ex-frade agostiniano Martinho Lutero (1483-1546).

[30] fundada em 1537, pelo espanhol Inácio de Loyola.

[31] Convocado pelo papa Paulo III, o concilio fixa a posição da Igreja Católica em relação a todos os pontos criticados pelos protestantes ao mesmo tempo que estabelece os objetivos e métodos para a formação e fortalecimento do clero e da autoridade papal.

[32] (1414-1484) nascido Francesco Della Rovere, pertenceu à Ordem Franciscana e foi papa de 9 de Agosto em 1471.

[33] Símbolo mítico em diversas culturas. Cirlot, 1984: 130

[34] Etzel, 1979: 60.

[35] Megale, 1986.

[36] Röwer, 1945: 210. Estava equivocadamente colocada no altar de Nossa Senhora da Conceição do transepto, colateral à capela mor da igreja (Evangelho). Após a reforma do convento, que ora está sendo empreendida, a imagem voltará à localização original.

[37] Mâle, 1922: 100.
[38] A imagem de vestir é sempre de corpo inteiro, a de roca é em meio busto com ripas a partir da cintura. Nas duas modalidades, apenas a cabeça, as mãos e, às vezes, os pés, são esculpidos e encarnados de forma esmerada, pois ficam visíveis. Quites, 2006: 346.

[39] Os olhos são de vidro, o que dá mais realismo à cena.

[40]Essa iconografia pode ser variada, trazendo um número maior ou menor de personagens à cena, como numa pintura de Rafael (1518) que reuniu Isabel, mãe de São João Batista, Maria, mãe de Jesus, as duas crianças e São José.

[41] Discípulos (irmãos espirituais): Freis Bernardo Quintavalle, que será mais tarde seu sucessor, homem de grande fortuna que abandona tudo para seguir São Francisco; Pedro Cattani, cônego e conselheiro legal de Assis, homem de esmerada cultura, instrução e dotado de grande inteligência. Leão, seu fiel companheiro e confessor; Egídio de Assis, Silvestre, Angelo, Pacífico, Rufino, Masseu, Junípero, Elias, Iluminado (segundo bibliografia de Frei Celano e Frei Boaventura)

[42] A pequena igreja está preservada até os dias de hoje no interior da grande Basílica de São Francisco em Assis, erigida por frei Elias, em 1230.

[43] Clara d'Offreducci

[44] Em Marrocos, cinco de seus missionários foram mortos e decapitados, tornando-se os primeiros mártires da família Franciscana. Em 1481, eles foram canonizados pelo Papa Sisto IV.

[45] Por suas ações e obras de caridade, os Frades Menores ganharam a custódia do Santo Sepulcro em Jerusalém.

[46] O texto original conserva-se como relíquia no Sacro Colégio de Assis, outra cópia, com a aprovação Papal se encontra no Vaticano.

[47] Jorge Albuquerque, donatário da capitania de Pernambuco e devoto franciscano, conseguiu junto ao Geral da Ordem a criação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, subordinada à Província de Portugal.

[48] As esculturas do segundo grupo sofreram repintura. Segundo a restauradora do convento, Rejane de Oliveira, a cor original das faces dos frades e da Jacoba é bem mais suave.

[49] Grande pregador, um dos maiores do seu tempo, tornou-se o discípulo favorito e amigo pessoal de São Francisco. Tinha o dom de se fazer entender até por estrangeiros. Pregou em Bolonha, Montpellier, Toulouse e Pádua, onde morreu aos 36 anos, em 13 de junho de 1231. Ali foi construído um magnífico templo em sua memória e que, entre outras relíquias do santo, conserva a sua língua como lembrança de suas prédicas inesquecíveis. Foi proclamado doutor da Igreja, pelo Papa Pio XII. É sempre representado com o hábito franciscano. Suas mãos podem carregar diferentes atributos como: Lírio / Cruz florescente / o peixe / um livro / fogo. Depois da Renascença, ele passou a ser representado carregando o Menino Jesus.

Referências bilbiográficas

ALVES, Natália Marinho Ferreira. A Escola de Talha Portuense e a sua influência no Norte de Portugal, Porto, Edições INAPA S.A., 2001, p. 13.

ARGAN, Giulio Carlo. Storia dell'Arte Italiana (volume terzo), Firenze, Sansoni Editore, 1982.
BAZIN, Germain. Aleijadinho et la Sculpture Baroque au Brésil, Paris, Edions Skira, 1963.

BECKHÄUSER, Alberto, OFM. Santo Antônio através de suas imagens. Petrópolis, Editora Vozes/Família Franciscana do Brasil, 1995.

CARVALHO. "A madeira como arte e fato", Gávea, Rio de Janeiro, n.10, p. 55-77, 1993.

_____. "Imaginária Fluminense: aspectos históricos e iconográficos". Inventário da Arte Sacra Fluminense. Volumes I e II. Rio de Janeiro, INEPAC, 2010.

____. et alii. Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ArtWayLtda, 2011.

CELANO, Tomas de. Vida de São Francisco de Assis. Petrópolis, Editora Vozes, 1975.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Sìmbolos. 1984.

ETZE, Eduardo. Imagem Sacra Brasileira. São Paulo, Edições Melhoramentos / Editora Universidade de São Paulo, 1979.

MÂLE, Émile. Fines de La Edad Media. 1922.

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. Petrópolis, Editora Vozes, 2001.

QUITES, Maria Regina Emery. Imagens de Vestir: uma revisão de conceitos entre as ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas 2006.

RÖWER, Basílio, OFM. O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, Petrópolis, Editora Vozes, 1945.

SERRÃO, Vitor. O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

URIBE, Fernando, OFM. Introducción a las hagiografías de San Francisco y Santa Clara (siglos XIII y XIV). Murcia, Editora Espigas, 1999.

ENDEREÇADOS AOS CELEBRANTES: MODELOS ICONOGRÁFICOS PRESENTES NO LAVABO DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE VILA RICA

Palavras-chave: Lavabo, São Francisco, água, iconografia.

Marcos Hill
Doutor em Artes.
Professor da Escola de Belas Artes da UFMG,
hillmarcos@gmail.com

Introdução

O objetivo do trabalho aqui proposto é aprofundar estudos sobre o programa iconográfico configurado no lavabo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Vila Rica. A partir da contextualização deste elemento no corpo do templo, propõe-se análise mais detalhada da correspondência com modelos gráficos que serviram como referência visual na construção de um discurso alegórico adequado à função sacerdotal de um lavabo que igualmente exalta os mais elevados valores da ordem franciscana.

Na teoria iconológica, localiza-se o instrumental metodológico que, uma vez utilizado na interpretação a que se propõe, funcionará como dispositivo esclarecedor das diversas relações estabelecidas entre fontes legitimadoras da cultura religiosa ocidental, necessidades ritualísticas dos sacerdotes, expectativas simbólicas de uma ordem leiga e os vários conhecimentos necessários aos artífices atuantes no século XVIII mineiro.

A presença de emblemas de Cesare Ripa no lavabo da sacristia de São Francisco de Vila Rica confirma, com mais este exemplo, a utilidade do estudo sobre a circulação de obras gráficas, compostas de texto e imagem, servindo como ponto de partida para a realização de significativas expressões no âmbito colonial luso-brasileiro, contexto no qual escrita e imagem, forma e conteúdo encontravam-se reunidos em função de finalidades universais.

Chegando ao templo

Quando entramos em templos mineiros do período colonial, não é raro nos distrairmos com a imponência de imagens, formas e cores que nos interpelam, sem que possamos reconhecer propósitos mais específicos; aqueles que, no tempo, fundamentaram a profusão imagética que arrebata.

Da distração recorrente em tais visitas, não extraímos nada além de fruições admiradas com a capacidade dos artistas de fazer

tudo aquilo com as próprias mãos. O que já é muito! Mas não o suficiente para uma curiosidade exija saber algo mais. Desse modo, na aproximação com tais espaços sagrados, a própria atitude do corpo precisa ser redimensionada a partir da observação dos modos de conceber o divino como finalidade absoluta.

Exigência que, ativando a consciência corpórea, nos suscita variado instrumental especulativo sobre as motivações, a realização e os propósitos que tornaram possível o surgimento de monumentos como a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Desde esse ponto, passamos a lidar com a idéia de sagrado adotada pela sociedade mineira do século XVIII e, qualquer que seja a busca em meio ao misterioso silêncio determinado pelo tempo, recomenda-se que o sentido religioso exigido por aquele período seja considerado.

Estamos lidando com um contexto absolutista e católico, conformado por matrizes portuguesas. Nele, percebemos a presença de variados matizes compondo a densidade cultural e religiosa transladada para os trópicos; permanências de uma fé medieval adensada por imaginações icônicas, ornamentais e fantásticas redimensionada por emergências icásticas imediatas, movidas por termos adequados e decorosos, sem os quais seria impossível a materialização das idéias, das imagens, dos espaços e dos objetos representativos do sagrado.

No período colonial luso-brasileiro, a experiência da religiosidade não foge à regra da construção de templos enquanto espaços especializados, determinados por dimensões cujas formas visam provocar reações emocionais.

Nessas arquiteturas, sua espacialidade é reconhecida por meio da experiência sensorial, potencializando sentidos como a visão e o tato. Linhas retas e curvas, planos, estruturas, volumes, proporções, razões numéricas, geométricas, exacerbação e/ou atenuação de claros e escuros, formas de todas as espécies são percebidas como entidades singulares. Trata-se de uma unicidade imbuída de qualidades espirituais que operam a transformação de fatos físicos numa experiência emocional visando específicas qualidades místicas.[1]

Adensando a tarefa de quem deseja "decifrar" fragmentos de realidades quase esquecidas, é importante considerar que, na vida fundamentada pela prática religiosa de então, pairava a onipresente intenção de influenciar os comportamentos, orientando-os para finalidades comuns. E no caso específico do reino português, o exercício religioso educava para o reconhecimento da salvação anunciada pela Igreja e legitimada pelo poder do Estado monárquico.

Como tão bem nos ensina João Adolfo Hansen, tais práticas de representação eram reguladas por alguns princípios ordenadores de um fundo comum de temas e formas, definidos por uma doutrina de produção de objetos simultaneamente plásticos e discursivos.

Pressupondo que as técnicas de efeitos operadas pelos fazeres submetiam-se a "uma instituição anônima e coletivizada de lugares-comuns, argumentos e ornatos aplicados segundo os vários decoros e verossímeis de gêneros integrados às práticas de celebração da hierarquia"[2], resta-nos o cuidado de, adentrando a Capela franciscana de Vila Rica, nos conectarmos com a memória longínqua, visando melhor reconhecer coerências nas representações instigadoras.

Na sacristia

Do mesmo modo distraído que visitamos a nave e a capela-mor de São Francisco, podemos acessar sua sacristia sem qualquer preparação ou advertência. Dentre as mais belas de Minas, ela encerra um patrimônio imagético animado por programas iconográficos que não podem ser isolados do todo de imagens que se inaugura com a fachada do templo.

Sobre o arcaz, um pequeno retábulo abriga a cena da Transmissão dos Estigmas do Cristo a São Francisco, tema a todo momento lembrado a quem percorre a Capela. Sobre a parede na qual o móvel encontra-se encostado, vemos telas de razoável qualidade pictórica narrando cenas exemplares da vida do santo fundador.

Nas outras que constituem o recinto da sacristia, mais telas aparecem, representando cenas das vidas de princesas, rainhas e reis convertidos à ordem franciscana. O forro é constituído por quatro painéis narrando cenas das vidas de eremitas, cujos propósitos de auto-superação reforçam a prática da penitência como importantíssimo preceito.

Resta-nos o lavabo, peça indispensável nas sacristia coloniais. Consultando as "Instruções" que, logo após o Concílio de Trento (1545-1563), o cardeal Carlo Borromeo (1538-1584) difundiu como regras das fábricas dos templos católicos, localizamos informações precisas de como, a partir daquele momento, as sacristias deveriam ser operacionalizadas, observando as exigências do culto.

Segundo Borromeo,

> Assim pois, em toda igreja de qualquer gênero se construa uma sacristia, que os antigos chamavam *câmara* e igualmente *secretario*, lugar naturalmente onde se ocultava os objetos sagrados; a mesma seja ampla e de tal modo que se estenda um pouco mais largamente, segundo a magnitude da igreja catedral, colegial e paroquial, e segundo o número de ministros, e segundo a abundância dos objetos sagrados.[3]

No mesmo texto, marcado por evidente pragmatismo, encontra-se uma recomendação que esclarece sobre a função específica da sacristia:

> Que haja um oratório em alguma parte da sacristia, […], em um lugar decente, e este a semelhança de um pequeno cubículo no qual se retire o sacerdote que vai fazer o sacrifício da Missa, e recolhendo-se aí em si mesmo, medite e ore. De tal forma, que haja um pequeno altar, no qual colocada a efígie do crucificado, ou outra imagem pia, se reze santamente, assim como um genuflexório onde para orar se dobre os joelhos.[4]

Nas instruções do cardeal Borromeo, ficam claras as funções da sacristia: as de guardar os objetos preciosos do culto e de abrigar o sacerdote durante os procedimentos de preparação para o exercício da Missa. Nesse contexto, ela configura um lugar reservado e de acesso restrito.

Por isso mesmo, diante do lavabo, percebemos um discurso visual que, para além da fidelidade a temas franciscanos, aponta para especificidades dirigidas aos seus usuários: os sacerdotes.

Diante do lavabo
Nesse ponto do templo, estamos diante de uma fonte de água corrente, como tantas vezes estiveram inúmeros sacerdotes em seus momentos de preparação para a missa.

Iniciando a identificação dos elementos imagéticos que compõem esse conjunto escultórico, reconhecemos um programa iconográfico que, mesmo integrado à ampla visualidade da capela franciscana, dirige-se especificamente aos celebrantes. Dele participam os púlpitos (1769-1772) localizados nos intradorsos do arco-cruzeiro, obras igualmente associadas ao nome de Antônio Francisco Lisboa.

Se nos púlpitos, cenas do Antigo e do Novo Testamentos reforçam o exercício do sermão, no caso do lavabo (1777-1779), as imagens impregnam de sentido místico a prática da ablução, gesto de purificação ritual que remonta à Antiguidade.[5]

Do elemento água, podemos extrair significações diretamente vinculadas à metáfora do sagrado. Além de "fonte de vida", "meio de purificação" e "centro de regeneração", a água, na tradição cristã, simboliza a origem da criação.[6]

Como centro de paz e de luz, oásis, agente de fertilização, a água é celebrada ao longo de todo o Antigo Testamento. No Novo, essa herança será prolongada:

Quando Isaías profetiza uma era nova, ele diz: *a água brotará no deserto. (Isaías, 35, 6-7)*. O vidente do Apocalipse não fala de modo diferente: *O cordeiro… os conduzirá às fontes das águas da vida (Apoc. 7, 17)*.[7]

Diante do lavabo, o percurso da água simbólica inicia-se com a purificação do corpo e do espírito do celebrante:

> A água, possuindo uma virtude purificadora, exercerá um poder soteriológico [8]. A imersão é regeneradora, ela opera um renascimento, no sentido em que ela é ao mesmo tempo morte e vida. A água apaga a história, porque ela restabelece o ser em um estado novo. A imersão é comparada à colocação do Cristo no túmulo: ele ressuscita após essa descida nas entranhas da terra. A água é símbolo de regeneração… ela é iniciática…[9]

FIGURA 1: Detalhe da parte central do lavabo, Antônio Francisco Lisboa, Capela da Ordem 3ª de São Francisco de Vila Rica, 1777-1779, foto: Marina Mello.

Na imersão encontramos outro elo que une, pela água, os dois púlpitos ao lavabo. Tanto a deglutição de Jonas pela baleia, representada no baixo-relevo do lado da Epístola, quanto o sermão no Lago de Genesaré, no púlpito do Evangelho, são passagens nas quais Jonas e Pedro, após sucumbirem nas águas profundas, tornam-se novos homens isentos de infracções ou sujeiras, aspiração do sacerdote que está prestes a iniciar o sacrifício da Missa.

A presença desse programa iconográfico, além de evidenciar o paralelismo entre o Velho e o Novo Testamentos, tão apreciado pelos doutores da Igreja, confirma o modo engenhoso como as imagens foram posicionadas no templo. Tratando da imersão, associada à "colocação do Cristo no túmulo", encontramos, no frontal do altar-mor (1790-1794), outro excelente baixo-relevo que, diretamente relacionado com as temáticas dos púlpitos e do lavabo, representa o momento no qual, diante do Santo Sepulcro, as três Marias recebem de um anjo a notícia de que o Cristo

ressuscitou. Trata-se do mesmo momento anteriormente mencionado por CHEVALIER & GHEERBRANT quando estes autores se referem à água como símbolo de regeneração.

Diante da fonte, o religioso encontra um espelhamento edificante. Um monumental nicho canelado constitui sua estrutura geral, tendo ao centro a figura de um irmão menor de olhos vendados acompanhado por um grande anjo esvoaçante que traz a efígie de São Francisco na forma de um medalhão. (FIG.1)

Pairando sobre a cabeça do personagem central, o anjo recém-chegado dos céus confirma a vitória da Fé cega coroando com louros o religioso que avança vendado. Duas alegorias, encontradas na quinta edição da *Iconologia* (1613)[10] (10) de Cesare Ripa[11], configuram possíveis fontes inspiradoras para o artista que as inseriu no lavabo como metáforas espacializadas. (FIG. 2)

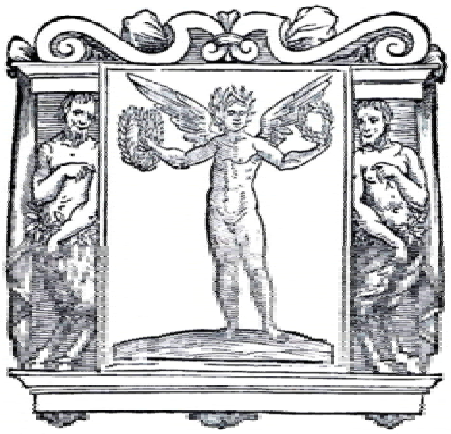


FIGURA 2: Amor pela Virtude, Cesare Ripa, Iconologia, Ed.1613.

São elas o *Amor pela Virtude*[12] e a *Virtude*[13] *.* Ambas personificadas por figuras aladas que carregam coroas de louro. No *Amor pela Virtude,* trata-se de um rapaz nu e alado que tem sobre a cabeça uma coroa de louros, além de outras três que carrega com as mãos,

> ... pois entre todos os amores que tão variadamente nos pintam os poetas, o da virtude supera a todos os restantes em nobreza, sendo a virtude mesma mais nobre que nenhuma outra coisa de quantas existam. Aparece com coroa de louros como símbolo do amor que se deve à virtude, e para mostrar que dito amor não é corruptível como o louro que permanece verde; e sendo coroa ou grinalda, e portanto de forma esférica, nunca jamais encontra término. Podemos ainda acrescentar que a coroa que leva na cabeça simboliza a Prudência, junto com as mais virtudes Morais ou Cardinais...[14]

Já a *Virtude* é representada por uma jovem graciosa e bela com asas nas costas, que traz na mão direita uma lança e na esquerda uma coroa de louros, tendo sobre o peito a figura do Sol:

> Apresenta-se bonita porque a Virtude é o maior dos adornos da alma. Com suas asas se mostra que é a coisa mais própria da Virtude

> o vôo sobre os usos dos homens vulgares, complacendo-se apenas com aqueles deleites que conhecem as pessoas virtuosas, as quais, como disse Virgilio, se elevam até as estrelas da ardente Virtude. Também dizemos que remonta ao Céu, que se faz mais nítido e mais claro justamente como efeito da mesma virtude, porque se assemelha à Divina essência, sendo Deus a Virtude e a bondade de um modo perfeito e acabado.[15]

Na parte inferior vê se uma cartela ladeada por dois cervos bebendo água. Sobre a inscrição aí contida discorreremos posteriormente.

O religioso vendado que se projeta para fora da composição carrega uma flâmula com os dizeres: **Haec est ad coelum quae via ducit** (Este é o caminho que conduz ao Céu). Associada à supressão da visão, a atitude do caminhar reitera o sentido da Prudência como virtude cardinal, configurando teatralmente o triunfo da mais importante virtude teologal: a Fé.

Sobre a cegueira presente no contexto do sagrado, a pesquisadora Carla Mary S. Oliveira faz comentário esclarecedor:

> ... é pertinente destacar a associação dicotômica que se fazia em relação ao espaço santo (igreja) e ao espaço maléfico (mundo laico) do universo. Isso ocorria desde a Idade Média e ainda durante a Contra Reforma, e o fato de tal dicotomia se revelar através de aspectos visuais, do reforço do belo em detrimento de um mundo de sacrifícios e expiações, deve ser ressaltado.[16]

Concluindo, Oliveira localiza uma passagem do filósofo Nietzche, ampliando ainda mais o entendimento dessa privação enquanto recurso retórico:

> Há um limite a partir do qual a força visual do ser humano deixa de ser capaz de identificar o mau instinto tornado demasiadamente sutil para seus fracos recursos; aí faz o homem começar o reino do bem e a sensação de ter penetrado nesse reino sincronicamente desperta nele todos os instintos, os sentimentos de segurança, de bem-estar e benevolência que o mal limitava e ameaçava.

Figura 3: Coroamento do lavabo, Antônio Francisco Lisboa, Capela da Ordem 3ª de São Francisco de Vila Rica, 1777-1779, foto: Marina Mello.

> Conseqüentemente, quanto mais fraco é o olhar, maior o domínio do bem![17]

Outro elemento iconográfico provém do universo alegórico de Ripa. Trata-se do pequeno anjo que, segurando uma ampulheta com a mão direita, ladeia os Cinco Estigmas, na parte central do coroamento do lavabo. Seu correspondente na *Iconologia* é o *Amor domado*. (FIG. 3)

Segundo seu autor,

> Um Cupido, sentado, tem sob seus pés um arco e uma aljava, e uma tocha apagada. Sustenta um relógio de areia com a mão direita e com a esquerda um passarinho, magro e macilento, dos que chamam de 'Cinclos'... Nada há que mais vença o amor, apagando o amoroso gesto, que o tempo e a pobreza, e por isto o relógio que leva em sua mão é símbolo do tempo, moderador de todo humano afeto e dos ânimos mais apaixonados, em espacial do Amor, que tem seu fim quando confronta seu gozo e seu desejo com a caduca e frágil beleza do amado; pois por força alterada a beleza pelo tempo, há de alterar o amor o seu pensamento.[18] (FIG.4)

Figura 4: Amor domado, Cesare Ripa, Iconologia, Ed.1613.

Juntamente com outros três que compõem parte do lavabo, esse "Cupido" reaparece inúmeras vezes na iconografia da Capela

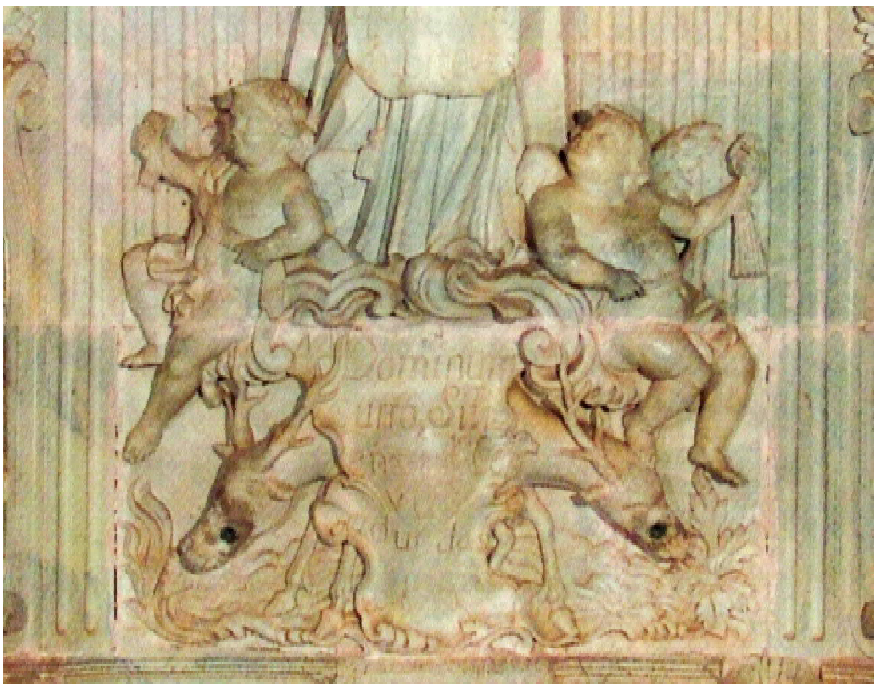


Figura 5: Detalhe da parte inferior do lavabo, Antônio Francisco Lisboa, Capela da Ordem 3ª de São Francisco de Vila Rica, 1777-1779. foto: Marina Mello.

franciscana, desde o forro do nartex, reincidindo nos painéis laterais da capela-mor, para enfim, no lavabo, reiterar a importância da penitência como prática que consolida os votos de caridade, pobreza e obediência observados pelos irmãos de São Francisco.

Dentre as possibilidades de associação com imagens de Ripa, uma se sobressai pela proximidade formal. Ela está abaixo do franciscano vendado. Composta por outra cartela, ladeada por duas corças bebendo água, aqui reconhecemos a alegoria do *Desejo de união com a Divindade.* (FIG.5)

Na cartela, lê-se a inscrição "Ad Dominum curro sitiens cervus ad undas" (Corro para o Senhor como o cervo sedento para a água), citação bíblica que, mencionada por Ripa, redunda em outros templos coloniais como é o caso de um dos caixotões do forro da nave da Matriz de Santo Antônio da Vila de São José del-Rey (atual Tiradentes). Não apenas a imagem mas também a referência

escrita aproxima o lavabo da *Iconologia*. Trata-se de fragmento do salmo XLI:

Como a corça bramindo
por águas correntes
assim minha alma brame
por ti, ó meu Deus

Minha alma tem sede de Deus,
do Deus vivo:
quando voltarei a ver
a face de Deus?[19] (FIG.6)

Figura 6: Desejo de união com Deus, Cesare Ripa, Iconologia, Ed.1613.

No estudo do contexto colonial luso-brasileiro, a recorrência a um fundo comum de temas e formas não é assunto inédito. Desde Hannah Levi, pesquisadora alemã que nos anos 1930, inaugurou esse tipo de abordagem no Brasil, outros esforços têm sido empreendidos no sentido da interpretação do rico patrimônio iconográfico contido nos nossos monumentos religiosos.

Portanto, com o presente estudo, tivemos como propósito avançar um pouco o esclarecimento sobre relações interessantes suscitadas pelas próprias imagens inseridas em práticas de representação que sempre pressupõem a Palavra divina encarnada pelas instituições.

A especificidade imagética do lavabo de São Francisco nos excita a estudar programas iconográficos, levando em consideração uma interessante diversidade de grupos de receptores concentrados em torno do exercício religioso e ordenados pela própria coerência hierárquica operada na sociedade colonial.

Endereçados aos celebrantes, os modelos iconográficos do lavabo aqui analisado constituem uma construção espacial modelada por lugares-comuns retóricos da memória de casos da história e da poesia.

Nesta análise, tratamos de localizar modelos sistematicamente utilizados na concepção de arquiteturas, esculturas e pinturas trabalhadas como escrituras de imagens, "cujo suporte teórico-doutrinário é, se se pode assim dizer, uma 'arquitetura mental' de lugares-comuns de uma memória anônima e coletiva dada em espetáculo".[20]

Notas e Referências

[1] Ver GIEDION, S. Concepções espaciais na arte da pré-história. In: CARPENTER, E. & McLUHAN, M. (orgs.). Revolução na comunicação. Rio de Janeiro: Zahar, 1971. pp. 95-113.

[2] HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. In: Revista do IFAC, (2): p. 40, dez. 1995.

[3] BORROMEO, Carlos. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. México, D.F.: Universidad Nacional Autônoma de México, 1985. p. 77.

[4] Idem, p. 79.

[5] "Como em todas as religiões, procede-se a tais abluções antes dos sacrifícios. As abluções rituais são um símbolo de purificação pela água. Etimologicamente: elas limpam a lama com a qual encontra-se coberto." In: CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris: Robert Laffont/Júpiter, 1982. p. 3.

[6] Idem, p. 375.

[7] Idem, p. 376.

[8] Relativo à soteriologia, parte da teologia que trata da salvação do homem.

[9] CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 377.

[10] "Em 1613, aparece em Siena a quinta edição italiana da Iconologia, já iniciada em 1607 a partir de um mútuo acordo entre Ripa e o impressor... O autor elaborou expressamente para esta edição mais 200 representações que, somadas às 800da edição romana conformam 1000 alegorias. Também foram acrescentadas novas xilogravuras dado que esta edição conta com 220, cujas matrizes são distintas das romanas de 1603 e das de Pádua de 1611. O texto aparece dividido em dois volumes, e ao final da obra podem ser encontrados
os índices relativos a matérias, animais, peixes, plantas, gestos, cores, etc., além de um índice do autores citados." In: RIPA, Cesare. Iconologia. Traducción del italiano: Juan Baja y Yago Baja. Madrid: Akal, 1987. Tomo I, p. 26.

[11] "A origem de Cesare Ripa, a julgar por suas próprias declarações foi Perugia: ele mesmo se denomina "perugino"; falando do grifo diz ser o emblema de Perugia, "minha pátria"; fazendo certos comentários sobre "Coppetta perugino", qualifica-o como seu

compatriota. É Emile male quem indica a data de 1560 como a de seu possível nascimento... Muito cedo foi levado a Roma, entrando para o serviço do Cardeal Antonio Maria Salviati, em cuja corte chegou a desempenhar o cargo de 'trinchante' e de mordomo com extraordinária habilidade. A personalidade de seu senhor, homem ativo no Concílio de Trento, núncio apostólico na corte francesa, diácono em Santa Maria em Aquiro, embaixador em Bolonha e, finalmente prefeito de todos os tribunais da cúria romana com Inocêncio IX, ofereceu-lhe a oportunidade de relacionar-se com importantes personagens, eclesiásticos, cargos públicos, intelectuais, artistas, etc., que freqüentavam a casa de Salviati, algum dos quais deixará sua contribuição na Iconologia. Assim por exemplo, graças ao cardeal Mafeo Barberini, futuro Urbano VIII, conheceu os Documenti d'Amore de Francesco Barberini, de onde copiará a representação da Eternidade." In: RIPA, op. cit. p. 7.

[12] In: RIPA, op. cit. Tomo I, p. 88.

[13] Idem. Tomo II, p. 429.

[14] Idem. Tomo I, p. 88.

[15] Idem. Tomo II, p. 429.

[16] OLIVEIRA, Carla Mary S. O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB/ IESP - Instituto de Educação Superior da Paraíba, 2003, 128 p., ISBN 85-237-0425-6.

[17] NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. A gaia ciência. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d [1882]. p. 62

[18] RIPA, op. cit, Tomo I, p. 95.

[19] BÍBLIA de Jerusalém. Coordenação editorial de José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2002. Salmo 42-43 (41- p.

[20] HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. In: Seminário: Teoria do Monumento Barroco. IFAC – UFOP, fevereiro 1994.

A ORNAMENTALIDADE DO SANGUE NAS IMAGENS DO CRISTO DA PAIXÃO TARDO-MEDIEVAIS E BARROCAS

Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
Professora do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.
mariacristinapereira@yahoo.com

Palavras-chave: ornamentalidade, sangue, crucifixo, estigmatização.

Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar o papel da ornamentação como instância participante e fundamental ao trabalho das imagens cristãs, para além de questões de ordem estilística. Para tanto, nos servimos do conceito de *ornamentalidade*, do historiador e teórico da arte Jean-Claude Bonne, tendo como objeto de estudo a representação do sangue em uma série de imagens do Cristo relacionadas à Paixão, do final do período medieval e na América colonial (notadamente a Flagelação e a Crucificação). Buscamos demonstrar como o sangue, além de ser um elemento iconográfico, também desempenha um trabalho ornamental, que pode se revestir de inúmeros sentidos e funções. Através das diferentes formas de representação do sangue nessas imagens, podemos perceber alguns dos principais trabalhos da ornamentalidade: a modulação, a intensificação, a diferenciação que ela traz às imagens às quais adere.

Ornamentalidade – sangue – crucifixos

Ainda que poucos cheguem a extremos como Adolf Loos (1908) e suas diatribes contra o ornamento, pode-se perceber facilmente como a ornamentação é com frequência considerada pelos historiadores da arte como um elemento secundário e até mesmo superficial em uma imagem, em comparação a seu conteúdo iconográfico. Em geral, ela é abordada em termos de "motivos ornamentais", servindo apenas para atribuição de procedência, datação, e outras questões de ordem filológico-estilística.

Neste texto, no entanto, não nos ocupamos da ornamentação enquanto esse conjunto de "motivos", ou seja, enquanto *objeto*, gramaticalmente falando. Tratamos da *ornamentalidade*, segundo a conceituação do historiador da arte e medievalista francês Jean-Claude Bonne. Assim, em vez do objeto, nos voltamos para o

modo. Ou, em outros termos, para o *modus operandi* do ornamental em uma determinada série de imagens.

Como explicita Bonne, a ornamentalidade pode ser comparada a um advérbio:

> L'ornamentalité n'est pas en elle-même de l'orde du sens, mais on ne saurait non plus la réduire à un pur phénomème 'stylistique' étranger à la nature intime de l'oeuvre qu'elle pénètre ; bien au contraire, en mettant en avant certaines des propriétés sensibles du champ et des marques à l'intérieur même de l'image, elle fonctionne comme un intensif (un peu comme un adverbe, un comparatif, ou bien une intonation) : elle ne représente rien d'abord, elle se fait éprouver et, du même mouvement, qualifie ou modalise différentiellement ce qu'elle affecte d'un indice esthétique spécifique par rapport à d'autres. (BONNE, 1997, p. 106)

Nessa longa citação, podemos ver o que para Bonne é um dos principais trabalhos da ornamentalidade: a modulação, a intensificação, a diferenciação que ela traz ao objeto – ou à imagem – sobre o qual adere. Esse papel de *modulator* está intimamente ligado à dimensão estética do ornamental – não no sentido de obedecer a um determinado critério normativo de beleza, mas de produzir certos efeitos sobre a sensibilidade do espectador, dentre os quais o maravilhamento (BONNE, 1996a, p. 214). Afinal, o sentido original da palavra *decus*, de onde se derivou decoração, é o de honrar:

> Le 'supplément' (de beauté) que l'ornement confère à un objet est un hommage censé correspondre à un surcroît de valeur en lui. La beauté extérieure, la parure, le lustre (en latin *decor*) doit convenir (*decet*) d'un point de vue esthétique et axiologique à l'éminence de l'objet ou de la personne qu'il s'agit d'honorer; l'*honor* ainsi attribué par le *decor* est appelé *decus*, qu'on pourrait traduire par beauté honorifique. (BONNE, 1996b, p. 45)

A ornamentalidade pode também cumprir inúmeras outras funções: simbólicas, emblemáticas, ritualísticas, mágicas, teológicas, políticas

e mesmo iconográficas. No entanto, é importante observar a distinção entre ornamentalidade e representação: a ornamentalidade não é da ordem do sentido, não *significa* nada. No entanto, essas duas categorias podem ser paralelas. Mais ainda: um elemento que pertence mais explicitamente ao domínio da representação, da iconografia, pode, enquanto *marca*, desempenhar uma função ornamental.

É nesse sentido que se encaminha o estudo que ora propomos, sobre a ornamentalidade do sangue do Cristo em imagens tardo-medievais e barrocas relacionadas à Paixão, como a Flagelação e a Crucifixão. Nelas, o sangue é um elemento iconográfico quase obrigatório – seja escorrendo pelo corpo, jorrando, ou brotando das chagas etc, demonstrando o sofrimento da divindade encarnada e também, de forma mais geral, o papel fundamental que essa substância desempenha na economia simbólica cristã. Mas, vinculado a isso, ao mesmo tempo o sangue, enquanto cor, matéria e marca, também realiza um trabalho ornamental.

Um dos primeiros indícios que demonstram esse tipo de atuação é a variedade de formas de representar o sangue: ele é o que mais muda nessas imagens – mais que o tipo de roupa, os olhos, a posição da cabeça e do resto do corpo etc. Sua disposição pelo corpo do Cristo é bastante variada. Sua própria apresentação também varia: por vezes, trata-se apenas de pequenos pontos, manchas, marcando, ou colorindo as cinco chagas, das quais a do peito pode ser a mais visível. Outras vezes, esses pontos cobrem o corpo inteiro, formando verdadeiras tramas abstratas.

Entretanto, até por volta do século XII, não era comum a presença de sangue em esculturas e pinturas da crucifixão – mesmo porque o Cristo era representado com freqüência de olhos abertos, vivo. Mais ainda: como era o caso de alguns crucifixos de influência bizantina, o corpo do Cristo coberto com uma túnica impedia qualquer exibição mais exuberante de sangue.

Muitas vezes, no caso de relevos e pinturas, bastava a lança apontada para o flanco do Cristo para evocar seu sofrimento e o sangue que de lá sairia. Mas pouco a pouco, nas imagens bidimensionais, a representação do sangue começava a se tornar cada vez mais comum, jorrando do flanco direito do Cristo. Em muitas delas, o sangue era recolhido em um cálice, ou projetado em direção a ele, como em uma miniatura do Saltério cisterciense

de Bonmont, datada de c. 1260[1]. Nesse tipo de imagens, a evocação da eucaristia é bastante nítida, reforçada pelo fato de que muitas vezes o cálice era segurado/exibido por uma personagem feminina personificando a Igreja. De certa forma, tratava-se da legitimação da transubstanciação em sua fonte mesmo.

Mas nos séculos XIV e XV o cálice se torna mais raro nas representações da crucificação, ao mesmo tempo em que aumenta o número de manuscritos de uso devocional privado e laico. Talvez pudéssemos estabelecer uma relação entre essas duas características, já que é menos importante frisar a interpretação litúrgica, eclesiástica e eucarística do sangue nessas obras. É certo que o "consumo" eucarístico do sangue do Cristo não desaparece, mas ele se apresenta de outras maneiras, menos circunscrito a essas dimensões. Nessas imagens tardo-medievais, sobretudo as provenientes da Europa central, o caráter devocional é reforçado pela presença do sangue, coincidindo com o desenvolvimento de uma religiosidade particular nessa região, de cunho mais profundamente místico. Poderíamos falar, com Caroline Bynum, em uma "piedade do sangue" (BYNUM, 2002, p. 688), que é visível não só em imagens, como também em textos, como em um popular tratado inglês do século XIV, o "*A Talkying of de Loue of God*":

> When in my soul with a perfect intention I see You so piteously hanging on the cross, Your body all covered with blood, [...] then I readily feel a marvelous taste of your precious love […] I suck the blood from his feet […] I embrace and kiss, as if I were mad. I roll and suck I do not know how long. And when I am sated, I want yet more. Then I feel that blood in my imagination as it were bodily warm on my lips and the flesh on his feet in front and behind so soft and so sweet to kiss" (Apud BYNUM, 2007, p. 2).

Ou seja, havia uma relação mais pessoal, e até mesmo mais sensual, entre os fiéis e o Cristo da Paixão, e particularmente com seu sangue. Um exemplo dessa relação pode ser visto em uma miniatura de um manuscrito da Vida de Santa Catarina de Siena, de Raymond de Cápua, produzido no Alto Reno ou na Alsácia, no século XIV[2], que mostra a santa nua, se flagelando com um chicote de três pontas, ajoelhada em frente ao Cristo crucificado. Há um eco

formal do sangue nos dois corpos: ou seja, um contágio místico, sensual, figurativo e ornamental entre a santa e o Cristo. E nessa imagem, o fundo é também, de certa forma, atingido pelo sangue, que forma estrelas vermelhas: ele é transfigurado em outro conjunto de marcas, não figurativas, mas ornamentais. Essa é, portanto, uma forma de espalhar o sangue do Cristo por toda a imagem, e fazer com que a própria miniatura se torne assim uma miniatura que sangra. Cabe ainda destacar que essas marcas se sobrepõem a outras no fundo azul da imagem. Estas, de cor azul-claro, são mais discretas que as estrelas, mas também demonstram uma lógica de repetição formal, ao ecoar horizontalmente o tracejado vertical das feridas nos corpos da santa e do Cristo.

Um dos exemplos mais conhecidos dessa relação de espelhamento entre o fiel – que certamente não é um fiel comum, e sim um santo, capaz de levar às últimas consequências tal espelhamento – é a Estigmatização de São Francisco, quando as chagas do Cristo são ecoadas no santo. Nas imagens, esse eco é muitas vezes reforçado por meio de linhas ligando as chagas dos dois personagens – vermelhas como o sangue, douradas ou brancas, para evocar raios de luz, como nos afrescos de Giotto em Assis.

Essas linhas, porém, não são um privilégio da pintura. Elas também são encontradas na escultura, enquanto fios ou faixas. E no caso da arte colonial, elas são por vezes mais visíveis que as próprias chagas, dependendo da distância que o grupo esteja do espectador, como é o caso do conjunto escultórico no altar-mor da igreja de São Francisco de São João del Rey. No entanto, a idéia de espelhamento, bastante notável no caso citado anteriormente de santa Catarina, é aqui colocada em segundo plano: enquanto o Cristo, em geral, exibe grande sangramento, o mesmo não ocorre com Francisco – até porque o santo está vestido. Assim, em lugar da impressão das chagas, no sentido "gráfico" do termo, enfatiza-se sua transmissão, através de linhas ou faixas que ligam as chagas de ambos – linhas que são vermelhas como filetes de sangue, como uma "transfusão" das chagas.

Pode-se ver, portanto, como a presença do sangue nos crucifixos vai de par com a maior atenção ao *pathos*, sublinhando o sofrimento do Cristo e buscando suscitar um sentimento de compunção por parte dos fiéis, o que era uma das funções das imagens cristãs, como preconizado por São Gregório Magno no século VII, na sua epístola ao bispo Serenus (PL 77, col. 1128-1130). Vimos esses

efeitos nos próprios casos de Santa Catarina e de São Francisco, e poderíamos citar vários outros. Um exemplo do que se esperava do espectador, representado na própria imagem, é o painel central do retábulo de Isenheim, pintado por Mathis Grunewald em 1515, onde o sangue se soma à economia global do *pathos* na representação da crucifixão[3]. Ele se espalha por quase todo o corpo do Cristo, mas se sobressai apenas na parte inferior da cruz, escorrendo dos seus pés, que apontam para o cálice à frente do cordeiro – e que não recolhe o sangue. O sentimento de compunção que se espera do fiel frente a imagens como essa é representado pela gestualidade da Virgem e de Madalena – e particularmente desta, graças ao eco formal entre seus dedos das mãos, abertos e destacados, com os do Cristo.

Quanto ao vermelho do sangue, saturado, "vivo", ele contrasta fortemente com os tons escuros da pintura, que vão dos pés amarelado-acinzentados ao negro do cravo. Assim, o artista deixou explícita sua matéria-prima: a tinta-sangue, o vermelho-pigmento. E isso mostra como há, nas palavras de Jean-Claude Schmitt,

> outros indícios [que] concorrem para essa função "epifânica" das imagens medievais. Por exemplo, muito mais do que a iconografia da Paixão, são as manchas vermelho-sangue, que se coagulam nos pigmentos e irrompem na superfície do afresco, que dão significado ao mistério da Encarnação (SCHMITT, 2007, p. 14-15).

A "materialização" do sangue, "cor coagulada" como diria Clarice Lispector (1999, p. 12), e sua saída do campo da imagem, explícita no já citado caso do grupo escultórico da Estigmatização de São Francisco, que funcionam como uma epifania, também podem ser aproximadas de um outro recurso para a figuração do sangue: a utilização de pedras preciosas, dentre as quais mais particularmente os rubis. A ornamentação podia assim desempenhar um de seus papéis mais comuns, a exibição de status, de riqueza. No período colonial isso foi constante – embora em vez do verdadeiro rubi se tratasse em geral de um fingimento, obtido através do ouro-pigmento (ou "ouro pimenta" ou ialde amarelo, o trisulfeto de armênio[4]). Mesmo assim, a própria insistência em "falsear" a matéria já é significativa da busca pelo luxuoso e pela ostentação. Isso é visível, por exemplo, em uma escultura do Cristo morto articulado do museu da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador, que a

tradição local insiste em afirmar que possui duas mil pedras de rubi imitando gotas de sangue. Nos dois casos, com a pedra verdadeira ou não, o efeito visual é hiperbolizado, o sangue ganha relevo, literalmente, e também tem seu aspecto mimético reforçado.

Outro tipo de aproximação entre o sangue e pedras preciosas, de caráter bastante distinto, pode ser encontrado em miniaturas góticas, sobretudo as de origem francesa, com fundo decorativo, à maneira de vitrais, ou com filigranas – como por exemplo em um Livro de Horas francês do século XV[5]. Em imagens como essa, o sangue que escorre das chagas se mistura ao fundo. Se há, por um lado, perda de contraste, tornando o sangue menos visível, por outro lado ele é "espalhado" por toda a imagem. Ele recobre toda a imagem. Nessa espécie de integração, ou de mimetismo entre o sangue e o fundo, há um reforço do aspecto ornamental do sangue enquanto "marca", enquanto "motivo" estético, que participa do esforço de embelezar e honrar a imagem – no sentido de *decus*.

Encontramos aqui um traço significativo do trabalho do sangue nessas imagens: o deslizamento entre o realismo e o "abstratismo". Ou seja, a ornamentalidade do sangue não está restrita apenas à dimensão não-figurativa, mas também se mostra atuante no figurativo. Ambos se misturam, e isso é particularmente percebido nas esculturas barrocas. O sangue, representado através de tintas ou de incrustações (verdadeiras ou falsas), ao mesmo tempo em que busca evocar um sangue "real", impressionando o espectador – em geral por sua abundância – é também decorativo, forma "padrões" ornamentais. Por vezes, trata-se de duplicar a coroa de espinhos; outras, de formar braceletes para punhos e tornozelos; ou ainda, de marcar as costelas no tórax; de desenhar cruzes nos pés. Há mesmo um exemplo, bastante interessante, da intervenção de fiéis nesse processo: uma escultura do Senhor Morto da Capela Dourada do Recife exibe, além das chagas e do sangue, marcas de beijo com batom vermelho no braço direito. Mais uma vez, vemos como a exibição do *pathos* gera respostas igualmente passionais por parte dos espectadores, e mais precisamente, das espectadoras.

Além de utilizações simbólicas, decorativas, há também funções "práticas" para o trabalho do sangue. Em muitas esculturas de vulto, o sangue foi usado como recurso para esconder (ou, ao contrário, para exibir) elementos estruturais: as junções entre os

membros, ombros, joelhos, cotovelos, como em uma escultura em madeira articulada do Cristo da coluna, da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, para citar apenas um exemplo.

E ainda que muitas das esculturas, tanto medievais quanto do período colonial, possam ter tido sua policromia alterada – com o sangue apagado, ou reforçado, ou modificado – isso é apenas mais um indício dos poderes desse elemento ornamental, a ponto de ser censurado ou incentivado, ou aperfeiçoado, em diferentes momentos históricos (inclusive na atualidade).

Assim, como havíamos mencionado antes, as imagens do Cristo da Paixão deixam ver todo o trabalho da ornamentalidade do sangue: no sentido de criar beleza (ainda que uma beleza terrível); de gerar compunção (através do espelhamento); de reforçar idéias litúrgicas (como no caso do cálice) ou teológicas (como a morte e assim a dupla natureza do Cristo, humana e divina); de demonstrar força (através da exibição patente do sofrimento); de exibir riquezas (através dos verdadeiros ou falsos rubis); de marcar diferenças (entre uma imagem e as demais); de esconder imperfeições ou resquícios de fatura (como no caso das articulações); de marcar posse (como no caso do beijo); de ser objeto de adoração. Através dessa breve enumeração de exemplos, pode-se ver como o sangue desempenha o papel de modulador, criando diferentes ritmos na representação da Paixão. Mais que nunca, vemos operar a ornamentalidade do sangue ao modo de um advérbio – afinal, trata-se do próprio Verbo encarnado ao qual o *advérbio* ornamentalidade está aplicado.

Referências

BONNE, Jean-Claude. "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme (org). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996(a), p. 207-249.

_____. "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)", *Annales HSS*, ano51, n. 1, jan/fev. 1996(b), p. 37-70.

_____. "De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome". In : *L'ornement dans la peinture murale*. Colloque Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers : Université de Poitiers, 1997, p. 103-118.

BYNUM, Caroline. The Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History*, v. 71, n, 4, dez. 2002, p. 685-714.
_____. *Wonderful blood. Theology and practice in late medieval Northern Germany and beyond*. Philadelphia: The Pennsylvania University Press, 2007.

HAMBURGER, Jeffrey. *Les dominicaines d'Unterlinden*. Paris: Somogy, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
LOOS, Adolf [1908]. *Ornamento e crime*. Lisboa: Cotovia, 2004.

MORESI, Claudina Maria Dutra. "Materiais usados na decoração de esculturas em madeira policromada no período colonial em Minas Gerais". *Imagem Brasileira* 1, 2001, p. 115-128.

ROSS, Ellen M. *The grief of God. Images of the suffering Jesus in late medieval England*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SÃO GREGÓRIO MAGNO. *Epistolae. Epistola ad Serenus*. In: MIGNE, J. P. *Patrologia Latina.* Paris: Garnier, 1862 (v. 77, col. 1128-1130).
SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.

Notas

[1] Biblioteca Municipal de Besançon, ms. 54, fol. 15v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht5/IRHT_083238-v.jpg

[2] Paris, BNF ms All. 34, f. 4v. Reproduzida em: HAMBURGER, 2000, p. 150.

[3] O chamado retábulo de Isenheim, pintado a óleo sobre madeira, com dimensões de 269x307cm, está conservado em Colmar, no Museu de Unterlinden.

[4] Conforme uma receita do século XVIII: "*Mette ouropimenta em hum destes vidros de vintem que tem com pouca differença tanto de altura como de diametro, tapa-o deixando-lhe hum pequeno buraco para que n]ao estale, e põem-o em banho maria até que o ouro pimenta se derreta, e eleve em vapor, que hirá descorrendo outra vez pelo vidro ao redor do colo; tira então o vidro do fogo, deixa-o esfriar, e quebra-o para lhe tirar os taes pingos, que imitarão perfeitamente pingos de sangue*".
Segredos necessarios para os Officios, artes e Manufacturas e para muitos Objectos sobre a Economia Domestica, extraído dos mais Acreditados e Modernos authores que tratam destes Objectos. por J. A. A. S. Lisboa: Typ. J. B. Morando, 1794. Apud. MORESI, 2001, p. 117.

SAGRADA PARENTELA: UMA SINGULAR REPRESENTAÇÃO ESCULTÓRICA NA COLEÇÃO MÁRCIA DE MOURA CASTRO

Maria Regina Emery Quites
Doutora em História (Patrimônio Cultural).
Professora da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.
mreq@ufmg.br

Ana Martins Panisset
Mestranda em Artes Visuais, PPG/ EBA/UFMG.
anapanisset@gmail.com

Resumo
A escultura em madeira policromada denominada Sagrada Parentela integra a coleção de 263 imagens de pequeno porte denominadas de "santos de casa", de propriedade de Márcia de Moura Castro. A metodologia de trabalho consistiu na identificação, descrição, análises iconográfica, formal estilística e de materiais e técnicas, englobando por exemplo, análise da madeira, raios X, exames estratigráficos, etc. Ressaltamos neste estudo a análise iconográfica desta singular representação da Sagrada Parentela em Minas Gerais, discutindo as variações em torno deste tema, mais comum em Portugal. A partir das análises realizadas discutimos resultados em relação a sua origem, procedência, atribuição e função social. Apresentamos também uma discussão sobre critérios de conservação-restauração de uma obra pertencente a uma coleção particular.

Palavras-chaves - escultura, iconografia, coleção.

Introdução
A imagem Sagrada Parentela integra a coleção de 263 imagens da coleção de santos de pequeno porte de Marcia de Moura Castro, cuja maioria é do século XVIII e XIX provenientes de Minas Gerais. A obra é uma escultura em madeira dourada e policromada, de autoria não identificada, medindo 28 X 22 X 12 cm. Sua procedência, conforme está registrada no inventário da colecionadora, é Sabará, Minas Gerais.
Esta obra entrou para o ateliê do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, para conservação-restauração e consequentemente devido a sua singularidade, associamos a este trabalho uma pesquisa mais aprofundada.

Análise iconográfica
A imagem representa um grupo com Santana e Nossa Senhora assentadas em uma mesma cadeira trazendo ao colo entre as

Figura 1: Sagrada Parentela. Coleção Márcia Moura Castro. Foto: Cláudio Nadalin/Cecor.

duas, o Menino Jesus. Em pé, respectivamente atrás destas, estão São Joaquim e São José. (FIG.1)

No inventário da coleção de Marcia Moura Castro, a peça está registrada com a denominação de Sagrada Família, essa denominação, porém nos pareceu de certa forma demasiadamente simplificada para designar uma representação tão ímpar na iconografia brasileira. O termo Sagrada Família geralmente caracteriza as representações do Menino Jesus acompanhado por seus pais Maria e José. Ainda, segundo Reáu a Sagrada Família é um grupo trinitário onde estão representados Maria e o Menino Jesus acompanhados ou de São José ou de Santana formando a trindade terrestre (REAU, 2000, p. 153).

Em Portugal, Santa Parentela, (Sagrada Parentela ou Sacra Parentela também são encontradas), é a terminologia corrente para designar o grupo da peça em estudo, optamos, portanto por utilizar aqui o termo, por ser o mais abundante na literatura portuguesa. "Sempre que os pais da Virgem, Santa Ana e São Joaquim, estão representados, acompanhando a Virgem, São José e o Menino, é frequente utilizar a expressão Santa Parentela" (DUARTE, 2000, p. 83).

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa parentela significa o conjunto dos parentes; parentada, parentalha, ou ainda, série de gerações; linhagem, família, casta e é nesses dois sentidos que a terminologia designa este grupo da família de Jesus.

A partir do século XIV aparece uma preocupação crescente dos fiéis em estabelecer a genealogia de Cristo, pois a família nuclear necessita de seus parentes. A humanização da figura de Jesus, trás à tona diversas novas interpretações e temas iconográficos.

A origem do culto aos avós de Jesus não está presente nos evangelhos canônicos. Os textos que apontam para Ana e Joaquim são encontrados nos evangelhos apócrifos: Proto Evangelho de Tiago e Evangelho de Pseudo Mateus, onde Ana e Joaquim aparecem como progenitores, devido à concepção milagrosa de Maria.

Embora o termo Santa Parentela seja amplamente difundido em Portugal para designar o grupo acima citado, diversas fontes apresentam diferentes representações para a denominação Santa Parentela.

Dividimos aqui duas formas de interpretação para a designação:

· Uma ampliação dos grupos da Sagrada Família ou das Santas Mães (Maria, Santana e Menino Jesus).

· Uma redução do grupo que representa a descendência de Santana também conhecida antigamente como "A Linhagem da Senhora Santana".

Myriam Ribeiro cita a Santa Parentela (denominada por ela de Sacra Parentela) como uma ampliação da Sagrada Família:

> [...] inclui-se no âmbito da nova iconografia estabelecida pela Contra-Reforma o reforço devocional aos personagens da Sagrada Família, separadamente ou em grupo. A princípio centradas apenas nos personagens da família nuclear (Jesus, Maria e José), essas representações acabaram anexando os progenitores da Virgem (Ana e Joaquim), definindo a tipologia conhecida como Sacra Parentela, muito freqüente em retábulos laterais das igrejas setecentistas portuguesas e brasileiras. (OLIVEIRA, 2001, p. 12).

Figura.2: Santas Mães, Acervo da Igreja do Bonfim. Morro da Agua Quente, Catas Altas, Minas Gerais. Foto: Maria Regina Emery Quites.

Já Louis Reáu coloca que a terminologia da Sagrada Família ampliada teria a adição de Santa Isabel e São João Batista ao invés dos avós de Jesus.

As representações das Santas Mães (Santana Triple em espanhol), grupo em que figuram Nossa Senhora e Santana trazendo o Menino Jesus, são bastante difundidas desde o século XV em toda Europa e também, posteriormente no Brasil colônia. (FIG.2) A formação aqui estudada traz como grupo nuclear as Santas Mães ladeadas por São Joaquim e São José.
Na Espanha e no México as imagens que representam o núcleo familiar de Jesus, com seus pais e seus avós maternos recebem também a designação de "Los Cinco Señores", devido ao número de integrantes do grupo.

Encontramos também com a denominação de Santa Parentela (Holy Kinship, Holy Kindred, Sainte Parenté, Die Heilige Sippe, Santa Parentela, La Parentela de Maria) um grupo bem mais extenso que deriva da legenda dos três casamentos de Santana presente desde o século XIII na Legenda Áurea e difundida no século XV com a visão da monja franciscana Santa Coleta. O tema torna-se bastante

comum na Europa dos séculos XV e XVI, em fins da Idade Média, principalmente no Norte e nos Países Baixos.

O grupo expandido da linhagem de Santana tem às vezes 17 pessoas (três maridos de Santana, suas três filhas – as três Marias, seus três genros e sete netos), podendo alcançar o número de 23 membros familiares, como um verdadeiro retrato de família. Tais representações são mais comuns em pinturas.

A segunda interpretação seria, portanto, a de que o grupo estudado seria uma redução do grupo extenso da descendência de Santana onde a trindade Santana, Maria e Menino Jesus, aqui também se destacam como centro do grupo familiar. Portanto o conjunto se enquadra na descendência de Santana, adequando a Sagrada Parentela.

Análise formal

Na escultura predomina a simetria em sua composição, marcada por uma linha vertical que passa frontalmente pela rocalha do espaldar da cadeira, pela figura central do menino Jesus e pelo centro da base. Esta linha divide de um lado os pais, e do outro, os avós do menino Jesus. Predominam as linhas verticais, no entanto há pequenas curvas e contra curvas na cadeira e algumas diagonais na anatomia e panejamento das figuras. Vista de frente na altura do observador todas as figuras tem o olhar baixo e voltado somente para a imagem de Jesus menino. Se elevarmos a imagem para certa altura é possível visualizar o olhar de todas as figuras. Esta imagem de pequena dimensão possivelmente foi feita para ocupar um nicho de um pequeno retábulo de uma capela ou em um oratório.

As fisionomias de todas as figuras apesar da pequena dimensão possuem traços marcantes, olhos rasgados, boca com leve sorriso e nas figuras femininas queixos protuberantes. É notória também a representação despojada das figuras masculinas.

Não foi possível fazer uma análise comparativa com imagens de pequeno porte, atribuídas à Escola do Mestre Barão de Cocais, mas podemos ver algumas semelhanças fisionômicas com as imagens do Museu Mineiro atribuída ao mestre.

Técnica construtiva

Foram realizados exames técnicos científicos (analise da madeira, Raios X, Fotografia com luz ultravioleta, Fotografia com luz rasante,

Figura 3: Detalhe dos rostos. Foto Maria Regina Emery Quites.

exames e cortes estratigráficos) que propiciaram várias informações sobre a obra.

A madeira é cedro[1], muito utilizada na fatura de esculturas brasileiras, com boa trabalhabilidade, mas também muito macia para realizar pequenos detalhes. Sendo assim, esta obra de pequenas dimensões exigiu o trabalho de um hábil escultor nas faces das figuras. (FIG. 3)

A obra é confeccionada em um bloco principal, com apenas um bloco secundário que é o chapéu de São José fixado com cravo. Também de metal temos o cajado de São José que é apenas encaixado nas mãos do santo e na base da escultura. Existem orifícios originais na cabeça das cinco figuras para fixação de resplendores e na cabeça de São Joaquim é visível através do Raios X um resquício de um resplendor inserido na cabeça. (FIG.4)

Há na parte inferior do corte transversal, os anéis de crescimento da madeira e a indicação de área próxima à medula. É evidente também uma incisão que traça exatamente o centro simétrico da obra e marcas de formão acompanhando esta incisão.

Figura 4: Radiografia da escultura. Foto Claudio Nadalin/Cecor.

Observamos marcações semelhantes nas bases das esculturas do Mestre Barão de Cocais da coleção do Museu Mineiro. Também é possível ver no verso da escultura em toda a cadeira o uso de ferramentas o que demonstra um menor detalhamento de acabamento desta parte no verso da obra, enfatizando sua visão privilegiada frontal.

A policromia possui base de preparação de gesso e carbonato de cálcio. O douramento é a base de água com bolo ocre claro aplicado em várias demãos. Todo o panejamento e a terminação do espaldar são recobertos de folha de ouro brunida. A única técnica de ornamentação é o esgrafiado e predominam os tons de vermelho, azul e dourado em motivos fitomorfos. Há presença de marmorizado na base da escultura. Nas análises[2] foi encontrado pigmento Azul da Prússia no panejamento e Branco de Chumbo na carnação, também visível no exame de raios X.

Estado de conservação e critérios de conservação

A obra apresentava pequeno ataque de insetos (cupim) na base inferior com perda de suporte, desprendimento da policromia, várias intervenções anteriores, dentre elas um "empolamento" com bolhas e perdas em todas as carnações das figuras, possivelmente causada por utilização inadequada de cera quente. O trabalho de conservação incluía a refixação da policromia, a desinfestação e consolidação das galerias e uma limpeza das sujidades superficiais. A restauração da camada escurecida de verniz se baseou numa mínima intervenção de limpeza, buscando o equilíbrio entre todas as partes da policromia, como carnação, panejamento e outros elementos. O critério de conservação-restauração desta obra e sua apresentação estética final foram pensados a partir do contexto geral da coleção de 263 esculturas buscando sua unidade, que é a coleção Márcia Moura Castro (FIG.5).

Considerações finais

A escultura denominada Sagrada Parentela, apresenta características formais compatíveis com uma obra do final do século XVIII inicio do XIX, com influência portuguesa e feita com madeira brasileira. Este trabalho levou-nos a aprofundar nossos conhecimentos sobre materiais e técnicas de uma imagem de pequeno porte, concluindo que a fatura escultórica feita em cedro é primorosa na execução das faces diminutas e expressivas das figuras.

Figura 5: Coleção "Santos de casa" detalhe. Foto: Ana Panisset.

A partir de nossos conhecimentos da imaginária mineira constatamos a singularidade iconográfica da representação desta Sagrada Parentela. É importante também levantar a relevância e necessidade de estudos de imagens de pequeno porte.

Consideramos fundamental na conservação-restauração de qualquer obra, que seja avaliada sua condição dentro de um conjunto, neste caso a Coleção Márcia Moura Castro, ou a inserção em seu meio.

Agradecimentos
Agradecemos ao Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis CECOR da Escola de Belas Artes; à colecionadora Márcia Moura Castro e família pela autorização da pesquisa e publicação do trabalho; ao fotógrafo Cláudio Nadalin e a química Claudina Moresi; à Geraldo Zenid e Maria José pelas análises da madeira no IPT; à estagiária e aluna do Curso de Conservação-Restauração Amanda Cordeiro e à Angela Gutierrez, Presidente do Instituto Cultural Flávio Gutierrez, que cedeu gentilmente o uso de imagem de sua coleção particular.

Referências

COELHO, Beatriz. (org.) Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP / Vitae, 2005. 290p

DUARTE, Alberto de Almeida Branco. Em Torno das Genealogias Familiares. In: _____. Estudos sobre a Genealogia de Cristo na Arte Portuguesa. 2000. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Lusíada, Lisboa, 2000. p. 83-101.

JUSTICIA, Maria José Martinez. La Simplificación del Árbol de Jesé y Otros Temas Genealógicos Marianos en La Escultura Granadina. Revista Virtual de la Fundacíon Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografia, Madrid, tomo II, n. 4, 1989. Disponível em: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0402.html>. Acesso em: 24 ago. 2009.

NARDI, Carolina Maria Proença. O Mestre Barão de Cocais e Sua Oficina. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. 114f.

NARDI, Carolina Maria Proença; QUEIROZ, Moema Nascimento. Mestre Barão de Cocais: uma "assinatura" revelada. Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n. 2, p. 61-65, 2003.

NEMER, José Alberto. A Mão Devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi , 2008. 363p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Sant'Ana na Imaginária Sacra Brasileira. In: GUTIERREZ, Angela (org.). O Livro de Sant'Ana: coleção Angela Gutierrez. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001, p. 8-19.

PESQUERA, Diego de. The Holy Family withs Saints Anne and Joachim. 1567-68. Relevo em madeira dourada e policromada. 158,8 x 106,7 cm. Metropolitam Museum of Art. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/

e u r o p e a n _ s c u l p t u r e _ a n d _ d e c o r a t i v e _ a r t s / the_holy_family_with_saints_anne_and_joachim_diego_de_pesquera/ /objectview.aspx?OID=120014775&collID=12&dd1=12>. Acesso em: 23 ago. 2009.

RÉAU, Louis. Iconografía del Arte Cristiano: iconografía de la Bíblia – Nuevo Testamento. 2. ed. Traducción Daniel Alcoba. Madrid: Serbal, 2000. (Cultura Artística). Título original: Iconographie de l'Art Chrétien.

_____. Iconografía del Arte Cristiano: iconografía de los santos A-F. 2. ed. Traducción Daniel Alcoba. Madrid: Serbal, 2000. (Cultura Artística). Título original: Iconographie de l'Art Chrétien.

SANTA Parentela. Autor desconhecido. Séc. XVII – XVIII. Escultura em marfim e madeira. 16,9 X 25,5 cm. Museu Histórico Nacional. Disponível em: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria04/mh-g4a017.htm>. Acesso em: 24 ago. 2009.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. Iconografia das Imagens de Sant'Ana. In: GUTIERREZ, Angela (org.). O Livro de Sant'Ana: coleção Angela Gutierrez. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001, p. 21-31.

VARAZZE, Jacopo de. Legenda Áurea: vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia da Letras, 2006, 1040 p.

VIANNA, Iêda Faria Hadad. Sant'Ana: culto e iconografia. Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n. 3, p. 165-175, 2006.

ZARUR, Elizabeth Netto Calil; LOVELL, Charles Muir (ed.). Art and faith in Mexico: the nineteenth-century retablo tradition. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.

Notas

[1] Analise da madeira realizada no IPT-SP.

[2] Realizadas no Centro de Conservação e Restauração (Cecor)/EBA/UFMG, pela doutora em Química, Claudina Maria Dutra Moresi.

A ICONOGRAFIA DA ÁRVORE GENEALÓGICA DA SAGRADA FAMÍLIA. ORATÓRIO DA IGREJA DE MADRE DE DEUS, ANGUSTURA, ALÉM PARAÍBA - MINAS GERAIS/BRASIL.

André Vieira Colombo
Historiador do Atelier Relicário de Conservação e Restauração de Bens Culturais, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.
colombohistoria@gmail.com

Fernando José Teixeira
Pesquisador de História da arte e da religiã, Guimarães, Portugal.
fjt.torga@gmail.com

Palavras-chave: Sagraca família, árvore genealógica, iconografia.

O presente artigo dedica-se ao estudo iconográfico do conjunto escultórico da Árvore Genealógica da Sagrada Família que compõe um grande oratório existente na Igreja Matriz de Madre de Deus, no distrito de Angustura, Além Paraíba/MG/Brasil. O município está situado na Zona da Mata mineira, na divisa dos estado de Minas Gerais com o Rio de Janeiro. Essa região foi vinculada eclesiasticamente aos bispados do Rio de Janeiro até o final do século XIX, o que faz com os acervos de arte sacra desta região tenham sofreram grande influencia do Rio de Janeiro, tanto na produção quanto na circulação das obras, pelo contato natural e cultural com a região portuária e por conseguinte com o exterior.

Várias singularidades nos levaram a empreender esse estudo: em primeiro lugar pelo fato do oratório comportar uma representação iconográfica rara na arte sacra brasileira; mas também por possui significativa qualidade técnica, tanto na talha das imagens quanto à sua policromia. É um oratório que possui dimensões inusitadas se comparado com a maioria dos oratórios difundidos ou produzidos no Brasil, o que remete a uma possível intencionalidade de sua confecção para culto público. É uma das obras mais importantes do acervo da Igreja de Madre de Deus que faz parte de um conjunto urbano tombado como patrimônio cultural do município de Além Paraíba. Consonante com todos esses fatores, o estudo estudo justifica-se pelo fato do objeto estar em acelerado processo de degradação por infestação por insetos e ter sofrido intervenções questionáveis à luz do atual pensamento da conservação, o que faz com a obra reclame por urgente e delicado processo de restauração. Nesse sentido objetiva despertar, através do estudo de sua iconografia rara, a atenção para a sua exemplaridade e necessidade de preservação.

A priori acreditava-se que o conjunto cênico do oratório poderia tratar-se de uma representação da "Árvore de Jessé". Afinal assim

a obra está identificada no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG), através do Inventário de Proteção do Acervo Cultural, desenvolvido pelo município. Certamente a identificação foi feita pelo fato da representação ser muito semelhante em vários elementos às iluminuras que serviram de inspiração às esculturas e pinturas portuguesas com essa temática e pela representação ter sido muito difundida na arte portuguesa[1], o que nos levou a aventar a hipótese dela também ter chegado às terras brasileiras.

Figura 1: Vista geral do oratório. Foto André Colombo.

Foi através da identificação iconográfica que buscamos verificar, através de detalhada análise formal e estilística e de ampla pesquisa iconográfica e bibliográfica da arte sacra portuguesa e brasileira, algumas indagações sobre a obra. O oratório, presumivelmente datado do século XVIII, apresenta características técnicas e estilísticas do Rococó, por ser um objeto de um período de transição (FIG.1). Registra-se, como características o arremate do coroamento em forma de cachaço, a policromia interna das portas com fundo em tom claro e uso de flores de malabar; a economia de elementos ornamentais, o que confere a parte interna das portas um aspecto delicado de seda bordada, as pequenas rocalhas, de pouca plasticidade, entalhadas na moldura da cena e a assimetria dos elementos que a compõe.

Sobre a análise formal do conjunto escultórico registra-se que a composição orienta pela composição geométrica da obra, que permite sua divisão em três triângulos bem definidos, onde se organizam, sempre em torno da figura do Pai-Eterno, as figuras de cada geração representada na árvore (FIG.2). Do ponto de vista iconográfico não resta dúvidas que estamos perante um oratório da Sagrada Família, pelas razões que buscaremos, sinteticamente, expor neste trabalho.

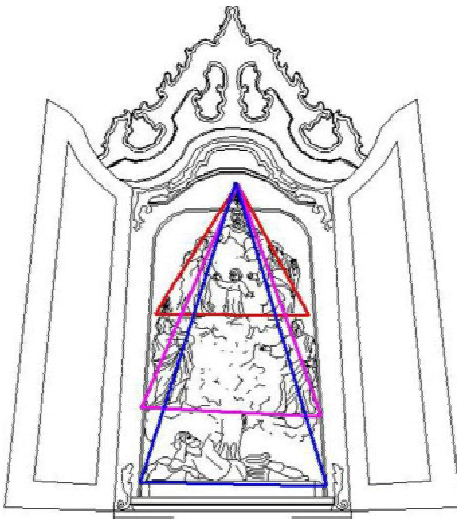


Figura 2: Estudo da Composição. Desenho Elza H. M. Vieira.

É sabido que, durante longo tempo, oratórios da Sagrada Família percorreram as casas das freguesias, seguindo um itinerário pré-estabelecido, permanecendo um dia em cada casa, onde, à sua volta, todos se reuniam em oração. Esta devoção foi fomentada pela hierarquia católica, alarmada pelos novos costumes que, aos poucos, vêm contribuindo para a desagregação das famílias - "*Família que reza unida permanece unida*". Além destes oratórios itinerantes, que deviam ser leves e fáceis de transportar, outros havia, mais pesados, e eventualmente mais complexos, instalados em igrejas e capelas, e também em aposentos reservados à oração

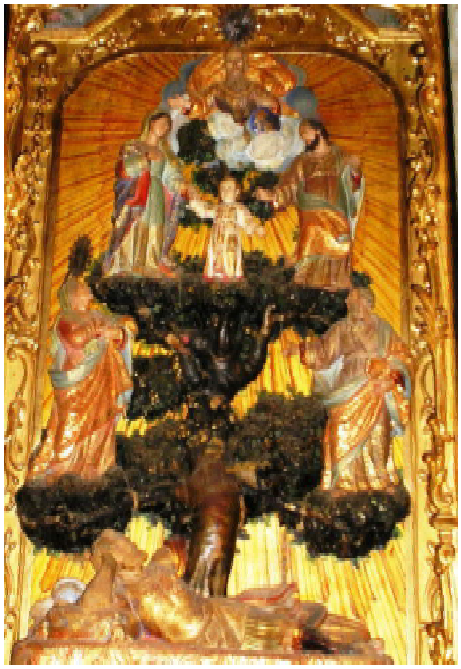


Figura 3: Vista do conjunto escultórico. Foto André Colombo.

em casas particulares mais abonadas. Pertence a este tipo de oratórios o que estamos analisando.

Trata-se de uma peça de grande interesse quando considerada sob o ponto de vista iconográfico porque foi concebida tendo por modelo as *árvores de Jessé*, de antiquíssima tradição: uma figura jacente, dormindo, uma árvore que brota do seu corpo, com figuras localizadas nos seus ramos – esquema que deu origem às árvores genealógicas que todos conhecemos (Figura 03). Não se trata, porém, de uma simplificação da *árvore de Jessé*, pois qualquer simplificação, por radical que fosse, nunca prescindiria do que nessa árvore é essencial: a figura de *Jessé*. Trata-se de uma adaptação do esquema da *árvore de Jessé*, aproveitando desta a figura deitada que está na sua base, usando uma árvore para nela se escalonarem os seus descendentes e pondo no topo a figura que queremos salientar.

As árvores genealógicas dos reis e das famílias de nobreza são, elas também, adaptações da *árvore de Jessé*, pois só apareceram depois dela e dela aproveitaram a estrutura. Analisando iconograficamente as *árvores de Jessé* produzidas ao longo dos séculos podemos até sustentar que todas elas são adaptações em relação às primeiras, que datam do século XI, que tinham por objetivo único representar plasticamente e com intuitos cataquéticos a profecia de Isaías relativa ao Messias (Livro de Isaías, 11, 1-3) onde se lê: "*egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet*", que podemos traduzir assim: "*um ramo sairá do tronco de Jessé e um rebento brotará das suas raízes*". Esse rebento era Jesus Cristo, no ensino dos Padres da Igreja desde Tertuliano.

Mais tarde, adaptaram a *árvore de Jessé* transformando-a na árvore genealógica da Virgem, incluindo figuras (profetas e sibilas) que não pertenciam à descendência de Jessé, e omitindo as pombas que representavam os dons do Espírito Santo que Isaías enumerou na sua profecia (Is 11, 2). Inicialmente, a árvore de Jessé pretendia apenas - e era muito, e complexo - representar plasticamente a profecia de Isaías (11, 1-3): a exegese sempre viu nesse texto o anúncio da vinda de Cristo, Salvador do Mundo, e dele se fez eco S. Paulo na sua Epístola aos Romanos: "*Surgirá o rebento deJessé, aquele que se levanta para reger as nações. Nele as naçõescolocarão a sua esperança"* (Rm 15, 7-12).

Figura 4: A emblemática figura jacente.

Segundo Jacopo Manna, à *árvore de Jessé* foi então incumbida a missão de exprimir de forma inteligível "*o conceito abstracto e complexo da presença histórica de Jesus Cristo: Deus, mas descendente do homem, nascido pela graça divina, mas no seio de uma mulher*". Corolário de tudo o que fica dito - para que haja uma *árvore de Jessé* é condição essencial que Jessé nela figure. Tradicionalmente, este velho patriarca aparece nela reclinado, quase sempre dormindo, como que alheio ao mistério salvífico do qual a sua descendência seria protagonista; e é do seu corpo jacente que brota a árvore que se ramifica até dar origem ao rebento a que se refere o profeta Isaías e o apóstolo S. Paulo. Por isso, na interpretação iconográfica deste oratório, teremos de centrar a nossa atenção nas figuras que estão na base e no topo da composição, pois será em função delas que poderemos descobrir a razão de ser de toda a peça.

Na árvore em análise, deparamos com uma figura jacente, dormindo, reclinada sobre o lado direito da qual brota uma árvore: encontramos essas características nas *árvores de Jessé*. Mas deparamos com algumas diferenças: a figura jacente apresenta-se no oratório

brasileiro como se fosse um guerreiro, com uma armadura decorativa semelhante às que encontramos na arte sacra da época. Ao seu lado, temos um escudo com uma decoração cruciforme, sobre o qual foi colocado um livro (FIG.4). É preciso reconhecer que nenhum destes atributos (que não encontramos nas *árvores de Jessé*) podem ser associados a Jessé, que não foi guerreiro nem escritor. Sendo assim, esqueçamo-nos da figura jacente e ocupemo-nos das outras imagens da peça: a ela voltaremos mais adiante.

Comecemos pelas figuras que se situam no ponto mais elevado da composição. Representam, evidentemente, as três pessoas da Santíssima Trindade: ao centro, presidindo, temos a figura veneranda de Deus Pai, a primeira pessoa da Santíssima Trindade, abençoando com um gesto magestoso da sua mão direita, tendo, numa atitude de soberania, enquanto a sua mão esquerda repousa sobre a esfera celeste, onde vemos desenhadas estrelas e nebulosas. No seu colo, vemos esculpida uma pomba (que hoje falta a cabeça), símbolo do Divino Espírito Santo, a terceira pessoa da Santíssima Trindade: foi sob a forma de pomba que o Espírito Santo se manifestou no batismo de Cristo no rio Jordão (Lc 3,16). O Filho, segunda pessoa da Santíssima Trindade, está presente sob a forma humana de Jesus Cristo, integrando o grupo da Sagrada Família que se dispõe no quadrante imediatamente inferior.

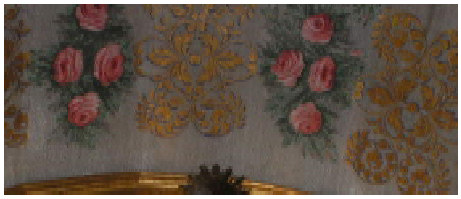
Embora a inclusão da Trindade fosse desnecessária para a ligação da *árvore de Jessé* à profecia de Isaías, a verdade é que aí a encontramos muitas vezes. Muito mais frequentemente topamos com a representação do Espírito Santo: o que se compreende, porque, a propósito do rebento que brotará do tronco de Jessé, o próprio Isaías escreveu: "*sobre ele repousará o espírito de Iahweh, espírito de sabedoria e de inteligência, espírito de conselho e de fortaleza, espírito de conhecimento e de temor de Iahweh*" (Is 11, 2). Assim, em muitíssimas *árvores de Jessé*, mesmo nas mais antigas, encontramos, no topo da composição, a figura de uma pomba, ou de sete pombras, representando neste caso os sete dons do Espírito Santo nomeados neste trecho da profecia.

Analisemos a Sagrada Família: no cimo da árvore, por baixo da representação da Trindade, vemos Jesus Menino, ao centro, dando a mão a Maria, sua mãe, que está à sua direita, enquanto que São José, do outro lado, o observa, atento e com amor. É a presença da Sagrada Família no cimo da árvore que nos permite

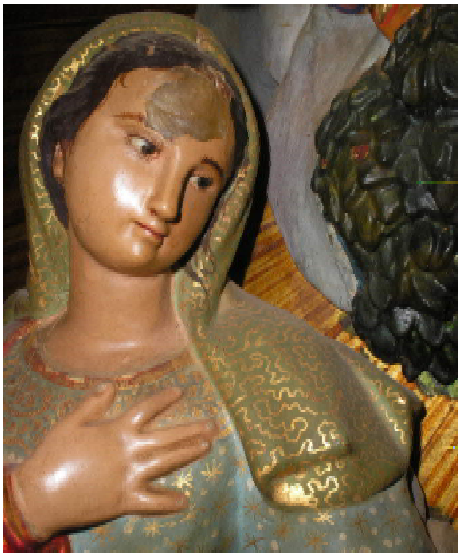
identificar a figura jacente que está na sua raiz. Esta figura deverá ser (terá de ser) um ascendente ilustre comum a cada um dos membros dessa famíla e das outras figuras que se distribuem no registo intermédio da composição. Esse ascendente comum é Davi, rei de Israel e de Judá.

São José só muito tardiamente conquistou um lugar nas *árvores de Jessé*, dando-lhe até, em algumas, um lugar proeminente (caso da Igreja de Santa Maria da Feira, em Beja, e da Igreja do Convento de S. Francisco, no Porto, ambas em Portugal). Era difícil de ignorar que José era apenas e só o pai putativo de Jesus. Mas, como não estamos perante uma *árvore de Jessé*, teremos de aceitar como natural a sua presença num oratório da Sagrada Família. Sabemos que S. José era da Casa de Davi: atesta-o a genealogia de Cristo registada no princípio do Evangelho de S. Mateus: "*… Jacó gerou a José, o esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, chamado Cristo*" (1, 16); filiação confirmada no Evangelho de S. Lucas (3, 23). José deslocou-se de Nazaré a Belém, cidade de Davi, "*por ser da casa e família de Davi*", diz o mesmo evangelista (2, 4). Numerosas vezes, referem os evangelistas que o povo apelava para Jesus Cristo chamando-lhe "*filho de Davi*", certamente porque o julgavam filho de José, carpinteiro, que era da casa de Davi; e do mesmo modo o vitoriaram ao entrar em Jerusalém: "*Hosana ao Filho de Davi! Bendito o que vem em nome do Senhor! Hosana no mais alto dos céus!"* (Mt 21, 8-9).

Falemos agora da Virgem Maria. Os evangelhos não dizem expressamente que Maria era da descendência de Davi, mas, em contrapartida, as profecias exigiam que o Messias dele descendesse. Como os evangelhos reservavam para José (este, sim, descendente de Davi), o simples papel de pai putativo de Jesus, o único modo de resolver a questão era admitir que Maria pertencesse a um ramo colateral dessa família. E há no Novo Testamento textos que apontam nesse sentido: assim, no Apocalipse, Jesus diz de si mesmo: "*Eu sou o rebento da estirpe de Davi*" (22, 16), e, na sua carta aos Romanos, S. Paulo diz que Jesus Cristo, Filho de Deus, era "*nascido da estirpe de Davi segundo a carne*" (1, 3). Esta expressão "*segundo a carne*" obriga a que Maria fosse, ela também, da estirpe de Davi.
Assim acreditavam e defendiam, os primeiros escritores cristãos: Tertuliano (c. 150-250), opondo-se ao heresiarca Marcion, escreveu: "*O profeta* (Isaías*), usando a imagem da flor, fala de Cristo*



aventurada e gloriosa sempre virgem Maria descendia de estirpe régia e pertencia à família de Davi. Tinha nascido em Nazaré e foi educada no templo do Senhor, na cidade de Jerusalém. O seu pai chamava-se Joaquim e sua mãe, Ana".



Nada obrigava que num oratório da Sagrada Família fosse incluída a parentela da Virgem: na verdade, não se conhece caso semelhante em Portugal. A sua inserção num oratório brasileiro pode ter que ver com o fato de Santa Ana ter sido, no Brasil Colonial, a segunda santa mais venerada a partir do século XVII, altura em que se notou um aumento significativo da importação das suas imagens. Isto pode ser, por sinal, a indicação que se trata de uma obra, embora com grandes influencias da arte portuguesa, confeccionada no Brasil. Lembremo-nos a propósito que, embora o culto de Santa Ana seja muito mais antigo, só em 1584 o papa Gregório XIII estendeu o seu culto a toda a Cristandade, fixando em 26 de Julho o dia da sua festa.

Não é possível formular conclusões definitivas sobre a iconografia de uma peça. As conclusões que formulamos têm carácter provisório: Trata-se de um oratório da Sagrada Família, destinado provavelmenre ao culto familiar; O artista aproveitou habilmente o esquema das *árvores de Jessé* para dar ao oratório um aparato esteticamente mais vistoso e iconograficamente mais rico, importando o que podia da *árvore de Jessé* (posicionamento da figura jacente, colocação dos antepassados da Sagrada Família num ponto intermediário (FIG. 5), inclusão da árvore e das figuras da Santíssima Trindade); Não foi tão imaginativo no que toca à representação de Davi, que seria mais facilmente identificado se a sua figura fosse acompanhada dos atributos tradicionais: a harpa de salmista, a lança, a funda ou a cabeça de Golias, a recordar os seus episódios guerreiros.

Para finalizar podemos dizer que, com muita propriedade o artista que o concebeu legou a nossa contemplação um conjunto cênico de rara beleza escultórica e decorativa, onde as imagens de Deus Pai, Davi, Santa Ana, São Joaquim, São José, Maria e Menino Deus nos contam, em narrativa histórica, uma das mais profícuas tradições bíblicas: a origem nobre e davídica de Maria, José e Jesus. Obra esta que já sofreu intervenções anteriores (Figura 06) e que apresenta atualmente sérios danos necessitando de cuidados urgentes para evitar seu desaparecimento.

Referencias

COLOMBO, André Vieira. *"Devoção e circulação de imagens sacras dos séculos XVIII e XIX na região de Juiz de Fora"* In: COLOMBO, André Vieira; FABRINO, Raphael João Halack; PASSOS, Valtencir Almeida dos. Imaginária Sacra em Juiz de Fora. Juiz de Fora: Funalfa. 2008.

GOMES, Rafael Azevedo Fontenelle (org.). *Inventário da Arte Sacra Fluminense*. Rio de Janeiro. INEPAC. 2010.

GONÇALVES, Flávio. *A Árvore de Jessé na Arte Portuguesa.* Revista da Faculdade de Letras – História da Universidade do Porto. II série. Vol. III. Porto, 1986.

MANNA, Jacopo. *L' Arbero di Jesse" nel medioevo italiano: un problema di iconografia.* Banca Datti "*Nuovo Rinascimento*" - Immerso in rete il 21 Iuglio 2001 IN: << http://www.nuovorenascimento.org>>.

OTERO, Aurélio de Santo. *Los evangelios apócrifos.* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2003 (reimpressão).

Notas

[1] GONÇALVES, Flávio. A Árvore de Jessé na arte portuguesa. Revista da Faculdade de Letras – História da Universidade do Porto. II série. Vol. III. Porto, 1986.

[2] *Christum enim in floris figura ostendit oriturum ex virga profecta de radice Iesse, id est virgine generis David, filii Iesse* " (*Adversus Marcionem* , Liber V, VIII, 4).

SIGNIFICATIVAS IMAGENS SACRAS DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DE VITÓRIA , ESPÍRITO SANTO

Palavras-chave: Franciscanos, Imagens, Vitória-ES, São Francisco.

Andrea Aparecida Della Valentina
Professora. Mestre em Artes, UFES.
andrea.della@uol.com.br

Introdução

O convento de São Francisco de Vitória teve demolida sua igreja conventual em 1926, além de alterações na capela dos Terceiros; retábulos e nichos desapareceram e o conjunto de imagens se dispersou. Entretanto, localizamos dezesseis das trinta e cinco imagens citadas na documentação primária. A análise das imagens de culto e de procissão pode revelar muito da religiosidade local, bem como das relações de poder entre as várias camadas sociais participantes das associações religiosas que tinham sede na igreja e capela dos Terceiros; destacamos três imagens: Sant'Ana Mestra, da Irmandade de São Benedito; Santa Rosa de Viterbo, que se localizava no altar mor da capela dos Terceiros e São Francisco, da igreja conventual. Faremos uma análise a respeito de sua localização, usos e funções.

São Francisco da igreja da Ordem Primeira de Vitória

Nas representações figurativas, em geral encontramos São Francisco como um homem magro, de tonsura e barba, trazendo no corpo os estigmas de Cristo, vestindo hábito marrom ou preto, com capuz, cordão à cintura e pés descalços[1]. Nas igrejas conventuais da Ordem franciscana e nas igrejas da Ordem Terceira é unânime sua representação, sozinho, ou em cenas pintadas ou esculpidas. Para Maria Regina E. Quites, a pintura favorece uma maior possibilidade de representações iconográficas[2].

Na igreja conventual de São Francisco de Vitória havia uma imagem sua no centro do altar-mor, esculpida em talha inteira, em madeira policromada, medindo 0,94x0,40x39,5m. (FIG.1 e 2). Esta imagem, orago da igreja do antigo convento de São Francisco de Vitória, mostra o santo com uma expressão de dor, tendo a mão esquerda sobre o peito e segurando uma cruz com a direita. Essa imagem, que atualmente está conservada na reserva técnica do Museu Solar Monjardim, em Vitória, foi restaurada em 2005 por Ailton Tadeu Costa. (FIG.3).

Figura 1: São Francisco de Assis. Acervo do Museu Solar Monjardim/ Ibram. 2008. Foto: Andrea Della Valentina.

Figura 2: São Francisco de Assis. Acervo do Museu Solar Monjardim/ Ibram. 2008. Foto: Andrea Della Valentina.

Sua presença na igreja conventual é atestada por uma série de fontes escritas. A primeira delas é a descrição de frei Apolinário, em 1730, da igreja, que afirma que no altar-mor achava-se a imagem do Patriarca São Francisco e, em nichos laterais, as de Santo Antônio e de São Benedito[3]. Em seguida, encontramo-na citada em uma série de inventários – que em geral se preocupavam mais com os objetos de valor, ouro ou a prata, que com as esculturas. O inventário de 1850 cita: "no altar mor – A imagem de São Francisco com seo resplendor de prata, e uma cruz na mão direita"[4]. Dois anos depois, um inventário apenas dos objetos em prata, especifica: "altar-mor: em prata – um resplendor de São Francisco"[5]. Em 1858, há um novo levantamento das jóias e alfaias da igreja de São Francisco, no qual podemos ler: "Altar mor – uma imagem do Santo Padre com a Cruz"[6]. Em 1888, há novamente um levantamento sobre a prataria da igreja que cita "um resplendor de São Francisco"[7]; e em 1893, outro que também menciona "um resplendor de prata da imagem de São Francisco"[8]. No ano de 1900, um novo inventário de alfaias especifica que há "no altar mor – São Francisco de Assis com resplendor de prata e um crucifixo de madeira na mão"[9]. Finalmente, em um documento avulso, de 1906, lemos: "no altar-mór Imagem de S. Francisco de Assis com resplendor e cruz de prata na mão"[10]. De todo esse conjunto de fontes, a mais distinta é um poema do Padre Antunes Siqueira, de 1884, que não tem o mesmo caráter de arrolamento e é um exemplo da recepção da obra junto a seu público, nesse caso um padre, ressaltando justamente a expressão de seu rosto: "De S. Francisco, junt'a seu Convento; Imagem expressiva, mui garbosa[11]".

Os estudiosos de modo geral se limitam a mencionar a existência da imagem no altar-mor, mas Röwer precisa que, quando de sua visita a Vitória em 1940, ele encontrou "a imagem de S. Francisco num depósito com mais imagens[12]".

Nas fontes e na bibliografia, não há referência alguma ao fato de que essa imagem tivesse sido substituída alguma vez, e posto que o Museu de Arte Sacra foi fundado em 1943, acreditamos que com a sua inauguração a imagem tenha sido levada para lá[13]. De acordo com a ficha da peça, elaborada pelo Núcleo de Conservação e Restauração da UFES, com base num primeiro levantamento feito pelo IPHAN, ela teria sido doada ao Museu por Horácio M. Machado[14], membro fundador da Irmandade de Santo Antônio dos Pobres[15], instalada no convento desde 1919. Em 1937, data da última ata de que possuímos dessa irmandade, ela ainda estava

ativa no antigo convento e Horácio Machado era seu Promotor[16]. Acreditamos que inicialmente, com as reformas e depois com a demolição da igreja conventual, em torno de 1926, Horácio Machado tenha ficado com a guarda da imagem, transmitindo-a posteriormente ao Museu, como também ocorreu no caso das imagens de Sant'Ana Mestra e de NS das Dores[17], esta última vinda do acervo dos Terceiros do Carmo.

Uma foto de 1967 do altar-mor da capela de Santa Luzia, que sediava o Museu de Arte Sacra, nos mostra esta imagem em exposição, juntamente com a Sant'Ana Mestra, a cabeça identificada como de Santo Ivo (possivelmente um São Francisco) e outras imagens. Após a desativação deste Museu, anos 1970, o acervo foi então transferido para o Museu Solar Monjardim e a imagem pôde ser vista lá pela arquiteta Luciane Musso Maia, em 1987[18].

Figura 3A: São Francisco de Assis antes da restauração). Acervo do Museu Solar Monjardim/Ibram. 2005/ 06. Foto: Ailton Costa.

Ainda no que tange aos usos e funções das imagens, nos livros de organização interna do convento não encontramos menções a solenidades organizadas na festa de São Francisco, no dia 4 de outubro, até porque a documentação conservada é recente, correspondendo apenas ao período de decadência da Ordem Primeira em Vitória. Mas na capela da Ordem Terceira ela era comemorada – ainda que não exatamente naquele dia. Um dos exemplos mais detalhados é a festa de 1887, quando a capela recebeu bênção solene após ter sido restaurada justamente na festa do patriarca: "há muitos anos não se faziam a festa que com esplendor em tempos idos, exaltam o culto instituído em nome do Patriacha Franciscano, que por motivos alheios dos desejos d'esta Venerável Ordem tem-se deixado de fazer nos últimos cinco anos"[19]. As notícias são ainda de que:

> A chuva abundante de sabbado e domingo últimos prejudicou consideravelmente o brilho da festa celebrada na Ordem 3ª da Penitência, em louvor do seu patriarcha. Não obstante, todo programma annunciado foi cumprido. O revd. Antunes, que occupou por duas vezes a tribuna sagrada, desempenhou-se com galhardia de sua árdua tarefa. O Sr presidente da província assistiu a missa solenne, bem como outras auctoridades civis, judiciais e militares[20].

Figura 4: Santa Rosa de Viterbo. Capela da Ordem Terceira da Penitência de Vitória-ES. Acervo do Museu Solar Monjardim/Ibram. 2008. Foto: Andrea Della Valentina.

Diante da preocupação em descrever as pessoas que participaram dessa missa em louvor a São Francisco, vemos aí também um exemplo de como a devoção se unia a um acontecimento social, sendo uma ocasião de prestígio.

Esta imagem de São Francisco Penitente foi restaurada entre 2005/2006, por Ailton Tadeu Costa, no próprio Museu Solar Monjardim. A peça encontrava-se enrolada em tecido, apresentando várias galerias de cupins que se interligavam, iniciadas na cabeça e capuz, chegando até a base da imagem, que não mais existia. Ela tinha também partes com perda da policromia, repintura com uso de purpurina por sobre as folhas de ouro e todo o verniz estava oxidado. O pé direito estava faltante, tendo sido encontrado após a obra já estar reintegrada e restaurada, foi anexado por último. Um pedaço do cordão franciscano esculpido em madeira também tinha sido perdido, exatamente na parte onde há os três nós. O restaurador deixou essa parte sem "acabamento" com os pinos aparentes, na expectativa de que fosse encontrado posteriormente[21]. No entanto, até hoje esta parte não foi encontrada. Estando a imagem conservada, permanece guardada na reserva técnica do Museu Solar Monjardim/Ibram/Minc, e não fica exposta a visitação.

Santa Rosa de Viterbo da Capela da Ordem Terceira de Vitória (FIG.4)

Nascida no ano de 1235, na cidade de Viterbo, Itália, conta-se que aos oito anos e gravemente enferma, Santa Rosa foi curada por intercessão de Nossa Senhora[22].

Santa Rosa é representada vestindo hábito franciscano, podendo estar coroada de rosas e ter uma touca branca sob o véu. Seus atributos são a caveira, o crucifixo, uma maquete de igreja (por sua defesa do papado), uma vara de açucena, ou ainda uma imagem miniatura do *Ecce Homo*. Além disso, ela tem frequentemente uma fogueira a seus pés, que representa a conversão de uma feiticeira[23]. Ela pode ainda trazer um ramalhete de rosas à mão ou numa das dobras do hábito ou no escapulário a modo de avental, pois também a ela se atribui o milagre de Santa Izabel.

Em Mariana, Santa Rosa de Viterbo possui altar próprio, em São João del Rei está entronizada no altar-mor e em Ouro Preto, tem altar na nave; no Rio de Janeiro, possui retábulo na nave da igreja e imagem de vestir no Museu Sacro. Em Salvador e em Recife existem imagens de vestir na Casa dos Santos e no claustro,

respectivamente[24]. Nas imagens de Ouro Preto, Mariana e São João del Rei, ela possui uma cruz coberta de rosas. Em Vitória, Santa Rosa de Viterbo é a titular da capela dos Terceiros da Penitência e sua imagem, em madeira policromada com resplendor de prata, ocupava no final do século XIX, segundo o relato do bispo D. Nery, o altar-mor da capela dos Terceiros[25]. Mário Freire nos fornece a localização das imagens no altar-mor: ao centro, a Conceição, a direita Santo Antônio a esquerda Santa Rosa de Viterbo "oferecida ao Museu"[26].

De fato, esta imagem de Santa Rosa de Viterbo, de madeira policromada, medindo 0,83 x 0,35 x 0,19m, consta atualmente no acervo do Museu Solar Monardim (anteriormente pertencia ao acervo do Iphan-ES). (FIG.4). De acordo com os inventários, essa imagem, que dataria do século XVII, ficou aos cuidados da Madre Superiora do Orfanato Cristo Rei, instalado no antigo convento desde 1924, e foi por ela doada ao Museu de Arte Sacra quando ele funcionou na capela de Santa Luzia[27]. A partir de então, podemos ver esta imagem em fotos de periódicos locais, exposta também no Museu Solar Monjardim[28]. Anos mais tarde, as notícias são de que o acervo de imagens do Museu de Arte Sacra, transferido para o Museu Solar Monjardim, estavam sendo "vítimas do descaso público, maus-tratos, agressão física, muitas peças sendo destruídas pela ação dos cupins, e sem a mínima segurança"[29]. Dentre outras imagens sacras, está em destaque a imagem de Santa Rosa de Viterbo, e ainda, que o valor das peças "é incalculável", e que estavam a espera de restauração e um lugar seguro e digno.

Ela foi restaurada entre 2005/2006 por Ailton Tadeu Costa, que também restaurou a imagem de São Francisco na mesma época. Ailton nos informou que, quando encontrou a imagem no Museu Solar Monjardim, a única parte faltante eram os dedos da mão esquerda que foram refeitos[30]. A imagem estava solta da base, e a mão esquerda estava colada, mas um pouco deslocada do pulso. Todo o verniz da imagem estava oxidado e havia galerias de cupins nas partes frente e atrás do véu.

Acreditamos que essa imagem, além de retabular, também era processional, por que havia procissão no dia de sua festa, e ainda temos registro de uma imagem de Santa Rosa de Viterbo que saiu no sexto andor da procissão de Quarta Feira de Cinzas de Vitória. É preciso levarmos em conta, que também há possibilidade de que tenha existido uma imagem de vestir somente para a procissão de

Cinzas, e que desapareceu. De acordo com essa descrição de 1867, ela levava na mão direita uma cruz e "nas pontas do regaço do seo manto da parte esquerda leva rosas, na cabeça uma capella e resplendor". O anjo seguia com a tarja: "*Quasi rosa plantati*[31]". É certo que sempre há a possibilidade de haver duas imagens, uma de vestir e uma de talha inteira – o que não podemos comprovar por falta de documentação.

Temos pouca documentação acerca das festividades a Santa Rosa de Viterbo, mas há registros de que eram realizadas missas cantadas pela madrugada, a exemplo de 1856[32]. Essa missa se realizava juntamente com a festa ao patriarca São Francisco. Em 1870, além de missa cantada na madrugada, houve vésperas, procissão e *Te Deum*, bem como de leilão das ofertas[33]; como conta o periódico no dia seguinte: "forão concorridas essas festividades, que se fizeram com toda decência, e até com certo esplendor". O mesmo se repetiu no ano seguinte[34]. Esse prestígio se devia à sua posição na Ordem, tendo sido nomeada "patrona", por ser titular da Ordem Terceira[35]. Este título, habitualmente é concedido a Santa Izabel Rainha da Hungria[36], mas em Vitória, não há relatos da existência dessa representação, fato este que talvez justifique seu lugar sendo ocupado pela Santa Rosa[37]. Mas a partir de 1871 não mais encontramos registro de suas festividades em Vitória, talvez pelo estado de conservação da capela dos Terceiros, que precisava de urgente reforma. Esta imagem também faz parte da reserva técnica do Museu Solar Monjardim.

Sant'Ana Mestra da igreja de São Francisco de Vitória

No Brasil, Sant'Ana é vista como modelo de comportamento para os fiéis, onde as virtudes da virgindade e da castidade ganham relevo[38]. Acredita-se que o culto a Sant'Ana tenha surgido no Oriente; e ainda segundo a tradição, sobre o túmulo de Sant'Ana teria sido erguido um templo em Jerusalém; para esta afirmação não existem provas, no entanto, há nessa cidade, uma basílica em honra a Sant'Ana. Seu culto se estendeu até Constantinopla, onde há uma igreja de Sant'Ana[39]. Segundo Réau, na Europa, a devoção a Sant'Ana entrou em decadência após o Concílio de Trento[40], no Brasil, a devoção a Sant'Ana foi trazida pelos colonizadores portugueses, intitulando cidades.

Souza afirma, que coube às artes visuais se encarregar da criação de imagens que fossem eloqüentes em sociedades majoritariamente analfabetas, como as da América portuguesa[41]. O tema mais representado na época barroca é a Sant'Ana Mestra, baseada em uma tradição que contava que após a Apresentação ao templo, Maria teria voltado para casa e recebido sua educação diretamente da mãe. Esse tipo iconográfico mostra Sant'Ana ensinando a menina Maria a ler: a

santa está sentada em cadeira nobre, geralmente de espaldar alto, enquanto a menina encontra-se de pé, à esquerda, lendo um livro que sua mãe tem aberto no colo e para o qual aponta ou sobre o qual apóia a mão direita. A representação com a menina à direita é menos freqüente[42]. Há também um outro tipo de Sant'Ana Mestra representada de pé, com a Virgem Maria apoiada em seu braço, portando no colo um livro aberto. Esse tema iconográfico foi representado exaustivamente no século XVIII, sobretudo pela insistência das academias em favor da divulgação das ciências e da cultura. A menina Maria aprendendo a ler santifica o ensino, servindo então de modelo para a juventude e a família na sociedade.

No Brasil as representações de Sant'Ana são numerosas. Por exemplo, dois dos principais escultores brasileiros do século XVII, frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus, esculpiram uma Sant'Ana, assim como Aleijadinho. Escultores eruditos e populares contribuíram para a divulgação dessa devoção, onde a mistura de raças e crenças popularizava cada vez mais estas esculturas, promovendo sua presença desde a ricos altares de igrejas, como pequenos oratórios caseiros. A inclusão da imagem da Mãe da Virgem no conjunto da imaginária franciscana se explicaria pelo próprio peso que tem a devoção à Imaculada Conceição no seio da Ordem.

Assim, no Espírito Santo, encontramos no acervo pertencente ao Museu Solar Monjardim, uma Sant'Ana Mestra de pé, que de acordo com sua ficha técnica, conservada no IPHAN-ES, seria do século XVIII e teria pertencido à antiga igreja conventual de São Francisco de Vitória, tendo sido doada ao Museu de Arte Sacra, por Horácio Machado[43]. Ela é esculpida em madeira, dourada e policromada, medindo 1,01x 0,39 x 0,32m[44]. (FIG. 5 e 6).

Figura 5 - Sant"Ana Mestra. Convento de São Francisco de Vitória-ES. Acervo do Museu Solar Monjardim/Ibram. 2008. Foto: Andrea Della Valentina.

De acordo com a documentação encontrada, a exemplo de 1850, esse inventário menciona no altar lateral da Epístola "uma imagem de Sant'Anna com resplendor de pedras e a imagem de São Benedito com resplendor e o Menino Deus nos braços e resplendor"[45]. Dois anos depois, através de outro documento, há menção da imagem de Sant'Ana, novamente "no altar da Epístola" portando um resplendor de cobre dourado[46]. Em 1884, ela também é mencionada em um poema do Pe Antunes Siqueira que a chama de "Anna Santa[47]". No inventário seguinte datado de 1886 temos: "altar da epístola – Santa Anna e São Benedito"[48].

Em 1898, estando D. João Nery em visita Pastoral à Irmandade de S. Benedito, na Igreja de São Francisco, ele relatou: "Possui a irmandade

Figura 6: Mesma imagem 2008. Foto: Andrea Della Valentina.

de S. Benedito um nicho com a imagem de S. Benedito e uma imagem de Santa Anna com resplendor de metal doirado"[49]. Isso se confirma no levantamento de 1900, que diz também que a imagem de Sant'Ana era de propriedade da Irmandade de São Benedito e assim a descreve: "No altar de S. Benedito, N S Sant'Anna, com resplendor de cobre galvanizado e a Virgem nos braços"[50]. Em 1906 há nova menção à "Imagem da Senhora Sant'Anna com a Virgem no collo, resplendor de prata dourada[51]".

No entanto, há que se precisar que essa não é mencionada na Epítome de frei Apolinário em 1730 como fazendo parte dos altares da igreja conventual. Isso nos leva a crer que esta invocação certamente teria sido incluída posteriormente no acervo da igreja. É interessante observar que os franciscanos, juntamente com os devotos de São Benedito, ofereceram, ao longo da existência do convento de São Francisco, grande diversidade de aulas para a comunidade local, desde "primeiras letras", latim, filosofia e ciências. Ainda criaram um "Liceo" no século XIX, e em 1889, ofereceram aulas pela Associação Beneficente Franciscana, formada pelos devotos de São Benedito[52]. Dessa forma, a imagem de Sant'Ana Mestra poderia haver sido adquirida em função desse papel educacional que o convento assumira ao longo de sua existência, atendendo a sociedade da época.

De toda forma, percebemos o apego dos devotos de São Benedito a essa imagem – ou pelo menos de um deles – em uma carta publicada em um jornal da cidade, em 1926, escrita pelo coronel e ex-professor da Beneficente Franciscana Amálio Grijó e dirigida ao bispo D. Benedito Souza[53]. Nela, o devoto enfaticamente ordena ao bispo que retorne a imagem de Sant'Ana para seu primitivo altar, pois, para "surpresa bem desagradável", a imagem havia sido retirada de forma "abrupta de seu secular nicho para ser jogada a poeira e umidade da sacristia, onde jaz como um objeto imprestável". Grijó afirma ser este gesto um "procedimento que não encontra a menor justificativa", provocando "o desintegralismo da presença da Sacra Família, verdadeiro desrespeito aos antepassados" que ali colocaram a primitiva imagem de Sant'Ana. O devoto não se intimida com a posição de seu interlocutor, e declara: "Daqui lembramos seja recondusida a imagem de Sant'Ana para o seu antigo nincho, della despojado por uns iconoclastas inconscientes. Estamos certos que o Sr. Bispo diocesano não tem conhecimento do acto reprovável de que se trata, que vem extinguir mais uma tradição do numero insignificante das que ainda existem"[54].

De fato, as atividades religiosas que existiam tanto na igreja de São Francisco como na capela dos Terceiros, já estavam decadentes, pois, que nesse mesmo ano de 1926, já havia sido inaugurado o prédio do Orfanato Cristo Rei nos terrenos do convento e que a igreja de São Francisco estava em obras, sendo posteriormente demolida, a partir de 1926. Embora não saibamos o destino dado a essa imagem de Sant'Ana dos devotos de São Benedito, diante do pedido do devoto Amálio Grijó, acreditamos que alguma medida foi tomada. Levando em conta a documentação, levantamos a hipótese de que ela teria sido levada para a Catedral de Vitória. Isso porque em 1929 lemos pela primeira vez uma referência a uma "*Sant'Ana"* no Livro de Tombo da Catedral de 1898[55]. Diante dos relatos de missas em ação de graças a Sant'Ana realizadas na catedral, acreditamos na possibilidade dessa imagem ter permanecido na Catedral a partir do momento em que a igreja de S. Francisco foi demolida. Esta hipótese também se sustenta pelo fato de que não encontrarmos outra explicação para as missas cantadas realizadas na Catedral, que nunca teve registrado em seu acervo a invocação de Sant'Ana.

Assim, segundo esse Livro, em 26 de julho de 1929[56], foi realizada missa com cânticos em sua homenagem. Essa prática se repete em anos seguintes, mas sem outras menções à imagem. Assim temos, em 1930[57], 1931[58] e 1932[59] e 1942[60], bem como em 1944[61]. Em 1945[62] a menção é que "o dia de N S Santana não foi esquecido, havendo missa de ação de graças e grande número de comunhões dos seus devotos", missa também em 1946[63]. Em 1947[64] relatam "a festa de N S Santana da Catedral", data em que o livro se encerra.

Se o bispo não e retratou e devolveu a imagem a seu nicho original, o que seria pouco provável, uma vez que fora ele mesmo quem autorizou a demolição da igreja conventual, parece que ele a "assumira", levando-a para a Catedral. Toda a carga simbólica que aquela imagem da Mãe de Maria trazia consigo era assim, de certa forma, reaproveitada na Catedral, que também era uma espécie de igreja mãe, sendo a Cátedra da Igreja.

Esta imagem de Sant'Ana Mestra em algum momento foi levada para o Museu de Arte Sacra que funcionou na capela de Santa Luzia até 1967[65], quando teve seu acervo transferido para o Museu Solar Monjardim. Também podemos verificar a existência dessa imagem localizada no altar-mor da capela de Santa Luzia, através de uma fotografia de 1967.

Uma revista local, que traz uma foto desse altar com várias imagens em exposição, traz, também em destaque, a foto dessa imagem de Sant'Ana Mestra identificada como Nossa Senhora Mãe dos Homens. A matéria diz ainda que ela "veio da Europa em pagamento de uma promessa feita por diversas famílias capixabas por ocasião de um pequeno terremoto em 1720"[66]. O autor se confunde, pois a iconografia de Nossa Senhora Mãe dos Homens não corresponde à da imagem em questão. Esta invocação, embora introduzida por um frade franciscano no Convento de São Francisco das Chagas em Xabregas – Lisboa, possivelmente no final do século XVIII, tem como representação iconográfica a Virgem fazendo gesto de bênção, tendo no braço esquerdo o Menino e na peanha, dois anjos[67]. Essa descrição não confere com a de Sant'Ana Mestra. E ainda de acordo com os inventários que aqui citamos, fica claro que esta imagem pertencia à Irmandade de São Benedito, que funcionava no convento.

Notas e referências

[1]A respeito da iconografia de S Francisco: SCHENONE, Hector H. Los Santos. Buenos Aires: Fundaction Tarea, 1992.

[2] QUITES, Maria Regina E. Imagens de vestir. 2006. Tese de Doutorado. UNICAMP, Campinas. p. 47.

[3] FREI APOLINÁRIO, Epítome §7. Apud RÖWER, 1957, p33.

[4] Inventário. 1850, frei Manoel de S Izabel. Província Franciscana da Imaculada Conceição.

[5] Relação da prata. Frei de Santa Helena, 10/01/1852.

[6] Relação de jóias. 11/10/1858.

[7] Relação da prata Convento S. Francisco. 23/05/1888.

[8] Relação objetos Convento S. Francisco. 31/05/1893.

[9]Convento S Francisco. Alfaias. 20/12/1900.

[10] Documento Avulso. 30/12/1905.

[11] SIQUEIRA, Antunes. Esboço Histórico. Vitória. Imprensa Oficial, 1944. p. 32.

[12] RÖWER, Basílio. Páginas de História Franciscana. Rio de Janeiro. Vozes. 1957. p. 34.

[13] Punaro Bley criou pelo Decreto 10.610 de 3/7/1939, o Museu Capixaba com acervo Coleção Olinto Aguirre e IHGES. Diretores: Antônio Ataíde, Archimimo Mattos, Mário Freire, Heráclito Pereira e Adolfo Oliveira. Imagem Urbana, 22/03/2001. p. 1. Em 1943 inaugurou-se o Museu de Arte Religiosa na Capela de Santa Luzia, houve divisão do acervo "sacro", a outra parte foi para o Museu Solar Monjardim em 1944, que em 13/02/1967 passou a chamar Museu de Arte e História, aos cuidados da UFES. *Revista Capixaba,* Editoria Artenova, Vitória, ano III, nº 28/06/1969. p. 40.

[14]Levantamento IPHAN e NCR-UFES, década de 80.

[15] Ata de Santo Antônio dos Pobres. 3/05/1919. p. 4.

[16] Ibid. 11/07/1937, p. 39.

[17] Levantamento IPHAN e NCR-UFES década de 80. Freire: a imagem de N S das Dores foi oferecida ao Museu de Arte Sacra. FREIRE, 1954, s/p.

[18] MAIA, 1987, p. 38; *Revista Capixaba*, Ed Artenova, ano II, out. 1968, p. 35. Temos uma foto da restauradora Raquel Diniz com esta imagem em *A Gazeta*, 19/08/1988 e *A Gazeta*, 23/02/1992.

[19] *A Província do Espírito Santo*, 27/10/1887, p. 4.

[20] *A Província do Espírito Santo*, 1/11/1887, p. 3.

[21] Entrevista em 17/02/2009.

[22] SCHENONE, 1992. p. 699.

[23] Ibid.,v. 1, p. 105.

[24] QUITES, 2006, p. 105.

[25] Tombo Catedral. 5/01/1898.

[26] FREIRE, Mario A. A Ordem Terceira da Penitência em Vitória. Revista Vida Capichaba, ano 32, n. 645, mar. 1954. sp.

[27]Segundo catalogação NCR-UFES e IPHAN.

[28] *A Gazeta*, 5/01/1987.

[29] *A Gazeta,* 23 /02/1992.

[30] Entrevista. 17/02/2009.

[31] Livro da O.T. da Penitência. 2/03/1867, p. 4v.

[32] *Correio da Victoria,* 6/9/1856, p. 4.

[33] *Correio da Victoria,* 7/7/1870, p. 4.

[34] *Correio da Victoria,* 16/101871, p. 4.

[35] *Jornal da Victoria,* 4/09/1867, p.4.
[36] Manual da O.T. da Penitência, 1960. Op. cit. p. 140.

[37] Livro da O.T. da Penitência, 1867. p. 4v.

[38] SOUZA, Maria Beatriz. Mãe mestra e guia: uma análise de iconografia de Sant'Anna. *Topoi*. Revista de História. PPGH-UFRJ, Rio de Janeiro, jun. 2002, p. 231.

[39] VIANNA, Iêda Hadad. Sant'Ana: culto e iconografia. *Revista Imagem Brasileira,* BH, n. 3, 2006, p. 167.

[40] RÉAU, Louis. Iconografia del arte cristinano: iconografia de lis santos. Barcelona. Serbal. 2000. p. 77.

[41] SOUZA, 2002, p. 234.

[42] SCHENONE, 1992, p. 121.

[43]Inventário NCR-UFES/1980, com base no inventário IPHAN. Horácio Machado esteve presente na fundação da irmandade de Santo Antônio dos Pobres em 1919 no convento. Ata S Antonio dos Pobres.

[44] Imagem restaurada em 2001 por Atíllio Colnago - NCR-UFES.

[45] Inventário 1850, frei Manoel de S. Izabel.

[46] Relação da prata. Frei de S. Helena, 10/01/1852. Província Franciscana.

[47] SIQUEIRA, 1944, p. 32.

[48] Inventário. 1886. Província Franciscana.

[49] Tombo Catedral, p. 5.

[50] Inventário. 20/12/1900.

[51] Relação imagens. Convento S. Francisco.

[52] *Diário da Manhã*, 31/12/1889. p. 2.

[53] *Diário da Manhã,* 24/11/1926, p. 3.

[54] Ibid., p. 3.

[55]Tombo Catedral.

[56] Ibid., p. 99.

[57] Ibid., p. 99v.

[58] Ibid., p. 100v.
[59] Ibid., p. 101v.

[60] Ibid., p. 111v.

[61] Ibid., p. 115.

[62] Ibid., p. 121v.

[63]Ibid., p. 128v.

[64]Ibid., p. 130v e 131. Foi comemorada com missa e comunhão geral das associações.

[65]Informações da restauradora Raquel Diniz participante do 2° inventário, 1980. (Transferido para o Museu S. Monjardim, ficou guardado 20 anos).

[66] *Revista Capixaba*. Artenova Ltda. Outubro, 1968, N. 20, ano II. p. 34-36.Outra reportagem mostra esta imagem fazendo parte das 400 peças do acervo do Museu de Arte Sacra, no entanto, que estava guardado no Museu Solar Monjardim. *A Gazeta*, 5/01/1987.

[67] Júnior, Augusto de Lima, História de N Senhora em Minas Gerais. Imprensa Oficial: BH, 1956. p. 108.

INFLUÊNCIAS DO ORIENTE NAS FORMAS ARTÍSTICAS RELIGIOSAS BRASILEIRAS: UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS DE CRISTO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA – BAHIA

Maria de Fátima Hanaque Campos
Doutora em Historia da Arte pela Universidade do Porto. Professora da Universidade Estadual da Bahia.
fatimahanaque@hotmail.com

Roberta Bacellar Orazem
Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
roberta_bacellar@yahoo.com.br

Resumo
O comércio marítimo promoveu intensa circulação de produtos artísticos entre Portugal, Índia, China e Brasil, possibilitando assimilação e fusão de técnicas, modelos e estilos artísticos entre os séculos XVI ao XIX. Por estas vias, a criação da arte indo-portuguesa vai ser resultado da presença portuguesa na Índia e China, que forneciam modelos, ideias, figuras, motivos nacionais e emblemática cristã. Objetiva-se analisar influências do Oriente nas formas artísticas religiosas nas imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (OTCC) – Bahia. Essas imagens produzidas no Brasil ou em Portugal distinguem traços fisionômicos chineses que atestam a influência do Oriente nas formas artísticas religiosas brasileiras. As imagens de Cristo da OTCC eram utilizadas nas encenações dos Passos da Paixão de Cristo e são exemplos de uma dinâmica cultural mantida e difundida pelas elites comerciais e que predominou até meados do século XIX.

Palavras-chave: Arte Indo-portuguesa, Iconografia, Ordem Terceira do Carmo, Imaginária Colonial, Cachoeira-Bahia.

Introdução

O trabalho tem como principal objetivo analisar influências do Oriente nas formas artísticas religiosas nas imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo (OTC) de Cachoeira – Bahia. Ao investigar a importância da OTC de Cachoeira a partir do seu valor artístico, pode-se compreender a mentalidade dos homens setecentistas e oitocentistas, pautada pelo cumprimento das práticas religiosas. O estudo das imagens de Cristo da OTC de Cachoeira se insere em uma dinâmica intercultural que se alarga as relações do Ocidente com o Oriente. Alguns autores referem-se a esse aspecto, como Oliveira (1997) e Leite (1999), entretanto de forma superficial.

Comércio Oriente e Ocidente

O comércio marítimo promoveu intensa circulação de produtos artísticos entre Portugal, Índia, China e Brasil possibilitando

assimilação e fusão de técnicas, modelos e estilos artísticos entre os séculos XVI ao XIX. O comércio foi centralizado pelos portugueses de forma a absorver microdinâmicas de redes comerciais do Oriente e de ampliar com novos produtos demandados por negociantes europeus e brasileiros (tecidos, objetos de adorno, porcelanas, mobiliário, além de imagens religiosas).

A arte indo portuguesa, resultante da presença portuguesa na Índia e China, forneceu modelos e ideias como lendas, brasonário, figuras e motivos nacionais, emblemática cristã. Essas obras foram produzidas por artesãos locais indianos e chineses, artistas do reino que se deslocaram para o território indiano e chinês, e também pelos jesuítas e franciscanos na execução de imagens religiosas. O afluxo de obras e artistas possibilitou o contacto de programas iconográficos europeus com similares orientais resultando em novos programas híbridos. A aproximação do Oriente com o Brasil deu-se a partir das bases econômicas propiciando um comércio intenso de troca de produtos agrícolas, manufaturados e escravos. O comércio euro asiático foi fundamental para a manutenção de estruturas sociais e econômicas portuguesas, o escravismo colonial na América e as sociedades africanas fundadas no tráfico de cativos.

A Bahia e as relações comerciais com o Oriente

O porto de Salvador projeta-se como escala para a Carreira da Índia por condições favoráveis geográficas, políticas e econômicas (séc. XVI–XVIII). As bases econômicas no recôncavo baiano durante os séculos XVII e XVIII foram, principalmente, a cana de açúcar, o tabaco e os escravos, permitindo o desenvolvimento do comércio e a absorção dos produtos manufaturados pela elite local.

Os produtos que chegavam ao porto de Salvador adentravam o sertão através das rotas terrestres que partiam do recôncavo baiano, principalmente de Cachoeira. As mercadorias aportavam em Salvador através de embarcações e, dessa forma, boa parte seguia para Cachoeira com destino ao interior do Brasil nos sentidos norte e sul. No século XVIII, com a descoberta do ouro nas Minas Gerais, Cachoeira fazia a ligação entre Salvador e a região mineira, além do Rio de Janeiro.

> De todas as vilas do Recôncavo é esta a mais povoada, assim pelo seu comércio, como que pela fertilidade do seu terreno, quando o seu clima é muito saudável e benigno. Saem da vila da Cachoeira diferentes estradas, o que

> concorre muito para fazê-la famosa, pois que de todas as minas, e sertões se vem dar àquele porto; há muitos pastos em que se refazem as cavalgaduras, que pisam aquelas estradas, e os viajantes ali vão deixar uma grande parte do seu dinheiro. A estrada que sai por S. Pedro de Muritiba estende-se até Minas Novas, Rio de Contas, Serro do Frio, e todas as suas minas gerais, até que circulando vai ao Rio de Janeiro; sai outra passando pela vila de Água Fria, passa às minas da Jacobina corta parte do Piauí, e conduz até o Maranhão; e além destas saem outras de menos conta, e menor distância. (VILHENA, 1969, p.483).

As mercadorias de origem oriental eram comercializadas com preços mais elevados que as produzidas no reino como objeto de luxo, requinte e bom gosto.

A Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira

A Instituição de leigos chamada Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo foi fundada em 1691 na cidade de Cachoeira, e foi durante todo o período colonial uma instituição de leigos, pessoas abastadas, predominantemente de cor branca, de ambos os sexos. Pesquisadores como Russel-Wood (1970) afirmam que a maioria dos irmãos da OTC na Bahia viveu principalmente de comércio no período colonial.

> As cifras apresentadas, que provam a existência de lucros consideráveis e riquezas nas diversas instâncias da economia colonial, como a agricultura açucareira, o tabaco, ouro, comércio de escravos, e outras formas econômicas, é uma realidade incontestável. Os meios que propiciaram a produção daqueles bens, como em toda a parte, estiveram sempre nas mãos da minoria: senhores de terras, comerciantes, o alto clero (bem remunerado e também proprietário), altos funcionários da Coroa, minoria detentora de inúmeros privilégios, desde os primeiros anos do descobrimento – os portugueses de origem pequeno-fidalga e de raça branca. Senhores que agregavam socialmente na Santa Casa de Misericórdia, Ordem Terceira do Carmo, São Domingos e São Francisco de Assis, preferencialmente. (CASIMIRO, 1996, p.38).

Ott (1998, p.157) também atesta, com base em documentos do Arquivo da OTC de Salvador, que alguns irmãos da OTC de Salvador faziam parte da OTC de Cachoeira. Reginaldo (2005, p.200) explica que, para mentalidade da época, fazer parte de mais de uma irmandade era sinônimo de prestígio social.

A sede da OTC de Cachoeira foi sendo construída ao longo de todo o período colonial, mas, principalmente, na primeira metade do século XVIII. O conjunto arquitetônico da instituição destaca-se tanto pelo seu valor histórico como artístico. Segundo Calderón (1976), Bazin (1983) e Ott (1998), a capela-mor da Igreja tem semelhanças com a da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (OTSF) da cidade de Salvador, porém em menor proporção.

Conjunto arquitetônico composto por igreja, capela, sacristia, claustro e consistório, cujo interior destaca-se pela obra de talha barroca na nave e capela-mor da igreja; pintura apainelada no teto da nave da igreja com tema dos santos carmelitanos; imagens de santos nos altares laterais da igreja e imagens de roca na sacristia são alguns elementos do rico acervo.

Cerimônias Religiosas

As Ordens Terceiras do Carmo no Brasil mantinham a obrigação de realizar anualmente algumas cerimônias religiosas, como as procissões, geralmente realizadas na Semana Santa, além de comemorações a Nossa Senhora do Carmo e à Santa Teresa D'Ávila. As festas eram cultos religiosos que simbolizavam a devoção aos santos, a Maria e a Jesus Cristo.

Coelho (2005) revela que entre as festas de obrigação dos Terceiros Carmelitas em Minas Gerais estão a Procissão do Triunfo, Crucificação e Procissão do Enterro, com a representação dos setes passos da Paixão: Cristo da coluna, Cristo da cruz às costas, Ecce Homo, Cristo da cana-verde, Cristo da prisão e Senhor morto, que, por sua vez, transformou-se no Cristo da crucificação.

As imagens de Cristo pertencentes a OTC de Cachoeira integravam os rituais das procissões. Segundo Flexor (2001) as procissões promoviam uma sinergia, uma noção de reciprocidade entre Deus e fiéis mediadas pelas imagens de devoção. E acrescenta que as procissões mantiveram características da dramaturgia espanhola, com as esculturas em tamanho natural carregadas de formas humanas, próximas do real: olhos de vidro, cabelos humanos, braços

e pernas móveis, além de cenários efêmeros (rocha) utilizadas na procissão como exteriorização religiosa através de gestos, iconografia, ornamentação. A procissão era um ato coletivo, onde todos participavam inclusive a alta hierarquia baiana.

A OTC de Cachoeira patrocinava festas ao longo do ano e uma delas era a Procissão dos Passos da Paixão ocorrida na sexta-feira da Semana Santa, havendo uma quantia anual destinada a esse evento. No Arquivo da OTC de Cachoeira é encontrado um documento que mostra essa tradição ainda no início do século XX:

> Aos doze dias do mez de Abril do anno de 1909, nesta Heróica Cidade da Cachoeira e Secretaria da Venerável Ordem 3ª do Carmo [...] foi aberto o cofre do Senhor dos Passos na forma dos estilos anteriores e nelle foi encontrado a quantia de 97#700 noventa e sete mil e seticentos reis, e mais a quantia de setenta e dois mil e duzentos reis 72#200 no cofre da festa da Semana Santa do corrente anno [...]. (ARQUIVO DA OTC DE CACHOEIRA, TERMO DE ABERTURA..., 1909).

Para compor toda a dramatização e reforçar a fé e o status social de quem patrocinava essas cerimônias, a imaginária dos santos e todo conteúdo artístico era confeccionado e guardado na sede da irmandade, sendo apresentados na oportunidade da procissão, e a OTC, por exemplo, esforçava-se para mostrar os melhores produtos ao público.

O acervo da OTC de Cachoeira

As imagens a serem analisadas são representações da passagem da Paixão e Morte de Jesus Cristo, uma das maiores consagrações do culto católico pós-tridentino. Segundo Campos (1993, p. 209) essa religiosidade fundada no martírio de Cristo resultou em um acervo artístico expressivo em Minas Gerais, sobretudo no século XVIII, com expressões diversas na feitura de imagens religiosas, algumas de fatura erudita, outras populares.

Flexor (2001) e Oliveira (1997) afirmam que o conjunto das imagens de roca ou de vestir da OTC Cachoeira destaca-se tanto quanto o conjunto de imagens da OTSF de Salvador.

As imagens em estudo são as de Cristo, em sua maioria articuladas, que eram carregadas em procissões através de charolas, seguindo os passos da Paixão: Nosso Senhor dos Passos, Senhor da Coluna,

Figura 1: Conjunto de imagens da Ordem Terceira de Nossa Senhora do carmo de Cachoeira.

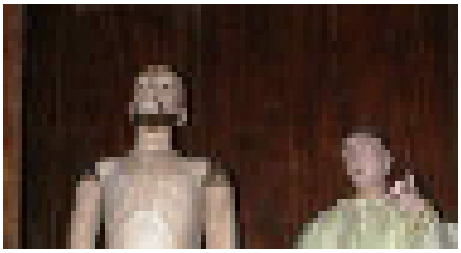
Senhor Manietado, Senhor da Pedra Fria, Senhor da Paciência e Senhor no Horto. (FIG.1)

Além dessas imagens encontramos o Senhor Ressuscitado e no altar-mor o Cristo Morto, ambos não são nem imagem de roca e nem de vestir; além de Santa Maria Madalena, Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista, que são de roca e de vestir, personagens da Paixão de Cristo.

No Termo do Balancete da OTC de Cachoeira (ARQUIVO DA OTC DE CACHOEIRA, 1914) constata-se a presença de charolas, roupas, algumas delas com os nomes dos santos bordados a ouro, cruz, travesseiro, perucas douradas, dentre outros objetos para Nossa Senhora e para as imagens do Nosso Senhor.

O conjunto de Cristo tem uma unidade visual, com corpos articulados, expressões faciais e pinturas nos corpos e rostos semelhantes (sangue, vestimenta, entre outros).

Todavia, são percebidas cinco imagens com iconografia achinesada: o Senhor no Horto do Calvário está ajoelhado e com a cabeça voltada



para o alto; o Senhor Manietado está em pé, com a cabeça voltada para baixo e com os braços soltos, ao lado do corpo; o Senhor da Pedra Fria está sentado em uma pedra, com as mãos amarradas a uma corda e a cabeça voltada para baixo; o Senhor da Coluna e o Senhor da Paciência são duas imagens bem semelhantes, pois ambos estão em pé, com os punhos amarrados por uma corda e a cabeça voltada para baixo, porém o primeiro tem como complemento outra escultura que é a representação de uma coluna, que se encontra ao lado do Cristo. Em relação ao conjunto, sobressaem os olhos puxados, barbas bipartidas com destaque para o cavanhaque, além das sobrancelhas finas e curvas, sugerindo uma estética achinesada. (FIGS. 2, 3, 4,5 e 6)

Segundo Lourido (2008) os produtos artísticos chineses propiciaram lucros aos mercadores ocidentais e acrescenta que a posse dos produtos chineses e orientais foi adquirida por uma elite portuguesa, europeia e brasileira, não só pelo valor estético, mas por um status, refletindo o poder e capacidade aquisitiva do comprador. Esse novo mercado consumidor teve um incremento a partir do final do século XVII, principalmente na província de Cantão, promovendo um intercâmbio de formas artísticas. Sobre a presença de elementos chineses na arte sacra brasileira, o autor cita as referidas imagens de Cristo da OTC de Cachoeira revelando influência direta goesa e macaense.

Considerando o controle na feitura das imagens religiosas exercido pelo clero sob os preceitos das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (CPBA), as imagens analisadas apresentam aspectos distintos, próximos a motivos profanos encontrados na arte sacra portuguesa e brasileira. Sobre os elementos profanos contidos no barroco, Lourido (2008) cita o tema floral, de inspiração tipicamente chinesa, presente na pintura do teto da sacristia de Belém de Cachoeira. Pode-se acrescentar elementos decorativos florais na pintura do teto da igreja, como também na pintura do armário da sacristia, ambos da OTC de Cachoeira.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia referia-se as regras do Concílio de Trento com relação sobre o uso das imagens:

> [...] Manda o Sagrado Concílio Tridentino, que nas Igrejas se ponhão as Imagens de Christo Senhor nosso, de sua sagrada Cruz, da Virgem

> Maria Nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem Canonizados, ou Beatificados, e se pintem retabolos, ou se ponhão figuras dos mysterios, que obrou Christo nosse Senhor em nossa Redempção, por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer á memoria muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e mercês, que de sua mão recebeo, e continuamente recebe [...]. (VIDE, 2007, p.256).

Entre as formas de controle exercidas pelas leis do Concílio de Trento (1545-1563) estavam a censura artística que se detinha em especial sob o ponto de vista iconográfico, Saldanha (1995) considerou o controle inicialmente fundado em um conceito determinado de "Pintura Religiosa" visando uma forma clara para a instrução de pessoas simples. Entretanto, a partir do século XVII, a arte passa a ter características de estímulo ao sobrenatural com o uso de técnicas ilusionistas, próprio do estilo barroco. Mas essa mudança não deve ser explicada apenas pelo programa retórico, mas também pelas relações sociais, políticas e econômicas que demarcam espaços e interesses de grupos sociais (SALDANHA, 1995, p.100-102).

Figura 4: Senhor da Pedra Fria.

Outro aspecto observado na censura exercida pelo Concílio de Trento na produção de imagens é analisado por Muela (1998) cita que o objetivo estava em conter excessos como representações do nu, cenas pagãs, baseando-se no "decoro" onde deveria ser evitada a representação provocativa, profana.

Segundo Flexor (2001), as imagens deviam ser de corpo inteiro, como consta nas Constituições, mas se devia evitar os vestidos ou o excesso de adereços, entretanto, não foi seguido na Bahia. Os usos e costumes foi que prevaleceu sobre as regras.

Conclusão

Algumas imagens produzidas no Brasil ou em Portugal distinguem-se pelos traços fisionômicos chineses, que atestam a influência do Oriente nas formas artísticas religiosas brasileiras.

Na maioria das igrejas da Ordem Terceira do Carmo no Brasil é recorrente a configuração de seis altares laterais e altar-mor e em cada um deles a imagem de Jesus Cristo representando os Passos. Já as imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira estão no armário da Sacristia e são exemplos de uma dinâmica

Figura 5: Senhor da Coluna.

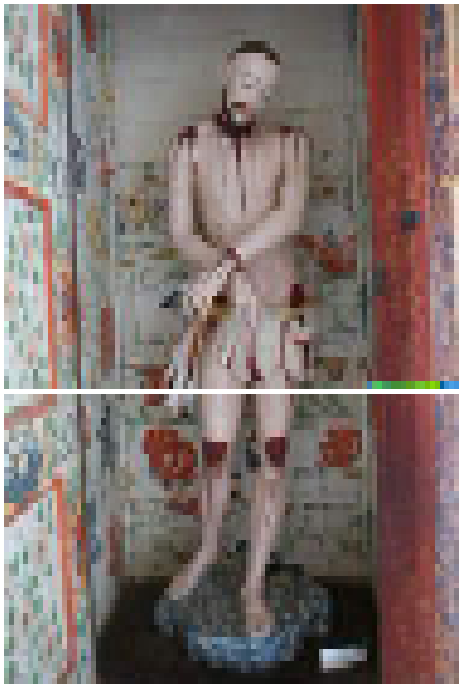


Figura 6: Senhor da Paciência.

cultural mantida e difundida pelas elites comerciais e que predominou até meados do século XIX.

O conjunto de imagens de Cristo da OTC de Cachoeira pode ser considerado como importante acervo artístico barroco, pela expressividade através de elementos de dor e flagelação, estratégia de propagação da fé católica.

Referências

[1] ARQUIVO DA OTC DE CACHOEIRA. *Livro de Termos* (início do século XX). Termo de Abertura do Cofre do Nosso Senhor dos Passos, 1909.

[2] ____. *Livro de Termos* (início do século XX). Termo do Balancete de Receitas e Despesas, 1914.

[3] BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2.v.

[4] CALDERÓN, Valentin. *O convento e a Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira*. Salvador: Bradesco, 1976.

[5] CAMPOS, Adalgisa Arantes. Quaresma e triduo sacro nas minas setecentista: cultura material e liturgia. In: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, 17 (1993/6), [p.209-219].

[6] CAMPOS, J. S. *Procissões tradicionais da Bahia*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001.

[7] CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt. *Mentalidade e estética na Bahia colonial*. A Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Empresa Gráfica da Bahia, 1996.

[8] COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e arte*: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp; Vitae, 2005.

[9] FLEXOR, Maria Helena Ochi. Procissões na Bahia: teatro a céu aberto. In: *Barroco*, Actas do II Congresso Internacional, Porto-Vila Real – Aveiro – Arouca, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7559.pdf>, acesso em: 12 jan. 2009.

[10] LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1999.

[11] LOURIDO, Rui. Macau-Europa: a influência chinesa através dos seus produtos preciosos. In: *Revista Portuguesa de Estudos Chineses*, nov. 2008, (p.337-358).

[12] ___. Macau pólo fundamental para a difusão do gosto e estética chinesas na Europa e no Brasil. In: *Revista de Cultura de Macau*, 2008, (p. 42-72).

[13] MUELA, Juan Carmona. *Iconografía cristiana*: guía básica para estudiantes. Madrid: Istmo, 1998.

[14] OLIVEIRA, Selma Soares. *Imagens de roca*. Uma coleção singular na Ordem Terceira do carmo de Cachoeira. Salvador: [s.e.], 1997. (Dissertação do Mestrado em Artes Visuais da UFBA).

[15] OTT, Carlos. *Atividade artística da Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1998.

[16] REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários do Angola*: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista. Campinas/SP: Universidade de Campinas, 2005. (Tese de Doutorado de História da Unicamp). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000350093>, acesso em: 12 jan. 2009.

[17] RUSSEL-WOOD, A. T. R. Aspectos da vida social das irmandades leigas da Bahia no século XVIII. In: UFBA. *Universitas*, Revista de Cultura da UFBA, nº 6 e 7, set./dez., 1970.

[18] SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*: estudos de iconografia, prática e teoria artística. Lisboa: Livros Horizontes, 1995.

[19] VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Brasília: Senado Federal, 2007.

[20] VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII.* Salvador: Itapuã; Companhia Gráfica Lux, 1969. (Coleção Baiana). 3.v.

IMAGENS DE DEVOÇÃO DAS CARMELITAS DESCALÇAS: O CONVENTO DE SANTA TERESA NO RIO DE JANEIRO

Célia Maia Borges
Doutora em História pela UFF. Professora do Programa de Pós-graduação em História da UFJF/MG.
celiarmb@yahoo.com.br

Resumo: As imagens devocionais presentes no convento de Santa Teresa, das Carmelitas Descalças, no Rio de Janeiro, seguem um programa iconográfico, que tem por modelo muitas das devoções da líder espiritual da ordem reformada. Teresa de Ávila tinha predileção por determinadas imagens que se tornaram guias para as várias casas conventuais. No século XVIII, Jacinta de Jesus, responsável pela fundação do Convento, investiu também no culto das imagens de devoção da ordem carmelita. Além das orientações da vida conventual ditadas pela mestra, Jacinta de Jesus e suas seguidoras abraçaram um plano iconográfico no qual as imagens serviram de auxílio para os seus exercícios espirituais.

Palavras-chave: imagens, Convento de Santa Teresa; Jacinta de São José.

O convento de Santa Teresa: o sonho de Jacinta de São José [1]

O convento de Santa Teresa das carmelitas descalças no Rio de Janeiro foi edificado no século XVIII, fruto da vontade e perseverança de uma mulher leiga, Jacinta Pereira Alves, natural e residente nesta cidade, filha de uma importante família de colonos que nutria o sonho de criar uma casa religiosa, de orientação teresiana, sendo ela, de fato, a responsável pelo início do Carmelo Descalço feminino na Colônia[2]. Com o apoio do governador da Província, Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela, a beata investiu esforços para a edificação do Convento de carmelitas descalças nas encostas do Morro do Desterro, atual bairro de Santa Teresa, próximo aos Arcos da Lapa, dando início ao empreendimento em 1750.

Madre Jacinta de São José, como ficou conhecida, teve contato com o ideário teresiano, juntamente com sua irmã, e sonhou em criar uma casa religiosa nos moldes das obras de Teresa de Ávila. Antes da edificação do convento, afastou-se da casa paterna em 1742 acompanhada pelo seu meio-irmão e uma criada

e foi viver numa casa isolada, na Chácara da Bica, que adquiriu para esse fim. Já então influenciada pela espiritualidade ascética e mística, abraçou uma vida de extrema pobreza, procurando adequar-se às regras do Carmelo de Santa Teresa, ainda que permanecesse como leiga no recolhimento da Chácara. Com o objetivo de constituir um Convento Carmelita Descalço, requereu autorização do então bispo da diocese D. Fr. João da Cruz, Carmelita Descalço, que prometeu interceder junto de Roma e da Coroa Portuguesa[3]. Ainda que sem a autorização real e papal, Jacinta obteve do bispo o consentimento para receber postulantes em seu recolhimento, que passaram juntar-se a ela e à sua irmã, que também já lá se encontrava. O governador Gomes Freire de Andrade, então atraído pela fama de santidade de Jacinta, resolveu ajudar na consolidação do projeto da beata e investiu na edificação do convento, ao lado da antiga ermida, de Nossa Senhora do Desterro[4]. Contudo a saída do bispo carmelita Fr. João da Cruz da diocese e a entrada de outro beneditino, Dom Antônio de Desterro, criou embaraços ao projeto de Jacinta pois este deu sequência à obtenção da licença para criar uma ordem religiosa feminina, mas não do Carmelo Descalço e sim de Santa Clara. Recusando-se a adotar uma regra diferente da de Santa Teresa, Jacinta resolveu ir a Portugal para conseguir um novo breve e uma licença real[5].

Figura 1 - Prisão de Jesus. Foto da autora.

A vida religiosa de Jacinta e a sua epopéia até alcançar a edificação do convento carmelita mostram até que ponto ela foi influenciada pela espiritualidade teresiana. Apesar do seu empenho em criar o convento que a obrigou a deslocar-se a Lisboa e a ser sabatinada por um oratoriano[6], ela morreu sem obter a profissão canônica em virtude do bispo se recusar a professá-la. Ainda assim, Jacinta assumiu a vida monacal, redigiu a Constituição da nova casa religiosa a partir da Regra Carmelitana Reformada de Santa Teresa, se bem que acomodada à situação colonial, e adotou várias das imagens de devoção de Teresa de Ávila[7]. Por tal razão, cabe aqui fazer um parêntese para se conhecer um pouco da espiritualidade teresiana e o papel das imagens na condução de sua vida religiosa.

As imagens na espiritualidade teresiana:

Teresa de Ávila construiu uma narrativa moldada em imagens. As suas experiências místicas, as suas incursões no caminho da alta espiritualidade, as visões e revelações foram todas elas

construídas a partir de imagens. As suas buscas espirituais exigiam a presença destes elementos religiosos. Em contraste com alguns escritos da época que defendiam o abandono das imagens no exercício da meditação para se alcançar a via unitiva, Teresa de Jesus, pelo contrário, reivindicava a força e o poder das imagens para facilitar o caminho espiritual; aconselhava a meditar na Paixão de Cristo para se chegar a Deus. Ao empreender sua jornada na reforma do Carmelo, a reforma do Carmelo projetou nos conventos seu imaginário religioso. O sentido estético dava apoio à seu percurso espiritual ao recorrer às imagens literárias para registrar a memória do seu caminho interior[8]. Ao defender o valor das imagens em sua experiência espiritual, ela difundiu pelos conventos por si criados os santos de sua predileção. Teresa de Jesus insistia sobre a necessidade do culto à Santa Humanidade de Cristo, em vários momentos de seus escritos, como *no Livro da Vida*, capítulos 12, 24, 28.

Émile Mâle bem evidenciou que a humanização das imagens dos santos adquiriu força nos séculos XIV e XV[9]. Não só a Virgem e os santos, mas o próprio Cristo, se destacaram no conjunto iconográfico deste período[10]. O corpo de Jesus seria representado com realismo, com ênfase em suas feridas, projetando em minúcias o sofrimento de Cristo. Graças principalmente ao trabalho dos franciscanos que na Baixa Idade Média deram ênfase ao padecimento de Cristo a caminho do Gólgota, as chagas impressionavam os espíritos, e a dor constantemente evocada despertava nos fiéis a lembrança do calvário e da morte. O movimento conhecido como *devotio moderna* emprestou relevo à figura de Cristo e à necessidade de devoção à sua humanidade. Os caminhos espirituais vindos da Idade Moderna, herdeiros do período anterior, fizeram da meditação e do mistério da Cruz pontos de exaltação e, como tal, contribuiram para fortalecer a devoção. Os séculos XVI e XVII conheceram desta maneira uma predileção plástica pelo calvário de Cristo, bem como a reafirmação de uma pastoral espelhada na paixão de Cristo. A representação iconografica de Jesus sofredor atraia literatos, artistas, religiosos e ainda pessoas de todos os segmentos sociais para os dramas sacros[11].

É assim que Teresa de Ávila no final do século XVI, ao evocar e apoiar a sua espiritualidade às imagens, atualizou o imaginário do seu tempo e dos séculos precedentes. A imagem converter-

se-ia em instrumento capaz de propiciar a meditação e colocar o fiel no caminho de união com Cristo.

As imagens de devoção no convento

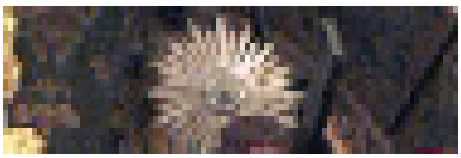
No convento de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, a Madre Jacinta de São José foi guiada pela preocupação de dar continuidade às orientações da mestra. Por ser um requisito fundamental para os Carmelitas Descalços, a temática da Paixão tornou-se objecto de uma particular veneração no convento. As imagens de Cristo em sua flagelação, que se podem ver no segundo andar do convento em nichos dedicados aos Passos da Paixão, servem de meditação às irmãs. Santa Teresa, ela própria, realçava a importância das imagens representativas do sofrimento de Cristo ao narrar uma das suas experiências frente a uma dessas esculturas:

> Aconteceu-me de, entrando um dia no oratório, ver uma imagem guardada ali para certa festa a ser celebrada no mosteiro. Era um Cristo com grandes chagas que inspirava tamanha devoção que eu, de vê-Lo, fiquei perturbada, visto que ela representava bem o que Ele passou por nós[12].

A imagem *Ecce Homo*, mais do que qualquer outra, constituia o objecto da sua predileção, como relata no seu *Livro da Vida*, pois foi diante desta representação que o «Senhor começou a despertar a sua alma». A imagem exibe o momento em que Jesus, chagado e muito ensanguentado, é apresentado por Pôncio Pilatos no balcão do Pretório à multidão, daí a importância e o papel central do *Ecce Homo* nos conventos das Carmelitas Descalças a partir do século XVI. Baseada nos escritos bíblicos de São João (19,1-6), a representação relata o momento em que Cristo, depois de ser açoitado a mando de Pilatos, é cingido pelos soldados com uma coroa de espinhos e sobre ele lançado um manto púrpura com que é apresentado à multidão. São sete no total as imagens desta coleção e todas auxiliam desde o século XVIII as religiosas na meditação sobre o sofrimento de Jesus Cristo nos Passos da Paixão[13].

A primeira meditação tem lugar à frente de uma imagem de roca que expõe Cristo ajoelhado diante de um anjo, e evoca o momento em que Jesus se encontrava no Horto após a Ceia quando lavou os pés dos seus discípulos, e quando se colocou à «disposição do seu

Eterno Pai». Realizada a primeira meditação, as religiosas seguem em procissão para o segundo Passo, onde há uma imagem de roca que representa a «Prisão de Jesus». (FIG.1) A meditação concentra-se no encontro de Jesus com os seus algozes guiados por Judas que o identifica para que o possam prender, e recorda o padecimento de Jesus pelo «amor aos homens a quem queria libertar». No terceiro Passo, as religiosas meditam diante da imagem de Cristo flagelado, cuja descrição o mostra amarrado a uma coluna, completamente martirizado. A imagem de Jesus Cristo na coluna, chamada de Flagelação, é de tamanho próximo ao natural, com Cristo de pé atado pelas mãos a uma coluna situada no seu lado esquerdo, tendo a cabeça pendida para a direita enquanto olha para baixo (FIG. 2). O quarto Passo da meditação centra-se na vivência de Cristo que, após ter sido sentado em pedra fria, é coroado com setenta e dois espinhos ao mesmo tempo que, suportando todos os desprezos e zombarias, lhe colocam nas mãos uma cana e o cobrem de insultos e escárnios, acusando-o de ser um falso Deus. A meditação decorre em frente a uma imagem de Jesus Cristo da Paciência, ou da Humildade, que o representa sentado sobre um bloco de pedra, com lacerações e sangramento por todo o corpo, descalço, com um manto vermelho e uma coroa de espinhos. O quinto Passo é em frente à imagem do *Ecce Homo*, quando Pilatos apresenta Cristo ao povo, como já foi acima mencionado. A escultura presente no convento de Santa Teresa, em madeira entalhada, de tamanho próximo ao natural, de origem portuguesa, conserva todos os atributos, com Cristo ensanguentado, uma coroa de espinhos e um manto vermelho[14].



A meditação do sétimo Passo ocorre em frente à uma imagem de roca, também localizada no segundo andar, na Capelinha dos Passos, em que apresenta uma estátua de Cristo semi-ajoelhado, transportando aos ombros uma pesada cruz. A imagem próxima do natural, de provável origem portuguesa, do séc. XVIII, guarda um grande realismo (FIG. 3). As religiosas lembram o sacrifício de Cristo e os seus últimos momentos quando este implora perdão ao Pai. A Semana Santa é para as religiosas um momento de recolhimento, reflexão e oração sobre o Calvário do Senhor. As meditações perduram desde a época de Jacinta de São José.

Outra imagem de destaque no Convento é a Cruz com Jesus Crucificado, datada do século XVIII, de grandes dimensões. Jesus reflete uma expressão de grande sofrimento, com abundantes lacerações e sangramentos, com a cabeça tombada para a frente

e presa por três cravos. Situa-se num local do convento denominado «catacumbas», isto é, o cemitério onde são sepultados os corpos das falecidas. Não há nenhum registro na casa conventual sobre a autoria da imagem, mas, ao que tudo indica, parece ser de origem lusitana. É de notar que a cruz trabalhada e em jacarandá, tem uma base ricamente ornada com detalhes em marfim, tartaruga e madre-pérola e, inclusive, com temas relativos à vida de Cristo.

De grande valor entre as devocionais das religiosas são as imagens do Menino Jesus. O culto à representação da infância de Cristo adquiriu força na Baixa Idade Média e por obra dos franciscanos recebeu uma atenção especial enquanto imagem isolada, de tal forma que no período da Contrarreforma ganhou força com o trabalho de exaltação da humanidade de Cristo[15]. No final do século XVI a devoção ao Menino Jesus já se encontrava bastante difundida.

A oferta de uma estátua do Menino Jesus ao mosteiro de Villanueva de la Xara por Teresa de Ávila abriu as portas a uma tradição: cada vez que numa casa conventual se criava uma nova fundação doava-se uma imagem do Menino Jesus[16]. Dentre as várias representações deste tipo que se encontram no convento das Carmelitas do Rio de Janeiro, uma merece particular atenção, tendo em conta a grande devoção que a cerca. Trata-se de uma imagem esculpida em madeira, do século XVIII, situada no ante-côro de baixo e é denominada pelas freiras como Menino Jesus Fundador (FIG. 4). A imagem pertenceu à fundadora que a levou de sua casa para a Chácara e, mais tarde, para o convento. Ainda hoje é utilizada para receber as novas postulantes à vida religiosa.

Figura 4: Menino Jesus Fundador. Foto da autora.

As imagens do Desterro, com a família em fuga para o Egito, merecem igual relevo na iconografia carmelita. O conjunto que mostra José com seu cajado, acompanhado de Maria e do Menino Jesus, é uma referência constante no convento. Dois conjuntos se destacam. As imagens, dispostas hoje na denominada capela do *Mistério da Fuga da Sagrada Família do Egito,* encomendadas pelo Conde de Bobadela (FIG. 5) e outro conjunto, do século XVII, provenientes da antiga ermida que ali existia e onde se edificou a atual igreja do convento.

Importa sublinhar que São José, no final do período medieval, início da Idade Moderna, teve um papel central, a par com a exaltação dos episódios relativos à infância de Cristo. Como lembra Tzvedan

Figura 5: Imagens do Desterro. Foto da autora.

Todorov, até ao fim do século XIV José não se achava integrado na galeria dos grandes santos da Igreja[17]. Objeto de culto popular, o pai adotivo de Jesus só viria a adquirir relevo a partir, sobretudo, da ação do teólogo e místico Gerson[18] que se esforçou por valorizar este santo, quer através de inúmeros sermões, quer através de um notável poema em que narra a fuga do Egito. Gerson havia de canalizar ainda os seus esforços para que o Concílio de Constança reconhecesse os méritos de São José e o elevasse a uma condição superior à dos apóstolos[19]. As suas diligências, porém, não foram bem sucedidas, pelo menos imediatamente, porque os demais teólogos se recusaram a perfilhar a sua proposta. Não obstante, São José ganhou destaque em representações iconográficas da

época e é assim que aparece a cingir uma auréola nas *Três Belles Heures* de Juan de Berry, à semelhança de Maria e Jesus. Finalmente no século XVI São José ganha um lugar cimeiro no culto cristão e Jerónimo Gracián, um dos mentores espirituais de Santa Teresa, iria ele próprio compor um devocionário dedicado a São José, de grande circulação em toda a Europa[20].

Por isso, por ser apresentado agora em função das suas virtudes de pobreza, obediência e caridade tornar-se-ia desta forma uma referência para as novas ordens religiosas; e o lugar de relevo nos conventos explica-se pela preferência concedida por Teresa de Ávila à figura de São José, cuja grande devoção ela registra no seu *Livro da Vida,* capítulo 6.

Como não podia deixar de ser, duas esculturas gozam de destaque no convento, visto dizerem respeito a santas homenageadas: N. Sra. do Carmo e Santa Teresa. Apesar de não dispormos de documentação que nos faça luz sobre a histórias destas peças que se reportam ao século XVIII, é provável que Jacinta de São José, com a ajuda do governador, Gomes Freire de Andrade, as tenha encomendado em simultâneo para o convento (FIG. 6).

Figura 6: Nossa Senhora do Carmo. Foto da autora.

De Santa Teresa, promotora da reforma Carmelita no século XVI, existem várias imagens no convento. As obras escultóricas retratam Teresa de Jesus com seus atributos de escritora, ou seja, a segurar um livro aberto com a mão esquerda e uma pena à direita, a receber a mensagem do Espírito Santo. Esta representação é herdeira das imagens oriundas de Espanha, executadas para os conventos carmelitas.

As imagens presentes no convento do Rio de Janeiro seguem, em grande parte, uma matriz iconográfica comum às casas carmelitas. Em todas as casas carmelitas a Grande Mãe da ordem reformada recebeu um lugar de destaque nas capelas e nichos, juntamente com a imagem de Nossa Senhora do Carmo. Nesse sentido, Jacinta de São José, orientada pelos ideais teresianos e influenciada por Jacinta de São José, orientada pelos ideais teresianos e influenciada por sua espiritualidade, construiu o convento e dotou-o com várias imagens a fim de auxiliar o seu próprio caminho espiritual e os exercícios oracionais das religiosas do carmelo descalço no caminho da contemplação.

Notas e Referências

[1] Agradeço a gentileza da irmã Maria Auxiliadora de Jesus pelas inúmeras informações que me prestou ao longo da pesquisa. Agradeço ainda à Madre Gisela por me ter permitido fotografar as imagens do convento.

[2] Sobre Jacinta de São José, ver o livro de Fr. Nicolau de São José, O.C.D, *Vida da Serva de Deus Madre Jacinta de São José, Carmelita Descalça, Fundadora do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Mendes Jr., 1935.

[3] Segundo informações prestadas pela irmã Maria Auxiliadora, o grande responsável pela ajuda à Madre Jacinta foi o secretário do bispo, Fr. Manuel de Jesus.

[4] A igreja do convento foi construída no mesmo lugar onde antes existira a antiga Ermida do Desterro, edificada por Antônio Gomes do Desterro. Sobre este santuário, ver de Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano,* tomos décimo e ultimo, título V, «Da milagrosa Imagem de Nossa Senhora do Desterro». Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram., 1723, p. 18 (consultei a reedição lançada pelo INEPAC, RJ, ano de 2007).

[5] Sobre o assunto, ver o livro de Leila Algranti. *Honradas e Devotas. Mulheres na Colônia*. RJ: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993, pp. 314-320.

[6] O bispo D. Antônio do Desterro enviou um documento à Coroa acusando Jacinta de impostora e alertava para a falsidade das suas visões. Junto remeteu uma cópia dos «Escritos de Consciência» de Jacinta, que estavam na posse do confessor da beata, o vigário da Candelária, padre Inácio Manuel da Costa Mascarenhas (Cf. Algranti, *op.cit*, p. 317).

[7] Teresa de Ávila investiu na reforma do Carmelo. Com a ajuda de São João da Cruz iniciou um processo reformador que deu origem em 1568, aos Carmelitas Descalços [ou Teresianos].

[8] FLORISOONE, Michel. *Esthétique et Mystique D'Après Sainte Thérèse D'Avila et Saint Jean de La Croix*. Paris, Éditions du Seuil, 1956, p. 74.

[9] Ver a respeito os trabalhos de Émile MÂLE «L'Art Chrétien du Moyen-Age» [Leçon D'Ouverture du Cours de L'Art Chrétien du Moyen Âge Faite à la Sorbonne le 8 Décembre 1906]; e *L'Art Religieux du XIIIe Siècle en France*. Paris: Armand Colin, 1986. Consultar ainda de Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie de la Bible. Nouveau Testament, tome* II. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

[10] RANUM, Orest. «Os Refúgios da Intimidade». In: Philippe Ariès & Georges Duby (Dir.), História da Vida Privada. Do Renascimento ao

Século das Luzes, vol. 3, Lisboa, Edições Afrontamento, 1990, p. 238.

[11] TRENS, Manuel. *El Arte en La Pasion de Nuestro Señor*. Siglos XIII al XVIII - Barcelona: Catálogo de la Exposición... Ayuntamiento de Barcelona, 1945, p. 18.

[12] JESUS, Teresa de. «Livro da Vida», capítulo 9, 1. In: *Obras Completas*. São Paulo: Loyola, 1995, p. 66.

[13] Informações retiradas da «Meditação dos Passos de Nosso Senhor Jesus Cristo», de uso interno no Convento de Santa Teresa. Agradeço à irmã Maria Auxiliadora ter-me facultado este texto.

[14] As imagens dos Passos da Paixão, segundo o depoimento da irmã Maria Auxiliadora, ex-madre do convento, teriam sido doadas pelo então governador da capitania do Rio de Janeiro, António Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela (1685-1763), e para o efeito encarregou-se da encomenda em Portugal um irmão do administrador colonial.

[15] JUSTICIA SEGOVIA. «Niño Jesus de Gloria o Resurrección», in *Iconografía y Arte Carmelitanos*. Madrid: Turner Livros, 1991, p.72.

[16] GÉLIS, Jacques. «O Corpo, a Igreja e o Sagrado». In: CORBIN; COURTINE; & VIGARELLO. (Dir.), *História do Corpo. Da Renascença às Luzes*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 50.

[17] TODOROV, Tzvetan. *Elogio del Individuo. Ensayo sobre la Pintura Flemanca del Renascimiento.* Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, pp. 50-51.

[18] Giovanni Gerson, teólogo, místico e filósofo, nasceu em Reims em 1363 e morreu em Lione em 1429. Participou do Concílio de Costanza (1414), tendo assumido atividade de primeiro plano (Cf. «GERSON» In: MERCATI, Mons. Angelo & PELZER, Mons. Augusto (Dir.), *Dizionario Ecclesiastico*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1955, p. 72.

[19] TODOROV, *op. cit*., p. 50.

[20] CASALILLA, Bartolomé Yun. «Imagem e Ideologia Social en la Europa del Siglo XVII. Trabajo y Família en Murillo y Martínez de Mata». In: LLUÍS PALOS & CARRIÓ-INVERNIZZI. (Dir.), *La Historia Imaginada. Construcciones Visuales del Pasado en la Edad Moderna*, Madrid: CEEH, 2008, p.252

A ICONOGRAFIA DA BOA MORTE E OS RETRATOS MORTUÁRIOS DE JUAZEIRO DO NORTE-CE

Fabíola Veloso Menezes
Artista Plástica.
Mestranda em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo.
fabiolavmenezes@gmail.com

Resumo
O tema da morte e suas interpretações, sempre presentes em todas as culturas, se fortaleceram com o cristianismo através de algumas idéias principais, como a salvação, a imortalidade da alma e a intermediação dos santos, e também através de inúmeros rituais.

Pretende-se, com este artigo[1], analisar os retratos mortuários encontrados na cidade de Juazeiro do Norte-CE, correlacionando-os ao catolicismo popular e à iconografia da Boa Morte, fortemente inserida naquele contexto através de Padre Cícero (1844-1934). Conjectura-se a associação entre os registros mortuários desta região e as imagens da boa morte, devido à utilização destas nas pregações moralizantes de Padre Cícero, e que ainda hoje são exibidas nas casas das rezadeiras da região, herdeiras do legado do padre.

Palavras-chave: Boa Morte, retratos mortuários, catolicismo popular, morte do justo e do pecador.

> A morte, o mais temido dos males, não nos diz conseqüentemente respeito; pois enquanto existimos a morte não está presente, e quando a morte está presente nós já não existimos. Nada é portanto nem para os vivos nem para os mortos visto que não está presente nos vivos, e os mortos já não são.Epicuro de Samos (341-271 a.C.) em Carta a Meneceu.

Muitas sociedades primitivas já haviam manifestado a sua preocupação com a maneira pela qual a morte seria tratada em seu meio social, e chegaram a transformar a morte em um ***rito de passagem***. Conforme Mircea Eliade, "(...) a morte chega a ser considerada como a suprema iniciação, quer dizer, como o começo de uma nova existência espiritual."[2]

Diversas culturas deixaram pistas ao longo de sua história a respeito de como lidaram com seus mortos, através dos ritos funerários, dos monumentos erigidos em homenagem, do espaço destinado aos vivos e aos mortos, das representações mortuárias desde os jazigos familiares às máscaras, até os próprios retratos mortuários. Segundo Philippe Ariès, "l'attitude ancienne où la mort est à la fois familière, proche et atténuée, indifférente, s'oppose trop à la nôtre ou la mort fait peur au point que nous n'osons plus dire son nom."[3] As tradições presentes em várias expressões culturais se fortalecem muitas vezes pela necessidade de se estabelecerem rituais que possam atender de maneira satisfatória as crenças e costumes que passam de geração após geração, como uma manifestação da memória coletiva de uma comunidade ou região. Para José Carlos Rodrigues, a morte do indivíduo e a morte da sociedade atuam através de uma mesma consciência do homem diante da morte:

> Evidencia-se na morte, os ritos e práticas funerários, ao mesmo tempo o seu caráter de extrema individualidade e sua constituição social: ela traça um confim último entre a subjetividade do eu e do outro.[4]

A sacralidade presente em determinados costumes não requer necessariamente uma autorização das religiões institucionalizadas para que se apresente. Ela pode atuar de forma independente e até em conformidade com as regras e dogmas oficiais trazendo em sua formatação apropriações, interpretações e adaptações sem buscar, portanto, suprimir ou substituir qualquer manifestação religiosa oficial.[5]

A temática da morte e suas interpretações estiveram sempre presentes em todas as civilizações, fortaleceram-se com o cristianismo através da própria figura de Jesus Cristo, dos mártires, das comemorações dos santos, orações aos mortos, entre outras práticas recorrentes e que, de certo modo, foram adaptadas a partir do antigo culto dos mortos e da tradição judaica dos túmulos dos patriarcas.[6]

Deste modo, conforme os costumes de cada grupo social e sua época, houve a criação de novos meios e novas expressões de homenagens, manutenção da memória e fortalecimento de tradições como a crença em um além que serviria de morada para a alma dos mortos.

Um exemplo dessa atitude pode ser visto a partir do século XIX, quando, nos Estados Unidos e parte da Europa, fotógrafos profissionais e amadores passaram a ser contratados para fotografar pessoas mortas que dispunham de certo destaque na sociedade ou de condições financeiras, como um último registro das mesmas em favor de suas famílias. O aparato utilizado por estes fotógrafos cumpria, na maioria dos casos, com a preparação de um cenário, a escolha das roupas, o modo de posar, a abertura dos olhos, de modo a garantir uma "boa imagem" do morto. Em alguns casos, posavam familiares vivos junto ao morto, como uma forma de criar um último retrato do morto em família.

No Brasil, no mesmo século, encontramos também esta prática, e embora feita por profissionais, não tinha o mesmo requinte presente nas fotografias americanas e européias. Tanto em cidades do sertão nordestino, como em outras na Paraíba, Rio Grande do Sul, Goiânia, Espírito Santo, existem fotografias feitas do morto dentro do caixão ou deitado em uma cama durante o velório. Em alguns casos, a fotografia era feita fora das casas, com familiares e amigos ao redor. Quando se tratava de uma criança, vestiam-na como anjos ou com roupas que se assemelhavam às vestes utilizadas nas representações escultóricas e pintadas de santos, com a presença de signos cristãos, como terços e cruzes, auréolas, entre outros atributos.[7]

Em Juazeiro do Norte-CE, nos deparamos com um comportamento singular de devoção religiosa e do modo como algumas pessoas lidam com a morte. O costume de realizar retratos mortuários ainda se mantém na cidade, assim como há resquícios da prática de dispor os retratos nas paredes junto a imagens de santos, dividindo espaço com altares domésticos, estátuas, velas acesas, compondo desta maneira um espaço sagrado e com fins devocionais.

Juazeiro do Norte é uma cidade que está associada à figura do Padre Cícero e tem como característica principal o turismo religioso, cujo calendário de romarias se estende durante todo o ano, promovendo grande movimentação de romeiros e visitantes na cidade. O início das romarias se deu a partir do suposto milagre ocorrido no dia 7 de julho de 1889, na ocasião de uma reunião dos associados da Irmandade do Sagrado Coração de Jesus, também conhecida como "Apostolado da Oração", no momento em que Padre Cícero conferia a hóstia a Maria do Araújo, beata e participante do grupo.[8]

Figura 1: Morte do Justo – reprodução de pintura utilizada por Padre Cícero em suas pregações. Museu Padre Cícero – Juazeiro do Norte/CE. Foto: Fabíola Menezes.

Observa-se, a partir de relatos referentes à vida de Padre Cícero,[9] que em suas pregações moralizantes, o padre, a principal referência religiosa na cidade, usava reproduções de pinturas que demonstravam a Morte do Justo e do Pecador. Tais imagens possuem muitas semelhanças com as gravuras feitas para ilustrar o tema nos Tratados antigos, conhecidos como *Ars moriendi* ou A Arte do Bem Morrer, que remontam ao século XIII.

Padre Cícero, enquanto sacerdote, estava inserido no corpo dogmático da Cristandade Ocidental que herdou das religiões antigas o *além*[10]. Esta, por sua vez, desenvolveu determinadas concepções que foram reforçadas pela idéia de existência de um Céu para os justos e um Inferno para os pecadores[11], o que contribuiu para um comportamento temeroso dos devotos diante da morte, quanto a um destino de paz e acolhimento no Céu ou um destino de condenação a torturas eternas no Inferno. O Purgatório, por sua vez, seria um lugar intermediário ou um estado "por isto, o cunho de cura mais do que de pena."[12]

Deste modo, as imagens que apresentam a Morte do Justo (FIG.1) mostram em geral o moribundo com aspecto de serenidade e complacência, em seu leito de morte, cercado por pessoas, que

Figura 2: Morte do Pecador - reprodução de pintura utilizada por Padre Cícero em suas pregações. Museu Padre Cícero – Juazeiro do Norte/CE. Foto: Fabíola Menezes.

podem ser familiares e até religiosos, além da presença de anjos e/ou a Virgem e Jesus Cristo. Próximo ao leito apresentam-se demônios assustados que demonstram não ousar uma aproximação devido à presença da divindade junto ao moribundo.

Por outro lado, a representação da Morte do Pecador (FIG.2) demonstra o contrário, o moribundo em estado de agonia e desespero sendo interpelado insistentemente por demônios que ficam ao seu redor. Deste modo, a representação da divindade está deslocada para alguma extremidade, como a demonstrar a presença, porém a impossibilidade de intervenção.

A influência das pregações de Padre Cícero, além da preocupação das pessoas com a morte e com a realização dos ritos funerários, somadas ao advento da fotografia, daria ao retrato mortuário um lugar privilegiado no imaginário religioso presente na cidade.

Além das imagens usadas pelo padre, destacamos a propagação do uso do livro Missão Abreviada, escrita pelo Padre Manoel José Gonçalves Couto, também conhecido como "Bíblia das Aldeias", que era utilizado por grupos de penitentes e beatos à época de

Figura 3: Retrato mortuário pertencente à Família Lima – Juazeiro do Norte/CE. Reprodução feita em 16.12.2009. Foto: Fabíola Menezes.

atuação de Padre Cícero. Ainda hoje, a Missão Abreviada é utilizada por grupos de pessoas que são identificados como os Borboletas Azuis, devido às roupas usadas, cujos homens e mulheres pregam a chegada do Juízo Final.[13]

Os retratos mortuários feitos em Juazeiro do Norte no passado demonstram a preocupação dos familiares que encomendavam o retrato aos fotógrafos, de dispor junto ao morto um crucifixo com a imagem de Jesus Cristo, ainda que houvesse o desenho do crucifixo ornamentando o caixão, assim como as flores que eram colocadas sobre o corpo do defunto, e velas acesas ao redor do caixão (Fig.3). As imagens mais antigas mantêm a recorrência em apresentar os familiares e ou amigos ao redor do morto, em alguns casos, havia a presença de um padre. Este costume parece ter sido reforçado quando Padre Cícero posou para o retrato mortuário de sua irmã mais velha e posteriormente de sua mãe, e quando da sua morte em 1934, foi feito mais de um retrato mortuário do próprio padre, em um deles inseriram a seguinte frase: *Vou rogar a Nossa Senhora por vocês – Pe Cícero Romão Baptista*, (FIG.4) este último, encontra-se presente e exposto em vários locais públicos e em residências. Ainda que a intervenção feita na fotografia tenha sido obra de terceiros, a frase dita pelo padre em outras

Figura 4: Retrato mortuário feito em 1934 de Padre Cícero morto, a intervenção escrita foi feita posteriormente. Foto: Fabíola Menezes.

circunstâncias acaba por reforçar e atualizar a iconografia da morte do Justo.

Identificam-se na cidade dois locais que possuem características peculiares referentes ao retrato mortuário e à realização dos rituais de morte: a Casa dos Milagres e a Casa de Mãe Dodô, conhecida rezadeira da região, falecida em 1998.

A Casa dos Milagres foi fundada em 1936 por um habitante da cidade, através dos donativos de romeiros à época, com a intenção de suprir a ausência de um lugar que recebesse os objetos votivos, referentes aos pedidos e agradecimentos dos romeiros do Padre Cícero. Estes, anteriormente, ficavam dispostos na Praça do Perpétuo Socorro e eram recolhidos e descartados como lixo.[14]

Neste ambiente, junto aos objetos votivos, encontram-se pinturas e estátuas de santos, de Padre Cícero, altares, velas acesas e uma infinidade de objetos deixados pelas pessoas a cada romaria ou visitação, assim como retratos mortuários dividindo o espaço com pedidos e agradecimentos (FIG.5).

Já a Casa de Mãe Dodô oferece-nos uma interpretação ainda mais próxima das questões da Boa Morte e do Bem Morrer, por se tratar

Figura 5: Retrato mortuário localizado na Casa dos Milagres em Juazeiro do Norte/CE. Registro feito em 15.12.2009. Foto: Fabíola Menezes.

de um lugar que, durante a vida da rezadeira, recebia os moribundos para a realização dos cânticos e orações, com fins de proporcionar-lhes a tranqüilidade no momento da passagem. Com a morte de Mãe Dodô, a casa mantém-se aberta sob a guarda da Sra. Alzira Mendes do Nascimento, que recebe e hospeda romeiros, de baixo poder aquisitivo, que se deslocam para a cidade durante as datas das romarias. Dentre as imagens que estão dispostas nas paredes da casa, há retratos mortuários em que o defunto encontra-se cercado por rezadeiras, no momento subseqüente ao trespasse, como registro da intercessão de suas orações pelo morto (FIG.6).

A colocação dos retratos mortuários nas paredes acrescenta um novo *locus* no âmbito de utilizações e funções do retrato mortuário, porque, de certo modo, a imagem ganha um caráter de objeto público, ainda que permaneça num ambiente privado. Ao mesmo tempo, parece-se reforçar o ideário popular de garantir ao morto um "lugar" próximo de Deus, ou seja, em um "lugar" sacralizado pelas imagens religiosas.

Figura 6: Retratos mortuários expostos na Casa de Mãe Dodô. Registro feito em 12.12.2009. Juazeiro do Norte/CE. Foto: Fabíola Menezes.

Nossa análise do modo como os retratos mortuários são utilizados na cidade aproxima-se do que David Freedberg denomina como *teoria das respostas*, que se preocupa com o comportamento do espectador diante das imagens para a implantação e autenticação do potencial que é conferido as mesmas. Freedberg analisa também a eficácia e a potência que cada imagem possui, ao ponto de exercer sobre o espectador sensações de repulsa, de afinidade, de atração entre outros tipos de sentimentos e reações.[15]

Deste modo, percebe-se que os elementos que conferem ao retrato mortuário a sua potencialidade estão embasados numa dada crença, e que a eficácia do retrato mortuário em exercer sobre determinados espectadores uma relação de devoção ou até de oração, como o que ocorre em Juazeiro do Norte, inserem-se em um contexto religioso que transcende aos aspectos oficiais do catolicismo.

A religiosidade presente na cidade de Juazeiro do Norte pode ser definida, conforme Paulo Günter Süss, através do conceito de "catolicismo popular":

> [...] "catolicismo popular", na extensão em que é usado aqui, também significa um limite para com uma "religiosidade popular" global. Esta – sob o ponto de vista de sua proveniência étnica e sua gênese religiosa – abrange todos os costumes e vivências religiosas do povo, sejam elas de origem africana, indiana, protestante, católica, espírita ou pagã. Por isso, (...) trata-se das pressões religiosas daqueles que declaram a Igreja católica como primeiro sistema de referência. Mesmo que façam uma seleção funcional e pratiquem uma reinterpretação não-institucionalizada.[16] SÜSS, Paulo Günter.

prática de recorrer a rituais funerários, aos retratos mortuários e às orações das rezadeiras tornou-se, portanto, um costume independente da religião oficial e permitiu que a religiosidade que se faz presente seja baseada na crença e fé de pessoas que se apóiam em instrumentos outros, que podem, portanto, oferecer-lhes o consolo de que os poderes atribuídos à oração e a capacidade de outras pessoas de encaminharem a alma dos mortos de forma apaziguadora durante o transpasse não sejam restritos aos sacerdotes da Igreja.

O retrato mortuário exerce a função de uma imagem participante nos rituais posteriores à morte, na realização das orações e pedidos que serão feitos em intercessão pela alma dos mortos em datas como de Finados e, no caso específico de Juazeiro do Norte, no dia 20 de julho, data em que se comemora o aniversário de morte do Padre Cícero.

Por outro lado, observa-se na atualidade que o retrato mortuário existente na cidade de Juazeiro do Norte, além de exercer o sentimento de rememoração, da lembrança do morto quando ainda vivo e da própria condição do morto para aquele que tem sob sua posse o retrato mortuário, gera ainda outro tipo de reação, contrária, nas novas gerações: o sentimento de repulsa, de contemplação de uma morbidez. E isso leva ao descarte dos retratos mortuários, sem que haja qualquer tipo de cerimônia com a imagem que representa alguém de sua família.

Consideramos, pois, que o acervo de retratos mortuários existente na cidade de Juazeiro do Norte possibilita estudos e pesquisas que

podem contribuir para a afirmação de que esta prática é um patrimônio cultural imaterial e que o retrato mortuário permite, através de sua análise, um maior conhecimento da identidade cultural e religiosa desta cidade.

Notas

[1] O presente artigo é recorte da pesquisa que está sendo realizada na linha de pesquisa Patrimônio e Cultura no Mestrado em Artes, com previsão de conclusão para 2011.

[2] ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões.* São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 204.

[3] ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort em Occident du Moyen Age à nos jours.* Paris: Seuil, 1975. p. 24. "A atitude antiga, em que a morte é simultaneamente familiar, próxima e atenuada, indiferente, opõe-se muito à nossa, em que a morte provoca medo, a ponto de nem ousarmos dizer-lhe o nome." (tradução nossa).

[4] RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte.* Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. p. 22.

[5] Sobre o comportamento do homem diante da religiosidade popular e oficial, observa-se em Juazeiro do Norte uma atividade simultânea, onde não há impedimentos da Igreja Católica na realização de rituais passados por gerações familiares ao mesmo tempo em que as mesmas famílias atendem e vivenciam o dogma do catolicismo.

[6] LE GOFF, Jacques. *História e Memória. T*radução Bernardo Leitão.[et al.] 3.ed. Campinas, SP: Edunicamp, 1994. p. 447.

[7] Informações específicas sobre a importância da mortalha infantil, ver em: VAILATI, Luiz Lima. *As fotografias de "anjos" no Brasil do século XIX.* Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0101-47142006000200003&script=sci_arttext . Acesso em 01/04/2010

[8] OLIVEIRA, Amália Xavier de. *O Padre Cícero que eu conheci.* Fortaleza: Premius, 2001. p. 74-75.

[9] Nas obras Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão de Lira Neto assim como *O Padre Cícero que eu conheci* de Amália Xavier de Oliveira constam relatos sobre o comportamento amoroso e ao mesmo tempo rígido do padre, que buscava moralizar os costumes dos habitantes do povoado que posteriormente se tornaria a cidade de Juazeiro do Norte no Ceará.

[10] LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório. T*radução Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1995. p.16.

[11] Ibid. p.18-19.

[12] *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs.* Verbete: purgatório. p. 1203. Com seu significado técnico o termo purgatório não aparece antes do séc. XI, em Hildeberto (PL 171,741). Anteriormente, esforçavam-se por figurar a vida do além-túmulo antes do juízo universal; mas, já que a escatologia só muito lentamente se desenvolveu, existe alguma oscilação na visão do além. Pensa-se que os mártires chegam diretamente à felicidade; os não-mártires, ao invés, devem antes expiar as culpas pós-bastimais numa espécie de *sheol* (Tertul., *De na*. 58). [...] Agostinho fundamenta seu ensino acerca da purificação no além sobre a oração da Igreja pelos defuntos (*De cura mort., De octo Dulc. quaest.* II, *De civ. Dei,* 21,13 e 24). A epigrafia oriental e ocidental atesta que o povo cristão reza por seus mortos.

[13] Informação retirada da matéria: *Penitentes fazem Previsão* do Diário do Nordeste. Disponível em: http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=393913 . Acesso em: 29.03.2010

[14] Informação fornecida pela neta do fundador da Casa dos Milagres e atual responsável do local, a Sra. Januacéia Santana Bezerra no dia 14.12.2009, na cidade de Juazeiro do Norte – CE.

[15] FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes.* Madrid: Cátedra, 1992.

[16] SÜSS, Paulo Günter. *O catolicismo popular no Brasil:* tipologia de uma religiosidade vivida. Edições Loyola: São Paulo, 1979. p.28. Observa-se dentro dos conceitos utilizados na Sociologia da Religião com relação a "religiosidade popular", "catolicismo popular" uma recorrente ambigüidade de sentidos. Autores como Isnard de Albuquerque Câmara Neto, no artigo Diálogos sobre Religiosidade Popular, afirma ser adequado o uso do termo "religiosidade popular" por não ser corpo eclesial ou corpo doutrinário e por este manter certa independência da hierarquia eclesiástica. Por outro lado, Cristián Parker no livro *Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista, sugere utilizar o termo 'religião popular'.* A princípio optaríamos por manter o uso do termo religiosidade popular, no entanto, levando-se em consideração, a própria influência do Padre Cícero no contexto religioso da cidade, e pelo mesmo ser Sacerdote da Igreja Católica, considerou mais adequado o uso do termo "catolicismo popular", conforme definição de SÜSS.

Referencias

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort em Occident* du Moyen Age à nos jours. Paris: Seuil, 1975.

CÂMARA NETO, Isnard de Albuquerque. *Diálogos sobre religiosidade popular.* Disponível em: http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/dowload/dialogosreligiosidade-N2-2002.pdf - Acesso em: 23.03.2010.

DI BERARDINO, Ângelo (org). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Tradução de Cristina Andrade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Tradução Bernardo Leitão.[et al.]. Campinas, SP: Edunicamp, 1994.

_____. *O nascimento do purgatório.* Tradução Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1995.
LIRA NETO. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Amália Xavier de. *O Padre Cícero que eu conheci.* Fortaleza: Premius, 2001.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SÜSS, Paulo Günter. O catolicismo popular no Brasil: tipologia de uma religiosidade vivida. São Paulo: Loyola, 1979.

VAILATI, Luiz Lima. "As fotografias de "anjos" no Brasil do século XIX". In: *Anais do Museu Paulista.* História e Cultura Material, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0101-47142006000200003&script=sci_arttext . Acesso em 01/04/2010.

VOVELLE, Michel. *As almas do purgatório, ou, O trabalho de luto.* Tradução Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: UNESP, 2010.

http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=393913 . Acesso em: 29.03.2010

MATERIAIS E TÉCNICAS

A IMAGEM-RELICÁRIO DE SÃO BONIFÁCIO: A PEDRA FUNDAMENTAL DA MISSÃO DA COMPANHIA DE JESUS NO GRÃO-PARÁ E MARANHÃO

Stella Regina Soares de Brito
Arquiteta, Mestre em Ciência da Arquitetura,
Especialista em conservação e restauração de monumentos históricos.
stellareginabrito@hotmail.com

Kátia Santos Bogéa
Historiadora, Especialista em historiografia nacional.
katiabogea.3sr@iphan.gov.br

Emanuela Sousa Ribeiro
Doutora em História (UFPE), Professora do curso de bacharelado em Museologia da UFPE.
emanuelasousaribeiro@yahoo.com.br

Palavras-chave: Escultura opolicromada, Imginária sacra, Maranhão, Companhia de Jesus.

Este trabalho visa apresentar o estado em que se encontram as pesquisas históricas e os trabalhos de identificação e restauro de uma imagem de São Bonifácio, em madeira policromada, que contém, na altura do peito, um relicário com fragmento de osso, peça identificada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Maranhão (Iphan– MA) em 1999, quando da realização dos trabalhos de campo do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI) no município de Penalva, distante 390 km da capital, no Estado do Maranhão. Esta imagem foi tombada pelo Iphan pelo seu valor histórico e artístico. Esse Processo de Tombamento recebeu o número 1540-T-07 (Processo nº 01458.000015/2007-47) e publicado no Diário Oficial da União - Secção 3 - pag.13 em 17 de Junho de 2011.

Naquela ocasião a imagem encontrava-se enrolada em jornal, em uma caixa de madeira, atrás do altar da Igreja de São José de Penalva. Havia sido escondida pelo seu guardião, Monsenhor Wilson Nunes Cordeiro, com o objetivo de preservá-la dos desaparecimentos de peças sacras que vinham ocorrendo na localidade.

Em 2002, quando da publicação do livro Olhos da Alma – Escola Maranhense de Imaginária, estudos realizados permitiram apresentá-la, publicamente, como a imagem-relicário de São Bonifácio, citada na documentação maranhense do séc. XVII. Cinco anos mais tarde, a peça foi reapresentada ao público maranhense graças às articulações promovidas pelo IPHAN – MA, juntamente com os Arcebispados de São Luís e Pinheiro, o Museu Histórico e Artístico do Maranhão, a Secretaria de Estado da Cultura, a Prefeitura de Viana, a Academia Vianense de Letras, a Associação Comercial e Industrial de Viana, a Associação dos Idosos do Município de Viana, a Fundação Beneficente São Sebastião, a Pastoral da Criança e o Comitê de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico, Cultural e Paisagístico do Meio Ambiente de Viana. Entre 2007 e 2009 a peça

esteve em Belém do Pará, sendo restaurada por João Veloso dos Santos, restaurador do Iphan/PA, e atualmente encontra-se no Museu Histórico e Artístico de São Luís. Continuam em andamento os estudos sobre a peça e, neste artigo, apresentamos apenas os aspectos referentes aos seus possíveis dados históricos e às suas características iconográficas.

A presença de uma imagem-relicário de São Bonifácio, no Maranhão, está ligada à presença ali da Companhia de Jesus; uma das ordens religiosas mais atuantes na América colonial portuguesa, que trabalhou tanto na conversão dos indígenas, como ofereceu assistência espiritual aos colonos. No Maranhão, os jesuítas se estabeleceram em 1622, começando os trabalhos de fundação de algumas aldeias e do Colégio e Igreja de Nossa. Senhora da Luz, em São Luís. Estes primeiros passos foram interrompidos em 1649, em virtude de um ataque de índios não aculturados, que levou à morte os três religiosos que compunham a missão.

Três anos depois, em 1652, a missão jesuíta no Estado do Maranhão e Grão-Pará foi restabelecida. Desta vez, vieram para o Maranhão dez religiosos que se destinavam a continuar os trabalhos iniciados em São Luís e a fundar um Colégio também na cidade de Belém, dando início à estruturação das atividades da Companhia de Jesus no norte do Brasil.

Segundo informação do jesuíta Pe. Manuel de Morais - que viveu no Colégio do Pará, no século XVIII, até 1759 –, quando da refundação da missão do Maranhão os inacianos trouxeram consigo as relíquias dos santos mártires Alexandre e Bonifácio - dois presentes que teriam recebido do Papa Urbano VIII:

Tinha trazido consigo, quando voltava de Roma o Padre Manoel de Lima, o precioso donativo de dous corpos de santos mártires, que o seu respeito e agrado que conciliou naquela cúria tinha alcançado por via de um dos eminentíssimos cardeais, não duvidando Sua Santidade concorrer com piedosa liberalidade para fundação deste novo colégio apostólico com duas pedras tão seguras e firmes na fé, que por ela não duvidaram dar gloriosamente as vidas, eternizadas agora na memória da nossa devoção, de que recebem cotidiano culto nos dous colégios do Maranhão e Pará, para onde foram mandados. (MORAES, 1987, p. 192).

É ainda a mesma fonte que nos relata a chegada das duas relíquias a São Luís, informando-nos que, em 2 de dezembro de 1652, os missionários recém-chegados desembarcaram os "veneráveis corpos de S. Bonifácio e Santo Alexandre" do navio em que vieram, conduzindo as "preciosas relíquias" em solene procissão e colocando-as "no altar-mor da nossa igreja de ambos os lados do sacrário" (MORAES, 1987, p. 192). Na ocasião, decidiu-se, também que as relíquias de São Bonifácio ficariam em São Luís e as de Santo Alexandre seriam enviadas para o Pará.

Urbano VIII, pontífice desde 1623, falecera em 1644. As relíquias, no entanto, chegaram ao Maranhão em 1652, oito anos após a sua morte. Seria preciso encontrar documentação que nos permitisse identificar o ano e o motivo específico da doação. Tratou-se, sem dúvida, de um gesto significativo do pontífice o de oferecer este presente aos jesuítas, e, para melhor compreendê-lo, é importante conhecermos um pouco da política papal naquele período, de apoio tanto às missões no novo mundo, quanto à obra de evangelização realizada pelos jesuítas. Ambas faziam parte do processo de centralização do catolicismo em torno de Roma.

Já durante o curto pontificado do papa que antecedera a Urbano VIII - Gregório XV, pontífice entre 1621 e 1623 - fora criada, em 1622, a *Sacra Congregatio de Propaganda Fide,* instituição destinada a incentivar e normatizar as missões católicas para a Europa e para os territórios não cristãos. A *Propaganda* foi criada como resposta ao apelo de um rei cristão não europeu – o do Congo –, que queria se ver livre do padroado régio português. Também sob o pontificado de Gregório XV foram canonizados, em 1622, os dois primeiros santos jesuítas: Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier (BOUTRY, 1996, p. 724).

Esta política romana de apoio às missões do clero regular foi reforçada durante o longo pontificado de Urbano VIII, o qual reestruturou a *Propaganda Fide*, dedicou-se à impressão de obras católicas em diversos idiomas e criou escolas para a formação de sacerdotes estrangeiros na Europa, entre outras ações (RENOUX, 1996, p.1496-1497). É ainda importante destacar que ambos os papas estudaram em escolas jesuítas, configurando-se como os dois primeiros pontífices romanos com formação inaciana (BOUTRY, 1996, p. 722). Desse modo, podemos interpretar a doação das relíquias de São Bonifácio e Santo Alexandre como um presente de Urbano VIII destinado não apenas a apoiar a missão do Maranhão, mas sim, como um presente

destinado a apoiar as missões da Companhia de Jesus como um todo. Corrobora esta interpretação o fato de que entre o recebimento do presente e a sua chegada ao Maranhão transcorreram-se, pelo menos, oito anos (da morte do papa, embora o presente possa ter sido oferecido antes) nos quais não temos notícia da localização das relíquias. Aparentemente, os jesuítas, tão logo se decidiram a refundar a missão do Maranhão, trouxeram-nas para o Estado do Grão-Pará e Maranhão, utilizando-as como marco simbólico das fundações dos dois Colégios que pretendiam estabelecer.

As relíquias, se de fato foram doadas por Urbano VIII para a missão do Maranhão, só chegaram quando a ordem decidiu enviar para o Estado um contingente significativo de missionários: entre os religiosos que compunham a nova missão estava o Pe. Antônio Vieira, já célebre orador e político da corte portuguesa (MORAES, 1987, p. 196). Deveriam viajar todos juntos, garantindo uma chegada triunfal ao Estado do Maranhão e Grão-Pará onde, como sabiam, lhes esperava a desconfiança dos colonos e dos administradores. Porém, em virtude de um obstáculo imposto por D. João IV, o Pe. Vieira foi impedido de viajar naquele navio em que vieram as relíquias (MORAES, 1987, p. 196), bem como o próprio Pe. Manoel de Lima - apontado como a pessoa que originalmente recebera as relíquias - o qual também não viajou na expedição que trouxe as relíquias para o Maranhão em 1652.

Vieira e Manoel de Lima chegaram ao Maranhão em janeiro de 1653, após uma viagem em que fugiram de piratas e sofreram com tempestades e calmarias. Na descrição das agruras sofridas durante a viagem não aparece nenhuma referência a São Bonifácio (LIMA, 1652); nem mesmo uma prece aparece destinada ao santo, o que pode nos indicar a inexistência de uma devoção especial a este orago.

Assim, diante da constatação de que o culto a São Bonifácio tinha pouca relação com a Companhia de Jesus, cabe-nos questionar o porquê da doação desta relíquia em especial. Qual poderia ter sido o significado simbólico das relíquias de São Bonifácio, para o papa Urbano VIII e para a Companhia de Jesus?

A pesquisa acerca da iconografia de São Bonifácio nos remete a, pelo menos, cinco santos de mesma denominação: o Papa Bonifácio I, falecido em 422 (LUONGO, 1998, p. 328); Bonifácio IV, também

Figura 1: Imagem de São Bonifácio antes da restauração.

papa, falecido em 615 (LUONGO, 1998, p. 329); Bonifácio de Savóia, bispo, falecido em 1270 (ROBERTINI, 1998, p. 330); Bonifácio Vinfrido, bispo, falecido em 755 (I DEUG-SU, 1998, p. 331-335); e Bonifácio mártir, que teria vivido na época de Diocleciano, imperador romano entre 284 e 305 (ROSAIRO, 1585, p. 210-211).

Destes, o mais conhecido, pelo menos na cúria romana, era São Bonifácio Vinfrido, bispo, que viveu entre 672/675 e 755, e ficou conhecido como o "apóstolo dos germanos", por ter sido responsável pela conversão destes "bárbaros" através de missões e da fundação de mosteiros, visto que atuou como legado apostólico do então papa Gregório II (papa entre 715 e 731). Em estreita consonância com os papas seguintes, Gregório III (731 e 741) e, principalmente, Zacarias (741 e 752), São Bonifácio teve grande atuação política na consolidação dos reinos francos, sendo, inclusive, apontado como o responsável pela oficialização da dinastia carolíngia através da coroação do rei Pepino, o breve (I DEUG-SU, 1998, p. 331-335).

É bastante provável que a estreita relação de São Bonifácio Vinfrido com o papado e a sua intensa atividade missionária tenham sido os motivos que levaram Urbano VIII a destinar suas relíquias aos jesuítas, pois as atividades de São Bonifácio podem ser comparadas às atividades da Companhia de Jesus e ao seu voto de obediência ao papado. Assim, Urbano VIII reforçaria a mensagem de apoio às missões e, ao mesmo tempo, indicaria sua aprovação à Companhia de Jesus.

No entanto, a imagem maranhense destoa da iconografia tradicional daquele santo missionário. A iconografia de São Bonifácio Vinfrido possui as seguintes características:
Na iconografia primitiva Bonifácio é caracterizado como bispo, com báculo e os evangelhos. Sucessivamente lhe foram acrescentados a raposa, o corvo, o flagelo, que aludem a milagres atribuídos ao santo. A partir do século XV é recorrente sua apresentação com uma espada transpassando um livro, lembrando o seu martírio (I DEUG-SU, 1998, p. 333).

Já a imagem relicário de São Bonifácio que estamos estudando apresenta a seguinte indumentária: elmo centrado por penacho, corpete com gola retangular e mangas compridas em escamas no cotovelo; faixa transpassada sustentando o manto e forro; saiote; botas de cano longo. A imagem tem nas mãos um fragmento de

atributo que pode ser interpretado como um cabo, talvez de uma espada. (FIG.1).

Trata-se de indumentária em que aparecem alguns elementos da iconografia típica de São Bonifácio Vinfrido, como, por exemplo, o manto de viajante/missionário e, principalmente o punho de uma possível espada, que pode ter sido a "espada transpassando um livro", característica da iconografia do apóstolo dos germânicos.
Destoa deste modelo iconográfico a indumentária composta por corpete e saiote, veste típica de romano, ou, melhor dizendo, a veste que os imaginários e fiéis do período colonial atribuíam aos romanos. Esta indumentária se aproxima da iconografia de outro São Bonifácio, o mártir da época do imperador Diocleciano, cuja veneração foi comum em Portugal no final do século XVI, conforme atesta sua inclusão na obra "Historia das vidas e feitos heroicos e obras insignes dos sanctos", produzida pelo dominicano Frei Diogo do Rosairo, e publicada em Lisboa em 1585.

Neste livro é narrada a vida de São Bonifácio Mártir, que teria vivido no período de Diocleciano. Bonifácio trabalhava para uma viúva de nome Aglaes, com quem mantinha relação marital, apesar de não serem casados. A viúva era muito rica posto que era filha de Acácio, um antigo proconsul, e tanto ela quanto Bonifácio arrependeram-se dos seus pecados e resolveram viver como verdadeiros cristãos. Aglaes enviou Bonifácio à cidade de Tarso, a fim de recolher relíquias de mártires cristãos que lhes servissem de exemplo de fé. Ali chegando Bonifácio foi também preso e martirizado, e o seu corpo é que foi entregue a Aglais como relíquia (ROSAIRO, 1585, p. 211 – 212).

Esta hagiografia publicada em Lisboa no final do século XVI pelo dominicano Fr. Rosairo pode ser um caminho para identificarmos as características iconográficas desta imagem de São Bonifácio que se encontra no Maranhão. É possível que se trate de uma mistura de interpretações das vidas dos dois Bonifácios. Esta situação pode ter sido favorecida pelo grande movimento internacional de descobrimento e repartição de relíquias, iniciado com o descobrimento de mais de trinta catacumbas em Roma após 1578 (CYMBALISTA, 2006, p. 16).

Temos notícia de que Portugal recebeu, no final do século XVI, duas grandes coleções de relíquias, uma em 1588, destinada à Igreja de São Roque da Companhia de Jesus em Lisboa, e outra em

Figura 2: Imagem de São Bonifácio após a restauração.

1595 destinada à Igreja da Santa Cruz, em Coimbra (CARVALHO, 2001, p. 115, 154). Nestas duas coleções não estava a relíquia de São Bonifácio, porém, no início do século XVII, em 1619, uma nova coleção de relíquias, também proveniente de Roma, trouxe as relíquias de São Bonifácio para o Convento de Avis (CARVALHO, 2001, p. 103).

É possível que, com tantas relíquias novas chegando, tenha ocorrido alguma confusão no estabelecimento da iconografia desta imagem. Reforça-nos esta convicção a existência de outra imagem de São Bonifácio, com vestes semelhantes às da imagem maranhense. Trata-se de uma peça que se encontra na Igreja de São Nicolau, em Lisboa, também ela uma imagem relicário, em forma de corpo jacente (atualmente sob o altar de uma das capelas laterais da Igreja). Embora seja uma imagem de vestir, a indumentária é semelhante à do São Bonifácio que estamos estudando – lembrando as vestes romanas e aparecendo, inclusive, o elmo. Infelizmente não pudemos, até o momento, inferir a datação desta peça e nem a hagiografia a ela associada, mas, a existência desta indumentária de São Bonifácio, mártir romano, em Lisboa em uma igreja importante da cidade, pode significar a maior difusão, entre os meios mais populares, desta iconografia.

Esta e outras questões ainda precisam ser aprofundadas, uma vez que os estudos ainda estão em andamento. Até o momento, apenas a restauração da peça foi completamente realizada.Frente à complexidade dos trabalhos de conservação e restauro – executados por João Veloso dos Santos – o tratamento da peça ocorreu em três etapas distintas:

Primeira etapa: limpeza das sujidades; imunização com tratamento curativo; eliminação dos elementos estranhos;
Segunda etapa: eliminação de repinturas/extratos de tintas, consolidação do suporte nas áreas que apresentavam fragilidade estrutural e das partes quebradas (penacho e mão) e nivelamento das lacunas;
Terceira etapa: reintegração cromática da camada pictórica e aplicação da película protetora.

No total foram identificadas, e removidas, cinco camadas de tinta sobre a original, revelando uma pigmentação bastante sóbria. A peça encontra-se revestida em toda a superfície por base de preparação na cor branca. A policromia original da carnação é

creme, com faces levemente ruborizadas, boca fechada bem marcada, e de aspecto porcelanizado. Cabeleira em mechas, bigode grosso sobre barba curta bipartida em rolos e sobrancelhas castanho escuras. A indumentária tem aspecto opaco nas cores: azul, vermelho e amarelo ocre, exceto no amarelo ocre do elmo, que possui contorno com tons de douramentos. (FIG,2)

Em relação à leitura tecnológica, a escultura é de talha inteira ou talha completa, construída a partir de bloco único. Possui proporção de cinco e meia cabeças. A madeira ainda não foi identificada e tem coloração escura, compacta e peso leve.

Conforme se pode perceber, muito ainda há para ser feito antes que possamos dar por concluídos os trabalhos de identificação desta peça, porém, o principal, já foi realizado: sociedade maranhense já recebeu a imagem relicário de São Bonifácio – de volta à sua primeira casa – em comemoração solene na Catedral de Nossa Senhora da Vitoria no mês de maio de 2009.

Referências

BOUTRY, Philippe. Gregorio XV. In: LEVILLAIN, Philippe (coord.). Dizionario Storico del Papato. Milão: Bompiani, 1996. Volume I.

CARVALHO, José Adriano de Freitas. Os recebimentos de relíquias em S. Roque (Lisboa 1588) e em Santa Cruz (Coimbra 1595): relíquias e espiritualidade. E alguma ideologia. In: Via Spiritus. Revista de história da espiritualidade e do sentimento religioso. Porto: Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras do Porto, 2001, vol. 8, p. 95 – 156. Disponível on-line em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3494.pdf , em 30/03/2010.

CYMBALISTA, Renato. Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo.N. Sér. v.14. n.2. p. 11-50. jul.- dez. 2006. Disponível on-line em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200002&lng=en&nrm=iso, em 30/03/2010.

I DEUG-SU. ,Bonifacio Vinfrido. In: ZARRI, Gabriela, RICCARDI, Andrea, LEONARDI, Claudio (coords.). Il Grande Libro dei Santi. Turim: Edizione San Paolo, 1998. Volume A-F.

LIMA, Manuel de (S.J.). Relaçaõ da viajem da caravella em que ia o P. Manuel de Lima ao Maranhão e os P.P. Antonio Vieyra, Matheus Delgado e M.el de Sousa. 1653. Biblioteca Pública de Evora, códice CXV/2-13, ff. 324-325v. Documento manuscrito.

LUONGO, Gennaro. Bonifacio I. In: ZARRI, Gabriela, RICCARDI, Andrea, LEONARDI, Claudio (coords.). Il Grande Libro dei Santi. Turim: Edizione San Paolo, 1998. Volume A-F.

MORAES, José de (Pe). História da Companhia de Jesus na extinta Província do Maranhão e Pará. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

RENOUX, Christian. Urbano VIII. In: LEVILLAIN, Philippe (coord.). Dizionario Storico del Papato.Milão: Edizione Bompiani, 1996. Volume II.

ROBERTINI, Luca. Bonifacio de Savoia. In: ZARRI, Gabriela, RICCARDI, Andrea, LEONARDI, Claudio (coords.). Il Grande Libro dei Santi. Turim: Edizione San Paolo, 1998. Volume A-F.

ROSAIRO, Diogo do (O. P.). Historia das vidas e feitos heroicos e obras insignes dos sanctos: com muitos sermões & praticas espirituaes que seruem pera muitas festas do anno / vistas & cotejadas com os seus originaes. Lisboa: Antonio Ribeiro: a custa de Ioão Despanha e Miguel Darenas, liureiros 1585. Disponível on-line em: http://purl.pt/14884, Biblioteca Nacional de Portugal, em 30/03/2010.

OS ORATÓRIOS MINEIROS EM ESTILO D. JOSÉ I E A UTILIZAÇÃO DO VIDRO PLANO NO BRASIL: A IMPORTÂNCIA DA ANÁLISE DOS MATERIAIS NA DATAÇÃO DAS OBRAS RELIGIOSAS

Maria Alice Honório Sanna Castello Branco
Especialista em conservação e restauração de bens culturais móveis,
Mestre em História e Crítica da Arte.
alicesannacb@ig.com.br

Resumo
A análise histórica dos materiais encontrados na série de oratórios domésticos em estilo D. José I, produzidos em Minas Gerais, contraria a tendência à datação dessa série entre o último quartel do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, intervalo de tempo no qual muitas obras eruditas do rococó religioso foram produzidas nessa região. A análise dos materiais, especificamente do vidro plano empregado nesses oratórios, indica a plausibilidade de sua produção somente a partir do final da primeira década do século XIX, com a utilização de estilemas do rococó religioso mineiro, época em que o vidro tornou-se acessível no mercado colonial brasileiro.

Palavras-chave: oratório, rococó mineiro, vidro plano, mercado, colonial, século XIX.

A série de oratórios para o culto doméstico em estilo D. José I (FIG. 1), conhecidos como lapinhas, distingue-se como representativa do rococó religioso desenvolvido na região de Minas Gerais. Segundo a tradição oral, a produção destes objetos estaria vinculada à cidade mineira de Santa Luzia, embora não existam, ou não tenham sido localizados, documentos referentes à sua fabricação ou encomenda.

Há uma tendência em associar a produção desses oratórios a uma época situada entre o último quartel do século XVIII e o primeiro quartel do XIX por filiação estilístico-formal. Principalmente por aproximação com as obras eruditas do rococó mineiro, documentadas em arquivos de irmandades ou ordens terceiras e que, por isso, são datáveis. Entretanto, a análise histórica de um dos materiais empregados no conjunto de sessenta oratórios estudados contradiz tal datação.

Antes de tudo, é preciso ressaltar que a produção dessa série numerosa não pode ser atribuída a um único artesão ou a uma oficina. Nesse sentido, a qualidade díspar das faturas das esculturas em pedra, das pinturas dos nichos e da marcenaria dos móveis atestam a possibilidade de terem sido confeccionados por diversos

Figura 1: Oratório da coleção de Vera Silviano Brandão, exemplar muito bem preservado com todas as imagens no lugar original.

profissionais ao longo de um período que não podemos determinar. De modo que a comparação entre os exemplares evidencia a repetição dos mesmos traços formais e iconográficos na série ainda que transpareçam variações entre uns e outros, ou seja, um não é exatamente a cópia fiel do outro[1].

Quanto ao estilo, cabe acrescentar que a introdução do rococó em Minas Gerais ocorreu entre 1760 e 1770. Tanto Myriam Ribeiro quanto Afonso Ávila apontam, nessa década, a fase de assimilação das formas ornamentais do rococó religioso europeu pelos artesãos portugueses ou brasileiros que trabalhavam na colônia.

Dentre os materiais utilizados, a produção destes oratórios incluía a madeira para a confecção do móvel, a pedra talco para as esculturas em miniatura contidas nos nichos, o vidro para o fechamento do móvel, além daqueles materiais tradicionais para a execução da policromia e do acabamento das peças. Ora, desta lista de materiais, todos eram provenientes da própria região ou eram acessíveis nos mercados coloniais, exceto o vidro plano. Por isso, neste artigo, a atenção se volta para as peças de vidro plano originalmente colocadas em cada um dos exemplares observados e fotografados.

A poética da produção dos oratórios em estilo D. José I abrangia o fechamento em vidro da face frontal e, em alguns exemplares, até das laterais. É possível supor, inclusive, que na idealização do provável exemplar que deu origem à série, o artista concebeu-o como maquineta que, como as vitrines, pressupõe-se que eram envidraçadas.

As análises realizadas sobre a técnica de fabricação demonstram duas maneiras distintas de fixação da peça do vidro. Assim, nos exemplares com fechamento apenas da face frontal, o vidro está disposto em sulcos entalhados no móvel. Já nos exemplares com três faces envidraçadas, a colocação do vidro era feita com massa à base de cera, podendo ser constatada, em muitos exemplares, a utilização de cera de abelha para a fixação do vidro.

De fato, as peças de vidro parecem cumprir diversas funções. Elas fecham e protegem a encenação da vida de Cristo contida em todos os nichos, conferindo elegância, qualidade essencial almejada pelo gosto rococó e, por fim, emprestam um sentido mágico, transcendente, a estes objetos. Neste sentido, inclusive,

a presença do vidro potencializa uma função própria do sistema de representação da época: a de maravilhar o espectador e a de persuadi-lo da plausibilidade de se estar próximo do divino, mesmo que distante.

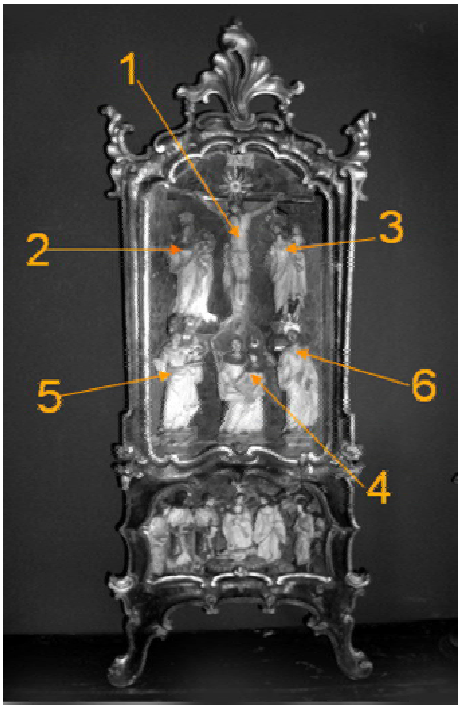
Sobre a questão material enfrentada pelos artistas que atuaram na colônia brasileira, Caio Boschi, com o intuito de ressaltar as soluções alternativas adotadas pelos mesmos em Minas Gerais nos anos setecentos, enfatiza a necessidade de atentarmos para as dificuldades encontradas na obtenção de matérias-primas tradicionalmente utilizadas.[2]

Realmente, na atividade artística desenvolvida na colônia brasileira, baseada em modelos europeus, as substituições de materiais por similares regionais eram freqüentes, ou por serem artigos dificilmente encontrados na colônia, ou por seu custo elevado a ponto de inviabilizar a execução da obra. Temos, na arte sacra mineira, vários exemplos dessa adequação. A substituição podia ser de um material por outro. Assim,

> Os artistas portugueses, familiarizados com o uso da pedra de ançã, da região de Coimbra, e afamada em toda a península pelos seus usos múltiplos, não tardaram a descobrir, próximo de Ouro Preto e Mariana, um material que lhes pareceu análogo e que foi prontamente empregado em estatuária e em construções civis, a pedra-sabão.[3]

Podendo, também, ser a substituição de um material inacessível por técnicas pictóricas que promovessem um efeito visual semelhante, que iludissem os olhos, como a utilização da técnica do marmorizado que reproduzia na madeira a aparência do mármore rosado largamente empregado pelos artistas do rococó religioso europeu.

Entretanto, no caso dos oratórios em estilo D. José I, o vidro era um material insubstituível. O que pressupõe que a acessibilidade ao vidro era condição *sine qua non* para a produção de cada peça. De tal maneira que a viabilidade da fatura dependia, é preciso ressaltar, do abastecimento regular desse artigo no mercado colonial e não de uma remessa eventual para atender a demanda de uma encomenda específica. Não se pode desconsiderar o fato



Figuras 2 e 3: Fotos do mesmo oratório (exemplar da coleção de Vera Silviano Brandão), exemplar muito bem preservado com todas as imagens no lugar original.

Figura 4: Detalhe do presépio localizado no nicho inferior do mesmo oratório da Vera Silviano Brandão.

de que se trata de uma série numerosa de oratórios cuja produção foi executada por diferentes artífices ao longo de um tempo que não podemos determinar (FIG. 3).

O vidro na arquitetura e nas artes plásticas coloniais: uma raridade

Ora, a questão da acessibilidade a este artigo específico no mercado colonial nos remete à história do uso do vidro plano no Brasil.

Por um lado, na historiografia sobre a sociedade colonial brasileira é possível encontrarmos referências à utilização de objetos de vidro, tais como taças ou garrafas de cristal, pelos colonos de mais recursos. Isto porque estes objetos eram costumeiramente arrolados em testamentos e inventários, tal a distinção que sua posse proporcionava aos afortunados que podiam adquirir estes artigos importados.

Por outro lado, a utilização do vidro plano, forma apropriada para o fechamento das faces da série de oratórios estudados, parece ter sido muito mais rara do que a utilização de objetos em vidro[4]. Tal raridade é observável não apenas no conjunto de obras sacras do rococó mineiro mas, sobretudo, em obras arquitetônicas realizadas na colônia entre os séculos XVI até o início do século XIX.

A meu ver, as vidraças seriam os sinais exteriores mais evidentes da presença do vidro plano em construções realizadas naqueles séculos. Contudo, na colônia portuguesa,

> Janelas com vidraças só aparecem entre os séculos 17 e 18 e quase exclusivamente em construções nobres, igrejas e palácios, nas cidades mais prósperas e mais importantes da colônia. Por volta de 1720, ao instalar-se em Mariana, o novo governador da capitania de Minas Gerais, o Conde de Assumar, mandou reformar e envidraçar as janelas da casa que lhe serviria de residência. O viajante inglês John Byron, de passagem pelo Rio de Janeiro em 1764, anotou no seu diário que o Paço dos Governadores era o único edifício da cidade que tinha visto com vidro nas janelas, registro semelhante ao que outro inglês, Henry Koster, faria durante sua estada no Recife em 1809.[5]

A propósito, a especificação do fechamento dos vãos de janelas com vidros era inusual a ponto de Silva Telles destacar essa opção, detalhada na planta do sargento-mor engenheiro José Antônio Caldas por ocasião da reforma da Antiga Igreja dos Jesuítas. Assim, na reconstrução setecentista da atual Catedral de Salvador, iniciada após a expulsão da Ordem Jesuítica do Brasil, em 1759, "é curioso notar que a planta do Engenheiro Caldas indica a existência de vidraças nas janelas do coro da igreja, o que seria sem dúvida uma verdadeira raridade naquela época"[6].

De acordo com a historiografia brasileira referente ao século XVIII, o vidro plano em janelas era ainda mais raro em construções civis, mesmo nas casas da elite social da colônia. Neste período, a madeira parece ter sido o material mais comum para o fechamento dos vãos de janelas em casas de proprietários de mediana fortuna, situadas nas cidades ou nas fazendas espalhadas pelo território

de Minas Gerais. Tal solução não foi peculiar às construções mineiras. Por meio de diversos estudos sobre a arquitetura civil nos anos setecentos em importantes cidades como Recife, Salvador e Rio de Janeiro, ficamos sabendo que os vãos das janelas e portas eram usualmente fechados por rótulas. Garcez Marins define as rótulas como "folhas basculantes de gelosias, feitas de treliças de madeira compostas por fasquias entrecruzadas"[7]. De acordo com o historiador, este tipo de fechamento das janelas foi uma herança de antigas práticas arquitetônicas advindas do período de ocupação muçulmana na Península Ibérica e que foi trazida para o Brasil.

No Rio de Janeiro, mas também nas demais cidades e vilas brasileiras mais prósperas, as rótulas começaram a ser substituídas por vidraças somente a partir de 1808. Nesta época, a necessidade de modernizar os equipamentos e os padrões urbanísticos mostrou-se premente na capital da colônia em virtude de ter se tornado a sede do Império português, após a transferência da família real e sua Corte, de Lisboa para o Rio de Janeiro.

Até essa época, a raridade da utilização do vidro no Brasil pode ser atribuída às exigências do pacto colonial que garantiam o exclusivismo comercial da metrópole portuguesa em sua colônia americana. Em Portugal, a atividade vidreira está documentada desde 1520. Contudo, apesar do vidro ser fabricado em diversos pontos do norte e do centro do Reino, entre os séculos XVI ao XIX, a produção era dispersa por pequenas oficinas, feita sob forma artesanal e em pequena escala[8]. Não havia produção excedente, portanto, que justificasse a exportação ou o abastecimento regular de sua colônia.

Por sua vez, o vidro não era fabricado na colônia[9]. Apenas em 1810, D. João VI concedeu permissão ao português Francisco Inácio de Sequeira Nobre para a instalação de uma fábrica em Salvador que, contudo, não teve vida longa: funcionou apenas até a época das lutas pela Independência que, na Bahia, se estenderam até 1823[10]. Entre a experiência pioneira na Bahia à consolidação da produção de vidro no Brasil, passaram-se cerca de seis décadas uma vez que "a primeira grande fábrica de vidros e cristais no Brasil foi instalada em 1882, no Rio de Janeiro, por François Antoine Esbérard".[11] Nesse ínterim, o vidro utilizado sob todas as formas, de garrafas e taças ao vidro plano para vidraças, vitrines ou para o fechamento dos oratórios mineiros, era importado.

A utilização do vidro no Brasil e a abertura dos portos brasileiros

De acordo com Gilberto Freyre, a importação, especialmente de vidro e de ferro, generalizou-se no Brasil depois da abertura dos portos brasileiros em 1808, sob a pressão dos interesses comerciais ingleses. Ainda segundo Freyre, as importações de vidro e de ferro enraizaram-se, mais que qualquer outro comércio, a partir da assinatura dos Tratados de 1810[12]. De maneira que, entre os anos de 1808 a 1830, foram poucos os brigues vindos da Inglaterra para o Brasil sem as mercadorias básicas do comércio britânico com a América portuguesa: vidro, ferro, fazenda, louça, bacalhau. Assim, segundo Freyre,

> Vidro – repita-se – não só em abundância como de várias espécies. Vidro ordinário. Vidro fino. Vidro para portas e janelas. Vidro de mesa. Vidros de cristal. Vidros "da Bohemia". Vidro lapidado. Vidro em forma de óculos, lunetas, telescópios. Na rua do Ouvidor (Rio de Janeiro) chegou a haver uma loja especializada no comércio de vidro inglês. Outra dessas lojas especializadas na venda de vidro inglês foi a que se abriu em 1820, no Largo de São Francisco de Paula.[13]

Sem dúvida, a volumosa importação do vidro e do ferro pelas casas de comércio inglesas instaladas nas cidades portuárias de Recife, Salvador e Rio de Janeiro provocou, à medida em que foram assimilados, alterações na cultura brasileira. Freyre confirma tal fato ao escrever:

> A essa importação, pelo Brasil, de ferro e de vidro, em grandes quantidades, não poderia deixar de corresponder alteração profunda na paisagem brasileira, até então pouco marcada tanto por um quanto pelo outro. Com poucas varandas de ferro nos seus edifícios e raras vidraças nas suas casas.[14]

Freyre acrescenta que, nessa época, a importação do vidro tornou possível ainda a introdução de uma novidade no Brasil, as vitrines. As elegantes lojas francesas, especializadas na venda de artigos finos e de miudezas instaladas na rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, como também as lojas e tavernas inglesas da capital e do Recife

foram as pioneiras na adoção de tais novidades. Sobre as vitrines, Freyre cita o trecho extraído de Adolfo Morales de los Rios ao escrever que

> Lojas de fazendas e de modas, cabeleireiros, casas de floristas e charutarias introduziram as vitrines, chamadas vidraças (grandes armários revestidos de vidros) em substituição ao hábito que existia de exibir as mercadorias em cordéis estendidos nas fachadas e ombreiras de portas das casas comerciais.[15]

Quanto ao uso do vidro no mobiliário civil brasileiro, Wasth Rodrigues, em sua pesquisa sobre o tema, afirmou que tal utilização ocorreu somente a partir de inícios do século XIX pois, em suas palavras: "Com a entrada do século XIX (...) o guarda-louça envidraçado substitui os armários de portas almofadadas. As novas casas fazem-no já embutido, mas na maioria são formados de dois corpos volantes: a *étagere*, e, por sobre esta, a caixa envidraçada."[16]

Portanto, os estudos relativos à história brasileira da utilização do vidro plano permitem-nos afirmar que a possibilidade de utilização desse artigo tornou-se plausível na colônia a partir da abertura dos portos brasileiros, em 1808, devido às novas circunstâncias históricas. Principalmente em virtude da presença britânica no mercado brasileiro e do consecutivo afluxo do vidro, que passou a ser importado em grande quantidade da Inglaterra, após os tratados de 1810.

Decerto o afluxo de vidro no mercado colonial, a partir daquela época, tornou o artigo acessível inclusive em centros urbanos afastados do litoral, como o caso das comarcas mineiras. Especialmente em decorrência da estreita vinculação da capitania das Minas Gerais ao circuito mercantil tradicional. Neste intenso trânsito comercial, os mineiros exportavam os produtos da terra e, por outro lado, adquiriam as mais diversas mercadorias. De tal modo que, ao longo do século XIX, "(Minas Gerais) importa em grande quantidade fazendas de lã, seda e algodão, objetos de modas e fantasia, louça, ferragens, drogas, vinhos e mais bebidas espirituosas e tudo o mais que os estrangeiros comerciam com o Brasil."[17]

Ademais, do ponto de vista dos interesses mercantis britânicos, as casas de comércio inglesas especializadas em vidro instaladas no Recife, em Salvador ou no Rio de Janeiro, mantinham estoques que

precisavam ser vendidos nos diversos mercados espalhados pela colônia. Sobretudo nos primeiros anos após sua instalação, os comerciantes ingleses tinham urgência em negociar esses artigos para arcarem com os custos do armazenamento, com o pagamento de taxas ou, enfim, "como saída para saldar dívidas de importações mal planejadas"[18]. Em determinados períodos, o abarrotamento de vidro (e de ferro também) nos armazéns acarretou a venda de lotes de vidro em leilões, anunciados amiúde pelos jornais daquelas cidades. Os anúncios desses leilões, inclusive, foram as fontes da pesquisa de Gilberto Freyre, para quem o produto foi, de fato, imposto aos brasileiros pelos interesses britânicos.

Conclusão

Por tudo isso, no caso da série de oratórios mineiros em estilo D. José I, como frutos da realidade sócio-cultural, sua produção tornou-se uma possibilidade efetiva quando as circunstâncias históricas concorreram para sua concretização. Ora, essas condições – especialmente o acesso aos materiais e o conhecimento técnico – tornaram-se concomitantes por volta do final da primeira década do século XIX.

Como foi dito no início deste artigo, há uma tendência em associar a produção desses oratórios a uma época situada entre o final do século XVIII e o primeiro quartel do XIX, por filiação estilístico-formal. Entretanto, a análise histórica das condições materiais de produção desses oratórios permite dizer que tal produção foi exeqüível apenas após o final da primeira década do século XIX. Todavia, a não localização ou a inexistência de fontes primárias não permite precisar quando esses oratórios passaram a ser produzidos em Minas Gerais nem quando deixaram de ser.

Notas e Referências

[1] Por apresentarem repetição dos mesmos traços formais e, ao mesmo tempo, variações triviais que evitam uma repetição monótona (afinal, um exemplar não é a cópia de boa ou má qualidade do outro), o conjunto de oratórios mineiros analisados enquadra-se na definição de seqüência formal formulada pelo teórico George Kubler. KUBLER, George. *A forma do tempo*, p. 58 e 102.

[2] BOSCHI, Caio, *Barroco Mineiro: Artes e Trabalho*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 22-23.

[3] LIMA JÙNIOR, Augusto. A capitania das Minas Gerais. Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1943, p. 91.

[4] A tecnologia de produção de objetos em vidro e de vidro plano ou estirado é muito diversa. Na produção de objetos utilizava-se, desde a antigüidade, o processo de sopro. A produção de vidro plano envolvia tecnologia mais complexa desenvolvida sobretudo a partir da Revolução Industrial. In; Site da multinacional inglesa Pilkington: www. pilkington.com

[5] Idem. Texto sobre a história do vidro no Brasil no site: www. pilkington.com

[6] TELLES, Pedro Carlos da Silva. *História da Engenharia no Brasil, séculos XVI a XIX*, p. 56

[7] MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula, sociedade e arquitetura urbana no Brasil, séculos XVII a XIX*, p. 31.

[8] MENDES, José Amado. A História do Vidro em Portugal, Lisboa, Edições Inapa, 2002, p. 37.

[9] Em razão da rigorosa proibição, nas possessões ultramarinas, da produção de artigos que pudessem competir com os do Reino, proibição fixada no Alvará de 1785. In: HOLANDA, Sérgio Buarque, *Raízes do Brasil*, p. 107-108.

[10] MARINS, p. 193.

[11] TELLES, p. 189.

[12] FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*, p. 150.

[13] FREYRE, p. 155.

[14] FREYRE, p. 156.

[15] FREYRE, p. 128

[16] RODRIGUES, J. Wasth. *Mobiliário: as artes plásticas no Brasil*, p. 100

[17] SILVA, Joaquim José. *Tratado de Geografia Descritiva Especial da Província de Minas Gerais*, p. 67.

[18] MARINS, p. 185.