N. 15, NOVEMBRO, 2025
CEIB, UFMG - Belo Horizonte

imagem BRASILEIRA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Diná Marques Pereira, CRB- 6/2546)

Imagem Brasileira – Vol.1 n.15 (2025)

Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib Anual

ISSN 1519-6283

e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico)

1.Escultura devocional. Brasil 2. Iconografia. 3. Materiais e técnicas.

4. Conservação e restauração. 5 Função social.

1.Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib

COMISSÃO EDITORIAL

Professora Emérita Beatriz Coelho – EBA/UFMG

Dra. Ana Cláudia Vasconcellos Magalhães – IPHAN/Ceib

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – EBA/UFMG

Doutorando Agesilau Neiva Almada – Ceib

Dr. Fábio Mendes Zarattini – Ceib

Doutoranda Daniela Cristina Ayala Lacerda – Ceib

Dra. Vanessa Taveira de Souza – DIPC-FMC/PBH/Ceib

COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos – UFMG

Prof. Dr. Adrián Contreras Guerrero – UNIVERSIDAD DE GRANADA (UGR)

Profa. Dra. Alessandra Rosado – UFMG

Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer – IFMG

Dra. Ana Cláudia Vasconcellos Magalhães – Iphan

Profa. Dra. Andréa Lacerda Bachettini – UFPel

Prof. Dr. Aziz José de Oliveira Pedrosa – UEMG

Profa. Emérita Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho – UFMG

Prof. Dr. Eduardo Manuel Alves Duarte – UNIVERSIDADE DE LISBOA (ULisboa)

Prof. Dr. Eduardo Pires de Oliveira – Ulisboa

Profa. Dra. Idanise Sant'ana Azevedo Hamoy – UFPA

Prof. Dr. João Carlos Silveira Dannemann – UFBA

Prof. Dr. Jorge Luzio Matos Silva – UNILAB

Prof. Dr. José Manuel Alves Tedim – UNIVERSIDADE PORTUCALENSE (UPT)

Profa. Dra. Josemary Omena Passos Ferrare – UFAL

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – UFBA

Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira – USP

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – UFMG

Prof. Dr. Mateus Rosada – UFMG

Profa. Dra. Myriam de Andrade Ribeiro de Oliveira – UFRJ

Prof. Dr. Percival Tirapeli – UNESP

Prof. Dr. Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida – UFBA

Dra. Vanessa Taveira de Souza – DIPC-FMC/PBH

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA (CEIB)
Av. Antônio Carlos, 6.627 CEP:30.270-901, Belo Horizonte, MG
E-mail: ceibimaginaria@gmail.com Site: www.ceib.org.br

PUBLICAÇÃO: Imagem Brasileira Vol. 15, Nº 15 – 2025

Capa: Comissão editorial, Xangô - Acervo Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas

Projeto gráfico, diagramação e tratamento das imagens: Beatriz Coelho
Revisão Profissional e normalização de artigos originais: Maria José Bacelar
Revisão: Agesilau Neiva Almada, Ana Cláudia Magalhães, Daniela Ayala Lacerda, Fábio Mendes Zarattini, Maria Regina Emery Quites, Vanessa Taveira de Souza.

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

APRESENTAÇÃO

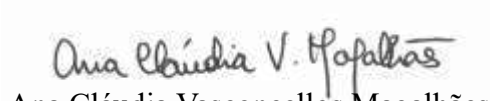
O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib) é a única entidade no Brasil voltada especificamente para os estudos da imaginária devocional. Ao longo dos seus 29 anos de existência, divulgou pesquisas, fomentou o conhecimento e promoveu relações e trocas entre pesquisadores, dentro e fora do país.

Por meio de congressos, publicações (**Imagem Brasileira** e **Boletim do Ceib**), viagens de estudos, ciclos de palestras e seminários, o Ceib é, desde sua criação, uma referência nas investigações que transitam por campos do conhecimento, como a história, iconografia e iconologia, autorias e atribuições; também aborda aspectos antropológicos, devocionais e sociais; e, não menos importante, questões relacionadas ao conhecimento e preservação da materialidade, como materiais e técnicas, conservação e restauração.

Nesta sua 15ª edição, a Revista reúne artigos resultantes das comunicações feitas no XIII Congresso Internacional da Escultura Devocional, realizado na cidade de Penedo, Alagoas, em novembro de 2024. Criteriosamente avaliados às cegas por dois membros da Comissão Científica, tais textos, após a seleção, se juntam às palestras proferidas por convidados brasileiros e portugueses (presencial e remotamente). Na ocasião, entre conferências, debates e visitas guiadas ao convento franciscano e às igrejas barrocas, os presentes desfrutaram da bela cidade de origem seiscentista, assentada às margens do Rio São Francisco, onde tiveram a alegria de conhecer e discutir aspectos singulares da produção escultórica de natureza religiosa.

A revista **Imagem Brasileira** nº 15 é justamente o resultado desse encontro interdisciplinar, diversificado e inclusivo, que reuniu pesquisadores brasileiros e portugueses, cujas temáticas abordadas nos artigos, ora apresentados, se movimentam pelos temas marianos e franciscanos, devoções, representações escultóricas e de talha, aspectos museológicos e museográficos, autorias e atribuições, além de procedimentos de conservação e restauro. Nesse sentido, cabe destacar o artigo sobre a Coleção Perseverança. Tombada pelo Iphan em 2024, ela pertence hoje ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, mas sua origem é ligada a espaços de práticas religiosas de matriz africana, dos quais, cada um dos bens foi arrancado sob violenta ação policial ocorrida em 1912. O texto demonstra a força desse acervo que representa a cosmogonia religiosa oriunda de terreiros, mas, também, a qualidade estética e iconográfica de representações de divindades, objetos de culto e ritualísticos. Aproximando-se da mesma temática, temos o artigo sobre a escultura de Oxóssi Caçador, pertencente ao Museu Afro-Brasil.

Os textos trazidos na Revista n. 15 são, portanto, a representação de como a pesquisa sobre a imaginária devocional é essencial para entender contextos históricos, especificidades artísticas e culturais das regiões e dos estados, promovendo, sobretudo, a reflexão sobre sua presença no mundo contemporâneo e os desafios para sua preservação.



Ana Cláudia Vasconcellos Magalhães

Presidente do Ceib

2025

SUMÁRIO

DE PEJIS MONTADOS A SANTOS NEGADOS, A MEMÓRIA ESCULTÓRICA DE UM XANGÔ QUEBRADO
Anderson Diego da S. Almeida.....9

ESCULTURAS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA DE LISBOA (1884-2024): SACRALIZAÇÃO MUSEOLÓGICA E BIOGRAFIA CULTURAL DOS OBJETOS
Maria João Vilhena de Carvalho.....31

SIMBOLOGIA DA IMACULADA CONCEIÇÃO E OS FRAGMENTOS VICENTINOS: EM BUSCA DA GÊNESE DA ARTE COLONIAL – 1559
Percival Tirapeli.....43

A IMAGEM GÓTICA DE *NOSSA SENHORA DA NAZARÉ* E A SUA ICONOGRAFIA ARTÍSTICA EM PORTUGAL E NO BRASIL (SÉCULOS XIV-XVIII)
Vítor Serrão.....63

ASPECTOS HISTÓRICOS

A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA ESTRELA DE INHOMIRIM, MUNICÍPIO DE MAGÉ (RJ)
Antônio Seixas.....90

INVENTÁRIO DA ESCULTURA DEVOCIONAL BRASILEIRA NA OBRA SANTUÁRIO MARIANO DE FREI AGOSTINHO DE SANTA MARIA
Célio Macedo Alves e Rebeca de Oliveira da Silva.....104

AS POUCO CONHECIDAS E NÃO UTILIZADAS IMAGENS DE SANTOS ESCULPIDAS EM GRANITO PARA A SÉ DE SÃO PAULO
Mozart Alberto Bonazzi da Costa.....123

FUNÇÃO SOCIAL

A COLEÇÃO GERALDO PARREIRAS: ORIGEM, TRAJETÓRIA E PROTAGONISMO DA ARTE SACRA NO MUSEU MINEIRO
Elvira Nóbrega de Faria Tobias.....147

DEVOÇÃO E MUSEALIZAÇÃO: A IMAGEM DO SENHOR DOS PASSOS NO MUSEU DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO EM CACHOEIRA - BA
Igor Pereira Trindade.....163

DUAS MARIAS, UMA SÓ FÉ: DEVOÇÃO A NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO E REVERBERAÇÕES URBANAS E CULTURAIS EM MARECHAL DEODORO, ALAGOAS
Jorge Henrique dos Santos Silva.....182

ICONOCGRAFIA

SANTA VERÔNICA: FICÇÃO OU REALIDADE?
Agesilau Neiva Almada e Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho.....202

SÃO BENEDITO: HAGIOGRAFIA, ICONOGRAFIA E ESCULTURAS DEVOCIONAIS PRETAS NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX
Fábio Mendes Zarattini.....220

O SENHOR BOM JESUS DE PIRAPORA: 300 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO ÀS MARGENS DO TIETÊ
Leonardo Caetano de Almeida.......240

REPRESENTAÇÃO DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM MINAS GERAIS
Luiz Antônio da Cruz.....260

OXÓSSI CAÇADOR: UMA ESCULTURA DE CARYBÉ NO ACERVO DO MUSEU AFRO-BRASIL
Maria José Spiteri Tavolaro Passos.....274

CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO

DEVOÇÃO E RESTAURAÇÃO: O SANTO ANTÔNIO DE GESSO DA FAMÍLIA IORA LOCALIZADO EM CORONEL PILAR, RIO GRANDE DO SUL
Andreia Salvadori e Andréa Lacerda Bachettini.....292

VALORES MATERIAIS E IMATERIAIS NA FUNDAMENTAÇÃO DE CRITÉRIOS PARA INTERVENÇÃO EM ESCULTURA
Claudia Ferreira Lima Costa e Luciana Bonadio.....307

CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA DE NOSSA SENHORA DAS DORES DA CATEDRAL DE PELOTAS
Daniele da Fonseca e Pamela dos Santos.....324

RECUPERAÇÃO DE UMA IMAGEM DEVOCIONAL CARBONIZADA E A COMOÇÃO GERADA PELOS DANOS CAUSADOS PELO FOGO
Marcelo César de Carvalho e Gabriel Ribeiro Nobre.....344

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

O “MESTRE DA PERNINHA CRUZADA”: AS OBRAS DO ENTALHADOR PEDRO JOSÉ PEREIRA EM MINAS GERAIS
Mateus Rosada e Gustavo Bastos.....360

DE PEJIS MONTADOS A SANTOS NEGADOS, A MEMÓRIA ESCULTÓRICA DE UM XANGÔ QUEBRADO

FROM MOUNTED PEJIS TO DENIED SAINTS, THE SCULPTURAL MEMORY OF A BROKEN XANGÔ

DE LOS PEJIS MONTADOS A LOS SANTOS NEGADOS, LA MEMORIA ESCULTURAL DE UN XANGÔ ROTO

Anderson Diego da S. Almeida[1]
andersondiego.almeida@gmail.com

RESUMO

Há um artista anônimo. Uma assinatura pela marca do entalhe e da devoção. Há riscos em santos e em materiais sagrados, nos terreiros de religiões de matrizes africanas e nos altares católicos. Este artigo, parte da apresentação pública no XIII Congresso Internacional da Escultural Devocional (CEIB, Penedo, Alagoas, 10 de outubro 2024), narra algumas evidências religiosas e estéticas presentes na Coleção Perseverança, especificamente em algumas de suas esculturas que representam a memória de religiosos que foram atacados em fevereiro de 1912, no estado de Alagoas.

Palavras-chave: Coleção Perseverança; Imaginária Popular; Arte Afro-alagoana; Quebra de Xangô; Escultura Popular.

ABSTRACT

There is an anonymous artist. A signature by the mark of carving and devotion. There are scratches on saints and sacred materials, in the terreiros of religions of African origin and on Catholic altars. This article, part of the public presentation at the XIII International Congress of Devotional Sculpture (CEIB, Penedo, Alagoas, October 10, 2024), narrates some religious and aesthetic evidence present in the Coleção Perseverança, specifically in some of its sculptures that represent the memory of religious figures who were attacked in February 1912, in the state of Alagoas.

***Keywords*:** Coleção Perseverança; Popular Imaginary; Afroalagoana Art; Quebra de Xangô; Popular Sculpture.

RESUMEN

Hay un artista anónimo. Una firma que marca la talla y la devoción. Hay arañazos en santos y materiales sagrados, en los terreiros de religiones de origen africano y en altares católicos. Este artículo, parte de la presentación pública en el XIII Congreso Internacional de Escultura Devocional (CEIB, Penedo, Alagoas, 10 de octubre de 2024), narra algunas evidencias

[1] Professor de História da Arte na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Pós-doutor em História da Arte (PPGHA/Unifesp). Leciona nos cursos de graduação na área de arte da UFAL e no mestrado acadêmico em História (PPGH) e na Especialização em Arte e Sociedade, ambos pela mesma universidade. É membro do Comitê de *Investigacion em Design* da Universidade de Palermo, Argentina. Autor do livro *Narrativa Imagética da Coleção Perseverança* (Editora Graciliano Ramos/EDUFAL, 2018). Pesquisa objetos e coleções de terreiro, imagem na arte brasileira e *performances* visuais afro-alagoanas.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9288777054839304. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5667-910X.

religiosas y estéticas presentes en la Colección Perseverança, específicamente en algunas de sus esculturas que representan la memoria de las figuras religiosas que fueron atacadas en febrero de 1912, en el estado de Alagoas.

Palabras clave: Coleção Perseverança; Imaginación Popular; Arte Afroalagoana; Quebra de Xangô; Escultura Popular.

A CONSTRUÇÃO DE UMA COLEÇÃO EM IMAGENS PERSEGUIDAS

No poema *A Flor e a Náusea*, Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 13-14) desenha-nos a imagem de uma flor. Sua flor intitulada feia. A flor aparentemente abandonada, desbotada, surgida em meio ao caos da cidade civilizada. A flor não percebida, que brotou em algum lugar do tão largo cinzento do asfalto. A flor não vista por ser menor. A flor dita sem vida, sem valor, tímida, na condição de mais uma flor sem graça, qualquer, que nasceu para ser, naturalmente, arrancada.

> Uma flor nasceu na rua!
> Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
> Uma flor ainda desbotada
> ilude a polícia, rompe o asfalto.
> Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
> garanto que uma flor nasceu.
>
> Sua cor não se percebe.
> Suas pétalas não se abrem.
> Seu nome não está nos livros.
> É feia. Mas é realmente uma flor.

O poeta roga pela flor. Por sua flor. Suplica o silêncio. Grita para que vejam a flor que brotou, mesmo achando que ela é feia, pois é resistente. A flor feia de Drummond, no fundo de sua excitação, é um elemento que transmite muitos significados, está sujeita a diversos olhares e, dependendo de quem a veja, em sua maioria um olhar inexistente, a flor tornar-se-á outra flor. Talvez ainda mais feia ou no fundo mais bela? Assombrada?

Tomamos o devaneio do referido poeta para introduzir nosso caminho. A flor, aqui, será a "Coleção Perseverança", que surgiu da barbárie, das ações iconoclastas, no início do século XX, no estado de Alagoas, no episódio nefasto conhecido como a "Quebra do Xangô de 1912".

A flor, Coleção Perseverança, carrega sangue, óleo, restos de animais, cheiro de ritual. Uma flor que dizem ter um assombro. Mas qual? Que vive no silêncio, ainda. A flor/coleção que por muito tempo esteve entre os escombros, no porão, na sala da polícia. Mas por quê? Uma flor/coleção que ainda possui as cinzas das fogueiras promovidas pelas fatídicas invasões aos afamados xangôs, em Maceió, capital do estado de Alagoas.

Não houve perdão. Houve gritos de misericórdia. A flor dita feia, naqueles momentos de horror, era a bruxaria, a feitiçaria, o mal a ser silenciado, apagado, tirado de circulação.

Assim se fez. A flor feia foi arrancada dos pejis dos religiosos, jogada nas labaredas que ardiam na frente dos domicílios invadidos. A flor feia foi guardada para servir de troféu, de prova do feito bravio dos revoltosos da Liga dos Republicanos Combatentes, uma milícia de ex-militares, que almejava destituir do poder, Euclides Malta (1861-1944), então governador do estado. A turba raivosa acreditava ser o seu deus, aquele pregado pela religião oficial do Estado, maior que aqueles trazidos do além-mar pelos escravizados.

A flor feia se constituiu Coleção Perseverança, parte do acervo do Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), na cidade de Maceió, que recebera a nomenclatura, em 1950, em homenagem à Sociedade Perseverança de Caixeiros e Empregados de Maceió, que abrigou os objetos em seu museu, dias depois de os terreiros serem invadidos.

Depois do trajeto planejado, da sede da liga ao museu da sociedade, as peças das casas dos religiosos são abandonadas num porão. A Sociedade Perseverança havia falido. Abelardo Duarte e Théo Brandão, dois importantes pesquisadores, recebem a notícia da existência do material. Em negociação, levam as peças para o Instituto Histórico de Alagoas, que, em 1950, abre as portas de seu salão nobre para que a população conheça o maior acervo de "artefatos sagrados" do estado.

Os objetos são vistos por vários pesquisadores ao longo do tempo: 1968, Clarival do Prado Valladares fotografa algumas peças e publica um artigo na Revista Cultura; em 1974, Abelardo Duarte produz o que seria um inventário, nomeando até os terreiros invadidos; em 1985, Raul Lody cataloga e enumera os tombos, fotografando e descrevendo todas as peças; e em 2015, Fernando Gomes de Andrade produz *Legba*, um livro-catálogo que aponta algumas histórias que perpassam o Quebra de 1912 e a coleção.

Diante do exposto, a *Coleção Perseverança* sempre foi narrada com base em contextos metódicos e tradicionalistas, tanto no campo da museologia como no de teorias que apontaram elementos religiosos no primeiro olhar. Dizer isto é permitir que o conjunto expositivo seja visto, nesta narrativa proposta, pelo menos algumas de suas esculturas, de uma outra forma ou enaltecendo suas memórias infindáveis, muitas outras. A que será evidente, aqui, são as referências escultóricas que fazem da coleção estudada símbolo de diversidade plástica e técnica cujas referências são encontradas nos santeiros das feiras e nos altares onde habitam santos católicos.

O artigo é construído com base na palestra apresentada pelo autor no XIII Congresso Internacional da Escultura Devocional, em 2024, na cidade de Penedo, interior do estado de Alagoas (Brasil), cujo título do proferimento é o mesmo escolhido para esta breve narrativa.

Neste sentido, o objetivo deste artigo é apresentar as relações do fazer escultórico que margeiam a *Coleção Perseverança* e a fazem carregar inúmeras camadas que vão das liturgias católicas até as visualidades iniciáticas das religiões de matrizes africanas, os afamados xangôs ou casas de xangô, popularmente conhecidos em Alagoas.

EM AUTORIA ANÔNIMA, UM SAGRADO PERTURBADO

Bom seria se pudéssemos dizer que os artistas dos inúmeros objetos de coleções, provindas de batidas policiais, não são anônimos. Certamente, trilharíamos o mesmo caminho metodológico que Walker (1994) fez, em seu célebre *Anonymous has a Name: Olowe of Ise*, sobre um escultor iorubano falecido em 1938. Entretanto, neste artigo, antecipamos a afirmação sobre a impossibilidade de tratarmos de nomes e algum registro pessoal que esteja relacionado com o físico de quem produziu as peças da *Coleção Perseverança*. Não identificaremos assinaturas, datas de feitura ou aparência física dos artistas de terreiros e nem de que parte da África essas peças possam ter sido trazidas. Entretanto, interessa-nos falar de indícios, impressões, detalhes que carregam e denunciam a forte presença da mão afro-alagoana, apontados por Clarival do Prado Valladares (1969) e por Raul Lody (1985, p. 10), com a imaginária católica:

> O grande mérito da Coleção Perseverança está justamente no que se conseguiu reunir de documentos do homem alagoano, portador dessa grande herança afro-negra e afro-islâmica. Ele atesta como conhecedor dos deuses africanos, das elaboradas técnicas artesanais de fazer objetos trabalhados em búzios, metais, couro e madeira; onde está transparente esse ethos africano. Essa é uma arte em que a comunidade assume a autoria, onde a moral e a ética da sociedade estão comprometidas com a memória, sendo decisivamente o viço da identidade o grande alimento dos processos.

Paira, no anonimato do artista da *Perseverança,* uma identificação simbólica e não, necessariamente, uma expressão autoral. Há marcas que sinalizam que este criador, entre ser africano ou descendente em Alagoas, modelou as peças segundo as suas necessidades e a realidade dos terreiros aos quais tinha livre acesso. Era um conhecedor dos mitos e do sincretismo. Estava inserido no sistema dos xangôs alagoanos. Desta concepção, transformou cada objeto, tornando-o peculiar. Sem deixar nome, evidenciou, com marcas de feitura, a que rito pertence e o sentido de sua produção. Esculpiu, pintou, desmontou, remontou e reutilizou materiais diversos que nos permitem afirmar: ali se encontra uma identidade. O artista, inserido num evidente trabalho coletivo, fez deste um meio para que hoje possamos refletir que esta ausência de seu nome nada mais é que mera formalidade. É preciso entender sua autoria num fazer compartilhado, nas adversidades e adaptações que lhe conferem um estilo único. Mesmo com toda aparente dificuldade de identificar o que é africano e afro-brasileiro, lá, nos antigos

objetos de culto, está o imaginário coletivo e as criações individuais deste artista, que simbolizam, segundo Salum (2014, p. 27),

> [...] instâncias perpassadas pelas fases do ciclo de vida de muitos deles, que incluem marcas das mãos de seus idealizadores. São elas que dão sentido especial a esses objetos hoje em coleção, direcionando-os para outras abordagens do conhecimento, de impossível alcance apenas com o raciocínio linear e sem os sentidos, sobretudo os que levam ao vislumbre de certas marcas perceptíveis no exame detido sobre o objeto [...]

Há, na *Perseverança*, como afirma Lody (2005), a possibilidade de entendermos sua autoria por meio da intervenção direta dos materiais. Estes, fugindo do contexto religioso dos terreiros (função), condicionam uma nova leitura e, assim, aproximam-nos do homem que fez esses objetos, usou-os, que os representou e neles escreveu sua história.

Na coleção, há um artista que nos condiciona a olhar, como pontuou Andrade (2015), além das esculturas iorubanas, que passou dos recessos dos terreiros e de uma pureza africana para um ambiente aberto, com temática de trabalho e folclore. Este artista construiu um percurso visual que acrescentou à sua arte afro-religiosa questões do seu meio, de suas experiências e necessidades. Assim, a dinâmica do fazer passou a não ser somente pelo religioso e estético, mas condicionada ao imaginário popular, ao momento histórico, político e social da vida alagoana. Nesta perspectiva, depreendemos o questionamento: O que se configura como um fazer afro-alagoano na *Coleção Perseverança*?

Para o início de tal resposta, é preciso contar com os apontamentos de Bezerra (2014), em seu célebre *Manifesto Sururu*, quando traça o perfil de um estado construído também com as mãos do povo de terreiro e de quando descreve, de forma tão poética, que salta aos olhos como pinceladas de uma tela vibrante, uma Maceió onde acontece o encontro de Oxum e Iemanjá, na mistura da água doce da Lagoa Mundaú com a salgada das praias que margeiam todo o litoral da cidade. É na paisagem, na fala e nas diversas manifestações populares que o afro encontrou-se com “ser alagoano” e fundiram-se, construíram raízes impossíveis de se desfragmentarem. Diante de tais observações a respeito dessa condição afro-alagoana, as peças apresentadas a seguir foram selecionadas de acordo com as evidências que pontuamos *a priori* e que denotam indícios de uma feitura em que, de alguma forma, podemos dizer que as mãos do artista afro-alagoano foram utilizadas para produzir, modelar e ressignificar. Na Figura 1, foto do artista em seu trabalho.

Figura 1 – Artista esculpindo imagem de santo em madeira. Piaçabuçu, AL, sem data.

Fonte: Araújo, 1964, p. 112.

Em cada peça, optamos por construir uma análise que retrate a função religiosa, o uso ritual e os emblemas, mas que os materiais, a composição e os indícios permitam-nos aproximar da presença do artista e das marcas de sobrevivência antes do Quebra do Xangô e depois dele. Decerto, identificaremos um negro que viveu nos engenhos de açúcar e lá aplicou seu conhecimento de soldagem e marchetaria; um negro que, jogado na rua após a abolição, ofertou sua força de trabalho em troca de comida; um negro que frequentou as missas e delas aprendeu a rezar e a produzir os santos; um negro que fundou terreiros, gritou, resistiu e, sob o emaranhado cultural de um estado católico e racista, produziu peças herméticas, algumas salvas das fogueiras do quebra-quebra e hoje *Coleção Perseverança*.

As peças de latão, como as coroas e os abebês, por exemplo, são grandes indícios que denunciam a feitura local. A primeira delas é a coroa de Xangô (Figura 2), nitidamente identificada a esse orixá pela predominância da cor vermelha e por trazer no topo o símbolo do oxê, martelo ou machado duplo, que carrega a força dos raios (Thompson, 2011).

Figura 2 – Coroa de Xangô. Latão e tinta óleo. 44 cm x 22 cm

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Atentemo-nos à semelhança quanto ao formato das coroas utilizadas pelas santas, Nossas Senhoras, e pelo Menino Deus no rito católico. Disto, constata-se a forte presença do sincretismo nos xangôs de Alagoas, característica muito peculiar e evidenciada em grande parte das peças da coleção, seja em emblemas, seja pela referência das esculturas com os santos católicos. Xangô é o orixá que, pela referência à fundação do primeiro terreiro da capital por Tia Marcelina, que naturalmente se proliferou com a abertura de outras casas, e por grande parte das peças serem do terreiro daquela mãe de santo, tem, na *Coleção Perseverança*, algumas representações que revelam suas diversas facetas e dualidades. Xangô é "[...] atrevido, viril, violento e justiceiro" (Verger, 2018, p. 140-141).

O formato da coroa posiciona o arquétipo de Xangô-Rei, evidenciado como orixá da justiça e do fogo. Valladares (1969) menciona que este formato lembra a coroa do Imperador brasileiro. Encimado, abaixo do oxê, há a configuração de uma meia-lua, o que pode denotar relação a Iemanjá e Oxum, e a peça ser de uso feminino. Quanto ao material, é perceptível que não foi produzida em folha de flandres, como era corriqueiro na produção desses objetos. É possível detectar a reutilização de embalagens de mercadorias, provavelmente de produtos importados, pelo corte grosseiro, repuxado e pelas soldas que unem as quatro hastes da base ao topo. Por baixo da camada ínfima de tinta vermelha, há grafismos que atestam o aproveitamento do material.

Num conjunto de 15 abebês – espécie de abano, leque ou ventarola, utilizado como simbologia da fertilidade por Oxum, senhora da água doce e sincretizada a Nossa Senhora das Candeias –, há o processo de produção e manipulação da mesma matéria-prima da coroa referida anteriormente. Lody (1985, p. 22) atesta que "[...] os abebês se fundamentam na cabeça, o que se conhece por agbé. O bojo da cabeça é o abano, e o gargalo o cabo". Já Thompson (2011, p. 82) enfatiza que esses leques, redondos, como emblemas, "[...] incorporam a serenidade e o comando da água" em Oxum e em Iemanjá. Há, na coleção, somente três leques referidos a Iemanjá, cujas principais características são o uso do espelho e da pintura branca. Um deles é apresentado na Figura 3.

Figura 3 – Abebê de Iemanjá. Latão e ferro batido. 23 cm x 15 cm

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Quanto aos demais, são referidos a Oxum. Em *Notas Sobre o Culto dos Orixás e dos Voduns*, Verger (1957, p. 429) descreve o que ouviu de cantores nigerianos que exaltavam a deusa Oxum, que, com o leque em suas mãos, carrega aspectos sombrios em seu amor:

> Mulher que usa uma coroa masculina, ó tão rara.
> Dona de uma faca perfurante, eu levo o meu porto para seu lado.
> Você possui a corte interior, onde a coruja-feiticeira bota seus ovos.
> Você mata essa coruja e faz com ela uma estranha comida...
> Yeye Kare...Você escava as areias no fundo do mar,
> onde você está colocando dinheiro.
> A água soa, wanran-wanran-wanran, como os braceletes de Oxum.

Senhora da água doce, mulher vaidosa e sensual, vista como sereia, traz consigo a marca da maternidade, denotando que a vida inicia-se nas águas (Lody, 1985).

Cinco abebês, todos pintados de dourado, apresentam a cruz católica como um dos elementos principais, o que, segundo Andrade (2015), provavelmente está relacionado aos rituais funerários, característica dos cultos nagôs, que influenciaram os xangôs de Alagoas. Na Figura 4, o principal símbolo do catolicismo vem em evidência no meio, acompanhado de pétalas que o circundam em forma de flor. Com cortes grotescos e tentativa de certa simetria, as peças apresentam reutilização de latas e corte grosseiro. Atentemo-nos ao fato de que, na coroa e no abebê, o artista utilizou técnicas similares e muito específicas, demonstrando domínio. Quanto às marcas do reuso de materiais, identificamos, na base da peça da Figura 5, a inscrição “trição mentaes”, resquícios de grafismo de alguma embalagem.

Figura 4 – Abebê. Lata reciclada. 19 cm.
Coleção Pai Toninho de Oxum

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Figura 5 – Ostensório católico, século XX.
Coleção Pai Toninho de Oxum

Fonte: Silva, 2008, p. 219.

A evidência desse sincretismo foi apontada no Jornal de Alagoas, na ida do jornalista, disfarçado de filho de santo de Chico Foguinho, numa das sessões da casa de Tia Marcelina, a negra acusada de facilitar os trabalhos na gestão de Euclides Malta:

> No fundo, um altar de tijolo, com quatro degráos, levava o <filho de santo> ao pé de uma cruz, grotescamente pintada na parede sobre um fundo de borrões verdes. Acima dessa cruz de um metro e meio de altura e a dez centímetros estava um retrato do dr. Euclides Malta, tendo a fôrma de um pé (Bruxaria [...], 1912a, p. 1).

Detalhe bastante curioso é a base de quase todos os abebês, que os mantêm em pé. Os elementos acoplados aludem ao "[...] ostensório que é usado na igreja católica" (Andrade, 2015, p. 239). Como se configuram ferramentas utilizadas para compor a indumentária do orixá, usados nas mãos, as bases dos abebês da *Coleção Perseverança*, tornam-se muito específicas da produção alagoana. Nas coleções, anteriormente citadas, não constatamos essa formatação de objeto. Entretanto, hoje, já é possível encontrar, em número reduzido, nos terreiros da Bahia e Pernambuco, com os quais os xangôs de Alagoas mantêm relação.

ENTRE ESCULTURAS E DIZERES RELIGIOSOS

Se Papa do Xangô e Leba era o que se ouvia pelas ruas da capital como sinônimo de Euclides Malta, é nas esculturas que estas associações se intensificam. Há diversas matérias no Jornal de Alagoas, especificamente na *Série Bruxaria* (1912a, 1912b, 1912c), em que Malta torna-se Ali-Babá e Ogum. Tais conexões foram evidenciadas quando o próprio jornal descreveu que um de seus jornalistas teria presenciado, numa das sessões da casa de Marcelina, o governador vestido com um capuz e colete de Ogum, tendo na mão uma espada de Oiá (Bruxaria [...], 1912b). Segundo o periódico, era desses orixás que vinham as forças que protegiam e conduziam o Papa do Xangô em seu mandato.

Encontramos uma passagem em que, no momento da invasão à casa de Tia Marcelina, na noite de 1º de fevereiro de 1912, alguns dos frequentadores informaram ao jornalista, que chegara lá momentos antes da invasão, quais deuses colaboravam com o governador:

> Disseram que o <xangô bomim>, um <santo> de madeira com cara preta, era o protector do dr. Euclides Malta na sua qualidade de chefe político; que <oghum taió> o defendia contra os inimigos, rogando aos deuzes todas as garantias para o governador; e que <xangô nilê>, um <santo> aleijado, de muleta e filho ao braço, era o que mais rapidamente se apossava do dr. Euclides, entrando lhe na cabeça (Bruxaria [...], 1912a, p. 2).

Em outra passagem, Malta teria um quarto no terreiro de Marcelina, onde realizava seus desejos sexuais e pedidos, mantendo-o repleto de santos:

> [...] alèm do quarto dos mysterios do feitiço, com o seu <pêji> ou altar da <obrigação>, havia um outro quarto de mysterios mais transcendentes para elles, com o seu <altar> [...] Além de <ali babá>, o deus em forma de menino, havia nesse quarto ainda um outro mais expressivo e característico, coberto de pano vermelho e cingido por colares de <oiás> [...]. Era esse ídolo que presidia as <obrigações> dos devassos [...] (Bruxaria [...], 1912a, p. 2).

E as relações prosseguem: "Dizia-se que o <xangô>, pupilo do sr. Euclides Malta, trabalhava por ordem deste [...]" (Bruxaria [...], 1912a, p. 2):

> A guisa de petição, jogado aos pés de um <oghum>, foram encontrados muitos pedaços de papel escritos a tinta ou a lapis e cuja reprodução a nossa penna de jornalista repelle. Entre esse papeis um nos despertou attenção, porque logo no alto tinha gravado o nome do sr. Governador e assim dizia: <Dr. Euclides Malta [...] Roga a <baba>, <oghum> e a <cangou> pelo seu parente. (Bruxaria [...], 1912a, p. 2).

Todas as esculturas citadas no Jornal de Alagoas, que estariam ligadas a Euclides Malta, encontram-se na *Coleção Perseverança* e atestam indícios de feitura, de sincretismo e de mão afro-alagoana, misturadas com esta história de dor e apagamento. A primeira das imagens seria a representação de Ogum, orixá guerreiro, relacionado ao bélico, dominador dos metais, das armas e das ferramentas agrícolas (Verger, 2018). A escultura de madeira retrata a figura masculina ereta com um braço rente ao corpo e outro levantado. Segundo Lody (1985), esta posição tipifica o orixá que simboliza uma pedra de amolar, no braço esquerdo e uma lâmina, no direito, que seria amolada pela pedra. Em sua face, identificamos três riscos brancos pintados verticalmente, em cada lado, que estariam próximos das escarificações que encontramos nas esculturas africanas de procedência Iorubá. Segundo Almeida (2006), os três traços curtos é uma identificação étnica relacionada a Ifé, antiga cidade nigeriana.

Quanto à indumentária, há predominância do vermelho, cor que também, assim como o azul escuro, está associada a Ogum, principalmente na Umbanda, onde é sincretizado como São Jorge. Toda peça é aparentemente coberta por uma túnica, mas, se separados, formam uma camisa e uma calça feitos com forro de tecido de algodão branco e coberto por uma espécie de brim com listras escuras, que também caracterizam este orixá (Thompson, 2011). No colarinho e nas bordas das mangas, há um bordado em crochê branco arrematado com linha vermelha, denunciando trabalho artesanal e utilização de outras técnicas (Figura 6).

Figura 6 – Ogum. Madeira, vidro e algodão, 53 cm x 4 cm

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Ao redor da escultura, há uma corrente de metal com evidências de cor amarelada, certamente do bronze que denuncia ser Ogum um orixá do ferro. Testemunho recolhido na África por Verger (1957, p. 43) diz:

> Ogum, aliado do homem com uma mão rápida e diligente
> Ogum, dono das fimbrias altas dos tronos das palmeiras
> Ogum amarra seu cutelo com um cinto de algodão
> Ogum do cutelo negro afiado
> A enxada é filha de Ogum
> O machado é filho de Ogum
> Ogum saudação do ferro sobre a pedra
> O ferreiro do céu inteiro

A corrente é alusiva aos pendentes que compõem as ferramentas que Ogum carrega para cuidar da terra. Esta espécie de pingente é chamada em *Ilesha*, cidade da Nigéria de onde saíram muitos cativos para o Nordeste brasileiro, de *amula ogun* (pingente de Ogum), que lhe atribui poderes automultiplicadores e a potencialidade do ferro (Thompson, 2011). É importante apontarmos a informação sobre a "[...] presença de uma chave de ferro" que Duarte (1974, p. 26) cita em seu catálogo. Em nossa investigação, não identificamos nenhum elemento a mais do que os descritos aqui e nem fomos esclarecidos, pelo Museu do IHGAL, a respeito da ausência. A chave seria a identificação de São Pedro, santo católico, também sincretizado, nos xangôs alagoanos, a Ogum (Duarte, 1974).

Uma grande faixa vermelha, provavelmente um alacá (pano da costa), também semelhante aos panos de cobrir oferendas recolhidas pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, finaliza a composição. Em cada lado, há um bordado em sianinha branca de três letras – OGS – referenciadas, nos escritos a respeito, ao nome Ogum. Seria Ogum Salve?

Ao despirmos a escultura (Figura 7), encontramos outra composição. Há uma peça que foi construída com referência africana. A pintura do que seria uma tanga é a representação de uma saia que Ogum carrega, chamada de *Màrìwò*, confeccionada por franjas de folhas de dendezeiro desfiadas (Verger, 2018).

Figura 7 – Ogum (despido). Madeira, vidro e algodão. 53 cm x 4 cm

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Percebe-se que o artista buscou a simetria, as linhas e o entalhe da madeira tipicamente alinhado à técnica africana. Contudo, a forma da cabeça, que parece ter sido construída em duas partes, difere das esculturas africanas produzidas em blocos únicos de madeira. Na escultura da *Perseverança*, por exemplo, o artista trabalhou certa proporção, mesmo produzindo um corpo que tende para o lado direito e, por isso, aparenta ser volumoso. Neste aspecto, o artista não segue a desproporção entre tronco e cabeça que há na essência da escultura africana.

Pela fidelidade aos traços humanos, depreende-se que o artista da escultura de Ogum, talvez, tenha buscado reproduzir o retrato de alguém; quem sabe um representante de terreiro, associação bastante comum na concepção de estatuetas no Nordeste, por homens conhecidos como riscadores de milagres, que modelavam e pintavam ex-votos, artistas preocupados com a descrição de detalhes e expressões na representação, como atesta Valladares (1967, p. 91): "Riscador, porque vem do risco, que quer dizer traço, desenho, forma, figura. Riscador de milagres, para dizer daquele que habilitou a interpretar o supra-real, trazendo-o à fácil compreensão."

Quanto à imagem de Ogum, teria sido esta escultura, a do quarto misterioso apontado pelo Jornal de Alagoas que pertencia a Euclides Malta, encomendada por Tia Marcelina a um artista local? Seria esta peça alusiva ao governador, detentor do título de Papa do Xangô de Alagoas? Não há resposta concreta para a hipótese. Contudo, sem dúvida, há feição e traços muito humanos, aparentando uma tentativa fidedigna de representação no cabelo, olhos, nariz, boca e queixo. Lembremos que essa tentativa de reproduzir um quase retrato distancia-se do fazer africano, pois, mesmo que essa busca por representar uma figura humana fosse intrínseca ao trabalho dos entalhadores africanos, era inadmissível reproduzir a imagem real de um humano. O que vemos, nas esculturas africanas, por exemplo, é a representação e não a cópia, como confirma Willett (2017, p. 20): "[...] as esculturas africanas não são retratos de indivíduos, elas devem ser verossimilhantes."

Voltando à análise da escultura de Ogum, percebemos o rosto inchado, que não se assemelha aos sulcos da escultura africana; as sobrancelhas, cabelos e cavanhaque pintados grosseiramente são fortes indícios de que o fazer das esculturas usadas nos terreiros de Alagoas estava muito próximo da prática dos santeiros na produção dos ex-votos. Estes, também conhecidos como milagres, são importantes símbolos de gratidão ao santo que foi rogado pela graça concedida. Esculturas popularmente associadas ao catolicismo, mas não exclusivas deste, conforme atesta Araújo (1964, p. 28), ao referenciar o uso no candomblé em Piaçabuçu, interior alagoano:

> [...] o ex-voto preventivo antecede ao que possa acontecer e no caso de doenças ele a evita: a oferta a Xapanã, o presente de flores, sabonetes, perfumes à Janaína, o deixar como "agrado" um naco de fumo na proa da canoa para o Negro d'água, as flagelações que os "penitentes" fazem para "alimentação das almas", lanhando o dorso com a "disciplina".

A Figura 8 mostra detalhes de traços humanizados nessas representações.

Figura 8 – Detalhe dos traços bastante humanizados

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Essa referência aos ex-votos já tinha sido apontada por Ramos (2010), num de seus artigos mais conhecido sobre arte africana, "Arte negra no Brasil", no qual ele evidencia o trabalho de pesquisa desenvolvido por Luís Saia, durante a Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste do Brasil, liderada por Mário de Andrade, em 1938.

Se nossa intenção é encontrar a mão de um artista genuinamente brasileiro, nordestino, quiçá afro-alagoano, não podemos deixar de lado os ex-votos. Neles, certamente, encontram-se os vestígios das técnicas de manipulação da madeira, de modelagem e de pintura fortemente visíveis nas esculturas que integram a Coleção Perseverança. Analisar a plástica desses milagres, sob a perspectiva de feitura e simbologia, aproxima-nos, ainda mais, do africano, do seu descendente e do contexto em que estavam inseridos. Essas "esculturas de milagres", conforme Ramos (2010, p. 258):

> [...] refletem uma inegável influência afro-negra, revelável em muitos exemplos, como o corte africano de certos rostos prognatas; o nariz-eixo dominando o conjunto da cabeça; a simplificação "cubista" dos símbolos a representar; o olho em baixo-relevo, que caracteriza as esculturas africanas [...] a fixação ideográfica dos detalhes, ou abstração simbólica, a pintura das peças esculpidas.

As Figuras 9a e 9b apresentam croqui e cabeça de ex-voto coletados em 1938 por Luís Saia (1944).

Figura 9a – Croqui de ex-voto

Fonte: Saia, 1944, p.10

Figura 9b – Cabeça de ex-voto

Fonte: Saia, 1944, p.10.

Luiz Saia (1944), ao analisar os ex-votos colhidos em sua viagem, constatou não haver dúvida de que a produção desses milagres, viva no Nordeste brasileiro, é totalmente de origem afro-negra. Seja no entalhe, na pintura e nos nomes dos santos atribuídos, a presença da feitura do negro estará lá. Ele afirma:

> Embora esteja o milagre, do ponto de vista cultural, inserido na tradição católica, de modo nenhum se poderá classificá-lo como caso de arte religiosa e muito menos católica [...] trata de uma escultura mágica pelo funcionamento, autenticamente mestiço, como fenômeno de arte e de tradição técnica afro-negra pela origem (Saia, 1944, p. 19).

Os milagres carregam os nomes dos santos católicos, são revestidos de elementos cristãos, mas, na feitura e no sentido, carregam a essência do artista afro-brasileiro, do Nordeste, detentor da forma e da talha que lhe é peculiar. Cotejam as representações do corpo humano, a obediência às leis de interpretação plástica e as linhas que aproximam este entalhador da feitura africana. Preocupado em evidenciar tais particularidades, Saia (1944, p. 18) constrói o seguinte esquema para sua análise:

> 1) Corte africano. É uma solução plástica corrente na escultura afro-negra e facilmente identificável em grande número de cabeças estudadas; 2) Nariz – eixo. Este tipo de composição que comprida o nariz e lhe dá função de predominante-diretor do conjunto; 3) Cubismo. Ainda que seja um pouco arbitrário falar hoje em cubismo quando se faz referência à arte primitiva, uma vez que esta nunca se propôs o problema cubista como ponto de partida, a expressão servirá, contudo para designar, à falta de outra, um tipo de composição muito corrente entre os afro-negros, em que os problemas plásticos são solucionados de modo a conseguir-se uma simplificação purista dos símbolos a representar. Aquilo que entre os modernos foi uma pesquisa, entre os primitivos, particularmente na escultura afro-negra, deve ser visto apenas como consequência do processo de criação artística; 4) Olho em baixo-relevo. Este detalhe técnico, corrente na escultura afro-negra, é comum na dos milagres; 5) Fixação ideográfica de detalhes. É comum nas esculturas de milagres se encontrar certos detalhes anatômicos, tais como olho, orelhas, sobrancelhas, marcas indicativas, apenas anotadas ideograficamente. Esta maneira de fixar detalhes é corrente entre os primitivos, inclusive entre os afro-negros. O seu comparecimento nas peças nordestinas não vem comprovar que não se deve filiar estas à escultura católica, mas também que o mestiço desta região ainda carrega nos seus costumes uma participação muito sensível das culturas primitivas; 6) Pintura [...] funciona de maneira ideográfica,

> serve para representar uma noção necessária e comparece plasticamente não como cópia da natureza, mas como representação esquemática da noção que se deve fixar.

Na perspectiva apontada, a leitura de Saia (1944) nos explica quão próximos estão os ex-votos das esculturas dos terreiros. A similaridade é tamanha a ponto de olharmos para as esculturas e identificarmos que o artista estava intuído não somente na confecção de um fetiche, mas de sincretismo que o permitia dialogar com outras situações, dentre elas, imprimir, na feitura dos orixás, a referência dos santos católicos, permitindo, assim, um traço e modelagem nordestinos, centrados no improviso do corte, na pintura e com acentuadas características humanas.

A peça que apresentamos a seguir (Figura 10) carrega as características afro-negras apontadas por Saia (1944). Trata-se da representação de Xangô, que porta na cabeça um machado duplo e no pescoço um colar nas cores vermelho e branco. Atentemo-nos à pintura da cabeça, agora em cor vermelha, com pontos em branco; como também o contorno preto que evidencia a profundidade dos olhos de vidro. Novamente, há o desenho do cavanhaque, que surge como uma marca do artista com referência à reprodução realista. A boca não aparenta ter sido modelada, mas produzida através de um rasgo, delimitando, aparentemente, os lábios finos.

Figura 10 – Xangô. Madeira e tecido de algodão. 38 cm x 8 cm

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

A roupa que veste a escultura é um paramento de missa, túnica na parte de baixo e uma capa ou colete por cima desta, ambas feitas em algodão vermelho e costuradas com linha branca. Há apliques de búzios por toda a peça, três composições em forma de flores na parte da frente e aplicações individuais que pendem do contorno da roupa. Há um bordado de ramos, em linha dourada, que delineia toda a frente do colete.

O mais surpreendente da peça, descobrimos, quando levantamos a manga esquerda da túnica. Por baixo desta, em anexo à escultura, há um corpo de criança esculpido com as mesmas

características da figura maior; tendo um furo, no topo da cabeça, que deduzimos ter existido um oxê do mesmo modelo da figura principal. Lody (1985) afirma que a presença da criança deve-se ao sincretismo que a peça carrega, pois trata-se da imagem de Nossa Senhora carregando em seu colo o Menino Deus (Figura 11a). A túnica parece esconder algo que, aparentemente, prova o que já referenciamos ao longo desta narrativa, a maneira como os africanos tiveram que imprimir, em imagens católicas, deuses africanos e, assim, preservar seu credo num dualismo que, além de ter se estabelecido no contato com outras culturas, tornou-se uma "[...] exigência do pensamento místico, uma lei geral da estrutura sagrada" (Bastide, 2011, p. 103).

Despida a escultura, encontramos agora um corpo todo pintado em vermelho com os mesmos pontos brancos da cabeça. Certamente, trata-se de uma escultura de encomenda representativa a um iaô, em iorubá *ìyàwò*, iniciado. O corpo pintado e a aparente cabeça raspada significam um ritual de iniciação, em que o adepto à religião entrega-se para o renascimento a partir do nascimento do orixá: "[...] não é um ato artístico ou estético, é uma obrigação sacramental [...]" (Kileuy; Oxaguiã, 2009, p. 117). A Figura 11b mostra uma foto de José Medeiros (1957) para a reportagem "As noivas dos deuses sanguinários", relativa à iniciação de iaôs na Bahia.

Figura 11a – Escultura de Xangô despida

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Figura 11b – Iniciação de iaôs na Bahia

Fonte: Medeiros, 1957, p. 20.

Segundo Kileuy e Oxaguiã (2009), a palavra iorubá iaô (*ìyàwò*) é ambivalente, independe de sexo. Ela pode ser traduzida com *ìyà*, mãe; *awó*, segredo – a "mãe do segredo"; ou ainda *ìyàwóòrìsà* – "a mãe do segredo do orixá". Recebe ainda o nome de *omo òrìsà*, "filho de orixá", ou de *elegún*, aquele que recebeu o sagrado privilégio de "ser montado" (gún) por uma divindade.

Essa ambiguidade referenciada à iaô, que lhe dá a possibilidade de ser mãe, permite-nos corroborar as informações sinalizadas por Lody (1985) e Andrade (2015). O primeiro autor

afirma que, por ser um oxê antropomórfico de Xangô e, por projeção, da família mítica deste orixá, a escultura também poderá ser referente a Oxum Ekum, uma das esposas de Xangô. O segundo autor, a partir do apontamento de Lody, complementa que a imagem é referente a Nossa Senhora dos Prazeres, que leva o Menino Jesus no braço, "[...] mais provável, Nossa Senhora do Rosário dos Pretos ou Nossa Senhora da Conceição, que é a representação que possui maior afinidade com Oxum" (Andrade, 2015, p. 173). Esses autores, mesmo não referenciando com certa profundidade teórica a aproximação, certamente relacionaram a escultura a Oxum pela presença do que consideram ser uma meia-lua, um dos símbolos daquele orixá, esculpida sob um escudo nas costas.

A terceira e última escultura, que o *Jornal de Alagoas* refere como um dos protetores de Malta, é Xangô Nilê, um orixá que, segundo o texto do dia 4 de fevereiro de 1912, é "aleijado e com filho ao braço". Trata-se de uma escultura na qual foi mantida a cor natural da própria madeira. O artista atentou-se para o acabamento envernizado e o uso de tinta deu-se somente nos cabelos e no contorno dos olhos.

Observar que a proporção utilizada no entalhamento foge dos padrões das esculturas anteriores. Talvez o artista quisesse se aproximar mais das formas africanas primitivas, nas quais a cabeça e, em alguns casos, o tronco são maiores do que as pernas e os braços. Assim esculpida, numa forma quadrada, a cabeça é composta por sobrancelhas e olhos pintados. Estes recebem em volta tinta preta, o que os diferem das esculturas analisadas anteriormente. Observar que a boca, lábios finos, segue a mesma linha do risco irregular (Figura 12).

Figura 12 – Xangô Nilê. Madeira, 41x13 cm

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

O braço direito, como evidenciou o periódico em 1912, apresenta um defeito proposital em sua forma. Trata-se de um membro mais curto, diferentemente do outro que segura o Menino Jesus. No busto, parte superior esquerda, há um volume, decerto um caroço ou inchaço. Essa

analogia permite acrescer à nossa análise que esta escultura, pela forma e pela estética, está diretamente conectada com a produção dos ex-votos que, como mencionado, eram encomendados e ofertados aos santos como forma de agradecimento pela cura de alguma doença. Neste caso, a escultura retoma, aqui incluímos as palavras de Lody (1985, p. 10),

> [...] uma leitura sobre a produção de esculturas em madeira de africanos no Brasil que, entre outras opções de explicar seus conhecimentos de artesãos, encontram na forma colonizada e submissa de fazer santos e ex-votos para o consumo das igrejas, um caminho de produção e, ao mesmo tempo, de resistência [...]

A Figura 13a traz detalhe do Menino Jesus tendo um prego na cabeça, uma característica dos ex-votos. A Figura 13b exibe cabeça de ex-voto recolhida por Luiz Saia em 1938. No colo da Figura 13a, há uma pequena escultura do Menino Jesus, que se agarra ao braço irregular da escultura maior. Os traços e a pintura são os mesmos da figura principal, cabelo, sobrancelhas e olhos demarcados. No topo da cabeça, um pequeno ferro, alusivo a um prego, talvez indicando a presença de outro elemento. Observar que esse ferro é similar ao da cabeça de ex-voto coletada por Saia (1944). A similaridade não está somente nesse detalhe, mas no entalhe do nariz, das orelhas rentes à cabeça e do pescoço grosso e alongado; também na cisão da boca, na pintura do cabelo, sobrancelhas e olhos.

Figura 13a – Detalhe do Menino Jesus

Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Figura 13b – Cabeça de ex-voto

Fonte: Saia, 1944, p. 48.

Se observarmos o conjunto da escultura e interpretarmos que ela configura-se também como referência a um ex-voto, principalmente pela boca incisada e sobrancelhas unidas, é possível afirmar que se trata da representação de Santo Antônio, venerado na igreja católica. Primeiro, pela forma da roupa, uma bata única, arrematada pela cintura com acabamento que se mistura com a imagem do filho que segura no braço, e o cabelo pintado, marcando o contorno da cabeça, características específicas daquele santo.

Assim, a nomenclatura Nilê, do Xangô Nilê, estaria associada ao orixá Ogum, sincretizado também como Santo Antônio em algumas cidades do Nordeste do Brasil. Ogum Onirê, Ogum Irê, por corruptela Nilê, é referenciado na África, especificamente na Nigéria,

como um temível guerreiro que se apossou da cidade de Irê, recebendo, assim, o título de rei de Irê (Verger, 2018). Santo Antônio estaria conectado com o perfil de Ogum, por ter sido um soldado português. A escultura da *Coleção Perseverança* é mais um exemplo da dualidade dos orixás.

Acrescemos a esta observação as imagens de Santo Antônio, produzidas em nó de pinho (segmento resinoso dos galhos da araucária) por escravos, em São Paulo, na primeira metade do século XIX, especificamente em 1847. Em forma, essas esculturas muito se aproximam da representação de Xangô Nilê. Foram entalhadas nas fazendas de café e devidamente analisadas por Lemos e Silva (2008, p. 115), que afirmam: "O culto ao Santo Antônio se propagou entre os escravos do Vale do Paraíba, propiciando a feitura de suas pequenas imagens."

A análise dos autores citados abre um pressuposto na narrativa histórica da arte brasileira, especificamente a afro-brasileira. Desse pressuposto, esse autor contraria a afirmação de Cunha (1983), quando afirma ter existido um intervalo de 100 anos, de 1840 a 1940, na produção artística do negro. Lemos e Silva (2008) atestam que há um equívoco do estudioso, pois não aprofundou suas pesquisas sobre os negros em São Paulo. Nesta concepção, as análises sobre as esculturas de nó de pinho, desenvolvidas por Lemos e Silva (2008), permitiram-lhes identificar produção negra desde o século XVI, adentrando e intensificando-se no início do XIX.

De tal análise, inferimos que esta produção apontada por Lemos e Silva (2008) possui entalhe peculiar, que muito se assemelha, pela forma e função, ao acervo vastíssimo de ex-votos nordestinos e às esculturas de terreiros, esculpidas em madeira, encontrados em coleções.

Lemos e Silva (2008) ainda se referem à semelhança, em alguns pontos, da escultura de nó de pinho com as africanas, entre as quais algumas estatuetas lembram muito, na fisionomia, postura do corpo e desenho nos braços, as figuras *minkisi* da cultura Kongo, "[...] usados no baixo rio Zaire como fetiches para garantir a boa sorte, evitar a desventura, ou na mão de feiticeiros maus, levar o infortúnio para os outros" (Slenes apud Lemos; Silva, 2008, p. 115).

ÚLTIMOS RABISCOS PARA ESCREVER AS POSSÍVEIS CONSIDERAÇÕES

Nesta visada, se essas esculturas carregam cores, formas aproximadas a figuras reais, simetria, nomes de santos católicos, paramentos e indumentárias para esconder a religiosidade tão presente nas imagens africanas, certamente esses são elementos substanciosos para afirmarmos que as mãos que manipularam a madeira são de um africano e/ou afrodescendente, em terras alagoanas, conectado com a realidade local e preocupado em manter certo tradicionalismo da feitura, além de sua reprodução sincrética da África imortal, "[...]

provando, numa reminiscência arcaica, a persistência do sentimento de sua origem" (Etzel apud Silva, 2006, p. 56).

Todos esses motivos visuais levam-nos a não só atestar uma produção local, como também a construção de uma assinatura e imaginária popular. Em outras esculturas, parte da coleção aqui estudada, são notáveis a similaridade no corte, no movimento do tecido das túnicas, especificamente na parte de baixo das saias, nos olhos vitrificados, nos braços articuláveis, no verniz e na utilização das cores. Esses aspectos evidenciam o quanto o catolicismo está presente no terreiro e, ainda, que o perfil do artista desse mesmo terreiro é o que produz altares para santos católicos.

É imprescindível afirmar que as esculturas, provavelmente, foram produzidas num mesmo ateliê, por uma linhagem construtiva entre santeiros e frequentadores de xangôs, conhecedores dos símbolos do candomblé e do catolicismo, de homens que conheciam o Pai Nosso e o som dos ilus. Essa miscelânea, a nosso ver elemento fundamental de uma sensibilidade artística, é intrínseca desde os primeiros registros dos negros em território nacional e fortemente conduzida pelo catolicismo, que culminou com o que conhecemos como Barroco, seja nas representações em pinturas, seja nas esculturas.

Para findarmos, é salutar a informação apresentada em *Pintores Negros dos Oitocentos* (Leite, 1988, p. 14), que evidencia esses traços que configuraram um estilo próprio e espécie de escola/ateliê, na qual, imbuídos do teor católico, competia ao africano e a seus descendentes, "[...] o papel importantíssimo na produção de objetos destinados ao culto das igrejas e dos terreiros ou à simples intimidade doméstica". Nesta perspectiva, convém-nos pensar que há muito dos candomblés nas igrejas e destas nos candomblés. É só verificarmos os altares adornados de santos negros e pejis repletos de orixás referenciados aos santos católicos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inez Couto de. *Cultura Iorubá*: costumes e tradições. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

ANDRADE Carlos Drummond de. A flor e a náusea. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13-14.

ANDRADE, Fernando A. Gomes de. *Legba*: a guerra contra o xangô em 1912. Brasília: Senado Federal, 2015.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Ritos, sabenças, linguagem, artes e técnicas*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964. (Coleção Folclore Nacional, v. 3).

BASTIDE, Roger. Ensaio de uma estética afro-brasileira. *In*: BASTIDE, Roger. *Impressões do Brasil*. Organização e prefácio Fraya Frehse e Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 93-121.

BEZERRA, Edson. *Manifesto sururu*: por uma antropofagia das coisas alagoanas. Maceió: Viva, 2014.

BRUXARIA: Xangô em acção – a oligarchia e o 'oghum'. O povo invade os covis – Documentos preciosos – um bode sacrificado – Exposição de ídolos e bugigangas. *Jornal de Alagoas*, Maceió, ano V, n. 24, p. 1, 4 fev. 1912b.

BRUXARIA: uma sessão de feitiçaria – A música e cantigas dos filhos de santos – A camara dos mysterios – Xangô em confusão – Notas e informações. *Jornal de Alagoas*, Maceió, ano V, n. 25, p. 2, 6 fev. 1912a.

BRUXARIA: Xangô em confusão – Mais notas e informações – Os mystérios da carne – "santos" de Santa Luzia do Norte. *Jornal de Alagoas*, Maceió, ano V, n. 27, p. 1, 8 fev. 1912c.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte Afro-Brasileira. *In*: ZANNINI, Walter. *História geral da arte*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983. p. 973-1033.

DUARTE, Abelardo. *Folclore negro das Alagoas*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1974. (Catálogo).

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. *O candomblé bem explicado*: nações bantu, iorubá e fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros dos oitocentos*. São Paulo. MWM Motores Diesel; Indústria Freios Knorr, 1988.

LEMOS, Carlos A. C.; SILVA, Vagner G. da. *A divina inspiração sagrada e religiosa*: sincretismos. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008.

LODY, Raul. *Coleção Perseverança*: um documento do Xangô alagoano. Maceió: Universidade Federal de Alagoas: Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro*: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MEDEIROS, José. *Candomblé*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. *In*: ARAÚJO, Emanoel (org.). *A mão afro-brasileira*: o significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. p. 247-459.

SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. Estilos de esculturas em peregrinação: marcas de um Brasil africano ou de uma África brasileira em objetos de coleção. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 9-32, maio 2014.

SILVA, Dilma de Melo. *Arte africana e afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. *In*: CERQUEIRA, Carlos Alberto C.; SILVA, Vagner Gonçalves da (cur.). *A divina inspiração sagrada e religiosa*: sincretismos. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2008. p. 117-169. (Catálogo de Exposição).

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spiri*t: African and Afro-American art and philosophy. New York: Vintage Books, 2011.

VALLADARES, Clarival do Prado. A iconologia africana no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 1, p. 37-48, jul./set. 1969.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Riscadores de milagres*: estudo sobre arte genuína. Rio de Janeiro: Vida Doméstica, 1967.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*: deuses iorubás na África e no novo mudo. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. Dacar: IFAN, 1957.

WALKER, Roslyn Adele. Anonymous has a name: Olowe of Ise. *In*: *ABIODUN*, Rowland; DREWAL, Henri; PEMBERTON II, John. *The Yoruba Artist*: new theoretical perspectives on African arts. London: Smithsonian Institution, 1994. p. 91-106.

WILLETT, Frank. *Arte Africana*. Tradução de Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

ESCULTURAS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA DE LISBOA (1884-2024): SACRALIZAÇÃO MUSEOLÓGICA E BIOGRAFIA CULTURAL DOS OBJETOS

SCULPTURES OF THE MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA AT LISBON (1884-2024): MUSEOLOGICAL SACRALIZATION AND CULTURAL BIOGRAPHY OF THE OBJECTS

ESCULTURAS DEL MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA DE LISBOA (1884-2024): SACRALIZACIÓN MUSEOLÓGICA Y BIOGRAFÍA CULTURAL DE LOS OBJETOS

Maria João Vilhena de Carvalho[1]
jovilhenacarvalho@yahoo.co.uk

RESUMO

Este artigo, partindo da apresentação pública no XIII Congresso Internacional da Escultural Devocional (CEIB, Penedo, Alagoas, 10 de outubro de 2024), propõe uma reflexão sobre a sacralização museológica das esculturas do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa, ao longo dos seus 140 anos de existência. Com base no conceito de biografia cultural dos objetos, analisa-se a forma como as esculturas religiosas, originalmente dotadas de função devocional, adquirem novos significados no contexto museológico contemporâneo. Por meio do estudo das suas proveniências, transformações museográficas e práticas curatoriais, demonstra-se como a integração no museu representa uma forma de sacralização patrimonial simbólica, fundamentada na conservação, investigação, mediação e partilha de conhecimento.

Palavras-chave: Sacralização museológica; Escultura devocional; Biografia cultural dos objetos; Museu Nacional de Arte Antiga.

ABSTRACT

This article, stemming from a public presentation at the 13th International Congress of Devotional Sculpture (CEIB) in Penedo, Alagoas, on October 10, 2024, urges readers to consider the museological sacralization of sculptures at the National Museum of Ancient Art (MNAA) in Lisbon over its 140-year legacy. Grounded in the concept of the cultural biography of objects, the article compellingly explores how religious sculptures, initially crafted for devotional use, gain new significance within the contemporary museum. By delving into their historical provenances, the evolution of museographic practices, and the strategies of curators, this work demonstrates that their presence in the museum not only conserves their artistic heritage *aura* but also transforms their symbolic sacralization, fostering a dynamic environment for research, mediation, and the sharing of knowledge.

***Keywords**:* Museum sacralization; Devotional sculpture; Cultural biography of objects; Museu Nacional de Arte Antiga.

[1] Historiadora portuguesa, com formação em História da Arte, é doutorada em História da Arte, Museologia e Património Cultural pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa em 2014. Desde 2000, é a curadora responsável pela Coleção de Escultura do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, tendo comissariado e participado em exposições em Portugal e no estrangeiro. É investigadora integrada do Instituto de História da Arte da NOVA/FCSH, filiada nos grupos de investigação *Museum Studies e and Pre-Modern Visual and Material Culture*.

RESUMEN

Este artículo, basado en una presentación pública en el XIII Congreso Internacional de Escultura Devocional (CEIB, Penedo, Alagoas, 10 de octubre de 2024), propone una reflexión sobre la sacralización museológica de las esculturas del Museo Nacional de Arte Antigua (MNAA) de Lisboa a lo largo de sus 140 años de existencia. Partiendo del concepto de la biografía cultural de los objetos, el artículo analiza cómo las esculturas religiosas, originalmente dotadas de una función devocional, adquieren nuevos significados en el contexto museológico contemporáneo. A través del estudio de sus orígenes, transformaciones museográficas y prácticas curatoriales, el artículo demuestra cómo su integración en el museo representa una forma renovada de sacralización patrimonial simbólica, basada en la conservación, la investigación, la mediación y el intercambio de conocimientos.

Palabras clave*:* Sacralización museística; Escultura devocional; Biografía cultural de los objetos; Museu Nacional de Arte Antiga.

INTRODUÇÃO

O Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), fundado em 1884 e instalado no Palácio dos Condes de Alvor, em Lisboa, é o mais antigo museu nacional, conservando e mostrando as mais significativas coleções de arte em Portugal, destacando-se, aqui, a sua coleção de escultura. Ao longo dos seus 140 anos de história, o museu tem vindo a desempenhar um papel central na recolha, preservação, estudo e exposição de objetos escultóricos de origem diversa. Na sua grande maioria, são provenientes de contextos religiosos, contando-se, na coleção, proporcionalmente, poucos exemplos de escultura ou de estatuária civil. Esta proveniência, marcada por uma trajetória de descontextualização e reinscrição museológica, é essencial para compreender o atual estatuto patrimonial, estético e epistemológico destas obras.

A biografia cultural das esculturas do MNAA permite-nos atender às suas transformações ao longo do tempo – físicas, simbólicas e institucionais –, assim como à forma como o museu, enquanto espaço de produção de sentidos, contribuiu para uma "nova sacralização" museológica desses objetos. Essa nova sacralização não deve ser entendida em termos religiosos, mas atendendo à passagem da esfera do culto para a esfera do museu, enquanto processo de revalorização patrimonial e simbólica, motivado por critérios museológicos, historiográficos e artístico-materiais. A partir do processo de incorporação, que em Portugal pressupõe a sua impossível alienação do património, as esculturas ganham um novo estatuto de intocabilidade e de reverência, agora dentro do domínio laico do museu.

Esta abordagem apoia-se na noção de biografia cultural dos objetos, tal como formulada por autores como Igor Kopytoff (1986) e Arjun Appadurai (1986), e segue os percursos das esculturas desde o seu contexto original – igrejas, conventos, capelas, ermidas, espaços

devocionais privados – até à sua incorporação nas reservas e nas galerias do MNAA. Esta nova parte da história implica os processos de seleção, inventário, conservação, restauro, catalogação e exposição, processos que decorrem entre os tempos da permanência e os efémeros, todos eles inscritos em lógicas de construção de conhecimento e de autoridade museológica e histórico-artística. A musealização das esculturas envolve, assim, não só a sua preservação física, mas também a sua reinterpretação, reorganização e revalorização à luz de todas as narrativas passíveis de ser construídas a partir delas. Cada um dos núcleos, que pode autonomizar-se a partir do grande conjunto composto por perto de 2.600 objetos esculpidos que constituem a Coleção do MNAA, quer consideremos os tempos da produção artística ou o historial das suas funções, participa na construção de significados, determinando modos de receção e fruição das obras. Serão eles a modelar a perceção pública e social da escultura enquanto património artístico e histórico. A sacralização museológica contemporânea confere aos objetos um novo estatuto aurático (Benjamin, 1936) distinto, mas não dissociado, da sua origem sagrada.

Neste início do segundo milénio, o conceito de "nova sacralização", da renovação contínua do sentido das imagens, terá, assim, de entender-se em três planos interligados: a permanência do sentido sagrado original das esculturas/imagens, muitas delas encomendadas para contextos devocionais específicos; a tradição do museu como espaço simbólico de conservação do belo e do artístico, herdeiro do *Mouseion* helenístico; e a atuação contemporânea sobre os objetos museológicos conforme os princípios da definição do ICOM (2022), que valoriza a conservação ética, a acessibilidade inclusiva e a criação de experiências educativas e reflexivas. O modelo tripartido supõe, assim, a preservação material, mas também a sua capacidade de produzir sentido e memória no presente.

BIOGRAFIA CULTURAL E PROVENIÊNCIA DAS ESCULTURAS

O estudo da biografia cultural dos objetos pressupõe, como lemos, o reconhecimento das várias etapas de vida de cada peça e seus correspondentes significados: a sua criação, uso, desuso, deslocação e incorporação no museu. O conhecimento das proveniências é fundamental para esta análise. A coleção constituiu-se, desde finais do século XIX, por meio de transferências institucionais, doações, legados e aquisições no mercado de arte, modos de incorporação comuns às outras coleções do MNAA. As transferências mais significativas decorreram da extinção das ordens religiosas (1834-1910), da Implantação da República (1910), integrando bens que eram propriedade do Estado, mas estavam na posse da Casa Real, e da aplicação da Lei de Separação do Estado das Igrejas (1911) com a nacionalização dos bens eclesiásticos. Estas obras foram inicialmente depositadas em conventos e/ou na Academia de Belas-Artes de

Lisboa, até serem integradas no Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, fundado em 1884 e antecessor do MNAA (1911). Por sua vez, as doações e os legados mais importantes e significativos, entre muitas outras civicamente generosas, foram o legado do poeta e político Guerra Junqueiro (1850-1923), a doação de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) e a doação dos herdeiros do Comandante Ernesto de Vilhena (1876-1967), o maior colecionador de escultura portuguesa da primeira metade do século XX.

Ao traçar esta história das esculturas do MNAA, pretendemos mostrar como o museu atua não apenas como um lugar de conservação e exposição, mas também como agente de transformação simbólica e institucional. A sacralização museológica aqui analisada é, por isso, um processo cumulativo e estratificado, que envolve decisões curatoriais, políticas patrimoniais, práticas de conservação e discursos historiográficos. Ao revisitar as esculturas do MNAA entre 1884 e 2024, procuramos compreender como estas se transformaram em artefactos de culto museológico, ganhando um novo estatuto aurático e epistemológico no seio da instituição museal.

A coleção carateriza-se hoje por uma notável amplitude cronológica e tipológica, fruto de um processo de incorporação gradual que se mantém até hoje. Inclui obras desde o século I a.C até ao início do século XIX, mas, no conjunto, predominam as imagens religiosas associadas ao culto católico datáveis entre os séculos XII e XIX. Destaca-se, assim, um núcleo coeso de imaginária, constituído por esculturas em madeira, pedra, barro cozido, barro cozido e vidrado e marfim, incluindo desde obras com carácter portátil e destinadas à contemplação, até grandes imagens de altar.

O maior número de obras incorporadas a partir da extinção liberal das ordens religiosas e da aplicação da Lei de Separação do Estado das Igrejas, é oriundo de Lisboa, capital onde se concentravam grandes casas conventuais e múltiplas paróquias. Desta circunstância deriva a relativa dominância de esculturas em madeira barrocas e tardo-barrocas, em madeira dourada, estofada e policromada, sobreviventes ao Terramoto de 1755 ou produzidas na reconstituição patrimonial das casas religiosas após o cataclismo.

TRANSFORMAÇÕES MUSEOGRÁFICAS E CURATORIAIS

Ao longo da sua existência, o MNAA conheceu diversos modos de apresentação da coleção de esculturas, fruto de diferentes conceções narrativas. Durante décadas, estas obras de arte foram integradas em exposições “mistas”, junto com objetos de arte de outras disciplinas artísticas e ornamentais, em discursos cronológicos ou estéticos que raramente permitiam destacar a especificidade da escultura como forma plástica ou como testemunho cultural. A transformação substancial foi possível após a receção da doação ao Estado Português da

coleção do Comandante Ernesto Vilhena, feita pelos seus herdeiros em 1969, constituída por mais de 1.500 exemplares, que triplicou o número de esculturas do acervo. Depositada no MNAA desde então, e definitivamente propriedade sua em 1980, a gigantesca incorporação obrigou a um redimensionamento logístico e conceptual, e foi o ponto de partida para a construção de uma exposição permanente autónoma, realizada pelo conservador Sérgio Guimarães de Andrade (Carvalho, 2017).

Pela primeira vez, desde 1994, quando definitivamente inaugurada, foi possível representar, de forma sistematizada, a história da escultura portuguesa. A narrativa consolidou-se como um modelo de "acumulação dinâmica", determinada por tempos e temas, na qual acabava por estar presente a memória do grande colecionador Vilhena: as peças expostas permitiram doravante mostrar o protagonismo da imaginária policromada, originalmente com funções devocionais, na construção da identidade artística nacional.

Figura 1 – Doação da Coleção do Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros); exposição permanente de Escultura do MNAA (1992-2009)

Fonte: © MNAA, Arquivo da Coleção.

Mostravam-se desde os mais antigos exemplares em madeira sobreviventes em Portugal, reunidos a uma protetora e colorida multidão de imagens em pedra, com as diferentes representações de Cristo, da Virgem Maria, de Santos e Santas, Anjos e Arcanjos, dos séculos XIV e XV, produzidas nos centros de Coimbra, Lisboa, Santarém, Évora ou Batalha. Algumas foram autonomizadas como *masterpieces*, outras compunham séries de imagens que seguem modelos consagrados. Já no universo das esculturas de Quinhentos, prolongava-se a linha da apetência pela imagem dos fins da Idade Média, mas noutras anunciava-se um novo sentido do corpo e da composição escultórica. Do século XVII em diante, mas sempre no mundo da imaginária devocional, predominava a madeira; o barro pontuava com algumas peças

executadas nas oficinas monásticas, sobressaindo a de Alcobaça e, posteriormente, numa imensidade de figuras de presépio. Em todas elas, as linhas, as formulações e os movimentos característicos do proto-barroco e do barroco mostravam a adoção definitiva do sistema compositivo do contraposto. Mas, sobretudo, evidenciavam-se os sistemas caraterísticos portugueses da policromia, plenos de colorido; a luz, a sombra e as dinâmicas criadas pelos tecidos representados pelas diferentes técnicas do trabalho do dourado e do estofado, serão doravante características intrínsecas da imaginária devocional portuguesa. Na síntese museológica de Sérgio Guimarães de Andrade, o visitante reencontrava, no seu percurso, o Colecionador Ernesto Vilhena na múltipla presença da imagem, panteão tangível desde o quotidiano medieval, chegando até à grandiosidade barroca das peças provenientes das casas religiosas extintas, conciliando com muita clareza as identidades da história visual e patrimonial.

Figura 2 – Sala do Presépio Português

Fonte: © MNAA, Paulo Alexandrino.

No início do milénio, o MNAA foi palco de profunda transformação museológica e museográfica, a que a coleção de escultura não foi, nem está, alheia. Em dezembro de 2015, foi inaugurada a Sala do Presépio Português, seguindo uma linha cronológica iniciada com os fragmentos mais antigos recolhidos no nosso património (século XVI), e terminando no último dos presépios monumentais, concluído já na primeira década do século XIX. De pequena escala, até às montagens cenográficas das grandes maquinetas, conjugam-se para mostrar no museu a representação da Natividade de Jesus, com a mestria escultórica e de acabamento até aos mais ínfimos detalhes nas pequenas imagens. Já na sala que serve de antecâmara à Capela das Albertas (antiga igreja do convento carmelita de Santo Alberto, que se conserva "dentro" do edifício desenhado pelo arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade, construído entre 1937 e 1940), o *Presépio dito dos Marqueses de Belas* (MNAA inv. 642 Esc) veio fechar esse circuito em

2018. Objeto de profundo restauro, investigação e remontagem, revelou-se ser a última das grandes máquinas de presépios barrocos, mas, afinal, não resultar da encomenda de altas figuras da nobreza, e sim de um rico comerciante burguês colecionador.

Figura 3 – Sala de antecâmara da Capela das Albertas

Fonte: © MNAA, Paulo Alexandrino.

O ano de 2016 marca outra etapa, quando foi renovado todo o Piso 3 do Edifício Anexo Rebelo de Andrade, desde o início da sua abertura votado às exposições "permanentes" de arte portuguesa, abrindo-se a Galeria de Pintura e Escultura Portuguesas. Mostradas com uma museografia e uma luz integralmente renovadas, a pintura e a escultura foram consideradas como formas complementares da criação artística, passando a distribuir-se pelo espaço em conjunto. Consideraram-se não só as dominâncias de cada expressão artística na história das artes em Portugal, mas também as características identitárias destas duas coleções, das suas histórias, da sua história no MNAA e da história do MNAA. O mote do cruzamento das duas categorias de objetos artísticos fica assinalado à entrada pela pintura *Ecce Homo* (c. 1570, pintura sobre madeira de carvalho, Inv. 433 Pint.), aplicada num suporte museográfico vermelho, pormenor cromaticamente dissonante do sistema definido para todo o restante espaço expositivo cujas cores são neutras. O golpe de cor criaria a relação visual necessária com outro painel centralizado no topo oposto do espaço de entrada, com a sala que acolhe os *Painéis de São Vicente* (hoje em restauro mostrado ao público), reutilizando o "vermelho MNAA", presente em todas as alas renovadas do museu.

Figura 4 – Galeria de Pintura e Escultura Portuguesas

Fonte: © MNAA, Paulo Alexandrino.

A inclusão do *Ecce Homo* entre as esculturas mais antigas transmite o valor de ícone da obra, que, apesar de datar da segunda metade do século XVI, segue modelos da pintura medieval, congregando assim pintura e escultura enquanto expressões do longo tempo das imagens.

Ainda nesta Galeria, as três arcadas do topo poente funcionam como o ponto de partida para o encontro do público com a escultura medieval. Trabalhadas como cabeceira erguida no topo das escadas, surgindo como dispositivos côncavos que retomam a forma das absides, destinaram-se à escultura em madeira policromada dos séculos XIII e XIV, com notáveis heranças dos modelos românicos.

Neste "claustro" contemporâneo, de paredes descontínuas, entrevêem-se outras salas de exposição que são quadras interiores. Os painéis servem de anteparo expositivo dorsal para esculturas medievais em pedra, peças de escala significativa, esteticamente referenciais e individualizadas sobre os seus plintos claros que as destacam como *masterpieces*, mantendo a memória do conceito aplicado na antiga exposição permanente de Sérgio Guimarães de Andrade.

A entrada na galeria interna da Escultura Medieval em pedra (século XIV-início do século XVI) faz-se pelas arcadas. Pequenos núcleos de Oficinas e Mestres autonomizam centros de produção na linha cronológica gótica, identificadas por títulos, agregando-se as obras pela sua identidade plástica e formal; surgem pousadas sobre étageres lacadas a branco desenhadas pela arquiteta Manuela Fernandes, como contemporâneos altares que individualizam cada uma das imagens. Em frente desta fiada de "altares", ou sobre plintos destacados, uma obra "cabeça de série" condensa os caracteres desse centro ou de uma oficina determinada. Pretendeu-se, deste modo, tornar clara para o visitante uma história ancorada no tempo e no território, com expressão das dominâncias materiais, a determinação de centros de produção e de características compositivas e formais que, ao longo do percurso, vemos encaminharem-se progressivamente para modelos autorais.

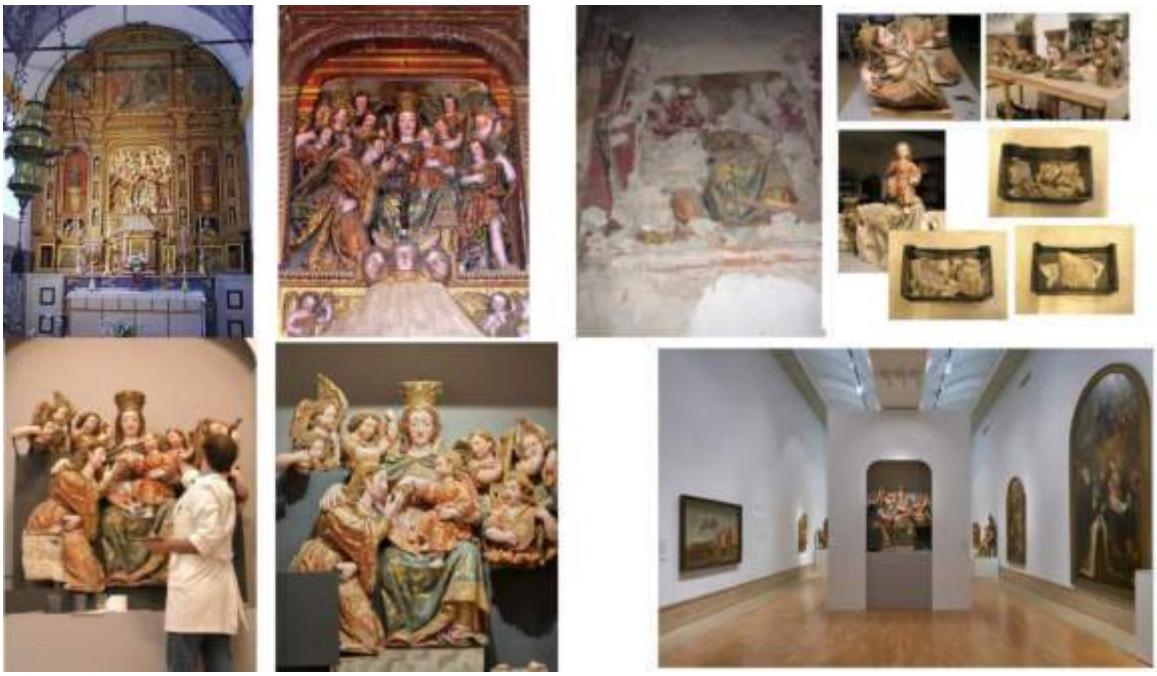
Figura 5 – Ala da Escultura Medieval, Galeria de Pintura e Escultura Portuguesas

Fonte: © MNAA, Paulo Alexandrino.

A orientação cronológica do circuito dirige para a última galeria do espaço central, ocupada pelas imagens esculpidas em madeira policromada do fim do século XV e primeiro quartel do século XVI, na sua maioria com origens retabulares, produzidas no contexto artístico luso-nórdico ou luso-flamengo. Continuando o percurso, nas salas interiores, e em diálogo constante com a pintura Quinhentista portuguesa contemporânea, destaca-se o importante núcleo de imaginária do Renascimento, maioritariamente produzido em Coimbra e esculpido no calcário macio de Ançã por João de Ruão ou por escultores formados na sua oficina. Em relação com este conjunto de imagens – em que se inclui um pequeno retábulo em pedra de devoção privada –, duas das mais importantes esculturas civis da coleção do MNAA rompem com o discurso. A primeira é um coroamento de fonte com as figuras do rei D. Manuel e da sua irmã rainha D. Leonor e respetivos emblemas, dita *Fonte Bicéfala* (Inv. 644 Esc.); a outra, o *Jacente de D. Manuel de Lima* (Inv. 2468 Esc.) esculpido provavelmente por Jerónimo de Ruão para a capela funerária do Convento de São Francisco da Cidade, em lioz de Lisboa, de retrato personalizado e armadura decorada com finos ornatos renascentistas, que paira na horizontal, suspendendo o circuito do sentido das imagens.

O último núcleo da sequência das salas da Galeria volta a revelar o domínio da imagem esculpida no Barroco dos séculos XVII e XVIII, menos valorizada na história das exposições de escultura do MNAA.

Figura 6 – Casamento Místico de Santa Catarina



Fonte: © MNAA, Arquivo da Coleção e MNAA, Paulo Alexandrino.

Contrariando a ideia preconcebida de um século XVII marcado pelo peso tenebrista da religiosidade, o corpo central de um retábulo em barro cozido e policromado com a representação do *Casamento Místico de Santa Catarina*, dá a ver uma nova expressão feliz da arte produzida em Portugal em contexto religioso, durante esse século. O conjunto é proveniente do Convento franciscano de Santa Catarina da Carnota, onde foi vandalizado e destruído. Os fragmentos foram resgatados pela polícia e posteriormente doados ao MNAA. O corpo central do retábulo foi restaurado por André Varela Remígio e montado em suporte museográfico desenhado pela arquiteta Manuela Fernandes.

Na sala seguinte, apenas entrevista a partir do suporte museográfico do fragmento retabular, encena-se o espaço densamente povoado pelo dourado e intensa cor das esculturas do século XVIII. A pintura e a escultura alternam neste segmento, pontuadas pelas molduras em talha dourada. Um presépio de António Ferreira (*c.* 1701-1750), remontado em vitrina transparente, faz a ponte com a sala de exposição dedicada ao Presépio Português, situada no Piso 1 do mesmo edifício Anexo.

Nesta descrição das últimas narrativas expositivas da escultura no MNAA, vimos abordando o processo de sacralização museológica através da exposição e dos seus significados. Museologicamente, apontamos ainda outros caminhos, tal como uma liturgia funcional do museu. A conservação, a investigação, a renovação do conhecimento, a permanente descoberta de significados, a reinvenção desses significados através da participação do público, fazem e refazem o museu. A biografia dos objetos não está, afinal, concluída no momento da incorporação, nem da exposição, prosseguindo o processo de sacralização museal das esculturas. Desse processo são indissociáveis o restauro e a conservação contínua das obras de arte, convocando a ciência da arte; a investigação documental e visual, que inesperadamente informa sobre proveniências improváveis e autorias insuspeitas.

Está presente no olhar atento que vai redescobrindo camadas de história nas matérias das esculturas, como no caso paradigmático da imagem da *Virgem com o Menino e São João Baptista* (MNAA inv. 514 Esc), cultuada como Nossa Senhora da Caridade, de que hoje conhecemos a história quase completa, tal como a sua sobrevivência ao Terramoto de 1755. A Figura 7 expõe a imagem de Manuel Dias (1688-1755), em pinho silvestre e carvalho, dourada, estofada e policromada, proveniente da Ermida de Nossa Senhora da Caridade, Lisboa, 1917.

Figura 7 – Virgem com o Menino e São João Batista, Nossa Senhora da Caridade, *c*. 1748

Fonte: MMP /ADF / MNAA, inv. 514 Esc. e inv. 13 Mov.

Foi redescoberta na intervenção de restauradores, conservadores e historiadores de arte, permitindo chegar ao seu encomendante (e à alteração do seu gosto durante o processo da encomenda), ao seu escultor Manuel Dias (popularmente identificado como "o Pai dos Cristos") que a terá executado *c.* 1748 para a Ermida de Nossa Senhora da Caridade, em Lisboa, conhecer as variadas alterações ao longo da sua história material, que ficaram impressas nas formas e na policromia, mas também foram registadas sucessivamente nos desenhos e nas gravuras suas contemporâneas, continuando a ter culto celebrado como Nossa Senhora da Caridade até à sua passagem para o MNAA, em 1917 (Ribeiro; Cardoso; Carvalho, 2018; Saldanha, 2018).

O processo de sacralização museológica das esculturas do MNAA revela-se, assim, como um fenómeno complexo e dinâmico, no qual convergem práticas de preservação material, investigação histórica, mediação cultural e experiência estética. Através da lente da biografia cultural dos objetos, torna-se evidente que o museu não é apenas o espaço que os guarda, mas também de reinscrição simbólica e de renovação de sentidos.

As esculturas, outrora marcadas por funções devocionais específicas, assumem agora o papel de mediadoras de memória, identidade e conhecimento, em diálogo com públicos diversos. A sacralização contemporânea configura-se, assim, como uma forma de culto laico e partilhado, fundado na ética do cuidar e no compromisso com a valorização do património comum.

Referências

APPADURAI, Arjun (ed.). *The Social Life of Things*: Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1936.

CARVALHO, Maria João Vilhena de. *A Constituição de uma Coleção Nacional.* As Esculturas de Ernesto Vilhena. Lisboa: Caleidoscópio, 2017.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Nova definição de museu*. São Paulo: ICOM, 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/. Acesso em: 31 ago. 2025.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. *In*: APPADURAI, Arjun (ed.). *The social life of things*: commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 64-91.

RIBEIRO, Conceição; CARDOSO, Isabel Pombo; CARVALHO, Maria João Vilhena de. A "Virgem com o Menino e São João Batista" e o "Cristo Crucificado" do MNAA: Notas para a biografia material da escultura de Manuel Dias. *In:* SALDANHA, Sandra Costa; CARVALHO, Maria João Vilhena de (ed.). "*O Pai dos Cristos"*: esculturas de Manuel Dias (1688-1755). Lisboa: MNAA, 2018. p. 52-66.

SALDANHA, Sandra Costa. Da Ermida ao Museu: o percurso da imagem de "Nossa Senhora da Caridade". *In:* SALDANHA, Sandra Costa; CARVALHO, Maria João Vilhena de (ed.). *O Pai dos Cristos:* Esculturas de Manuel Dias (1688-1755). Lisboa: MNAA, 2018. p. 28-51.

IMAGEM BRASILEIRA. Vol.1 Nº 15, Dez./2025 - ISSN: 1519-6283 / e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico), DOI: 10.5281/zenodo.18263028

SIMBOLOGIA DA IMACULADA CONCEIÇÃO E OS FRAGMENTOS VICENTINOS: EM BUSCA DA GÊNESE DA ARTE COLONIAL – 1559

SYMBOLISM OF THE IMMACULATE CONCEPTION AND VINCENTIAN FRAGMENTS: IN SEARCH OF THE GENESIS OF COLONIAL ART – 1559

SIMBOLISMO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y FRAGMENTOS VICENTINOS: EN BÚSQUEDA DE LA GÉNESIS DEL ARTE COLONIAL – 1559

Percival Tirapeli[1]
percivaltirapeli@gmail.com

RESUMO

As mais antigas talhas dos jesuítas no Novo Mundo – os Fragmentos Vicentinos de 1559 – são finalmente reveladas em sua beleza artística e importância histórica. Parte deles foi publicada pela primeira vez em *Igrejas Paulistas – Barroco e Rococó*, em 2003, com indícios de que se tratava das antigas talhas da segunda matriz de São Vicente, de 1559, do altar da Imaculada Conceição. Em 2023, confirmou-se que os fragmentos eram de São Vicente e foram todos catalogados e publicados em *As Talhas Jesuíticas da Matriz de São Vicente – 1559,* em 2024. A primeira análise dos símbolos existentes nas talhas indicava que um dos altares fora elaborado para abrigar a primeira escultura brasileira da Imaculada Conceição, modelada por João Gonçalo Fernandes em 1560. São quinze fragmentos que apontam para dois altares. Aqui destacou-se aqueles fragmentos da Imaculada, em especial o *Sol*, as *Volutas das Águias,* o *Grifo* e o *Trono,* que complementam os símbolos da imagem da Virgem com um anjo (faltante).

Palavras-chave: Imaculada Conceição; Bestiário Simbólico; Talhas Jesuíticas; Simbologia Mariana; Oficinas Jesuíticas.

ABSTRACT

The oldest carvings of the Jesuits in the New World – the Vincentian Fragments of 1559 – are finally revealed in their artistic beauty and historical importance. Part of them was published for the first time in "Igrejas Paulistas – Barroco e Rococó" in 2003, with indications that they were the ancient carvings, from the second of São Vicente, 1559, from the altar of the Immaculate Conception. In 2023, it was confirmed that the fragments were from São Vicente and were all cataloged and published in "The Jesuit Carvings of the São Vicente Mother Church – 1559", in 2024. The initial analysis of the symbols present in the carvings indicated that one of the altars was designed to house the first Brazilian sculpture of the Immaculate Conception, modeled by João Gonçalo Fernandes in 1560. There are fifteen fragments that point to two altars. Here, the fragments of the Immaculate stood out, especially the Sun, the Eagle Scrolls, the Griffin, and the Throne, which complement the symbols of the Virgin's image with an angel (missing).

Keywords: Immaculate Conception; Symbolic Bestiary; Jesuit Carvings; Marian Symbolism; Jesuit Workshops.

---

[1] Professor titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista; Mestre e Doutor pela Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP); e Pós-Doutor pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Autor de 33 livros sobre arte brasileira e patrimônio da América Latina, destacando-se *Arte dos Jesuítas na Ibero-América* (Loyola, 2020), *Patrimônio Colonial Latino-Americano* (SESC, 2018) e *Igrejas de São Paulo Arte e Fé.* Artista plástico. https://www.youtube.com/percivaltirapeli. @percivaltirapelli. Lattes: https://lattes.cnpq.br/1423636463797795. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5041-9641.

RESUMEN

Las más antiguas tallas de los jesuitas en el Nuevo Mundo – los Fragmentos Vicentinos de 1559 – son finalmente reveladas en su belleza artística e importancia histórica. Parte de ellos fue publicada por primera vez en *Igrejas Paulistas – Barroco e Rococó*, en 2003, con indicios de que se trataba de las antiguas tallas de la segunda iglesia mayor de São Vicente, de 1559, del altar de la Inmaculada Concepción. En 2023, se confirmó que los fragmentos eran de São Vicente y fueron todos catalogados y publicados en *As Talhas Jesuíticas da Matriz de São Vicente – 1559*, en 2024. El primer análisis de los símbolos existentes en las tallas indicaba que uno de los altares había sido elaborado para albergar la primera escultura brasileña de la Inmaculada Concepción, modelada por João Gonçalo Fernandes en 1560. Son quince fragmentos que apuntan a dos altares. Aquí se destacaron aquellos fragmentos de la Inmaculada, en especial el *Sol*, las *Volutas de las Águilas*, el *Grifo* y el *Trono*, que complementan los símbolos de la imagen de la Virgen con un ángel (faltante).

Palabras clave: Inmaculada Concepción; Bestiario Simbólico; Tallas Jesuitas; Simbolismo Mariano; Talleres Jesuitas.

AS OFICINAS JESUÍTICAS

Sabe-se que o encorajamento catequético, por parte da Companhia de Jesus, durou desde sua chegada no Brasil, em 1549, até a expulsão dos padres em 1759. Sendo uma companhia religiosa nova, tomou emprestados, do período medieval, os símbolos religiosos não contaminados com os modismos maneiristas e renascentistas. Tanto na Espanha como em Portugal, seguiram as estéticas românica e medieval por mais de três décadas.

Neste artigo, são analisados os símbolos existentes em alguns fragmentos de talhas dos jesuítas no Novo Mundo, denominadas *Fragmentos Vicentinos*. A hipótese de serem estes fragmentos de um altar colateral, o da Imaculada Conceição, conduziu a pesquisa a basear-se primeiramente na procedência da madeira – cedro – e no fato de serem condizentes com o acervo do colecionador arquiteto George Przirembel, que os adquiriu, a saber: da mesa da comunhão, são duas cariátides antropomorfas (acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo) e dois pilaretes; do(s) dois altar(es) colateral(is), quatro volutas zoomorfas, dois sois para o coroamento dos altares; quatro talhas vazadas para as laterais (dois *Cordeiros de Deus*, *Grifo* e *Pássaros Trinos* e partes do lambrequim). Todas com resquícios de douramento com técnica renascentista.

AS OFICINAS JESUÍTICAS E OS FRAGMENTOS

Em 1560, data em que João Gonçalo Fernandes modelou a imagem da Imaculada Conceição para a igreja em São Vicente, já havia fabricantes oleiros que eram irmãos jesuítas. Mais para o final do século, as atividades concentraram-se na cidade de Santos, onde o irmão

Francisco Dias construiu, em 1585, o Colégio São Miguel, no qual trabalhava o irmão carpinteiro Diogo Álvares. No coroamento do retábulo jesuítico, colocava-se um painel pictórico – sabe-se que, nos anos de 1606, 1607 e 1610, morou em Santos o irmão pintor Belchior Paulo. Uma pintura a ele atribuída, datada de l600, encontra-se hoje na igreja da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro e é do mesmo período e estilo do antigo altar-mor vicentino (Leite, 1953).

Quanto ao ouro para o douramento, Anchieta já dizia existir em São Paulo, em 1554. Em 1560, Braz Cubas era auxiliado por Luís Martins para encontrar ouro, embora parco e, em 1586, havia, por editais régios, mineiros e fundidores em São Vicente (Leite, 1953). Configuravam-se, portanto, condições adequadas para se fazer essas obras nas oficinas jesuíticas locais, embora seja muito difícil precisar as datas dos entalhes.

O que se tem de documentação material para a fundação da igreja é a verga da Igreja de Jesus, datada de 1559, depositada no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), pelo pesquisador e artista Benedito Calixto; as imagens da Imaculada Conceição e de Santo Antônio, modeladas por João Gonçalo Fernandes, em 1560, exaustivamente declaradas como as primeiras imagens modeladas no Brasil Colônia, estão, a primeira, no Museu de Arte Sacra de Santos, e a segunda, na matriz de São Vicente (Tirapeli; Mori, 2024).

Ainda sobre a procedência, são os estudos sobre o período de envolvimento do arquiteto George Przirembel com as reformas da antiga matriz de São Vicente e com o clero da Baixada Santista, esclarecendo a aquisição dos fragmentos, pois, em sua coleção, há uma peanha que faz parte de outras que estão na igreja. Ainda a documentação existente no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) sobre um levantamento de objetos antigos dos colecionadores paulistas, realizado pela pesquisadora Aracy Amaral em 1972, mostra duas cariátides acopladas em um móvel, que se trata das Cariátides Vicentinas, da mesa de comunhão, ora no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (Tirapeli; Mori, 2024).

O longo processo de formação da identidade cultural brasileira ocorreu nas diferentes regiões e esteve associado, desde as suas origens, ao intercâmbio civilizacional ocorrido entres as diversas comunidades que habitaram o vasto território das terras de Vera Cruz: índios, africanos de tribos diversas e portugueses de diferentes províncias do reino.

Assim opina o historiador Francisco Lameira (2024, p. 31) da Universidade do Algarve:

> A par dos franciscanos e dos beneditinos, foram os padres da Companhia de Jesus que mais se empenharam na missionação da população, opondo-se algumas vezes a um tratamento mais desumano e brutal promovido pelos agentes do poder. Estes religiosos potenciaram sob o seu domínio a formação de algumas comunidades autónomas, tentando integrá-las nos valores cristãos que, à luz da consciência de então, lhes pareciam mais corretos.

Entre as estratégias usadas na capitania de São Vicente, salientamos o ensino dos princípios elementares da religião católica, da língua portuguesa e dos ofícios necessários para a satisfação das suas necessidades básicas, incluindo a arte do entalhe da madeira. Para tal, os jesuítas toleraram alguns dos valores dessas comunidades, nomeadamente a língua tupi.

Os testemunhos agora dados a conhecer por Tirapeli e Mori (2024) e sua equipe são mais uma prova de um complexo e lento processo de miscigenação cultural. Os fragmentos remanescentes, de uma enorme riqueza iconográfica, fizeram parte de um dos retábulos colocados sobre a mesa de um altar da primitiva igreja do colégio, posteriormente transformada em matriz. Como tal, estiveram agregados ao culto durante algumas décadas, tendo presenciado diversos atos religiosos realizados pela comunidade local que frequentava esse templo, inclusive nos dias de festa.

Digno de nota é, por um lado, a abertura mental dos jesuítas, ao promover o envolvimento dos jovens entalhadores índios na feitura de um dos principais equipamentos litúrgicos e artísticos; por outro, a habilidade destes últimos ao executar com mestria, quer os conteúdos indicados pelos padres, designadamente cachos de uvas, serafins, cariátides, fénix, folhagem de acanto e volutas, quer elementos da sua cultural local, sobressaindo uma grande diversidade de animais da região (serpentes, lagartos, aves, herbívoros, canídeos etc.) e frutos tropicais, com destaque para os cajus (Tirapeli; Mori, 2024).

Figura 1 – Fragmentos Vicentinos: Sol, Águias, Grifo, Cordeiro de Deus, Imaculada Conceição e trono

Fonte: fotos de Manoel Nunes. Fotomontagem de Gerson Tung.

SIMBOLISMO DA MULHER: MARIA IMACULADA

A representação iconográfica de Maria Imaculada é tardia, visto que a ela antecedem as virgens em Majestade e Piedade. A virgindade de Maria fora aclamada no Concílio de Éfeso, em 431 d.C., segundo o pensamento de que a concepção da Virgem Maria já existia no pensamento de Deus mesmo antes de criar o mundo – *in mente Dei ab initio concepta* (Lacoste,

2014, p. 1.093). É, portanto, a única a ser concebida sem pecado entre os homens descendentes de Adão e Eva. Para a iconografia, a apresentação do conceito dessa prerrogativa, em especial na Idade Média, foi lenta e inspira-se na saudação *Ave Maria gratia plena*. Maria é então representada como menina, sendo, portanto, muito jovem e angélica, fora do alcance do dragão – como se criará com a Virgem Apocalíptica no período barroco. Foi o papa Sixto IV, franciscano, que aceitou o postulado teológico da doutrina da Imaculada Conceição em 1477, seguido pelos teólogos franceses da Sorbonne em 1496, já no fim do Renascimento. Com a fundação da Companhia de Jesus em 1540, e o Concílio de Trento (1545-1563), os jesuítas tornaram-se propagadores da devoção da Imaculada Conceição. Sua festa foi aclamada para ser festejada na Igreja por Clemente XI (1708), e o dogma foi proclamado pelo papa Pio IX (1854) na *bula Ineffabillis Deus* (Lacoste, 2014).

FORMAÇÃO ICONOGRÁFICA DA IMACULADA CONCEIÇÃO

Um prelúdio da iconografia sobre a concepção de Maria, em princípios do século XVI, é apenas a representação de seus pais Santana e Joaquim encontrando-se na Porta Dourada do Templo ou, ainda, Santana já com Maria pequena, nua, aparecendo dentro de uma *mandorla* – forma de amêndoa. Ambas, mãe e filha, estão recebendo mensagens de Isaías e David, obra do holandês Arnoldo de Nimega. Outra versão é Maria descendo do céu, do final da Idade Média. Ela é enviada à terra por Deus, que a havia elegido para a obra da redenção. No descimento do céu, a lua a auxilia posicionada em seus pés, estrelas a iluminam e os braços estão estendidos ou com as mãos sobre o peito. Para diferenciar da Virgem da Assunção, os olhos da Imaculada, voltam-se para a terra. A essa iconografia foram adicionados os símbolos da litania, as armas da Virgem – *Arma Virginis* –, assim como os instrumentos da paixão – *Arma Christi* – popularizados nas *Litanias da Virgem de Loreto* (Réau, 2008).

O tema da Virgem Apocalíptica, sem total precisão, foi introduzido, segundo E. Mâle, em uma xilogravura de 1505 em *Horas da Virgem para o uso de Roma* e, posteriormente, em *Livro de Horas*, na França. Na pintura italiana, obra de Carlo Crivelli, de 1492, a Virgem está suspensa por fitas falantes com as inscrições: *Ut in mente Dei ab initio concepta fui, ita et facta sum.* Foi, porém, na arte barroca, no século XVII, que se consolidou a iconografia da Imaculada Conceição. Sem os símbolos de Cristo e das litanias, a Virgem aparece rodeada por anjos flutuando diante de uma *mandorla* sustentada pela lua crescente. Para recordar sua vitória sobre o pecado original, Maria é sustentada pelo globo terrestre e pisa sobre uma serpente (Réau, 2008).

Os *Fragmentos Vicentinos*, executados para a igreja construída em 1559, mostram parte dessa construção da iconografia da Imaculada Conceição, com os símbolos de Cristo envolvendo-a com o cordeiro, o sol, a águia, o pássaro e a serpente, que, nesse caso, aparece várias vezes, remetendo ao ato do pecado original, pois a Imaculada teria sido concebida mesmo antes da criação do homem. Completam esses símbolos do bestiário fantasioso, vegetais, como a folha de acanto, as gavinhas, as folhas de parras e os cachos de uvas. Os *Fragmentos Vicentinos* materializam o embate entre o bem e o mal e mostram a Virgem Menina, apenas concebida, com ares de tenra idade, com o olhar voltado para a terra, praticamente descendo dos céus, trazendo estrelas em seu manto, de mãos postas, remetendo às primeiras iconografias renascentistas. Seus cabelos são longos, substituindo o véu, segundo ensinamentos bíblicos que apontam para as mulheres que faziam voto de consagração a Deus (González, 2009).

TRONO DA IMACULADA

Graças a essa ênfase simbólica, pode-se apontar ser esse um altar lateral da Virgem da Conceição, que era praticamente obrigatório para a difusão do dogma da Imaculada. Na imagem em terracota da Virgem, datada de 1560 (ora no Museu de Arte Sacra de Santos), não aparecem nem a serpente, nem a lua e anjos a seus pés, atributos essenciais para a Imaculada Conceição. Tais símbolos espalham-se, porém, pela talha, sendo a lua, neles, porém, substituída pelo sol, sob a forma de resplendor coroando o mainel (atributo também da Virgem Apocalíptica de São João Evangelista), complementando o significado da obra. O anjo aparece no trono de forma explícita. Na base, os desenhos de sete triângulos simbolizam que a Virgem também esmaga os sete pecados capitais, remete aos sete selos e aos triângulos com olhos – quatro na parte frontal e um e meio nas laterais.

É evidente a participação de um teólogo na concepção simbólica da obra, pois a forma compositiva é culta, e a feitura certamente é a quatro mãos – do mestre irmão e do habilidoso artista nativo. As talhas têm o fervor da crença medieval, o entusiasmo escolar e o didatismo da agudeza da criação adaptada.

A proporcionalidade do trono é tão impressionante quanto sua feitura, em uma só peça de madeira. Totaliza 90 cm frontais com dois chanfros em ângulos obtusos, sendo o maior de 65 cm, formando a base reta com quatro ornamentos lisos triangulares na frente e sete ao todo, como as plumas da asa do anjo que se eleva, e o rosto é emoldurado pela ramagem que suporta os 35 cm sobre o qual vai o tampo superior.

A Figura 2 expõe a frente do trono da Imaculada em madeira entalhada, vazada e policromada com pouco douramento, 93 cm de base, sendo 65 cm a parte frontal x 27 cm de

profundidade x 8 cm de espessura, adorno com os triângulos, medindo 45 cm de altura x 35 cm parte superior x 24 cm de profundidade.

Figura 2 – Trono da Imaculada

Fonte: foto Victor Hugo Mori.

As medidas da imagem variam entre 33 cm e 47 cm, se vistas pelas costas. Visto por detrás, o trono revela ser uma peça única. Já visto pela frente, parecem ser três com ensambladuras. A feitura da concavidade da peça é exatamente como a de uma canoa indígena. Segundo o restaurador Julio Moraes, para se obter os 95 cm das peças na frontalidade, o diâmetro inicial da madeira deveria atingir no mínimo 120 cm antes dos desbastes e do uso do cerne. Daí porque configurar o altar como um projeto para a imagem já modelada em terracota. Se o trono fosse apenas um bloco de madeira, colocado na parte interna do altar, para suportar a imagem, ele passaria despercebido, apesar dos vazados que foram executados dessa maneira, para o trono estar coerente com todo o conjunto (Tirapeli, 2004).

A posição do anjo de gola (faltante) ajudou a solucionar um problema plástico que oculta a materialidade. Esta solução piramidal curva suplantou os limites matéricos evidentes na parte posterior da concavidade que, se não fosse bem executada, poria tudo a perder no trono. A beleza aliou-se à funcionalidade que o artesão obteve, além de executar uma peanha sólida. Houve ali, sem dúvida, a simbiose de duas culturas: a mão de obra indígena e o desenho simbólico renascentista indicado pelo jesuíta. O resultado foi tão surpreendente que encantou a todos que puderam vê-lo, séculos após sua execução, mesmo o papa Bento XVI, em sua visita a São Paulo, em 2007 (Tirapeli, 2007). Em 2023, foram acoplados dois fragmentos de cabeças de águia semelhantes àqueles da parte de cima do altar (Tirapeli; Mori, 2024).

O BESTIÁRIO

O bestiário simbólico, utilizado amplamente em todas as culturas religiosas, pode ser apreciado na arte paleocristã nas catacumbas, para simbolizar Cristo e, em continuidade, nas

catedrais da Idade Média, em especial nos capitéis das colunas, como símbolos de virtudes ou caricaturas das paixões humanas. Na Bíblia, todos os animais teriam entrado na Arca de Noé. Na arte cristã, entraram aqueles simbólicos, advindos de outras religiões, como serpente, águia, pomba, leão, fênix, cordeiro, cão entre tantos, evocados nos Salmos e popularizados na *Legenda Áurea*, obra medieval de Jacopo de Varazze (2003). Os animais tornam visíveis conceitos abstratos, como mansidão, obediência, pureza, assim como os opostos de obscurantismo, como traição, sendo a serpente a mais constante. Isto é, eles encarnam o bem ou o mal segundo a Igreja, aqueles que se aproximam da vida de Cristo e da Igreja, como a Virgem e as virtudes. Do lado oposto, os símbolos do mal, acompanhando a figura de satanás, os vícios e outras religiões (Lacoste, 2014).

Os símbolos da arte paleocristã remetem diretamente a Cristo e se transformaram em ideogramas do Salvador: cordeiro, pomba, peixe, pavão real e cervo. Já nas catedrais medievais, naqueles símbolos dos animais cristológicos, de certa inocência, retirados da Bíblia, aparecem os animais originários da versão latina do *Physiologus*, como a águia e o leão, amalgamados com animais fantasiosos, como unicórnios, fênices, esfinges, grifos, centauros – que representam não o Cristo em si, mas passagens de sua vida terrena, como ressureição, paixão, ascensão (Réau, 2008).

CORDEIRO DE DEUS I E II

Este conjunto de fragmentos (Figuras 3a e 3b) revela obras de arte ímpares e emocionantes, tanto pela técnica apurada quanto pela simbologia. As talhas o *Cordeiro de Deus I*, em madeira entalhada, vazada e resquícios de policromia, medindo 77 cm x 32 cm x 4 cm, e o *Cordeiro de Deus II,* em madeira entalhada, vazada e resquícios de policromia, medindo 76 cm x 26,5 cm x 3,5 cm, apresentam, cada qual, um tronco de vinha, serpente e um cordeiro – o filho de Deus que acabara de ser concebido ou um membro do rebanho. A videira percorre todo o espaço compositivo, ramificando-se em gavinhas, folhas e cachos de uva. A serpente, símbolo do pecado original que não afetou a Virgem Maria, enrosca-se na videira – árvore da vida, do paraíso e da salvação – e, com sua cauda, entrelaça a cabeça do cordeiro – símbolo da redenção do pecado original.

Figura 3a – O Cordeiro de Deus I

Figura 3b – O Cordeiro de Deus II

Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

O Cordeiro de Deus é, talvez, o símbolo arquetípico mais conhecido como de Cristo e está presente nas representações das catacumbas, sobre a proteção do bom pastor. Esteve presente nas representações de toda a cultura mediterrânea e nos textos bíblicos, sacrificado por Abrão no lugar de seu filho Isaac. Para os israelitas, ser um cordeiro é pertencer ao rebanho de Deus. Dócil e representando a inocência, mostra-se aos pés de São João Batista, que impunha o dístico *Ecce Agnus Dei*. Cristo é imolado, sacrificado na cruz, como o cordeiro, e, no Apocalipse, está triunfante, vencendo a morte, sobre a montanha de Sião (João, 14-1 – Bíblia [...], 1983) e no centro da Jerusalém Celeste. O Concílio de Constantinopla, de 692, ordenou que o Cristo fosse representado na cruz, em forma humana, e não mais como o cordeiro ou mesmo rodeado pelo sol e pela lua (Chevalier; Greerbrant, 1990). O Cordeiro de Deus é também representado como Cordeiro Pascal, o Servidor de Isaías e o Cordeiro Vencedor (Lacoste, 2014).

GRIFO

No fragmento o *Grifo,* a composição é complexa com os seguintes símbolos: duas serpentes, um grifo, ramos de videira com cachos de uvas, um pássaro, um lagarto e possivelmente um morcego. Uma das serpentes tenta, com a cabeça, aproximar-se do cacho de uva – símbolo da Eucaristia. Destaca-se, como elemento maior, o grifo, a fantasia medieval aqui revivida: um corpo alado de leão com cabeça de ave fênix. Entrelaça-se em um pequeno espaço o bestiário persistente das origens do homem: a serpente e o ser alado, a fênix com

cabeça de águia e bico aberto, certamente emitindo um som ante um iminente ataque da serpente. Na passagem bíblica do *Apocalipse*, a Virgem esmaga a serpente com os pés. Aqui, o ser alado (o leão) esmaga com as patas a cabeça da serpente (ser do desejo, do coito bestial). Detrás do grifo, há um lagarto – derivado do símbolo da serpente – que, na cultura bíblica, é o símbolo do êxtase contemplativo, da alma que busca a luz. Nesta composição, ele está em lugar seguro e morde a cauda da serpente – matando o mal, tal como a Virgem. Dificilmente, estes símbolos fariam parte de outro altar, a não ser o da Virgem da Conceição.

O grifo é um animal mítico das culturas persa e egípcia, passando para outras culturas religiosas, como a dos hebreus, em forma de anjos que guardavam a porta do Paraíso e a Arca da Aliança, já como anjos. Neste fragmento, está com a orelha pontiaguda, símbolo da vigilância, guardião dos tesouros e da ciência. É mais utilizado na ornamentação de frisos e de heráldica. Por vezes, está ligado ao símbolo tanto de Cristo, da árvore e da fonte de vida (mesmo que não haja nas catacumbas), ou ainda como de satanás, interligado às formas do dragão. Se aqui considerarmos símbolo da árvore ou da fonte de vida, vence o mal, a serpente a ser esmagada pela Imaculada antes que ocorresse o pecado original.

A preciosa contribuição de Gauvin Alexander Bailey (2024, p. 39), especialista em arte jesuítica da *Queen's University* de Ontário, Canadá, opina que

> O motivo grifo e cobra, lembra duas estampas diferentes. O primeiro é um grotesco (1528) de Lucas van Leyden mostrando um par de criaturas tipo esfinge e um homem alado. As esfinges erguem-se sobre patas traseiras como na escultura brasileira (são mais comumente mostrados descansando o peito no chão) e com as asas apontando para trás. Embora os rostos do modelo flamengo sejam mais humanos, eles têm o par de orelhas pontiagudas e o escultor indígena, se este de fato foi o modelo que ele usou, interpretou as caudas semelhantes a cobras das esfinges como serpentes.

O próprio articulista canadense indica:

> O padre Leonardo Nunes e seus companheiros jesuítas teriam facilmente conseguido comprar essas obras em Portugal e elas certamente eram pequenas o suficiente para que eles pudessem levá-las consigo entre seus objetos e aí traçar ligações com gravuras específicas, quatro delas tem relações intrigantes com os Fragmentos Vicentinos (Bailey, 2024, p. 39).

SERPENTE

A serpente é dos répteis mais presentes na maioria da mítica ancestral, na grande totalidade das religiões, sob infinitos aspectos. Na mitologia egípcia, Ísis traz a naja real em sua testa; na mitologia grega, Atena a tem ao lado de seus pés. As deusas que têm ligações com a terra dominam as serpentes. A pitonisa a consulta para prever o futuro. A serpente é popularizada como símbolo a ser vencido; na cristandade, como o animal que tentou Eva para comer o fruto do pecado original, portanto símbolo de satanás. Ainda no Antigo Testamento,

Moisés fundiu uma serpente em bronze, disposta em uma cruz, para a cura dos males. Cristo pregou aos apóstolos que fossem tão prudentes como as serpentes. Quando a serpente renova sua pele, simboliza o pecador que se dispõe a ter nova vida (Neotti, 2015).

Nos *Fragmentos Vicentinos,* a serpente está muito presente. Sem dúvida, o animal mais reconhecido pelos indígenas, e de rápida identificação como símbolo da traição e do mal. Ataca o cordeiro – que os indígenas não conheciam – que pode ser confundido, na configuração, com qualquer outro animal semelhante, de fácil presa para alimentação. A serpente, aqui, aparece seis vezes, considerados os rebatimentos dos ornamentos. Essa importância não se deve apenas à utilização para a compreensão dos autóctones, mas também pela teologia jesuítica, ao considerar que Maria teria sido criada mesmo antes do pecado original provocado pela serpente. Assim, Maria, a segunda Eva, não teria ouvido o conselho da serpente, e toma a atitude de esmagá-la, não de ouvi-la (Chevalier; Greerbrant, 1990). Maria, com seu poder, esmaga a serpente, aludindo que sua condição de ter sido criada sem pecado domina satanás, as heresias e os vícios.

Suas mãos estão justapostas, em sinal de recolhimento e agradecimento por ter sido escolhida para gerar o Deus-Filho. Sob seus pés, uma cabeça de querubim ou anjo alado (faltante) são mensageiros de Deus, portanto seres celestes símbolos de onipresença e inconsciência. Remetem ainda aos anjos da Arca da Aliança, que guardam o Templo, e aos pés da Imaculada, que guardam a Virgem (Réau, 2008).

Uma visão mais detalhada da serpente está em *Cordeiro de Deus I* e *II*. O réptil é elaborado com certa fluidez, ao laçar o pescoço do cordeiro, serpentear o ramo da videira e alcançar o cacho de uva e, em outro fragmento, fustigar o cordeiro acima. Em o *Grifo* são duas serpentes, uma sendo esmagada pelo animal quimera, pequena e de cabeça avantajada e, acima, outra que nasce de ramos de videira e é mordida pelo lagarto ou salamandra. Em longa curvatura, talvez fustigada, serpenteia até a asa da codorna. Na falta da totalidade do fragmento, pode-se apontar que um possível morcego também a ataque. Em todas as representações, as escamas são muito bem detalhadas, sendo os movimentos fluídos o que mais se evidencia.

SALAMANDRA OU LAGARTO

No fragmento *Grifo*, a salamandra aparece quase oculta entre os ramos de videira, mordendo a serpente que ataca a codorna sobre o grifo. Miticamente, a salamandra tem o poder de sobreviver às chamas, como ocorrera com a fênix (símbolo da ressureição). Aqui pode ser vista como símbolo da castidade, por não ter sexo, assim como as chamas não a consomem, mas a purificam das paixões e apagam o fogo da luxúria, segundo Vicente de Beauvais em

Speculum Maius – O grande espelho, obra medieval na qual o autor dominicano elenca tudo que é passível de admiração (Réau, 2008).

Se considerarmos o fragmento *Grifo,* hipoteticamente, pertencente ao altar da Imaculada, a salamandra é símbolo da castidade e da virgindade. Na hipótese de ser do segundo altar, do patrono da igreja, Jesus, assume a simbologia do fogo, em especial aquele do Juízo Final, portanto da justiça. Ou ainda o próprio Cristo, que trouxe o fogo na terra e quer vê-lo sempre acesso (Neotti, 2015).

AVES: ÁGUIA, CODORNA, POMBA E FÊNIX

São diversas as aves que aparecem. As águias são as mais presentes nas *Volutas das Águias*, *Águias com Cajus* e na parte posterior do *Trono* da Imaculada. Em os *Pássaros Trinos* são duas codornas e uma fênix que reaparecem em as *Fênix* e em o *Grifo*, uma pomba ou codorna.

Completa o bestiário simbólico no fragmento *Grifo*, a ave que, com seus voos, une os mistérios do céu aos fatos terrestres – símbolo da alma –, e pode aqui nos remeter à pomba (ou codorna). Na arte grega, a pomba aparece relacionada à deusa do amor, Vênus. No cristianismo, inverte-se, como símbolo da castidade e de estados do espírito. Aqui, interliga-se à presença da salamandra, que consome sua luxúria nas chamas, e da serpente do pecado original, ao atacar sobre a cabeça do grifo e a ramagem da parra. Completa seus símbolos com as virtudes da caridade e da doçura. Como representação da mensagem trazida pelo Arcanjo Gabriel a Maria, convencionou-se a leveza da pomba, reconhecida como o Espírito Santo.

A codorna pode ser confundida com a perdiz até mesmo nas representações em mosaicos paleocristãos. Aparece com ramo de oliveira no bico (como também a pomba após o dilúvio) e, quando bicando os frutos da videira, símbolo da eucaristia, relembra a ave que os israelitas comeram junto com o maná no deserto. A codorna foi aproximada ao altar no Novo Testamento, agora como símbolo da Eucaristia, o novo maná que leva à vida eterna. A fênix é ave mitológica símbolo da ressurreição. Como a águia, está relacionada aos altos voos, à busca da luz e da realeza.

VOLUTAS DAS ÁGUIAS

As *Volutas das Águias* são muito semelhantes, com folhas de acanto, parras e cabeça de ave. Saindo da voluta, abrem-se folhas de acanto – símbolo da provação vencida que se transforma em glória. Na parte central da composição, subitamente aflora uma coluna, símbolo da vitória, em contracurva, formando o pescoço da ave. Com 10 cm de largura, afina-se até chegar aos 8 cm e, interrompida por uma gavinha e uma parra, transforma-se em pescoço que termina em

cabeça de águia ou arara – talvez aí colocado com o sentido de representar uma fênix – na parte alta, livre da moldura.

A *Voluta das Águias I* e *II* pode ser visualizada na Figura 5a, em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, medindo 101 cm x 32 cm x 7 cm, e Figura 5b, em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, medindo 100 cm x 32 cm x 7,5 cm.

Figura 5a – Voluta das Águias I

Figura 5b – Voluta das Águias II

Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

A águia, rainha das aves, é aquela que pode contemplar o poder desde as alturas, na busca da luz divina. Olhar para o sol – a verdade – é seu destino, apontando para o poder que emana do divino. A águia é utilizada para mostrar o poder dos imperadores, perpetuando-se nas dinastias, e o poder terrestre, advindo das divindades. Por vezes, apresenta-se bicéfala e coroada.

O bico da ave é claramente o de uma águia, nascido da folhagem de acanto, sempre recoberta com cachos de uva. A parra tem um movimento constante, que se enrosca passando por trás da coluna mestra e, com espaço vazado, acaba transformando-se na própria coluna. O cordeiro apresenta rabo e cabeça de animal brasileiro e, ao seu lado, há cachos de uva dos quais se extrairá o vinho que, substanciado, tornar-se-á o precioso sangue de Cristo. A plumagem, os olhos, os bicos, teriam sido inspirados em modelos de gravuras existentes nas oficinas jesuíticas, ou a vivência do indígena com as aves – araras – é que teria aflorado na obra escultórica? O mesmo indicador ocorre na representação do cordeiro, inexistente no convívio dos autóctones.

Segundo Réau (2008), a águia, que já servira de símbolo a Júpiter e Odin, entra no bestiário cristão junto a São João Evangelista e Cristo – *Aquila Christus* – ampliando-se para a simbologia do batismo, da ascensão e do juízo final. Sobre o ninho, significa a Igreja. Em referência ao batismo, está nos Salmos (102-5 – Bíblia [...], 1983, p. 727): “Tua juventude será renovada como a da águia.” Segundo a lenda, em *Physiologus*, a águia eleva-se até o sol, queima suas asas e cai em uma fonte e, depois de banhar-se três vezes, rejuvenesce. Na ascensão, a águia sai de seu ninho em direção ao sol, fixa-o, transformando-se em um símbolo da imagem

de Cristo ressuscitado ascendendo aos céus. O corpo da águia, fundindo-se a outros elementos – aqui com a folha de acanto – já aparecia como animal heráldico, agarrando presas, em escudos, desde a Antiguidade. Tornou-se símbolo do Império Romano.

ÁGUIAS E CAJUS

Nos dois fragmentos *Águias e Cajus*, menores, os pescoços das águias estão encobertos com folhagens similares àquelas das volutas logo abaixo. A surpresa dessa mudança de motivo fitomórfico deve-se ao fato de que o pássaro, ainda que comprimido entre o espaço da moldura e o encontro do pescoço como a curva da voluta, está a beliscar um caju e não um cacho com uvas – como se apresentam em todas as demais talhas dos *Fragmentos Vicentinos*. O cajueiro tem as folhas ovais – obovadas com as nervuras acentuadas. Nessa composição comprimida, dá-se o encontro do bico da ave com a castanha e o pseudofruto (caju), que está alojado entre a folha e um ramo que nasce das ramagens do pescoço da ave.

A Figura 6a, em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, mede 85 cm x 31,5 cm x 7 cm; a Figura 6b, em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, apresenta esses fragmentos.

Figura 6a – Volutas das Águias e Cajus

Figura 6b – Volutas das Águias e Cajus (detalhe)

Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

Explica-se: o caju é alimento para os indígenas do litoral brasileiro. Pedro de Magalhães Gândavo (1576), no *Tratado da Terra do Brasil*, assinala: se come caju para refrescar e a sua castanha é mais saborosa que a amêndoa europeia. O cajueiro está presente nas pinturas do holandês Albert Eckhout, que pintou, em 1641, cenas de tipos do Nordeste brasileiro, a exemplo de *Mulher Mameluca* (Teixeira, 2002).

Em talhas de igrejas de Salvador, na antiga Sé, existia a Efígie da Fortuna, do século XVI (Tirapeli, 2007). Ainda em Salvador, a antiga igreja de São Salvador dos jesuítas, atual catedral, nos altares dos Santos e Santas Mártires, há frutos tropicais, como cajus e cacaus, acompanhados por cachos de uvas (Marques, 2000). Os altares dos Santos e Santas Mártires são de 1560, coincidentes com as datas dos *Fragmentos Vicentinos* e a imagem da Imaculada Conceição. O propalado coco da Bahia, procedente das ilhas de Cabo Verde, teria desbancado o caju, com suas plantações realizadas pelos portugueses, ainda em 1553.

PÁSSAROS TRINOS

O fragmento *Pássaros Trinos,* em madeira entalhada, vazada e resquícios de policromia, com 92 cm x 30 cm x 4,5 cm de espessura (Figura 7), apresenta dois pássaros bicando cachos de uvas. A composição nasce de uma curva acentuada de uma gavinha da parra e se desenrola com uma folha tangendo a moldura da peça. Essa linha da gavinha provoca entrelaçamentos em dinâmica de um desenho de gregas, nas quais as linhas se sobrepõem até a parte superior onde se encontra uma codorna. De pequena curva, a linha da gavinha reinicia o sentido de retorno até alcançar a curva do nascimento compositivo. Nos movimentos que provocam os entrelaçamentos, são formados três espaços arredondados, nos quais uma codorna e uma fênix estão bicando uvas; no central, uma folha da parra e um cacho de uvas. Os três espaços poderiam aludir à Santíssima Trindade.

Figura 7 – Pássaros Trinos

Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

Nesse fragmento há dois tipos diferentes de aves: uma codorna, com apenas uma asa na extremidade compositiva; e uma fênix, com duas asas na parte central. Na cultura grega, a codorna, ave migratória para climas amenos, era o símbolo da alma à procura de Deus. Aparece, no Antigo Testamento, como alimento aos israelitas junto ao maná. Na arte Paleocristã, é representada nas catacumbas, e, na arte bizantina, bicando os cachos de videira (Neotti, 2015).

AS FÊNIX

Os fragmentos *As Fênix* – em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, medindo 27,5 cm x 75 cm x 3,5 cm de espessura – apresentam duas aves engastalhadas em gavinhas de parras. A plumagem, mais alongada e bem definida, diversa da plumagem das cabeças dos fragmentos das *Volutas das Águias*, é executada com goivas semicirculares a formarem uma sequência de curvaturas que se tangenciam. Há ainda outro indício, não tão evidente, quanto à plumagem da cabeça: a ocorrência de um possível penacho. Podemos notar que nasce da cabeça da ave, mas não tem a sequência da curva. Então, seria mais uma gavinha ou o penacho em si?

Figura 8 – As Fênix

Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

Considerando a primeira diferenciação da plumagem da cabeça e, consequentemente, de todo o corpo da ave em questão, consideramos essas aves como simbologia de fênix. O que não impossibilita serem águias executadas para outro altar, talvez o altar-mor e, talvez, ainda executadas por outro artífice. A simbologia não se distanciaria tanto, pois ambas as aves, águia e fênix, sempre estão relacionadas à realeza, à busca de luz e altos voos. A fênix é mitológica, símbolo da ressurreição, pois renasce das cinzas depois de autoconsumir-se em um ato ígneo, e a águia, espécie de ave, ao perder sua plumagem, rejuvenesce como que pronta para um novo batismo, daí estar presente nos batistérios (Neotti, 2015).

ACANTO

Quanto à folha de acanto, que nasce da voluta no fragmento *Volutas das Águias,* foi a folhagem utilizada na arquitetura funerária da Grécia antiga. Simbolizava que as provações da vida e da morte tinham sido superadas, isso devido à presença de seus espinhos. Outras folhagens estão presentes na Bíblia, sendo a sarça ardente e os ramos de videira os mais

conhecidos. O Gênesis (3-18) refere-se à maldição bíblica: “O solo produzirá para ti espinhos e cardos, indicando que a provação vencida se transformará em glória.” (Chevalier; Greerbrant, 1990, p. 10).

VIDEIRA

A videira é considerada um símbolo sagrado desde a Antiguidade. No Antigo Testamento, está relacionada ao novo ciclo de vida de Noé, Moisés e à terra de Canaã. Citada por profetas como árvore sagrada, tem a possibilidade de ter sido a árvore do paraíso. Para o Profeta Baruc, o Messias é como a videira (Réau, 2008). No Novo Testamento, há diversas passagens que apontam que a videira é o símbolo do Reino dos Céus: seu fruto é a eucaristia; Jesus é a cepa; a seiva que sobe em seus ramos é a luz do Espírito Santo; e o Pai, o vinhateiro. Da mesma forma que era símbolo da terra prometida para os judeus, passou a ser a imagem da Igreja e do Salvador crucificado cujo sangue se transubstancia no vinho eucarístico: *Brotus Ecclesia sive Corpus Domini*. Sintetiza a mítica árvore *peridexion* da Índia, guardada por um dragão. Se ressecada, é a morte; se verde, é a ressureição, cantada tanto no Antigo como no Novo Testamento: *arbor mortis est lex, arbor vitae Evangelium* (Réau, 2008, p. 161).

Nos *Fragmentos Vicentinos,* a videira está presente no *Volutas das Águias*, no *Grifo* e no *Cordeiro de Deus*. No primeiro, a videira emana da folha de acanto e sobe pelo pescoço da águia, da mesma forma que circunda uma coluna. No *Grifo*, em situação dramática, pois a videira antepara a luta do bem contra o mal: uma serpente procura abocanhar as uvas e outra ataca um pássaro, porém uma delas está prestes a ser massacrada. No fragmento *Cordeiro de Deus,* este espírito do combate entre vida e morte continua, com o cordeiro entre os ramos da videira a ser asfixiado e as uvas devoradas pela serpente. Ainda entre os seus ramos e a cabeça do grifo, uma pomba – ou pássaro – está pousada, símbolo da Igreja, que faz seu ninho em seus ramos, também ameaçada pelo mal (na árvore *peridexion*, o dragão procura abocanhar os pássaros que nela buscam repouso).

SOL

Os sois aparecem como coroamento dos altares. Símbolo permanente na maioria das religiões, muito bem compreendido pelos indígenas como Tupã – manifestação da divindade, por meio do trovão e das tempestades – o sol é imortal, fecundador, mas também mortal pelo seu calor. O deus Hélio o transporta em sua biga puxada por cavalos de fogo. Apolo era o deus identificado com o sol, que, do alto dos céus, protegia ou ameaçava os homens por meio da luz da verdade e a justiça. Induzia os homens a se conscientizarem de seus pecados, ao

mesmo tempo que os auxiliava em suas purificações. Para os romanos, era o *sol invictus*. Nas Américas – dos maias aos incas –, o sol é entidade suprema. Na arte cristã, passa a ser representado junto com a lua – dia e noite – e em forma de resplendor aureolando a cabeça de Cristo (Chevalier; Greerbrant, 1990). Para essa análise, a citação do Apocalipse elucida a aparição do sol no conjunto simbólico *A Mulher e o Dragão*: "Apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida de sol, com a lua debaixo dos pés e, na cabeça, uma coroa de doze estrelas" (Apocalipse 12-1 – Bíblia [...], 1983). As estrelas estão na policromia do manto e a lua é substituída pelo sol.

A Figura 9a, do Sol I, em madeira entalhada, vazada, com resquícios de policromia, mede 22,5 cm x 79 cm x 3,5 cm de espessura. A Figura 9b, do Sol II, é em madeira entalhada, vazada, com resquícios de policromia e mede 26,5 cm x 77,5 cm x 3,5 cm de espessura.

Figura 9a – Sol I

Fonte: foto Victor Hugo Mori.

Figura 9b – Sol II

Fonte: foto Victor Hugo Mori.

Também é o sol o emblema jesuítico, tendo as iniciais IHS em seu centro resplandecente, com raios ora retos, ora tremulantes. O símbolo foi adotado por santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, em 1540. O monograma tem as iniciais em latim de *Jesus Hominium Salvator* (Jesus Salvador dos Homens) – IHS – que é o nome de Cristo em grego. Junto ao monograma, coloca-se também uma cruz e os três cravos da crucificação. Os raios do sol representam a dimensão missionária da Companhia de Jesus em todo o mundo: o rei D. João III de Portugal, em 1541, solicitou a santo Inácio de Loyola que enviasse um de seus padres até as colônias portuguesas da Ásia, para difundir a fé cristã. São Francisco Xavier foi escolhido para o Oriente e, mais tarde, em 1549, Padre Manuel da Nóbrega, para o Brasil (Lourenço, 1992).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *Fragmentos Vicentinos* formam um conjunto ímpar de talhas realizadas nas oficinas jesuíticas da então Vila de São Vicente fundada em 1532. A primitiva vila foi destruída por um maremoto e, ao mudar-se de lugar, foram construídas duas igrejas pelos padres jesuítas, sendo, uma delas, a de Jesus, em 1559, dez anos após a chegada em Salvador. Lá se instalaram as oficinas, e os mestres catequistas ensinaram aos indígenas o ofício da talha para a construção dos altares da igreja. As imagens foram modeladas por um baiano que lá residia, sendo que duas permaneceram na igreja de Jesus e uma foi levada para o convento em Itanhaém. Aquela igreja foi reformada em 1755, e as talhas emparedadas na base da torre, costume para se preservar objetos de culto, como ocorrera nas paredes das igrejas de São Sebastião e Itanhaém, ambas no litoral paulista.

Em posteriores reformas no templo, os fragmentos foram retirados por volta das primeiras décadas do século XX e adquiridos ou entregues ao arquiteto George Przirembel como pagamento por obras de reformas na igreja ou casa paroquial. Em posse da família, duas peças nominadas de *Cariátides Vicentinas* foram fotografadas em 1972 por Aracy Amaral e, em 2002, por intermédio do historiador Carlos Lemos e da família Przirembel, foram pesquisadas por Percival Tirapeli. A análise da simbologia contou com a colaboração do restaurador Julio Moraes, do arquiteto do Iphan Victor Hugo Mori, dos teólogos Gabriel Frade e Sidney Damasio Machado, da filósofa Maria Elisa Linardi e dos especialistas em arte jesuítica Gauvin Alexander Bailey, da *Queen's University*, Kinsgston, Ontário, Canadá, e Francisco Lameira, da Universidade do Algarve, Portugal.

A primeira análise dos símbolos existentes nas talhas indicava que um dos altares fora elaborado para abrigar a primeira escultura brasileira da Imaculada Conceição. Os quinze fragmentos, nomeados como *Fragmentos Vincentinos,* apontam para dois altares. Neste artigo, destacamos aqueles fragmentos da Imaculada, em especial *o Sol*, as *Volutas das Águias,* o *Grifo* e o *Trono,* que complementam os símbolos da imagem da Virgem com um anjo (faltante).

REFERÊNCIAS

BAILEY, Gauvin Alexander. Os fragmentos vicentinos: uma joia da escultura brasileira do final do renascimento e alguns possíveis impressos. *In:* TIRAPELI, Percival. *As talhas jesuíticas da matriz de São Vicente - 1559*. São Paulo: Edições Loyola e Arte Integrada, 2024. p. 35-41.

BIBLIA Sagrada. Petrópolis: Vozes, 1983.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva *et al*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

GONZÁLEZ, Marta Alvarez. *Donne. Dizionari dell'Arte*. Milano: Mondadori Electa, 2009.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil*. Portugal: Digital Library of Literature from Lusophone Countries, 1576. Disponível em: https://literaturabrasileira.ufsc.br documentos Tratado da Terra do Brasil - Pero de Magalhães Gândavo. Acesso em: 20 jan. 2025.

LACOSTE, Jean-Yves. *Dicionário crítico de teologia*. São Paulo: Edições Loyola e Paulinas, 2014.

LAMEIRA, Francisco. A participação de mão de obra índia no entalhe de composições retabulares no Brasil Colonial: os fragmentos de um dos retábulos da igreja da vila de São Vicente (SP). *In*: TIRAPELI, Percival. *As talhas jesuíticas da matriz de São Vicente - 1559*. São Paulo: Edições Loyola e Arte Integrada, 2024. p. 31-33.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.

LOURENÇO, Eduardo. Portugal e os Jesuítas. *Oceanos – Os Jesuítas e a ideia de Portugal*, Lisboa, n. 12, p. 47-53, 1992.

MARQUES, Lúcia. Aspectos da arte da talha religiosa na cidade da Bahia. *In:* JORDAN, Katia Fraga (org.). *Bahia*: tesouro da fé. Barcelona: Bustamante, 2000. p. 76-126.

NEOTTI, Frei Clarêncio. *Animais no altar*: iconografia e simbologia. Aparecida, SP: Santuário, 2015.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Iconografia de la Bíblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. t.1. v.2.

TEIXEIRA, Dante Martins. O "Thierbuch" de Zacharias Wagener de Dresden (1614-1668) e os óleos de Albert Eckout. *In:* ECKOUT, Albert. *Volta ao Brasil, 1644-2002*. Copenhagen, DK: Nationalmuseet, 2002. p. 167-185.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas*: barroco e rococó. São Paulo: EdUNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

TIRAPELI, Percival. Arte Sacra. *Gênese da Fé no Novo Mundo*. São Paulo: Imprensa Oficial; Casa Civil, 2007.

TIRAPELI, Percival; MORI, Victor Hugo. *As talhas jesuíticas da Matriz de São Vicente – 1559*. São Paulo: Edições Loyola e Arte Integrada, 2024.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

AGRADECIMENTO

Agradecemos ao Víctor Hugo Mori pela utilização de suas fotos.

A IMAGEM GÓTICA DE *NOSSA SENHORA DA NAZARÉ* E A SUA ICONOGRAFIA ARTÍSTICA EM PORTUGAL E NO BRASIL (SÉCULOS XIV-XVIII)

THE GOTHIC IMAGE OF OUR LADY OF NAZARÉ AND ITS ARTISTIC ICONOGRAPHY IN PORTUGAL AND BRAZIL (14TH-18TH CENTURIES)

LA IMAGEN GÓTICA DE NUESTRA SEÑORA DE NAZARÉ Y SU ICONOGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL Y BRASIL (SIGLOS XIV-XVIII)

Vítor Serrão[1]
vit.ser@letras.ulisboa.pt
ARTIS-IHA-FLUL[2]

RESUMO

O restauro recente da escultura de *Nossa Senhora da Nazaré* existente no Santuário onde é cultuada na vila da Nazaré (Portugal) atestou a ancianidade dessa peça devocional, lavrada em madeira de oliveira e que data ainda do século XIV. Trata-se de uma versão iconográfica da *Senhora do Leite* e mostra inesperadas qualidades artísticas, que se estendem à policromia. O culto em causa, um dos mais antigos processos de legitimação do marianismo existentes no Mundo, cresceu a partir do seu santuário-berço na Nazaré, e vai conhecer, a partir do século XVII, grandes ramificações um pouco por todos os espaços lusófonos. É, sobretudo, no Brasil que atinge o seu clímax, no declinar do século XVIII, no santuário de Belém de Pará e com o célebre Círio, património imaterial classificado pela UNESCO. A iconografia medieval assumida na escultura manteve o seu tipo matricial, por razões que se analisam e explicam através de numerosas versões eruditas e populares.

Palavras-chave: Escultura Gótica; Senhora da Nazaré; Culto Mariano; Conservação e Restauro; Iconografia Sacra.

ABSTRACT

The recent restoration of the sculpture of Our Lady of Nazareth, located in the Sanctuary where she is worshipped in the town of Nazareth (Portugal), attested to the antiquity of this devotional piece, carved from olive wood and dating back to the 14th century. It is an iconographic version of Our Lady of Milk and displays unexpected artistic qualities, including polychromy. The cult in question, one of the oldest processes of legitimizing Marianism in the world, grew from its cradle sanctuary in Nazareth and, from the 17th century onward, would experience major

[1] Professor Catedrático Emérito da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador sénior do Instituto de História da Arte (ARTIS). Licenciado em História (1974) pela ULisboa, mestre (1983) e doutor (1992) em História da Arte pela Universidade de Coimbra, com agregação (2002) pela ULisboa, especializou-se no estudo da pintura maneirista e barroca em Portugal, na teoria da imagem e nos processos de globalização artística no contexto do antigo Império Português. Autor de vasta obra científica e de referência, como *A Pintura Maneirista em Portugal* e *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, orientou numerosas dissertações de mestrado e doutoramento, coordenou projetos financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e exerceu cargos de direção no ARTIS, Instituto de História da Arte (IHA) e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). É membro da Academia das Ciências de Lisboa, da Academia Portuguesa da História e da Academia Nacional de Belas-Artes, tendo sido condecorado como Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada (2008) e distinguido com a Medalha de Mérito Cultural (2024).

[2] Institudo de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ramifications throughout Portuguese-speaking countries. It reached its climax, particularly in Brazil, in the late 18th century, at the sanctuary of Belém de Pará and with the famous Círio, a UNESCO intangible heritage site. The medieval iconography assumed in the sculpture maintained its matrixial form, for reasons that can be analyzed and explained through numerous scholarly and popular versions.

***Keywords*:** Gothic Sculpture; Our Lady of Nazareth; Marian Cult; Conservation and Restoration; Sacred Iconography.

RESUMEN

La reciente restauración de la escultura de Nuestra Señora de Nazaret, ubicada en el Santuario donde se le venera en la ciudad de Nazaret (Portugal), atestigua la antigüedad de esta pieza devocional, tallada en madera de olivo y que data del siglo XIV. Se trata de una versión iconográfica de Nuestra Señora de la Leche y exhibe cualidades artísticas inesperadas, incluyendo la policromía. El culto en cuestión, uno de los procesos más antiguos de legitimación del marianismo en el mundo, surgió de su santuario original en Nazaret y, a partir del siglo XVII, experimentaría importantes ramificaciones en los países de habla portuguesa. Alcanzó su apogeo, particularmente en Brasil, a finales del siglo XVIII, en el santuario de Belém de Pará y con el famoso Círio, declarado Patrimonio Inmaterial de la UNESCO. La iconografía medieval asumida en la escultura mantuvo su forma matricial, por razones que pueden analizarse y explicarse a través de numerosas versiones académicas y populares.

***Palabras clave*:** Escultura Gótica; Nuestra Señora de Nazaret; Culto Mariano; Conservación y Restauración; Iconografía Sacra.

INTRODUÇÃO

Antes de mais, cumpre-me saudar o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), a Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e a Prefeitura Municipal de Penedo pela feliz oportunidade de poder intervir a propósito de uma matéria tão relevante do Património artístico luso-brasileiro: o estudo da escultura devocional[3].

Escolhi como exemplo de análise crítica uma raríssima peça portuguesa do século XIV, recentemente restaurada, a qual constitui a fonte canónica para uma vastíssima iconografia espalhada a seguir, ao longo da Idade Moderna e até aos nossos dias, a partir da Nazaré e com grande acolhimento cultual no Brasil e noutras partes do Mundo. Trata-se da imagem primeva

[3] Cumpre-me agradecer a Beatriz Ramos de Vasconcellos e a Maria Regina Emery Quiles – Centro de Estudos de Imaginária Brasileira (CEIB) –, a Ronaldo Lopes (Prefeito de Penedo), a Pedro Penteado (Confraria do Santuário da Senhora da Nazaré), a Jaelson Bitran Trindade (IPHAN), a Myriam Ribeiro de Oliveira, e ainda, naturalmente, à equipe de técnicos conservadores-restauradores que intervencionaram a escultura medieval existente no santuário português da Nazaré – Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (LCRJF) –, e a Agesilau Almada, a Aldrin Moura de Figueiredo, a António Candeias (Universidade de Évora), a Dóris Santos, a Eduardo Pires Oliveira, a Fátima Justiniano, a Jaelson Bitran Trindade, a José Manuel Tedim, a José Meco, a Mário Barroqueiro, a Paulo Fontes, a Maria Adelina Amorim e a Olinto Rodrigues dos Santos Filho. A todos o meu muito obrigado pela oportunidade de poder intervir neste congresso (Theatro 7 de Setembro, em Penedo, Alagoas) no dia 9 de outubro de 2024.

de *Nossa Senhora da Nazaré*, origem de um dos mais vicejantes cultos marianos que, do antigo império português, chegou aos nossos dias. Estuda-se, a propósito, a viagem de modelos, formas e ideias entre os espaços do então chamado império colonial português a partir das reapropriações canónicas do modelo medieval assumido pela imagem primitiva.

Creio que contribuo para integrar, deste modo, os objectivos científicos traçados pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib) para este Congresso Internacional da Escultura Devocional, de Alagoas, dando maior visibilidade a um *problema de arte* que, a partir de uma arcana escultura, se pode hoje aprofundar nas suas diversas componentes, tanto artísticas, como técnicas, materiais, estilísticas, iconográficas, iconológicas e simbólicas. Acresce a estas, naturalmente, a dimensão antropológica de uma peça que pode ser agora vista e admirada para além da sua vertente de devoção, ou seja, como atestado valorizador do Património Histórico-Artístico no domínio da escultura sacra e, ainda, na esfera do Património Imaterial, ou seja, na pluralidade do *saber fazer* dos escultores, imaginários, alvenéis, lavrantes e santeiros. A sua sequência iconográfica pode ser, deste modo, melhor explicada e seguida nos seus contornos evolutivos.

A comunicação centra-se, portanto, numa preciosa imagem do século XIV que foi recentemente restaurada: a *Senhora da Nazaré*, representação matricial do seu culto a nível pluricontinental. A peça, que existe no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, situado na Nazaré, vila do Distrito de Leiria (Portugal), revelou a plenitude das suas qualidades e pode agora ser *percebida* nos seus discursos. Pelo facto de ter sofrido sucessivas repinturas e se encontrar sempre coberta por mantos que lhe foram justapostos em diversas épocas, a escultura medieval permanecia oculta dos olhares dos estudiosos, ignorando-se a sua real ancianidade e mérito artístico.

Trata-se, em suma, da imagem-mãe que abre um longuíssimo ciclo: o verdadeiro *cânone iconográfico* de um modelo que a partir de Nazaré correu (e corre) mundo ao sabor da cartografia devocional do culto, nascido na vila piscatória portuguesa e que encontra o seu momento de mais extraordinário fulgor no célebre Círio de Belém do Pará.

PRECISÕES, ACERTOS E *STATUS QUAESTIONIS*

Pelas fontes históricas reunidas pelo historiador Pedro Penteado (1998, 2001, 2022), autor da mais sólida bibliografia sobre o santuário da Senhora da Nazaré assente em investigação primária e na iconografia elencada com a investigação essencial sobre a origem e fixação do culto no contexto da Monarquia Dual filipina, o culto já existia no ano de 1377.

Fixava-se então em torno de uma modesta ermida que se dizia fundada pelo próprio D. Fernando I (reinado de 1367-1383) no sítio onde alegadamente se situara o chamado *milagre de D. Fuas Roupinho* e onde, segundo os relatos conhecidos, acorriam já multidões de devotos de dentro e fora do Reino a rezar junto da imagem, reclamando a sua intercessão milagreira.

Nesse modesto espaço venerava-se, portanto, a primitiva imagem-matriz de série, achada na lapa e desde então sempre identificada pelos pescadores como a *Senhora da Nazaré*. Trata-se de uma esculturazinha de madeira da *Senhora da Nazaré*, exposta no altar-mor do Santuário, ou seja, é a mesma arcana imagem que aí já se venerava no final do século XIV e que foi lavrada, com toda a probabilidade, nessa cronologia temporã (Figuras 1a, 1b, 1c).

Figuras 1a e 1b – Escultura da *Senhora da Nazaré* (fim do século XIV), tal como existia no altar-mor do Santuário da Nazaré (Portugal)

Fonte: arquivo do autor.

Figuras 1b e 1c – Como recebida e após o recente restauro pelo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (2023-2024)

Fonte: arquivo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo.

O culto estava já estabelecido no sítio da Nazaré (freguesia da Pederneira, Concelho da Nazaré, Distrito de Leiria) em torno do famoso milagre de D. Fuas Roupinho, ocorrido ao que se crê no ano de 1182, quando o almirante e soldado da Reconquista cristã caçava um veado nas arribas do Sítio em certa manhã de denso nevoeiro, tendo invocado a Senhora da Nazaré quando se viu em perigo de queda iminente no abismo. É célebre a marca da pegada da montada

de D. Fuas, visível no lugar da capelinha do Sítio da Nazaré, no lugar onde alegadamente o cavalo estacou da perseguição a um veado que o Diabo encarnara e que o iria conduzir à morte... Assim nasceu um surto devocional destinado a altos voos (Espírito Santo, 2004).

Na sequência do acto miraculoso, ocorreu a descoberta de uma imagem da Senhora numa pequena lapa rasgada na penedia da encosta, facto singular que mereceu ser tema de uma Bula papal de Eugénio IV, em 1377, de promoção do culto. Abriu-se, assim, espaço para que o mesmo culto aí se desenvolvesse e aos poucos extravasasse da região, levado por mareantes para as quatro partes do Mundo. Com máxima afirmação durante a Idade Moderna portuguesa, como muito bem atestou Pedro Penteado (1998), o surto devocional ganhou raízes no seu santuário-berço – no Sítio da Nazaré – em torno da veneração à pequena imagem mariana com esse título (imagem essa, como veremos, com variante da iconografia da *Senhora do Leite*), e terá grandes ramificações a seguir à Restauração de 1640 pelos espaços do império português (Angola, São Tomé e Príncipe, Goa, e terras do Brasil e Grão-Pará), com clímax, já no fim do século XVIII, no gigantesco Círio de Belém de Pará, que se mantém nos nossos dias na sua plena vivência, tendo já justamente merecido ser classificado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como Património Imaterial da Humanidade (Amorim, 2016; Henrique; Lima; Maués, 2006; Silva Alves, 1980; Vianna, 1968)[4].

Embora o historiador alcobacense Frei Bernardo de Brito, e bem assim outros autores do século XVII que narraram e desenvolveram com grande entusiasmo esta lenda fundacional, tivessem considerado a imagem como sendo lavrada pelo próprio São José, *ao natural*, na sua oficina da Nazaré, na Galileia, e trazida da Palestina no século IV, aquando das invasões que assolaram esse território, trata-se – sabemo-lo hoje com absoluta certeza – de uma peça escultórica do fim do século XIV e de vincada qualidade artística. Não se trata, obviamente, de imagem do século I d.C.!

Acresce o facto de que a iconografia desta primeira *Virgem da Nazaré* é absolutamente peculiar na sua singela, mas marcante morfologia, nisso residindo também a durabilidade e a expansão do culto a que deu origem: a peça segue o modelo iconográfico das *Senhoras do Leite*

[4] Segundo o historiador paraense Aldrin Moura de Figueiredo, é nos romances de Dalcídio Jurandir (1909-1979) que se encontram as mais belas descrições do Círio de Belém na sua cativante expressão humana, social e festiva. Sabemos que foi a Raínha D. Maria I, em 1785, quem impôs a presença da berlinda de D. Fuas Roupinho no Círio de Belém do Pará, precisamente para que se não perdesse a memória das origens do culto.

medievais, numa versão em que se mistura com o *tipo* paleo-cristão das *Virgens em Majestade* e, ainda, com o tipo orientalizante da *Virgem Negra,* de cor trigueira.

O culto de Nossa Senhora da Nazaré assume-se como um dos mais interessantes e arcanos processos de *legitimação mariana* que existem em Portugal, com marcas duradoiras em todo o mundo lusófono. Se é verdade que se trata de um culto com origens nas primícias do Cristianismo, revitalizado a partir do século VIII no contexto da Reconquista da Península aos mouros, e que se desenvolve em Portugal a partir do século XVII na zona da Nazaré por causa de certas circunstâncias regionais em que o *maravilhoso* se revela, é evidente a solidez da sua ligação a um especial surto devocional de pescadores e gentes do mar que, de seguida, o iriam difundir pelo Mundo, alargando as suas esferas de influência.

A História da Arte e a Conservação e Restauro, em projecto conjunto, possibitaram agora que as dúvidas sobre a ancianidade da escultura se esclarecessem de vez. Se a atribuição às mãos de São José não merecia mais que a ressonância piedosa de uma tradição popular, havia outras hipóteses de cronologia que puderam ser devidamente discutidas, pondo a nu a sua origem trecentista.

UMA PRECIOSIDADE DA ESCULTURA MEDIEVAL PORTUGUESA À LUZ DAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS DA HISTÓRIA DA ARTE

A *Nossa Senhora da Nazaré* primeva, original do cânone para um culto que irá conhecer escala *global,* é uma verdadeira preciosidade artística. O avançado estado de ruína em que se encontrava a peça, e que a força devocional impediu que fosse travado, ao dificultar a sua retirada para tratamento laboratorial no Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (LCRJF), permite afirmar que, neste caso de estudo, se tratou de uma lenta, mas verdadeira e muito eficaz, *ressurreição* de uma imagem do século XIV que parecia ser irrecuperável.

O trabalho pluridisciplinar realizado no LCRJF foi coroado de sucesso. A pequena escultura trecentista foi, como se demonstrou, lavrada no raro suporte de madeira de oliveira, o que constituiu desde logo uma primeira surpresa, pois o recurso a esse suporte é de todo inusual no caso da escultura devocional. De seguida, a remoção de sucessivas camadas de repintes, alguns deles muito grosseiros, que integralmente a adulteravam, permitiu devolver-lhe

a policromia primitiva e visualizar o esmero com que foi lavrada por um artista desconhecido da época gótica (Figura 2).

Figura 2 – Pormenores da escultura da *Senhora da Nazaré* como *Senhora do Leite*. Fim do século XIV

Fonte: arquivo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo.

A peça tem o interesse máximo, como não pode deixar de ser enfatizado, de ter sido a criadora de uma matriz iconográfica que remonta ao século XIV e que, desde o século XVI, se impôs a nível internacional. Como afirmou Elsa Murta, técnica responsável da equipa do LCRJF que intervencionou esta peça[5], o tratamento da madeira e o levantamento dos repintes permitiram valorizar valores esmaecidos, recuperar tonalidades primevas e, até, descobrir a presença de um surpreendente colar com três corais pendentes a envolver o pescoço da Virgem que aleita o Menino! Este atributo iconográfico, muito raro, é interpretado como símbolo da protecção das mulheres que amamentam os filhos e reforça a convicção de que o escultor a quem foi encomendada a peça era conhecedor de modelos góticos franceses; assim, o mesmo tipo de colar com corais encontra outros testemunhos (Figura 3).

[5] A equipa do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (LCRJF) que intervencionou esta escultura do fim do século XIV, incluíu Elsa Murta, Maria Inês Gomes e Michèle Portela (Escultura), Paulo Monteiro e Elsa Lopes (Têxteis), Belmiro Maduro (Metal), Margarida Cavaco (Mobiliário), Lília Esteves (Biologia), Ana Filipa Machado, José Carlos Frade e Ana Margarida Cardoso (Química), Luís Piorro (Radiografia), Joana Amaral (Conservação Preventiva) e Carlos Prates (Laboratório Affidea). Um trabalho de excelência, terminado e apresentado em fevereiro deste ano no Palácio Real da Confraria de Nª Sª da Nazaré.

Figura 3 – Pormenores, durante a intervenção

Fonte: arquivo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo.

Importa louvar a iniciativa da Confraria da Senhora da Nazaré em prol dos seus acervos, valorizando a candidatura a Património Imaterial da Humanidade junto da UNESCO, que neste momento decorre um processo que possibilitou a retirada da imagem para ser presente a exame e tratamento laboratorial, o que se verificou, apesar de resistências e do desconforto de parte dos seus devotos aquando da sua temporária retirada do Santuário.

O que é uma verdadeira *imagem* e qual o seu verdadeiro sentido, e o seu papel, na cultura ocidental? Recorrendo-se ao iconólogo Hans Belting (2007), podemos interrogar-nos sobre a nossa necessidade fundamental de conviver com imagens verdadeiras – *imagens autênticas* – aptas a testemunhar e reproduzir a realidade tal como ela é ou julgamos que possa ser, designadamente como intermediárias de fé, mas também como testemunhos vivos de dadas circunstâncias históricas, políticas ou ideológicas. Assim se expressam as imagens, afirma o grande iconólogo alemão: "[...] são como nómadas que se deslocam, no tempo, de um *medium* para outro; [...] nós vivemos com imagens e compreendemos melhor o mundo em imagens" (Belting, 2007). Por isso, em certas fases da História, desde as primícias do Cristianismo, no tempo da grande "querela das imagens" na era carolíngea e, sobretudo, durante a Reforma protestante e subsequente Contrarreforma, foi feroz a luta entre

iconoclastas, os destruidores de imagens em nome do combate à idolatria, e *iconófilos*, os defensores do papel intermediário das imagens no campo devocional e da sua incontestável força de convencimento na estrada dasantidade (Serrão, 2014).

Figura 4 – Pormenores, durante a intervenção

Fonte: arquivo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo

A *imagem sagrada* coloca-se, assim, num patamar mais ou menos duradoiro de sucesso enquanto testemunho de perdurações imagéticas com carga devocional em torno de questões como *ver para crer e crer para ver*. O elogio da imagem como propaganda, no caso dos milagres e lendas encantatórias, como a de D. Fuas Roupinho, aí está para o atestar. O controlo da representação das *imagens sagradas* assumiu, com a 35ª sessão do Concílio de Trento, um especial acento ideológico e programático que terá largos efeitos até ao século XVIII (Lopes; Serrão, 2022; Nicoli, 2011). "A Igreja apoderou-se do comando da arte religiosa, a fim de a expurgar das notas tidas por censuráveis e de promover uma iconografia de combate, de testemunho e de catequese", como escreveu Flávio Gonçalves (1972, p. 13), dando corpo, assim, à vasta reacção contra os ataques da Reforma protestante e os seus efeitos.

As directivas tridentinas tiveram, neste campo, um imediato acolhimento no seio do mercado das artes do mundo católico fossem os encomendantes ou os artistas envolvidos na produção destinada ao culto, uns e outros dependentes de uma vasta estrutura de vigilância, a que as *Constituições Sinodais* dos bispados deram corpo de lei e, os visitadores episcopais, a

prática de censura, quando não repressiva (Marcocci; Paiva, 2013). Apesar de essa nova situação ser cerceadora das liberdades criativas, é certo que também foi estimuladora de um novo espírito de solenidade e eficiência dos resultados artísticos, acentuando-se uma significativa melhoria nas condições estatutárias dos artistas que trabalhavam para o mercado religioso. Velhas imagens viram, assim, reforçado o seu peso devocional no seio de uma dada comunidade.

Tal como estabeleceu o Concílio tridentino na sua derradeira sessão de 3 e 4 de dezembro de 1563, as *imagens sacras* servem para *anatemizar os principaes erros dos hereges do nosso* e, por isso, buscou adequar a sua representação a uma finalidade de combate às heresias iconoclastas do calvinismo e do protestantismo em geral, e de reafirmação catequética do sentido tradicional do culto (Christin, 1991). Retomando então algumas directrizes do Concílio de Nicéia II, proibiu-se *que se exponha imagem alguma de falso dogma* e defendeu-se o papel das imagens sacras como intermediárias de fé e a multiplicação nos locais de culto de representações de Cristo, da Virgem e dos santos, numa acção clarificada face a qualquer espécie de idolatria, ou seja, não para se lhes prestar um culto só devido a Deus, mas reforçando o seu papel salvífico como intermediárias de oração (Besançon, 1994; Dupreux; Jezler; Wirth, 2001). Se velhas imagens serão, com as deliberações conciliares, dessacralizadas e retiradas dos locais de oração por deixarem de servir, outras vêm sempre reafirmado o seu papel de testemunho cultual, e esse é o caso precisamente da imagem trecentista da *Senhora da Nazaré*!

A Igreja contrarreformada, fiel aos seus antessentes históricos, definiu também a necessária qualidade, imprescindível para a eficiência das reproduções artísticas dos mistérios da fé, tornando-as credíveis, no sentido de as adequar a objectivos pedagógicos junto das populações, estimulando, ao mesmo tempo, o combate contra as *imagens de falso dogma* ou de *formosura dissoluta*, em muitos casos alvo de alterações impostas ou de destruição. O que importava era *abrir os olhos da alma,* ao mesmo tempo que se anatemizava a prática do iconoclasma protestante e o seu ímpeto destruidor contra as *imagens sacras*.

O mundo católico assumiu, após o Concílio de Trento, a eficácia de uma reforma em que o papel intermediário das imagens devocionais foi peça central e, por isso, incentivado com toda a sua força persuasiva e encantatória. Voltando a Hans Belting (2014, p. 15), "[...] as imagens da memória e da imaginação nascem no nosso corpo como num *medium* vivo". E, no seu célebre desabafo, mais afirma o historiador de arte e iconólogo:

> Em segredo, continuamos a acreditar nas imagens… *Uma obra de arte é um objecto tangível com uma história. Um objecto que pode ser classificado, datado e exibido.*

> *Por um lado, a imagem desafia tais tentativas de reificação, até na medida em que, amiúde, se nos apresenta no limiar entre a existência física e mental* (Belting, 2014, p. 21, grifo nosso).

Estas considerações ajudam a perceber melhor a força hierofânica e o sentido continuado de devoção de uma raríssima imagem medieval de culto continuado, como é a primeira escultura da *Senhora da Nazaré*, na realidade sempre patente à devoção e nunca musealizada. A sua energia artística e vitalidade espiritual residem no carácter vincado do entalhe, na modelação naturalista das vestes, nos pormenores acessórios do equipamento, na expressão piedosa da Virgem e do Menino Jesus e, por último, da fresca policromia original, agora devolvida à luz do dia. Não é comum a nossa disciplina atentar em peças assim, consideradas de mero periferismo e, como tal, de dimensão plástica reduzida, dando-se o caso acrescido de o seu estado de ruína com várias camadas de grosseira repintura ocultarem por inteiro as suas valências artísticas. Mais uma vez se destaca o mérito do trabalho interdisciplinar em que técnicos de conservação e restauro, historiadores de arte, antropólogos, investigadores de arquivo e outros agentes do Património se dão as mãos para, em conjunto, verem melhor uma determinada peça, … uma peça que nada tem de popular e que revela, antes, a presença de um imaginário do século XIV com muita personalidade e mérito compositivo!

A metodologia seguida na História de Arte aponta sempre para um esforço pluridisciplinar que tem como objectivo *reabrir diálogos* rasgados através do silêncio, da névoa temporal e da inerente desmemória que foram envolvendo as obras artísticas. Assim se trata de agir no campo de uma escultura como esta que aqui se estuda: assumir o *diálogo* com ela, em plenitude, sabendo *vê-la* para além do legítimo papel que assume no campo devocional, enfatizando as suas outras valências, designadamente antropológicas e artísticas.

Também o recurso ao conceito de *Micro-História da Arte* na análise da produção artística, ao estudar zonas de periferismo, isto é, aquelas que se situam fora dos *pólos* e dos *centros* considerados de erudição, obriga-nos a rever sempre o tecido artístico (os autores, as oficinas, os clientes, os programas artísticos, os estilos, as razões de encomenda, os públicos do tempo e os fruidores do amanhã) numa ampla perspectiva comparatista (Serrão, 2016a). Hoje, o objectivo que determina e orienta o nosso esforço de investigação histórico-artístico tem de ser a busca de saberes que só podem ser percepcionados pelo diálogo pleno entre o olhar que mira a obra de arte e a resposta espectável da obra visada, num exercício onde o tempo histórico

e as inerentes desmemórias são objectivamente superados, pois se trata de peças com dimensão *trans-contextual* e *trans-contemporânea*.

Essa condição *trans-contemporânea* de todas as obras de arte (independentemente dos tempos em que tenham sido criadas) é base fundamental de acerto analítico, já que, na sua dinâmica inesgotável, única e irrepetível, a *Arte* é sempre um exercício de engenho produzido em alguma situação específica, com variável grau de sucesso, e que se situa algures entre o desafio, o testemunho e a inquietação. E é por isso que, *de per si*, se assume como *terreno de contemporaneidade*, na medida em que – disse-o bem o filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto (2000) –, seja no ontem ou no amanhã, ela põe sempre à prova a nossa sensibilidade de interlocutores e re-criadores activos.

A História da Arte, sempre tão rica de fenómenos de descontinuidade e permanência dadas as relações de miscigenação, pode tirar partido deste conceito (que não se confunde com meras listagens de artistas, artífices e obras regionais, mas com um comparatismo alargado que ilumine as situações em apreço). É por isso que a Micro-História da Arte, ao devolver uma consciência plural aos fenómenos de criação e recepção artística, vem justificar a prática de um olhar microscópico sem arrogância nem preconceitos. No caso da *Senhora da Nazaré*, eis como uma imagem do século XIV que passara a constituir tão-só um papel de cultuação readquire, com novas possibilidades do *saber ver*, outros níveis de análise, atestando as suas possibilidades artísticas e de *inovação* (que se afirmam muitas vezes à margem dos grandes "pólos artísticos"), renovando o estudo integral dos paradigmas de criação estética nas suas diversas facetas de produção e recepção.

UM PROGRAMA ICONOGRÁFICO COM BASE MARIOLÓGICA SUSTENTADA

O estudo das representações artísticas ligadas ao culto da *Senhora da Nazaré* assume, portanto, um terreno por demais valioso para unir visões oriundas da História da Arte e da História da Espiritualidade, da Antropologia e da História das Religiões, da Iconografia e da Iconologia, da História dos Cultos e das Tradições, da Micro-História e da Etnografia, para perceber melhor como esse lastro imagético sustentou a sua extraordinária irradiação devocional – local, regional, nacional e global – a um culto determinado.

A História da Arte, a Iconografia e a Iconologia reforçam a informação das fontes escritas a seu propósito. A escultura medieval que se expõe neste Santuário da Estremadura

portuguesa à devoção das pessoas – e que constitui a *matriz de série* –, ornada com seu manto bordado setecentista que chegou aos nossos dias e se encontra nos acervos museológicos do Santuário, mostra, antes de tudo, a sua óbvia filiação no culto mediévico da *Senhora do Leite,* algo que os estudiosos já longamente analisaram e destacaram (Penteado, 1998). Todavia, a iconografia dessa doravante sempre designada *Senhora da Nazaré* não é fixada apenas por esta peça; também nos chegou uma outra escultura de pedra de época e estilo goticizante, ainda que de artista regional já do século XVI, onde à representação da Virgem se acrescenta a figura de D. Fuas Roupinho com o diabo-veado aflorando do manto (Penteado 1998). A peça encontra-se no Museu Etnográfico Dr. Joaquim Manso, na Nazaré, e trata-se de exemplar raríssimo de junção da iconografia de D. Fuas ao módulo original, num deliberado esforço da Confraria em nacionalizar e projetar o culto.

Figura 5 – Senhoras da Nazaré: na escultura de pedra do Museu Etnográfico Dr. Joaquim Manso da Nazaré, peça goticizante, já do século XVI, com a Virgem e o Menino (que não é uma Virgem do Leite) e o milagre de D. Fuas Roupinho no Sítio; e imagem barroca da *Senhora da Nazaré com o Milagre de D. Fuas,* escultor anónimo, 1ª metade do séc. XVIII. Tesouro do Santuário de Nª Sª da Nazaré, Pederneira, Portugal

Fonte: arquivo do autor.

A já referida Bula do papa Eugénio IV, em 1377, confirmou o culto da *Senhora da Nazaré* neste sítio piscatório, e tornou essa anciana prática hierofânica em torno do sítio do primeiro achamento da imagem num acto oficial, digamos assim, o qual tende a enraizar-se nos tempos e a ganhar vivências continuadas, que explicam a sua perpetuação. Os primeiros círios devocionais terão ocorrido mais tarde, luz da paulatina fixação das primitivas práticas

devocionais, passando à Índia, à África e ao Brasil[6]. Segundo a historiadora Maria Adelina Amorim (2022), este culto tornar-se-ia o breve trecho "transnacional, chegando ao Brasil e África" na sequência do Concílio de Trento, cumprindo o objectivo traçado de reafirmar os dogmas da fé católica frente à disseminação do protestantismo.

Dessa origem quatrocentista nos dão conta as fontes cronísticas mais antigas, com realce para os citados livros de Manuel de Brito Alão (1628, 1637), o qual, em 1618, elenca atestações de ancianidade para o culto, mas referindo, também, o caso das individualidades que, no século XVI, vinham prestar veneração à Senhora da Nazaré, como o navegador Vasco da Gama e, mesmo, São Francisco Xavier (Penteado, 1998). Em termos de documentação remanescente (em que o Santuário é bastante rico, com o seu cartório praticamente incólume), não podemos afirmar com certeza a data remota que deu origem ao culto da Nossa Senhora da Nazaré. Certo é que, no século XIV, a bula papal atrás referida já contemplava o culto. Segundo constata Pedro Penteado (2022), a história deste lugar sagrado surge verdadeiramente bem documentada a partir do século XVII, quando se ergueu o Santuário e começaram as concorridas procissões cíclicas à Senhora.

Se, em 1648, o Sítio era, ao que sabemos, ainda muito desabitado, com apenas trinta casas além da velha Ermida da Memória (do século XIV, pelo menos) e do Santuário recém-erigido, além de estrebarias, de um forno de cal e de um fontenário, a verdade é que tudo se vai desenvolver no lugar a ritmo crescente, fruto de procissões cada vez mais imponentes e da carga sacralizada do lugar. A respeito do *Círio da Prata Grande*, uma das maiores referências peregrinatórias do culto à Senhora, afirma Pedro Penteado (1998) no seu livro que, à margem de esporádicas romarias coletivas, só a partir de 1608 se documentam cíclicas visitas de peregrinos ao Sítio, e só com a construção do Santuário começaram a desenvolver-se as grandiosas peregrinações, com bodo, círio, inclusão de berlindas, "casas grandes de romeiros", e o natural surgimento de um núcleo habitacional em torno do Sítio. A força popular das festividades atinge então o seu clímax, e só no passado século o fenómeno do novo culto

[6] Recentes investigações de Maria Adelina Amorim (2022) atestam que o culto só chegou às terras do Maranhão e Pará no terceiro quartel do século XVII, trazido pelas naus do novo governador do Estado amazónico André Vidal de Negreiros (1606-1680) que, aliás, levavam também o Padre António Vieira, em 1655. O governador, militar prestigiado pelo facto de ter derrotado os holandeses no Pernambuco, foi também por breve trecho governador de Angola, tendo fundado em Luanda, em 1661, a Capela da Senhora da Nazaré, ainda existente. Será ele a difundir o culto no Pará, com grande voga, na sua versão localizada: o "milagre do caboclo".

de *Nossa Senhora de Fátima* tenderá a enfraquecer o impacto da devoção do Sítio, ao mesmo tempo que ele tende a renascer, ainda mais forte e sincrético, em terras de Belém do Pará, no Brasil amazónico.

Conclui-se, voltando à análise da primeira imagem existente da *Senhora da Nazaré*, que data do século XIV tardio, que a iconografia fixada para este culto derivou das representações tradicionais da Senhora do Leite, e será esse modelo que doravante será usado pela Senhora da Nazaré, dentro e fora de Portugal. A iconografia mariana da primeira *Senhora da Nazaré* é de facto muito peculiar: trata-se de uma representação plástica de artífice gótico (ainda que a tradição recolhida por Frei Bernardo de Brito, como se disse acima, a julgasse lavrada pelo próprio São José *ao natural* e trazida da Palestina para Mérida no século IV), que segue o modelo iconográfico das *Nossas Senhoras do Leite*, mesclado com o tipo paleocristão das *Virgens em Majestade*, e ainda com o tipo oriental da chamada *Virgem Negra*, de cor trigueira.

Essa coloração de pele manter-se-á, doravante, em toda a iconografia da Senhora, tanto em Portugal como no Brasil e, de modo explícito, na representação que se cultua no santuário de Belém do Pará. No caso da imagem do Santuário paraense (traça do arquiteto florentino Gino Coppedé, de 1913), a primitiva escultura de fins de Setecentos (que também se integra dentro da tradição da *Senhora do Leite*) deu origem a novas versões para saírem na berlinda com os Círios, a última das quais data de 1969 e é uma encomenda do padre Miguel Giambelli ao escultor italiano Giacomo Mussner (Serrão, 2016b)[7]. Por curiosidade, nota-se que essa imagem tem feições amazónicas e o Menino revela traços miscigenados de índio e caboclo. O espírito sincrético nunca deixou de se manifestar com força, desde sempre, neste culto mariano: é, aliás, um dos seus mais marcantes traços identitários!

[7] Conferir. também a conferência sobre O ciclo de telas de Luís de Almeida no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré: notas sobre a iconografia de um culto em Portugal e no Brasil, realizada no Colégio de Santo Alexandre, em Belém do Pará, a 19 de outubro de 2007.

Figura 6 – Chegada de Frei Ciríaco ao Mosteiro de Cauliniana (Mérida) com a imagem de Nossa Senhora da Nazaré e Milagre de D. Fuas Roupinho por Intercessão de Nossa Senhora da Nazaré, painéis da série da autoria do pintor Luís de Almeida, c. 1675-80, na Sacristia do Santuário de Nª Sª da Nazaré

Fonte: arquivo do autor.

A AFIRMAÇÃO DO CULTO À LUZ DA RESTAURAÇÃO DE 1640: O CICLO DE TELAS DE LUÍS DE ALMEIDA COM O HISTORIAL DA *SENHORA DA NAZARÉ* (C. 1675-1680)

Desde que D. João II ordenou obras importantes na primitiva Ermida do Sítio, comemorativa do achado da imagem, e que sua mulher, D. Leonor, ordenou a factura de uma torre-campanário no templinho, seguindo-se, com D. Manuel I, a obra dos alpendres, o Santuário da Senhora da Nazaré não deixou de crescer, como se disse, em popularidade e número de peregrinos.

Voltando a Pedro Penteado (1998), grande cronista do monumento, com o reinado de D. Sebastião, e por iniciativa da sua corte, a antiga Ermida da Memória foi colocada sob jurisdição régia e alvo de novas obras. Todavia, continuava a ser um culto mariano regional, apesar da chama aurática da devoção e do número crescente de devotos. Será só no início do século XVII, em plena Monarquia Dual, tempo de ampliação do templo sob traças do arquiteto régio Luís de Frias, que autores como Frei Bernardo de Brito e o Padre Brito Alão, já citados, vieram fortalecer os laços do culto da Senhora da Nazaré à Monarquia portuguesa e proteção régia, seguindo, ambos, intuitos parenéticos de mais ou menos evidente sinal patriótico e anti-castelhano.

Tal relação não foi pacífica, como nos diz Pedro Penteado (1998), pois surgiram rivalidades entre o Abade de Alcobaça e a Confraria, concorrendo nas memórias da lenda para a reivindicação da posse e dos direitos sobre a confraria da Senhora da Nazaré, no Sítio. Os círios, com os seus bodos e as demais festividades inerentes, multiplicam-se nos séculos XVII e XVIII, primeiro pelas terras da província da Estremadura portuguesa e do Ribatejo, abarcando de seguida toda a chamada *região saloia*, até Setúbal, e ao Cabo Espichel – local de um outro santuário de culto mariano com significativa importância e já muito concorrido nessa mesma época (Marques, 2008) – o que acentua o facto de se tratar de um culto nascido sob a égide de marítimos, de pescadores e de mareantes viajeiros entre a Europa, as Américas, África e o Oriente.

Assim sendo, tratando-se de um culto mariano que tem relevo na assistência espiritual aos pescadores, aos embarcados e aos náufragos, é perfeitamente explícito que o seu culto seguisse o rumo das viagens marítimas dos portugueses e que numerosas capelas com a mesma invocação se multiplicassem pelo império. O poder de atração devocional do Sítio traz à Nazaré, a partir da Restauração de D. João IV, todos os reis brigantinos e as figuras gradas da corte de Lisboa, buscando legitimação para o novo poder dinástico. Por isso, o sentido parenético e nacionalista extravasa do culto da imagem da Senhora da Nazaré no Sítio da Nazaré, tão ligada à Reconquista cristã e com uma história tradicional de lendas e maravilhas.

Assim, de culto regional localizado e restrito, Nossa Senhora da Nazaré passa a conquistar então os espaços lusófonos e segue a bordo dos navegadores portugueses que partiam para o Brasil ou para o Oriente, levando a imagem, a tradição das festividades de origem e o impacto da proteção milagrosa da devoção. Desse modo se criam, de Angola a São Tomé ou a Goa, capelas da invocação da Senhora da Nazaré, gerando novas confrarias e promovendo festividades inspiradas nas que ocorriam no santuário-mãe, na Nazaré. Apesar de alguma controvérsia quanto à introdução oficiosa do culto, sabe-se que se fixou no lugar da Vigia da Nazaré, onde a igreja matriz (que desde as suas primícias adquire um figurino de templo de peregrinação) cultuava a Senhora da Nazaré.

De seguida, o culto impõe-se e chega com forte impacto a Belém do Pará: vai assumir um desenvolvimento especial após a alegada descoberta de uma imagem da Senhora, em 1700, um achamento atribuído ao caboclo Plácido, tal como se pode ver num vitral de 1915 no Santuário da Senhora da Nazaré em Belém do Pará. Assim, esse achado ocasional da imagem num igarapé de Belém – que mais não é do que a transposição do milagre da descoberta da

imagem na lapa do Sítio da Nazaré, em Portugal – origina um foco cultual e uma festividade que não mais deixará de se reforçar, e se mantém até hoje, cada vez mais forte, com seu famosíssimo Círio, com os seus romeiros de corda, peregrinação da berlinda e demais festas adjacentes.

A iconografia da primeira *Virgem da Nazaré*, muito peculiar, como se disse, por seguir o modelo das *Senhoras do Leite* misturado com o tipo paleocristão das *Virgens em Magestade* e, ainda, com o tipo oriental da chamada *Virgem Negra*, de cor trigueira, passa, assim, para outras imagens, a mais significativa das quais é a de Belém do Pará. O esforço da Confraria extremenha em nacionalizar e projectar o culto pelos espaços do império explica os cuidados com que a iconografia artística da Senhora da Nazaré, o culto da Senhora e a lenda de D. Fuas se tornassem, em conjunto, manifestações hierofânicas poderosas do *sagrado* entre marinheiros e viajantes na diáspora portuguesa. Grandes artistas trataram esta *narrativa fabulosa*, como é o caso do famoso pintor António de Oliveira Bernardes (1662-1732) nos azulejos da Capela do Sítio, cerca de 1700, ou ainda em Cascais, na Capela de Nossa Senhora da Nazaré (cerca de 1715), onde o programa iconográfico acrescenta outros milagres atribuídos à Senhora e descritos no livro de Brito Alão (1637).

Mas o primeiro caso de *representação policénica* foi, ainda no século XVII, o pintor Luís de Almeida, um discreto discípulo de Josefa de Óbidos (1630-1684), ao pintar uma série de telas que se encomendaram para o arcaz da sacristia do Santuário da Nazaré e tem máximo valor por ser o único que narra toda a lenda da velha imagem, aliás explicitamente representada nas diversas telas com detalhes de especial realismo (Serrão, 2000). Não é caso único – importa referir também a bela imagem barroca da *Senhora da Nazaré com o Milagre de D. Fu*as, da primeira metade do século XVIII, que se guarda no Tesouro do Santuário (Penteado, 1998) e, em zonas rurais, como em Trás-os-Montes, a devoção está presente[8] – mas é por certo o caso mais significativo (Figura 7).

[8] Ver, por exemplo, um fresco do tecto da capela de Santa Clara na aldeia do Sabugueiro (Arraiolos), da primeira metade do século XVII, ou um painel nos caixotões do tecto da igreja matriz de Lamalonga (Macedo de Cavaleiros), ca. 1770, onde o "milagre do Sítio" é representado. O número de registos gravados é enorme: como mero exemplo, por ser do acervo do Museu Dr. Joaquim Manso na Nazaré (invº 267 Grav.), a estampa colorida a buril com o *Milagre da Senhora da Nazaré*. Também na igreja do Santuário existe uma tela seiscentista que, a crer nos relatos de Brito Alão (1637) de milagres ocorridos *in situ* por intercessão da Virgem, se deve a um modesto pintor local chamado Francisco Nogueira, que, num dia de ventania, tendo perdido o chapéu junto às escarpas do Sítio, só se salvou de cair no abismo por intercessão da Senhora.

Figura 7 – *Milagre de D. Fuas Roupinho*, num dos painéis dos caixotões do tecto da igreja matriz de Lamalonga (Macedo de Cavaleiros), ca 1770, e numa pintura a fresco da igreja de Santa Susana, no Redondo (Évora), fim do século XVII

Fonte: arquivo do autor.

Facto até há pouco desconhecido decorre ainda de sabermos hoje que André Reinoso – o melhor pintor português da primeira metade do século XVII (Serrão, 2006) – pintou, na série de vinte telas dedicadas ao Beato Francisco Xavier, em 1619, na sacristia da igreja de São Roque (antecedendo a sua santificação em 1622), um quadro com um *milagre da Senhora da Nazaré*. Ao historiador de arte João Miguel Simões se deve o reconhecimento do facto de a segunda tela dessa série representar *São Francisco Xavier assistindo um ferido de morte no santuário de Nossa Senhora da Nazaré* e não *São Francisco Xavier curando um enfermo em Goa*, como se dizia. É tradição nas gentes da Nazaré que São Francisco Xavier, antes de partir para a Índia, veio ao Sítio prestar homenagem à Senhora (Simões, 2020). Um texto de Francisco de Sousa (1710), de início do século XVIII, explica a cena: enquanto esperava o embarque para a Índia, o santo fez uma peregrinação à Senhora da Nazaré e, enquanto meditava, veio ter com ele um fidalgo ferido num duelo pedindo auxílio, mas, porque recusava perdoar o outro interveniente, o santo perguntou-lhe se aceitaria, no caso de se salvar, perdoar o inimigo, ao que o moribundo acedeu, curando-se.

Segundo João Simões (2020), a identificação com o santuário da Nazaré é feita pela imagem mariana representada no retábulo que está em fundo, com o Menino Jesus ao colo, com um manto triangular preso por cordões de ouro… Ao fundo, vemos a representação do altar da igreja de Nossa Senhora da Nazaré, ainda maneirista, que terá antecedido o actual exemplar em "barroco nacional" com uma estrutura arquitetónica com dois registos… Em

cima, junto ao tecto, vários *ex-votos:* corações, pernas, rabos de peixe, armadilhas de pescadores. São testemunhos das graças concedidas à comunidade na saúde e na pesca. A cena não se passa em Goa, na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, como se interpretou, equívoco que nasceu do facto de se associar a imagem representada com aquela devoção mariana da Estremadura Espanhola. Porém, a Nossa Senhora de Guadalupe de Espanha ostenta um cetro, ausente no quadro da sacristia de São Roque, e a devoção existente em Goa era evocativa da outra importante imagem mexicana, que iconograficamente é uma Imaculada Conceição, logo não tinha um Menino Jesus ao colo (Lopes, 2006). O belíssimo painel de André Reinoso em São Roque mostra como as imagens artísticas agiam nos alvores do século XVII como estímulo e manifesto pedagógico para os jovens missionários (da Companhia de Jesus e não só) que eram colocados na primazia da assistência ao próximo nos momentos maiores da sua aflição.

É neste tempo, o início do século XVII e ainda em plena Monarquia Dual, que Frei Bernardo de Brito e Manuel de Brito Alão tenderam a ligar fortemente o culto à protecção régia, com intuitos parenéticos de sinal anti-castelhano. Tal não foi pacífico, porém, surgindo rivalidades entre o Dom Abade de Alcobaça e a Confraria, concorrendo nas memórias da lenda para a reivindicação da posse e dos direitos sobre a irmandade da Nazaré. Quando, em 1626, no âmbito das estratégias de controlo territorial e político sobre o Sítio hierofânico da Nazaré, a primitiva igreja medieval foi ampliada com traça mais condigna, foi necessário reforçar a legitimação do culto. À medida que a igreja avançara ao longo do século XVII, o espaço foi decorado com recheios, como a talha dourada barroca dos altares e o trono da Senhora da Nazaré, este lavrado em 1683 pelo escultor Manuel Garcia, antes de receber, já no início de Setecentos, a primorosa azulejaria de António de Oliveira Bernardes e do holandês Willem van Kloet. Por essa via, também se reformulou a iconografia da Senhora e o historial relacionado com a imagem, de molde a servir um culto que se popularizara imenso, e cedo iria extravasar para os espaços ultramarinos do Império português. Foi nesse sentido que se chamou o pintor lisboeta Luís de Almeida para executar uma série de telas com os passos da iconografia da Senhora da Nazaré e a lenda de D. Fuas Roupinho, com intuito de reforçar o sentido da lenda e de creditar o culto multissecular num santuário onde a fama de milagres se multiplicava.

Por razões político-cultuais e também de reforço da unidade imperial, este culto vai receber um grande incremento nos anos da União Ibérica (1580-1640), com o forte sentido patriótico de mais ou menos oculta resistência ao domínio de Castela e por um esforço parenético de legitimação do Reino português, à margem da Monarquia Dual, "reescrevem" a lenda miraculosa do culto da imagem na Nazaré. É este o contexto do ciclo de telas encomendadas a Luís de Almeida. A sua encomenda pela Confraria da Senhora da Nazaré, cerca de 1675, visou fixar os vários passos lendários e as peripécias tanto do achado da imagem como da fixação do culto.

Figura 8a – António de Oliveira Bernardes (1662-1732): *D. Fuas Roupinho e a intercessão da Senhora da Nazaré*, azulejo de c. 1715 na Ermida da Memória, no Sítio da Nazaré (Portugal).

Fonte: arquivo do autor.

Figura 8b – *Senhora da Nazaré como Caridade Romana,* pormenor do tecto da igreja de Nossa Senhora da Nazaré em Cachoeira do Campo, Brasil, pintor desconhecido do fim do século XVIII ou início do século XIX

Fonte: arquivo Jael Bitran Trindade (Iphan).

Luís de Almeida, pintor de óleo e têmpera, secundário pintor do fim do século XVII, activo em 1660-1690 e formado na chamada "escola de Óbidos" junto à própria Josefa de Ayala e Cabrera (Sevilha, 1630-Óbidos, 1684), uma das mais importantes mulheres-artistas do Barroco seiscentista peninsular[9], veio então pintar a série de telas alusivas aos episódios nazarenianos. O único quadro conhecido até à identificação do ciclo da Nazaré, um pequeno *Casamento místico de Santa Catarina* assinado (colecção particular), mostra em tom menor as

[9] Sobre Luís de Almeida, ver Serrão (1991).

suas evidentes derivações dos modelos da sua célebre mestra Josefa. Sabemos que o pintor era também dourador e policromador de imagens e que morava em Lisboa, pois, em 1677, nos aparece a realizar pintura de estofo e douramento de certas imagens existentes na igreja de Santo Estêvão em Alfama, um trabalho discreto e mal remunerado[10]. Luís de Almeida não deixou mais rasto de si nem consta que as suas telas se impusessem para além do seu substrato iconográfico...

As telas que Almeida pinta e assina na Nazaré representam a lenda com múltiplos detalhes, muito interessantes, desde a saída da imagem da *Senhora da Nazaré* da própria Palestina, até à sua estada no mosteiro de Cauliniana (Mérida), à batalha de Guadalete e à fuga de Ramiro e frei Rodrigo, até ao *milagre de D. Fuas Roupinho* no Sítio, alegadamente em 1184. Tudo é contado com dose de pormenores nessas pinturas proto-barrocas que ornam o arcaz da sacristia do Santuário. Pintadas no tempo de regência de D. Pedro II, fixaram-se de maneira definitiva tanto o substrato iconográfico da Senhora da Nazaré como o historial lendário deste culto. Também o "milagre" do Alcaide de Porto de Mós, no Sítio da Pederneira, passa a constituir prova da ancianidade do culto, pela primeira vez, remontando pela tradição ao século XII e assim interpretado nestas telas seiscentistas…

Apesar de se tratar de artista de segunda plana, a escolha dos mesários da confraria parece ter sido adequada, pois as pinturas traduzem com clareza os objetivos essenciais da encomenda: *sentido de narratividade* e *poder de ilustração*. E a imagem lá está, a sua presença, a sua iconografia de *Senhora do Leite*, as suas exactas cores (hoje reabilitadas pelo restauro!). As telas mostram-no artista eficaz sob esse prisma: de facto, a série cumpre bem o papel de legitimação de uma lenda destinada a ser contada de viva voz por gerações de peregrinos e servir como espécie de atestado verídico do milagre. O interesse da série, de ordem histórica e iconográfica, é significativo, pois constituem o primeiro testemunho imagético conhecido sobre a lenda que envolve a descoberta e os sucessivos achamentos da imagem da Senhora, nas suas variadas fases e peripécias, segundo o espírito nacionalista e pró-restauracionista que se seguiu a 1640. A Confraria de Nossa Senhora da Nazaré encomendou essa série de doze quadros com

[10] Fruto do aprendizado de Almeida lição nos círculos de Josefa de Óbidos, o pintor irá copiar-lhe os modelos, caso de uma réplica do *Casamento Místico de Santa Catarina*, que assinou num assomo de talvez pouco justificada liberalidade. Esta pequena tábua, cerca de 1660-1670, é absolutamente similar ao cobre de Josefa de Óbidos assinado e datado de 1647, que se expõe no Museu Nacional de Arte Antiga. As debilidades pictóricas de Luís de Almeida atestam-se também na série de telas com a *Lenda de Nossa Senhora da Nazaré* no arcaz da sacristia do Santuário, mas a verdade é que também as assinou.

o objetivo de fixar uma espécie de *narração oficial* para a lenda e legitimar a tese da antiguidade do Santuário português.

Entre as histórias representadas, vê-se a imagem a ser trazida, aquando da perseguição aos cristãos no século III, desde a Palestina até ao Mosteiro de Cauliniana (Mérida) pelo monge grego Ciríaco, e a chegada deste ao Mosteiro de Cauliniana (Mérida) com a imagem de Nossa Senhora da Nazaré nos braços. Num outro, o rei visigodo Rodrigo, fugitivo da batalha de Guadalete em 714, aquando da invasão árabe, segura a imagem depois de, face à iminente derrota, se despojar dos seus trajes áulicos e mudar de vestimenta com um mendigo, a fim de empreender a fuga. Devido ao avanço islâmico, Rodrigo tomou o caminho do extremo ocidental da Península Ibérica, levando consigo a pequena imagem da Senhora, tema também tratado nas telas. Segue-se a representação das peripécias de Frei Romano, que, com Rodrigo, conduziu a imagem da Senhora até ao litoral da península, guardando-a numa lapa junto ao Sítio da Nazaré. Chegados em 22 de novembro de 714, diz a lenda, ao Monte de São Bartolomeu, junto à antiga Vila da Pederneira (Nazaré), aí viveram como eremitas, entre lapas, comunicando-se por sinais de fogo. Quando o monge Romano morreu, D. Rodrigo enterrou-o e, cheio de tristeza, partiu para Viseu, tendo a imagem ficado escondida numa fraga no Promontório do Sítio. Num outro quadro, a imagem é, quatro séculos volvidos, descoberta por Pescadores que passam a venerá-la. Enfim, representa-se o milagre do alcaide-mor de Porto de Mós, D. Fuas Roupinho, salvo pela Virgem, em 1182, de cair no precipício, o que teria levado o cavaleiro a mandar então construir nesse lugar a Ermida da Memória (Serrão, 2022).

A análise compositiva destas telas deixa-nos concluír, em relação com o estudo integrado da escultura trecentista, quatro coisas significativas.

Em primeiro lugar, é quase certo que elas não defraudaram os propósitos da confraria dado o acerto narrativo com que as "histórias" foram pintadas (cumprindo os desígnios de um programador designado pela irmandade e que era conhecedor das lendas em causa, mas cujo nome ainda não foi desvendado).

Em segundo lugar, atestam-se os limites inventivos do pintor, que se mantém fiel à narratividade policénica imposta na encomenda e ao rigor das várias histórias em sequência, mas que se mostra visivelmente impreparado para assumir um projecto pictórico que fizesse a diferença: o desenho é débil, o sentido de composição rudimentar, a cor pobre, os escorços de

figura deficientes, as paisagens reduzidas ao essencial, os acessórios compostos sem acerto "ao natural", tudo convergindo para uma bitola de mediocridade que à evidência se percebe.

Em terceiro lugar, porém, o seu valor iconográfico é de tal maneira relevante (dada a raridade de programas congéneres com este extenso historial), que Luís de Almeida não pode deixar de ocupar um lugar destacado na iconografia mariana portuguesa do século XVII.

Em quarto lugar, enfim, o ciclo tem um interesse que não pode ser menorizado para o historial da escultura gótica agora intervencionada, já que a representa em vários momentos e, sempre, com fidedignidade nas suas formas, nas suas poses e até nas cores!

Figura 9 – Um dos painéis de José de Almada Negreiros na Gare Marítima de Alcântara, em Lisboa (século XX)

Fonte: arquivo do autor.

CONCLUSÕES

O culto da Senhora da Nazaré tem de ser forçosamente visto como o maior testemunho continuado de hierofania mariológica activo no mundo lusófono e no contexto mundial da Cristandade. É urgente, pois, que historiadores (da arte, da cultura, da espiritualidade, da religião), junto a antropólogos, a arqueólogos, a conservadores-restauradores e a técnicos de outros ramos do saber, unam esforços para dar corpo e sucesso à candidatura em curso, estudando e valorizando o seu património. O fenómeno devocional assume-se, em crescendo, um dos primeiros processos de legitimação mariana que, a partir de Portugal, se espalhou pelo mundo

lusófono, do Brasil à África e à Índia. Impõe todo um programa interdisciplinar em que a História das Religiões, a História da Arte, a Antropologia, a Iconografia e a Iconologia assumem papel de relevo.

É por isso que a análise das representações do culto é tão reveladora e que o estudo da imagem primeva esculpida no tempo de D. Fernando I se tornam decisivos. Recém-restaurada, a imagem gótica do século XIV mostrou vários aspectos relevantes: trata-se mesmo de uma *Virgem do Leite* que se retitulou de *Senhora da Nazar*é, data de finais de Trecentos, tem a primitiva policromia, foi talhada na rara madeira de oliveira, e abriu campo canónico a uma linhagem que prosseguiu, na escultura, na pintura, no azulejo, na gravura, na filigrana, nos *ex-votos* e nos têxteis, com numerosíssimas versões (e algumas variações).

Disse o saudoso professor e arquitecto Flávio Nassar (1963-2022), presidente do Fórum Landi e responsável do tombamento do Círio de Belém como primeiro *Património Imaterial* classificado no Brasil, que "[...] o secular Círio da Senhora da Nazaré é sincrético: erudito e popular, com contornos de sagrado e profano ao mesmo tempo, une diferentes credos, culturas, dialectos, vidas, modos e visões" O culto da Senhora, nascido em tempos imemoriais na vila estremenha a que deu nome, deve ser considerado, sem dúvida, uma das maiores manifestações continuadas de hierofania activa no chamado Mundo Português, com base em sólida estrutura iconográfica de legitimação. O estudo da sua imagem matricial é, pois, um tema que interessa à História (das Religiões e da Arte) e à Antropologia e impõe todo um programa de estudos inter-disciplinares em que a Arte, a Iconografia e a Iconologia assumem papel relevante.

A terminar, devemos enfatizar a noção de *Programa Artístico*, objectivo fundamental de uma História de Arte actuante, útil, operativa, dotada de compromisso social e capaz de dialogar com as obras depois de lhes devolver, no todo ou em parte, a sua *memória oculta*. Como disse o grande iconólogo Aby Warburg (1866-1929), a História da Arte mais não é do que a investigação orientada e interdisciplinar que visa o *entendimento globalizante* (estético, histórico, ideológico, contextual etc.) das obras de arte particulares à luz da compreensão dos seus *pontos de vista* intrínsecos, isto é, das condições culturais, políticas, socioeconómicas, laborais, de perdurações e continuidades, de ideologias, de religiosidade e de estilo – numa palavra, o entendimento iconológico das obras.

O estudo da escultura gótica de *Nossa Senhora da Nazaré* torna-se. assim, tanto quando um assunto devocional, um belíssimo *problema de arte*.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Maria Adelina. A Capela da Nossa Senhora da Nazaré em Luanda: subsídios para um estudo. *In*: PENTEADO, Pedro (coord.). *O Culto de Nossa Senhora da Nazaré:* perspectiva multidisciplinar. Lisboa: Universidade Católica de Lisboa, 2022. 272 p.

AMORIM, Maria Adelina (coord.). Comemorações do 4º centenário da fundação da cidade de Belém do Pará. *Revista Camões,* Lisboa, n. 25, p. 115-133, 2016.

BELTING, Hans. Antropologia da Imagem. Tradução Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014. Título original: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft.

BELTING, Hans. *La Vraie Image.* Croire Aux Images? Paris: Gallimard, 2007.

BESANÇON, Alain. *L'image interdite.* Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme. Paris: Arthème Fayard, 1994.

BRITO ALÃO, Manuel de. Antiguidade da Sagrada Imagem de Nossa Sª de Nazareth, grandesas do seu sitio, casa & jurisdição real, sita junto à villa da Pederneira..., Lisboa: Pedro Craesbeck, 1628.

BRITO ALÃO, Manuel de. Prodigiosas historias e miraculosos sucessos acontecidos na Casa de Nossa Senhora de Nazareth. Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1637.

CHRISTIN, Olivier. *Une révolution symbolique*. L'iconoclasme hugenot et la reconstruction catholique. Paris: Les Editions de Minuit, 1991. (Collection Le sens commun).

DANTO, Arthur C. *The Madonna of the future*: Essays in a Pluralistic Art World. California: University of California Press, 2000.

DUPREUX, Cécile; JEZLER, Peter; WIRTH, Jean (coord.). *Catálogo da Exposição Iconoclasme.* Vie et mort de l'image mediévale. Paris: Musée d'Histoire de Berne e Musée de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, 2001.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. *Cinco mil anos de cultura a oeste*. Etno-História da Religião Popular numa região da Estremadura. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Sobre o círio de 1835 e este primeiro círio sem procissão*. FAU ITEC UFPA. Laboratório virtual. Disponivel em: https://fauufpa.org/2020/10/01/sobre-o-cirio-de-1835-e-este-primeiro-cirio-sem-procissao-por-aldrin-moura-de-figueiredo/. Acesso em: 20 set. 2025.

GONÇALVES, Flávio. Breve ensaio sobre a Iconografia da Arte Religiosa em Portugal. Lisboa: Belas-Artes, 1972.

HENRIQUE, Márcio Couto; LIMA, Maria Dorotéa de; MAUÉS, Raymundo. *Dossiê IPHAN-I*: Círio da Nazaré. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. p. 11-82.

LOPES, Aurélio; SERRÃO, Vítor. *Os Dialectos das Imagens*. Discursos do Sagrado e do Profano. Prefácio de Frei Bento Domingues. Lisboa: Caleidoscópio, 2022. Capº 3.

LOPES, Mário. Em Viagem da Nazaré para Santarém. Domingos Soares Rebelo: "S. Francisco Xavier esteve em Turquel. *Tinta Fresca. Jornal de Arte, Cultura & Cidadania*, Aljubarrota, nº 17, 2006.

MARCOCCI, Giuseppe; PAIVA, José Pedro. *História da Inquisição Portuguesa 1536-1821.* Lisboa: Esfera dos Livros, 2013.

MARQUES, Luís. *O paraíso no 'fim do mundo'.* O culto de Nossa Senhora do Cabo. Lisboa: Porto, 2008.

NICOLI, Ottavia. *Vedere com gli occhi del cuore*: alle origine del potere delle immagini. Roma, Bari: Laterza, 2011.

PENTEADO, Pedro. Introdução e notas. *In*: BRITO ALÃO, Manuel de. *Antiguidade da Sagrada Imagem de Nossa Senhora da Nazaré*. Lisboa: Edições Colibri; Confraria de Nossa Senhora da Nazaré, 2001.

PENTEADO, Pedro (coord.). *O culto de Nossa Senhora da Nazaré:* perspectiva multidisciplinar. Lisboa: UCP, 2022, 272 p.

PENTEADO, Pedro. *Peregrinos da memória.* O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1998.

SERRÃO, Vítor. A leitura micro-artística e a eficácia teórico-metodológica da nossa disciplina: 'estudos de caso' na Idade Moderna portuguesa. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE - Pensar História da Arte. Estudos de Homenagem a José-Augusto França*,* 4., 2016, Lisboa. *Actas* [...]*,* Lisboa: Esfera do Caos, 2016a. p. 59-80.

SERRÃO, Vítor. *A Lenda de S. Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*. 2. ed. rev. Lisboa: Museu de S. Roque e Quetzal, 2006.

SERRÃO, Vítor. Iconografia da Senhora da Nazaré na arte luso-brasileira: o ciclo seiscentista do pintor Luís de Almeida no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. *Revista Camões,* Lisboa, n. 25, p. 77-87, 2016b. (Comemorativo do 4º centenário da fundação da cidade de Belém do Pará).

SERRÃO, Vítor. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). *In*: GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA José Pedro (coord.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas*: olhares novos. (Actas do Seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura do Concílio de Trento, 1563-2013). Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2014. p. 103-132.

SERRÃO, Vitor (coord.). *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1991. Catálogo de Exposição.

SERRÃO, Vítor. Mundividências, imaginários e práticas. História de Arte em torno ao culto à Virgem da Nazaré. *In*: PENTEADO, Pedro (coord.). *O Culto de Nossa Senhora da Nazaré:* perspectiva multidisciplinar. Lisboa: Universidade Católica de Lisboa, 2022. p. 91-112.

SERRÃO, Vítor. Pintura maneirista e proto-barroca na região dos antigos Coutos de Alcobaça, 1538-1750. *In:* CONGRESSO ARTE E ARQUITECTURA DAS ABADIAS CISTERCIENSES NOS SÉCULOS XVI, XVII e XVIII, 1994, Mosteiro de Alcobaça. *Actas* [...], Lisboa: IPPAR, 2000. p. 121-144.

SILVA ALVES, Isidoro Maria da. *O carnaval devoto*: um estudo sobre a Festa de Nazaré em Belém. Petrópoles, RJ: Vozes, 1980. v. 13. (Coleção Antropologia).

SIMÕES, João Miguel. O ciclo pictórico dedicado a São Francisco Xavier na sacristia da Igreja de São Roque de Lisboa: Iconologia, Ideologia Imagética e Política no contexto da União Ibérica (1580-1640). *In:* MORNA, Teresa Freitas; TRIGUEIROS, António Júlio; COUTINHO, Maria João Pereira. *Missão, espiritualidade e arte em São Francisco Xavier*. Textos do encontro científico pela ocasião dos 400 anos da beatificação. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa; Museu de São Roque, 2020. p. 92-133.

SOUSA, Francisco de. *Oriente conquistado a Jesu Christo pelos Padres da Companhia de Jesus da província de Goa*. Primeira parte. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1710.

VIANNA, Arthur. Festas populares do Pará; i – A Festa de Nazareth. *Annaes da Bibliotheca e Archivo Público do Pará*, Belém, Tomo III, p. 235, 1968.

A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA ESTRELA DE INHOMIRIM, MUNICÍPIO DE MAGÉ (RJ)

THE IMAGE OF OUR LADY OF THE STAR OF INHOMIRIM, MUNICIPALITY OF MAGÉ (RJ)

LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESTRELLA DE INHOMIRIM, MUNICIPIO DE MAGÉ (RJ)

Antônio Seixas[1]
antonioseixasadv@gmail.com

RESUMO

Com o presente artigo, objetivamos contextualizar o processo histórico-cultural associado à devoção a Nossa Senhora da Estrela, no Município de Magé (RJ). Para a pesquisa, a metodologia teve caráter exploratório, com base no levantamento de referências bibliográficas. Entre as fontes consultadas, os escritos de Frei Agostinho de Santa Maria (1723) e de Monsenhor Pizarro (1794). A imagem devocional analisada é uma herança da religiosidade popular colonial que mantém, no século XXI, a sua função religiosa original, ressaltando o valor histórico, artístico e cultural que lhe foi sendo agregado ao longo do tempo.

Palavras-chave: Imaginária Devocional; Nossa Senhora da Estrela; Magé (RJ).

ABSTRACT

With this article, we aim to contextualize the historical-cultural process associated with devotion to Our Lady of the Star, in the city of Magé (RJ). For the research, the methodology was exploratory, based on the survey of bibliographical references. Among the sources consulted were the writings of Frei Agostinho de Santa Maria (1723) and Monsignor Pizarro (1794). The devotional image analyzed is a legacy of popular colonial religiosity that maintains, in the 21st century, its original religious function, highlighting the historical, artistic and cultural value that has been added to it over time.

Keywords: Devotional Imagery; Our Lady of the Star; Magé (RJ).

RESUMEN

Con este artículo pretendemos contextualizar el proceso histórico-cultural asociado a la devoción a Nuestra Señora de la Estrella, en el Municipio de Magé (RJ). Para la investigación la metodología fue de carácter exploratorio, basada en el levantamiento de referencias bibliográficas. Entre las fuentes consultadas se encuentran los escritos de Frei Agostinho de Santa María (1723) y Monseñor Pizarro (1794). La imagen devocional analizada es un legado de la religiosidad popular colonial que mantiene, en el siglo XXI, su

[1] Advogado. Doutor em História pela Universidade Salgado de Oliveira (Universo). Mestre em História pela Universidade Salgado de Oliveira (Universo). Especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSBRJ). Especialista em História do Rio de Janeiro pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), do Instituto dos Advogados Brasileiros (IAB) e do Conselho Estadual de Tombamento do Rio de Janeiro (CET).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9759646104059074. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9347-2394.

función religiosa original, resaltando el valor histórico, artístico y cultural que se le ha ido añadiendo a través del tiempo.

Palabras-clave: Imágenes devocionales; Nuestra Señora de la Estrella; Magé (RJ).

INTRODUÇÃO

A difusão do culto à Virgem Maria na América portuguesa foi promovida mais pela construção de ermidas e capelinhas por devotos populares do que pela criação de paróquias e bispados. A maior parte das capelas construídas nos séculos XVI a XVIII tem origem na religiosidade popular. São testemunhos da fé ou ex-votos, não sendo possível sequer datar com precisão a sua construção ou comprovar a propriedade atribuída à Igreja Católica.

A colonização portuguesa do recôncavo da Baía de Guanabara, a partir de 1565, seguiu o curso dos rios Iguaçu, Meriti, Inhomirim, Suruí, Iriri, Magé, Guapimirim, Macacu e Guaxindiba, transformados no principal caminho para os primeiros sesmeiros, que investiram na produção de açúcar e na extração de madeira para abastecer a Cidade do Rio de Janeiro (Lamego, 1964).

As várias igrejas e capelas, no Município de Magé, tombadas pelo governo fluminense nos anos de 1980, a exemplo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba (séc. XVII/XVIII), são testemunhos do processo de ocupação do recôncavo. Em sua maioria, são construções voltadas para a Guanabara ou em outeiros próximos aos rios que nela deságuam (Rio de Janeiro, 2012).

Em 9 de junho de 1789, o povoado de Magé obteve a sua emancipação. Para formar o território municipal, foram desmembrados da Cidade do Rio de Janeiro as freguesias de Nossa Senhora da Piedade de Magé (sede municipal), de São Nicolau de Suruí, de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba e de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim (sede do distrito miliciano) e da Vila de Santo Antônio de Sá, a de Nossa Senhora da Ajuda de Guapimirim. A Vila de Magé foi elevada à categoria de cidade em 2 de outubro de 1857 (Santos, 1957).

As seis freguesias formadoras do termo da Vila de Magé colonial apontam para a preponderância das devoções marianas na região, não só pelas padroeiras Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Ajuda e Nossa Senhora da Guia, mas também pelas representações das várias invocações nas capelas rurais, sendo Nossa Senhora da Conceição a mais recorrente (em Guapimirim, Inhomirim e Suruí). Outras estão mais relacionadas à devoção familiar dos construtores, a exemplo das capelas de Nossa Senhora do Amor de Deus e de Nossa Senhora de Copacabana (Araújo, 2009).

Ao longo do curso do Rio Inhomirim foram construídas duas capelas, no século XVIII, uma dedicada à Nossa Senhora da Piedade e outra à Nossa Senhora da Estrela. A primeira passou à condição de capela curada em 1696 e foi elevada a sede paroquial em 1755, tendo a outra por capela filial. Em 1861, o pároco de Inhomirim resolveu transferir provisoriamente a sede da Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim para a Capela de Nossa Senhora da Estrela, de onde foi mudada pelos franciscanos, em 1897, para Raiz da Serra (Kroker, 1946).

Uma descrição da Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim foi feita, em 1778, pelo Mestre-de-Campo Bartolomeu José Vahia, do Regimento de Milícias do Distrito de Inhomirim: a freguesia produzia açúcar, aguardente, farinha de mandioca, milho, arroz e feijão, mas contava apenas com um porto para escoar a sua produção, o Porto da Estrela, onde atracavam 17 barcos. À época, achavam-se sem cultivar as 400 braças de terras que pertenciam à Capela de São Tiago (Vahia, 1915).

Monsenhor Pizarro nos informa que a Capela de São Tiago, datada de 1729, em tal estado de decadência se encontrava, em 1794, por abandono pelo proprietário da fazenda, que deu ordens para demolirem as suas ruínas, recolhendo-se as imagens sacras à Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim (Araújo, 2009).

No começo do século XIX, o arraial de Estrela (Figura 1) foi assim descrito: “[...] embora não possua muitas casas, algumas delas são insolitamente boas. A igreja fica sobre uma colina escarpada e redonda, a cerca de duzentos pés acima do nível da água” (Luccock, 1975, p. 226). Outro viajante, na mesma época, o descreve como uma “[...] pequena povoação pertencente a paróquia de Inhomirim e [que] não possui mais do que uma capela construída sobre uma elevação e dedicada a Nossa Senhora” (Saint-Hilaire, 1937, p. 12). Apesar da simplicidade do lugar, houve quem recomendasse aos estrangeiros, principalmente pintores, que o visitassem por ser onde se encontrava “[...] gente de todas as condições sociais e podem-se observar suas vestimentas originais e sua atividade barulhenta” (Rugendas, 1940, p. 25).

Figura 1 – Porto da Estrela

Fonte: Biblioteca Nacional, Porto da Estrela [Iconográfico], c. 1820.

Estrela nunca passou de um pequeno arraial, com algumas casas, o porto e a Capela de Nossa Senhora da Estrela, frequentado por viajantes e tropeiros que iam e vinham de Minas Gerais pelo Atalho do Caminho Novo (a Variante do Proença), entrando em decadência no final do século XIX. Os seus vestígios materiais foram tombados, em 2005, pelo governo fluminense: as ruínas da capela, da chamada "casa das três portas" e do porto (Rio de Janeiro, 2012).

As ruínas evidenciam que era uma capela de pequenas proporções, composta de nave, capela-mor e sacristia, reproduzindo o programa e proporções de outras capelas da região. A sua torre sineira, isolada do corpo da capela, tem seu acesso por uma escada externa. As paredes remanescentes, em alvenaria de pedra e tratamento em cantaria em todas as envasaduras, comprovam o apuro construtivo que se verifica também em relação às suas proporções (Rio de Janeiro, 1984).

Além de umas poucas ruínas, na margem do Rio Inhomirim, chegou aos nossos dias a escultura devocional de Nossa Senhora da Estrela, objeto do presente estudo, citada por Frei Agostinho de Santa Maria (1723) no tomo décimo de seu Santuário Mariano, volume no qual relacionou todas as igrejas e capelas dedicadas à Virgem Maria no Bispado do Rio de Janeiro, com base em informações enviadas a Lisboa, em 1713, pelo Frei Miguel de São Francisco, do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro.

Quando falamos em imaginária devocional, estamos nos referindo às esculturas religiosas confeccionadas, principalmente, para o nicho de altares de igrejas e capelas,

esculpidas em madeira ou modeladas no barro. Quanto à iconografia cristã, podem ser cristológicas (Cristo), mariológicas (Nossa Senhora) ou hagiológicas (Santos).

A temática mariológica reflete as várias representações introduzidas no país pela religiosidade popular e pelas ordens religiosas. Expressam diferentes momentos da vida da Virgem Maria, desde sua representação menina, acompanhada de sua mãe, Sant'Anna, passando pelo dogma da Imaculada Conceição, até a sua morte e assumpção aos céus.

Para a pesquisa, a metodologia teve caráter exploratório, com base no levantamento de referências bibliográficas. Entre as fontes consultadas, os escritos de Frei Agostinho de Santa Maria e o relatório da visita pastoral de Monsenhor Pizarro (1794), publicado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). (Araújo, 2009).

A consulta ao Santuário Mariano revelou a existência, no começo do século XVIII, de onze representações iconográficas de Nossa Senhora da Estrela no mundo luso-brasileiro, em Belém (Santa Maria, 1707), Marvão e Monte Minhoto (Santa Maria, 1711), Covilhã, Redinha, Coimbra e São Paulo (Santa Maria, 1712), Vale do Souto (Santa Maria, 1716), Lisboa e Abrantes (Santa Maria, 1718) e Inhomirim (Santa Maria, 1723).

No texto bíblico, Maria é descrita como santa, virgem, mãe do Salvador, presente em todos os momentos importantes na história da salvação, não somente no princípio e no fim da vida de Cristo (Lc 1 e Jo 19,27), mas no começo de Seu ministério (Jo 2) e no nascimento da própria Igreja (At 1, 14). Em Portugal, o culto à Virgem Maria ganhou força no século XIV, tendo início na festa em honra à Nossa Senhora da Conceição, ocorrida em Coimbra, a 8 de dezembro de 1320 (Azevedo, 2001).

Na simbologia cristã, a Estrela é sinal e portadora da luz. O texto bíblico está repleto de referências às estrelas: a vida eterna dos justos é descrita sob a imagem das estrelas (Dn 12,3); sem esquecer da promessa da "estrela de Judá" (Nm, 24,17), do aparecimento da "estrela de Belém" (Mt 2, 1-12) e da "coroa de doze estrelas" que a mulher revestida de sol tem na cabeça (Ap 12, 1).

Apesar da proibição da confecção de imagens (Dt 4, 9-24), encontramos, no texto bíblico, referências à possibilidade de confecção de esculturas (Rs, 6, 17-22). O II Concílio de Nicéia, convocado em 787, reconheceu a legitimidade da veneração das imagens, baseada na tradição apostólica, pelo seu valor pedagógico, por permitir rememorar fatos históricos, estimular a imitação dos representados e permitir a sua veneração. No contexto da Contrarreforma, ao reafirmar a tradição do culto das imagens, a Igreja impulsionou a sua produção ao longo dos séculos XVII e XVIII (Oliveira, 2000), período em que se insere a histórica imagem de Nossa Senhora da Estrela.

ORIGEM DA DEVOÇÃO

No Mosteiro de Nossa Senhora de Belém, mais conhecido como Mosteiro dos Jerônimos, em Lisboa, havia um quadro retratando Nossa Senhora de Belém, um ex-voto da família real portuguesa, datado de 1553, de autoria de Francisco da Holanda (1494-1497), e uma escultura de terracota, quase de tamanho natural, representando a Virgem das Estrelas, produzida pela oficina de Andrea Della Robbia (1435-1525), ambos recolhidos ao Museu Nacional de Arte Antiga (Franco, 1992).

Nossa Senhora de Belém e Nossa Senhora das Estrelas seriam, assim, as mais antigas devoções na região do Restelo, hoje freguesia de Belém, antiga aldeia medieval, que servia de ancoradouro e estaleiro, onde haveria uma ermida dedicada a Nossa Senhora das Estrelas, protetora dos navegadores. A própria palavra Restelo seria uma corruptela de Estrela. Teria sido esta ermida que Dom Henrique teria mandado ampliar, mudando a invocação para Nossa Senhora de Belém ou Nossa Senhora dos Reis, referência aos Reis Magos, também eles guiados por uma estrela. Neste local, foi então construído o Mosteiro dos Jerônimos, cuja pedra fundamental data de 1501 ou 1502 (Pereira, 2007).

Colocando-se sob a proteção de Nossa Senhora de Belém e de Nossa Senhora das Estrelas, esperavam os portugueses que Nossa Senhora os auxiliassem a encontrar novos caminhos até a Índia, o que se evidencia pelo lançamento da pedra fundamental ter ocorrido no dia 6 de janeiro, celebração do Dia de Reis, alusão os reis do oriente que ofereceram ao Menino Jesus as riquezas de suas terras (Mt 2, 1-12).

Frei Agostinho situa a origem da devoção à Nossa Senhora da Estrela ao tempo da construção do Santuário de Nossa Senhora da Estrela de Marvão, pelos franciscanos, no século XV, ficando a imagem em alguma capela de tábuas ou na lapa onde foi encontrada, enquanto se erguia a igreja e o convento, que teria entrado em uso por volta de 1457 (Santa Maria, 1711).

A Igreja e o Convento de Nossa Senhora da Estrela de Marvão, construídos fora dos muros da cidade, revelam que ali não havia mais o ambiente de guerras que caracterizaram o período da Reconquista (718-1492), com suas “igrejas-fortalezas”. A devoção está associada à origem da própria freguesia e vila de Santa Maria de Marvão. Quando os muçulmanos ocuparam a região, depois da vitória na Batalha de Guadalete (711), os habitantes de Marvão procuraram a proteção das Astúrias, esvaziando a cidade. As imagens sacras que não conseguiram levar consigo foram escondidas para evitar profanação. Um pastor de ovelhas, por volta de 1110, foi surpreendido pelo brilho incomum de uma estrela, fenômeno que se repetiu durante várias noites. Ao subirem no cume do monte, descobriram a imagem da Virgem Maria oculta em uma pequena gruta. Por volta de 1258, no mesmo local, já havia além de uma pequena

capela, uma casa franciscana (lembrando que a Ordem dos Franciscanos chegou em Portugal entre 1213 e 1217), mas a fundação do convento de Nossa Senhora da Estrela só foi autorizada pelo Papa Nicolau V, a 7 de julho de 1448 (Balesteros, 1991).

A história se repete, por exemplo, para a origem do Santuário de Nossa Senhora da Estrela de Monte Minhoto, na Vila de Sertã, onde outra imagem teria sido encontrada por pastores que seguiram a luz de uma estrela, depois da expulsão dos muçulmanos. No local, foi construída uma capela, com três altares, no altar-mor sendo colocada a imagem da padroeira e em laterais, as de Sant'Anna e Santo André (Santa Maria, 1711).

Nossa Senhora da Estrela está associada, assim, às invocações que se referem a aparições da Virgem Maria ou de suas imagens, a exemplo de Nossa Senhora do Rosário, cujo culto decorre de uma aparição a São Domingos. Nessa classificação se inserem também os títulos de Nossa Senhora do Pilar, de origem espanhola, e de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, surgido na Itália. No mundo luso-brasileiro, assim como na Europa medieval, são recorrentes as notícias do aparecimento inesperado de imagens sacras, podendo ser citadas as de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, em 1717, encontrada no Rio Paraíba do Sul, em São Paulo, e de Nossa Senhora Aparecida de Cabo Frio, em 1721, encontrada entre rochedos no atual Município de Arraial do Cabo. Fenômeno típico da religiosidade popular, a aparição era considerada sinal de bênçãos (Azevedo, 2001).

A devoção à Virgem Maria no Brasil está relacionada notadamente ao processo de colonização do país, onde Nossa Senhora da Conceição parecer ser o título mais comum. Alguns títulos estão ligados a uma proteção especial, a exemplo de Nossa Senhora da Natividade e de Nossa Senhora do Bom Parto para as parturientes. Nesse contexto, as ordens religiosas foram importantes na difusão de suas devoções de preferência: Nossa Senhora dos Anjos (franciscanos) e Nossa Senhora do Carmo (carmelitas). Com o título de Nossa Senhora da Estrela, em Inhomirim, não foi diferente, remontando sua origem à passagem do século XVII para o século XVIII.

ICONOGRAFIA

Para compreendermos a intenção do santeiro e sabermos o que a imagem representa, a iconografia é importante. Podemos reconhecê-la pelo seu tipo, traje, atitude ou atributos. O número de invocações à Virgem Maria, no Brasil, é muito grande, e apresenta características bem típicas, a exemplo da posição das mãos, nos casos de Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Assunção e Nossa Senhora das Mercês. Em sua maioria, as identificamos pelo

atributo, bastando-nos citar Nossa Senhora do Rosário segurando o rosário na mão direita (Herstal, 1956).

A imagem mais antiga encontrada na Igreja e Convento de Nossa Senhora da Estrela de Marvão é em pedra, com 70 cm de altura e cerca de 50 kg, datada do século XVI, sendo, provavelmente, a citada na lenda. A igreja possui também um painel de azulejos, datado de fins do século XVII e inícios do século XVIII, marcando o local onde a imagem foi descoberta (Balesteros, 1991).

Frei Agostinho de Santa Maria (1711), no tomo terceiro de seu Santuário Mariano, descreve duas imagens de Nossa Senhora da Estrela, a de Marvão e de Monte Minhoto, ambas na freguesia de Cernache do Bonjardim, onde nasceu São Nuno de Santa Maria (1360-1431).

A Nossa Senhora da Estrela de Marvão teria dois palmos, esculpida em pedra, tendo nos braços o Menino Deus, ainda muito pequeno, se comparado com a proporção da Virgem Maria. Já a Nossa Senhora da Estrela de Monte Minhoto teria pouco mais de dois palmos, também esculpida em pedra, tendo em seus braços o Menino Jesus, que pega com uma das mãos o bico do peito da Virgem Maria (Santa Maria, 1711).

As descrições de Frei Agostinho permitem-nos associar a escultura de Nossa Senhora da Estrela à tipologia das imagens de "Nossa Senhora com Menino", nas quais a Virgem Maria segura o Menino Jesus no braço esquerdo e sustenta o atributo na mão direita, a mais comum na Vila de Magé colonial.

NOSSA SENHORA DA ESTRELA DE INHOMIRIM

Nossa Senhora da Estrela ou Nossa Senhora da Estrela dos Mares? É recorrente a confusão quanto ao título mariano, já que alguns autores referem-se à segunda forma, sem, contudo, observar a sua historicidade. Os textos de Frei Agostinho e de Monsenhor Pizarro mostram-nos que o correto é Nossa Senhora da Estrela.

Frei Agostinho de Santa Maria (1723), no tomo décimo de seu Santuário Mariano, a denomina Nossa Senhora da Estrela de Inhomirim, informando que o acesso ao santuário dava-se pelas águas do Rio Inhomirim. O construtor da capela, Simão Botelho, irmão de Baltazar Botelho, natural da Bahia, teria ainda doado terras para gerar a renda necessária para a manutenção do culto. Ele descreve a imagem da padroeira, colocada no altar-mor, como de madeira estofada e que mostra muita majestade, tendo sobre o braço esquerdo o Menino Jesus (Santa Maria, 1723).

Também Monsenhor Pizarro, no relatório de sua visita pastoral à Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, em 1794, chama-a de Nossa Senhora da Estrela. O visitador

atribui a Clara de Oliveira a fundação da capela e a doação das terras circunvizinhas que constituem o seu patrimônio, com base em escrituras de compra e venda que lhe foram apresentadas, ressaltando não ter tido acesso às provisões que autorizaram a sua construção e a celebração de missas. Registra ainda que a fazenda foi vendida algumas vezes, ao longo do século XVIII, ficando cada novo proprietário responsável pela administração da capela, reedificada depois de 1784. Erguida em pedra e cal, teria apenas um altar, no qual estava colocada a imagem da padroeira (Araújo, 2009).

Já em suas "Memórias Históricas do Rio de Janeiro", obra publicada originalmente nos anos 1820, Monsenhor Pizarro confirma o título mariano de Nossa Senhora da Estrela, mas informa que a capela teria sido fundada há mais de 150 anos, em sítio sobranceiro ao rio e porto de Inhomirim, por Simão Botelho, irmão de Baltazar Botelho (Araújo, 1945).

Há quem defenda o título de Nossa Senhora da Estrela dos Mares, afirmando remontar ao tempo das grandes navegações, no século XVI, recordando os títulos de Nossa Senhora da Ajuda e de Nossa Senhora do Amparo, invocados pelos navegadores (Alonso, 2000). Portugueses e espanhóis que se aventuraram cruzando oceanos nas caravelas recorreram, de fato, à proteção da Virgem Maria sob diferentes invocações – Nossa Senhora dos Mares, Nossa Senhora da Boa Viagem, Nossa Senhora dos Navegantes etc. –, mas as fontes apontam em outra direção, no caso de Inhomirim.

Os relatos de Frei Agostinho e de Monsenhor Pizarro sinalizam para a antiguidade do culto à Nossa Senhora da Estrela, em Inhomirim, entre o final do século XVII e o início do século XVIII, bem como para o fato da construção da capela ter se dado por iniciativa de um devoto popular.

Frei Aniceto Kroker, OFM, que foi pároco em Inhomirim, entre 1945 e 1946, menciona que, em 1897, a paróquia foi entregue aos religiosos do Convento Franciscano de Petrópolis, que transferiram as imagens sacras da capela do porto da Estrela para Raiz da Serra, abrigando-as no oratório da Fábrica de Pólvora da Estrela. É que a capela já estava em processo de arruinamento, depois que o arraial começou a ser abandonado pela população no final do século XIX (Kroker, 1946).

A decadência e o arruinamento do arraial de Estrela estariam associados a uma conjugação de fatores: o avanço da Estrada de Ferro Dom Pedro II para o interior da província, escoando a produção diretamente para o Rio de Janeiro; a mudança da rota comercial para o Porto de Mauá, onde passageiros e mercadorias embarcavam nos trens da Estrada de Ferro Mauá em direção a Petrópolis; o desinteresse das autoridades em continuar custeando o desassoreamento do Rio Inhomirim; a abolição do trabalho cativo, em 1888, que teria

impactado toda a região do recôncavo da Baía de Guanabara; e as mortes provocadas pela malária (Pondé, 1972).

Em 1970, o General Azevedo Pondé, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, esteve na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raiz da Serra, onde, no lado esquerdo do arco-cruzeiro, a histórica imagem de Nossa Senhora da Estrela (Figura 2) estava exposta em uma peanha (Pondé, 1972).

Figura 2 – Altar-mor da Igreja de Raiz da Serra, vendo-se Nossa Senhora da Estrela no lado esquerdo do arco-cruzeiro

Fonte: Pondé, 1972.

A Capela de Nossa Senhora da Conceição de Raiz da Serra teve sua pedra fundamental lançada em 1906, em terras que foram da Fábrica da Estrela, quando passou a servir provisoriamente como Matriz de Inhomirim. Em 1965, a sede paroquial foi transferida para a Capela de Nossa Senhora Aparecida de Piabetá e o território paroquial reduzido com a criação da Paróquia de Raiz da Serra. Finalmente, em 2001, a Paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim teve sua denominação alterada para Nossa Senhora Aparecida de Piabetá, por decreto de Dom José Carlos de Lima Vaz, Bispo de Petrópolis (Leal, 2006).

O pesquisador Luís de Oliveira fotografou a histórica imagem de Nossa Senhora da Estrela, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raiz da Serra, em 1º de maio de 1974 (Figura 3). A fotografia faz parte da Coleção José Kopke Fróes, adquirida, em 1991, pelo Museu Imperial.

Figura 3 – Nossa Senhora da Estrela

Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Coleção José Kopke Fróes.

Ladrões entraram na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raiz da Serra, em 1980, e furtaram o cetro de prata com uma estrela na ponta, que ficava na mão direita da imagem de Nossa Senhora da Estrela, o Menino Jesus que ficava no braço esquerdo e ainda arrancaram a cabeça de um dos querubins (Leal, 2006).

A histórica imagem de Nossa Senhora da Estrela (Figura 4), mesmo danificada, participou da exposição “Devoção e Esquecimento”, realizada na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, em novembro de 2001, que reuniu exemplares da imaginária devocional das paróquias de Duque de Caxias, Magé e Nova Iguaçu, representativas dos séculos XVII a XIX.

Figura 4 – Nossa Senhora da Estrela

Fonte: Lazaroni, 2001.

A imagem de Nossa Senhora da Estrela de Inhomirim, datada do século XVIII, em madeira entalhada, policromada e dourada, medindo 130 cm x 51 cm x 40 cm, sem autoria conhecida, apresenta uma iconografia recorrente na tipologia das imagens de "Nossa Senhora com Menino".

A posição de Nossa Senhora é ereta e veste uma túnica; o véu lhe cobre a cabeça e cai até os pés, parcialmente visíveis. Apresenta estofamento (imitação dos tecidos) dando-nos a noção de tecidos nobres. A Virgem Maria olha para baixo, na direção do fiel, o que nos indica ser uma imagem retabular, de cunho devocional, já que era para ser exposta no altar-mor. A sua expressão fisionômica remete-nos à serenidade. A peça religiosa tem uma base dupla, uma peanha na cor preta e um ambiente celestial, avermelhado, com a presença de duas cabeças angélicas (a terceira foi furtada em 1980).

A imagem de Nossa Senhora da Estrela pode ser classificada como erudita, pois suas características revelam a busca por um ideal estético, procurando representar a Virgem Maria da melhor forma, o que se verifica pelo seu movimento, atitude e panejamento.

Há vários indícios que nos permitem datá-la como do começo do século XVIII: o uso da madeira, o número de cabeças de anjos na base, a expressão de calma e serenidade, o movimento das dobras do tecido, a qualidade do estofamento, o eixo central que passa da cabeça por entre os pés.

CONCLUSÃO

O culto à Nossa Senhora da Estrela, iniciado em Portugal, por volta do século XV, atravessou o Atlântico e chegou a Magé no começo do século XVIII, pela iniciativa de um devoto, que construiu a capela em um outeiro próximo ao Rio Inhomirim.

A imagem de Nossa Senhora da Estrela, salva pelos franciscanos, no final do século XIX, é uma das poucas imagens das capelas rurais de Magé, do período colonial, que não se perdeu e permaneceu intacta até o final do século XX, quando foi vítima de vandalismo pelos ladrões que entraram na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raiz da Serra.

As características técnicas e formais da escultura estão relacionadas não só à adequação iconográfica, mas também ao seu uso retabular, no altar-mor da Capela de Nossa Senhora da Estrela, podendo ser associada ao estilo “nacional português”.

A imagem de Nossa Senhora da Estrela de Inhomirim é uma herança da religiosidade popular colonial que mantém, no século XXI, a sua função religiosa original, devendo ser ressaltado o valor histórico, artístico e cultural que lhe foi sendo agregado ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

ALONSO, José Inaldo. *Notas para a História de Magé*. Niterói: J. I. Alonso, 2000.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *Memórias históricas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. v. 3.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro*: inventário da Arte Sacra Fluminense. Rio de Janeiro: INEPAC, 2009. v. 2.

AZEVEDO, Manuel Quitério de. *O culto a Maria no Brasil*: História e Teologia. Aparecida, SP: Santuário, 2001.

BALESTEROS, Carmen. Apontamentos para a história do Convento de Nossa Senhora da Estrela de Marvão. *Ibn Maruán*, Marvão, n. 1, p. 27-58, 1991.

FRANCO, Anísio (coord.). *Jerônimos, 4 séculos de pintura*. Lisboa, PT: Secretaria de Estado de Cultura, 1992. v. 2.

HERSTAL, Stanislaw. *Imagens religiosas do Brasil*. São Paulo: Edição do Autor, 1956.

KROKER, Aniceto. *Inhomirim, 250 anos de Paróquia*. Petrópolis: Vozes, 1946.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. *O Homem e a Guanabara*. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1964.

LAZARONI, Dalva (coord.). *Devoção e Esquecimento*: presença do Barroco na Baixada Fluminense. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2001. (Catálogo).

LEAL, Maria Beatriz. *"- Recordo-me de ti, terra bendita!"*: centenário da Matriz de Raiz da Serra (1906-2006). Rio de Janeiro: Vide, 2006.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. *In*: MOSTRA do Redescobrimento: Arte Barroca (Catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

PEREIRA, Paulo. *Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: Scala, 2007.

PONDÉ, Francisco de Paula e Azevedo. *O Porto da Estrela*. Rio de Janeiro: IHGB, 1972.

RIO DE JANEIRO (Estado). Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana. *Inventário dos Bens Culturais do Município de Magé*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1984.

RIO DE JANEIRO (Estado). Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. *Guia dos bens tombados pelo Estado do Rio de Janeiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: INEPAC, 2012.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins, 1940.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às nascentes do Rio S. Francisco e pela Província de Goiás*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

SANTA MARIA, Agostinho. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*: tomo primeiro. Lisboa: Oficina de Antônio Pedrozo Galram, 1707.

SANTA MARIA, Agostinho. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*: tomo terceiro. Lisboa: Oficina de Antônio Pedrozo Galram, 1711.

SANTA MARIA, Agostinho. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*: tomo quarto. Lisboa: Oficina de Antônio Pedrozo Galram, 1712.

SANTA MARIA, Agostinho. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*: tomo quinto. Lisboa: Oficina de Antônio Pedrozo Galram, 1716.

SANTA MARIA, Agostinho. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*: tomo sexto. Lisboa: Oficina de Antônio Pedrozo Galram, 1718.

SANTA MARIA, Agostinho. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*: tomo décimo e último. Lisboa: Oficina de Antônio Pedrozo Galram, 1723.

SANTOS, Renato Peixoto dos. *Magé, terra do Dedo de Deus*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.

VAHIA, Bartolomeu José. Relação das declarações que se fizeram no Distrito de Inhomirim, do Terço de que é Mestre de Campo Bartolomeu José Vahia, na conformidade das ordens do Ilm.º e Ex. º Sr. Marquês Vice-Rei. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 76, tomo I, 1915.

IMAGEM BRASILEIRA. Vol.1 Nº 15, Dez./2025 - ISSN: 1519-6283 / e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico), DOI: 10.5281/zenodo.18263264

INVENTÁRIO DA ESCULTURA DEVOCIONAL BRASILEIRA NA OBRA *SANTUÁRIO MARIANO* DE FREI AGOSTINHO DE SANTA MARIA

INVENTORY OF BRAZILIAN DEVOTIONAL SCULPTURE IN THE WORK OF THE MARIAN SANCTUARY *OF FRIAR AGOSTINHO DE SANTA MARIA*

INVENTARIO DE LA ESCULTURA DEVOCIONAL BRASILEÑA EN EL SANTUARIO MARIANO *DE FRAY AGOSTINHO DE SANTA MARIA*

Célio Macedo Alves[1]
celio.macedo@ufop.edu.br

Rebeca de Oliveira da Silva[2]
rebeca.os@aluno.ufop.edu.br

RESUMO

Este artigo visa apresentar os resultados parciais do projeto de iniciação científica denominado *Inventário da Escultura Devocional Barroca Brasileira na Obra Santuário Mariano de Frei Agostinho de Santa Maria*, desenvolvido no curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto. A primeira etapa da pesquisa envolveu a realização de um levantamento da imaginária/escultura devocional relacionada ao Santuário Mariano, obra publicada em Lisboa entre 1707 e 1723, consistindo de dez tomos. Para o Brasil, os tomos 9 e 10 são fundamentais, pois tratam da imaginária presente nas principais regiões do país no período colonial. O procedimento básico adotado para se obter acesso às informações desejadas foi o inventário, no qual foram coletados dados significativos sobre a produção das imagens em termos de aspectos técnicos, estilísticos, formais e históricos.

Palavras-chave: Inventário; Arte Sacra; Imaginária Barroca; Religiosidade.

ABSTRACT

This article aims to present the partial results of a scientific initiation project entitled "Inventory of Brazilian Baroque Devotional Sculpture in the Marian Shrine of Frei Agostinho de Santa Maria," developed in the Museology course at the Federal University of Ouro Preto. The first stage of the research involved conducting a survey of devotional images/sculptures related to the Marian Shrine, a work published in Lisbon between 1707 and 1723, consisting of ten volumes. For Brazil, volumes 9 and 10 are fundamental, as they deal with the images present

[1] Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Há mais de 30 anos vem dedicando-se à pesquisa sobre a Arte Colonial Mineira, nos seus aspectos iconográficos, histórico-sociais e de atribuição, com publicação de artigos, capítulos de livros sobre o assunto, entre eles *Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté*, em coautoria com a Professora Myriam Ribeiro de Oliveira, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2018, e mais recentemente, *Nossa Senhora do Ó de Sabará. História, Devoção e Arte*, 2025.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7657666454072621. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9657-8020.

[2] Graduanda em Museologia na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e egressa do curso de Artes Visuais pela Universidade Paulista (UNIP). Integrante do projeto de Iniciação Científica intitulado *Inventário da Escultura Devocional Barroca Brasileira na Obra Santuário Mariano de Frei Agostinho de Santa Maria*, desenvolvido no curso de Museologia da UFOP, que resultou no atual artigo. Possui certificações em Mediação Cultural e Expografia pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Seus interesses incluem comunicação, projetos culturais e preservação do patrimônio.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2600570187697037. Orcid: https://orcid.org/0009-0007-9953-3630.

in the main regions of the country during the colonial period. The basic procedure adopted to obtain access to the desired information was an inventory, through which significant data on the production of the images in technical, stylistic, formal, and historical terms were collected.

Keywords: Inventory; Sacred Art; Baroque Imagery; Religiosity.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar los resultados parciales del proyecto de iniciación científica denominado Inventario de la escultura devocional barroca brasileña en la obra Santuario Mariano de Frei Agostinho de Santa Maria, desarrollado en el curso de Museología de la Universidad Federal de Ouro Preto. La primera etapa de la investigación consistió en realizar un estudio de la imaginería/escultura devocional relacionada con el Santuario Mariano, obra publicada en Lisboa entre 1707 y 1723, que consta de diez tomos. Para Brasil, los tomos 9 y 10 son fundamentales, ya que tratan de la imaginería presente en las principales regiones del país durante el período colonial. El procedimiento básico adoptado para obtener acceso a la información deseada fue el inventario, en el que se recopilaron datos significativos sobre la producción de las imágenes en términos técnicos, estilísticos, formales e históricos.

Palabras clave: Inventario; Arte Sacro; Imaginería Barroca; Religiosidad.

INTRODUÇÃO

Nos anos recentes, observou-se um interesse substancial pelo estudo da escultura sacra ou devocional no Brasil. Tal constatação é evidenciada pelo aumento da publicação de artigos em periódicos especializados, bem como pela realização de apresentações em congressos dedicados ao tema e pela defesa de trabalhos de graduação e pós-graduação em cursos de Museologia, História, Restauração e Conservação. Na mesma crescente, tem-se verificado a realização de inventários dessa imaginária, especialmente aqueles direcionados a ações de identificação e proteção. Esse processo tem sido observado, por exemplo, no âmbito de órgãos do patrimônio cultural e mesmo em instituições eclesiásticas. Neste aspecto, observa-se que os estudos e inventários envolvendo a imaginária sacra vêm recebendo, de certa forma, um reconhecimento comparável ao que anteriormente era dedicado somente aos edifícios religiosos barrocos, construídos precisamente para abrigar essas esculturas e aos retábulos entalhados que lhes servem de suporte.

Esse interesse tem demonstrado que as referidas esculturas sacras, acomodadas em templos, não devem ser consideradas meramente como objetos artísticos ou de culto. Através delas, busca-se entender o funcionamento artístico das oficinas e dos artistas que as produziram, os estilos e materiais utilizados, e, no caso do culto, inventariar as práticas e os costumes religiosos, como as festas e romarias realizadas em honra dos santos e santas representados.

Os estudos e inventários da imaginária sacra brasileira evidenciam a intensidade da produção de esculturas devocionais durante todo o período colonial, especialmente a partir do século XVII, com o desenvolvimento de oficinas locais para atender à crescente demanda da população. Em tal conjuntura, as oficinas subordinadas aos conventos das ordens religiosas que se estabeleceram nos principais centros urbanos a partir do final do século XVI, tais como Salvador, Olinda, Rio de Janeiro, Vitória e São Paulo, desempenharam um papel significativo. Destacam-se neste cenário, as ordens dos beneditinos, dos franciscanos e dos jesuítas, que, inclusive, nos legaram três dos mais importantes produtores de esculturas sacras do período, como os freis Agostinho da Piedade, Agostinho de Jesus e Domingos da Conceição da Silva.

Com o avanço da fronteira territorial do país para o interior no século XVIII, impulsionado pelas descobertas de metais e pedras preciosas, a produção de imagens sacras alcançará o seu maior esplendor. Tal desenvolvimento é parcialmente viabilizado pelo incremento da riqueza econômica decorrente da exploração aurífera e do comércio, além do fortalecimento da produção artística, estimulada por uma acentuada concorrência, abrangendo a criação e a produção de obras sacras. Nesse momento, as irmandades gerenciadas por leigos representativas de todas as classes sociais presentes na sociedade assumem um papel destacado. Nesse novo cenário, destaca-se o surgimento de escolas regionais de imaginária em Minas Gerais e Goiás, que se somam às existentes na Bahia, em Pernambuco, no Rio de Janeiro e no Maranhão. Cada obra apresenta características escultóricas particulares, tanto em aspectos formais, técnicos quanto estilísticos. Além da contribuição dos escultores e santeiros portugueses e brasileiros que atuaram nesses centros, alguns dos quais já reconhecidos e devidamente estudados, há que se considerar também o legado dos artistas locais, ainda pouco conhecidos.

Até o presente momento, os estudos e inventários abordados referem-se às imagens esculpidas que persistem até os dias atuais, confeccionadas em madeira, pedra e barro, e alojadas em altares e outros cômodos de igrejas, capelas e conventos, bem como presentes nas coleções de museus e particulares. No entanto, o escopo do inventário em questão concentra-se em imagens cuja existência é atestada exclusivamente por meio de uma narrativa escrita no início do século XVIII. A existência dessas imagens, em sua maioria, é incerta, e sua localização física permanece desconhecida. Portanto, tais memórias correspondem a imagens “reais” que existiam no período mencionado pelo frei Santa Maria em sua obra. Embora algumas das imagens descritas neste estudo possam existir, este projeto não teve como objetivo averiguar tal possibilidade. Trata-se, portanto, de um tema a ser investigado em pesquisas futuras.

A narrativa em apreço corresponde à obra setecentista *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora*, do frei agostiniano português Agostinho de

Santa Maria. Esta obra apresenta-se como um "relevante inventário", ao disponibilizar dados acerca do papel e da utilização das imagens devocionais marianas na época moderna (Fernandes, 2018).

A monumental obra foi publicada em Lisboa entre os anos de 1707 e 1723, consistindo em dez tomos: os sete primeiros referentes ao território português peninsular; o oitavo às conquistas ultramarinas na Índia, Ásia e África. No tocante ao Brasil, os tomos 9 e 10 são pertinentes. O nono tomo está dividido em dois livros: o primeiro, aborda as imagens milagrosas do Arcebispado da Bahia; e o segundo, inclui as imagens dos Bispados de Pernambuco, Maranhão e Grão-Pará. O décimo tomo, por sua vez, é composto por quatro livros. Os três primeiros, referentes ao abrangente bispado do Rio de Janeiro, elencam as imagens/títulos das Capitanias do Rio, de São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. O quarto livro, por sua vez, faz referência às imagens encontradas nas conquistas oceânicas portuguesas, como as ilhas da Madeira e Açores (Quadro 1).

Quadro 1 – Estrutura dos Tomos 9 e 10 do Santuário Mariano

	Livro	**Instituição**	**Estado**	**Títulos**
Tomo 9	I	Arcebispado da Bahia	BA	I ao CXXXII
	II	Bispados de Pernambuco, Maranhão e Grão-Pará	AL, CE, MA, PA, PB, PE e RN	I ao LXIV
			Total Títulos	**196**
Tomo 10*	I	Bispado do Rio de Janeiro	RJ e SP	I ao XXXV
	II		PR, RJ, SC e SP	I ao XXV
	III		MG, RJ, RS e SP	I ao LXXXX
			Total Títulos	**150**
			Total Geral	**346**
*O tomo 10 tem 4 livros, sendo o último, o IV, dedicado às Ilhas Oceânicas (Açores, Madeira e Porto Santo).				

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1722 tomo nove, 1723 tomo dez.

Frei Agostinho de Santa Maria nasceu Manoel Gomes Freire, na cidade de Estremoz, no Alentejo, em Portugal, em 28 de agosto de 1642. Adotou o hábito dos Agostinianos Descalços no ano de 1665, ocupando, posteriormente, os cargos de Definidor e Vigário-Geral na Congregação. O autor em questão foi um escritor prolífico, com muitas obras publicadas, entre produções autorais e traduções, versando sobre temas de cunho sacro, englobando crônicas referentes à Ordem Agostiniana, tratados religiosos e meditações. Além disso, é claro, a sua obra de maior fôlego: *O Santuário Mariano* (Machado, 1741; Santa Maria, 1722 tomo nove, 1723 tomo dez; Vela, 1925).

É curioso o fato de que Frei Santa Maria nunca tenha se aventurado ao além-mar, portanto nunca esteve no Brasil ou mesmo em outras regiões do vasto Império português, descritas em sua obra. Talvez tenha se ausentado muito pouco do convento no qual viria a passar boa parte da sua vida, o Convento de Nossa Senhora da Graça, em Évora. Por conta disso, para

enriquecer a sua obra com os casos ali narrados, requisitava suas informações sobre as imagens milagrosas de Nossa Senhora em obras manuscritas e impressas ou por meio de correspondências trocadas com conhecidos que viviam no Brasil ou que aqui tinham estado. Conforme argumentado por ele no prólogo do primeiro tomo:

> Advirto de caminho aos que lerem estes Santuários, que a mim me não foi possível visita-los todos e assim poderá suceder que pelas informações, que se me remeteram, poderei encarecer algumas coisas, como nos ornatos, grandeza, riqueza, e asseio, ou outras coisas semelhantes; e também nas distancias poderei acrescentar ou diminuir as léguas; porque a minha tenção foi dizer a verdade do que havia e faltando a ela, será por falta, ou aumento das informações daqueles que me as fizeram (Santa Maria, 1707).

Nos tomos inventariados do *Santuário Mariano*, Frei Agostinho revela o nome de algumas dessas fontes de informação, entre as quais pode-se relacionar as obras *Crônica do Brasil* e *Vida do Padre José de Anchieta* do Padre Jesuíta Simão de Vasconcelos (1663, 1672); o livro *Agiologio Lusitano,* de Jorge Cardoso (1652-1744); a obra *História do Estado do Brasil*, de frei Vicente do Salvador (1889);[3] e o *Castrioto Lusitano*, do frei Rafael de Jesus. No que se refere ao tomo dez, referente ao Bispado do Rio de Janeiro, a fonte mais utilizada é uma relação elaborada pelo Provincial da Ordem Franciscana no Brasil, o frei Miguel de São Francisco,[4] mencionado 129 vezes. Exceção feita para o caso das imagens tidas por milagrosas em igrejas de Minas Gerais, num total de 14 títulos, para as quais não há nenhuma indicação de fonte. Ademais, outra espécie de fonte utilizada são informações passadas pelos vigários locais, como ocorre frequentemente no Livro I do tomo nove, concernente ao Arcebispado da Bahia, cujos nomes são declarados no referido tomo (Santa Maria, 1722 tomo nove).

Ademais, diante da ausência de fontes que fornecessem informações acerca das imagens tratadas, o frei recorria à sua imaginação para preencher as lacunas existentes nessas narrativas, com o propósito de lhes atribuir maior veracidade.

A dispersão das imagens em locais remotos e inóspitos do vasto território brasileiro, além da consideração pelo Império português, levando-se em conta que as obras anteriores abordam a imagem mariana fora do continente brasileiro, configuram uma empreitada monumental e extensa do frei descalço em relatar todos os eventos associados a essa imaginária milagrosa. Tal empreitada abarca os aspectos formais e técnicos, o culto, os milagres, as celebrações e as peregrinações. Um aspecto relevante a ser considerado é que, considerando

[3] Escrita pelo Frei Vicente do Salvador, em 1627, teve primeira edição impressa no Brasil somente em 1889.
[4] Frei Miguel, natural do Rio de Janeiro e falecido em 1734, foi compelido a escrever sua relação em duas ocasiões distintas, visto que o manuscrito original foi destruído durante a invasão dos franceses no Rio de Janeiro, entre 1710 e 1711, como admite Frei Agostinho no Tomo 10 (Santa Maria, 1723 tomo dez).

todo o reino de Portugal, o frei listou aproximadamente 1.655 títulos/imagens referentes a Nossa Senhora em suas mais diversas invocações nos dez tomos de sua obra.

Conforme frei Agostinho (1707), a motivação para elaborar a obra é compilar informações a respeito dos princípios e origens de "algumas miraculosas imagens" da Virgem Maria. Algumas dessas imagens já eram celebradas por escritos de sua época ou de épocas anteriores, enquanto outras não haviam sido tratadas, notadamente no Reino de Portugal. Em seu tempo, escritos dessa natureza tornaram-se bastante recorrentes. Denominados de Topografia Sagrada, tais registros propunham enumerar e descrever os locais de peregrinação e as imagens reputadas por atributos milagrosos. A impressão e difusão de compêndios de imagens milagrosas da Virgem, ricamente ilustrados, tornaram-se bastante populares na Europa no início do século XVII.

Um exemplo disso, como apontado por Freedberg (1992), é o *Atlas Marianus*, do jesuíta alemão Wilhem von Gumppenberg, de 1659, com várias reedições, adaptações e traduções. Em contraste com muitas publicações contemporâneas que se concentravam na descrição de imagens em contextos geográficos mais limitados, como regiões, cidades ou países, o *Atlas* oferece uma visão global, apresentando imagens marianas milagrosas de diversas regiões do mundo. Para tanto, é apresentado um excelente índice, no qual são indicadas as variedades de imagens desse tipo, os locais e as épocas da descoberta (*Inventio*), os autores, o material utilizado e os milagres, é claro.

Frei Agostinho, indubitavelmente, estava familiarizado com a obra do jesuíta alemão, a qual é referenciada em múltiplas ocasiões no tomo oito de seu Santuário, na qual descreve as devoções marianas encontradas nas conquistas portuguesas da África, Índia e Ásia (Santa Maria, 1720, tomo oito).[5]

Nos tomos referentes ao Brasil, o jesuíta Gumppenberg é mencionado uma única vez, especificamente no nono tomo, que trata do Arcebispado da Bahia. Nessa passagem, o frei narra a história de Nossa Senhora dita "azevediana", que teria pertencido ao padre jesuíta Inácio de Azevedo – daí a origem da devoção. O padre e mais 39 religiosos da Companhia foram mortos afogados por piratas franceses enquanto se dirigiam ao Brasil (Gumppenberg, 1672, livro 3).

Diante do exposto, infere-se que a possibilidade de frei Agostinho ter se aproximado do modelo proposto pelo *Atlas Marianus* ao estabelecer uma topografia do sagrado para o território brasileiro não é descabida. Tal modelo é perceptível por meio de ermidas, capelas, igrejas paroquiais e conventuais assinaladas, com seus caminhos e distâncias demarcadas. Os locais

[5] Ainda referido uma única vez, no tomo 10, sobre uma Nossa Senhora da Candelária da Ilha de Tenerife.

que abrigavam em seu interior as imagens veneradas, revelando sua origem (invenção), materiais, forma, festas, romarias e milagres. Em especial, os milagres, que constituem a essência da obra e da veneração dos fiéis, conforme indicado em seu subtítulo: *História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora* (Santa Maria, 1722 tomo nove).

Os relatos do frei apresentam uma série de ocorrências milagrosas, que permeiam quase todas as narrativas históricas. Dentre os relatos, destacam-se casos simples e espetaculares, como o de uma índia chamada Maria, que, segundo os registros, ressuscitou após seu corpo ser depositado diante de um altar dedicado a Nossa Senhora do Rosário em uma igreja localizada no atual município de Jaguaripe, na Bahia. Em determinadas passagens, Agostinho não associa as imagens a milagres ou maravilhas, contudo as menciona por serem capazes de proporcionar uma "devoção fervorosa" nos fiéis (Santa Maria, 1722 tomo 9).

Freedberg (1992) analisa alguns elementos que determinam o poder das imagens em função dos milagres, tais como as peregrinações, romarias, crença e aparência estética. Esses elementos estão presentes em toda a obra de Frei Agostinho, desde os primeiros tomos, referentes às imagens marianas veneradas no mundo português.

É importante ressaltar que frei Santa Maria centra o seu critério de seleção dessas imagens marianas exclusivamente na fama que alcançavam à época como "imagens milagrosas", que movimentavam fiéis em várias partes das antigas capitanias brasileiras em concorridas romarias, notadamente na data em que eram festivamente celebradas, como argumenta:

> Neste livro havemos de recolher a notícia de todas as imagens de Maria Santíssima, de que tivemos noticia, por milagrosas, e de grande veneração as suas imagens, que raro será o cristão, que com fé, e verdadeira devoção venerar alguma imagem sua, que a não ache logo propícia e toda solícita no seu bem e remédio (Santa Maria, 1722, p. 260-261, tomo nove).

Neste sentido, peregrinação e milagres são termos correlatos, já que a peregrinação tem sua origem em uma imagem que opera milagres ou que recebe manifestações de gratidão por alguma ação aparentemente milagrosa (Freedberg, 1992).

Outro elemento-chave em toda a peregrinação é a esperança, cujo centro são os santuários e seu interior. Nesse aspecto, a imagem surge como um elemento central e eficaz, operando um complexo processo de manifestações de fé, esperança e como remédio para os males (Freedberg, 1992).

Ao relatar essas imagens milagrosas, dispostas nos santuários em locais privilegiados, como os altares centrais (Tabela 1), frei Agostinho também procura reforçar a concorrência dos fiéis romeiros com base no aspecto externo das esculturas sacras. Assim, as "nossas senhoras" são descritas como formosas e belíssimas, aspecto ainda mais potencializado pelos ornamentos

que usam, como vestidos e mantos de seda, além de acessórios de ouro e prata, como coroas, resplendores e cetros. Tudo isso com o intuito de fazê-las mais atrativas e esplendorosas, assegurando, em termos estéticos e visuais, características próprias, que as distinguem de outras imagens presentes no templo ou mesmo na região. Nesse sentido, explica-se a necessidade de uma imagem especial e exclusiva (Freedberg, 1992).

Tabela 1 – Localização no templo – tomos 9 e 10
N=346

Localização	**%**
No altar-mor	45
Em altar lateral	20
Não indicado	35

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1722 tomo nove, 1723 tomo dez.

ASPECTOS RELATIVOS À ESCULTURA MARIANA INDICADOS PELO INVENTÁRIO

Os inventários vêm se tornando instrumentos bastante importantes – e mesmo imprescindíveis – para aqueles que atuam em museus e na área do patrimônio cultural, seja ele sacro ou civil. São necessários porque, inicialmente, servem como uma ferramenta de identificação, levantando dados básicos sobre o objeto. Depois, agem como uma ferramenta de proteção, reunindo dados necessários para a tomada de decisões sobre a proteção dos objetos ou bens. Por fim, tornam-se um instrumental científico, levantando e produzindo conhecimento profundo para a valorização e compreensão do objeto inventariado (Mota; Rezende, [202-?]). Obviamente, no caso do projeto, foi proposto um inventário que se concentrasse apenas na primeira fase, que é a de identificação, na qual buscou-se extrair dados básicos sobre as imagens marianas descritas por Frei Santa Maria para o caso brasileiro.

O levantamento foi realizado mediante preenchimento de uma ficha de trabalho, organizada no Excel, especialmente desenvolvida para a pesquisa, e que propõe contemplar os seguintes campos: título da devoção; localidade (estado, cidade, vila, povoado ou distrito); monumento religioso (convento, igreja, capela ou oratório); localização da imagem no monumento (altar-mor, altar lateral, nicho, outros); origem da imagem (história); descrição (aparência, material e técnica); dimensão (quando mencionada); festa e romaria; referência a irmandade, confraria ou ordem religiosa; referência na obra (tomo, título, página); observação (algum dado importante a ser destacado).

Os dados apresentados pelo inventário permitiram, em um primeiro momento, a elaboração de gráficos e quadros completos, quantitativos e qualitativos, sobre a quantidade de imagens e de devoções, as técnicas e os materiais utilizados, sua tipologia (imagem de altar, roca, processional, oratório etc.), sua autoria (quando mencionada) e sua distribuição pelas

localidades, cidades e regiões do Brasil. Além disso, eles fornecem subsídios para o estudo da produção de esculturas sacras no período colonial e informações sobre o culto, as festas e as romarias em torno das devoções marianas descritas na obra, temas que deverão ser abordados em estudos posteriores. A seguir, apontaremos algumas informações levantadas em alguns dos campos acima indicados.

Campo Devoção

O levantamento revelou a presença, no Brasil, de 59 devoções relacionadas a Nossa Senhora. A Tabela 2 demonstra as 12 devoções mais populares, na qual verifica-se que Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário destacam-se, seguidas por Nossa Senhora do Desterro e da Piedade.

Tabela 2 – Quantidade de imagens por devoção
(Somente as 12 mais frequentes, num total de 59)

Número	Devoção	Quantidade
1	Nossa Senhora da Conceição	50
2	Nossa Senhora do Rosário	46
3	Nossa Senhora do Desterro	20
4	Nossa Senhora da Piedade	14
5	Nossa Senhora do Carmo	12
6	Nossa Senhora do Pilar	12
7	Nossa Senhora da Ajuda	10
8	Nossa Senhora da Penha	10
9	Nossa Senhora de Nazaré	9
10	Nossa Senhora do Amparo	8
11	Nossa Senhora de Montserrat	8
12	Nossa Senhora das Neves	7

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1720 tomo 8, 1722 tomo 9, 1723 tomo 10.

A devoção a Nossa Senhora da Conceição é uma das mais antigas em Portugal, sendo, em 1646, declarada oficialmente pelo rei dom João VI como padroeira do país e de suas terras além-mar (Matos, 2001). Segundo a tradição, uma primeira imagem teria aportado no Brasil em uma das naus de Pedro Álvares Cabral, em 1500. Os grandes propagadores da devoção foram os frades franciscanos, que a espalharam por todo o país, de norte a sul, com a dedicação de ermidas e capelas, muitas das quais tornaram-se paróquias e catedrais, como se vê na indicação de Frei Agostinho. Pela Tabela 3, verifica-se que a maior presença dessa devoção está no Rio de Janeiro, com 20 imagens inventariadas.

Nossa Senhora do Rosário, apresentada também na Tabela 3, tem sua maior difusão no Nordeste brasileiro, notadamente na Bahia, onde se contabilizam 27 imagens dessa devoção. No Brasil, a devoção do Rosário difundiu-se entre os negros escravizados, que ergueram capelas, produziram imagens e associaram-se em confrarias e irmandades para venerá-la e festejar sua festa. No século XVII, a região Nordeste do país era marcada pela forte presença

de engenhos de açúcar, que demandavam uma grande quantidade de mão de obra escrava. A popularidade da Senhora do Rosário na região era atribuída à presença maciça de cativos, que contribuíam para a atividade açucareira. A própria narrativa estabelecida pelo frei para tais imagens remete ao século XVII e está sempre associada à fundação de ermidas e capelas nos engenhos do litoral brasileiro (Santa Maria, 1722 tomo nove). Faz-se necessário destacar que, no momento em que o frei finalizou o décimo e último tomo, em 1723, o processo de descoberta e exploração do ouro em Minas Gerais encontrava-se em suas fases iniciais. Durante o século XVIII, tal processo econômico acarretou o deslocamento da economia colonial para o eixo sul, inclusive no que diz respeito ao plantel de escravos.

Tabela 3 – Distribuição das imagens de Nossa Senhora da Conceição e de Nossa Senhora do Rosário por estados

Tomo 9			Tomo 10		
Estado	**N. Sª. Conceição n**	**N. Sª. Rosário n**	**Estado**	**N. Sª. Conceição n**	**N. Sª. Rosário n**
Bahia	13	27	Rio de Janeiro	20	9
Pernambuco	2	1	São Paulo	8	1
Paraíba	1	2	Minas Gerais	2	3
Ceará	-	1	Paraná	-	1
Maranhão	1	-			
Pará	3	1			
Total	**20**	**32**	**Total**	**30**	**14**

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1722 tomo nove, 1723 tomo dez.

Nota: Sinal convencional utilizado:
- Dado numérico igual a zero não resultante de arredondamento.

Campo Localidade

Neste campo, encontram-se indicados os estados em que se localizam os templos que abrigam as imagens tidas por milagrosas pelo frei. A Tabela 4, referente ao tomo 9, englobando o Arcebispado da Bahia e os bispados de Pernambuco, Maranhão e Grão-Pará, demonstra que a Bahia concentra mais da metade das esculturas descritas: 66% delas, ou 128 imagens. Desse total, 54 estão na cidade de Salvador. Em seguida, vem o bispado de Pernambuco, com 17% (33 imagens), concentradas principalmente em igrejas de Olinda (sede do bispado) e Recife. Por fim, estão os bispados do Maranhão e Grão-Pará, com um total de 10% (19 imagens), localizadas notadamente em igrejas de São Luís e Belém.

Já a Tabela 5, referente ao tomo 10 e ao bispado do Rio de Janeiro, demonstra que praticamente a metade delas, 56%, ou 84 esculturas, concentra-se no Rio de Janeiro; seguido de São Paulo, com 29% delas, ou 44 imagens; Minas Gerais ocupa o terceiro lugar, com 9%, ou 13 esculturas, localizadas na antiga Vila Rica (atual Ouro Preto), com 11, e na Vila do Ribeirão do Carmo (atual Mariana), com 2. As restantes estão distribuídas pelo Espírito Santo (3%) e pelo Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul (1% cada).

Tabela 4 – Distribuição das imagens por estado
N=196

Estado	%
Bahia	66
Pernambuco	17
Pará	6
Paraíba	5
Maranhão	4
Ceará	1
Rio Grande do Norte	1
Alagoas	1

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1722 tomo 9.

Tabela 5 – Distribuição das imagens por estado
N=150

Estado	%
Rio de Janeiro	56
São Paulo	29
Minas Gerais	9
Espírito Santo	3
Paraná	1
Santa Catarina	1
Rio Grande do Sul	1

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1723 tomo 10.

Campo Origem

Neste campo, buscou-se levantar dados presentes no Santuário Mariano que pudessem indicar a origem das imagens. Buscou-se compreender aquilo que se refere ao seu *inventio*, mencionado anteriormente, que envolve aspectos relativos ao seu descobrimento, local onde se deu, procedências, autorias e encomendas, conforme demonstrado nas Tabelas 6 e 7.

Tabela 6 – Origem das imagens
N=196

Local	%
Portugal	15
Sem indicação alguma	34
Histórico do monumento	26
A mando de alguém	25

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1722 tomo 9.

Tabela 7 – Origem das imagens
N=150

Local	%
Portugal	3
Espanha	1
Peru	1
Sem indicação alguma	24
Histórico do monumento	55
A mando de alguém	13
Com autoria	3

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1723 tomo 10.

Conforme o inventário, foi constatado que uma parcela delas, indicadas pelo percentual de 34% no tomo 9 e 24% no tomo 10, não apresenta qualquer indicação de origem. Em contrapartida, outra parcela significativa, 26% no tomo 9 e 55% no tomo 10, apresenta uma correlação entre sua origem e a história do monumento religioso para o qual foi produzida, sendo este um elemento presente na descrição, independentemente de tratar-se de uma ermida, capela ou convento. Muitas dessas construções possuem uma história que remonta, majoritariamente, ao século XVII, o que poderia implicar na origem seiscentista de muitas imagens inventariadas. Ademais, para determinadas imagens, Frei Agostinho chega a estabelecer, no século em questão, a data de entronização no templo. No entanto, no tocante a esse aspecto, a origem da imagem é ainda imprecisa, visto que não é possível determinar com certeza se a escultura foi produzida no Brasil ou se foi trazida do exterior.

No tocante às imagens importadas, o levantamento indica que a maioria delas é oriunda de Portugal, sendo 15% na Tabela 6. O Nordeste brasileiro (tomo 9) é a região na qual se concentra o maior número de imagens identificadas por Frei Agostinho.

Frei Agostinho chega a proferir um juízo favorável a respeito de imagens produzidas em Portugal. Segundo o religioso, a imagem de Nossa Senhora da Ajuda de Jaguaripe, localizada na Bahia, teria sido faturada em Lisboa porque "[...] pela sua perfeição e pelo precioso do obrado, assim na escultura, como na pintura, e riquíssima encarnação, se obraria em Lisboa, onde se costuma fazer tudo com grande perfeição" (Santa Maria, 1722, p. 138-139, tomo 9).

Grande parte dessas imagens foi originalmente entronizada em oragos de engenhos situados ao longo do litoral brasileiro, mais precisamente nas regiões Sudeste e Nordeste. Com o avançar dos séculos, esses engenhos transformaram-se em povoados, que evoluíram para vilas e, posteriormente, cidades. Muitos desses oragos primitivos foram elevados à condição de igrejas paroquiais em momento posterior. Atualmente, muitas dessas estruturas ainda permanecem em funcionamento, embora, evidentemente, tenham experimentado modificações em sua arquitetura ou sido reconstruídas.

Outro elemento de destaque no "Campo Origem" é o termo "a mando de alguém", o qual, na maioria dos casos, indica que o fundador ou primeiro construtor do templo foi o responsável por encomendar a imagem e posicioná-la no trono. Em determinadas situações, a imagem era encomendada em outras localidades, possivelmente em regiões distintas ou até mesmo em outros países. Nas narrativas apresentadas pelo Frei, o espectro de "mandantes" é consideravelmente extenso, abrangendo desde proprietários de engenho ou fazenda, parentes próximos (esposas ou filhos), religiosos fundadores de conventos, militares, funcionários da administração régia, integrantes de irmandades de brancos, pretos ou pardos, até escravos e indígenas. Esse aspecto está relacionado também à situação da imagem, isto é, se ela foi produzida exclusivamente para aquele lugar, se encontrada por alguém na praia, em um rio ou no mato.

Conforme demonstrado na Tabela 6, no caso do tomo 9, 25% das esculturas, num universo de 196, foram "mandadas por alguém", ou seja, 49 esculturas. Já para o tomo 10, Tabela 7, 13% das esculturas, num montante de 150, ou 19 delas, também foram esculpidas a mando de alguém.

Em última análise, no tocante à autoria, constatou-se que Frei Agostinho chega a revelar a autoria de duas esculturas, com a indicação dos nomes dos escultores/santeiros. Ademais, em relação às outras duas, ele sugere a autoria, embora não indique nomes.

Ressalte-se que todas essas indicações de autoria referem-se à região pertencente ao Bispado do Rio de Janeiro (tomo 10).

A primeira imagem refere-se a Nossa Senhora da Glória, da igreja homônima no Rio de Janeiro, que teria sido esculpida por Antônio de Caminha. Este também foi o responsável pela construção da capela primitiva em 1701 e, à época do registro, era o zelador do local. Conforme descrito pelo Frei, a escultura em questão apresenta uma "rara formosura". Ao mesmo santeiro é atribuída a fatura de uma cópia dessa imagem para a cidade de Lagos, em Portugal (Santa Maria, 1723 tomo 10).

Outro escultor indicado é Sebastião Toscano, natural do Rio de Janeiro (Rabelo, 2009; Seixas, 2022). Esses autores chegam a atribuir ao artista outras imagens que apresentam características escultóricas semelhantes às imagens indicadas no *Santuário Mariano*. O escultor é responsável pela execução de duas imagens sacras: a de Nossa Senhora da Piedade, esculpida para a igreja homônima situada na atual Magé (Santa Maria, 1723 tomo dez), e a de Nossa Senhora da Guia da Marinha, produzida para a Igreja Paroquial da mesma invocação, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Ambas as imagens foram esculpidas em barro (Santa Maria, 1723 tomo dez).

A imagem de Nossa Senhora do Rosário, pertencente à Igreja Matriz da cidade de São Vicente, no litoral do estado de São Paulo, atual Itanhaém, é descrita no texto como "[...] obra de um insigne escultor que a fez de grande perfeição e de muito grande formosura [...] Este mesmo escultor também fez a imagem de Nossa Senhora da Conceição (de barro) da vila de Itanhaé" (Santa Maria, 1723, p. 120-122, tomo dez). Ademais, foi atribuída a ele a autoria de uma imagem de Santo Antônio destinada à mesma igreja. Sobre o escultor, que seria morador de São Vicente, Frei Agostinho relata que foi preso injustamente por um assassinato que não cometeu e foi livrado por meio de um "milagre" atribuído à imagem da Nossa Senhora do Rosário que fez para a Matriz de São Vicente. Contudo, no momento da entrega das imagens finalizadas, os residentes de Itanhaém, ao chegarem antes, transportaram a imagem do Rosário para a sua matriz, onde a identificaram como Nossa Senhora da Conceição. Os habitantes do município de São Vicente transportaram a imagem de Nossa Senhora da Conceição e sua designação na matriz ficou sendo Nossa Senhora da Assunção (Santa Maria, 1723 tomo dez).

CAMPO DIMENSÕES

A Tabela 8 exibe as dimensões das imagens coletadas no tomo 9 (Santa Maria, 1723), disponíveis no Arcebispado da Bahia e nos bispados de Pernambuco, Maranhão e Grão-Pará. É importante ressaltar que a dimensão fornecida pelo Frei é relativa somente à altura da imagem

e está expressa em palmos. Dentre as 196 imagens/títulos analisados, foi verificado que 79% apresentam sua dimensão expressa em números, o que equivale a aproximadamente 155 imagens. Já 14% delas, próximo de 28, aparecem sem indicação alguma de tamanho. Por fim, as 7% restantes, cerca de 13 imagens, têm suas dimensões indicadas por expressões como "grandes proporções", "avultado corpo", "bastante proporção", "de grande estatura", "proporção natural", "estatura mediana" ou ainda "muito pequena".

Ao analisar o tomo dez, referente ao Bispado do Rio de Janeiro, constatamos que as dimensões (Tabela 9) apresentam uma inversão em relação ao exposto no tomo anterior. A maior parte das imagens, cerca de 105 ou 70%, num total de 150 inventariadas, não apresenta nenhuma indicação de altura. Apenas 21% delas, ou 32 imagens, apresentam altura indicada. Outras 9%, cerca de 13 delas, têm a dimensão mencionada apenas por meio das expressões referenciadas anteriormente.

Tabela 8 – Dimensões
N=196

Dimensões	**%**
Indicada	79
Não indicada	14
Através de expressões	7

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1722 tomo 9.

Tabela 9 – Dimensões
N=150

Dimensões	**%**
Indicada	21
Não indicada	70
Através de expressões	9

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1723 tomo 10.

Ainda no que se refere ao tomo nove, e considerando as dimensões apresentadas na Tabela 10, foi observado que um conjunto mais extenso de imagens, correspondendo a 35% do total, cerca de 54 imagens, apresenta variações de altura entre 80 e 100 centímetros (4 a 4,5 palmos). Em contrapartida, um conjunto reduzido de imagens apresenta altura entre 60 e 70 centímetros (3 a 3,5 palmos). Já as imagens inferiores a 60 centímetros e as superiores a 100 centímetros apresentam um percentual semelhante, de 23%.

Já no caso das dimensões indicadas na Tabela 11, foi observado um certo equilíbrio entre as imagens com altura entre 80 e 100 centímetros (4 a 4,5 palmos, num total de aproximadamente 12) e aquelas com altura acima de 100 centímetros (4,5 palmos), com cerca de 10 imagens.

Tabela 10 – Dimensões indicadas
N=155

Dimensões	**%**
Até 60 cm	23
De 60 a 70 cm	19
De 80 a 100 cm	35
Acima de 100 cm	23

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1722 tomo 9.

Tabela 11 – Dimensões indicadas
N=32

Dimensões	**%**
Até 50 cm	16
De 60 a 70 cm	16
De 80 a 100 cm	37
Acima de 100 cm	31

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1723 tomo 10.

CAMPO DESCRIÇÃO

Este campo constitui um aspecto primordial, visto que permite a avaliação de elementos intrínsecos às esculturas, tais como técnica, tipologias, material, autoria e apresentação visual.

No tocante à técnica, Frei Agostinho demonstra, em suas descrições, familiaridade com termos técnicos da época, como "esculpida em madeira", "madeira estofada", "estofada em ouro", "estofada em ouro com folhas de prata", "ouro brunido", "marmorizado" e "imitando pedra".

Nas Tabelas 12 e 13, são apresentadas as técnicas e os materiais empregados na produção das imagens marianas. Constata-se, portanto, que a escultura em madeira predomina em grande parte do território brasileiro. De acordo com os dados apresentados na Tabela 12, referente à região Nordeste e Norte, observamos que 75% das imagens, dentre um total de 196, são esculpidas em madeira, o que equivale a 147 imagens. Já no Tomo 10, na Tabela 13, esse percentual cai para 87 imagens, correspondente a 58% do total. A escultura em barro ou terracota é um tipo de arte pouco representativo na região do bispado do Rio de Janeiro, com apenas cinco esculturas catalogadas. No Nordeste e Norte do Brasil, o número de esculturas em barro ou terracota chega a 14, embora a representatividade deste tipo de arte seja baixa. Outras, contudo, não apresentam indicações sobre sua técnica/material, como é o caso de 51 imagens no Bispado do Rio de Janeiro e 31 no Nordeste/Norte brasileiro.

Tabela 12 – Técnicas indicadas
N=196

Técnicas indicadas	**%**
Esculpida em madeira	75
Esculpida em barro	7
Não indicada	16
Através de expressões	1
Esculpida em pedra	1

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1722 tomo 9.

Tabela 13 – Técnicas indicadas
N=150

Técnicas indicadas	**%**
Esculpida em madeira	58
Esculpida em barro	3
Não indicada	34
Através de expressões	5

Fonte: autor com base em Santa Maria, 1723 tomo 10.

No tocante às imagens esculpidas em madeira, é imperativo incluir neste âmbito as imagens que Frei Agostinho indica como sendo de roca ou de vestir. No nono tomo, há 14 dessas imagens, dentre um total de 147, sendo que 11 delas estão entronizadas em igrejas situadas em Pernambuco, Maranhão e Pará. Quanto ao tomo 10, referente ao Bispado do Rio de Janeiro, foram levantadas 14 imagens de roca, num universo de 87 esculpidas em madeira.

As imagens descritas como de roca apresentam alguns elementos notáveis, conforme descrito por Frei Agostinho, a respeito desta tipologia de escultura. De acordo com os registros existentes, as vestimentas eram feitas em "tela" ou "vestidos na forma em que antigamente se

costumavam vestir as imagens, toalha de alemos e mangas com antigas sayas de ponta". Ademais, algumas dessas vestimentas eram complementadas com "toucado a antiga" (Santa Maria, 1723 tomo 10).

Frei Agostinho demonstra preferência por imagens de roca com toucado "a antiga", visto que, em sua perspectiva, tais representações destacam-se por sua estética mais refinada, distanciando-se do "estilo das cabeleiras", que, em sua visão, reflete uma vaidade que contraria o decoro esperado para o santo e o Divino (Santa Maria, 1723 tomo 10). A declaração em questão remete a determinadas diretrizes estabelecidas nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, datadas de 1707, as quais foram instituídas durante o governo do arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide – religioso referido em algumas ocasiões por Frei Agostinho – que estabelece o seguinte em relação às imagens:

> E as antigas que se costumão vestir, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecencia nos rostos, vestidos, ou toucados; o que com muito mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa Senhora; porque assim como depois de Deos não tem igual em santidade, e honestidade, assim convêm que sua imagem sobre todas seja mais santamente vestida, e ornada (Vide, 2011, p. 256).

O campo "Descrição" abarca também o inventário das imagens desprovidas de referências de material e técnica, cuja percepção dá-se por meio de expressões utilizadas pelo frei, revelando os cuidados estéticos empregados nas imagens, tais como "formosíssima", "formosura" e "formosa". Foram encontrados os seguintes adjetivos para descrever as esculturas do *Santuário Mariano*: "formosura no rosto", "rosto muito lindo", "majestade", "muito linda" e "rosto risonho". Também foram encontrados os adjetivos "não muito primorosa", "primorosamente detalhada" e "imagem fabricada pelos anjos". O total de esculturas assim analisadas foi de 12, considerando os tomos 9 e 10.

Neste campo, ocasionalmente, Frei Agostinho utiliza os termos "imagem moderna" ou "talha moderna" para indicar a possível data da escultura. Há uma forte possibilidade de que o autor esteja fazendo referência à escultura de caráter barroco, a qual passou a se destacar em Portugal a partir do final do século XVII. A fixação desse novo gosto, verificada no fim do século XVII, na arte retabulística da talha, certamente influenciou a produção de imagens, notadamente aquelas destinadas a ocupar essa nova tipologia de altares (Serrão, 2003). Imagens que incorporam uma nova retórica eclesiástica (Checa Cremades; Morán Turina, 1985). Essa observação é corroborada pelas citações de Frei Agostinho, que atribui a datação de algumas imagens consideradas "modernas" ao final do século XVII e início do século XVIII.

No nono tomo, por exemplo, são citadas as imagens de Nossa Senhora da Boa Morte e de Nossa Senhora do Pilar, as quais foram colocadas no Convento dos Carmelitas em Salvador, nos

ano de 1686 e 1690, respectivamente; outra de Nossa Senhora da Paz, da Igreja do Colégio dos Jesuítas em Salvador, foi confeccionada em Lisboa e entronizada no ano de 1672; a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, da igreja de Nossa Senhora de Nazaré, em Candeias (BA), faturada em Lisboa e entronizada por volta de 1700; ou ainda, uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, localizada na Ermida de Santo Estevão, em Camaçari (BA), sendo "muito moderna", da qual o Frei Agostinho teve notícias somente em 1714 (Santa Maria, 1722 tomo 9).

Outro aspecto concernente ao campo material diz respeito aos acessórios das esculturas, descritos pelo Frei (Santa Maria, 1722 tomo 9). Neste trabalho, os acessórios são compreendidos como todos os elementos empregados pelas imagens, seja como um sinal de dignidade e majestade, seja como um objeto significativo de sua invocação. No primeiro caso, encontram-se coroas, resplendores e cetros, confeccionados em prata e ouro, além de adereços, tais como brincos em pedras preciosas. No segundo caso, destacam-se círios, navetas, escapulários, cruzes e rosários.

No nono tomo, apenas 57 imagens são descritas com algum desses acessórios, sendo a maioria coroas, incluindo também os meninos, o que corresponde a 29,08% do total de 196 esculturas. Já o tomo 10 apresenta 37 imagens com acessórios, o que equivale a 24,66% de um total de 150 esculturas levantadas (Santa Maria, 1722 tomo 9, 1723 tomo 10).

No tocante ao aspecto da apresentação visual, este mostra-se igualmente relevante na retórica do frei Santo Agostinho, na medida em que permite vislumbrar, sob uma perspectiva mais contemporânea, o significado iconográfico e gestual da escultura. Ademais, tal retórica é característica do barroco, cujo propósito seria suscitar uma excitação da devoção, captando a atenção do fiel ou apurando sua sensibilidade diante da representação corporal das imagens sacras. Dessa forma, as esculturas adquirem um valor autônomo, expresso por meio da importância dos gestos.

O modelo iconográfico mais difundido nas descrições do frei agostiniano é o da Virgem carregando o Menino Jesus nos braços, frequentemente sustentado no membro esquerdo. De acordo com os dados obtidos, tal posicionamento manifesta-se no tomo 9, onde 93 das 196 imagens registradas (48%) encontram-se representadas nesta tipologia. As devoções que mais enquadram-se nesse gesto são Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da Ajuda e Nossa Senhora da Penha, dentre as 12 devoções mais representativas (Tabela 2). (Santa Maria, 1722 tomo nove).

O décimo tomo, por sua vez, contém 53 imagens, das 150 levantadas, o que corresponde a 35% dentro desta tipologia (Santa Maria, 1723 tomo dez).

Dentro do modelo iconográfico no qual a Virgem está acompanhada do Menino Jesus, já em uma fase posterior de sua infância, "em idade de sete anos", é imprescindível aludir às representações iconográficas de Nossa Senhora do Desterro, comumente vinculada ao período da permanência da Sagrada Família em estado de fuga no Egito (Santa Maria, 1723 tomo dez). Nas descrições do Santuário, Nossa Senhora é retratada conduzindo o menino pela mão, acompanhada de São José. O inventário dos dois tomos indicou 20 imagens referentes a essa devoção, embora somente 9 delas tenham sido descritas. Ademais, destaca-se a imagem de Nossa Senhora da Piedade, representando o corpo adulto e falecido de Jesus no seu colo. O inventário realizado identificou a presença de 14 esculturas, considerando-se os dois volumes (Santa Maria, 1722 tomo nove, 1723 tomo dez).

Ao adentrar o campo do gestual, constatou-se a existência de 24 esculturas que têm os dois braços erguidos para o alto. Tais gestos, que ocorrem frequentemente nas devoções de Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Amparo, Nossa Senhora da Assunção e Nossa Senhora das Mercês, entre outras levantadas em menor quantidade, são indicativos da relevância do tema. Ademais, há as imagens descritas com as mãos sobre o peito, totalizando 5, todas evocadas no Nordeste brasileiro (Santa Maria, 1722 tomo nove, 1723 tomo dez).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme assinalado, o presente artigo teve como propósito a apresentação e discussão de componentes parciais de um projeto de iniciação científica que se encontra em curso. O objetivo, como se constatou, foi abordar alguns elementos levantados no inventário, em campos determinados, tais como devoção, localidade, origem, descrição e dimensões. No entanto, a obra "Santuário Mariano", do frei Agostinho de Santa Maria, constitui um repertório exaustivo de informações mais abrangentes sobre o período colonial brasileiro, especialmente no que respeita à religiosidade popular, revelada a aspetos relacionados com as devoções, festividades, romarias e associações religiosas, conforme narrado pelo religioso agostiniano. Deve ainda ser considerado que as narrativas apresentadas na obra fornecem informações fundamentais para a compreensão de processos sociais e económicos mais amplos, relacionados com a construção de edifícios religiosos, o surgimento e desenvolvimento de vilas e cidades brasileiras em diversas regiões do país, bem como o papel das comunidades nesses processos.

A magnitude da obra produzida por Frei Agostinho, ao longo de 16 anos e abrangendo todo o império português da época, justifica a proliferação de estudos sobre ela, abordando uma diversidade de temáticas e emergindo em vários países, sobretudo naqueles que outrora integraram o referido império.

REFERÊNCIAS

CHECA CREMADES, Fernando; MORÁN TURINA, José Miguel. *El Barroco.* Madrid: Istmo, 1985.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia. Imagens e devoções marianas na época moderna. O testemunho do Santuário Mariano (1707-1723) de Fr. Agostinho de Santa Maria, OSA. *In*: MARQUES, Maria Alegria; OSSWALD, Helena (coord.). *Devoções e Sensibilidades Marianas*: da memória de Cister ao Portugal de hoje – Livro do XIII Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões. São Cristóvão de Lafões, 2018. p. 47-72. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/325300432_ Imagens_e_Devocoes_Marianas_na_Epoca_Moderna_O_testemunho_do_Santuario_Mariano_1707-1723_de_Fr_Agostinho_de_Sta_Maria. Acesso em: 7 jun. 2025.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes.* Madrid: Cátedra, 1992.

GUMPPENBERG, Wilhelm. *Atlas marianus quo sanctae Dei genitricis Mariae imaginum miraculosarum origines duodecim historiarum centuriis explicantur*. Monachil: Typographi Electoralis & Bibliopolae, 1672. Livro 3. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=JoQTgHR98ZoC&redir_esc=y. Acesso em: 5 maio 2025.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana, Histórica, Critica e Cronologica.* Lisboa: Officina de Ignacio Rodrigues, 1741. Tomo I. Disponível em: https://archive.org/details/bibliothecalusit01barbuoft/ page/n7/mode/2up. Acesso em: 14 nov. 2023

MATOS, Henrique Cristiano José. *Nossa História.* 500 anos de presença da Igreja Católica no Brasil. São Paulo: Paulinas, 2001. Tomo I. Período Colonial.

MOTA, Lia; REZENDE, Maria Beatriz. *Inventário.* Dicionário do Patrimônio Cultural/IPHAN. Brasília: IPHAN, [202-?]. Disponível em: portal.iphan.gov.br/dicionariopatrimoniocultural. Acesso em: 13 maio 2024.

RABELO, Nancy Regina Mathias. Santuário Mariano: resgate de antigas imagens do Rio de Janeiro. *Imagem Brasileira,* Belo Horizonte, n. 4, p. 51-56, 2009.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora. E das milagrosamente apparecidas, em a India Oriental, & mais Conquistas de Portugal, Asia Insular, Africa & Ilhas Felippinas*. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1720. Prólogo. Tomo oito. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7640. Acesso em: 29 mar. 2023.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano, e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora*. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1722. Tomo 9. Disponível em: https://archive.org/details/santuariomariano09sant/page/n17/mode/2up. Acesso em: 18 ago. 2020.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano, e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora.* Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1723. Tomo 10. Disponível em: https://archive.org/details/santuariomariano10sant/page/n13/mode/2up. Acesso em: 18 ago. 2020.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora. E das milagrosamente apparecidas, em graça dos Prègadores, & dos devotos da mesma Senhora*. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galraõ, 1707. Prólogo. Tomo Primeiro. Disponível em: https://archive.org/details/santuariomariano01sant_0/page/n13/mode/2up. Acesso: 16 jun. 2024.

SEIXAS, Antônio. Imaginária mariana na freguesia de Magé a partir dos escritos de frei Agostinho de Santa Maria em 1723. *Imagem Brasileira,* Belo Horizonte, n. 12, p. 123-131, 2022.

SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – o Barroco.* Barcarena: Editorial Presença, 2003.

VELA, Pe. Gregório de Santiago. *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustin.* Escorial: Imprenta del Real Monasterio, 1925. v. VII, S-T, p. 305-315. Acesso em: 14 nov. 2023.

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia.* Brasília: Senado Federal, 2011.

IMAGEM BRASILEIRA. Vol.1 Nº 15, Dez./2025 - ISSN: 1519-6283 / e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico), DOI: 10.5281/zenodo.18263336

AS POUCO CONHECIDAS E NÃO UTILIZADAS IMAGENS DE SANTOS ESCULPIDAS EM GRANITO PARA A SÉ DE SÃO PAULO

THE LITTLE-KNOWN AND UNUSED IMAGES OF SAINTS SCULPTED IN GRANITE FOR SÉ DE SÃO PAULO

LAS IMÁGENES POCO CONOCIDAS Y NO UTILIZADAS DE SANTOS ESCULPIDAS EN GRANITO PARA LA SÉ DE SÃO PAULO

Mozart Alberto Bonazzi da Costa[1]
macbonazzi@gmail.com

RESUMO

A Sé de São Paulo é um monumento de grande interesse para os estudiosos e para os interessados em arquitetura e arte. Para que fosse erguida, na primeira metade do século XX, editou-se modelos construtivos de grande tradição, alguns em desuso, como a cantaria manual em pedra, aplicada a uma construção daquele porte, por meio da qual foram produzidos os blocos para o revestimento das paredes e, para os vãos, os pilares fasciculados nervurados. Para obter-se uma ornamentação à altura daquela grande obra, contratou-se um excelente escultor-canteiro, natural e formado na Suécia, que permaneceu em São Paulo, naturalizando-se brasileiro, o escultor August Ferdinand Frick, que, além dos conjuntos de esculturas que compõem a fachada da catedral, é o autor da rica ornamentação interna, que se distribui em várias partes do templo. Dele, são as quatro peças excedentes que se analisa neste trabalho.

Palavras-chave: Imaginária Religiosa; Escultura em Granito; Mestres Canteiros; Sé de São Paulo.

ABSTRACT

The Cathedral of São Paulo is a monument of great interest to scholars and those interested in architecture and art. In order to build it in the first half of the 20th century, traditional construction models were used, some of which were no longer used, such as the manual stone masonry used in a building of that size, which was used to produce the blocks for the cladding of its walls and the ribbed pillars for the spans. In order to achieve an ornamentation worthy of such a great work, an excellent sculptor-stonemason was hired. He was born and trained in Sweden and remained in São Paulo, becoming a Brazilian citizen. He was the sculptor August Ferdinand Frick, who, in addition to the sets of sculptures that make up the façade of the cathedral, is also the author of the rich ornamentation that is distributed throughout various parts of the temple. The four remaining pieces are analyzed in this work.

Keywords: Religious Imagery; Granite Sculpture; Master Stonemasons; São Paulo Cathedral.

[1] Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), graduado em Educação Artística e Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). É docente da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Integrante do grupo de pesquisa Forma e Método de Projeto na Arquitetura Moderna e Contemporânea (FAUUSP/CNPq). Pesquisador de processos escultóricos tradicionais e contemporâneos, vem se dedicando ao estudo e à divulgação da talha ornamental barroca e rococó no Brasil, com textos publicados em importantes veículos no Brasil e no Exterior. Desenvolve cursos e projetos educativos e curatoriais dirigidos a espaços museológicos e culturais.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2098499791907824. Orcid: https://orcid.org/0009-0006-3144-8826.

RESUMEN

La Catedral de São Paulo es un monumento de gran interés para académicos y aficionados a la arquitectura y el arte. Para su construcción, en la primera mitad del siglo XX, se emplearon modelos de construcción tradicionales, algunos de los cuales ya no se utilizaban, como la mampostería manual de piedra empleada en un edificio de ese tamaño, que produjo los bloques para el revestimiento de sus muros y los pilares nervados para los vanos. Para lograr una ornamentación digna de tan gran obra, se contrató a un excelente escultor-cantero, nacido y formado en Suecia, que permaneció en São Paulo y se nacionalizó brasileño. Además de los conjuntos escultóricos que conforman la fachada de la catedral, también es autor de la rica ornamentación que se distribuye por diversas partes del templo. Las cuatro piezas sobrantes analizadas en este trabajo son suyas.

Palabras clave: Imaginería Religiosa; Escultura de Granito; Maestros Canteros; Catedral de São Paulo.

INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XIX teve, para São Paulo, um significado especial, por envolver a riqueza ocasionada pelo cultivo e exportação do café e o crescente processo de industrialização que modificaram a capital do estado. As demandas por objetos de luxo de produção local seriam atendidas por meio da fundação, em 1873, da Sociedade Propagadora de Instrução Popular, com o objetivo de formar artesãos, canteiros, serralheiros, marceneiros e carpinteiros, cada vez mais necessários em meio a um contexto no qual exigia-se, cada vez mais, qualidade na construção e ornamentação de luxuosos edifícios comerciais e residenciais (Gordinho, 2000).

Em 1882, a Propagadora seria ampliada, passando a chamar-se Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, com a missão de oferecer ensino gratuito em artes e ofícios àqueles que atuariam no comércio, na lavoura e na indústria. Muitas entre as significativas realizações dos formandos do Liceu ainda podem ser encontradas em edifícios da capital, hoje tombados pelo seu valor histórico e cultural (Gordinho, 2000).

Mesmo com o numeroso contingente profissional formado por aquela instituição, algumas especialidades constituiriam opções menos frequentes entre as escolhas profissionais dos jovens em treinamento. É o caso de um vasto conjunto de conhecimentos escultóricos muito mais ligado às atividades dos oficiais mecânicos durante a Idade Média (Wittkower,1989), do que aos profissionais atuantes em um contexto industrializado, quando se acentuava a mecanização em terras paulistas.

A partir da idealização e iniciativa do Arcebispo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva e do projeto de Maximilian Emil Hehl, sucedido por Jorge Krug e depois, por Alexandre

Albuquerque e, por fim, Luís Inácio de Anhaia Melo, entre 1913 e 1954, se construiria a nova Catedral da Sé de São Paulo (Relatório n. 1). Para a execução desse projeto, constatamos terem sido produzidos elementos estruturais, blocos para a composição de paredes, componentes fasciculados de pilares nervurados para os vãos e conjuntos de imagens religiosas executados à mão em granito, em diversas oficinas prestadoras de serviços. Também se estabeleceu junto ao Convento das Carmelitas, no bairro das Perdizes, hoje sede da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), um canteiro de obras de características quase medievais (informação verbal recebida do Sr. José da Cruz Lourenço ao autor em julho de 2015).

Devido ao alto custo oferecido pelas empresas que exploravam o material em território nacional, o projeto inicial previu a aquisição das pedras, a serem utilizadas na obra, de uma firma europeia. O primeiro lote entregue foi utilizado nos alicerces da construção, mas, devido à deflagração da Primeira Grande Guerra e a perda do segundo carregamento de pedras com o naufrágio, na costa portuguesa, do vapor "Bogor" que o transportava, passou-se a utilizar material local (Relatório n. 2, 1915). Para a extração do Granito Cinza Mauá, utilizado na obra, adquiriu-se uma pedreira em Ribeirão Pires, distando quatro quilômetros da Estação Ferroviária, para onde as pedras seguiam em carroças puxadas por animais de carga. Em São Paulo, os carregamentos de pedras seguiam, da Estação da Luz até a obra, em veículos de carga especialmente constituídos para este fim (Relatório n. 4, 1918). O material seria lavrado, além de outros colaboradores, por um grupo de oficiais provenientes principalmente de Portugal e da Espanha, especializado em cantaria e na escultura em pedra (informação verbal recebida do Sr. José da Cruz Lourenço ao autor em julho de 2015).

No presente trabalho, é apresentado e analisado um conjunto excedente de esculturas em granito, realizado pelo escultor-canteiro sueco, naturalizado brasileiro, August Ferdinand Frick, para a Catedral da Sé e nunca utilizado, permanecendo até hoje em posse da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). A realização da Catedral da Sé, na primeira metade do século XX, em São Paulo, utilizando técnicas escultóricas tradicionais sobre granito, constitui um caso excepcional e de interesse para o estudo dos processos escultóricos e da produção de bens integrados à arquitetura aqui editados. Destacamos a imaginária em granito, como um raro exemplo, em terras brasileiras, de produção escultórica embasada na reinterpretação de cânones clássicos. Aqui, entretanto, apresentou configurações marcadas por um olhar mais atualizado e modernizante, executada por um oficial mecânico de alto nível, formado e treinado na Suécia e aplicada a uma construção revivalista, inaugurada em 1954, já na segunda metade do século XX, na capital do estado de São Paulo, Brasil, durante as comemorações do IV Centenário de São Paulo. Portanto, mais de um século depois da

ocorrência do Revivalismo europeu, que, em derivações anacrônicas, se estenderia até os séculos XX e XXI, em diversos locais do mundo.

Também apresentamos algumas informações extraídas de documentos originais, inéditos, guardados por longo tempo e a nós gentilmente cedidos pelo filho do contratante de alguns canteiros portugueses e espanhóis que atuaram naquela histórica construção, com o objetivo de efetuar um registro que poderá, em muito, ser ampliado em novas pesquisas. São registros de nomes que atuaram na realização dos componentes em granito, esculpidos em técnica mista, utilizando a base oferecida por alguns maquinários modernos, mas com o predomínio do trabalho manual, com técnicas tradicionais, para a produção necessária à edificação, em granito, daquele templo monumental, nessa capital.

ANTECEDENTES À CONSTRUÇÃO DA NOVA SÉ DE SÃO PAULO

No final do século XVI, teria início a construção da primeira Igreja Matriz da então Vila de São Paulo, em obra que se estenderia até a inauguração, algumas décadas depois. Aquela capela, entretanto, não duraria muito e um novo templo seria construído no Largo da Sé, quando se criou o Bispado de São Paulo, em 1745. Aquele histórico templo também seria demolido em 1913, como já o tinham sido ou ainda seriam outros tantos na cidade de São Paulo, a exemplo da Igreja original do *Páteo* do Colégio, onde nasceu Piratininga. Excetuando-se o alicerce original em pedra e argamassa, que subsiste até hoje e teria a função de isolar a umidade do solo da construção original da Igreja dos Jesuítas, em taipa de pilão, a atual construção de tijolos é uma réplica, pouco fiel, inaugurada em 1979.

Nossos estudos apontam que ocorria um surto modernizador resultante de conveniências e interesses institucionais voltados à substituição de construções em taipa, material tradicionalmente utilizado em São Paulo que, no entanto, apresenta fragilidades se exposto à umidade, por edifícios construídos com materiais mais resistentes e duráveis, como os erguidos com estrutura em concreto armado, paredes de tijolos e revestimentos de pedra. Este processo também envolveu um desconhecimento ou desconsideração, por parte das elites locais, de questões como a da importância do patrimônio histórico enquanto documento básico à manutenção da memória de um grupo, fundamental à construção e constituição do pertencimento e, portanto, da cidadania.

Na verdade, como pudemos constatar nas pesquisas, toda a cidade colonial de São Paulo, construída em taipa de pilão, foi demolida, em nome de um progresso que resultou de apogeu de tal ordem, que se buscou expressar a pujança conquistada, erguendo-se novas construções em tijolo e cimento. O estilo adotado, marcado por um ecletismo europeizado, foi

considerado, por muitos, mais adequado à riqueza e "atualização" destas terras. Envolvia o que então se considerava "civilizado e desenvolvido", desvalorizando-se tudo o que dissesse respeito aos períodos colonial e imperial brasileiros, erguido na capital paulista.

Para se ter uma ideia do contexto urbano que cercava a cidade de São Paulo, antes da maciça demolição da cidade colonial, veja-se o vídeo LABTRI FAUUSP – Largo São Francisco (1862-1887), no qual, por meio de animação, reconstitui-se um pouco do que pode ter sido o centro da cidade, com base em fotos realizadas por Militão Augusto de Azevedo, em 1862 (Borba, [20--]).

Ainda se pode encontrar templos religiosos remanescentes, na área central da capital, como as Igrejas Primeira e Terceira Franciscanas, a Ordem Terceira do Carmo, a Igreja da Boa Morte, originárias do século XVIII, entre algumas poucas outras. Dos séculos XVII e XVIII, entretanto, não restaram outras construções originais no triângulo que delimitou o centro urbano da São Paulo colonial (São Francisco, São Bento e Carmo). Mesmo assim, existem, até hoje, oito construções históricas, remanescentes do período bandeirista, que já sofreram consideráveis intervenções, não se encontrando mais em estado próximo ao que deve ter sido o original, localizadas em diferentes regiões da cidade, que integram o conjunto de Equipamentos do Departamento de Patrimônio Histórico dessa capital.

O mesmo já havia acontecido neste país, no início do século XIX, após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro. Entendemos que, nesse momento, o Neoclassicismo ou interpretações que denotavam pouco conhecimento ou aprofundamento a respeito do que poderia significar aquele estilo francês, influenciado por expectativas pré-revolucionárias, resultou em uma tentativa de atualização estética em terras brasileiras. Essa "modernização" foi marcada pela edição de uma espécie de arquitetura de fachada, em boa parte dos casos em simulacros, por meio de adaptações que chegaram a mudar a configuração externa de inúmeras construções luso-brasileiras, sem que, no entanto, houvesse alterações nos espaços internos. Deste modo, não refletiam, em planta e funcionalidade, questões representativas de reflexões mais aprofundadas e avanços reais, dirigidos às mudanças em aspectos estruturais das próprias sociedades nas quais ocorreriam.

Assim, construções que apresentavam as soluções surgidas do processo de adaptação da arquitetura lusitana à enorme diversidade natural encontrável no território brasileiro e que apresentavam eficiência e eficácia, receberam uma "maquiagem neoclássica". No entanto, essas adaptações não corresponderam a alterações efetivas, como aquelas que, na Europa, fizeram modificar os espaços públicos e os residenciais urbanos, devido a questões de cunho higienista. Embora estas tenham sido observadas desde o Primeiro Império no Brasil, gerando orientações

dirigidas à observância de princípios sanitaristas, aqui só viriam a ser atendidas após a queda do Império, já no início da República.

A nossa pesquisa também mostrou que, entre o final do século XIX e o início do século XX, a alteração ou mesmo destruição de originais arquitetônicos aconteceria em muitos lugares. Não apenas em São Paulo ou em outras localidades brasileiras, também ocorreram em outras partes do Novo Mundo, onde a consciência a respeito do papel fundamental do patrimônio construído para a preservação da memória e a construção da cidadania, ainda não se encontrava suficientemente desenvolvida, conhecida ou divulgada.

A construção da nova Catedral da Sé na capital paulista, no nosso entendimento, constituiu um fenômeno tão anacrônico quanto fascinante, resultando em uma edificação monumental, que evoca as grandes catedrais medievais europeias que tanto influenciaram os estilos revivalistas no século XIX. Importa registrar que a obra, desde o início e que se estendeu principalmente por toda a primeira metade do século XX, teve importantes intervenções complementares ou obras de recuperação, realizadas até o final do mesmo século e início do seguinte.

Devemos, no entanto, deixar aqui registrado, que nada pode justificar a demolição da Sé Velha de São Paulo, ou dos outros templos inestimáveis, a exemplo da Igreja do Páteo do Colégio, a Sé (original), a Igreja de São Pedro dos Clérigos, a Igreja de Santa Ifigênia, a Igreja da Misericórdia, a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Igreja do Mosteiro de São Bento, Igreja de Pinheiros, assim como de toda a cidade colonial. Entendemos que todo esse acervo edificado foi infelizmente perdido em nome de interpretações equivocadas a respeito de um “progresso” que demonstrou o despreparo para se lidar com questões relativas à memória local, com base na preservação de documentos, escritos e construídos, comprometendo, assim, o estudo e o conhecimento dos processos que marcaram a evolução arquitetônica e artística neste Planalto de Piratininga.

No entanto, a monumentalidade da realização que resultou na Catedral Metropolitana de São Paulo leva-nos, neste artigo, a procurar concentrar a atenção nos processos que conduziram à concretização daquele ideal, por meio da concorrência de diversos grupos de profissionais especializados. Estes compuseram inúmeras frentes de trabalho, que movimentaram vultosos recursos, para se erguer um templo com estrutura armada em concreto, utilizando tijolos, revestimentos de blocos e pilares fasciculados nervurados finamente lavrados, executados em granito. O impressionante processo manual, que integrou obras escultóricas de excelente nível, merece ser estudado e conhecido por todos aqueles que se interessem pela memória e preservação do patrimônio artístico, histórico e cultural.

A ESCULTURA EM SÃO PAULO

No nosso estudo, vimos que, embora sejam inúmeras as realizações escultóricas em Portugal, no período colonial brasileiro, a arte escultórica restringir-se-ia, principalmente, à produção em madeira, de retábulos de altares e relevos parietais, com objetivos ornamentais em interiores religiosos católicos. No que diz respeito à tridimensionalidade da figura humana, limitava-se à produção de imagens de culto, nos primeiros tempos feitas em barro e, a partir do final do século XVII até o século XIX, em madeira. Embora existam, são menos frequentes, entre os séculos XVII e XVIII, os exemplares de obras escultóricas desenvolvidas em pedra e integrados a espaços internos ou mesmo externos na arquitetura religiosa brasileira.

Assim, a exploração das possibilidades de articulações formais aplicadas às três dimensões espaciais (altura, largura e profundidade), enquanto exercício criativo, envolvendo temas religiosos, mitológicos laicos ou profanos, ocorreria, no Brasil, após a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, por D. João VI, em 1816. Partindo dos pressupostos acadêmicos vigentes na França, a Missão Artística, embasaria, no Rio de Janeiro, o que viria a se tornar a Academia Imperial de Belas Artes, na qual passou-se a ensinar a escultura segundo os padrões clássicos ou acadêmicos.

Embora, no período colonial em São Paulo, não tenha sido comum a realização de esculturas em mármore, granito ou bronze, vimos que, surgiu, na cidade, na segunda metade do século XIX, demanda principalmente voltada ao atendimento de necessidades ligadas à construção e ornamentação de túmulos e mausoléus. Essa procura, graças às questões de cunho higienista, que conduziriam à criação dos espaços cemiteriais, cemitérios extramuros ou cemitérios municipais, em substituição aos habituais enterramentos nos interiores dos templos católicos ou em cemitérios contíguos às igrejas, faria com que se desenvolvessem aqui os recursos necessários à edição desse verdadeiro modismo europeu, tão valorizado entre as classes burguesas, principalmente na segunda metade do século XIX. Como pudemos observar, a construção de elaborados conjuntos fúnebres, com finalidades memoriais e honoríficas, compostos por arquitetura e ornamentação relevada em pedra, com a integração de esculturas tridimensionais em pedra ou bronze, normalmente, com temáticas que evocam sentimentos ligados à dor da perda e à saudade, predominou nos espaços cemiteriais estudados.

Em 2016, sob a vigência do convênio firmado entre a PUC-SP e o Serviço Funerário Municipal, foi desenvolvido o Projeto Memória & Vida, no qual coordenei o Grupo de Estudos em Arte e Arquitetura Cemiteriais (GEAAC) (Bonazzi da Costa, 2016a, 2016b, 2016c, 2016d). Enquanto me encontrava em trabalho de campo no Cemitério Consolação em São Paulo, fui procurado por um antigo profissional ligado à cantaria, o Sr. José da Cruz Lourenço, que, muito

gentilmente, passou às minhas mãos documentos relativos às atividades da "Marmoraria e Cantaria da Consolação", empresa pela qual foi responsável e que, anteriormente, pertenceu ao seu pai. Seu objetivo era perpetuar informações a respeito das atividades da área e de sua família. Registro aqui os agradecimentos ao referido senhor, por esta importante contribuição aos estudos que envolvem as atividades dos canteiros na cidade de São Paulo, na primeira metade do século XX. Estes documentos podem ser encontrados no Arquivo Metropolitano de São Paulo Dom Duarte Leopoldo e Silva, administrado pela Cúria Metropolitana de São Paulo, ao qual foram doados.

Com a crescente demanda de peças escultóricas para a ornamentação de túmulos e mausoléus em cemitérios brasileiros, ficou evidente que diversas marmorarias estabeleceram-se na capital paulista, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Muitas das peças então comercializadas na cidade, feitas em mármore de Carrara, provinham da Itália. Eram escolhidas e adquiridas aqui por meio de ilustrações ou de imagens fotográficas impressas em catálogos, que os interessados podiam consultar nas lojas, configurando a existência de modelos e cópias, que poderiam ser reproduzidos em série na Itália e enviadas para quaisquer partes do mundo.

Assim, a busca por exclusividade fez com que viessem, para São Paulo, profissionais gabaritados, como o escultor italiano Carlo Barbieri, contratado pela Marmoraria Carrara. Na cidade de São Paulo, na primeira metade do século XX, outros diversos escultores de excelente nível desenvolveram trabalhos em pedra (mármores ou granitos) ou em bronze, dentre eles, Francisco Leopoldo e Silva, Luigi Brizzolara, Galileo Emendabili, Nicola Rollo, Rodolfo Bernardelli, Amadeo Zani e Antelo del Debbio, Celso Antônio de Menezes e Victor Brecheret (Bonazzi da Costa, 2016a).

Entre fins do século XIX e primeira metade do século XX, ficou patente que a elite paulistana alinhou-se às tendências vigentes na Europa, desde o século XIX, envolvendo a construção de túmulos e mausoléus, alguns dos quais, com ornamentação profusa, tendo, inclusive, integradas aos conjuntos arquitetônicos, elaboradas esculturas em mármore, granito ou bronze.

Para atender essas demandas, diversas marmorarias dedicaram-se à produção de ornamentação e esculturas para a composição de túmulos e mausoléus, principalmente em cemitérios, como o Consolação, o São Paulo e o Araçá. Entre uma extensa lista, estavam a Nicodemo Roselli & Cia., a Carrara, a Tavolaro, a Milão, a Savóia, a Paulista, a Volpe & Filhos (Bonazzi da Costa, 2016a).

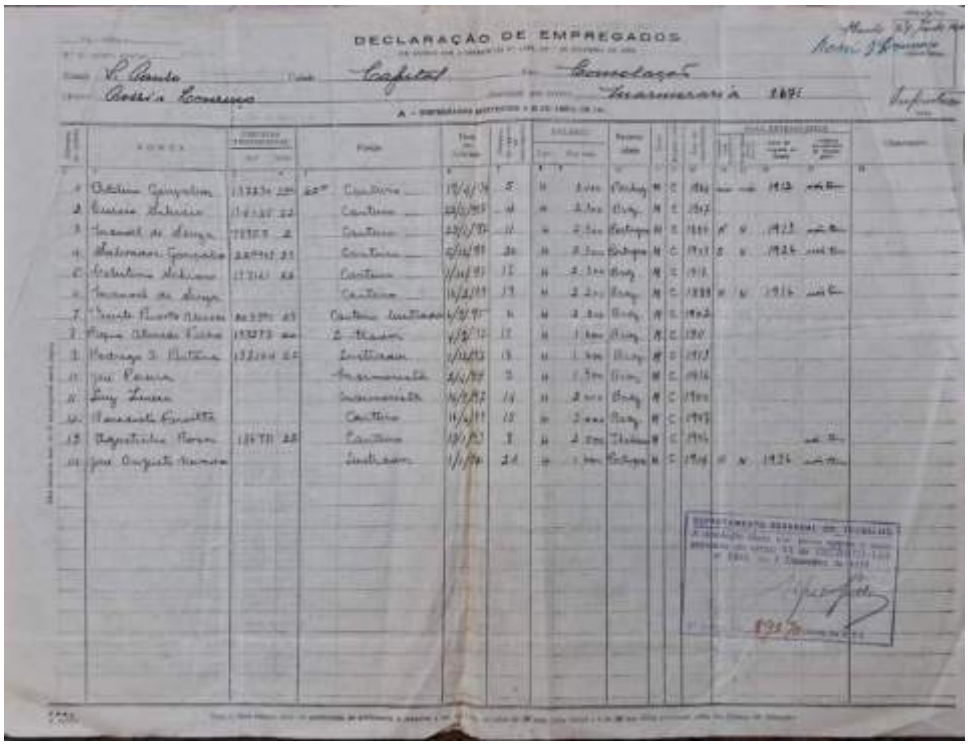
Também os documentos da firma Irmãos Lourenço & Rossi, pertencente aos irmãos portugueses, Srs. Jeronymo e Manuel Lourenço, e ao brasileiro Sr. Salvador Pedro Rossi,

apresentam informações a respeito do desenvolvimento dos trabalhos dirigidos à construção e ornamentação de túmulos e mausoléus em São Paulo, nos três primeiros quartéis do século XX. São exemplos, os documentos necessários à contratação de pessoal especializado e à documentação para a aquisição de áreas e obtenção de autorização para a construção de jazigos.

Esse conjunto documental também expõe parte da estrutura daquele sistema de produção, envolvendo desde a contratação, períodos de férias e demissão de funcionários, livros de ponto, até documentos relativos ao atendimento de solicitações de licenças para tratamentos de saúde, pelo visto frequentes, a julgar pelos atestados médicos, autorizando o afastamento dos funcionários para esse fim, e exigências legais da municipalidade, impostos sindicais ao Sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Mármores e Granitos de São Paulo, concessões para a construção nos espaços cemiteriais, impostos municipais, veículos para o transporte de matérias-primas e mercadorias. Todo esse acervo demonstra parte da desenvolvida estrutura formada para o atendimento das demandas daquela área específica.

A Declaração de Empregados da firma Irmãos Lourenço & Rossi, datada de 27 de junho de [19--] (Figura 1), em particular, documento de grande importância para este estudo, apresenta os nomes e as especialidades de alguns profissionais que atuaram naquela empresa.

Figura 1 – Declaração de Empregados da firma Irmãos Lourenço & Rossi



Fonte: acervo da firma Irmãos Lourenço & Rossi hoje no Arquivo da Cúria.

Diversos deles participaram da confecção de componentes para a construção da Catedral Metropolitana de São Paulo, de acordo com informação verbal do Sr. José da Cruz Lourenço

ao autor, em julho de 2015, sem especificações de nomes. No entanto, ficou claro que, entre aqueles nomes, apenas alguns teriam trabalhado no canteiro próximo à PUC-SP):

Adelino Gonçalves – Canteiro (português, nascido em 1884, chegou ao Brasil em 1912, casou-se com uma brasileira e não teve filhos);

Curcio Schiesaro – Canteiro (brasileiro, nascido em 1907);

Manoel de Souza – Canteiro (português, nascido em 1886, chegou ao Brasil em 1913, não se casou e não teve filhos);

Salvador Gonçalves – Canteiro (português, nascido em 1903, chegou ao Brasil em 1926, casou-se com uma brasileira e não teve filhos);

Celestino Schiesaro – Canteiro (brasileiro, nasceu em 1918);

Manuel de Souza – Canteiro (português, nascido em 1888, chegou ao Brasil em 1916, não se casou e não teve filhos);

Vicente Peixoto Alencar – Canteiro/lustrador (brasileiro, nasceu em 1902);

Roque Alencar Filho – Lustrador (brasileiro, nasceu em 1911);

Rodrigo A. Pestana – Lustrador (brasileiro, nasceu em 1913);

José Pereira – Marmorista (brasileiro, nasceu em 1916);

Luiz Tenesi – Marmorista (brasileiro, nasceu em 1900);

Benedicto Farcetta – Canteiro (brasileiro, nasceu em 1907);

Agostinho Rosa – Canteiro (italiano, nasceu em 1906);

José Augusto Nevada – Lustrador (português, nasceu em 1914, chegou ao Brasil em 1936, não se casou e não teve filhos).

Na referida documentação, encontram-se os seguintes nomes de profissionais ligados à empresa Irmãos Lourenço & Rossi: Jeronymo Lourenço, Manuel Lourenço, Salvador Pedro Rossi (proprietários). Funcionários: Adelino Gonçalves, Agostinho de Rosa, Benedicto Farsetti, Celestino Schiezaro, Curcio Schiesaro, Domingos Carvalho da Silva, Guersino (Longo?), Januário Selite, João Schiesaro, João Serveira Sampaio, José Augusto Nevada, José Pereira, Luiz Tenesi, Manuel de Souza, Rodrigo A. Pestana, Roque Alencar Filho, Salvador Gonçalves Garmel, Vicente Peixoto Alencar. Integrantes desse grupo atuaram na produção de elementos construtivos em granito[2], tendo alguns trabalhado no canteiro de obra da Catedral Metropolitana de São Paulo provisoriamente instalado junto à PUC-SP.

[2] Em 2012, tive a oportunidade de solicitar à PUC-SP a transferência de dez componentes de pilares fasciculados nervurados em Granito Cinza Mauá, da equipe de canteiros e não utilizados por serem excedentes, do Campus Monte Alegre para o Campus Ipiranga, onde estão guardados.

Outras diversas equipes operaram na construção da Catedral, e informações a respeito dos diversos profissionais que lá atuaram poderão ser encontradas ou descobertas em documentos como os estudados aqui. Muitos desses registros ainda se encontram nos arquivos mortos das empresas remanescentes e outros tantos, pertencentes às empresas que encerraram as atividades, podem ter se perdido. A memória da construção daquele templo monumental ainda poderá ser significativamente ampliada por novas pesquisas.

O emprego de obras escultóricas integradas à arquitetura em São Paulo intensificou-se gradativamente a partir da primeira metade do século XX, principalmente após a Primeira Grande Guerra. Nessa ocasião, para cá afluíram diversos profissionais que desenvolveram relevantes trabalhos que, em grande parte, se conservam em bens tombados na cidade até os dias atuais.

Embora a produção tumular tenha tido um importante papel para as atividades dos canteiros e escultores na capital paulista, entre fins do século XIX e início do século seguinte, a demanda por esculturas em pedra, principalmente a partir da primeira metade do século XX, também envolveria a produção de componentes em relevos ou tridimensionais escultóricos a serem integrados à arquitetura pública, religiosa ou doméstica, em um rico e diversificado contexto, envolvendo atividades, como as brevemente expostas com base na documentação apresentada acima, tendo um ponto culminante na construção da nova Sé que, a seguir, veremos como um dos mais destacados exemplos.

AUGUST FERDINAND FRICK

As nossas pesquisas apontam que o escultor sueco que, no Brasil, passou a ser conhecido como Ferdinando Frick, é o autor das estátuas dos santos, evangelistas e profetas, distribuídas pelos nichos presentes na fachada da Catedral Metropolitana de São Paulo, a Catedral da Sé, e também de diversos elementos ornamentais que se encontram em outras partes do templo.

No prefácio da publicação *Obras de F. Frick na Catedral da Sé,* de Wilson Gelbcke (2014), a sua neta, Carmen Frick Reu, descreve momentos preciosos relatados por sua mãe, Vera Ingrid Frick Reu, filha única do escultor. Ela acompanhou seus familiares em incursões aos arredores da capital paulista, em busca de flores, folhas e sementes para servirem de modelo para as esculturas dos capitéis das colunas, arcos ogivais, nichos e pedestais, reconhecidamente inspirados na fauna e flora brasileiras, inclusive em atendimento às instruções recebidas do clero encomendante.

Na nova edificação, as gárgulas e quimeras medievais foram substituídas por elementos da fauna e da flora do nosso país, produzidos em granito, envolvendo a simbologia eclesiástica, como “[...] o trigo e a uva (símbolos eucarísticos), o cacau, o sapo-boi, o tatu-bola, a salamandra,

a samambaia, o milho, o caju, o café, o maracujá, e muitas outras riquezas da biodiversidade brasileira" (Machado, 2015, p. 31).

A menina que percorreu e brincou por entre andaimes e escadarias inacabadas durante as obras do grandioso templo, enquanto seu pai realizava as esculturas, guardou, além de inúmeras lembranças, inestimável documentação reunida por seu tio, Ernfrid Frick[3]. Esse material, composto por documentos, fotos e matérias de jornais publicadas no Brasil e na Suécia, que, contando com as traduções de textos suecos pelo amigo Carl Almém, seriam a base para a biografia escrita por Wilson Gelbcke, às mãos de quem chegaram, por meio da filha de Frick, Sra. Vera Ingrid e da neta, Dra. Carmen Frick Reu (Gelbcke, 2014).

August Ferdinand Frick, nascido em 24 de fevereiro de 1878, em Koppaberg, condado de Örebro, na Suécia, estudou escultura na Escola Técnica Profissional Mista de Estocolmo (Tekniska Skolan), entre 1898 e 1902, aprimorando-se posteriormente em escultura com cópias de modelos em gesso, sob a orientação de dois renomados escultores, o professor da Academia de Artes de Estocolmo, John Böjerson e o reconhecido artista Christian Eriksson. Em 1904, seria agraciado com uma bolsa de estudos para a Academia Colarossi, em Paris, a partir do que, participaria de exposições em Paris e em Berlim, retornando ao seu país em 1905, passando a atuar como professor, na conceituada escola Konstnärsförbundet (Gelbcke, 2014).

Ferdinand Frick, mudou-se para o Brasil em 1913 e, como primeiro trabalho em São Paulo, executou uma maquete da nova Catedral da Sé, em escala 1:40, a convite do Sr. Adolpho Augusto Pinto, secretário da Comissão Executiva das obras do novo templo. Este trabalho, como esperado, atraiu a atenção dos apoiadores e financiadores da obra, após ter sido fartamente noticiado pela imprensa local, sendo muito visitado pela população paulistana (Gelbcke, 2014; Relatório n. 3, 1916), chamando também a atenção para o seu autor, que se tornaria conhecido na cidade, onde deixaria diversas obras.

Além das atividades como escultor, desenvolvendo trabalhos para a nova Catedral de São Paulo e atendendo a numerosas encomendas particulares, Ferdinand Frick, foi professor de escultura no Instituto Profissional Masculino de Artes e Ofícios de São Paulo, desde 1914, sendo efetivado no cargo após naturalizar-se brasileiro, em 1928. Em 1931, passou para a Escola Profissional e Industrial de São Paulo, onde se aposentou, em 1937 (Gelbcke, 2014).

Frick dedicou-se aos trabalhos para a nova catedral entre 1913 e 1933. Realizou as esculturas dos profetas e dos evangelistas, além de relevos ornamentais, nas diversas sessões

[3] Ernfrid Frick mudou-se para o Brasil em 1923 e trabalhou com o irmão até 1926, quando se tornou professor da Escola Profissional Mista de Franca e, em 1934, da Escola Profissional de São Carlos. É seu o projeto da Catedral de São Carlos Borromeu, naquela cidade, onde faleceu em 1959 (Gelbcke, 2014).

de capitéis que encimam as colunas, e nos frisos que arrematam os arcos ogivais e diversos pedestais presentes no templo. São suas as esculturas dos profetas Isaias, Jeremias, Ezequiel, Daniel e dos evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João, que ladeiam o principal portal de entrada do templo. Executou também as imagens dos Santos Anastácio, S. Cirilo, S. Gregório Nazianzeno, S. João Crisóstomo, Sto. Ambrósio, S. Jerônimo, Sto. Agostinho e S. Gregório Magno, totalizando 18 figuras aplicadas à fachada da Catedral Metropolitana de São Paulo (Gelbcke, 2014).

A beleza plástica e a simbologia presentes na temática da fauna e flora brasileiras são apresentadas nos relevos ornamentais esculpidos no arco que encima o portal da catedral e nos diversos capitéis das colunas, distribuídos em sessões paralelas no interior do templo. Na cúpula, os capitéis apresentam efígies de figuras ilustres, como papas e arcebispos, também se destacando o Grupo do Calvário em alto-relevo aplicado sobre o pórtico monumental da nova Catedral Metropolitana (Gelbcke, 2014).

Após a produção do grupo de imagens para a Catedral de São Paulo, Frick executaria, entre 1935 e 1938, diversos trabalhos para algumas igrejas da Capital e do Interior do estado, como a Catedral de Campinas, onde se encontra o monumento ao bispo Dom João Nery, e Batatais, para onde realizou uma imagem da SS. Virgem Coroada de Rosas (Gelbcke. 2014).

Também possuem obras e relevos de Frick: a Casa Pia de São Vicente, a Igreja de Sto. Antônio do Pari, e imagens para o novo Convento do Carmo, em 1934, à Rua Martiniano de Carvalho, e para as Igrejas da Consolação, no bairro de mesmo nome, e de São José, no Ipiranga, em São Paulo. Também receberiam obras do escultor, a Matriz de Bragança Paulista, além de monumentos nos cemitérios Consolação e Araçá, também na capital paulista, e bustos de personalidades relevantes, como o de Luiz de Souza Queiroz, para a Escola Superior de Agricultura de Piracicaba, que leva o seu nome (Gelbcke, 2014).

Após a aposentadoria, Frick continuou a esculpir e, em 1938, aos sessenta anos, recebeu da Suécia, uma incumbência que lhe trouxe grande entusiasmo: fundir a obra *Emigrantes: última vista da pátria,* um grupo escultórico realizado em gesso em 1915, quando se encontrava há apenas dois anos no Brasil. Para o autor, essa encomenda representou um canto de amor à sua terra natal. Infelizmente, o grande escultor não pôde realizar este último trabalho, devido a problemas de saúde (Gelbcke, 2014).

August Ferdinand Frick faleceu em São Paulo, aos 61 anos de idade, no dia 6 de maio de 1939, após realizar inúmeras obras que guardam memórias inestimáveis, entre as mais significativas, para diversas localidades da capital e do interior paulista (Gelbcke, 2014). A sua numerosa produção impressiona pela quantidade, mas, principalmente, pela excelência e qualidade.

Ferdinand Frick foi um excelente escultor-canteiro, que recebeu sólida formação em seu país natal, a Suécia, em uma época em que os monumentos realizados com os recursos da técnica escultórica em pedra e em bronze eram muito apreciados e valorizados, por oferecer potencialidades para a perpetuação da memória de fatos históricos.

Contar com a presença de um profissional desse nível enriqueceu o universo escultórico aplicado à arquitetura em São Paulo e em todo o país. A Catedral Metropolitana de São Paulo é um grandiloquente monumento à cristandade, também graças à sua brilhante atuação.

O CASO DE QUATRO ESCULTURAS EXECUTADAS POR FRICK, EM GRANITO, E NÃO UTILIZADAS NA NOVA SÉ PAULIMETROPOLITANA

Aqui trataremos de processos tradicionais da escultura, segundo a acepção clássica, por exemplo, segundo as regras que determinaram o uso de modelos de ferramentas que, por séculos, possibilitaram a expressão escultórica aos mais diversos profissionais, por meio do trabalho manual. Não por coincidência, o desenvolvimento das escolas de pensamento na Grécia foi acompanhado por descobertas como as que conferiram às ligas metálicas maior resistência, resultando em ferramentas que, utilizadas na escultura em pedra, possibilitaram a obtenção de formatos antes inatingíveis. Esculpir em pedra pode exigir, além das concepções artísticas, conhecimentos teóricos e técnicos.

Como comumente ocorre no campo da expressão artística, as concepções estéticas, no caso aqui escultóricas, originam-se na mente do autor e podem ser transpostas para a matéria básica de dois modos fundamentais: o direto, quando, utilizando ferramentas, obtém-se as formas desejadas, atuando diretamente sobre o bloco básico; ou o modo que envolve um planejamento anterior, por meio da realização de desenhos, para determinar medidas, formas e os seus pontos correspondentes para a transferência de informações para o bloco definitivo a ser esculpido. Neste caso, quantifica-se o material necessário (fundamental para orçamentos...) e realiza-se previamente versões do trabalho em protótipos, em argila ou gesso, antes de transpor as informações ou registros de formas já elaborados para a escultura final no material escolhido.

Os trabalhos aqui estudados foram executados segundo a acepção clássica, isto é, por meio da subtração de matéria do bloco básico o que, tradicionalmente, se associou à escultura. Também é mais que provável que, em fases antecedentes à realização do trabalho em pedra, os protótipos ou estudos das peças planejadas para a Catedral de São Paulo, assim como os dos bustos e monumentos, foram feitos em argila ou gesso, materiais nos quais os procedimentos técnicos possibilitam tanto a subtração quanto a adição de matéria durante a feitura, caracterizando o processo de modelagem.

Assim, entendemos que as ações necessárias para se alcançar as formas desejadas podem ser diretas sobre o bloco básico. Obtém-se os formatos de acordo com um plano presente, unicamente, na mente do autor, ou, por meio de um planejamento anterior. Este pode começar por um estudo e pelo registro das diversas vistas que comporão a obra. Lembramos que a escultura é tridimensional, isto é, possui múltiplas vistas, em todas as direções espaciais, sendo básicas a frontal e a posterior; as laterais, direita e esquerda, a superior e a inferior, assim como as intermediárias entre cada uma destas.

Sabemos que o desenho sempre foi um meio para o registro de ideias e para o planejamento de esculturas. Além de possibilitar a representação gráfica das concepções do autor, permitindo que as ideias possam ser visualizadas por outras pessoas, o desenho favorece a realização de planos, inclusive minuciosos, descrevendo formas, medidas e dimensões fundamentais ao planejamento e realização das obras, costumando ser empregado desde a primeira etapa dos processos de realização das obras.

Em foto (Figura 2) tirada no interior do ateliê de Frick, podemos ver, sobre uma prateleira, pequenos protótipos em gesso, de tamanho aproximado entre 50 e 60 cm de altura, com todos os registros das formas que as obras finais teriam. Essas peças são, em miniatura, estudos precisos das esculturas que seriam esculpidas em pedra e posicionadas na fachada da Catedral da Sé de São Paulo: os profetas Isaias, Jeremias, Ezequiel e Daniel, e os evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João.

Figura 2 – Interior do ateliê de Ferdinando Frick

Fonte: Gelbcke, 2014, p. 73 (imagem recriada pela Inteligência Artificial).

Nesta foto, pode-se visualizar, sobre um cavalete, uma pequena peça coberta por um tecido, provavelmente úmido, para que o estudo pudesse ser trabalhado em diferentes momentos, já que, de outro modo, o material poderia ressecar, chegando a trincar ou mesmo deformar, dificultando ou inviabilizando a atuação do profissional, sugerindo que, antes da realização dos protótipos em gesso, o escultor modelava os esboços ou estudos iniciais em argila. Executados dentro do conjunto de proporções classicizantes normalmente presentes nas obras do escultor, os estudos serviriam para a transposição dos registros formais para peças em tamanho real, ainda em gesso, que então teriam detalhes das formas aprimorados, após o que se transporia o conjunto final de informações, como as linhas das obras, com as diferenças entre as áreas protuberantes, médias ou as de incavos mais aprofundados, por meio da transferência de pontos correspondentes ao bloco de pedra a ser esculpido, para a retirada de matéria e a composição do trabalho final. Nessa mesma foto, vemos uma escultura do profeta Jeremias, em gesso, no tamanho real, que a escultura final teria, antecedendo a realização da obra definitiva em granito.

Há também, neste rico documento visual, duas anotações posicionadas ao lado de duas peças em gesso, que também se encontravam naquele ambiente, contendo as seguintes anotações de próprio punho, dizendo respeito às escalas que serviram para a realização de cada um dos protótipos: na extremidade oposta da prateleira, sobre a qual se encontram os protótipos anteriormente citados, havia uma maquete do belo Monumento à Independência, com o qual Frick e o engenheiro-arquiteto Mário Ribeiro Pinto participaram, em 1917/18, do concurso para o monumento que seria erigido no Parque da Independência, no Ipiranga, em São Paulo, para as comemorações do Centenário da Independência do Brasil, ao lado da qual podemos ler: “Skala 1.50”. Ao lado de Frick, sobre uma base posicionada no chão, em peça de maiores dimensões, um minucioso estudo da cúpula do mesmo projeto, encimada pela estátua equestre de D. Pedro I, totalizando, o protótipo, uma altura aproximada de 1,70 m, ao lado do qual lemos na foto: “Skala 1.10”. O projeto escolhido foi o dos italianos Ettore Ximenes/Manfredi, ficando o projeto de Frick e de Mário Pinto em 5° lugar (Gelbcke, 2014).

Encontrava-se ainda, naquele ambiente, a peça em gesso, em tamanho natural, que originou a estátua de monsenhor Passalacqua, realizada para o Externato Casa Pia de São Vicente de Paulo, na capital paulista.

Esta é uma foto de grande interesse, pois, nela, Ferdinand Frick, vestindo um guarda-pó ou uniforme de trabalho e sentado em uma poltrona de vime, com as pernas cruzadas, segurando um feixe entreaberto de papéis com as mãos, provavelmente esquemas de trabalhos, que repousam sobre o colo, cercado por diversos protótipos de obras em seu ateliê, dirige o olhar para o fotógrafo.

Esclarecemos que um reduzido, mas significativo, grupo de esculturas, em fino granito Itaquera, material largamente empregado em monumentos paulistas, da autoria de Ferdinand Frick, produzidas para compor o conjunto escultórico da Catedral da Sé de São Paulo, mas, não utilizadas, permanece sob a guarda da PUC-SP.

Como não há depoimentos do escultor ou documentação que ateste o(s) motivo(s) para que esse conjunto de obras não tenha sido utilizado, restam as conjecturas: provavelmente, o motivo esteja ligado a algum problema estrutural apresentado pelos veios das peças e detectado quando as esculturas já se encontravam finalizadas. Esse tipo de dano pode resultar de causas naturais, relativas à constituição física do material, ou de atrito e compressão sofridos quando da retirada do meio natural onde se encontrava, ou, ainda, do próprio processo de escultura, por meio do desferimento de golpes atingindo veios em direções indesejadas. Esse tipo de ocorrência, poderia acarretar trincas ou fissuras, mesmo que pouco visíveis ou de difícil identificação, que passassem a oferecer riscos de desprendimento de partes, o que, no caso de obras feitas em pedra, para instalação em pontos elevados de uma edificação, poderia representar sérios riscos à saúde humana. A queda de um bloco ou mesmo de um fragmento poderia ferir gravemente ou até matar uma pessoa. Também existe a possibilidade de o autor ter encontrado soluções plásticas que se tornaram preferenciais, optando por não utilizar essas peças em favor de outras.

Junto à entrada principal da histórica construção, originalmente o Convento das Carmelitas Descalças e, desde 1950, sede da PUC-SP, pode-se ver, à direita, duas esculturas: São José e São João Batista. São José (Figura 3), como tradicionalmente ocorre, está representado como um homem velho. Nesta escultura, ele carrega no colo o Menino Jesus, que toca, com a mão esquerda, o seu mais conhecido atributo, também posicionado junto ao peito, o Lírio, que simboliza a pureza da Virgem. O Lírio é sempre representado junto àqueles que a ela estão ligados.

Figura 3 – Escultura de São José

Fonte: fotografia do autor.

As vestes do São José, em manto pregueado, são simples e de caimento elegante. Na base, o seu nome encontra-se gravado em baixo-relevo. As proporções das mãos e da cabeça em relação ao corpo, levemente alteradas e ampliadas, sugerem cálculos anamórficos dirigidos à compensação ótica de possíveis distorções resultantes do posicionamento da peça em elevada altura. Assim, vista de baixo, a obra apresentaria as proporções "corretas", graças às ilusões possibilitadas pela alteração das formas com base nesses cálculos, gerando as compensações resultantes.

A segunda escultura representa São João Batista (Figura 4). Segundo a tradição, porta uma cruz, que segura com a mão esquerda e, na direita, sustenta um cordeiro, em referência ao *Ecce Agnus:* "Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo." Aqui também é representado como uma figura selvagem, coberta com uma túnica peluda. No entanto, tem as suas linhas suavizadas, embora severas, transmitindo firmeza e autoridade. Também apresenta

o nome gravado em baixo-relevo na base, e a faixa bruta longitudinal no verso, para a firmeza da fixação. Do mesmo modo que a estátua de São José, apresenta leve alteração de proporções nas mãos e na cabeça, para atender às necessidades de compensação ótica, devido às deformações anamórficas resultantes da altura em que a peça seria instalada.

Essas esculturas apresentam, na parte posterior, uma faixa longitudinal, bruta, destinada a aderir melhor e mais firmemente, no processo de fixação utilizando elemento ligante, em parede ou superfície.

Figura 4 – Escultura de São João Batista

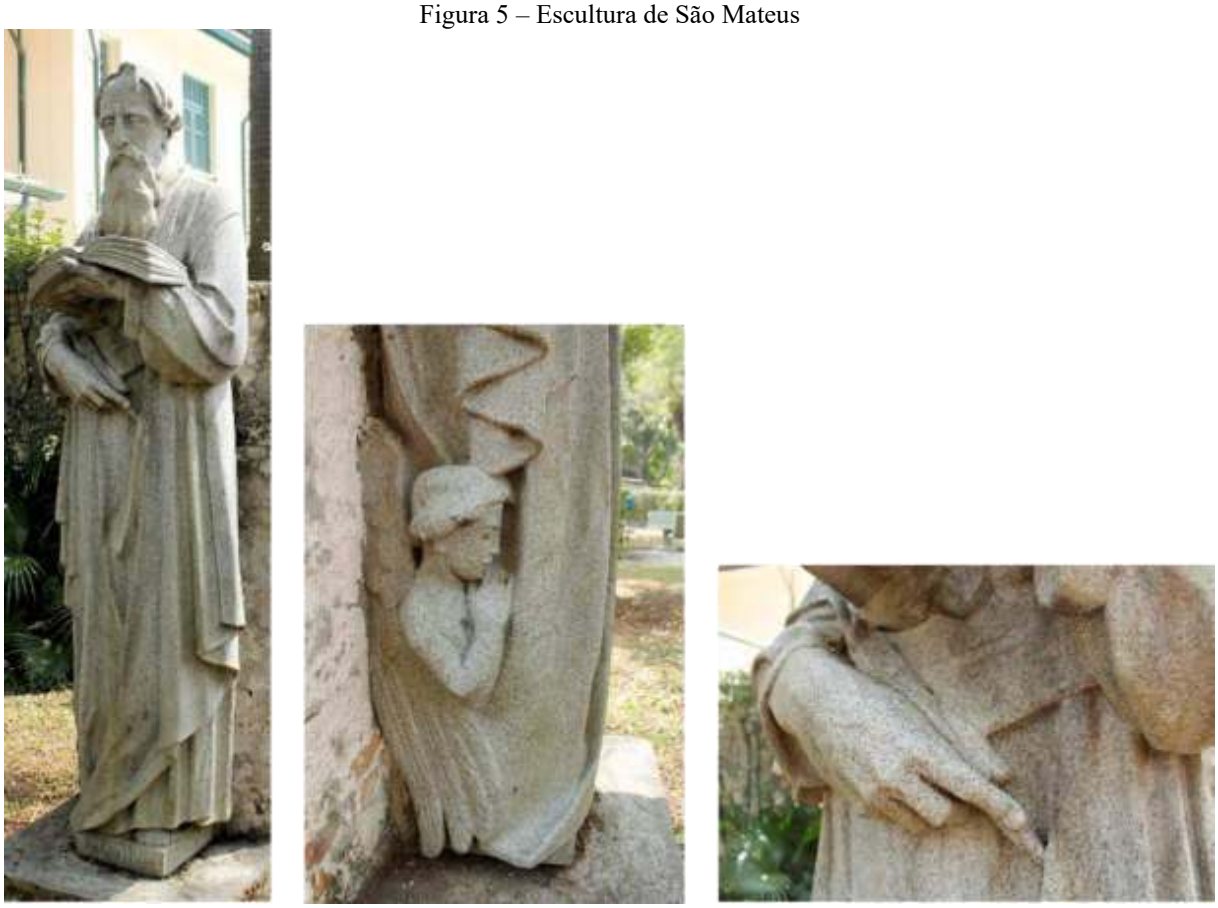
Fonte: fotografia do autor.

No Campus Ipiranga, da PUC-SP, encontram-se outras duas esculturas de Ferdinand Frick, originalmente destinadas a compor o conjunto escultórico da fachada da nova Catedral da Sé, mas que, também, não foram utilizadas. Trata-se das imagens de São Mateus e do profeta Daniel.

A escultura de São Mateus (Figura 5), apresenta como atributos o anjo, que inspiraria a escrita do Evangelho, aqui representado pelo livro aberto, sustentado pela mão esquerda, e a pena, que simboliza a escrita, elegantemente segura pela mão direita. A figura, envolta em discreto, mas refinado, manto aparenta ter as mesmas alterações de proporções, das mãos e da cabeça identificadas no São José e no São João Batista, possivelmente, caracterizando os cálculos

anamórficos para criar possibilidades de leitura, segundo as proporções corretas ou compensadas, quando se encontrando a grande altura.

Figura 5 – Escultura de São Mateus



Fonte: fotografia do autor.

A escultura representativa de Daniel (Figura 6), apresenta um jovem belo, segurando um pergaminho enrolado com a mão esquerda. Este atributo pode dizer respeito ao seu livro, que contém visões e profecias, assim como, além de destacar a sua beleza, a representação evoca a sua inteligência. Como a escultura anterior, a altura apresenta alterações proporcionais, em provável atendimento à necessidade de cálculos anamórficos para a compensação ótica das deformações resultantes da altura na qual a estátua seria posicionada. Estas duas esculturas também possuem no verso a tira bruta longitudinal, destinada à firme fixação da peça em nicho, sobre uma superfície parietal.

Figura 6 – Escultura de Daniel

Fonte: fotografia do autor.

As proporções clássicas, tidas como ideais, e as formas fluidas que marcam a atuação do escultor sobre o duro granito Itaquera, demonstram a sua familiaridade com a talha em pedra, por meio de absoluto domínio técnico, em atendimento a um refinado gosto estético. As configurações, sejam protuberantes ou fundas, côncavas ou convexas, apresentam-se bem acabadas e sem a presença de marcas de ferramentas utilizadas nas fases iniciais ou anteriores, como a pua para a conferência de pontos relativos ao aprofundamento dos cortes e os buris dentados para um desbaste mais rápido e preciso após a obtenção das linhas gerais com o uso dos ponteiros. Essa ocorrência demonstra a perícia do autor, em eliminar registros desnecessários e obter formas bem definidas, com aparentes leveza e movimento, assim como com marcadas expressões fisionômicas, por meio de cortes precisos o suficiente, para eliminar falhas, evitar trincas e perdas, reduzindo, assim, os elementos indesejáveis a serem eliminados na fase de raspagem durante o acabamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da Catedral Metropolitana de São Paulo, na primeira metade do século XX, constitui uma obra monumental, para a qual concorreram os mais diversos tipos de conhecimentos, cultivados no seio das inúmeras equipes de profissionais, que para ela acorreram. A grandiosa obra requereu condições econômicas e técnicas que, nos dias atuais, seriam difíceis de reunir. Para tanto, envolveu todas as camadas da sociedade paulistana, que

não mediram esforços para que se pudesse erigir aquele templo, de tantos significados para os fiéis católicos que vivem nessa capital.

A obra encontra-se entre dois tempos; entre dois mundos. Um, marcado por tradições ligadas ao trabalho eminentemente artesanal, predominante em boa parte da história e que fez erigir obras memoráveis. Quando foi feita, ainda se encontrava aqui um considerável número de profissionais treinados nos antigos ofícios mecânicos, principalmente por contar a cidade, com as especialidades ministradas nos primeiros tempos do famoso Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Também afluíram para esta capital verdadeiros contingentes de escultores, canteiros e lustradores, treinados na Europa, entre outros profissionais das mais diversas especialidades, em atendimento às demandas que tornavam a cidade conhecida e famosa, inclusive em outras partes do mundo, como a "cidade que não pode parar".

O outro tempo é o do predomínio da mecanização por que passava a cidade, o que só vem crescendo e se atualizando até os dias atuais. Nesse contexto, as esculturas feitas à mão, em pedra, para compor o conjunto parietal e o escultórico da nova Catedral Metropolitana de São Paulo, parecem emergir diretamente de um passado remoto, como se trazidas de outra época e integradas a um tipo de construção que, se no tempo da obra já poderia ser considerada anacrônica, nos dias de hoje talvez fosse inviável, devido, entre outros diversos fatores, ao elevado custo da extração e do transporte do material, além da determinante dificuldade para se conseguir mão de obra qualificada para o trabalho escultórico manual sobre granito.

A integração de esculturas à parte arquitetônica exigiria a mais alta qualidade no planejamento e fatura, o que foi plenamente atendido com a contratação de August Ferdinand Frick. Nascido e treinado na Suécia e naturalizado brasileiro, este excelente escultor-canteiro realizou, em São Paulo, uma obra excepcional, em tempos em que a arte escultórica e a arte em geral, passavam por profundas transformações. Estas culminariam na desmaterialização dos suportes e no predomínio das concepções e valorização dos processos construtivos em detrimento do resultado final das obras. Tal característica conferiu aos conjuntos lavrados manualmente, segundo as técnicas antigas ou tradicionais, naquele momento, maior grau de excepcionalidade e raridade. Um tipo de "canto do cisne" editado na metrópole paulistana na primeira metade do século XX!

O conjunto de esculturas instalado naquela histórica construção representa o que de melhor se poderia obter para enriquecer aquele monumento. Essas obras, alinhadas aos propósitos que moveram o clero e a sociedade paulistana e paulista, por quase meio século, tinham o objetivo de erguer a melhor expressão do que poderia representar as aspirações de tantos fiéis imbuídos dos mais nobres ideais. Isto é, um templo a altura do que se considerava,

então, representativo do apogeu que esta capital atingia e dirigido tanto ao presente quanto ao futuro, como apenas as construções erguidas com as técnicas e os materiais mais duráveis podem almejar.

O pequeno, mas significativo conjunto de esculturas aqui brevemente analisado, que compõe o acervo da PUC-SP, constitui um bem de grande valor histórico e artístico, documentando o que se pode atingir, quando se integra arte e arquitetura, com base em conhecimentos sólidos e profundos. Também são testemunho da atividade de um grande escultor em terras paulistas, responsável por significativa parte da beleza e pela excelência estética e técnica que o conjunto de obras escultóricas pelo qual foi responsável, confere àquela edificação. Por todos esses méritos, esse escultor e aquele templo monumental merecem, por meio da realização de novos estudos, ser conhecidos em detalhes cada vez mais ampliados e aprofundados[4].

REFERÊNCIAS

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. Aspectos de conservação de arte e arquitetura tumulares no Cemitério Consolação em São Paulo. *In*: PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Projeto de pesquisa e extensão Memória & Vida*. Cemitério Consolação. São Paulo: SFMSP / FUNDASP, 2016a. (Disponível em: https://www4.pucsp.br/neats/dowload/projeto-memoria-vida.pdf). Acesso em: 17 maio 2024.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. *Conservação de bens tumulares:* caderno dirigido aos concessionários. São Paulo: Limiar, 2016b.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. Potencialidades turísticas, museais e curatoriais em espaços cemiteriais – o caso do Cemitério Consolação em São Paulo. *Arte 21*, São Paulo, v. 7, n. 4, p. 86-102, 2016d. DOI: https://doi.org/10.62507/a21.v7i2.102. Disponível em: https://revistas.belasartes.br/arte21/article/view/102. Acesso em: 20 nov. 2024.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. *Práticas de conservação de bens tumulares:* publicação dirigida aos profissionais. São Paulo: Limiar, 2016c.

BORBA, Ibrahim. LABTRI FAUUSP – Largo São Francisco (1862-1887). [*S. l.: s. n.*], [20--]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hLocFleh2tU. Acesso em: 23 set. 2024.

GELBCKE, Wilson. *Obras do escultor F. Frick na Catedral da Sé.* Joinville, SC: EdUniville, 2014.

GORDINHO, Margarida Cintra (org.). *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo:* missão excelência. São Paulo: Marca D'Água, 2000.

MACHADO, Diego Ferreira Ramos. *Análise das rochas da Catedral Metropolitana de São Paulo por métodos não destrutivos e o seu potencial para a geologia eclesiástica.* 2015. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciências - Geociências) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI: 10.11606/D.44.2015.tde-27052015-090139. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/44/44144/tde-27052015-090139/publico/Machado2015_corrigida.pdf. Acesso em: 23 ago. 2024.

[4] Registro aqui os agradecimentos a Evandro Luiz Nazar; a Jair Mongelli Jr. e a Raphael Mendonça Fortin, pela colaboração.

RELATÓRIO N° 1 da Commissão Executiva da Nova Cathedral de São Paulo, 1913. São Paulo: Typ. Cardozo Filho & Comp., 1914.

RELATÓRIO N° 2 da Commissão Executiva da Nova Cathedral de São Paulo, 1914. São Paulo: Typ. Cardozo Filho & Comp., 1915.

RELATÓRIO N° 3 da Commissão Executiva da Nova Cathedral de São Paulo, 1915. São Paulo: Typ. Cardozo Filho & Comp., 1916.

RELATÓRIO N° 4 da Commissão Executiva da Nova Cathedral de São Paulo, 1917. São Paulo: POCAI & Comp., 1918.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

IMAGEM BRASILEIRA. Vol.1 Nº 15, Dez./2025 - ISSN: 1519-6283 / e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico), DOI: 10.5281/zenodo.18263348

COLEÇÃO GERALDO PARREIRAS: ORIGEM, TRAJETÓRIA E PROTAGONISMO DA ARTE SACRA NO MUSEU MINEIRO

THE GERALDO PARREIRAS COLLECTION: ORIGINS, DEVELOPMENT AND THE CENTRAL ROLE OF SACRED ART AT THE MUSEU MINEIRO

LA COLECCIÓN GERALDO PARREIRAS: ORIGEN, TRAYECTORIA Y PROTAGONISMO DEL ARTE SACRO EN EL MUSEO MINEIRO

Elvira Nóbrega de Faria Tobias[1]
elviratobias@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é resgatar, ainda que de forma preliminar, a documentação existente na Diretoria de Museus da Secretaria de Cultura e Turismo do Estado de Minas Gerais, bem como fontes jornalísticas e locais, com o intuito de aprofundar a compreensão acerca da figura do colecionador Geraldo Parreiras e da formação de sua coleção, até sua aquisição pelo Estado de Minas Gerais, para integrar o acervo do Museu Mineiro. A coleção de obras de arte sacra de Geraldo Parreiras, formada em Minas Gerais, teve início em 1950 e foi constituída pelo colecionador durante 13 anos de visitas às regiões de Sabará, Caeté, Santa Bárbara e São João del-Rei. Já era reconhecida nacionalmente antes de ser adquirida pelo Governo do Estado de Minas Gerais para compor o acervo inicial do Museu Mineiro, em 1976, após a morte do colecionador. Esse reconhecimento pode ser comprovado pela documentação encontrada no Museu Mineiro, que apresenta aspectos da vida do colecionador, da formação e trajetória da coleção, além de destacar a movimentação de personalidades relevantes do cenário cultural da época em torno da coleção. Concluiu-se que a Coleção Geraldo Parreiras já possuía uma existência muito bem definida no campo cultural mineiro, que serviu de base para o tratamento museológico e divulgação que lhe foram dispensados após 1982, com a inauguração do Museu Mineiro.

Palavras-chave: Coleção Geraldo Parreiras; Museu Mineiro; Arte Sacra; Minas Gerais; Colecionismo.

ABSTRACT

The objective of this article is to recover, albeit in a preliminary manner, the existing documentation held by the Directorate of Museums of the Secretariat of Culture and Tourism of the State of Minas Gerais, as well as journalistic and local sources, with the aim of deepening the understanding of the figure of the collector Geraldo Parreiras and the formation of his collection, up until its acquisition by the State of Minas Gerais to become part of the Museu Mineiro's holdings. Geraldo Parreiras's collection of sacred art, assembled in Minas Gerais, began in 1950 and was developed over 13 years through visits to the regions of Sabará, Caeté, Santa Bárbara, and São João del-Rei. It had already achieved national recognition before being acquired by the Government of the State of Minas Gerais in 1976, after the collector's death, to constitute the initial collection of the Museu Mineiro. This recognition is evidenced by

[1] Mestranda em Preservação do Patrimônio Cultural no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Especialista em Conservação e Restauração em Bens Culturais Móveis pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor/EBA/UFMG); Coordenadora do Núcleo de Gestão de Acervos Museológicos da Diretoria de Museus da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (Secult) de Minas Gerais.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9842928754250230. Orcid: https://orcid.org/0009-0007-9459-6931.

documentation found in the Museu Mineiro, which sheds light on the collector's life, the formation and trajectory of the collection, and highlights the involvement of prominent cultural figures of the time who engaged with the collection. It is concluded that the Geraldo Parreiras Collection already held a well-established place within the cultural landscape of Minas Gerais, which served as a foundation for the museological treatment and public dissemination it received after 1982, with the inauguration of the Museu Mineiro.

***Keywords*:** Geraldo Parreiras Collection; Museu Mineiro; Sacred Art; Minas Gerais; Collecting Practices ou Collecting.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es rescatar, aunque de manera preliminar, la documentación existente en la Dirección de Museos de la Secretaría de Cultura y Turismo del Estado de Minas Gerais, así como fuentes periodísticas y locales, con el propósito de profundizar la comprensión sobre la figura del coleccionista Geraldo Parreiras y la formación de su colección, hasta su adquisición por parte del Estado de Minas Gerais para integrar el acervo del Museo Mineiro. La colección de obras de arte sacro de Geraldo Parreiras, formada en Minas Gerais, tuvo inicio en 1950 y fue constituida por el coleccionista a lo largo de 13 años de visitas a las regiones de Sabará, Caeté, Santa Bárbara y São João del-Rei. Ya gozaba de reconocimiento a nivel nacional antes de ser adquirida por el Gobierno del Estado de Minas Gerais para conformar el acervo inicial del Museo Mineiro, en 1976, tras el fallecimiento del coleccionista. Este reconocimiento puede ser comprobado por medio de la documentación hallada en el Museo Mineiro, la cual presenta aspectos de la vida del coleccionista, de la formación y trayectoria de la colección, además de destacar la participación de personalidades relevantes del escenario cultural de la época en torno a dicha colección. Se concluye que la Colección Geraldo Parreiras ya poseía una existencia claramente definida en el ámbito cultural mineiro, lo que sirvió de base para el tratamiento museológico y la divulgación que le fueron otorgados a partir de 1982, con la inauguración del Museo Mineiro.

***Palabras-clave*:** Colección Geraldo Parreiras; Museo Mineiro; Arte Sacro; Minas Gerais; Coleccionismo.

INTRODUÇÃO

A Coleção Geraldo Parreiras faz parte do acervo do Museu Mineiro desde sua inauguração, em 1982. Apesar de ser uma coleção relevante dentro da exposição permanente de arte sacra do museu, ainda é pouco estudada. Grande parte da documentação sobre essa coleção permanece circunscrita ao museu, sendo um material importante para a melhor compreensão não apenas das motivações individuais do colecionador, mas também dos contextos sociais, políticos e econômicos que orientam a valorização e a circulação dessas obras ao longo do tempo.

O colecionismo de obras de arte é um fenômeno complexo e multifacetado, que exerce papel central na construção da história da arte, na configuração do mercado artístico e na formação de instituições culturais. A análise das práticas de colecionismo possibilita

identificar os mecanismos que influenciaram a preservação de determinados artistas, estilos e períodos históricos, bem como os critérios seletivos que definiram a inserção desses acervos nos museus.

O presente artigo tem como objetivo resgatar, ainda que de forma preliminar, a documentação existente na Diretoria de Museus da Secretaria de Cultura e Turismo do Estado de Minas Gerais, bem como fontes jornalísticas e locais, com o intuito de aprofundar a compreensão acerca da figura do colecionador Geraldo Parreiras e da formação de sua coleção, até sua aquisição pelo Estado de Minas Gerais, para integrar o acervo do Museu Mineiro. Pretende-se, assim, demonstrar a importância do papel do colecionador de obras de arte no contexto cultural de Minas Gerais e, sobretudo, mostrar a evolução desse acervo, sua trajetória e principais ações para sua salvaguarda.

O COLECIONADOR GERALDO PARREIRAS

O colecionador Geraldo Parreiras nasceu em 1908, na cidade mineira de Crucilândia. Formou-se em Engenharia na Escola de Minas de Ouro Preto em 1932. Em 1933, ingressou na Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, trabalhando em Sabará até 1937. Nesse mesmo ano, foi transferido para a cidade de João Monlevade, para ocupar a chefia do setor de altos-fornos da Usina Barbanson, recém-inaugurada na cidade, tornando-se depois titular da chefia de Serviço Social. Em 1961, retornou a Sabará, onde assumiu a Superintendência da unidade local da Usina. Após sua aposentadoria, em 1971, elegeu-se duas vezes para a presidência da Sociedade Mineira de Engenheiros (1971 e 1973). Em 1972 foi nomeado reitor da Universidade Federal de Ouro Preto, cargo que ocupava quando faleceu, em 1975, aos 67 anos (Julião, 2002).

Sua época de estudante secundarista e universitário em Ouro Preto coincide com a propagação das ideias modernistas sobre a arte barroca produzida em Minas Gerais, que talvez seja sua primeira influência no campo das artes. Nas primeiras décadas do século, teve início um processo de valorização da estética barroca e do passado colonial, suscitando debates e despertando a consciência sobre a necessidade de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional (Bomeny, 2001).

O Movimento Modernista, marcado no Brasil pela Semana de Arte Moderna de 1922, teve duas faces distintas: “Distinguimos o projeto estético do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem convencional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma consciência artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções)” (Lafetá, 2000, p. 21).

Seguindo o projeto ideológico do Movimento Modernista, Mario de Andrade, figura central do movimento, fez sua primeira visita a Minas Gerais em junho de 1919, para conhecer os monumentos e as igrejas das cidades mineiras do ciclo do ouro. Seu intuito era procurar os traços históricos e artísticos representativos que lhe permitissem elaborar o conceito de identidade brasileira. As considerações de Mário de Andrade inspiraram outros modernistas a se aventurarem em viagens na busca pelo passado colonial mineiro no ano de 1924. Partindo da visita a esse passado e recuperando as raízes da nacionalidade, o Movimento Modernista instituiria as bases de uma identidade moderna brasileira, tanto histórica quanto estética (Natal, 2007).

Na viagem de 1924, o grupo de modernistas liderado por Mario de Andrade visitou as cidades de Juiz de Fora, Barbacena, São João del-Rei e Tiradentes, de onde se dirigiram à capital mineira, para conhecer localidades próximas, como Sabará, Lagoa Santa e a Serra do Cipó. Depois de Belo Horizonte, o grupo partiu para Ouro Preto, Mariana e Congonhas, de onde retornaram a São Paulo (Andrade, 1993).

Esse contexto histórico incentivou a valorização da arte colonial pela sociedade brasileira, influenciando os colecionadores, que até então se identificavam com a aspiração do colecionismo europeu, e despertando, na elite da época, o gosto pela coleção de obras barrocas. Com isso, inaugura-se o autêntico colecionismo de arte brasileira (Maia, 2007). Assim, no final da década de 1950, diante da propagação das coleções particulares de obras de arte barroca no país, iniciou-se, em Minas Gerais, a Coleção Geraldo Parreiras.

Em 1937, quando foi transferido para João Monlevade, Geraldo Parreiras trabalhava com o luxemburguês Joseph Hein na Usina Barbanson. Dr. Parreiras e Dr. Hein, como eram chamados, eram amigos e ocupavam altos cargos na empresa (Figura 1). Quando Joseph Hein completou 25 anos de dedicação à Belgo Mineira, Geraldo Parreiras, junto a um grupo de amigos, decidiu homenageá-lo, presenteando-o com uma imagem de madona. Encarregado de encontrar esse presente, Parreiras percorreu antiquários, fazendas antigas e pequenos povoados, entrando em contato com a imaginária barroca do interior de Minas. A busca por esse presente levou-o ao gosto pela arte barroca e ao colecionismo de objetos de arte sacra. Mesmo depois de encontrado o presente, ele continuou a percorrer vilarejos do interior de Minas, nos finais de semana, adquirindo, assim, ao longo de treze anos, os objetos de sua coleção (Julião, 2002).

Figura 1 – Geraldo Parreiras (à esquerda) e Joseph Hein durante solenidade em João Monlevade

Fonte: Ferreira (2006).

Assim, Geraldo Parreiras iniciou sua coleção, composta por 187 peças de imaginária barroca, prataria, oratórios e mobiliário, em fins da década de 1950. Apesar da falta de documentação que ateste a procedência, a coleção, possivelmente, foi constituída por obras das regiões de Sabará, Caeté, Santa Bárbara, São João del-Rei e núcleos das antigas comarcas de Sabará e Rio das Mortes (Ávila, 1986).

A COLEÇÃO GERALDO PARREIRAS

Durante os anos de 1959 e 1975, Geraldo Parreiras fez de sua residência o local de exposição de sua coleção, transformando salas de estar em salas expositivas, decoradas com mobiliário e arte sacra, como mostram as fotografias de matéria publicada na revista *O Cruzeiro*, do ano de 1972, intitulada *Esta Casa é a Porta do Céu* (Figura 2a). A reportagem de Fernando Brant (1972) apresenta fotografias do interior da residência de Geraldo Parreiras, descrevendo-a como seu museu particular, onde as obras e o mobiliário dos séculos XVII ao XIX compõem os ambientes da casa, e os arcazes, credências, oratórios e imagens de santos desse mesmo período decoram as salas de estar. Nas fotografias, a família habita os mesmos ambientes que as obras e o mobiliário (Figura 2b), demonstrando uma interação natural e habitual da família do colecionador com a coleção.

Figura 2a – Página de apresentação da matéria sobre a coleção na revista *O Cruzeiro*

Figura 2b – Família do colecionador com as obras da coleção em sua residência

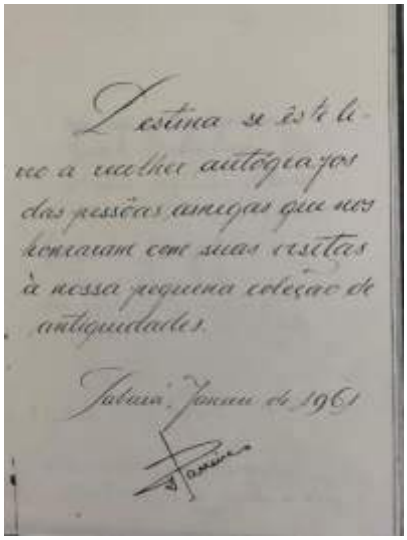
Fonte: Brant (1972, p. 53, 55).

Essa abordagem de casa-museu não era novidade entre os colecionadores. Remonta aos chamados gabinetes de curiosidades, locais onde uma ou várias coleções de objetos eram expostas em conjunto, que foram progressivamente se espalhando pela Europa durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Tal prática emerge no Brasil com a família real, que, instalada na então colônia, também apresentava a vocação colecionista europeia. Exemplo disso é a coleção de D. Pedro II, que hoje compõe o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Schwarcz; Dantas, 2008).

A coleção do imperador D. Pedro II foi iniciada pela união de um gabinete de mineralogia e numismática, acrescido de um herbário, todos herdados de sua mãe, a imperatriz Leopoldina. Seu gabinete de curiosidades era chamado por ele mesmo de "Museu do Imperador", e ocupava quatro salas do palácio de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, com peças classificadas e apresentadas aos visitantes mais ilustres pelo próprio Imperador (Museu Nacional, 2025).

A matéria da revista *O Cruzeiro* também apresenta trechos do livro de assinaturas dos visitantes da residência, pessoas ilustres e amigos de Geraldo Parreiras que adentraram a intimidade da família para conhecer a coleção e deixaram mensagens de admiração sobre as obras que encontraram. A cópia desse livro encontra-se nos arquivos do Museu Mineiro, e foi cedida ao museu pelos filhos do colecionador. Na folha de rosto (Figura 3) lê-se a mensagem: "Destina-se este livro a recolher autógrafos das pessôas amigas que nos honraram com suas visitas à nossa pequena coleção de antiguidades. Sabará, janeiro de 1961. Geraldo Parreiras" (Museu Mineiro, 1995).

Figura 3 – Folha de rosto do livro de visitantes da residência do colecionador Geraldo Parreiras



Fonte: foto da autora.

A iniciativa do livro deu-se em 1961, como demonstra o texto da página de rosto, mas é muito provável que o hábito de receber visitantes na residência, para mostrar a coleção, já havia iniciado anteriormente e foi formalmente oficializado pelo livro de autógrafos. No livro, encontram-se inúmeras mensagens que se referem à gentileza dos anfitriões, ao proporcionar a visita e discorrer sobre as obras que ali se encontravam, o que demonstra que o próprio colecionador acompanhava os visitantes e orgulhava-se de sua coleção. Essa é uma característica e peculiaridade de alguns colecionadores, como analisa Ana Luisa Janeira (2006, p. 67):

> A par de tudo isso, a vontade de mostrar. E do colecionador se mostrar, também. A vontade de mostrar move-se desde os ciclos de intimidade – familiares, amigos – aos circuitos mais alargados – visitantes, público –, e comporta alvos que desdobram objetivos informativos e objetivos educativos. Daí ter sempre em mira um qualquer público, imaginário ou real, e uma qualquer interação, imediata ou a longo prazo.
> Ou seja, a coleção é para ser (ad)mirada, do possuidor aos demais, e inscreve as margens de um(a) aprendiz(agem): é esperado que a coleção potencialize um ensino, quando ultrapassa os universos ausentes e distantes, mundos passados e outros mundos desconhecidos. Pela presença atualizada e, hoje, pela proximidade virtual.

A série de assinaturas tem início em 1961 e segue até 1975, ano da morte de Geraldo Parreiras. As assinaturas e as mensagens no livro levam-nos a crer que o público que tinha interesse pela coleção era bastante variado, pois constavam desde mensagens de pessoas que afirmavam não conhecer a fundo a arte barroca até assinaturas de estudantes universitários, de faculdades de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco, Goiás e Bahia. Há também uma página inteira com assinaturas de visitantes intitulada “Clube Internacional das Senhoras de Belo Horizonte”, onde se encontram registros de pessoas dos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Polônia, Porto Rico e Cuba.

Além de assinaturas, o livro conta com mensagens de visitantes de atuação e importância reconhecidas no campo cultural da época, ainda hoje relevantes, como Marcia Moura de Castro, Clio Ferraz e Marina Sabino, membros da Sociedade Amigas da Cultura. Priscila Freire, figura atuante no cenário museológico nacional, escreveu essa mensagem em junho de 1964: "Em matéria de imagens religiosas a sua coleção é superior ao Museu do Ouro, e tão boa quanto a dos outros museus do Estado de Minas. Nunca vi uma coleção de imagens tão bonitas, preciosas e com detalhes tão originais. Priscila Euler Freire" (Museu Mineiro, 1995).

No total, são aproximadamente 550 registros de assinaturas no livro. Todos os visitantes foram unânimes em exaltar a importância da coleção. Segue a reprodução de uma das inúmeras mensagens, datada de 1966:

> De passagem por Belo Horizonte, como representante do Exmº. Sr. Ministro da Marinha, com destino a Ouro Preto onde se comemorará, amanhã, o 1º centenário da Posse do Visconde de Ouro Preto como Ministro da Marinha do II Império, tive a grande ventura de trazido a êste honrado lar pelo Gal. Diaserro, me extasiar com a belíssima exposição de arte sacra de que é possuidor o ilustre Dr. Parreiras que nos ilustrou com sua agradabilíssima conversa, verdadeira aula sôbre o assunto ou origens das suas interessantes e raras esculturas sacras - Belo Horizonte, (MG) - 2 de agosto de 1966. Contra-Almirante Dantas Torres (Museu Mineiro, 1995).

Pela lista de assinaturas, percebe-se que a coleção despertou interesse em grupos distintos da elite da época, tanto do campo da política, como demonstra a visita de Israel Pinheiro e Coracy Uchoa Pinheiro, Governador do Estado de Minas Gerais e primeira-dama, e do ex-governador Milton Campos. A coleção também foi visitada por famílias tradicionais da sociedade mineira, como a Família Teixeira de Salles, Família Thibau, Família Carneiro de Mendonça, Família Souza Lima. Além dos empresários Leonardo Augusto Ferreira e Lucio Pentagna Guimarães e os intelectuais Antonio de Lara Resende, jurista, irmão do membro da Academia Brasileira de Letras Otto Lara Resende, Caio Boschi, Mari'Stella Tristão e a Condessa Pereira Carneiro, esposa do jornalista e proprietário do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro.

A Coleção Geraldo Parreiras, entretanto, não ficaria restrita aos visitantes da residência em Sabará por muito tempo. Em Belo Horizonte, respectivamente em 1970 e 1971, foram inaugurados a Grande Galeria e o Grande Teatro do Palácio das Artes. No ano de 1972, a Coleção Geraldo Parreiras foi exposta na Grande Galeria do Palácio das Artes, em comemoração ao sesquicentenário da Independência do Brasil, em uma exposição determinada pelo então governador de Minas Gerais Rondon Pacheco, para homenagear o Presidente da República General Emilio Garrastazu Médici, em visita ao estado pela comemoração da data (Palácio das Artes, 1972).

Intitulada *Arte Sacra em Minas Gerais no Século XVIII* (Figura 4), a exposição foi inaugurada em agosto de 1972 e composta, exclusivamente, com o acervo de Geraldo Parreiras. Foram expostos setenta itens da coleção, entre imaginária, mobiliário e fragmentos de talha, com catálogo contendo fotografias das obras e textos elaborados por Jair Afonso Inácio, referentes à iconografia, época e estilo de cada obra.

Figura 4 – Catálogo da exposição *Arte Sacra em Minas Gerais no Século XVIII*

Fonte: foto da autora.

O livro de registro dos visitantes da exposição traz, na primeira página, na data da inauguração, as assinaturas do Presidente da República e da primeira-dama e, em seguida, do Governador do Estado de Minas Gerais e da primeira-dama do Estado, o que indica que foi um evento de repercussão nacional, realmente importante para a divulgação, tanto das obras quanto do colecionador, coroando o reconhecimento de ambos.

Os jornais de Belo Horizonte noticiaram a inauguração da exposição amplamente, valorizando tanto as obras quanto o teor cultural do evento, com reportagens ilustradas com as fotografias das obras e textos de personalidades da época, como Fernando Brant e Márcio Sampaio. Para além da valorização do acervo, essas matérias destacavam também a figura do colecionador como agente de preservação do acervo histórico e artístico, possibilitando sua fruição pública. Essa exaltação da figura do colecionador não é inédita:

> Outra relação comumente referida em casos similares é a relação entre saber e poder. Na verdade, para se colecionar são precisos dispositivos financeiros que permitam mecanismos de aquisição (coleta, compra, troca) e conservação, ambos requerendo conhecimentos que facultem as opções de escolha, os requisitos de manutenção e a disponibilidade de apropriação dos objetos (Janeira, 2006, p. 67).

Pouco tempo depois, em 1973, acontece, na mesma galeria, a exposição *Arte Antiga em Coleções Mineiras*, que, novamente, apresenta a Coleção Geraldo Parreiras. Dessa vez, porém, a Grande Galeria do Palácio das Artes seria palco de uma exposição coletiva dos colecionadores de obras de arte mineira, promovida pela Sociedade Amigas da Cultura, trazendo, na apresentação do catálogo da exposição, a seguinte mensagem: "Esperamos também que esta mostra venha sensibilizar a nossa cidade para a fundação do Museu de Arte Antiga, onde, a exemplo de outras capitais, estaremos preservando, para o futuro, um pouco da beleza e da arte do nosso passado" (Museu Mineiro, 1995).

Desde os séculos XVII e XVIII, as coleções particulares funcionavam como uma extensão simbólica da figura dos colecionadores, projetando a imagem que eles desejavam construir de si mesmos. Assim, os colecionadores reconheciam o espaço museológico como um instrumento de poder, organizado para exercer e legitimar seu mecenato e sua autoridade intelectual e cultural (Maia, 2007). Nesses termos, percebe-se novamente a relação de poder e saber dos colecionadores, transmitida pela intenção dessa exposição, que não se limitava à fruição das obras expostas, mas incluía uma reivindicação da sociedade direcionada ao estado.

> A importância dos colecionadores para a Museologia torna-se ainda maior após esse estágio de nacionalização de coleções confiscadas, pois, com a criação dos museus estatais, tornou-se comum a doação voluntária de coleções para o Estado. A figura do doador passa a estar atrelada à própria coleção. Colecionador e coleção passam a ser um só, tornando a admiração pelos objetos um ato de admiração pelo colecionador (Maia, 2007, p. 376).

A exposição contou com 38 obras da Coleção Geraldo Parreiras, além de acervos de outros dezoito colecionadores mineiros, entre eles Marcia Moura Castro, Amigas da Cultura e Vitorio Lanari. O catálogo contou com texto de Lúcia Machado de Almeida e a montagem da exposição foi de Carlos Alberto Nemer, o que demonstra a relevância da iniciativa, que reuniu essas personalidades da cultura e da sociedade mineira da época em torno do evento e da necessidade de criação de um museu de artes em Belo Horizonte.

Anos mais tarde, em 1981, quando a Coleção Geraldo Parreiras já pertencia ao estado, houve nova exposição das obras, dessa vez fora do país. Por uma parceria entre o Estado de Minas Gerais, o Ministério das Relações Exteriores e o Consulado Geral do Brasil em Nova York, organizou-se uma exposição sobre o barroco mineiro na cidade de Nova York (Figura 5).

Figura 5 – Catálogo da exposição *The Baroque Art of Minas*

Fonte: foto da autora.

Essa exposição contou com obras barrocas da Coleção Geraldo Parreiras, do Museu Arquidiocesano de Mariana e do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, sob a coordenação da historiadora da arte Myriam Ribeiro e do crítico de arte Márcio Sampaio.

A COLEÇÃO GERALDO PARREIRAS NO MUSEU MINEIRO

A Coleção Geraldo Parreiras, juntamente com a Coleção Arquivo Público Mineiro e a Coleção Pinacoteca, fez parte da formação inicial do Museu Mineiro. Diferentemente das outras duas, a Coleção Geraldo Parreiras foi a única a ser adquirida pelo Governo do Estado por meio de compra.

Alguns anos após a morte do colecionador Gerado Parreiras, em 1975, seus filhos, herdeiros legítimos, receberam do Estado de Minas Gerais a proposta de compra da coleção de arte sacra. A sugestão de compra partiu do Conselho Estadual de Cultura, como registrado no Trecho do Livro de Atas nº 5, página 73, da Sessão Plenária do Conselho Estadual de Cultura em 22/10/1975, nos documentos do Dossiê Acervo Geraldo Parreiras:

> Falando a seguir, a Senhora Presidente em exercício (Conselheira Sara Ávila de Oliveira) comunicou ao plenário o falecimento do engenheiro Geraldo Parreiras, cujas altas qualidades, como cidadão e técnico, ressaltou e, após outras considerações, Sua Excelência: a) requereu à casa o registro em ata de um voto de profundo pesar pelo seu passamento, e b) salientou a conveniência de o Conselho sugerir à Coordenadoria de Cultura e ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico –IEPHA/MG- a aquisição do acervo de preciosas peças antigas, de propriedade do ilustre morto, caso a família se disponha a vendê-las, evitando-se, assim, sua evasão para outros estados. Ambas [as] solicitações foram aprovadas (Museu Mineiro, 1995).

Na documentação referente à criação do Museu Mineiro, arquivada pela Diretoria de Museus, consta que, em 1977, o então Presidente do IEPHA, Prof. José Geraldo de Faria,

iniciou os contatos com a família de Geraldo Parreiras, no intuito de efetuar a compra da coleção. A resposta veio por meio de Haroldo de Castro Parreiras, filho do colecionador, que manifestou o interesse dos herdeiros em vendê-la ao Estado de Minas Gerais, emitindo o desejo de preservar o conjunto das obras adquiridas por seu pai (Museu Mineiro, 1995).

No mesmo ano, o Coordenador de Cultura do Estado, Paulo Campos Guimarães, e o Presidente do IEPHA determinaram a constituição de uma comissão encarregada de avaliar o acervo das obras de arte sacra da família Geraldo Parreiras. A comissão era formada pelos seguintes peritos, indicados pelo IEPHA: Professor Ivo Porto de Menezes, arquiteto e pesquisador do barroco em Minas; Sr. Maurício Meirelles, proprietário de antiquário; Professor Jair Afonso Inácio, conservador-restaurador e professor; Sr. Carlos Raimundo Barros de Mendonça, comerciante de antiguidades (Museu Mineiro, 1995).

A decisão de constituir essa comissão justificava-se pelo fato de o colecionismo estar intrinsecamente ligado ao mercado de arte, influenciando a dinâmica de preços, a especulação financeira e a legitimação simbólica de determinados nichos de obras. Além disso, a intenção de ter uma coleção privada integrada a um acervo público, como o do Museu Mineiro, tornava fundamental investigar suas origens, lógicas de aquisição e possíveis implicações éticas (Cordova, 2017).

Acerca da comissão, ressalta-se a autoridade dos escolhidos para sua composição dentro do cenário cultural mineiro: o Professor Ivo Porto de Menezes foi pioneiro na preservação do patrimônio cultural mineiro e um dos pesquisadores com maior trajetória profissional na área do patrimônio cultural em atividade em Minas Gerais, atuando a partir dos anos de 1950 no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Ouro Preto. Na década de 1970, foi um dos primeiros colaboradores do IEPHA-MG assumindo ainda a direção do Arquivo Público Mineiro. Era catedrático de Urbanismo, na Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), além de ser professor emérito e ter especialização em Urbanismo, pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). (IEPHA, 2024).

Jair Inácio iniciou seus trabalhos no campo da restauração pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Reconhecido por sua habilidade, foi para o Rio de Janeiro, a fim de alcançar sua formação na área. Em 1961, recebeu uma bolsa de estudos para a Bélgica, de onde partiu para Roma, Itália, indo, em seguida, para Barcelona, sempre aprofundando seus estudos. Foi um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro, pois usava técnicas aprendidas na Europa e nos Estados Unidos, adaptando-as à realidade brasileira. Criou o curso técnico de conservação e restauração

na cidade de Ouro Preto, onde atuou ainda como perito e professor. Seu trabalho foi reconhecido nacionalmente (Nobrega, 1997).

Maurício Meirelles, colecionador de obras de arte, foi proprietário do antiquário Maurício Meirelles Antiguidades e Restauração, inaugurado em 1989 e localizado no bairro Funcionários, em Belo Horizonte. Foi uma figura conhecida e respeitada entre os colecionadores e comerciantes de obras de arte em Minas Gerais. Faleceu em 2021, doando, em testamento, sua coleção de arte sacra e antiguidades para o Museu Mineiro, em um total de 238 itens que foram incorporados ao acervo do museu (Museu Mineiro, 2024).

Sobre o comerciante de antiguidades, Sr. Carlos Raimundo Barros de Mendonça, sabe-se que era bastante conhecido na capital por sua atividade, mas não foram localizadas maiores informações, além da citação de seu nome nos documentos consultados no Museu Mineiro (Museu Mineiro, 1995).

A composição da comissão, constituída por um arquiteto, um restaurador, um proprietário de antiquário e um negociante de arte, demonstra o cuidado do órgão do patrimônio em garantir a idoneidade do processo e ter o respaldo de profissionais que conhecessem a área cultural e o mercado das artes e pudessem confirmar a importância e o valor econômico da coleção. Em 1977, a iniciativa do IEPHA de contratar a comissão para embasar as negociações junto ao Estado rendeu-lhe a sua criação em 1971 (Museu Mineiro, 1995).

Para formalizar a aquisição das obras, a comissão avaliou cada uma delas e analisou ainda o aspecto de conjunto do acervo, assim como determinou a cotação para venda das peças, concluindo, por opinião unânime, que a coleção deveria ser adquirida. Nos arquivos da Diretoria de Museus, foram encontrados a relação com a descrição sucinta e o valor individual atribuído a cada obra, elaborada pela comissão (Museu Mineiro, 1995). O relatório, cumprindo as demais etapas da listagem a ser seguida pela comissão, não foi encontrado.

Encerrados os trabalhos da comissão, o Presidente do IEPHA, Prof. José Geraldo de Faria, iniciou os contatos com a família de Geraldo Parreiras, para formalizar a compra da coleção. O Estado encaminhou ao seu Departamento Jurídico solicitação de elaboração da minuta do contrato de compra e venda. A escritura pública de compra e venda da coleção foi lavrada em abril de 1978, com a aquisição de 187 peças, conforme orientação da comissão em seu parecer (Museu Mineiro, 1995). Interessante observar que as partes acordaram, no contrato de compra e venda, que o Estado ficaria:

> [...] obrigado a manter o nome de “Acervo Geraldo Parreiras” para a coleção que ora lhe é vendida, incumbindo-lhe preservar em todos os sentidos sua integridade, obrigação que transferirá a terceiros, na hipótese de transmissão do acervo, sendo-lhe facultado, todavia, dar ao Museu ou Instituição que o abrigará, a denominação que lhe aprouver (Museu Mineiro, 1995).

Após a compra, segundo recibo da Companhia de Polícia de Guardas, da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, a Coleção Geraldo Parreiras foi escoltada para o Palácio da Liberdade, onde ficou depositada até o ano de 1980. Nesse mesmo ano, a coleção foi transportada para o futuro prédio do Museu Mineiro, que então passava por adequações, realizadas pelo IEPHA, sendo seu policiamento ostensivo e permanente, até a abertura do museu. Nesse mesmo ano, o IEPHA efetuou o registro e a catalogação das coleções Arquivo Público Mineiro e Geraldo Parreiras como acervos do Museu Mineiro, conforme documentação encontrada na Diretoria de Museus (Museu Mineiro, 1995).

A inauguração do Museu Mineiro ocorreu no dia 10 de maio do ano de 1982. Desde então, as obras da Coleção Geraldo Parreiras sempre estiveram na composição das exposições permanentes do museu, desfrutando de uma posição de destaque dentro do acervo. Atualmente, as obras da Coleção Geraldo Parreiras encontram-se expostas na Sala das Colunas do Museu Mineiro (Figuras 6a e 6b). Apenas 13 obras dessa coleção estão guardadas na reserva técnica do museu.

Figura 6a – Sala das Colunas do Museu Mineiro

Fonte: foto da autora.

Figura 6b – Sala das Colunas do Museu Mineiro

Fonte: foto da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre a Coleção Geraldo Parreiras realizada no acervo documental do Museu Mineiro permitiu reconhecê-la como um conjunto de obras de arte sacra expressivo e de grande valor dentro do cenário cultural mineiro mesmo antes de sua aquisição pelo Estado de Minas Gerais e consequente exposição no Museu Mineiro. Pela relevância das mostras em que foi exposta, assim como pelas personalidades que reconheceram seu valor, reveladas pelo livro de visitas da residência do colecionador, pôde-se concluir que a Coleção Geraldo Parreiras já possuía uma existência muito bem definida no campo cultural mineiro, que serviu de base para o tratamento museológico e divulgação que lhe foram dispensados após 1982, com a inauguração do Museu Mineiro.

Destaque-se ainda a competência da figura de Geraldo Parreiras, ao desempenhar o papel de colecionador. Além de fazer jus à tradição dos "gabinetes de curiosidades" e dos "museus casa", ele também fez gravitar em torno de sua coleção grandes nomes da cultura mineira, como Ivo Porto de Menezes, Jair Inácio, Priscila Freire, José Alberto Nemer, Sara Ávila, Mauricio Meirelles, Myriam Ribeiro e Marcio Sampaio, dentre outros.

A comissão escolhida e encarregada de avaliar o acervo das obras de arte sacra da família Geraldo Parreiras, composta por um arquiteto e professor, um restaurador, um proprietário de antiquário e um negociante de obras de arte demonstra o cuidado do IEPHA, ao lidar com a aquisição da coleção, que foi a única comprada pelo estado para a composição inicial do acervo do Museu Mineiro.

Além disso, o século XX foi marcado pelo fortalecimento das instituições museológicas e da noção de arte como patrimônio cultural, assim como foi também um período de disputas e reavaliações éticas no colecionismo, especialmente após as guerras mundiais, com o debate sobre a restituição de obras saqueadas e a transparência na procedência das coleções. Essas questões continuam a impactar o campo do colecionismo até hoje.

Assim, apesar de a Coleção Geraldo Parreiras encontrar-se atualmente apresentada na sua quase totalidade na exposição permanente do Museu Mineiro, a pesquisa comprova que não foi sua inserção no acervo museológico do primeiro museu de artes da capital mineira o que acarretou sua visibilidade. Talvez o contrário possa ter ocorrido, já que o Museu Mineiro, por vezes, é reconhecido pelo público como um museu de arte sacra, o que muito se deve à exposição permanente que, desde 2002, se encontra na Sala das Colunas, onde predominam as obras da Coleção Geraldo Parreiras.

Este estudo contribui para o reconhecimento da importância da história e da pesquisa acerca das coleções formadas por colecionadores particulares que compõem acervos museológicos, sendo uma ação essencial para a gestão, preservação e difusão desses acervos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento Giordano, 1993.

ÁVILA, Cristina. *Museu Mineiro* – Coleção de Arte Sacra. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura e Turismo de Minas Gerais, 1986.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. *In*: BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema*: intelectuais e política. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista, SP: Universidade de São Francisco, 2001. p. 11-35.

BRANT, Fernando. Esta casa é a porta do céu. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 52-55, 1972.

CORDOVA, Dayana Zdebsky de. Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. *Ouvirouver,* Uberlandia, v. 13, n. 2, p. 468-479, 2017.

FERREIRA, Geraldo Eustáquio. Um engenheiro com alma de artista. *Jornal Morro do Geo, [s. l.]*, ed. n. 99, jul. 2006. Disponível em: https://morrodogeo.com.br/. Acesso em: 14 maio 2025.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Notícias*. Nota de pesar pelo falecimento de Ivo Porto de Menezes. Belo Horizonte: IEPHA, 2024. Disponível em: https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu. Acesso em: 9 set. 2025.

JANEIRA, Ana Luiza. Primórdios do coleccionismo moderno em espaços de produção do saber e do gosto. *Memorandum*, Belo Horizonte, v. 10, p. 65-70, 2006. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6732. Acesso em: 15 jan. 2025.

JULIÃO, Letícia. Viajantes de 1924, colecionadores do passado colonial e a coleção Geraldo Parreira. *In*: SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS. Secretaria de Estado da Cultura e Turismo. *Colecionismo Mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2002. p. 41-75.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

MAIA, Diogo Corrêa. A importância dos colecionadores de arte para a museologia: um estudo de caso: Eva Klabin Rapaport. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 3, p. 375-382, 2007.

MUSEU MINEIRO. *Acervo Dossiê Coleção Geraldo Parreiras*. Belo Horizonte: Diretoria de Museus da Secretaria do Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais, 1995.

MUSEU MINEIRO. *Acervo Dossiê Coleção Maurício Meirelles*. Belo Horizonte: Diretoria de Museus da Secretaria do Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais, 2024.

MUSEU NACIONAL. *Redescobrindo a casa do Imperador*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2025. Disponível em: Museu do Imperador - Redescobrindo a Casa do Imperador | Museu Nacional - UFRJ. Acesso em: 15 jan. 2025.

NATAL, Caion Meneguello. Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. *História Social*, Campinas, SP, v. 11, n. 13, p. 193-207, 2007. Dossiê: História Comparada.

NOBREGA, Isabel Cristina. *Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro*. 1997. 362 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, 1997.

PALÁCIO DAS ARTES. *Arte Sacra em Minas Gerais no século XVIII* – Acervo Geraldo Parreiras. Catálogo da Exposição de Arte Sacra – Galeria de Arte AMI. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1972.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; DANTAS, Regina. O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 46, p. 123-164, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i46p123-164. Disponível em: https://revistas.usp.br/rieb/article/view/34602. Acesso em: 5 ago. 2025.

DEVOÇÃO E MUSEALIZAÇÃO: A IMAGEM DO SENHOR DOS PASSOS NO MUSEU DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO EM CACHOEIRA, BAHIA

DEVOTION AND MUSEALIZATION: THE IMAGE OF SENHOR DOS PASSOS IN THE MUSEU DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO EN CACHOEIRA, BAHIA

DEVOCIÓN Y MUSEALIZACIÓN: LA IMAGEN DEL SENHOR DOS PASSOS EN EL MUSEU DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO EN CACHOEIRA, BAHIA

Igor Pereira Trindade[1]
igor_pereira97@hotmail.com

RESUMO

Este artigo discute a musealização como instrumento de preservação do patrimônio cultural religioso brasileiro, sem desvincular o objeto de sua função social. Tradicionalmente tratada como um procedimento técnico de retirada do objeto de seu contexto original, a musealização passou a ser ressignificada com o debate sobre seu papel social, permitindo que comunidades preservem seus acervos religiosos sem interromper seus usos. Algumas instituições permitem o uso litúrgico das peças, respeitando normas de conservação, o que preserva sua funcionalidade. É o caso do Museu da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo (século XVIII), em Cachoeira, Bahia, fundado na década de 1930. A instituição exerce uma dupla função: como espaço religioso e museológico. Entre os objetos, destaca-se a imagem do Senhor dos Passos, que mantém uso ritual, ao participar anualmente das celebrações da Quaresma e Semana Santa, com vestimentas e adornos. Além disso, a imagem é exposta para visitação devocional às sextas-feiras, por católicos e por fiéis de religiões de matriz africana, preservando, assim, seu caráter funcional dentro e fora do espaço museal.

Palavras-chave: Musealização; Devoção; Senhor dos Passos.

ABSTRACT

This article discusses musealization as a tool for preserving Brazilian religious cultural heritage without dissociating the object from its social function. Traditionally seen as a technical procedure that removes objects from their original context, musealization has been reinterpreted through debates about its social role, allowing communities to preserve religious collections without halting their use. Some institutions permit the liturgical use of objects, respecting conservation standards to maintain their functionality. This is the case of the Museu da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo (séc. XVIII), in Cachoeira, Bahia, founded in the 1930s. The institution performs a dual role as both religious and museological space. Among its collection, the image of the Senhor dos Passos stands out for maintaining ritual use during Lent and Holy Week, including its garments and adornments. Furthermore, it is displayed for

[1] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); Membro do Grupo de Pesquisa Recôncavo Arqueológico, Centro de Artes Humanidades e Letras (CAHL) UFRB, desenvolvendo pesquisas relativas ao sagrado no museu.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7100022355366240. Orcid: https://orcid.org/0009-0008-2875-2411.

devotional visits every Friday by both Catholic faithful and devotees of African-based religions, thus preserving its functional role inside and outside the museum.

Keywords: Musealization; Devotion; Lord of the Passion.

RESUMEN

Esta investigación científica discute el proceso de musealización cómo instrumento de preservación del patrimonio cultural religioso brasileño, sin desvincular acá el objeto de su función social. Tradicionalmente tratada como un procedimiento técnico de repliegue del objeto de su contexto original, la musealización pasó a ser resignificada en resultado del debate acerca de su papel social, permitiendo que poblaciones preserven sus acervos religiosos sin interromper sus usos. Determinadas instituciones permiten el uso litúrgico de las piezas, respetando normas de conservación, lo que preserva su funcionalidad. Se cita el caso del Museu da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo (séc. XVIII), en Cachoeira, Bahia, fundado en la década de 1930. La instituición ejerce una doble función, como espacio religioso y museológico. Entre los objetos, se tiene destaque la imagen del Senhor dos Passos, que mantiene un uso ritualístico al participar anualmente de las celebraciones de la Cuaresma y Semana Santa, con ropas litúrgicas y adornos. Además, la imagen es expuesta para visitación devocional en los viernes, por católicos e por fieles de religiones de matriz africana, preservando de ese modo su carácter funcional dentro y fuera del espacio museístico.

Palabras clave*:* Musealización; Devoción; Señor de los Pasos.

INTRODUÇÃO

O processo de musealização é definido como "[...] extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal" (Desvallees; Mairesse, 2013, p. 56). Tradicionalmente, essa prática tem sido compreendida como um procedimento que anula a função original do objeto. No entanto, essa visão tem sido questionada por estudiosos da museologia contemporânea, que enfatizam as transformações que o objeto sofre ao ser musealizado. A entrada no museu não representa o fim da vida dos objetos, tornando-os "cristalizados ou reificados" (Brulon, 2016, p. 110); pelo contrário, a musealização atribui-lhes novos valores.

Para Soares (2012), os objetos devem estar ligados ao que lhes dá sentido, o que significa que não há uma separação entre o objeto e sua função original. Nesse contexto, compreendemos que a musealização não anula a sacralidade dos acervos religiosos. Sendo um processo dinâmico, em determinados museus, os objetos podem exercer simultaneamente suas funções devocionais, utilitárias e expositivas.

Embora a presença do sagrado no museu possa parecer estranha, a pesquisadora portuguesa Roque (2011a) ressalta que objetos sacros podem assumir outras funções, uma vez que o musealizado não é o sagrado em si, mas o objeto que o representa. Dessa forma, o problema, na musealização de objetos sacros, não é se ela pode ocorrer, mas de que maneira

é realizada. O que altera não é tanto o modo de musealizar, mas a intenção que o sustenta. Por exemplo, em um museu, uma imagem sagrada pode continuar transmitindo valores religiosos e manter sua função simbólica para a comunidade.

É comum encontrar acervos sacros em museus ligados à Igreja, nos quais os objetos mantêm sua relevância cultural e espiritual porque permanecem conectados à comunidade. Se isolados em vitrines, esses bens poderiam perder parte de seu "poder transcendente". Seu uso em momentos específicos do calendário litúrgico reforça o sentimento de pertencimento e reafirma o propósito para o qual foram criados. Assim, ao analisarmos objetos com forte vínculo comunitário, é evidente que manter seu uso preserva sua importância. Fora de seu contexto, o objeto, por si só, não comunica; é nas "[...] relações que configuram sua existência social" (Brulon, 2016, p. 111) que reside seu valor histórico, cultural e devocional.

Nesse sentido, entendemos que o Museu da Venerável Ordem Terceira do Carmo, situado na cidade de Cachoeira (BA), exemplifica a continuidade da função religiosa do acervo, por ser um espaço que une a prática religiosa à museológica. O objeto escolhido como exemplo é a imagem do Senhor dos Passos, que tem grande importância para a comunidade local. Seu uso em celebrações, procissões e no culto realizado dentro do próprio templo/museu mostra que a musealização não apagou sua função religiosa. Pelo contrário, a exposição no museu e o uso devocional da imagem ajudam a preservar aspectos que vão além da sua materialidade.

MUSEALIZAÇÃO

O conceito de musealização foi formulado por Zbyněk Zbyslav Stránsky, museólogo tcheco considerado um dos fundadores da museologia científica. Trata-se de um dos pilares teóricos da área e, segundo Desvallees e Mairesse (2013), refere-se ao processo em que o objeto é retirado do seu contexto original e passa a assumir uma função documental por meio de etapas como seleção, pesquisa e comunicação.

> De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um "objeto de museu" que se integre no campo museal (Desvallees; Mairesse, 2013, p. 56).

A museóloga brasileira Cury (1999) sustenta que o museu não coleta apenas coisas, mas também a "poesia" contida nelas. Compreendemos que essa afirmação amplia o entendimento da musealização para além da materialidade, alcançando seu caráter imaterial e sociocultural. Assim, confirma-se a ideia de que, *a priori*, qualquer objeto pode ser musealizado, desde que seja submetido ao processo de seleção. O objeto selecionado é retirado do seu contexto original

"[...] transformando-se em vetor de conhecimento e de comunicação [...] A seleção é intencional e sua condição museal representa uma significativa mudança na forma de inserção desse objeto na realidade, a realidade museal" (Cury, 1999, p. 53).

Desvallées e Mairesse (2013) reforçam que a musealização isola o objeto de seu ambiente primário, para que ele represente a realidade que possuía, tornando-se testemunho de uma experiência passada. O filósofo polonês Pomian (1984, p. 51) aprofunda essa visão, ao afirmar que, no museu ou na coleção, a utilidade dos objetos é inteiramente abolida: "As locomotivas e os vagões reunidos num museu ferroviário não transportam nem os viajantes nem as mercadorias [...] Ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de museu ou de coleção já não o tem."

Sob essa ótica, entendemos que objetos desagregados de seu contexto original tornam-se signos de sua vida utilitária no passado. Pensar dessa maneira causa uma problematização no processo de musealização de certas categorias de acervo, sobretudo quando se considera a anulação da sua função original. Um exemplo notável é a relação entre a musealização e os objetos ligados ao sagrado.

> A musealização do sagrado, objectos religiosos ou devocionais, é um procedimento que, à partida, se afigura como um equívoco ou um paradoxo. Uma vez que a condição de sagrado implica a separação e a definição explícita de barreiras que o delimitem do vulgar e do quotidiano, parece arriscado transferir esta tipologia de objectos do contexto religioso original para o espaço profano do museu (Roque, 2011a, p. 129).

Nos últimos anos, contudo, essa perspectiva clássica tem sido revisada. Estudos recentes colocam em debate a transformação que os objetos sofrem ao ingressar no espaço museológico e ampliam a reflexão para além da função estética tradicionalmente associada ao museu. A Museologia Social exemplifica esse deslocamento, ao priorizar, segundo Soares (2012), a participação dos sujeitos locais no processo de musealização e não apenas a contemplação do público visitante.

Nesse campo, Brulon (2016) assume posição crítica em relação à concepção da musealização. Para esse antropólogo e museólogo brasileiro, "[...] os objetos musealizados se mostram 'vivos demais' para as categorias que habitam" (Brulon, 2016, p. 110). O autor observa ainda que a proposta de Stránský, centrada na separação do objeto do seu meio, pode acarretar perda de informação, já que a ligação com o contexto é enfraquecida. Em sua visão, o ingresso no museu não extingue a vida do objeto, mas agrega novas camadas de valor, permitindo-lhe continuar existindo.

Brulon (2016) extrapola o espaço físico do museu, para que os objetos possam retornar ao espaço anterior no processo da musealização, opondo-se aos procedimentos da museologia

tradicional. Essa função, que ele chama de musealização integral, é muito comum nos ecomuseus, nos quais os objetos são valorizados pela comunidade de tal forma que mantêm as relações sociais. Há diversos casos em que a comunidade solicita o retorno de seus acervos ao espaço original, onde esses objetos adquirem sentido.

Soares (2012) defende, na sua tese, a ideia de que musealizar não rompe laços, mas estabelece outros com o contexto do objeto. Nesse sentido, o autor ressalta a importância da configuração da nova museologia numa dinâmica de ação coletiva em que a comunidade é responsável pela estruturação e pelas ações dos museus comunitários e ecomuseus, sendo a primeira a desfrutar do seu patrimônio. "A grande novidade, neste sentido, é a existência de um museu que musealiza as coisas do real mantendo-as em suas vidas profanas, no cotidiano" (Soares, 2012, p. 327).

Essa abordagem permite conceber um museu que acolhe os objetos sem separá-los da vida cotidiana, "[...] seja a mão de um trabalhador, ou o olhar contemplativo do grupo social que o produziu" (Soares, 2012, p. 327). O uso mantém vivo o objeto cultural, religioso, comunitário e ajuda-o a ser conservado, sobretudo na manutenção da identidade e das memórias coletivas. "O que os museus musealizam, em última instância, não é a coisa em si, mas todas as relações que ela pode encenar" (Soares, 2012, p. 354).

Quando se trata de objetos sagrados, Soares (2012, p. 378) entende que "[...] a dimensão museográfica apenas não é suficiente para dissociar os objetos de seu estatuto cultual". Silva (2021), historiadora da arte, reforça esse ponto, ao destacar que a musealização do patrimônio religioso é um campo delicado: o caráter afetivo e espiritual dos acervos sagrados permanece latente, de modo que a dimensão litúrgica e ritual, muitas vezes, é ofuscada pelo processo museológico.

Entendemos que é importante reforçar que o debate acerca da musealização de acervos sacros não tem o objetivo de questionar todos os museus que detêm esses acervos ou delimitar que todas as peças devem ser utilizadas. Trata-se de uma revisão das práticas museológicas elencadas a esse universo religioso, de forma que o ato de musealizar não iniba a sua utilidade, mas agregue outros valores e, quando possível, que estes estejam interligados com a comunidade detentora. "Quando o público é a comunidade, não há mais o limite entre o religioso e o museu" (Soares, 2012, p. 410).

Nessa perspectiva, é fundamental entender o processo de musealização como um processo dinâmico. Para Brulon (2018), ela não é fixa nem previsível, pois depende das intenções e das condições que orientam cada experiência. Logo, a musealização pode permitir aos objetos "[...]

desempenharem o papel de 'originais', por meio de um processo em que a informação é destilada e realocada, sendo manipulada para ser recriada na performance museal" (Brulon, 2018, p. 203).

MUSEALIÇÃO DE OBJETOS SACROS

Segundo o português Costa (2011), doutor em letras com especialidade em Museologia e Patrimônio Cultural, a arte sacra não foi concebida para fins museológicos, mas como instrumento de culto, destinada a elevar o indivíduo até Deus. Eliade (1992), por sua vez, define o sagrado como tudo aquilo que se opõe ao profano, ao banal da vida, ressaltando que ele pressupõe uma realidade transcendente. Batista (2007, p. 1) acrescenta que o sagrado, ao mesmo tempo, "[...] dá-se na intimidade mesma da fenomenalidade em que se expressa o mundo por meio de 'coisas'." Nesse sentido, refletir sobre o sagrado fora dos seus contextos religiosos e ritualísticos pode ser interpretado como uma forma de profanação. "Uma vez que a condição de sagrado implica a separação e a definição explícita de barreiras que o delimitem do vulgar e do quotidiano, parece arriscado transferir esta tipologia de objectos do contexto religioso original para o espaço profano do museu" (Roque, 2011a, p. 129).

Afinal, o sagrado, embora absoluto e abstrato, manifesta-se por meio das coisas: os objetos não são o sagrado em si, mas suas expressões materiais, carregando sacralidade e mediando simbolicamente a relação com o divino. No catolicismo, por exemplo, alfaias, paramentos e imagens, quando consagrados, tornam-se receptáculos do sagrado, sem perderem suas funções físicas, estéticas e utilitárias. O uso impróprio desses objetos pode configurar um sacrilégio. Entretanto, ao serem retirados do culto, passam por um processo de dessacralização e podem assumir novas funções. É o que aponta Roque (2011a, p. 132):

> Dado que a sacralidade entitativa não é um atributo aplicável a elementos materiais, os objectos sagrados ou litúrgicos, logo que sejam danificados ou retirados do culto, são implicitamente execrados, podendo assumir outras funções. Se, à partida, a interdição do sagrado tornaria inviável a musealização de alfaias afectas ao ritual de intermediação com o divino, o catolicismo estabelece uma reformulação das circunstâncias através das quais o objecto litúrgico se pode deslocar para novos contextos. Assim sendo, o objecto ao serviço da liturgia católica pode tornar-se um objecto de museu e é precisamente através da arte religiosa que se elabora a mais completa história da museologia ocidental.

É impreciso quando objetos religiosos começaram a ocupar os espaços museológicos. Para Roque (2011a), no contexto português, a Idade Média pode ser compreendida como a primeira fase "paramuseológica", marcada pela criação dos tesouros e coleções eclesiásticos. A autora afirma que a apresentação desses bens aos fiéis, embora tivesse caráter litúrgico, já se aproximava de uma prática museológica. A diferença, contudo, é que tais objetos permaneciam restritos ao espaço religioso/sagrado, não sendo expostos fora dele. Os chamados tesouros

eclesiásticos, anexos às grandes catedrais, basílicas e igrejas, guardavam as relíquias dos santos. Além do valor espiritual, o valor material dos relicários exigia que fossem guardados em espaços seguros, expostos esporadicamente e em ocasiões oportunas.

Nessa perspectiva, o que é musealizado não é o sagrado em si, mas o objeto que o manifesta e o representa. A questão central, portanto, não está na possibilidade da musealização, mas no modo como ela é realizada, sendo apontada por Roque (2011a) como uma ferramenta eficaz para a preservação do acervo sacro religioso, sobretudo quando se trata de espólios ou acervos dissociados de sua função cultual.

Durante séculos, os objetos de culto católico foram tratados como intocáveis, o que explica sua ausência em coleções particulares e gabinetes de curiosidades, com exceção da produção iconográfica. Roque (2022) destaca que o Renascimento trouxe uma nova mentalidade, estimulando o colecionismo de artefatos da Antiguidade. O colecionismo papal e eclesiástico "[...] estimulou o desenvolvimento de outras coleções eclesiásticas que funcionavam como um sinal de dignidade e prestígio, mas também como um instrumento privilegiado na busca de conhecimento" (Roque, 2022, p. 380-381).

Com a laicização da sociedade e a consolidação do conceito de museu, muitos bens sacros portugueses foram nacionalizados, resultando em um grande espólio. Esse processo, segundo Roque (2022), marcou uma fase inicial nos estudos da musealização do patrimônio religioso, especialmente o de matriz católica. O objeto, entretanto, ao ser deslocado para o museu, era despojado de sua função litúrgica e reinterpretado com base em seus valores artísticos, patrimoniais e históricos. Ainda assim, como observa Roque (2011b), entender essa tipologia de acervo, atrelada ao seu uso litúrgico ou devocional, se deu de forma tardia.

> A forma como eram expostas as várias tipologias artísticas denunciava os critérios essencialmente decorativos e promocionais que informavam a norma museográfica vigente, mas que não eram de molde a evidenciar o conteúdo funcional dos objectos. Pode, por isso, introduzir-se uma ressalva neste processo de musealização do sagrado: o objecto religioso que saía da igreja tornava-se um objecto de arte, ao entrar no museu (Roque, 2011a, p. 135).

Esse deslocamento gerou tanto perdas quanto ganhos. "O ambiente que o museu lhe recria é artificial, criando uma nova perspectiva que pode mutilar, mas também estruturar e complementar o conhecimento [...]" (Roque, 2011b, p. 13). Por isso, entendemos que, compreender os meios pelos quais os objetos sacros são musealizados e os recursos utilizados para assegurar sua inteligibilidade, é essencial, sobretudo diante de sua descontextualização.

Trabalhar com acervos religiosos é um campo delicado, pois envolve mais do que a materialidade; estão em jogo afetos, memórias e vínculos comunitários. Uma exposição inadequada pode gerar desconforto, principalmente entre os fiéis. Em muitos casos, a dimensão

sagrada do objeto acaba ofuscada, enquanto se privilegiam os aspectos formais e artísticos. Roque (2015) observa que os museus de circunscrição eclesiástica diferenciam-se de outras instituições que também expõem objetos religiosos justamente pelo processo seletivo e expositivo. Enquanto, nos museus de arte, a seleção privilegia o valor estético e cultural, naqueles ligados à religião, os critérios estão associados à função litúrgica, devocional e teológica. Essa particularidade reflete-se em uma linguagem expográfica que preserva, tanto quanto possível, a funcionalidade e a carga espiritual dos objetos.

A ação da Igreja nos museus eclesiásticos possui função catequética, reforçando a sacralidade dos objetos. Esse papel torna-se ainda mais relevante quando tais bens perdem sua função original, pois a musealização busca evitar que o sentido sagrado seja diluído, mesmo fora do uso litúrgico. Independente da tipologia museológica, a musealização busca manter viva a memória dos objetos, destacando sua simbologia e valor devocional. “O objecto, mais do que simplesmente exposto, é encenado numa estrutura que, embora artificial, recria um contexto e elabora uma representação da realidade” (Roque, 2011a, p. 141).

Nesse sentido, “O sagrado cada vez mais vai se apartar dessas obras, ficando então evidente o seu estatuto histórico e artístico” (Conalgo Filho, 2011, p. 74). O processo de musealização provoca transformações significativas no objeto, o que explica a aparente contradição de pensar a musealização do sagrado. Historicamente, a sacralidade foi tratada com reverência e mantida em oposição ao mundo profano. No entanto, “[...] nos processos de musealização, tem-se um processo incontornável de ‘ressacralização’, que é um reencantamento das coisas do real em uma nova instância do real” (Soares, 2012, p. 190).

Quando a expografia considera a funcionalidade do objeto sacro, as chances de descontextualização reduzem-se, ainda que ele esteja afastado do ambiente de origem. Alves (2022) aponta que a curadoria exerce influência direta, tanto no processo de musealização quanto na expografia. Em alguns casos, é possível preservar ou resgatar o potencial religioso, como em museus que permitem que parte do acervo seja utilizada em celebrações litúrgicas, sempre observando os critérios de conservação e integridade das peças. Quando tal prática não é viável, cabe à expografia recriar a atmosfera sacra, aproximando o objeto de seu contexto original, atrelando-o ao seu contexto “[...] com um aparato museográfico que o tire do aspecto de unidade do objeto exposto, quebrando também o aspecto de cubo branco do espaço expográfico. Onde o objeto religioso seja lido principalmente como objeto religioso” (Alves, 2022, p. 41).

Ao lidar com objetos de culto, entendemos que seja necessário considerar não apenas a sua materialidade, mas também as relações, memórias e usos que se vinculam à sua

funcionalidade. A musealização desses bens exige atenção à dimensão imaterial que lhes confere sentido e legitimidade. Muitos acervos chegam às instituições já dissociados de seu uso original, provenientes de coleções particulares ou igrejas extintas. Nesses casos, o museu pode reinseri-los no universo do sagrado. Por outro lado, há objetos que, mesmo afastados do uso litúrgico, mantêm forte carga devocional e simbólica. Ao tratarmos dessa categoria de acervo, observamos que a dimensão do sagrado ultrapassa a concepção do objeto museal como mero documento. O sagrado está intrinsicamente ligado tanto ao objeto quanto ao processo de musealização.

Alguns acervos, no entanto, permanecem nos espaços religiosos, em salas anexas ou mesmo no interior das igrejas, continuando a servir ao culto. Esses objetos "[...] conservam os laços da memória junto ao espaço em que intervieram, pelo que o registo dessa função e respetivo significado podem ser evocados de forma mais direta e natural" (Roque, 2022, p. 395).

A utilização litúrgica de parte do acervo tem se mostrado uma alternativa para manter a vitalidade dos objetos além da função expográfica, especialmente quando há uma relação estreita com a comunidade. A definição de Brulon (2016) acerca do processo de musealização mostra-se pertinente, quando ele diz que não deve ser considerado como algo que interrompe a vida do objeto, mas que dá continuidade, agregando novos valores. Assim, se a musealização garante a salvaguarda dos acervos sacros, o uso mantém viva uma rede de práticas culturais e imateriais que lhes atribuem sentido. "Os museus que estão presentes nas Igrejas, têm a possibilidade de preservar sua própria história" (Silva, K., 2023, p. 44), fazendo com que o potencial religioso dos objetos não se perca.

Depreendemos que a utilização de parte do acervo por instituições museológicas pode ser, na atualidade, uma forma de interação entre o museu e a comunidade. Como alguns objetos religiosos estão ligados com a vida da comunidade, logo, o equívoco aqui seria tirá-los da sua função e "prendê-los" na vitrine. Manter o uso das peças, levando em consideração seu estado de conservação e segurança, reconhece o sentido para o qual os objetos foram criados e ajuda a comunidade a vê-los no aspecto de pertença e valoração de sua cultura religiosa.

Museus com acervos eclesiásticos podem funcionar tanto em igrejas quanto em outros edifícios. Em alguns casos, as peças são cedidas pela Igreja em regime de comodato, sendo exibidas, conservadas e armazenadas; em outros casos, permanecem disponíveis para uso em celebrações específicas. O Museu de Arte Sacra de Pernambuco, fundado em 1977, é um exemplo significativo. De acordo com Alves (2022, p. 48), a ambientação expográfica do espaço remete diretamente à funcionalidade religiosa dos objetos: "A atmosfera criada pela curadoria nos remete a um local sagrado, com as músicas instrumentais e a iluminação com o

jogo de cores utilizado no espaço.” Em sua análise das imagens de roca ali musealizadas, Alves (2022) destaca que muitas foram utilizadas em procissões, embora algumas já tenham chegado ao museu desvinculadas de sua função ritual.

Consoante Dantas e Uzeda (2022), o Museu de Arte Sacra de Paraty também possui essa especificidade, que evidencia a articulação entre museu, comunidade e patrimônio religioso. A criação do museu deu-se em virtude da preocupação com o acervo sacro que corria vários riscos, pelas más condições de acondicionamento. Fundado em 1970, o museu funciona desde então na Igreja de Santa Rita, no centro histórico de Paraty, uma parceria firmada entre o Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Mitra Diocesana de Barra do Piraí. Essa parceria estabeleceu que o acervo pudesse ser utilizado nas festas religiosas populares da cidade:

> [...] 9 - ceder, eventualmente, e por prazo determinado, por necessidade do culto e cerimônias religiosas celebradas pela Paróquia, as peças, objetos e imagens integradas ao acervo do Museu de Arte Sacra de Paraty, ato que deverá ser efetivado mediante um termo de entrega precedido de aviso à Direção do Museu com a antecedência de, no mínimo, oito (8) dias; [...] (Convênio... 1973, p. 2 apud Dantas; Uzeda, 2022, p. 50.297).

Para os autores citados, essa iniciativa reforça o grande potencial cultural e devocional do acervo junto à comunidade paratiense, sendo fundamental para a construção da identidade cultural da cidade e para a preservação dos bens imateriais que se mantêm vivos ao longo dos séculos. “Assim, o fato de continuarem a ser usados pela comunidade nas festas e cerimônias, quando eram manuseados e venerados por eles, reafirma o reconhecimento de sua história e das finalidades para as quais foram adquiridos e que continuam a exercer” (Dantas; Uzeda, 2022, p. 50.297).

Dessa forma, percebemos que a musealização deixa de ser um processo puramente técnico, transformando-se em um campo de diálogo entre patrimônio, comunidade e órgãos gestores, fortalecendo a compreensão de que o cuidado com os objetos sacros envolve tanto sua preservação material quanto a manutenção da sua carga simbólica e social.

No caso do Museu da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (BA), que abordaremos na seção seguinte, a manutenção da atividade religiosa do templo possibilita que parte do acervo seja utilizada em celebrações, ultrapassando os limites da instituição, como no uso em procissões.

> A capacidade de transitar simultaneamente no universo museal e no universo ritual faz com que objetos que fazem parte de uma coleção possam facilmente retornar ao circuito ritual, colocando em questão as teorias muito rígidas sobre a passagem à arte, ou a passagem à musealia (ou objeto de museu) como aquela desenvolvida por Pomian, que pretendia que um objeto religioso, para se tornar objeto de arte, devesse necessariamente perder toda a significação ritual (Soares, 2012, p. 423).

Observamos, *a priori*, que museus vinculados à Igreja – seja sob tutela eclesiástica ou convênio – permitem a itinerância do objeto entre a vitrine e o espaço celebrativo. Por outro lado, nos museus civis, essa realidade não se concretiza, sobretudo porque os acervos chegam dissociados de sua função original.

Essa relação direta entre a musealização e a devoção, que desafia a ideia de neutralidade da vida dos objetos, é defendida por Brulon (2015), ao sustentar que eles devem permanecer atrelados ao que lhes dá sentido. Assim, quando se trata de objetos que possuem determinado "poder" em relação à comunidade, manter seu uso ou o contato com a população local reforça sua importância e valor. Um objeto dissociado de seu contexto não comunica plenamente sua história, mesmo que haja informações documentais sobre sua vida passada; são as relações sociais e devocionais que lhe conferem relevância histórica e cultural.

O CASO DA IMAGEM DO SENHOR DOS PASSOS NO TEMPLO/MUSEU DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA

Situada na região do Recôncavo Baiano, a cidade de Cachoeira possui um notável conjunto arquitetônico e histórico. Fundada no século XVII, preserva remanescentes do período colonial, evidenciados especialmente por suas numerosas igrejas, que marcam, de forma significativa, a paisagem urbana. A presença dessas construções religiosas reflete a influência da Igreja Católica no processo construtivo do Brasil, do período colonial à República. Vinculadas a essas edificações, as irmandades religiosas e ordens terceiras indicavam não só um importante papel religioso, social e cultural, mas também o de grandes patrocinadores das artes, "[...] edificando templos e contratando serviços de entalhadores, pintores, santeiros, músicos, etc." (Santiago; Moreira; Sant'Anna, 2020, p. 19). Dentro dessa conjuntura espacial, a Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, datada do século XVIII, é um importante exemplar do período barroco.

As ordens terceiras são agremiações leigas vinculadas às ordens religiosas. A Ordem Carmelita chegou a Cachoeira no ano de 1688. Em 1691, foi criada a Ordem Terceira do Carmo. Inicialmente, a Ordem Terceira reunia-se na Igreja Ordem Primeira, até conseguir edificar seu próprio templo (Figura 1).

Figura 1 – Fachada da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia

Fonte: acervo pessoal (2024).

A capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira possui um rico acervo, formado por imaginárias de vulto e de vestir, pinturas, prataria, alfaias, adornos, mobiliário, além de sua ornamentação interna com azulejos e talha exuberante, seguindo os estilos barroco e rococó, visíveis na capela, na sacristia, no cemitério, na sala dos ex-votos e no consistório. A simplicidade da fachada contrasta com a riqueza do interior.

Além do uso cultual, a Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira possui função museológica. Ela está cadastrada no Circuito de Museus como instituição privada e de cunho religioso. Como informa Luis (2013), a função museológica do espaço iniciou-se no ano de 1936, data constatada no Livro de Registro de Comentários dos Visitantes. Atualmente, a visitação acontece mediante agendamento e recebe um público diverso, sobretudo de escolas da região.

Embora se trate de um espaço que cumpre a função museal, a Capela da Ordem Terceira do Carmo continua cumprindo também a sua função primeira: a de templo religioso. Esta dupla funcionalidade – espaço religioso e museal – nem é conflituosa, nem os espaços se anulam, ao contrário. No caso da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, o processo de musealização não anula a sacralidade do espaço, mas agrega a este outros valores, uma vez que "[...] a arquitetura do templo e os elementos que compõem seu cenário litúrgico não só auxiliam, mas, sobretudo, convergem para a transmissão eficiente da mensagem que o conjunto de objetos artísticos expostos busca comunicar" (Cruz, 2013, p. 26).

A manutenção da função religiosa possibilita, por exemplo, que parte do acervo seja utilizada em celebrações, ultrapassando os limites da instituição, como no uso em procissões.

As demais peças, que não são utilizadas diretamente no culto, não perdem sua utilidade, mas passam a desempenhar também uma função expositiva.

Dentro da variedade de acervos da instituição, a imagem do Senhor dos Passos destaca-se por sua exuberância e relevância cultural e religiosa para a cidade de Cachoeira. Segundo Brusadin e Quites (2022), a imaginária que compõe o Ciclo da Paixão corresponde ao programa iconográfico das Ordens Terceiras do Carmo no Brasil. De uma maneira geral, o culto à figura de Cristo em sua paixão, passando pelos estágios de sua vida, sofrimento e morte, foi amplamente difundido graças à atuação das ordens religiosas e terceiras.

A temática da Paixão e sua representação propagou-se desde a Idade Média. Os cultos aos momentos finais da vida de Cristo alicerçam-se na narrativa dos Evangelhos, no momento que sucede a sua condenação até a sua morte. “Todos os quatro evangelhos, contudo, são sucintos a respeito da Paixão, e particularmente lacônicos quanto ao que se convencionou chamar de Via Crucis” (IPHAN, 2018, p. 20). No capítulo 19 do Evangelho de João (Bíblia [...], 2025), é descrito que Pilatos mandou flagelar Jesus, em seguida os soldados colocaram uma coroa de espinhos sobre sua cabeça e o cobriram com um manto de púrpura. Após sua condenação, Jesus carregou a cruz até o Gólgota, onde foi crucificado. Essa narrativa provavelmente serviu de base para a construção imagética e iconográfica do Senhor dos Passos.

No Brasil, a devoção chega com a colonização portuguesa e com as orientações do Concílio de Trento, que reafirmaram e legitimaram o uso de imagens. Nesse contexto, as influências artísticas barrocas e rococós acrescentaram ainda mais dramaticidade à iconografia, expressando sofrimento e dor. O culto à paixão e devoção ao Senhor dos Passos “[...] se somou a muitas outras devoções associadas à Igreja Católica. Sua permanência, nos dias que correm, é visibilizada em numerosas procissões do Senhor dos Passos que acontecem nas várias regiões do país” (IPHAN, 2018, p. 30).

A imagem do Senhor dos Passos da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (Figura 2) é uma peça do século XVIII, totalmente entalhada e com articulações. A imagem possui cabeleira, coroa de espinhos e olhos de vidro. Apresenta posição genuflexa, com a perna direita à frente e a esquerda para trás. A cruz está apoiada no ombro esquerdo e é segurada pelas duas mãos. O rosto está voltado para o lado direito, com os lábios entreabertos. A peça encontra-se no consistório da capela, no andar superior, repousando sobre um móvel com um frontão de altar decorado com insígnias da paixão (cravos).

Figura 2 – Imagem do Senhor dos Passos

Fonte: acervo pessoal (2024).

No livro *Cachoeira e seu Município: Escorço Físico, Político, Econômico e Administrativo*, Pedro Silva (2023, p. 173-174) descreve a imagem do Senhor dos Passos como uma obra-prima de escultura, dotada de "[...] expressão tão admirável e perfeita que qualquer que seja a posição do observador, parece que acompanha com a vista, devido a boa disposição dos olhos [...] da doçura do olhar, à expressão anatômica das faces [...]". Sobre a devoção ao Senhor dos Passos, o autor o descreve como ídolo do povo cachoeirano, destacando o culto popular dos fiéis e a procissão que acontece na Quaresma. "Todas as sextas-feiras, ao escurecer, concorrem, um grande número de devotos, a histórica capela, para rende-lhes as homenagens de suas preces e beijar os pés do Senhor, depondo esmolas" (Silva, P., 2023, p. 174).

A procissão do Encontro (Figura 3) recorda o encontro de Cristo com sua mãe Maria no caminho do Calvário. Em Cachoeira, o ato ocorre na sexta-feira que antecede a Semana Santa, chamada de sexta-feira das Dores. Pela manhã, após uma missa, a imagem de Nossa Senhora das Dores é levada até a Igreja Matriz, de onde sairá na procissão noturna. Ao anoitecer, os fiéis reúnem-se na Capela da Ordem Terceira para recitação do ofício da Paixão e, em seguida, a imagem do Senhor dos Passos sai em procissão por algumas ruas da cidade, seguindo um trajeto tradicional e com meditação dos Passos da Paixão no decorrer do percurso, intercalada pelo Canto da Verônica. O ponto culminante da procissão ocorre no encontro das duas imagens (Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores) em frente ao Colégio Santíssimo Sacramento,

momento em que é proferido um sermão. Após a pregação, as imagens seguem em procissão até a Capela da Ordem Terceira, onde se dá o encerramento da celebração.

Figura 3 – Procissão do Encontro

Fonte: acervo pessoal (2025).

Para além do culto católico, expresso na devoção de todas as sextas-feiras e nas celebrações religiosas no período da Quaresma e Semana Santa, a imagem é cultuada por adeptos de religiões de matriz africana, que cumprem o ato de devoção às sextas-feiras. Enquanto, para os católicos, a sexta-feira recorda a paixão de Cristo, para o povo de Santo, o dia celebra Oxalá, orixá maior dentro do panteão de divindades do Candomblé. Oxalá, no catolicismo, é relacionado à figura de Cristo, como no forte sincretismo presente em Salvador, com a ligação ao Senhor do Bonfim. Em Cachoeira, essa associação dá-se com o Senhor dos Passos, que também remete aos sofrimentos de Cristo.

Algumas casas de Candomblé da cidade cumprem a tradição de levar seus iniciados para reverenciar o Senhor dos Passos/Oxalá e pedir sua proteção após o processo de iniciação na religião (Figura 4). Esse ritual, conhecido como romaria, também é realizado em outras cidades do Recôncavo e na capital. O ato materializa-se de forma mística nos rituais de preceito que acompanham a visitação, como a saudação ao orixá, o chamado “bater paó” – forma de cumprimento e saudação aos orixás, em que os fiéis batem palmas de maneira ritmada, como gesto de invocação, reverência e comunicação com eles.

Figura 4 – Candomblecistas diante da imagem do Senhor dos Passos

Fonte: acervo pessoal (2024).

Há ainda aqueles que deixam pedidos entrelaçados nas mãos ou aos pés da imagem (Figura 5), enquanto outros depositam ex-votos para agradecer uma graça alcançada.

Figura 5 – Pedidos deixados sob a mão da imagem

Fonte: acervo pessoal (2024).

Entendemos que essa forma de devoção, que se mantém desde os tempos antigos, evidencia a forte ligação do povo de Cachoeira com o Senhor dos Passos. A continuidade dessa devoção, tanto na visita dos fiéis quanto na procissão, demonstra que a peça ainda cumpre sua função prática dentro e fora da instituição. Não há uma separação entre as funções expositiva e cultual dessa imagem, mesmo considerando sua exposição no museu. O uso da peça ajuda a preservar elementos que vão além da materialidade do objeto e lhe dão sentido, "[...] onde a musealização não representa um atestado de óbito para o bem" (Soares, 2012, p. 342).

A instituição, atualmente, funciona mediante agendamento, exceto às sextas-feiras, quando abre para receber os devotos. A capela não deixa de ser espaço religioso enquanto cumpre a função museológica, e vice-versa. É comum, por exemplo, que esteja ocorrendo visita mediada e, simultaneamente, um devoto chegue para visitar o Senhor dos Passos de forma livre e desimpedida. "Os contextos não só não são removidos do objeto musealizado, como são musealizados, como uma parte do objeto, no conjunto das relações que ele permite – o que faz com que, por vezes, se confunda o museu com a vida cotidiana" (Soares, 2012, p. 415-416).

Os visitantes, ligados à religião ou não, entendem que ali se trata de um espaço sagrado, e a prática religiosa materializa, assim, toda a comunicação museológica proposta para a instituição. "Aqui, pensar a sacralidade e o mimetismo de práticas religiosas nos museus nos permite entender a musealização e a natureza de uma socialidade museal produzida por ela" (Soares, 2012, p. 380). Desta forma, compreendemos que a musealização não suprime o sagrado nem o controla, pois este perpassa a materialidade dos objetos.

A ideia de neutralidade e cristalização, implícita no conceito tradicional de musealização, não se aplica ao acervo e à instituição, visto que há uma junção funcional entre o papel religioso e cultural e a vertente museológica e expositiva. Alves (2022) aponta que existe uma diferença entre o espaço do museu e o espaço da igreja, no que tange à percepção do objeto, sendo deixado de lado, muitas vezes, o sentido religioso do objeto. No caso do Museu da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, o potencial religioso não se perde, porque o museu está instalado numa igreja, onde o uso do espaço e do acervo é mantido, fortalecendo sua identidade cultural, religiosa e simbólica. Contudo, é fundamental considerar a conservação dos bens, para que o uso não cause danos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se trata da musealização de acervos sacros, a problemática levantada refere-se ao perigo de descontextualização a que essa tipologia de acervo está sujeita ao ser musealizada, considerando a definição clássica, que prevê a retirada do objeto do seu local de origem para o espaço museal, onde ele deixa de cumprir a sua função original, passando a exercer uma função documental.

Criados para servir ao culto, os objetos sacros parecem, à primeira vista, perder sua finalidade ao serem musealizados. No entanto, essa ação visa à preservação, cabendo à instituição garantir que o contexto original do objeto não seja ignorado. Por isso, no caso dos acervos eclesiásticos, é possível manter o uso litúrgico em parte do acervo, mantendo viva a memória e as relações comunitárias que ele carrega. A Igreja reconhece, na musealização, uma

ferramenta eficaz para conservar seus bens culturais materiais, funcionando também como alternativa ao extravio de objetos, estejam eles em uso ou não.

A musealização é um processo dinâmico, que deve ser conduzido conforme as necessidades da comunidade, da instituição e dos públicos. Mesmo fora de sua função original, os objetos mantêm a dimensão do sagrado, que não é anulada pela exposição museológica. Esse aspecto é evidente no Museu da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (BA), que funciona simultaneamente como espaço religioso e museológico. A sacralidade do edifício e de seu acervo é reforçada pelo uso contínuo nas celebrações litúrgicas, permitindo a convivência entre as funções cultual, devocional e expositiva.

A imagem do Senhor dos Passos, pertencente a esse acervo, é um exemplo emblemático. Exposta no templo-museu, ela é venerada por católicos e não católicos, observada por diferentes públicos e utilizada nas celebrações realizadas pelos irmãos da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.

REFERÊNCIAS

ALVES, Juane Braúna. *O sagrado no museu*: uma reflexão sobre a musealização de imagens de roca no Museu de Arte Sacra de Pernambuco. 2022. 63 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso II) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

BATISTA, João Bosco. Geviert: o sentido do sagrado no pensamento de Heidegger. *"Existência e Arte"- Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João del-Rei*, São João del-Rei, Ano III, n. III, p. 1-9, jan.-dez. 2007.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Versão digital. *In*: LITURGIA DAS HORAS ONLINE. *[S. l.]*: *[S. n.]*, 2025?. Disponível em: https://liturgiadashoras.online/biblia/biblia-jerusalem/ioannem/19-2/ Acesso em: 10 set. 2025.

BRULON, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, 2015.

BRULON, Bruno. Passagens da museologia: a museologia como caminho. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 189-210, 2018.

BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. *TransInformação*, Campinas, v. 28, n. 1, p. 107-114, jan./abr. 2016.

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença; QUITES, Maria Regina Emery. Os programas imagéticos no patrimônio religioso do Carmo de Cachoeira (BA). *Antíteses*, Londrina, v. 15, n. 30, p. 142-174, jul.-dez. 2022.

COLNAGO FILHO, Attilio. *Ambivalências do Sagrado*: o percurso dos objetos entre a devoção e a coleção. 2011. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira. *Museologia da arte sacra em Portugal (1820-2010)*: espaços, momentos, museografia. 2011. 596 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Coimbra, 2011.

CRUZ, Cid José da. *Iconografia e comunicação museológica*: a retórica dos retábulos do arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira-Ba. 2013. 64 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2013.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. *In*: DECAROUS, Nelly; SCHEINER, Tereza (comp.). *Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e no Caribe*. Coro, VE: Icofom, 1999. p. 50-55.

DANTAS, Julio Cezar Neto; UZEDA, Helena Cunha. O museu de arte sacra de Paraty: a patrimonialização e suas novas perspectivas. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 8, n. 7, p. 50.288-50.304, jul. 2022.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Procissão do Senhor dos Passos*. Florianópolis, SC: IPHAN, 2018.

LUIS, Anderson. Museu da Venerável Ordem Terceira do Carmo. *In:* MUSEUSBR. Brasília, 17 abr. 2023. Código Identificador Ibram 9.59.16.9750. Disponível em: http://museus.cultura.gov.br/espaco/9364/?fbclid=PAAaZPML14ieJN1lh2OzpaZ1DGTq-uo7qfIwU6SOe0wbhPSIohrq-UIBGmaGE. Acesso em: 17 set. 2025

POMIAN, Krzysztof. Colecção. *In:.Enciclopédia Einaudi.* Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 1. p. 51-86.

ROQUE, Maria Isabel. A exposição do sagrado no museu. *Comunicação & Cultura*, Lisboa, PT, n. 11, p. 129-146, 2011a.

ROQUE, Maria Isabel. Musealizar o sagrado. a.muse.arte. *Invenire: Revista de bens culturais da Igreja,* Lisboa, PT, n. 10, jan.-jun. 2015.

ROQUE, Maria Isabel. *O sagrado no museu.* Musealização de objectos do culto católico em contexto português. Lisboa: Universidade Católica, 2011b.

ROQUE, Maria Isabel. Para uma museologia da religião: análise da carta-circular "a função pastoral dos museus eclesiásticos" vinte anos depois. *Gaudium Sciendi*, Lisboa, PT, n. 22, p. 379-406, 2022.

SANTIAGO, Camila Fernandes Guimarães; MOREIRA, Igor Roberto de Almeida; SANT'ANNA, Sabrina Mara. *As Igrejas de Cachoeira*: história, arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2020.

SILVA, Isabel. Em torno da musealização do património cultural religioso. *Ensaios e Práticas em Museologia,* Porto, PT, v. 10, p. 19-36, 2021.

SILVA, Kátila Thailanny Macêdo da. *Santos nômades*: ressonância da arte sacra católica entre a musealização e a devoção no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Goiás-GO. 2023. 74 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

SILVA, Pedro Celestino. *Cachoeira e seu município*: escorço físico, político, econômico e administrativo. Organização e atualização de Manoel Passos Pereira. Salvador: Assembleia Legislativa, 2023.

SOARES, Bruno César Brulon. Máscaras guardadas: musealização e descolonização. 2012. 448 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.

DUAS MARIAS, UMA SÓ FÉ: DEVOÇÃO A NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO E REVERBERAÇÕES URBANAS E CULTURAIS EM MARECHAL DEODORO, ALAGOAS

TWO MARYS, ONE FAITH: DEVOTION TO OUR LADY OF CONCEPTION AND URBAN AND CULTURAL REVERBERATIONS IN MARECHAL DEODORO, ALAGOAS

DOS MARÍAS, UNA FE: DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN Y REVERBERACIONES URBANAS Y CULTURALES EN MARECHAL DEODORO, ALAGOAS

Jorge Henrique dos Santos Silva[1]
jorghenriqarq@gmail.com

RESUMO

Os cristãos primitivos foram os primeiros a venerar Maria, testemunhando-a através das Escrituras e das artes sacras nos primeiros séculos da Igreja. Na experiência local, a devoção mariana possui registro desde a fundação de Marechal Deodoro, em 1591, consagrando o culto à figura de Maria como a Padroeira do município que tomou partido e desenvolveu-se com base no forte apelo religioso. O problema decorrente é a prática tradicional ameaçada por distintas interferências na devoção à imagem do altar (em madeira policromada) e à santa processional (de roca). Assim, o objetivo deste estudo é compreender as relações, os impactos e as (des)configurações no tempo e no espaço, considerando a herança cultural, religiosa e afetiva da devoção a Nossa Senhora da Conceição. Para o desenvolvimento deste trabalho tomou-se por base os estudos que envolvem desde os dogmas marianos às experiências locais, por meio da relação de fé e da vivência individual e comunitária em torno das duas imagens.

Palavras-chave: Nossa Senhora da Conceição; Devoção; Procissões; Imaginária; Marechal Deodoro.

ABSTRACT

Early Christians were the first to venerate Mary, testifying to her through Scriptures and sacred art in the early centuries of the Church. In local experience, Marian devotion has been recorded since the foundation of Marechal Deodoro (1591), consecrating the cult to the figure of Mary as the Patroness of the municipality that took sides and developed based on the strong religious appeal. The problem resulting is the traditional practice threatened by distinct interferences in the devotion to the altar image (in polychrome wood) and to the processional saint (made of rock). Thus, the objective of this study is to understand the relationships, impacts and (dis)configurations in time and space, considering the cultural, religious and affective heritage of devotion to Our Lady of the Conception. To develop this work, studies involving everything from Marian dogmas to local experiences were taken as a basis, through the relationship of faith and individual and community experience around the two imaginaries.

***Keywords*:** Our Lady of Conception; Devotion; Processions; Imaginary; Marechal Deodoro.

[1] Arquiteto e Urbanista (CESMAC/AL, 2017), com especialização em Arquitetura e Arte Sacra do Espaço Sagrado (FASBAM/PR, 2023), atualmente cursa Pós-graduação em Mariologia (LOCUS/FAJOPA). Desde 2017 integra a Superintendência de Cultura e Preservação do Patrimônio Histórico da Prefeitura de Marechal Deodoro (AL) e é membro associado do Instituto Brasileiro de Arquitetura Tradicional (IBAT).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6494288722838799. Orcid: https://orcid.org/0009-0006-4254-3849.

RESUMEN

Los primeros cristianos fueron los primeros en venerar a María, dando testimonio de ella a través de las escrituras y el arte sacro en los primeros siglos de la Iglesia. En la experiencia local, la devoción mariana se registra desde la fundación del Marechal Deodoro (1591), consagrando el culto al figure de María como Patrona del municipio, que tomó partido y se desarrolló a partir del fuerte atractivo religioso. El problema resultante es que la práctica tradicional se ve amenazada por diferentes interferencias en la devoción a la imagen del altar (en madera policromada) y al santo procesional (hecho en piedra). Por lo tanto, el objetivo de este estudio es comprender las relaciones, los impactos y las (des)configuraciones en el tiempo y el espacio, considerando el patrimonio cultural, religioso y afectivo de la devoción a Nuestra Señora de la Concepción. Para desarrollar este trabajo, se tomaron como base estudios que abarcan desde los dogmas marianos hasta las experiencias locales, a través de la relación entre la fe y la vida individual y comunitaria alrededor de los dos imaginarios.

***Palabras clave*:** Nuestra Señora de la Concepción; Devoción; Procesiones; Imaginario; Marechal Deodoro.

INTRODUÇÃO

Os cristãos primitivos foram os primeiros a venerar Maria, testemunhando-a através das Escrituras e das artes sacras nos primeiros séculos da Igreja.

Pode-se afirmar que, nessas representações, era depositado o sentimento dos cristãos em cultuar Jesus e sua Santa Mãe sobre as memórias dos primeiros locais de culto que traziam a história e os testemunhos dos primeiros cristãos da Igreja Nascente. É neste sentido que a própria ciência arqueológica conclui que as representações de Maria, comuns e numerosa nas catacumbas, são testemunhos de seu culto primitivo.

Desse modo, entende-se que a transmissão viva de geração em geração ao longo dos séculos (pela Tradição) e o ensinamento da verdade de fé da Igreja (pelo Magistério), unido a toda revelação bíblica, impulsionaram o culto e a devoção mariana que se estendera por todo o mundo como também por meio das variadas representações, de fenômenos sobrenaturais (aparições), bem como de apropriações, práticas populares e toda uma mística em torno deste Ícone.

Conforme tratado por Ferrare (2007, p. 2), "[...] a iniciação colonizadora em terras brasileiras a fim de povoar e difundir a Fé Cristã foi a finalidade dos portugueses no século XVI". O desenvolvimento das primeiras vilas brasileiras consolidou o espaço público e o condicionou a partir da construção de uma edificação religiosa (Bonduki, 2010). Julga-se que essa ocorrência, fundamental para a formação de núcleos urbanos, trouxe ainda uma contribuição social, histórica e cultural: a devoção à Virgem Maria.

Na experiência local, sabe-se que a devoção à Imaculada Conceição possui registro desde os primórdios, na estreita relação da dedicação das terras, a fim de fundar a antiga Vila

de Madalena, em 1591, atual município de Marechal Deodoro, em Alagoas, consagrando o culto à imagem figurativa de Maria e elegendo-a como Padroeira. Dessa forma, os festejos alusivos à Mãe de Deus, celebrados no último mês de cada ano, perduram até os dias atuais e se caracterizam como a maior manifestação de fé dentre as maiores da região.

Considera-se, portanto, que a própria fundação da cidade, no fim do século XVI, tomou partido e desenvolveu-se com base no forte cunho religioso a partir das igrejas que delinearam o percurso das casas e ruas, constituindo sua forma urbana, tendo a igreja como definidora do traçado (Ferrare, 2014; Magalhães, 2014). Junto disso, as procissões são também os principais reflexos da herança religiosa deodorense que, junto à implantação das igrejas, determinaram a conformação da cidade.

O caso particular que problematizou este estudo é que ocorre, na cidade, uma antiga tradição de devoção à imagem do altar (em madeira policromada) e à santa processional (de roca) cuja prática de culto e relações simbólicas foram afetadas por distintas interferências nos últimos anos, principalmente a descontinuidade da tradicional procissão, com alterações de percurso e troca da imagem; e ao resultado da intervenção de restauro na imagem do altar.

Por isso, para este trabalho, foi importante estabelecer um vínculo direto de conhecimento dos escassos recursos históricos de um povo, constituindo sua identidade e compreendendo a necessidade que, de fato, interfere na apropriação popular de conservar e adaptar um elemento sacro ou uma prática religiosa centenária.

Dito isso, afirma-se que, para embasar o tema acerca da doutrina mariana, é preciso um estudo integral e não fragmentado, sobretudo com base nas fontes da Escritura e da Tradição que formam um único depósito da Palavra de Deus pela qual a Revelação Divina chega, pela Igreja e através dos tempos, até nós. Da mesma forma, fundamentar este escopo com base nos estudos que envolvam os dogmas marianos e também nas experiências particulares e locais, por meio da relação de fé e da vivência individual e comunitária, captadas através de métodos de observação, visitas *in loco*, pesquisas, entrevistas e conversas informais.

Por fim, atenta-se ao principal objetivo deste estudo que é compreender as relações, os impactos e as (des)configurações no tempo e no espaço, considerando a herança cultural, religiosa e afetiva da devoção a Nossa Senhora da Conceição em Marechal Deodoro.

O CULTO A MARIA, MÃE DE JESUS

A história da Virgem Maria sempre foi associada à de seu filho Jesus Cristo e, assim, tornou-se um costume retratar a vida de Maria junto à história do Salvador, a qual foi expressa

nas Escrituras Sagradas e em variadas representações da época. É possível, então, afirmar que o culto a Maria dá-se desde a época mais remota da igreja primitiva.

Depois dos Apóstolos, que andaram lado a lado da Virgem, foram os cristãos primitivos da igreja nascente os primeiros a venerar e a prestar culto à figura de Maria. Sobre isso, atesta Lombaerde (2020, p. 37):

> O culto a Mãe de Deus existiu durante a vida de Maria Santíssima entre os Apóstolos; e por eles foi transmitido aos seus sucessores e às igrejas por eles fundadas, ao ponto de que em toda parte, onde penetrou o culto divino do Salvador, penetrou com ele e ao lado dele o culto terno e suave da Mãe de Jesus.

Pode-se assim dizer que o culto a Maria é um culto instruído por Deus; um culto inteiramente determinado pelo próprio Evangelho, pois é nesses textos que se encontra a exímia transmissão divina do papel de Maria na história da Salvação. Lombaerde (2020, p. 28) assim se refere ao culto de Maria:

> Dizer que o culto de Maria é uma novidade é afirmar a novidade do Evangelho, a novidade das catacumbas dos primeiros séculos, onde se encontra a cada passo a expressão da veneração e do amor com que os primeiros fieis cercavam a Virgem Imaculada, seria extinguir com um só golpe os acentos amorosos dos Padres dos primeiros séculos, que exaltaram a Virgem Santa com entusiasmos jamais igualdado nos séculos posteriores.

Junto a esta primeira e principal fonte (a Bíblia), está também a Tradição, a qual legitima a doutrina mariana e seus vários princípios por meio do Magistério da Igreja, como padres, teólogos, doutores e respectivos documentos litúrgicos e eclesiais. Desse modo, segundo Roschini (1960, p. 12): "[...] as fontes de que devemos colher continuamente nossos materiais de construção são duas: a Escritura e a Tradição, visto estar contida nessas duas fontes toda a Revelação divina."

Saindo da representação histórica para a figura social, entende-se que "Maria" reporta-se a um sistema cultural-religioso mais amplo, compondo uma produção imaginária e promovendo relações sociais, concepções e ideários do cristianismo: sujeito histórico coletivo-social (humanidade) de identidade traçada pela revelação da Palavra Encarnada, o Cristo (divindade).

> Assim, Maria não se configura como a manifestação ontológica primeira da Verdade ou do Sentido, pois este é um atributo da divindade. Ela constitui-se, então, por analogia, como sujeito histórico coletivo (a humanidade, o povo, os fiéis...), cuja identidade é tecida mediante a proclamação e adesão a este Sentido revelado, isto é, à Palavra Encarnada, nominada como Cristo (Buarque *et al*., 2007, p. 2).

Embora Maria tenha sido, desde sempre, uma "[...] grande representação do divino feminino, ou melhor, o rosto feminino da Igreja" (Campos, 2023, p. 7), estudar sobre ela atesta ainda mais que não é possível desvinculá-la em nenhum momento de Cristo, isto é, a mariologia é totalmente cristológica. Ainda que carregando uma diversidade de faces, dentre todas uma só permanece: Maria, a Mãe de Jesus (Campos, 2023).

Diversos autores, a exemplo dos já citados Campos (2023) e Lombaerde (2020), acreditam que é do poder simbólico e de representação social que surgiram tantos títulos dedicados à Mãe de Deus, o que, consequentemente, influiu também na dedicação de inúmeras igrejas.

É, neste mesmo sentido, que, em torno de Maria, há um culto milenar que comprova a sobrevivência atemporal não apenas de sua história, mas também de cada experiência particular com ela empreendida.

FATOS HISTÓRICOS MARIOLÓGICOS

Os cristãos primitivos foram os primeiros a venerar e prestar culto à figura de Maria (Lombaerde, 2020) e é esse o testemunho da fé cristã manifestado nas escrituras, bem como nas artes sacras representadas desde os primeiros séculos da Igreja (Silva, 2023).

Depois dos primeiros cristãos e da inaugural devoção mariana associada às particulares menções apostólicas, contidas nas Sagradas Escrituras, os primeiros padres escreveram sobre Maria e a incluíram na história cristã da Tradição. Diversos são os santos padres que tornaram o culto mariano ainda mais manifesto: São Dionísio, o Areopagita; São Dionísio, mártir (século I); Santo Irineu; Tertuliano; Orígenes (século II); São Cipriano (século III); São Basílio (século IV); São Cirilo; Efrem; Epifânio; Atanásio; Gregório de Nazianzo; Ambrósio; Crisóstomo; Agostinho (século V) (Lombaerde, 2020).

Conforme ainda relata Lombaerde (2020, p. 43), o culto mariano do primeiro século foi o mesmo "[...] em substância e no modo de manifestá-lo". Já nos séculos terceiro e quarto, os padres aclamavam os títulos marianos que até hoje a Igreja aprecia – "Imaculada, Advogada, Medianeira, Intercessora, Porta do Céu" (Lombaerde, 2020, p. 44) –, dentre outros.

Ainda associada à Tradição, há diversas crenças, como a popularmente difundida da atribuição do primeiro retrato de Maria, pintado por São Lucas, como um símbolo devocional, lembrando a ligação entre o Evangelista e a Virgem. Outras crenças populares também mantiveram práticas cristãs tradicionais. Assim, a promoção da devoção à Virgem Maria ao longo dos tempos foi sendo cada vez mais propagada, por motivos, tais como: a expansão e catequização cristã; as conquistas ultramarinas; as aparições marianas em todo o mundo; e ainda, os dogmas marianos, confirmando a fé da Igreja na Virgem (Campos, 2023; Ligório, 1989; Lombaerde, 2020; Roschini, 1960).

Há ainda outros fatos históricos da cronologia mariana que sustentaram e divulgaram o culto e uma diversidade de devoções em todo o mundo. Aqui, cita-se quatro eventos,

especificamente, de grande importância e inerentes a esta pesquisa, sobre a invocação à Imaculada Conceição de Maria (Quadro 1).

Quadro 1 – Eventos sobre a invocação à Imaculada Conceição de Maria por ano de ocorrência

Ano	Evento
1209	Criação da ordem religiosa, por São Francisco de Assis, que tinha sua especial devoção na Imaculada Conceição, sendo um dos maiores promotores da devoção à Senhora da Conceição.
1591	Doação de terras à Confraria de Nossa Senhora da Conceição, a fim de fundar a Vila de Santa Maria Madalena (hoje Marechal Deodoro).
1646	Consagração de Portugal à Imaculada Conceição por Dom Joao IV, declarando-a Padroeira e Rainha de todo o Reino de Portugal e de suas Colônias.
1854	A Igreja proclama o dogma da Imaculada Conceição da Bem-Aventurada Virgem Maria como ponto fundamental e indiscutível da doutrina católica.

Fonte: elaborado pelo autor com base em Ligório (1989), Lombaerde (2020) e Silva (2017).

Assim, entende-se que, como a Tradição (primeiros santos padres da Igreja), o Magistério também reconhece (por meio de Concílios) como doutrina, as verdades de fé sobre Maria, revelando seu papel central e fundamental na história da salvação.

ICONOGRAFIA MARIANA

Conforme mencionando, na história do cristianismo, vê-se a representação simbólica mariana. Já nos primeiros séculos do cristianismo, algumas cenas foram frequentemente representadas pela figura de Maria, compondo uma profunda teologia ligando a Virgem Maria ao plano divino da salvação.

Neste mesmo sentido, nota-se a profusão simbólica de representações iconográficas marianas nas catacumbas romanas, como, por exemplo, nas Catacumbas de Domitila e de Priscila. Nesses primeiros lugares de celebração, a imagem mais comum da Virgem, em suas representações, são como “a orante”, bem como em cenas da “Anunciação” e da “Encarnação”, nas quais Maria aparece associada a seu filho, testemunhando seu culto desde o cristianismo primitivo.

Sobre a arte paleocristã, Silva (2023, p. 4) afirma que:

> [...] foi um grande elemento de evangelização e reconhecimento entre os primitivos cristãos que resultava por sacralizar os espaços por meio da manifestação sensível, espiritual e simbólica em representações artísticas como forma de organização (litúrgica) para prestação de culto e propagação da fé.

O intento da arte sacra, de acordo com Damasceno (2020, p. 17,18,21) é proporcionar

> [...] uma síntese visual de todas as dimensões da nossa fé [...] a fé, a indispensável inspiradora da arte [arte que serviu no Ocidente em] [...] caráter didático das pinturas nas igrejas [para contemplação dos analfabetos; arte que] [...] se desenvolveu, de

> maneira particular em Roma durante do século VIII, o culto das imagens dos Santos, dando lugar a uma produção artística admirável.

Em seu ensaio para defender a fé, Ordway (2020, p. 162, 163) pondera que

> [...] a arquitetura e as imagens tradicionais da igreja são uma linguagem que se desenvolveu nos séculos da vida da Igreja, variando em seu dialeto em diferentes tempos e lugares, mas com uma gramática comum do sagrado [e junto à mistagogia cristã] [...] essa exuberância e riqueza de detalhes sensoriais [...] não é nem acidental nem alheio à nossa fé.

Foi nesse mesmo sentido e para favorecer a oração e a devoção dos fiéis que a Igreja sempre admitiu que o Senhor Jesus, a Bem-Aventurada Virgem Maria, os Mártires e os Santos fossem representados (Silva, 2023). Assim, a iconografia carrega um propósito dogmático-litúrgico, mas, sobretudo, faz um trajeto espiritual, artístico e simbólico cuja expressão dessas artes sacras cristãs é algo bastante definido pela experiência humana e pela presença divina (Evdokimov, 2024).

Dessas representações, compreende-se que a interpretação da narrativa, dos gestos e das vestimentas apontam revelações teologais que levam a refletir sobre a integridade de Maria e, assim, constituíram os dogmas marianos proclamados. De modo geral, as representações da Virgem ditam o mistério de sua vida, sendo, portanto, legitimações da sua concepção, virgindade, maternidade e santidade.

Põe-se agora em questão a invocação à Imaculada Conceição (título que endossa esta pesquisa), que carrega, em seu programa iconográfico, a virgindade e a maternidade em sua representação mais dogmática, afirmando que a Virgem Maria foi preservada da mancha do pecado original desde o primeiro momento da sua concepção (Campos, 2023; Ligório, 1989; Lombaerde, 2020; Roschini, 1960).

Assim, a análise iconográfica das representações da Imaculada Conceição, permite considerar os elementos formais, cromáticos e simbólicos como os mais comumente descritivos da imaginária encontrada acerca desta dedicação devocional, embora surjam variações em diversas produções escultóricas e iconográficas, como pode-se observar, por exemplo, nas imagens a seguir.

Figura 1 – Representações da Imaculada Conceição

A – Imaculada Conceição de Murillo, pintura barroca de 1660

A

B – Coluna da Imaculada Conceição, Praça da Espanha, Roma

B

C – Imaculada Conceição da Igreja Conventual de Santa Maria Madalena, Marechal Deodoro (AL)

C

Fonte: A, B, C - Google Imagens.

D –Nossa Senhora da Conceição Aparecida

D

Fonte: acervo do autor.

Embora existam as já citadas variações, a iconografia da Imaculada Conceição constitui-se, basicamente, dos seguintes elementos: manto azul, forro do manto vermelho, túnica branca, mãos postas, coroa, crescente (lua), anjos, serpente.

Junto da leitura iconográfica há também uma interpretação bíblica, dogmática e popular para estes "símbolos" contidos na composição da imaginária da Imaculada Conceição, os quais são assim manifestados: o manto azul representa a virgindade; o forro do manto em vermelho representa a maternidade; a túnica branca representa a pureza; as mãos postas, em sinal de oração e prece a Deus; a coroa representa a majestade e faz menção à Mulher do livro de Apocalipse (Ap 12,1); a crescente ou meia lua simboliza a pureza e a luz que reflete do sol que é Cristo e, também faz menção ao livro de Apocalipse (Ap 12,1); os anjos recordam a glória, o céu onde Maria está e o seu poder de intercessão; e a serpente simboliza o mal, o pecado e a inimizade entre ela e a mulher, cuja descendência lhe esmagará a cabeça (Gn 3,15) e a vitória sobre o mal (Ap 12) (Bíblia [...], 1999).

MARECHAL DEODORO, TERRA DEDICADA À IMACULADA

A cidade de Marechal Deodoro, um dos primeiros polos de povoamento de Alagoas e do Nordeste brasileiro, tem a religiosidade como sua maior característica. A própria fundação da cidade, no fim do século XVI, tomou partido e desenvolveu-se com base no forte cunho religioso. Assim, a antiga Vila de Madalena (primeiro nome da vila, antes de

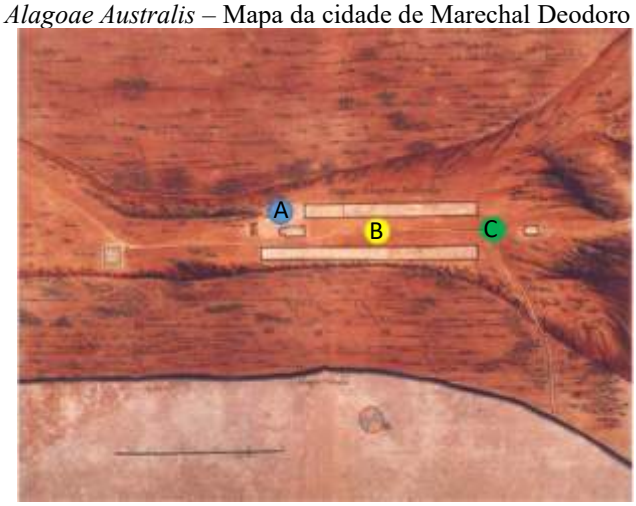
sua conformação urbana) teve sua formação marcada pelos templos e cortejos, que delinearam o percurso das casas e ruas, constituindo o traçado da cidade – a igreja como definidora do traçado (Silva, 2023).

Conforme apreciação de Macus Tadeu (IPHAN, 2005), as ordens e confrarias existentes no Brasil desempenharam uma função crucial na organização da sociedade colonial, em especial durante o século XVIII. Elas eram responsáveis não apenas pelas práticas religiosas, mas também pela organização da população no trabalho (os ofícios embandeirados), na educação (os colégios religiosos), na saúde (as santas casas e os hospitais das ordens terceiras), dentre outros.

O cenário arquitetônico, urbanístico e paisagístico da quadricentenária cidade de Marechal Deodoro determinou, em 2006, seu reconhecimento como patrimônio nacional pelo IPHAN (2005), atrelado não apenas à arquitetura das edificações religiosas e dos conjuntos urbanos emblemáticos, mas à totalidade das circunstâncias de sua fundação, desenvolvimento e sustentação. Percebe-se que este fato foi importante para o estado e para a nação quanto à compreensão de sua formação no tempo e na história.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição faz parte do conjunto urbano tombado da cidade de Marechal Deodoro e teve papel preponderante no parecer do conselheiro Nestor Goulart, quando afirma que o arruamento do largo da Igreja Matriz, atual Rua Capitão Bernardino Souto, é o mesmo mostrado por Barlaeus, em 1647, como sendo a praça de origem da vila, com forma original de 1611-1636 (Silva, 2017).

Figura 2 – *Pagus Alagoae Australis* – Mapa da cidade de Marechal Deodoro no século XVII



Fonte: IPHAN, 2005.

A – Vista para a Casa de Câmara e Cadeia

B – Vista para o Largo e Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

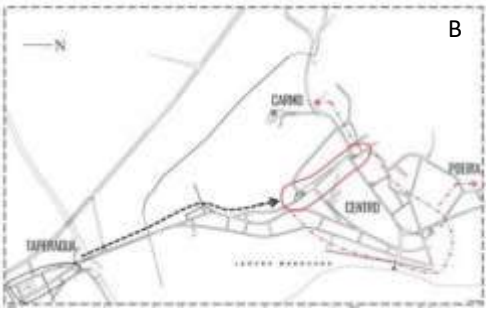
C – Vista para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos

Fonte: acervo do autor.

Foi em torno da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição que o segundo núcleo de ocupação histórica (antes, o primeiro núcleo em Taperaguá) prosperou e expandiu a antiga Vila de Madalena do Sul. Conforme aponta Ferrare (2014, p. 272), a Igreja Matriz foi o "[...] ponto irradiador de expansão da urbanidade dessa nova povoação, que veio a se expandir de forma linear e no sentido menos íngreme, descendente para a Lagoa".

Figura 3 – Mapas históricos

A – Ocupação urbana deodorense



B – Expansão urbana deodorense

Fonte: Silva, 2017, p. 44-45.

A expansão da vila incorporou o assentamento de casas e ruas que davam acesso à implantação de uma e outra igreja, conformando um espaço sacralizado por essas edificações e suas manifestações numa espécie de perímetro religioso.

Este Polígono Sacro – termo definido por Ferrare (2014) – que delineia a lógica de interdependência das igrejas do Centro Histórico da cidade conformou "[...] um espaço sacralizado por estas edificações e suas manifestações imateriais numa espécie de perímetro religioso" (SILVA, 2022, p. 2).

Figura 4 – Polígono Sacro deodorense e a lógica de interdependência das igrejas

A – Mapa do Polígono Sacro deodorense | B – Imagem de satélite do Polígono Sacro deodorense

Fonte: acervo do autor.

A proximidade e a relação de certa distância entre as igrejas interferiram nos circuitos de procissões e festividades litúrgicas, que foram demarcados intencionalmente pelas malhas viárias resultantes do processo de urbanização dos antigos núcleos de ocupação, formando, assim, os largos das igrejas e respectivas ruas. Neste sentido, "[...] logo que o núcleo urbano se insinua na paisagem, um elemento se destaca em meio ao casario e arruado ainda em formação, anunciando uma identidade que se perpetuaria no tempo: a religiosidade materializada nas igrejas" (Magalhães, 2014, p. 4).

Figura 5 – Procissões em Marechal Deodoro

A – Procissão do Encontro, 2021 | B – Procissão da Padroeira, 2018 | C – Procissão do Fogaréu, 2024

Fonte: acervo do autor.

Sobre procissões, as Constituições Primeiras da Bahia definem como peregrinações de um lugar sagrado a outro compostas por um ajuntamento de fiéis. O "divino culto" é um antigo costume de manifestação pública de fé que convida à piedade e à penitência. Tamanha prática e reverência é observada nas devoções, principalmente da Semana Santa em todo o mundo, como uma herança que reverbera até a atualidade (Vide, 2007).

Alguns autores, como Magalhaes (2018), ao investigar a cidade de Marechal Deodoro, aportam ao seu contexto existencial a própria formação com base no apelo religioso, conformando um espaço sacralizado pelas procissões, por meio do assentamento de casas e ruas que deram acesso à implantação de uma e outra igreja, resultando no adensamento do núcleo urbano.

Com base no aprofundado estudo de Ferrare (2014) sobre a conformação urbana de Marechal Deodoro, atenta Silva (2017, p. 36) para o patrimônio religioso como "[...] um principal agente de atuação no espaço público, através da propagação da fé – a capela, depois evoluída para igreja, ou Matriz, configuraria um protótipo referencial de espacialidade ao tempo em que sacralizada, também urbanizadora".

Deste mesmo modo ocorreu com a Igreja Matriz, dedicada a Nossa Senhora da Conceição, em Marechal Deodoro, o templo religioso mais emblemático da cidade. Após ter sido incendiada a primitiva Igreja Matriz da vila, por um ataque holandês, em 1633, só em 1672 deu-se início à reedificação da nova Matriz, que só foi concluída em 1783 (mas, só recebeu sua torre em 1822). A reconstrução passou por um longo período de incertezas, demorando mais de cem anos até ser concluída sua construção. A igreja possui o estilo barroco tardio junto ao rococó vigente. Internamente, possui uma decoração mais discreta, com diversos elementos provenientes dos estilos barroco, rococó e neoclássico (Dantas, 2011; Ferarre, 2014; Heleno, 2009; Silva, 2017).

Figura 6 – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

A – Largo da Matriz em 2020

B – Foto aérea da "Rua da Matriz" (década de 1990)

C – Foto da Rua da Matriz na década de 1906

D – Saída da Charola na Festa da Padroeira 2019

Fonte: A e D – acervo do autor; B e C – Ticianeli, 2023.

Ainda sobre fatos históricos, em 1766, a comunidade, junto ao pároco local, fez um pedido de recursos à Coroa para reconstrução da Igreja. Em 1819, deu-se a posse de Sebastião Francisco de Melo Póvoas (o 1º presidente – ou governador – da Capitania de Alagoas). Já em 1860, o Imperador D. Pedro II, juntamente com a Imperatriz Dona Teresa Cristina, visitou a

então cidade de Alagoas. Esse templo sediou ainda o casamento do Major Manoel Mendes da Fonseca com Rosa Maria Paulina da Fonseca e lá foram batizados todos os seus filhos, entre eles, o Marechal Deodoro da Fonseca (Ferrare, 2014; Heleno, 2009).

O estilo da fachada é aclamado pelo rococó e um barroco tardio com uma portada em trabalho de cantaria, acimando a porta em duas folhas de cedro, com almofadas e belo entalhe, a inscrição da data 1759 de conclusão da obra. Há, ainda, um nicho central com a imagem em pedra da Padroeira. O frontão de recortes sinuosos, com curvas e contracurvas, traz a coroa mariana sustentada por dois anjos sobre um óculo quadrilobulado. Uma cruz em pedra arremata o topo do frontão. A torre única ressalta, com altura além das proporções da edificação, um campanário suntuoso, grandes pináculos com adornos em massa e uma cúpula com nervuras e inteiramente decorada (Dantas, 2011; Ferrare, 2014; Silva, 2017).

Já o interior da igreja revela uma preocupação decorativa mais sóbria, embora o altar-mor destoe do conjunto, por ser mais recente e em alvenaria. Conservam-se ainda os primitivos retábulos dos altares colaterais em madeira entalhada e policromada, o arco do cruzeiro e demais arcadas em cantaria, as sanefas, tribunas e púlpito também em madeira entalhada e policromada, além do belo conjunto da imaginária que adorna a igreja (Dantas, 2011; Silva, 2017).

Nos últimos anos, houve algumas intercorrências direta e indiretamente relacionadas à Igreja Matriz de Marechal Deodoro, a mencionar:

a) em 2019, a requalificação urbana do Largo que compõe o espaço fronteiriço comum às duas Igrejas, da Matriz e do Rosário;
b) em janeiro de 2020, deu-se início à obra de restauração da Igreja Matriz (1ª fase), que, após uma série de impasses e interrupções, teve a parada definitiva no final de 2022, com a inconclusão da obra;
c) já em 2024, no último trimestre, ocorreu o retorno da obra de restauro (2ª fase), com uma nova empresa e um novo prazo de trabalho.

Foi em decorrência das intervenções no processo de restauração (da 1ª fase) que este estudo teve propósito e motivo para ser desenvolvido, considerando, sobretudo, os resultados até então apresentados à comunidade local.

Após todo este recorte construído acerca da devoção mariana, sob o título da Imaculada Conceição, e da relação com a história, a cultura e a religiosidade empreendida na cidade de Marechal Deodoro, apresentam-se resultados e discussões deste estudo.

AS DUAS MARIAS DE MARECHAL DEODORO

Caracteriza-se a imaginária devocional deodorense da Imaculada Conceição, através da descrição iconográfica das duas Marias que fundamentaram esta pesquisa: Imagem de roca e Imagem de talha inteira e policromada. O Quadro 2 expõe as características das duas Marias:

Quadro 2 – Características das duas Marias deodorenses

A – Imagem de Vestir, roca	B – Imagem de Talha Inteira
– Policromada	– Policromada e dourada
– Ombros e punhos articulados	– Rococó-neoclássico
– Século XIX	– Século XVIII/XIX
– Originalmente a imagem processional	– Originalmente a santa do altar, a "intocável"
– Há doação das vestimentas e cabelo	– Pela policromia existente é a Senhora da Assunção?

Fonte: acervo do autor.

Na Figura 7, as duas Marias deodorenses podem ser visualizadas.

Figura 7 – As duas Marias deodorenses

A – Imagem de roca

B – Imagem de talha inteira e policromada

Fonte: acervo do autor.

O Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados do IPHAN/AL (2004) também fornece informações acerca dessas imagens por meio da sistemática de fichamento. Assim, as fichas podem ser acessadas e consultadas no referido órgão e/ou na Superintendência Municipal de Cultura e Patrimônio Histórico da Prefeitura de Marechal Deodoro.

A TRADICIONAL "PROCISSÃO DO DIA 8"

Procede ainda da Igreja Matriz de Marechal Deodoro a "Procissão do dia 8", como popularmente é conhecida e chamada a Procissão da Padroeira: a manifestação religiosa-cultural mais importante do município e propagada centenariamente até os dias atuais. Anualmente, o

dia 8 de dezembro é devotado à Nossa Senhora da Conceição, pois celebra-se o dia solene da Imaculada Conceição de Maria, tão comum e também particular, em Marechal Deodoro, por devoção à sua principal Patrona, celebrada nesta data festiva.

Nos últimos anos, entretanto, foram detectados (através de observação direta, conversas informais e levantamentos fotográficos) dois problemas relacionados à insatisfação dos fiéis: a substituição da imagem de roca usada, tradicional e invariavelmente, ano após ano, pela imagem do altar; e a mudança do trajeto tradicional da procissão. Tais interrupções nesses costumes sucederam, incialmente, por gosto particular sacerdotal e de uma minoria de fiéis, à época, à frente da Paróquia, que não representava a voz da comunidade, que, ainda assim, acompanhava com estranheza o ritmo das novidades impostas. Soma-se a isto a troca de padres à frente da paróquia nos últimos anos, que foi mais um fator para tornar descontínua a tradição, já que a comunidade estava confusa e cedendo a essas novas "adequações", que resultavam em perdas de identidade e apropriação afetiva e devocional.

É de largo conhecimento que nunca houvera uma mudança neste sentido: primeiro, a santa do altar é "intocável" e lá do alto de seu nicho se venera, enquanto a de roca é a imagem da procissão, a que está mais próxima das pessoas e por elas admitida numa melhor formatação de apreciação e apego religioso, próprios desse tipo de imaginária.

Aqui não se pretende adentrar nas relações entre o devoto e a tipologia da imaginária, no entanto, sabe-se o quanto as imagens de roca expressam-se e adentram o imaginário dos fiéis aproximando-os ao culto alegórico e às devoções particulares. Por outro lado, a produção da imaginária de talha inteira com policromia e douramento é surpreendentemente arrebatadora ao olhar do devoto contemplativo, conforme identificado na pesquisa de campo.

Todos esses fatos puderam ser comprovados tanto pelo acervo fotográfico e documental acessado, bem como por vários relatos de vivência dos devotos deodorenses, envolvendo ainda observações, visitas e acompanhamento à obra da Igreja Matriz.

Retomando a questão das imagens de roca e de talha inteira (a do altar), na Procissão do dia 8, observa-se, por meio de um recorte no tempo, que até o ano de 2012, era costumeiramente usada a de roca como imagem processional. A partir de 2013, ocorre a interrupção, com o uso da imagem do altar no andor da procissão – esse uso estende-se até 2019. Assim, no ano de 2020, devido à obra de restauração da imagem do altar, a imagem de roca retoma seu lugar como santa processional e os fiéis se reapropriam dessa memória.

Figura 8 – Cronologia da Procissão do dia 8 com imagem de roca e de talha inteira na charola/andor

A – Charola da Padroeira 1995, com imagem de roca

B – Charola da Padroeira 2013, início do uso da imagem de talha inteira

C – Charola da Padroeira 2019, último ano da imagem de talha inteira

D – Charola da Padroeira 2024, com imagem de roca

Fonte: acervo do autor.

Por conseguinte, e ainda citando um segundo problema atrelado à Procissão do dia 8, deu-se a mudança de um trajeto secular que, além da função religiosa, moldou e conformou a expansão histórica da cidade, dando a essas ruas a sacralidade obtida pelo percurso oficializado pelas procissões, sendo esta sua prévia condição existencial e, depois, a de ligação viária. Foram sucessivas alterações no percurso, que retiraram de ruas antigas o legado tradicional do cortejo processional, substituindo-as por outras ruas secundárias que, por vezes, não possuíam infraestrutura necessária para uma rota de procissão, nem perfaziam uma conexão lógica com as principais ruas do centro da cidade e a relação com as igrejas nelas instaladas cuja implantação no passado foi determinante para a típica ocorrência das procissões.

Tomando parte desses problemas, foram ouvidos, analisados e compilados depoimentos (feito um lamento) dos populares que apresentaram possíveis soluções por eles mesmos previstas e sugeridas, como tentativa de reorganizar um novo trajeto, de modo a adequar as alterações dos novos tempos em face do trajeto tradicional. Estes depoimentos, embora de maneira informal, tiveram a intenção de capturar a real impressão e o sentimento dos fieis para uma melhor compreensão dos fatos e posterior apresentação aos responsáveis pela comunidade paroquial, como uma forma de contribuição antecipada dos dados deste estudo.

Outro dado que já se pode aferir como resultado positivo de toda essa experiência é o retorno da imagem de roca ao seu devido lugar, mantendo-se unanimemente definitivo e com legítima reapropriação da comunidade.

O PROCESSO DE RESTAURO DA “IMAGEM DO ALTAR”

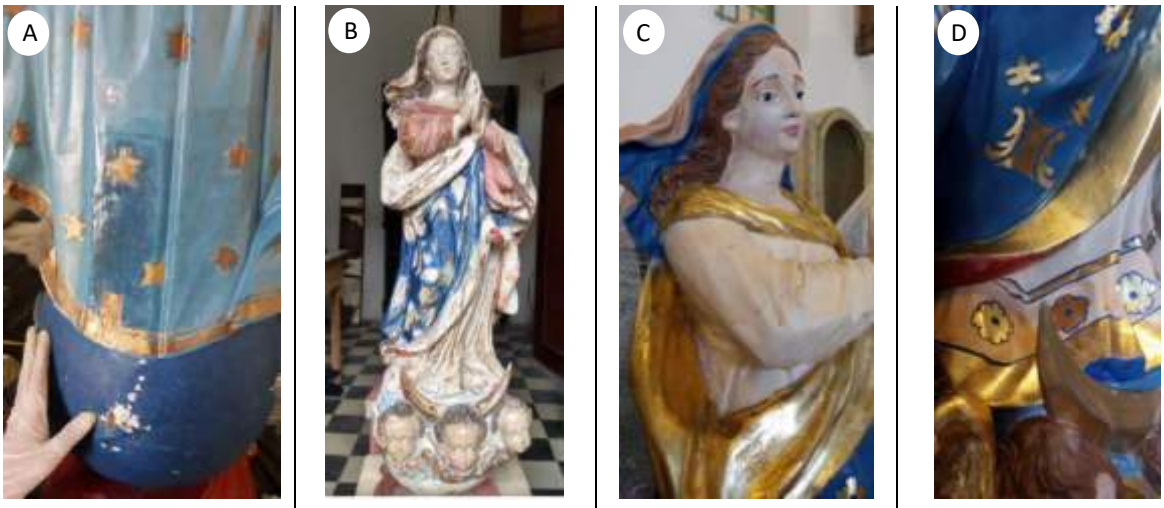
Com o uso indevido de uma imagem secular de talha inteira como santa processional, já é de se esperar que alguns impactos ou danos possam advir. Além dos conflitos citados, relacionados à devoção popular, ao senso de pertencimento e à memória afetiva dos fiéis, não

era difícil esperar também que possíveis danos ao material compositor da imagem de talha inteira, considerando a fragilidade da policromia e do douramento de uma peça que não fora preparada para este tipo de uso, viesse acontecer.

Pela falta de conhecimento e de bom senso é que esta imagem permaneceu por sete anos sendo usada como santa processional. Este fato, porém, demonstra também irresponsabilidade e falta de zelo. No entanto, a peça, que está classificada diretamente como bem móvel artístico e integrado à Igreja Matriz, precisava compor o cenário de restauração pelo qual passaria todo o conjunto. No primeiro momento da restauração, a peça passou por diversos estudos e análises, sendo detectada que sua policromia existente não era original. Esta descoberta deu origem aos ensaios sobre o que poderia ser feito.

Importa esclarecer que a 1ª fase da Obra de Restauração da Matriz passou por diversas intercorrências, desde uma pandemia mundial, que parou a obra, até mudanças na equipe e um resultado desastroso na restauração da imagem entregue à população.

Figura 9 – Resultado da intervenção na imagem de talha inteira



A e B – Início das prospecções, remoções e primeiras intervenções, 2020

C e D – Imagem como foi entregue à comunidade, como “restaurada”, 2023

Fonte: IPHAN/AL, 2025; Google fotos.

Em resumo, num primeiro momento (A e B), é possível ver a tentativa de um grupo de profissionais em busca de referências escultóricas e compositivas e, ainda que perdidas (devido ao fato de a imagem ter sido lavada em algum tempo desconhecido), percebe-se que há algumas referências quanto à boa carnação, elementos simbólicos na vestimenta, policromia cromática original, ressurgimento de douramento, dentre outros atributos.

No segundo momento (C e D), resultado da produção em um tempo conturbado, quando a empresa estava prestes a parar e entregar os serviços, observa-se que a imagem entregue “restaurada”, era uma peça totalmente repintada e sem o mínimo de referências, sem qualquer

atributo escultórico aceitável ou minimamente de bom gosto. Esse resultado desastroso do processo de restauração contribuiu para a permanência da imagem de roca, ao invés do retorno daquela de talha inteira como santa processional.

Como a população não reconhece a sua padroeira, os órgãos competentes concordam e garantem que a imagem precisa passar por um novo processo de restauração. Este fato é atestado pelo atual momento por que passa a obra da Igreja Matriz de Marechal Deodoro, já que foi admitida, em 2024, uma nova empresa para dar continuidade e concluir os serviços de restauro, bem como a recuperação dessa desastrosa intervenção na imaginária local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos tempos, a abordagem mariana assumiu diversas formas e enriqueceu sua perspectiva simbólica, reconhecendo o lugar singular que Maria ocupa nos planos da Revelação de Deus. É um tema que inspira estudiosos, devotos e até mesmo descrentes a mergulhar nos mistérios acerca do Filho de Deus e sua vinda ao mundo por meio desta mulher escolhida. “Maria” tonou-se também um tema central na arte, na arquitetura e na literatura cristã, com influência em tradições e representações culturais em todo o mundo.

O esquema do estudo aqui definido apontou diversas nuances históricas, religiosas e culturais em torno do culto mariano. Desde os primeiros padres, que já reconheciam as verdades de fé sobre Maria e seu papel fundamental na história da Igreja, mais tarde, os dogmas foram a confirmação teológica necessária para comprovar o que há muitos séculos já se defendia. Além disso, o enraizamento que o culto conferido à Imaculada Conceição como Padroeira do Reino português e de suas Colônias e, nas missões religiosas, como as dos franciscanos, legitimou as práticas devocionais que até hoje resultam na apropriação em distintos contextos.

A figura de Maria sempre esteve ligada à vida das pessoas, pois, do modo mais simples ou da intensa apropriação intelectual e dogmática, ela é sempre um elo de aproximação do povo com o sagrado. Por isso, há tantos títulos e invocações, tantas igrejas e santuários, festas populares, romarias e tantas outras dedicações presentes no imaginário das mais diversas culturas.

Foi demonstrada, neste estudo, a particular devoção à Imaculada Conceição e a estreita relação deste importante Ícone como parte do cotidiano, da essência e do imaginário do povo deodorense, considerando:

- os festejos alusivos à Mãe de Deus celebrados, ininterruptamente, no dia 8 do último mês de cada ano, desde a fundação da cidade;
- a “Festa do dia 8” como um símbolo de fé e a maior manifestação devocional local;
- a relação com a Igreja Matriz como a edificação religiosa mais importante da cidade;

- a vivência, o imaginário e o pertencimento dos fiéis à Excelsa Padroeira, reconhecendo-a como seu maior símbolo de proteção;
- e, por fim, a necessidade de restauração e conservação das imagens, para a perpetuação das tradições diante das perdas, impactos e (des)continuidades.

Por tudo isso, o estudo propôs-se a difundir a imaginária local e sua especial devoção, face às reverberações urbanas e culturais, como identidade de um povo e de um ambiente nesse intuito constituído. Assim, este trabalho, que adverte quanto à necessidade de conservação e salvaguarda desse bem imaterial deodorense, é apenas introdutório para futuras investigações que apontem outras dimensões.

Para finalizar, ressalta-se que a relação da imaginária deodorense com o povo é estreita, pois, trata-se aqui, de duas imagens devocionais claramente definidas e reconhecidas como a Excelsa Padroeira, a ilustre, a mais sublime, a magnífica, a excelente protetora.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Revista por Frei Joao José Pedreira de Castro, O. F. M. 131. ed. São Paulo: Edição Claretiana, 1999.

BONDUKI, Nabil. *Intervenções urbanas na recuperação de centros históricos*. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2010.

BUARQUE, Virgínia Castro *et al*. *Devoção à Virgem em Mariana colonial*: religiosidade, cultura e poder. *In*: ENCONTRO DO GT NACIONAL DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E RELIGIOSIDADES: IDENTIDADES RELIGIOSAS E HISTÓRIA, 1., 2007, Maringá, PR. *Anais* [...]. Maringá, PR: ANPUH, 2007. Disponível em: http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st2/Buarque,%20Virg%EDnia%20A.%20Castro.pdf. Acesso em: 12 jun. 2025.

CAMPOS, Jose Freitas. *Valei-me, Nossa Senhora!* Invocações marianas no Brasil: história e espiritualidade. São Paulo: Paulus, 2023.

DAMASCENO, São João. *Contra aqueles que condenam as imagens sagradas*. Curitiba: Santo Atanásio, 2020.

DANTAS, Cármem Lúcia. Memória perpetuada. *In*: SIMÕES, Leonardo. *Alagoas memorável* – patrimônio arquitetônico. Maceió: Instituto Arnon de Mello, 2011. p. 96-121.

EVDOKIMOV, Paul. *A arte do ícone*: teologia da beleza. Tradução: Rebeca Pinheiro Queluz. Curitiba: Carpintaria, 2024.

FERRARE, Josemary Omena Passos. *A cidade Marechal Deodoro*: do projeto colonizador português à imagem do "Lugar Colonial". Maceió: EdUFAL, 2014.

FERRARE, Josemary Omena Passos. O partido triádico enquanto indutor da colonização religiosa: análise espacial e de festejos tradicionais em Marechal Deodoro – Alagoas. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. *Anais* [...]. São Leopoldo, RS: ANPUH, 2007. Disponível em: https://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Josemary%20Omena%20Passos%20Ferrare.pdf. Acesso em: 12 jun. 2025.

HELENO, Sebastião. *Ecos deodorenses*. Marechal Deodoro: *[S.n.]*, 2009.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização. *Parecer de Tombamento nº 03/2005*. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Brasília, DF: IPHAN, 2005.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. 8ª Superintendência Regional – SE / AL. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Alagoas. Maceió: IPHAN/AL, 2004. Módulo III.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Superintendência em Alagoas IPHAN/AL. *Relatórios de Restauração de Bens Móveis e Integrados. 2020-2021*. Maceió: IPHAN/AL, 2025.

LIGÓRIO, Santo Afonso Maria de. *Glórias de Maria*. 3. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1989.

LOMBAERDE, Padre Julio Maria de. *Nossa Senhora diante dos ataques protestantes*. Rio de Janeiro: CDB, 2020.

MAGALHÃES, Ana Cláudia Vasconcellos. *A espacialidade da morte na cidade colonial Marechal Deodoro, Alagoas*. Brasília: FAU/UnB, 2014.

MAGALHÃES, Ana Cláudia Vasconcellos. *Igrejas, conventos, cemitérios*: o lugar dos mortos configurando a paisagem urbana e arquitetônica de Marechal Deodoro, Alagoas. Maceió: Realeza, 2018.

ORDWAY, Holly. *Apologética e imagética cristã*: uma abordagem integrada para defender a fé. Tradução: Patricia Bronislawski Figueredo. Tubarão: Mater Verbi, 2020.

ROSCHINI, Padre Gabriel. *Instruções Marianas*. São Paulo: Paulinas, 1960.

SILVA, Jorge Henrique dos Santos. *Componentes artísticos e históricos em favor dos Ritos Litúrgicos e dos Espaços Sagrados.* 2023. Monografia (Trabalho Final de Especialização em Arquitetura e Arte Sacra do Espaço Litúrgico) – Faculdade São Basílio Magno, Curitiba, 2023.

SILVA, Jorge Henrique dos Santos. *Luz e sombra*: da estética barroca aos efeitos da iluminação cênica no patrimônio religioso de Marechal Deodoro-AL. 2022. Monografia (Trabalho Final de Especialização em Design de Interiores – Ambientação e Produção do Espaço) – Instituto de Pós-Graduação, Maceió, 2022.

SILVA, Jorge Henrique dos Santos. *Projeto de intervenção no patrimônio religioso conformador da centenária Marechal Deodoro-AL:* práticas de conservação e restauro na Igreja de Nossa Senhora do Amparo. 2017. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Centro Universitário Cesmac, Maceió, 2017.

TICIANELI, Edberto. *Marechal Deodoro, a antiga Vila da Madalena do Sumaúma*. Maceió: História de Alagoas, 2023. Seção Memória. Disponível em: https://www.historiadealagoas.com.br/marechal-deodoro-a-antiga-vila-da-madalena-do-sumauma.html. Acesso em: 5 maio 2025.

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia* / feitas e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide. Brasília, DF: Senado Federal, 2007.

SANTA VERÔNICA: FICÇÃO OU REALIDADE?

SAINT VERONICA: FICTION OR REALITY?

SANTA VERÓNICA: ¿FICCIÓN O REALIDAD?

Agesilau Neiva Almada[1]
agealmada@yahoo.com

Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho[2]
beatrizrvcoelho@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta resultados de pesquisa sobre a figura de Santa Verônica, frequentemente referida como Verônica, iniciada pela análise de escultura em jazigo no Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte. A peça central no jazigo, ladeada por duas crianças, foi estudada iconográfica e historicamente. Apesar das buscas, não foram encontradas informações sobre os sepultados ou a família e suas relações com a imagem. Pesquisaram-se outras esculturas em Minas Gerais, encontrando-se apenas uma na Basílica de Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas. Estudos iconográficos revelaram que Verônica é considerada personagem lendária, sem comprovação de existência histórica, o que levou o Vaticano a mandar remover sua imagem das igrejas. Entretanto, sua representação permanece na tradição cristã, na Via Sacra e na Semana Santa no Brasil e em outros países. No contexto brasileiro, o "Canto da Verônica", uma das cenas mais emocionantes e amplamente representadas na Via Sacra, consolida-se como elemento central na devoção popular.

Palavras-chave: Verônica; *Vera Icona*; *O vos omnes*; Véu de Verônica; Lenda.

ABSTRACT

This article presents research results on the figure of Saint Veronica, frequently referred to as Veronica, initiated by the analysis of a sculpture in a tomb at the Bonfim Cemetery in Belo

---

[1] Conservador-restaurador de Bens Culturais Móveis, graduado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), complementado pela graduação sanduíche em *Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural* pela *Escuela de Conservacion y Restauracion de Occidente* (ECRO) (México), com ênfase em cerâmica arqueológica. Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/EBA/UFMG) na linha de Preservação do Patrimônio Cultural, com pesquisa sobre esculturas sacras em cerâmica centrada na obra de Frei Agostinho da Piedade (século XVII). Atua nas áreas de conservação e restauração de cerâmica, pintura de cavalete, escultura policromada, papel, conservação preventiva e documentação científica por imagem. Primeiro secretário do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib) e integrante do Grupo de Pesquisa CNPq Imagem e Preservação.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0381490727174184. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9408-1854.

[2] Professora Emérita da EBA/UFMG. Graduada em Belas Artes pela Escola Guignard – atual Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) –, com especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Idealizadora e Coordenadora do curso de especialização e do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor) da EBA/UFMG. Fundadora e ex-presidente do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), atualmente exerce o cargo de presidente de honra. Possui ampla experiência em conservação e restauração de bens culturais móveis e integrados, com ênfase em escultura policromada, imaginária religiosa. Realizou formação complementar na Espanha e no México. Coordenou a restauração de obras relevantes do patrimônio mineiro, incluindo pinturas de Manoel da Costa Ataíde e Candido Portinari. Foi diretora da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) por 5 anos.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1995961914706579. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-2958-7872.

Horizonte. The central piece in the tomb, flanked by two children, was studied iconographically and historically. Despite the searches, no information was found about the deceased or the family and their relationship with the image. Other sculptures in Minas Gerais were researched, finding only one in the Basilica of Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas. Iconographic studies revealed that Veronica is considered a legendary figure, without proof of historical existence, which led the Vatican to order the removal of her image from churches. However, her representation remains in Christian tradition, in the Stations of the Cross and Holy Week in Brazil and other countries. In the Brazilian context, the "Song of Veronica," one of the most moving and widely represented scenes in the Stations of the Cross, is consolidated as a central element in popular devotion.

Keywords: Veronica; *Vera Icona*; *O vos omnes*; Veil of Veronica; Legend.

RESUMEN

Este artículo presenta los resultados de una investigación sobre la figura de Santa Verónica, a menudo llamada simplemente Verónica, iniciada con el análisis de una escultura en una tumba del cementerio Bonfim en Belo Horizonte. La pieza central de la tumba, flanqueada por dos niños, fue estudiada iconográfica e históricamente. A pesar de las búsquedas, no se halló información sobre la difunta ni su familia, ni sobre su relación con la imagen. Se investigaron otras esculturas en Minas Gerais, encontrándose únicamente una en la Basílica del Buen Jesús de Matosinhos, en Congonhas. Los estudios iconográficos revelaron que Verónica es considerada una figura legendaria, sin pruebas de existencia histórica, lo que llevó al Vaticano a ordenar la retirada de su imagen de las iglesias. Sin embargo, su representación perdura en la tradición cristiana, en el Vía Crucis y la Semana Santa en Brasil y otros países. En el contexto brasileño, el «Canto de Verónica», una de las escenas más conmovedoras y representadas del Vía Crucis, se ha consolidado como un elemento central de la devoción popular.

Palabras clave*:* Verónica; *Vera Icono*; *O vos omnes*; Velo de Verónica; Leyenda.

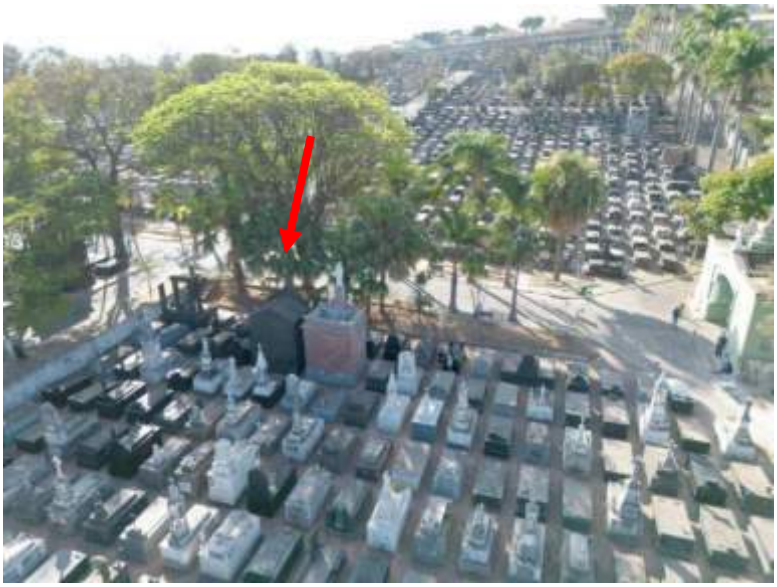
INTRODUÇÃO

Neste artigo, analisa-se uma escultura de Verônica em mármore branco, localizada no topo de um túmulo no Cemitério do Bonfim, o mais antigo da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, localizado na rua do Bonfim, n. 1.120. A peça, ladeada por duas figuras infantis, apresenta a inscrição: “Jazigo da família de Manoel Atº. de Almeida, 1934”. O jazigo está localizado na quadra 19, carneiros geminados[3] identificados como 10C e 10D do referido cemitério. Destaca-se pela sua dimensão e composição artística, adquirindo protagonismo visual em relação às demais sepulturas da necrópole (Figura 1). Um aspecto notável é que, embora a maior parte dos túmulos seja adornada por esculturas religiosas, muitas delas reiteradamente representadas em diferentes

[3] Dois carneiros, ou seja, duas covas, tendo, interiormente, as dimensões das sepulturas e, externamente, o máximo de 2,50 m de comprimento por 1,25 m de largura; e mais o terreno entre eles existente, formando uma única cova, para sepultamento dos membros de uma mesma família, ou de pessoas estranhas, desde que autorizado pela família. Os compartimentos destinados às urnas funerárias deverão estar em comunicação com o solo (Iepha-MG, 2008).

versões e tamanhos e com temática bastante repetitiva, a figura de Verônica aparece como a única representação desse tema em todo o cemitério e de proporção monumental.

Figura 1 – Vista superior da Capela-túmulo da Família Almeida, Cemitério do Bomfim. Belo Horizonte, Minas Gerais



Fonte: foto aérea realizada por Emiliano Guillaume, 2024.

O conjunto escultórico[4], em mármore branco, ricamente talhado, é composto por três peças dispostas em diferentes níveis de altura, sem aplicação de policromia e sem registro de autoria (Iepha-MG, 2008). Imagens esculpidas em um bloco único de pedra (mármore) utilizando a técnica do cinzelado[5] (Iepha-MG, 2008). A figura central, de maior relevância, corresponde à representação de uma jovem mulher ereta sobre pedestal de mármore, em dimensão superior e posicionada acima das duas esculturas laterais de crianças.

A personagem principal encontra-se em postura imponente, segurando, com ambas as mãos, um pano que exibe, em relevo, o rosto de um homem. O vestuário remete às tradições clássicas: túnica longa de mangas compridas, ajustada à cintura por faixa ou cinto, formando uma série de pregas e drapeados que descem da cintura até as pernas com maior volumetria à esquerda. A cabeça está coberta por um véu que se prolonga até os ombros, sobre os quais repousa um manto com bordas ornamentadas, proporcionado pela técnica escultórica, cobrindo

[4] As peças que integram o conjunto não foram dimensionadas pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), vinculado ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), no Inventário de Proteção ao Acervo de Bens Culturais de Minas Gerais (Iepha, 2008). Ademais, durante a elaboração deste estudo, não foi concedida autorização pela administração do Cemitério do Bonfim para a realização de medições diretas das imagens, o que impossibilitou a obtenção de dados das suas dimensões.

[5] Lavrado e gravado a cinzel ou escopro (ferramentas), que consiste na retirada de material até atingir a figura idealizada (Iepha-MG, 2008).

os ombros e estendendo-se até o antebraço. A expressão facial revela sobriedade e ausência de sorriso, acentuando o caráter contemplativo da cena.

O rosto masculino presente no pano que a jovem segura nas mãos apresenta-se em relevo, com barba e bigode unidos, além de cabelos anelados sobre a testa. A fisionomia sugere idade avançada e/ou intenso sofrimento, possivelmente remetendo à imagem de Jesus Cristo. Contudo, a figura aparenta-se mais envelhecida do que a iconografia tradicional do Cristo crucificado, usualmente representado aos 33 anos.

As esculturas laterais representam anjos ou crianças aladas, igualmente sem policromia. A figura posicionada à direita da jovem segura pétalas de flores na mão direita, em uma ação de lançamento, mantendo o braço esquerdo erguido em direção à figura central. Já a escultura à esquerda sustenta um ramalhete de flores na mão esquerda, enquanto o braço direito ergue-se em gesto que também sugere o lançamento de pétalas. Ambas apresentam olhar voltado para baixo, vestem trajes curtos e ajustados à cintura, com muitas pregas e dobras, terminados na altura dos joelhos, com mangas curtas. Os cabelos curtos, encaracolados, soltos e partidos ao meio, somados aos traços delicados, conferem-lhes aspecto angelical. As figuras estão dispostas sobre uma plataforma em formato de monte. O conjunto escultórico, ao que parece, reverencia e homenageia os que ali estão sepultados.

Na Figura 2 tem-se o registro fotográfico do conjunto escultórico.

Figura 2 – Conjunto escultórico posicionado na parte superior da Capela-túmulo

Fonte: foto do autor, nov. 2022.

Considerando a raridade da representação escultórica desta imagem, acredita-se que se trata da figura de Verônica, apesar de o inventário do acervo de estruturas arquitetônicas e bens integrados do cemitério do Bonfim, Belo Horizonte, Minas Gerais, realizado pelo Iepha-MG em

2010, não mencionar se é uma santa e nem mesmo nomeá-la. Assim sendo, foi realizada investigação em igrejas de Minas Gerais, complementada pela consulta ao levantamento organizado pelo pesquisador Célio Macedo Alves, no âmbito do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI), conduzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), publicado em *Devoção e Arte: Imaginária Devocional em Minas Gerais* (Alves, 2005). Não foram encontrados registros de Verônica e de outras esculturas de igual similaridade, exceto a existente na Basílica de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, onde figura no lado esquerdo da capela-mor. Outra representação foi localizada na Capela VI dos Passos da Paixão, obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; entretanto, no catálogo *Aleijadinho e sua Oficina: Catálogo das Esculturas Devocionais* (Oliveira; Santos Filho; Santos, 2002), a peça não é identificada como Verônica, mas, sim, como "Mulher chorosa" (Figura 3).

Figura 3 – Três representações escultóricas em Minas Gerais

Fonte: foto de Monsenhor Nédson, 2024.

Fonte: Oliveira; Santos Filho; Santos, 2002, p. 202-203.

Fonte: foto do autor, nov. 2022.

Essa constatação possibilitou o surgimento de questionamentos fundamentais: Quais os motivos para a inserção de uma escultura de Verônica em um jazigo? Tratar-se-ia de uma manifestação de devoção? Configuraria uma homenagem a familiares do falecido? Quem foi, efetivamente, Verônica? Uma santa reconhecida pela Igreja ou uma personagem de caráter lendário?

Do ponto de vista da associação entre a representação artística e religiosa do conjunto escultórico e o túmulo em que se encontra, bem como de sua eventual relação com os familiares ali sepultados, não foi possível obter informações consistentes. A bibliografia especializada, assim como os arquivos municipais consultados, não forneceram dados a respeito do tema e nem dos proprietários. No próprio cemitério, igualmente, não se identificaram registros que pudessem esclarecer a questão, uma vez que não há arquivos específicos disponíveis, além da

impossibilidade de acesso a contatos da família em razão das disposições da Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD).

METODOLOGIA

Para atender aos objetivos da pesquisa, empregou-se uma metodologia estruturada em diferentes etapas de coleta e análise de dados. Em primeiro lugar, realizou-se consulta formal à administração do Cemitério do Bonfim, com vistas à obtenção de informações oficiais acerca do conjunto escultórico em estudo, bem como sobre a propriedade do jazigo em que se encontra inserida, sem nenhum resultado relevante para o estudo.

Em complemento, procedeu-se à revisão bibliográfica, contemplando obras de referência, artigos acadêmicos, teses e documentos disponíveis em plataformas digitais, de modo a aprofundar a compreensão sobre a existência e veneração de Verônica como santa, e também da sua iconografia.

Foram ainda examinados o *Inventário de Proteção ao Acervo de Bens Culturais de Minas Gerais*, elaborado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), por meio do seu órgão responsável, o Instituo do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), e registros disponibilizados pelo Arquivo Público Mineiro e pelo Museu Histórico Abílio Barreto.

Foi também realizada a análise de imagens e descrições iconográficas constantes em literatura especializada bem como na internet, obtendo-se a comparação entre versões propostas pela historiografia da figura de Verônica em distintas épocas. Essa etapa foi complementada por entrevistas virtuais, por meio de redes digitais, com especialistas e pesquisadores nacionais e estrangeiros, contribuindo para enriquecer a compreensão do tema.

Por fim, toda a documentação reunida foi sistematicamente organizada, assegurando rastreabilidade e integridade das fontes. Assim, a metodologia adotada buscou garantir rigor científico e amplitude analítica, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada da história e da representação de Verônica na arte sacra e na religiosidade popular.

ICONOGRAFIA

A análise da iconografia de “Santa Verônica” abrange as diversas representações e interpretações registradas na literatura especializada, bem como nas manifestações visuais produzidas e desenvolvidas ao longo do tempo.

Inicialmente, encontramos referência ao historiador galês Giraldus Cambrenus (1146-1223), que considerou a imagem de Cristo impressa em um pano como a conjugação de

duas palavras em latim: *Vera Icona*, que significa "verdadeira face", ou seja, o rosto real do Salvador. Essa origem etimológica, que é baseada na tradição cristã medieval, possibilitou que a palavra Verônica, em diversas línguas, passasse a designar a personagem associada a essa tradição devocional (Varazze, 2003).

A investigação bibliográfica em que se baseou esta pesquisa incluiu quinze obras de destaque na área de iconografia. Entre os autores consultados, destacam-se: Giacomo de Varazze (meados do século XIII), autor da *Legenda Áurea,* cuja obra foi traduzida do latim para o espanhol em 2003. Nascido na Itália, na cidade de mesmo nome, era arcebispo de Gênova. Escreveu, em uma época anterior à Reforma de Lutero (condenação ao culto das imagens devocionais), e ao Concílio de Trento (1545-1563), considerado o início da Contrarreforma, que definiu oficialmente a veneração às imagens na Igreja Católica. Sua narrativa, lendas sobre os santos, contribui para o entendimento das tradições populares sobre Verônica, reforçando o caráter lendário da personagem. Varazze (2003, p. 330, grifo nosso), discorre sobre Verônica da seguinte forma:

> Volusiano (imperador romano entre 251 a 253 d. C), foi se informar com uma mulher chamada Verônica, que fora amiga de Jesus, sobre onde encontrar o Cristo Jesus [...] Veronica comentou: Como meu senhor viajava para pregar, eu ficava a contragosto privada da sua presença, resolvi mandar fazer um retrato dele para poder me consolar olhando sua imagem quando não pudesse vê-lo. Quando levava uma tela para um pintor, o Senhor encontrou-me e perguntou para onde eu ia, Expliquei. Ele me pediu o tecido e o devolveu-o com a *marca de sua venerável face*. Se seu senhor olhar com devoção esta imagem, no mesmo instante recuperará a saúde.

Neste registro de Varazze (2003), nota-se uma contradição histórica, e deixamos aqui uma pergunta: Se Jesus morreu com 33 anos, portanto, se essa mulher foi contemporânea dele, como estaria viva mais de 200 anos depois, já que a passagem descrita por Varazze ocorre entre 251 e 253 d.C.? Juan Roig (1950, p. 266, grifo nosso), comenta: "Seu atributo pessoal é o tecido esticado com o Santo Rosto de Cristo. Caso curioso, talvez único, de que é justamente *o atributo que dá nome ao santo*."[6] Schenone (1992, v. II, p. 771, grifos e tradução nossos), destacado iconógrafo argentino, traz um longo texto, no qual, com o título de "Verônica, Santa", refere-se a ela como

> Personagem famosa, protagonista de diversas *lendas*, algumas *orientais e outras da Idade Média*. Os Evangelhos, extraordinariamente sucintos, *não dão espaço a esta mulher* que foi identificada com várias personagens, [...] a crença de que Verônica foi quem enxugou o rosto ensanguentado e suado de Jesus na rua da Amargura, é uma *variante medieval*, popularizada pelos Mistérios e, mais tarde, pela devoção da Via

[6] *Su atributo personal es el lienzo extendido con la santa Faz de Cristo. Caso curioso, quizás único, el que es precisamente* el atributo el que impone el nombre a la santa.

> Sacra, a mais conhecida e a que deu origem ao tipo iconográfico que ainda conhecemos.[7]

Já o renomado iconógrafo francês Louis Réau (1998, tomo 2, v. 5, p. 315-316, grifos e tradução nossos), sobre a personagem Verônica, descreve o seguinte:

> *LENDA. Santa fictícia*, identificada pelos Evangelhos Apócrifos como a hemorroíssa [mulher que sofria de hemorragia], que foi curada ao tocar furtivamente na túnica de Jesus Cristo. *A lenda* de Santa Verônica, de origem oriental, está ligada à do rei de Edessa, Abgar. O véu de Santa Verônica é apenas uma variante do mandilhão, ou tecido de Edessa.
> [...]
> No século XV, devido à influência do Teatro dos Mistérios nas peças sacramentais (não seria peças sacras?), a *lenda* de Santa Verônica passou a ser associada à Paixão de Cristo. A santa aparece na cena de *Cristo carregando a cruz nas costas,* no caminho do Calvário, entre as Santas Mulheres. Tomada de compaixão ao ver o rosto de Jesus Cristo banhado em suor e sangue, ela o enxugou com um véu sobre o qual ficaram milagrosamente impressas as feições do Redentor […]. Na realidade, Verônica é apenas a personificação daquela vera icona, a verdadeira imagem do Redentor, impressa num tecido.[8]

E finalmente, Giorgi (2004, p. 363, grifo nosso), historiadora da arte italiana, quando se refere à devoção a Santa Verônica, afirma que o culto terminou com a Contrarreforma, como se pode observar: "*A mulher* que exibe um pano com a imagem do rosto de Cristo coroado de espinhos é, *segundo a tradição popular*, uma das mulheres que seguiram Jesus no caminho do Calvário [...]. Disseminação do culto; muito antigo e popular até a Contrarreforma." Giorgi (2004) não se refere a uma santa, mas a uma mulher, relacionando o episódio da impregnação do rosto de Cristo em um pano a uma tradição popular.

Na pesquisa visual, foram identificadas diversas representações de Verônica em pinturas, principalmente na Europa, entre os séculos XV e XVI, produzidas por artistas de países, como Alemanha, Bélgica, Espanha e Itália (Figuras 4 e 5).

---

[7] *Célebre personaje, protagonista de varias* leyendas, *algunas* orientales y otras de la Edad Media. *Los Evangelios, extraordinariamente sucintos,* no dan cabida a esta mujer *que a sido identificada con diversos personajes, [...] la creencia de que la Verónica fue quien enjugó el rostro sangrante y sudoroso de Jesús en la calle de la Amargura, es una* variante medieval, *popularizada por los Misterios*[7] *y más tarde por la devoción del Vía Crucis, la más conocida y la que a dado lugar al tipo iconográfico que aún conocemos*.

[8] *LEYENDA. Santa ficticia, a quien los Evangelios Apócrifos identifican como la Hemorrosa, quien se curará por el furtivo roce con la túnica de Jesucristo.* La Leyenda *de santa Verónica, de origen oriental, está vinculada a la del rey de Edessa, Abgar. El velo de santa Verónica es solo una variante del mandylion, o lienzo de Edessa.*
[…]
En el siglo XV por la influencia del teatro de los Misterios en los autos sacramentales la leyenda *de santa Verónica se asoció con la Pasión de Cristo. La santa aparece en la escena de* Cristo con la cruz a cuestas *en el camino del Calvario en medio de Santas Mujeres. Sobrecogida de compasión al ver el rostro de Jesucristo bañado en sudor y sangre, ella lo secó con un velo sobre el cual los rasgos del Redentor quedaran milagrosamente impresos* […] *En realidad, Verónica es solo la personificación de esa vera icona la verdadera imagen del Redentor, impresa sobre una tela.*

Figura 4 – Fotos de pinturas europeias do século XV

Mestre de Santa Verônica. 1420
Alta Pinacoteca de Munique

Fonte: Giorgi, 2004, p. 364.

Santa Verônica.
Robert Campin, 1430
Museu do Estado, Bélgica

Fonte: Saint […], [2025?].

Díptico com São João Batista e Santa Verônica.
Hans Memling (Det)
c. 1480-1483
National Gallery, Washington

Fonte: Giorgi, 2004, p. 363.

Santa Verônica com o sudário. Mestre da Lenda de Santa Úrsula.
Alemão
(1480-1520)

Fonte: Santa [...], 2025.

Figura 5 – Outras pinturas europeias

Santa Verônica com o Sudário ou Santa Face de Jesus. El Greco
(1541-1614)

Fonte: foto do autor, set. 2025, Museo de Santa Cruz, Toledo, Espanha.

Santa Verônica.
Jacques Blanchard
(1600-1638)

Fonte: Blanchard, [2025?].

Verônica segurando Sudário.
Simon Vouet
(1590-1649)

Fonte: Vouet, [2025?].

Santa Verônica com véu.
Mattia Preti
(1613-1669)

Fonte: Preti, 2025.

Em menor número, a Verônica foi encontrada em esculturas executadas do século XV até o século XX, na Sagrada Família, em Barcelona, com Antoni Gaudí (Figura 6). Essas obras refletem a forte presença da personagem na arte sacra medieval e renascentista. Destaca-se que, após o século XVI e o Concílio de Trento, a representação de Verônica foi gradualmente relegada às tradições devocionais e às cenas litúrgicas da Semana Santa.

Figura 6 – Fotos de esculturas na Europa

Mármore s/policromia. Idade Média, Notre Dame, França	Mármore, s/policromia. Francesco Mochi, 1635/1640, São Pedro, Roma	Policromada. Museu de Belas Artes, século XVIII, Budapeste, Hungria	Pedra, sem policromia. Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudi, século XX, Espanha
Fonte: Sainte [...], 2025.	Fonte: Statue [...], [2025].	Fonte: Szent [...], [2025?].	Fonte: Gaudi, 2014.

Como registrado anteriormente, quase todas essas representações foram feitas entre o século XV e o século XVI, fim da Idade Média e começo do Renascimento. Martim Lutero (1483-1546), padre católico e teólogo alemão, fez a reforma protestante em 1517. Logo depois, em resposta, foi realizado o Concílio de Trento, entre 1545 e 1563, considerado por muitos, até hoje, responsável pela Contrarreforma. No Concílio de Trento, entre muitos outros assuntos, estava a invocação dos santos, as relíquias e o culto às imagens, com a seguinte orientação:

> Ordena o Santo Concílio a todos os Bispos e demais pessoas que tenham o encargo ou obrigação de ensinar, que instruam com exatidão aos fiéis, antes de todas as coisas, sobre a intercessão e invocação dos santos, honra das relíquias e uso legítimo das imagens, segundo o costume da Igreja Católica e Apostólica, recebida desde os tempos primitivos da religião cristã [...] declara este santo concílio, que as imagens devem existir, igualmente nos templos, principalmente as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e de todos os outros santos, e que a essas imagens deve ser dada a correspondente honra e veneração [...] porque a honra que se dá às imagens, se refere aos originais representados nelas, de modo que adoremos unicamente a Cristo por meio das imagens que beijamos e em cuja presença nos descobrimos, ajoelhamos e veneramos aos santos [...] não se pintem nem adornem as imagens com formosura escandalosa nem abusem as pessoas, das festas dos santos, nem da visita às relíquias (Agnus Dei, 1997).

VERÔNICA EM VIAS SACRAS E NA DEVOÇÃO POPULAR

A Via Sacra, também denominada *Via Crucis*, constitui uma das práticas devocionais mais difundidas no catolicismo mundial, evocando o percurso de Jesus Cristo desde a condenação até a crucifixão e o sepultamento. Estruturada tradicionalmente em quatorze

estações, a devoção contempla momentos de sofrimento e entrega, assumindo, ao longo dos séculos, relevância tanto litúrgica quanto cultural, por meio de procissões, encenações e representações artísticas.

Nesse contexto, conforme artigo publicado no site da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), de autoria do Arcebispo Emérito da Arquidiocese de Juiz de Fora, Minas Gerais, Dom Eurico dos Santos Veloso (2023, grifo nosso), a reflexão sobre a Via Sacra de Jesus é apresentada nos seguintes termos:

> A origem da Via-Sacra remonta ao século IV, quando os cristãos peregrinavam para Jerusalém e percorriam o trajeto da Paixão de Cristo. A partir do século XVII, essa prática se popularizou em todo o mundo, e hoje em dia muitas igrejas e comunidades cristãs realizam a Via Sacra durante a Quaresma e a Semana Santa.
> As 14 estações, que representam os momentos mais importantes do trajeto percorrido por Jesus até o Calvário, são: Jesus é condenado à morte; Jesus carrega a cruz; Jesus cai pela primeira vez; Jesus encontra sua mãe; Simão Cireneu ajuda Jesus a carregar a cruz; *Verônica enxuga o rosto de Jesus*; Jesus cai pela segunda vez; Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; Jesus cai pela terceira vez; Jesus é despojado de suas vestes; Jesus é pregado na cruz; Jesus morre na cruz; Jesus é retirado da cruz e entregue a sua mãe; Jesus é sepultado.

De acordo com a comunidade Católica Shalom (Comshalom, 2024):

> A *Via Sacra* ou *Via Crucis* é o caminho que Jesus Cristo percorreu desde o palácio de Pilatos (*praetorium*) até o monte Calvário (Gólgota) onde foi crucificado [...] Uma antiga tradição sustenta que provavelmente os franciscanos adotaram esta piedosa prática, estabelecendo a maioria das estações que se consideram hoje [...] no século XVII, o Papa Inocêncio XI permitiu aos franciscanos colocarem as estações da Via Sacra nas suas igrejas [...] foi em 1731 que o Papa Clemente XII estabeleceu definitivamente o número das quatorze estações que conhecemos atualmente.

Na Figura 7, tem-se uma representação das quatorze estações de uma Via Sacra fartamente retratada em pinturas, gravuras ou desenhos em livros e publicações, igrejas e sites católicos.

Figura 7 – Via sacra, com ampliação da estação 6 – Verônica enxuga o rosto de Jesus

Fonte: A Bíblia..., 2025.

O Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga, Portugal – complexo arquitetônico e escultórico que retrata a Via Sacra, considerada praticamente única no mundo (Antunes, 2021) – pode ter servido de modelo e exercido influência sobre o projeto do Santuário do Bom Jesus

do Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais, Brasil, devido às suas similaridades estéticas e arquitetônicas. Neste último, destacam-se as capelas e as esculturas dos profetas, obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e de sua oficina, cuja *Via Crucis* não foi finalizada. As cenas da Paixão de Cristo representadas no santuário português, contudo, apresentam-se de forma mais completa que aquelas presentes nas capelas do santuário brasileiro. Ressalta-se, entretanto, que, na Capela do Calvário, no santuário bracarense, em Portugal, há o registro iconográfico de uma mulher portando um pano nas mãos com a face de Cristo impressa. Esta figura pode ser reportada à personagem Verônica (Figura 8).

Figura 8 – Capela do Calvário, Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga, Minho, Portugal

Fonte: Antunes, 2021 (foto de Fernando Araújo).

O mesmo fenômeno pode ser observado na monumental capela-mor da Catedral de Toledo, um dos mais notáveis exemplares da arquitetura religiosa gótica espanhola. O seu retábulo-mor, concebido e concluído em meados do século XVI (por volta de 1504), constitui uma das obras-primas do período, destacando-se pela grandiosidade do conjunto escultórico, pela complexidade compositiva e pelo requinte técnico empregado em sua decoração, que inclui o uso de filigranas em ouro. As cenas representadas no retábulo narram episódios da vida e da paixão de Cristo, entre as quais encontra-se a representação de uma mulher que exibe um pano com o rosto de Cristo impresso, conforme se observa na Figura 9.

Figura 9 – Retábulo-mor da Catedral de Toledo, Espanha, com cenas da vida e paixão de Cristo. Detalhe da mulher que exibe pano com a face de Cristo estampada

Fonte: fotos do autor, set. 2025.

No contexto brasileiro, a tradição da Via Sacra encontra-se amplamente difundida, estando presente em praticamente todas as igrejas, que costumam exibir as quatorze estações em suas paredes, seja por meio de pinturas originais, gravuras ou reproduções. Entre os exemplos mais significativos, destacam-se os painéis da Igreja de São Francisco de Assis, popularmente conhecida como Igrejinha da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e da Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, em Batatais, São Paulo, ambos concebidos pelo artista plástico Cândido Portinari, respectivamente, em 1945 e no período de 1950 a 1952. Nessas obras, inclui-se a cena em que uma mulher enxuga o rosto de Cristo, episódio tradicionalmente associado à personagem Verônica.

Na Figura 10 são apresentadas imagens de parte dos painéis produzidos por Portinari para as Igrejas de Belo Horizonte, Minas Gerais (São Francisco de Assis) e Batatais, São Paulo (Bom Jesus da Cana Verde). Nota-se que as imagens, ao retratarem o gesto de uma mulher, personagem atribuída a Verônica, a enxugar o rosto de Cristo, não apenas ilustram momentos específicos da Paixão, mas também contribuem para a consolidação da identidade visual e devocional das comunidades em que se inserem.

Figura 10 – Cenas de duas Vias Sacras de Cândido Portinari para as igrejas de São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte, e Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, São Paulo

Fonte: Portinari, [1953a], [1953b].

A devoção a Verônica, assim como a lenda vinculada à sua figura, disseminou-se também em diversas cidades brasileiras, especialmente na região Nordeste. A cena de Verônica na Via Sacra converteu-se em fonte de inspiração para a Literatura de Cordel, manifestação poética popular que traduz valores, crenças e narrativas tradicionais de forma acessível e marcada pela oralidade. Nessas representações, a personagem Verônica reforça o simbolismo de fé e esperança, consolidando-se como expressão de misericórdia e compaixão no âmbito da religiosidade popular brasileira.

Nas Figuras 11 e 12 apresentam-se, respectivamente, fac-símiles de folhetos de Literatura de Cordel que abordam o tema da Via Sacra e uma xilogravura do Mestre Noza, de Juazeiro do Norte, Ceará, na qual a *Via Crucis* constitui o núcleo temático, incluindo a representação teatral de Verônica exibindo o véu com o rosto de Cristo.

Figura 11 – Representação da Via sacra na Literatura de cordel

Fonte: Fundaj [...], 2021.

Figura 12 – Mestre Noza (1897-1983), Juazeiro do Norte, Ceará

Fonte: foto de Jadilson Pimentel, set. 2024.

Nesse processo, entende-se que a figura de Verônica e a prática da Via Sacra assumem também uma função de preservação da memória coletiva, ao articular elementos de fé, cultura e experiência comunitária em diferentes contextos sociais e regionais. A permanência dessas

representações contribui para a construção da identidade cultural brasileira, na medida em que traduz valores compartilhados e reforça vínculos entre o sagrado e a vida cotidiana. Dessa forma, essas representações perpetuam-se não apenas como práticas religiosas, mas também como patrimônios simbólicos que integram o imaginário coletivo e fortalecem a continuidade das tradições cristãs no país.

RESULTADOS

Nos Evangelhos Canônicos, não há nenhuma menção direta ao nome de Verônica e não fazem referência explícita à personagem. Os Evangelhos Apócrifos, de caráter não oficial e marcados por elementos lendários ou tradições populares, narram a presença de uma mulher que, ao testemunhar Jesus caído no caminho do Calvário, enxuga seu rosto com um pano. Embora essa narrativa não integre o cânone bíblico, difundiu-se amplamente na tradição devocional e iconográfica, especialmente no Brasil.

O nome "Verônica" não foi atribuído à personagem real, à mulher, mas sim ao atributo, o pano ou véu que porta a face de Cristo impressa – o *Vera Icona* ("verdadeira imagem"). Entretanto, por extensão, o nome do atributo passou a designar a personagem, que foi, progressivamente, fixada na tradição devocional como a mulher que enxuga o rosto de Jesus.

Entre os elementos relacionados a essa tradição, destaca-se o chamado "véu de Verônica", preservado na Basílica de São Pedro, em Roma, desde o século VIII. A relíquia, objeto de veneração e de lendas populares, é alvo de debates históricos e científicos quanto à sua autenticidade. Existem diversas versões e relatos acerca dessa e de outras "relíquias" semelhantes, incluindo o *Véu de Turim*, que foi submetido por cientistas a testes de radiocarbono em 2003, sendo datado entre os anos de 1290 e 1360.

Na Europa, houve uma veneração significativa à Santa Verônica nos séculos XIII e XIV, portanto, na Idade Média, representada tradicionalmente como a mulher que enxuga o rosto de Cristo, frequentemente retratada como uma figura sofredora, segurando nas mãos um pano no qual está impressa a face de Cristo coroado de espinhos. Giorgi (2004) registra que a devoção a Santa Verônica é comemorada em 3 de fevereiro e que ela está relacionada à proteção de comerciantes de telas, costureiras e fotógrafos. A devoção europeia da Santa Verônica é comemoração no dia 12 de julho. No Brasil, não existe comemoração uma vez que a devoção à santa também não existe.

Desde o século XIV, entretanto, e com base no Teatro dos Milagres (Réau, 1998; Schenone, 1992), a personagem Verônica foi integrada às representações da Via Sacra. Após o

Concílio de Trento (1546-1563), que reforçou a importância da liturgia e da doutrina oficial da Igreja, e por influência dos franciscanos, a figura de Verônica passou a ser integrada à sexta estação das Vias Sacras, na qual Jesus aparece carregando a cruz.

Essa reformulação contribuiu para que sua personagem não fosse mais retratada isoladamente, mas sempre inserida na narrativa oficial da Paixão, reforçando a sua conexão com o momento em que Cristo é auxiliado por uma mulher que lhe enxuga o rosto. Desde o Concílio de Trento, ela não faz parte da liturgia oficial. Em 1630, o Papa Urbano VIII ordenou a retirada de sua imagem das igrejas e proibiu novas representações. Apesar dessa ausência, sua figura ocupa lugar de destaque na religiosidade popular, em especial no Brasil, onde a devoção à personagem é vigorosa, com grande veneração. Destaca-se que, ao longo do tempo, a figura de Verônica permaneceu envolta em uma combinação de tradição popular e lenda religiosa, cuja origem remonta às lendas medievais.

Quanto à presença da escultura da personagem Verônica no jazigo da família Almeida, no Cemitério do Bonfim, não foram obtidas informações específicas sobre Manoel Antônio de Almeida e sua família no contexto desta pesquisa. Aventa-se a hipótese de que a referência a Verônica estivesse associada às devoções particulares ou homenagens familiares, embora sem confirmação histórica e também documental. Não foi encontrada, nos registros de sepultamentos no referido jazigo, nenhuma pessoa que portasse o nome Verônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões e ponderações deste estudo reafirmam a complexidade e a riqueza simbólica associada às ficções lendárias acerca da figura de Verônica.

No Brasil, a devoção a Verônica mantém-se vigorosa, manifestando-se, sobretudo, por meio de dramatizações realizadas durante a Semana Santa. Diversas localidades, como Ouro Preto, Sabará, Santa Luzia, Congonhas do Campo, Tiradentes, Paracatu, em Minas Gerais; Curitiba, no Paraná, Porto Alegre, no Rio Grande do Sul; nos arcos da Lapa, no Rio de Janeiro, Santana de Parnaíba, em São Paulo, têm procissões importantes, quase todas com a figura de Verônica. Em Pernambuco, na renomada Nova Jerusalém, é famosa a dramatização da Via Sacra, sempre com a figura de Verônica, consolidando essa tradição. Nessas celebrações, Verônica aparece na sexta estação, na cena em que Jesus, carregando a cruz, cai sob seu peso, e uma mulher – Verônica – enxuga seu rosto com um pano, no qual fica impressa a face de Cristo, e, na sequência, entoa um cântico, em latim – *o vos omnes* – ou em português “Oh vós todos, que passais pelos caminho, Vinde e vede se há dor tão grande quanto a minha dor”), mostrando a face de Cristo impressa no tecido ao público que assiste à encenação.

As respostas obtidas nesta pesquisa e a vivência dos autores indicam que essa devoção possui uma forte presença no Brasil. Essa particularidade reforça a compreensão de que a tradição de Verônica, embora universal na narrativa da Paixão de Cristo, apresenta uma expressão cultural e devocional especialmente enraizada na religiosidade brasileira, perpetuando uma tradição carregada de significado emocional e simbólico, sendo vista, sobretudo, como uma personagem de grande importância no teatro da Paixão de Cristo. Dessa forma, Verônica, mesmo sendo considerada uma personagem lendária e não reconhecida oficialmente como santa na Igreja Católica, continua desempenhando papel central na religiosidade popular e na Via Sacra no Brasil.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA para o Católico. Fotos da via Sacra. *[S. l.]*: Carlos Madalosso, 2025. Facebook de Carlos Madalosso. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=9802907076386572&set=g.1457638074470398. Acesso em: 17 abr. 2025.

AGNUS DEI. *Concilio Ecumênico de Trento*. Rio de Janeiro: Agnus Dei, 1997. Sessão XXV. Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 3 e 4 de dezembro de 1563. Tradutor Dercio Antonio Paganini. Disponível em: http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm. Acesso em: 15 maio 2025.

ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. *In*: COELHO, Beatriz (Org.). *Devoção e arte*: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EdUSP, 2005. p. 69-122.

ANTUNES, Sandra Catarina. *Bom Jesus de Braga tem Via Sacra única no mundo*. Portugal: Braga TV, 2021. Foto de Fernando Araújo. Disponível em: https://bragatv.pt/bom-jesus-de-braga-tem-via-sacra-unica-no-mundo/. Acesso em: 22 set. 2025.

BLANCHARD, Jacques. *Santa Verônica*. O Véu Sagrado representa o rosto de Cristo cujo suor Veronique teria enxugado durante a subida ao Calvário. Áustria: Meisterdrucke, [2025?]. Dim. 127x98 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Jacques-Blanchard/1314048/%22%22Santa-Ver%C3%B4nica%22%22.-O-V%C3%A9u-Sagrado-representa-o-rosto-de-Cristo-cujo-suor-Veronique-teria-enxugado-durante-a-subida-ao-Calv%C3%A1rio.-Pintura-de-Jacques-Blanchard-(1600-1638)-1633-1634-Dim.-127x98-cm-Museu-Hermitage,-S%C3%A3o-Petersburgo-(S%C3%A3o-Pedro.html. Acesso em: 18 maio 2025.

COMUNIDADE CATÓLICA COMSHALOM. Onde surgiu a via sacra? É tempo de refazer os passos de Cristo. Formação. Fortaleza: Comshalom, 2024. Disponível em: https://comshalom.org/onde-surgiu-a-via-sacra/. Acesso em: 17 maio 2025.

FUNDAJ exibirá exposições sobre a Via Sacra na Semana Santa. “Via Sacra” e “A Via Sacra e Arte Popular” exibirão obras regionais da celebração católica. *Folha de Pernambuco*, Recife, Artes, 24 mar. 2021. Disponível em: https://www.folhape.com.br/cultura/fundaj-exibira-exposicoes-sobre-a-via-sacra-na-semana-santa/177501/. Acesso em: 17 abr. 2025.

GAUDI, Antoni. *La Veronica* - Sagrada Família. *In*: Wikimedia Commons. Barcelona, 2014. Pedra, sem policromia. Disponível em: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:La_Veronica_-_Sagrada_Familia_-_Barcelona_2014_(2).JPG. Acesso em: 17 abr. 2025.

GIORGI, Rosa. *Santi.* Milão, IT: Electa, 2004. 384 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais*. Bem Cultura Material. Jazigo da Família Manuel Antônio de Almeida (3935). Belo Horizonte: Iepha-MG, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. *O Aleijadinho e sua oficina*: catálogo das esculturas devocionais. Rio de Janeiro: Capivara, 2002. (Imagens de Henry Yu).

PORTINARI, Cândido. *Verônica enxuga o rosto de Jesus*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, [1953a]. Dimensões: 24,5 x 20 cm. Desenho. Suporte papel. Técnica grafite lápis de cor. Código FCO-346. Número CR 3210. Disponível em: https://www.portinari.org.br/acervo/obras/15273/veronica-enxuga-o-rosto-de-jesus. Acesso em: 17 abr. 2025.

PORTINARI, Cândido. *Verônica enxuga o rosto de Jesus, Passo VI da Via Sacra*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, [1953b]. Estudo. Código FCO-2791. Número CR 3224. Disponível em: https://www.portinari.org.br/acervo/obras/15273/veronica-enxuga-o-rosto-de-jesus. Acesso em: 17 abr. 2025.

PRETI, Mattia. *Saint Veronica with the Veil*. Los Angeles, CA: LACMA, 2025. Pintura europeia, óleo sobre tela, cerca de 1652-1653: 100,33 x 74,93 cm. Doação da The Ahmanson Foundation. Disponível em: https://collections.lacma.org/node/248629. Acesso em: 18 maio 2025.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos P-Z. Barcelona, ES: Ediciones del Serbal, 1998. Tomo 2. v. 5. 568 p.

ROIG, Juan Ferrando. *Iconografía de los Santos*. Barcelona, ES: Ediciones Omega, 1950. 302 p.

SAINT Veronica. Frankfurt: Museum Staedel, [2025?]. Mestre de Oficina Robert Campin. 151.8 x 61 x min. 0,4 cm. Madeira de Carvalho. Número de inventário 939A. Adquirida em 1849. Disponível em: https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/saint-veronica. Acesso em: 18 maio 2025.

SAINTE Véronique. Paris: Images d'Art, 2025. Disponível em: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/sainte-veronique_polychromie-traces_pierre-matiere_sculpture-technique?page=5. Acesso em: 17 abr. 2025.

SANTA Verônica com O Sudário. London: Kuadros Art, 2025. Disponível em: https://kuadros.com/pt-br/products/santa-veronica-com-o-sudario. Acesso em: 18 maio 2025.

SCHENONE, Héctor H. *Iconografía del arte colonial*: los santos. Buenos Aires ARG: Fundación Tarea, 1992. v. II. 842 p.

STATUE of Saint Veronica at Saint Peter's Basilica in Rome, Vatican City, Italy. *[S. l.]*: Alamy, [2025]. Disponível em: https://www.alamy.com/statue-of-saint-veronica-at-saint-peters-basilica-in-rome-vatican-city-italy-image574525507.html. Acesso em: 17 abr. 2025.

SZENT Veronika. Budapest: Szépmüvészeti Múzeum, [2025?]. Dimensões: 63,5 x 32 x 22 cm. Disponível em: https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/3071/. Acesso em: 17 abr. 2025.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea*: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 1.040 p.

VELOSO, Dom Eurico dos Santos. *A Via-Sacra de Jesus*. Brasília, DF: CNBB, 2023. Disponível em: https://www.cnbb.org.br/a-via-sacra-de-jesus/. Acesso em: 17 maio 2025.

VOUET, Simon. *Santa Verônica segurando o Santo Sudário*. Áustria: Meisterdrucke, [2025?]. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Simon-Vouet/96873/Santa-Ver%C3%B4nica-Segurando-o-Santo-Sud%C3%A1rio.htmlSagrado-representa-o-rosto-de-Cristo-cujo-suor-Veronique-teria-enxugado-durante-a-subida-ao-Calv%C3%A1rio.-Pintura-de-Jacques-Blanchard-(1600-1638)-1633-1634-Dim.-127x98-cm-Museu-Hermitage,-S%C3%A3o-Petersburgo-(S%C3%A3o-Pedro.html. Acesso em: 18 maio 2025.

SÃO BENEDITO: HAGIOGRAFIA, ICONOGRAFIA E ESCULTURAS DEVOCIONAIS PRETAS NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX

SAINT BENEDICT: HAGIOGRAPHY, ICONOGRAPHY, AND BLACK DEVOTIONAL SCULPTURES IN BRAZIL BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES

SÃO BENEDITO: HAGIOGRAFÍA, ICONOGRAFÍA Y ESCULTURAS DEVOCIONALES NEGRAS EN BRASIL ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Fábio Mendes Zarattini[1]
fzarattinirestauro@gmail.com

RESUMO

O artigo apresenta esculturas em madeira policromada que representam São Benedito de Palermo, também conhecido como o Mouro, o Preto ou o Africano, um santo franciscano preto amplamente venerado pelas populações escravizadas no Brasil entre os séculos XVII e XIX. A cristianização promovida pelos Frades Menores Capuchinhos, em articulação com as irmandades do Rosário dos Pretos, resultou na produção de imagens devocionais destinadas tanto aos templos religiosos quanto a ambientes domésticos. A metodologia adotada é baseada na revisão de estudos teórico-práticos, com ênfase na análise hagiográfica, iconográfica, técnica e material de esculturas representativas da temática. Foram examinadas as influências de fatores socioculturais e histórico-religiosos, bem como modelos e processos de reapropriação iconográfica observados ao longo do tempo. A preservação dessas esculturas devocionais, integrantes do patrimônio cultural brasileiro, exige contínua reflexão crítica e interpretação simbólica, dada sua expressiva relevância nos âmbitos material e imaterial, além de sua presença marcante no imaginário coletivo.

Palavras-chave: Escultura em Madeira Policromada; Devoção Preta Franciscana; Antônio do Noto ou do Categeró; Iconografia.

ABSTRACT

The article presents polychrome wooden sculptures depicting Saint Benedict of Palermo, also known as the Moor, the Black, or the African—a Black Franciscan saint widely venerated by enslaved populations in Brazil between the 17th and 19th centuries. The Christianization promoted by the Capuchin Friars Minor, in collaboration with the Brotherhoods of Our Lady of the Rosary of Black Men, led to the production of devotional images intended for both religious temples and domestic spaces. The adopted methodology is based on a review of theoretical and practical studies, with emphasis on hagiographic, iconographic analysis, as well as the technical and material aspects of sculptures representative of the theme. The study examines the influence of sociocultural and historical-religious factors, as well as the models and processes of iconographic reappropriation observed over time. The preservation of these devotional sculptures, which form part of Brazil's cultural heritage, demands ongoing critical

[1] Conservador-restaurador pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, da Escola de Belas Artes, UFMG. Pesquisa realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Código de Financiamento 001.
Lattes: lattes.cnpq.br/4258119342923991. Orcid: orcid.org/0000-0003-1455-0452.

reflection and symbolic interpretation, given their significant relevance in both material and immaterial dimensions, and their enduring presence in the collective imagination.

***Keywords*:** Polychromed Wood Sculpture; Franciscan Black Religion Devotion; Anthony of Noto or Categeró; Iconography.

RESUMEN

El artículo presenta esculturas en madera policromada que representan a San Benito de Palermo, también conocido como el Moro, el Negro o el Africano, un santo franciscano negro ampliamente venerado por las poblaciones esclavizadas en Brasil entre los siglos XVII y XIX. La cristianización promovida por los Frailes Menores Capuchinos, en articulación con las cofradías del Rosario de los Negros, dio lugar a la producción de imágenes devocionales destinadas tanto a templos religiosos como a espacios domésticos. La metodología adoptada se basa en la revisión de estudios teórico-prácticos, con énfasis en el análisis hagiográfico, iconográfico, así como en los aspectos técnicos y materiales de esculturas representativas de esta temática. Se examinaron las influencias de factores socioculturales e histórico-religiosos, además de los modelos y procesos de reapropiación iconográfica observados a lo largo del tiempo. La preservación de estas esculturas devocionales, integrantes del patrimonio cultural brasileño, exige una reflexión crítica continua y una interpretación simbólica, dada su significativa relevancia en los ámbitos material e inmaterial, además de su presencia destacada en el imaginario colectivo.

Palabras clave: Escultura en Madera Policromada; Devoción Negra Franciscana; Antônio do Noto o do Categeró; Iconografía.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da tese intitulada *Santos Pretos: Esculturas Devocionais no Brasil*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa *Preservação do Patrimônio Cultural*, em 2024 (Zarattini, 2024). O artigo aborda as esculturas de devoção a São Benedito, que, dentre os santos pretos abordados na citada tese, se destaca por sua maior difusão nacional.

Em conventos franciscanos da Sicília, Itália, surgiram alguns modelos de santidades pretas, dentre os quais se destacaram os freis Antônio de Noto, um beato da Ordem Primeira e, posteriormente, Benedito de San Fratello ou de Palermo, da Ordem Terceira, que obteve a canonização (Fiume, 2009). Conforme esta autora, esses religiosos gozaram, nos últimos decênios, de um grande e renovado interesse. A pesquisadora italiana afirmou ainda que eles eram quase contemporâneos, ambos eram pretos africanos, mas o primeiro era mulçumano, tinha traços somáticos “etíopes”, linhas faciais sutis, cor morena e um corpo longilíneo, enquanto o segundo nasceu na Sicília, filho de escravos africanos, tinha o aspecto geral das populações da África centro-ocidental, nariz achatado, boca carnuda, estatura mediana e colorido escuro, tendendo ao ébano.

Tanto São Benedito de Palermo quanto seu precursor, o beato Antônio de Noto, foram frades destacados como modelos exemplares de fé no contexto da campanha missionária nas Américas, sendo difundidos em patamar equivalente ao de outras santidades franciscanas. A retórica franciscana relacionava as origens humildes e o regime da escravidão em que viveram. Visto que o conceito de humildade era fundamental para a construção das santidades dessa ordem, a graça divina dessas figuras estava, sobretudo, na forma de superação das circunstâncias de uma escravidão pela via da conversão, devoção e vida religiosa que ambos os personagens optaram no catolicismo (Chevalier; Gheerbrant, 2022).

A hagiografia colonial destacou a vida de santos pejorativamente referidos como "de cor" como instrumento de expansão da cristandade na América portuguesa. Nesse contexto, a cor preta, usualmente marginalizada, foi abrandada e ressignificada como símbolo de virtude e conformidade aos valores católicos (Fiume, 2009).

Os freis Apolinário da Conceição (1744) e Antônio de Santa Maria Jaboatão (1859), cronistas hagiógrafos que se dedicaram ao estudo da trajetória de São Benedito, contribuíram para sua inserção em um projeto de expansão cristã articulado ao empreendimento colonial português nas Américas. Conforme Oliveira (2016, p. 78).

> A existência de "santos de cor", por conseguinte, expressava nos altares uma hierarquia cromática que tinha lugar na própria vivência dos fiéis. Hierarquia esta que delimitava fronteiras não só entre os brancos e "homens de cor", mas também no interior deste último grupo. Deste modo, o discurso hagiográfico sobre a cor construiu também uma série de nuances que visavam dar conta de um quadro social mais complexo, onde não só se pretendia inserir os pretos de forma subordinada no interior da Cristandade, mas também expressar um imbricado jogo de hierarquias sociais afeitas às clivagens construídas entre os próprios africanos e seus descendentes.

Neste sentido, a cor preta era tratada para enaltecer suas origens, a mudança de patamares e as virtudes. Destacavam, portanto, a extraordinária transposição ao ideal de piedade e fé. Oliveira (2016) afirma que o propósito dos discursos e o esforço em indicar e exaltar santos pretos em suas ordens ia para além de meros símbolos religiosos e ditava hierarquias sociais existentes na colônia. Enquanto a sociedade escravista ampliava, o discurso de santidade ajustava-se ao modelo social estratificado.

À medida que os escravizados eram trazidos involuntariamente ao Brasil, foram implantadas as Irmandades pretas, o que, de certa forma, possibilitava, mesmo que de maneira desigual, que os africanos ou nascidos no território americano, participassem da vida da Colônia e das festas religiosas e procissões de rua. Essas organizações religiosas elaboraram seus compromissos, edificaram seus lugares de culto, prestaram uma importante assistência política e social, além de propiciar, inclusive, sepultamentos dignos para os seus membros e familiares. Merece destaque que, desde 1609, verifica-se uma fraternidade dedicada ao então beato Frade

Benedito em Lisboa; e, em 1612, um culto no Rio de Janeiro, com altar na igreja de Nossa Senhora do Rosário, ainda no segundo quartel do século XVII (Inventário Arq Rio, [2023?]).

No que tange à hagiografia, no Convento de Santa Maria de Jesus de Palermo, Itália, encontra-se uma placa, com a inscrição em italiano, indicando a cela habitada por Benedito e, logo abaixo, "1524-1589", registrando os anos de seu nascimento e falecimento aos 63 anos, em Palermo, Itália (Benedito, o Mouro, 2025). Após seu funeral, a Ordem Terceira Franciscana, ciente das normas do processo de canonização, moveu esforços no apoio à causa de canonização do Frei.

Desta forma, foram iniciadas as coletas de testemunhos exigidos na abertura da *inquisitio*[2], que visava atestar suas virtudes e, assim, comprovar os necessários milagres. Benedito tornou-se amplamente conhecido graças às diversas iniciativas tomadas pelos confrades franciscanos de Palermo, na Sicília (IT), e por um grupo de devotos e fiéis, movidos pelas graças que ele lhes propiciou, ainda em vida, e que suas relíquias continuaram a proporcionar após seu falecimento (Fiume, 2006).

Em 1611, o franciscano espanhol Antônio Daza publicou, em Valladolid (ES), uma crônica na qual abordava a questão dos dois religiosos da Sicília: Benedito de Palermo e Antônio de Noto. Em seus escritos, o frei Daza (1611, tradução nossa) enfatizou a característica racial, ao expressar que, sendo negro, Benedito confirmou o dito popular que afirma:

> [...] "de terra negra bom pão levanta"; – "sua mãe foi uma negra escrava de um cavaleiro da casa Lança: e assim o filho, seguindo a condição da mãe, nasceu negro e escravo"; era, – "apesar de negro, agraciado e honesto"; tornado eremita – apesar de negro, foi o branco de todos os varões espirituais daquele tempo.[3]

Fiume (2009, p. 102, grifos do autor) destaca as palavras de Daza a respeito dos santos Franciscanos pretos: "A Igreja da Etiópia fora purificada pela fé, e tornava-se '*candida y hermosa*', aliás, '*negra sì, pero hermosa'*.". Segundo afirmações de Daza (1611), o beato, apesar da "cor" e de sua origem muçulmana, fora convertido ao cristianismo, transformando-se pela fé.

No ano de 1630, os missionários franciscanos presentes no território brasileiro fundaram a primeira fraternidade em Salvador (BA) e, em 1648, uma segunda, em Angra dos Reis (RJ), pontuadas como as mais antigas fraternidades brasileiras ainda ativas (Basílio Röwer, 1941).

Sandoval (1647) indicou a característica racial do frade de modo enfático e alegou que a possibilidade de um preto tornar-se um santo dependia unicamente da graça divina. A Igreja não poderia deixar de se posicionar diante da importância crucial que a escravidão africana

---

[2] *Inquisitio* é o termo de abertura do processo de canonização junto ao Dicastério para as Causas dos Santos, departamento do governo da Igreja Católica na Cúria Romana.

[3] [...] *dalla terra nera si alza buon pane* [...] *sua madre fu una schiava nera di un cavaliere della casa Lança: e così il figlio, seguendo la condizione della madre, nacque nero e schiavo; era – nonostante fosse nero, grazioso e onesto; divenuto eremita – nonostante fosse nero, fu il bianco di tutti gli uomini spirituali di quel tempo*.

desempenhava no contexto do Império Colonial português. A estrutura social da época, baseada em diferenças e hierarquias, exigia um projeto específico de cristianização voltado para africanos e seus descendentes.

Pudemos observar que, na popular devoção Mariana, desenvolviam-se os processos de evangelização, e, paulatinamente, as irmandades pretas do Reino português e suas colônias americanas dedicavam-se à Nossa Senhora do Rosário, cuja invocação foi das mais relevantes e presentes naquele momento.

SÃO BENEDITO DE PALERMO, 1526-1589: ORIGENS E HAGIOGRAFIA

Benedetto Manasseri, ou "Benedito de São Filadelfo", denominação encontrada nos livros litúrgicos, ou simplesmente Benedito, nasceu em liberdade no ano de 1524, na aldeia siciliana de San Fratello, antes denominada de San Filadelfo. A respeito de sua vida e origem, Fiume (2009, p. 102) afirma:

> [...] sendo negro, Benedito confirmou o dito popular que afirma que – de terra negra bom pão levanta; sua mãe foi uma negra escrava de um cavaleiro da casa Lança: e assim o filho, seguindo a condição da mãe, nasceu negro e escravo‖; era, apesar de negro, agraciado e honesto‖; tornado eremita apesar de negro, foi o branco de todos os varões espirituais daquele tempo [...]

A aldeia foi um ambiente rural na costa norte da ilha italiana, onde o religioso passou infância e adolescência, acompanhado por seus pais Cristóforo Manasseri e Diana Larcan e seus irmãos Marcos, Baldassara e Fradella, pretos originários da África Subsaariana, escravizados, posteriormente alforriados[4].

Embora no mundo hispano-americano o *hagionym,* referência das hagiografias*,* "San Benito" seja muitas vezes seguido pelo predicado toponímico "de Palermo", muitas vezes, na África, Portugal e Brasil, a denominação segue desprovida de topônimo. Assim, para distinguir os santos Benedito de Palermo e Bento da Núrcia, ambos chamados Benoît pelos franceses, passou-se a utilizar o termo "mouro" em alusão à fé professada por Benedito antes de sua conversão.

Desde cedo, Benedito trabalhou como dedicado pastor de ovelhas. Próximo dos 21 anos, deixou sua família e, até 1562, foi asceta sob a orientação de frei Girolamo Lanza, um eremita de origens nobres que o conduziu por inúmeras localidades, além de orientar sua educação e doutrina religiosa. Por ser iletrado nunca foi ordenado sacerdote. Passou toda sua vida na ilha mediterrânea da Sicília e faleceu em 4 de abril de 1589, aos 63 anos e em "pleno odor de santidade" conforme registros de canonização. Em Palermo, em um dos altares da bela e singela igreja do convento de Santa Maria dei Gesù, repousaram seus restos mortais semi-incorruptos. As complicações

[4] Era comum escravizados serem identificados com os sobrenomes de "ex-senhores" (CONISB, 2022).

processuais dos tribunais eclesiásticos foram longas e seu processo de canonização prolongou-se por 218 anos, mas a fama, na América Latina, foi imediatamente relevante (Fiume, 2006).

Entende-se que, na Itália, antes do resgate da devoção ao santo, a articulação entre as interpretações clericais e o interesse dos fiéis na imagem e na memória do frade do século XVII era menos evidente. Em contraste, sua projeção nas Américas revelou-se mais expressiva, possivelmente em razão da influência dos costumes locais e da identificação cultural por parte dos escravizados africanos. No Novo Mundo, o "Santo Glorioso" passou a ser reconhecido como milagreiro e assumiu várias características originais.

O estudo hagiográfico do frei Antônio Daza (1611), intitulado *Quarta parte de la chronica general del nuestro Serafico Padre San Francisco y su Apostolica Orden*, é uma relevante publicação, que contém textos em referência aos dois pretos religiosos atuantes na Sicília.

Frei Apolinário da Conceição (1692-1755), cronista de estudos hagiográficos e religioso da Seráfica Província do Rio de Janeiro e um dos mais notórios em língua portuguesa no século XVIII, debateu as proclamações franciscanas do século anterior em sua crônica lançada em 1744. Nela enfatizava: "Negro na face, mas belo no coração: Benedito o que vem em nome de Deus". Esta metáfora da cor sintetiza as questões da divindade que se estabelecem em contraponto à relação de etnia e cor escura do beato. O paradigma de elevação do religioso, superando a questão étnica, foi uma transformação considerável de mentalidade para o momento histórico. "De rosto negro, mas belo de coração. Bendito seja aquele que vem. Em nome de todos." (Conceição, 1744, p. 255). A Figura 1 exibe a página do livro do Frei Apolinário da Conceição, que mostra uma das primeiras ilustrações do santo.

Figura 1 – Página do livro do Frei Apolinário da Conceição

FLOR PERIGRINA

BENEDICTO

S. PHILADELPHIO,

CAPITULO I.

Fonte: Conceição, 1744.

O primeiro memorial de Palermo sobre Frei Benedetto data de 1591. A *Ordinaria Inquisitio,* iniciada em 1594, durou dois anos. Em 1620, houve um segundo processo de canonização em San Fratello e um terceiro em Palermo de 1525 a 1526. O último coincidiu com o lançamento, pelo Papa Urbano VIII, de uma série de decretos que restringiam novos cultos que prestassem homenagem a figuras religiosas e leigas que haviam morrido há menos de cinquenta anos, exceto no caso daqueles que foram aclamados "pelo culto popular" (Fiume, 2006).

Quando a "Congregação para a Causa dos Santos" reuniu pessoas como testemunhas no processo de beatificação de Benedito no início do século XVIII, foram questionadas a respeito dos locais onde haviam encontrado esculturas desses santos, e muitos confirmaram ter encontrado mais de uma escultura ou pintura que se referia ao admirável Benedito, o preto manso que fazia milagres, no Atlântico Ibérico. Foram registradas as presenças de imagens de Benedito em países como Portugal, Espanha, Brasil e alguns países da América do Sul, como Peru, Argentina, México, entre outros (Rowe, 2019).

Quando recebeu inscrição no *Martyrologium Romanum*, de 1583, Frei Benedito já era co-patrono de Palermo desde 1652. Os decretos e expedientes delongavam o processo de canonização de Frei Benedito, mas, após um período de suspensão, o processo foi reaberto em 1713. Após grande difusão do culto latino-americano, o caso fora admitido como uma das exceções permitidas pelo Papa Urbano VIII, visto que ele já estava há muito tempo nos altares, inclusive portugueses. Sua beatificação deu-se no dia 11 de maio de 1743.

Apenas em 1790, dois milagres necessários para a santificação foram aprovados. Finalmente, em 24 de maio de 1807, o patrono dos escravizados foi proclamado santo pela Igreja Católica Romana. Curiosamente, a santificação ocorreu meses antes da revogação do comércio de escravos pela Grã-Bretanha, em 2 de janeiro de 1807. No Brasil, a escravidão persistiria por mais 81 anos, oficialmente extinta no dia 13 de maio de 1888 (Fiume, 2006).

Registra-se que, em 1989, o corpo incorrupto foi transferido em cripta de vidro para San Fratello, que, desde então, tornou-se santuário e centro de intensas peregrinações religiosas. A procissão, realizada no jubileu do quarto centenário de sua morte, com os restos mortais do Santo, até então preservados, atravessou todas as ruas da cidade. A partir desse ano, a devoção continuou com simplicidade e discrição, mas com um fervor certamente maior do que nos anos anteriores. A devoção de Benedito, na Sicília, encontra-se atualmente limitada ao município de San Fratello, província de Messina, região da igreja Santa Maria de Gesù, anexa ao Convento dos Frades Menores, no Monte Grifone, subúrbio de Palermo, na Sicília, onde o religioso nasceu. Nesse local, o Santo permanece como padroeiro principal e, entre 1989 e 2023, seu

corpo incorrupto esteve sob custódia, o que contribuiu significativamente para a preservação e o vigor de seu culto (Figura 2).

Figura 2 – Imagens de procissão em honra à São Benedito,
o Mouro de San Fratello, no quarto centenário da morte do santo patrono, 1989

Fonte: Benedetto [...], 2022.

Infelizmente, a Igreja Santa Maria di Gesù teve seu interior completamente destruído em um incêndio ocorrido em julho de 2023. Apesar da notificação ao corpo de bombeiros local, a resposta não foi suficientemente rápida, e o incêndio acabou tornando-se incontrolável. Inúmeras relíquias religiosas foram destruídas, incluindo os restos mortais de São Benedito, que eram guardados praticamente intactos em uma caixa ou cripta dentro da igreja, restando apenas alguns fragmentos de ossos dos restos mortais do Santo co-padroeiro (Padre Pedro André, 2023).

No catolicismo, o caminho para uma pessoa ser canonizada é regulado pela Constituição Apostólica *Divinus Perfectionis Magister,* de 25 de janeiro de 1983, e pelas Normas da Sagrada Congregação para as Causas dos Santos, de 7 de fevereiro de 1983.

Entre os dias 10 e 17 de setembro de cada ano, em San Fratello, Província de Messina, comuna siciliana, é atualmente celebrada a festa do santo padroeiro, “San Benedetto il Moro”. No evento anual, frequentado tanto pela população local como por uma multidão de devotos de várias localidades da Sicília e pelos filhos de imigrantes, que regressam à aldeia para as férias de verão, ocorrem uma festa e uma procissão pelas ruas da vila.

O SANTO E SEUS MODELOS DE REPRESENTAÇÃO

No processo de criação da simbologia de São Benedito, em uma série de impressões, passou a ser representado acompanhado de crianças e anjos, coração, crucifixo ou crânio aos seus pés (Figura 3).

Figura 3 – São Benedito e suas representações

São Benedito de San Fratello e anjos, escultura em madeira policromada, século XVIII. Autor desconhecido

Fonte: Benedetto […], 2022.

Beato Benito de San Philadelphio, de Palermo, gravura de Tognoletto, 1743

Fonte: Cussen, 2014, p. 155.

São Benedito de Palermo, escultura em madeira policromada e dourada, Andaluzia (ES). Século XVIII

Fonte: Rowe, 2019, p. 214. Plate 63.

Nas tradições modernas, o coração tornou-se um símbolo do amor profano e da caridade enquanto amor divino, da amizade e da retidão (Chevalier; Gheerbrant, 2022).

Na simbologia franciscana, o crânio é alusivo à expressão “Memento Mori”, que em latim significa “Lembre-se de que você é mortal”. Essa simbologia indica um alerta para a transitoriedade da vida terrena e da inevitabilidade da morte, incentivando a reflexão sobre a mortalidade e a busca pela vida eterna. Esta expressão era a saudação utilizada pelos paulianos “Eremitas de Santo Paulo da França” (1620-1633), também conhecidos como “Irmãos da Morte”. O crânio faz parte da simbologia inserida na iconografia de São Francisco e está relacionada à existência e finitude humana.

O crucifixo, símbolo central na espiritualidade do franciscanismo, pode representar a paixão e morte de Jesus Cristo na cruz, bem como uma lembrança constante do sacrifício de amor de Cristo pela humanidade. Na espiritualidade franciscana, este atributo pode representar uma lembrança constante dos valores fundamentais de humildade, pobreza e total entrega a Jesus Cristo. Frequentemente, é utilizado como lembrete da humildade, pobreza e total entrega de Jesus, amor divino e redenção, valores que são fundamentais na espiritualidade franciscana (Chevalier; Gheerbrant, 2022).

De acordo com Dell’Aira (1993), a definição iconográfica de Benedito como santidade preta deu-se provavelmente após a publicação do franciscano hagiógrafo Pietro Tognoletto, em 1652. O cronista utilizou diversas fontes, incluindo a crônica de Antônio Daza, a obra *Vitae Sanctorum Siculorum* do jesuíta italiano Ottavio Gaetani (1566-1620) e referências contidas

nos processos iniciados sobre a canonização de Benedito, tanto em Palermo como em San Fratello. Esta hagiografia é a única que se aproxima da crônica de Félix Lope de Vega (1562-1635). Na publicação, Tognoleto lançou o primeiro modelo iconográfico do frei preto, instituído Beato Patrono de Palermo. Posteriormente, todo esse material foi compilado na publicação organizada por Domenico d'Anselmo, em 1667, que tratava de santidades franciscanas da Sicília (Dell'Aira, 1993).

Fiume (2006) considera a produção de Pietro Tognoletto, do século XVII, bastante relevante para o entendimento da iconografia de São Benedito, afirmando que o padre franciscano e hagiógrafo de Palermo desenvolveu um plano de consolidar uma hagiografia ilustrada. Diz ainda, que a obra e as referências de Tognoletto, impulsionado pela contrarreforma, revelam o trabalho de pesquisa intenso realizado e representa o resultado maduro na forma de desenvolver a promoção dos cultos dos novos santos. A pesquisadora destaca que a estampa dedicada a São Benedito, da obra *Paraíso Seráfico*, de Tognoletto, produzida em 1667, tornar-se-ia a referência do primeiro modelo iconográfico do Santo (Figura 4a). Inúmeras estampas que circularam durante esse período parecem resgatar esta simbologia (Figura 4). Nos templos da região ibérica, verificam-se ainda hoje, centenárias esculturas de grande variedade iconográfica e formal cuja origem e modelos permanecem indefinidos e contaminados.

Figura 4 – Representações de Benedito

a) Detalhe do Frontispício de *La vitta di San Benedetto em Il Paradiso Seráfico,* de 1667

Fonte: Fiume, 2006.

b) Estampas de São Benedito no modelo italiano. Gravuras, século XVIII

Fonte: Dell'Aira, 1993.

Entendemos que o Menino Jesus no colo de São Benedito pode ser associado a duas questões simbólicas. A primeira é uma referência à experiência sobrenatural que São Benedito

teria vivido várias vezes com o Menino Jesus. Muitas testemunhas viram o Santo em profunda oração, tendo em seus braços o Menino Jesus. A segunda é a presença de Deus na vida de São Benedito. A exaltação da humildade e sua fé, os milagres que teria intercedido, dentre os quais destacam-se ressurreições de dois meninos, curas de cegos e surdos e a multiplicação de pães e alimentos. Assim, ele é considerado o santo protetor dos cozinheiros.

De acordo com Fiume (2009), com aguda e profunda erudição, observa-se que a imagem de São Benedito aproxima-se daquela do lusitano Antônio de Pádua, sendo frequente vê-los, sobretudo no Brasil, representados com o Menino Jesus nos braços. Baseado nos estudos hagiográficos italianos e em uma interpretação portuguesa, o santo preto ganhou as flores como atributos em sua iconografia popular no século XVII. Este modelo refere-se ao milagre dos pães transformados em flores, entre outras versões (Araújo, 2011). Merece destaque o fato de que o milagre das flores ou rosas é muito comum em vários santos e não apenas na Santa Isabel (Figuras 5a e 5b).

Figura 5a – Santo Antônio de Pádua, escultura em madeira policromada.
Igreja de Santo Antônio, Funchal, Ilha da Madeira (PT)

Fonte: foto acervo de Ribeiro, 2019.

Figura 5b – São Benedito das Flores. Visão frontal, escultura policromada, 1680.
Igreja Paroquial de São Pedro, Óbidos (PT)

Fonte: Bindman; Gates Jr., 2010.

Conforme Fiume (2009, p. 89), este modelo poderia estar associado à iconografia de Santa Isabel, a Rainha Isabel de Aragão.

> O mesmo tom lusitanizante contém a versão que mostra o Santo segurar um buquê ou uma cesta na túnica, como habitualmente encontramos em Santa Isabel, filha de Dom Pedro III de Aragão e de Constância da Sicília, sob o modelo de Santa Elisabete da Hungria, aparentada com a santa portuguesa, ambas capazes de transformar em rosas o alimento destinado aos pobres.

Isabel de Aragão ou Santa Isabel de Portugal (1271-1336) – reputada como fazedora de milagres, foi beatificada pelo papa Leão X, em 1516, e canonizada pelo papa Urbano VIII, em 1625 – foi rainha consorte de Portugal, esposa do rei Dom Diniz. Relata-se oralmente como um dos mais conhecidos de seus milagres, que, durante o cerco de Lisboa, Dona Isabel estava a distribuir moedas de prata para socorrer os necessitados da região de Alvalade quando Dom Diniz apareceu. O rei teria perguntado a Dona Isabel: "O que levas aí, senhora?" Para não desgostar o marido, que era contra essas doações, ela respondeu: "Levo rosas, senhor." E o rei tornou a indagar: "Rosas no inverno?" A rainha mostra, sob o olhar surpreso do rei, as moedas, mas o que ele vê são apenas rosas vermelhas. Em outra versão hagiográfica a respeito de Dona Isabel, conta-se que, certa vez, numa manhã de inverno, decidida a ajudar os mais desfavorecidos, teria enchido uma dobra de seu vestido com pães para distribuir.

Assim como Santa Isabel escondia moedas ou pães, São Benedito escondia alimentos em seu hábito, para oferecer aos carentes (Figura 6). A similitude das narrativas dos milagres sugere esta associação.

Figura 6a – Rainha Isabel de Portugal
Escultura em madeira policromada. Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra (PT)

Fonte: Adrião, 2021.

Figura 6b – São Diego de Alcalá.
Escultura em madeira policromada. Museu Diocesano de Arte Sacra, Las Palmas, Gran Canária (ES)

Fonte: Wolfgang, 2016.

São Diego de Alcalá (1400-1463) possui hagiografia muito semelhante à de São Benedito. Chamado à vida religiosa e admitido como Frade Menor da Observância, apoiou-se na fé profunda, executou tarefas humildes junto aos enfermos no Convento de Santa Maria de Jesus d'Alcalá de Henares (ES). Após alguns anos, o eremita, retornou à sua cidade e assumiu o hábito de irmão leigo do Convento dos Frades Menores Observantes de Arrizafa, próximo a Córdoba (ES). Já ordenado, foi enviado às Ilhas Canárias, sendo nomeado, em 1445, guardião do Convento de Fuerteventura. Em 1449, regressou à Espanha, onde passou o restante da vida entre os

conventos de Salcedo e Alcalá, encerrando seus dias em penitência, solidão e oração permanente. Segundo a tradição oral, após sua morte, em 1463, seu corpo, que não foi enterrado, não se corrompeu e, ao contrário, exalava um cheiro doce. Foi canonizado em 1588 (Muela, 2020).

Na dinâmica de representação mais frequente de São Benedito e São Diego de Alcalá, observam-se flores ou rosas em seu colo, em referência a um milagre de caridade junto aos pobres, em que distribuíam pão (Figura 6b). A escultura exemplificada é de autoria de Gregório Fernández (Sarria, 1576-Valladolid, 1636), principal escultor da Escola Castelhana (Fernández, 2023).

Em comparação à hagiografia de São Benedito, e conforme história oral, é dito que, ao levar alimentos do convento em que vivia aos pobres, e quando interrogado por um frade superior, teria levantado a capa de seu hábito e os alimentos tornaram-se flores (Baião, 1726). Conforme Renders (2013), em Portugal, o citado modelo tornou o santo conhecido como Benedito das Flores. Já no Brasil, popularizou-se como Benedito do Rosário ou "das Rosas" a partir do século XVII. Salienta-se que inúmeras devoções, além de Santa Isabel e Diego de Alcalá, apresentam flores como atributos.

Em termos gerais, pode-se entender que as esculturas do Santo trazem a roupa típica de um franciscano da Ordem dos Capuchos. No braço esquerdo ou mão esquerda, o santo carrega um arranjo de flores; em alguns casos, podem ser pães, elementos que podem aludir à narrativa do milagre da transformação dos pães em flores, assim como suas citadas lendas, e as de Santa Isabel, de Portugal.

Quanto à hierarquia das cores, segundo Conceição (1744), na segunda metade do Setecentos, esta preconceituosa associação da cor preta não foi inaugurada como acidente; ela baseava-se nas definições herdadas de Tomás de Aquino – Tomás ou Tommaso de Aquino (1225-1274) – frade italiano da Ordem dos Pregadores cujas obras influenciaram a teologia e a filosofia, principalmente na tradição conhecida como Escolástica, e, por isso, é conhecido como *Doctor Angelicus*, *Doctor Communis* e *Doctor Universalis* (Vatican News, 2025). José Pereira Santana (1735-1738) também já havia utilizado essa "[...] hierarquia e a conotação de acidente da cor de Santos Elesbão e Ifigênia".

Segundo Oliveira (2008), embora a cor preta fosse considerada "acidental", conforme Conceição (1744), e não corrompesse a essência dos santos negros, a expressão ainda carregava uma conotação depreciativa. De acordo com o pensamento de Conceição (1744), apesar da cor, esses santos não estariam inferiorizados na corte celeste, em virtude de suas almas cristãs. Aqueles que seguissem seus exemplos, apesar do acidente da cor, seriam atingidos também pela graça divina (Oliveira; Nunes, 2008).

Em uma análise da iconografia espanhola, identificou-se uma fórmula tradicional, enquanto, em suas colônias americanas, eram comuns as variações. Em um compêndio escrito em meados do século XVIII, intitulado *Compendio de la heroica y maravillosa vida, virtudes excelentes, y prodigiosos milagros del mejor, Negro, el Beato Benito de Palermo, llamado el Santo Negro*, o frei Francisco Antônio Castellano associou a origem desse modelo à narrativa do episódio de uma procissão de *Corpus Christi* que era assistida por Benedito em Palermo (Oliveira, 2017).

Segundo este frei franciscano, o arcebispo de Palermo, ao ver o frei preto, pediu-lhe que levasse a cruz no trajeto da procissão. Benedito, sentindo-se honrado pelo pedido, entrou em contemplação. Segue a descrição eloquente da reação de Benedito:

> Prova desta verdade foi o milagre repetido de o coração sair de seu lugar e fazer assento no rosto do nosso glorioso Santo; exalando chamas ardentes, com as quais manifestava, a partir do seu coração, as chamas e abrasava em fogo de amor divino a todos quantos iluminava com seus belos raios [...] (Castellano apud Vicent, 2016, p. 30-31, tradução nossa)[5].

Vincent (2016, p. 30-31, tradução nossa) reforça esta afirmação, mas pontua outros desdobramentos:

> A iconografia é, através destas obras, quase sempre a mesma. Benedito, como no exemplar do museu de Valladolid, vestido com o hábito franciscano, leva na mão direita uma cruz e na mão esquerda um coração, expressão do fogo do amor divino. Em um compêndio redigido em meados do século XVIII, o franciscano Francisco Antonio Castellano situa a origem desta representação em um dos muitos milagres atribuídos ao Santo [...] Esta representação não está ausente de outros territórios, como a Nova Espanha, mas nunca é dominante como na Espanha. Prefere-se o Santo carregando nos braços, à maneira de Antônio de Pádua, o Menino Jesus, muito frequente no Brasil, ou o Santo ajoelhado, flagelando-se, como em Granada (Nicarágua)[6].

O modelo espanhol é denominado o "Milagre do sangue", como informa Oliveira, (2017). Reau (1958) relaciona São Benedito com São Gregório (o mouro) e São Maurício, pelo atributo do coração com as sete gotas de sangue. Entende-se que a abordagem espanhola manteve um apelo intenso, ao tratar a imagem de São Benedito numa leitura influenciada pela *Religio Cordis* ou Religião do Coração – em tradução literal no português –, tendo como atributo

---

[5] *Prueba de esta verdad fue el milagro repetido de salir de su lugar el corazón y hacer asiento en el rostro de nuestro glorioso Santo; exhalando encendidas llamas, con que manifestaba de su corazón los incendios y abrasaba en fuego de amor divino a cuantas ilustraba con sus hermosos rayos* [...]

[6] *La iconografía es, através de estas obras, casi siempre la misma. Benito, como en el ejemplar del museo de Valladolid, vestido con el hábito franciscano lleva en la mano derecha una cruz y en la mano izquierda un corazón, expresión del fuego del amor divino. En un compendio redactado a mediados del siglo XVIII, el franciscano Francisco Antonio Castellano sitúa el origen de esta representación en uno de los muy numerosos milagros atribuidos al Santo* [...] *Esta representación no está ausente de otros territorios como la Nueva España, pero no es nunca dominante como en España. Se prefere al Santo llevando en brazos, a la manera de Antonio de Padua, al niño Jesús, muy frecuente en Brasil o el Santo arrodillado flagelándose como en Granada (Nicaragua).*

mais recorrente em sua iconografia o coração jorrando sete gotas de sangue, uma referência às sete virtudes do catolicismo – caridade, temperança, humildade, castidade, diligência, paciência e bondade –, como exemplo da imagem do catálogo virtual organizado pelo Museo Nacional da Escultura de Valladolid ([2022?]).

Com relação à iconografia espanhola nesses territórios colonizados, depreendemos que as reformulações sofridas pelo modelo tradicional ocorreram devido à presença dos nativos e, sobretudo, dos pretos vindos da África. Uma escultura de uma igreja de San Fratello em Messina (IT), mostra o Santo portando o coração e o crucifixo nas mãos. Neste modelo, o religioso franciscano carrega um coração na mão direita, mas há variações deste símbolo. Às vezes, no lugar do coração, pode trazer uma pequena trouxa de pano, e o coração em relevo pode aparecer posicionado no seu peito. O tecido pode ser uma referência à sua função de cozinheiro.

Na Igreja do Santíssimo Sacramento de Sant´Ana, pertencente à Arquidiocese de São Salvador da Bahia (BR), e templo tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1941, pode ser encontrada uma imagem de São Benedito com a criança no colo, típica do modelo italiano (IPAC, 1975). Ao longo dos anos, a devoção a São Benedito das Flores foi muito presente na cidade de Salvador, Bahia, espalhando-se por todo o país. Temos ciência de que, em festas litúrgicas, procissões e novenas, cuja celebração, no Brasil, ocorre em torno do dia 5 de outubro, os devotos enfeitam os altares do Santo com flores e realizam cânticos e danças em sua honra.

Em outros exemplos de apresentação, as esculturas de Benedito aparecem no modelo português, “das Flores”, reflexo da ampla circulação desses padrões no Brasil desde o século XVIII, e tornada sua representação unânime no século XIX (Figura 7). Embora Benedito tenha sido venerado como padroeiro das populações de pretos que passavam pelo processo de conversão ao catolicismo, suas esculturas emergiram no século XVII dentro de um contexto que não estava diretamente relacionado à escravidão. Essas representações eram um reflexo da presença dos pretos nas ordens religiosas durante os estágios iniciais do catolicismo tridentino na Europa. Quintão (2002) afirma que São Benedito é o mais lembrado dos religiosos pretos, e seu culto alcançou imensa aceitação no Brasil, inclusive entre a população branca (Figura 7c).

Figura 7 – São Benedito das Flores
Esculturas em madeira dourada e policromada, século XVIII

a) Igreja do Santíssimo Sacramento de Sant'Anna, construída em 1744. Salvador (BA), Brasil

Fonte: acervo do autor.

b) Igreja de N. Sra. do Rosário. Diamantina (MG)

Fonte: foto acervo de Maria Regina Emery Quites.

c) São Benedito das Flores, Coleção Particular de São Paulo

Fonte: Araújo, 2011, p. 32-33,36.

Em síntese, São Benedito, tradicionalmente venerado como padroeiro das pessoas de ascendência africana, cozinheiros, marginalizados e pobres, é frequentemente retratado, nas esculturas brasileiras, com feições típicas africanas, vestindo o hábito de monge franciscano, tonsura na cabeça e portando objetos simbólicos, como um rosário preso à cintura, crucifixo, pedaço de tecido ou bandeja de flores nas mãos, elementos associados à pureza, humildade e aos atributos que mais o caracterizam. Tais imagens, além de reafirmarem a devoção religiosa ao santo, destacam-no como intercessor dos oprimidos. Os atributos presentes em suas representações conferem-lhe identidade e tornam-no uma personagem de grande reconhecimento popular e apelo visual por suas especificidades (Figura 8).

Figura 8 – São Benedito de Palermo: síntese de representação iconográfica

Fonte: esquema do autor.

Legenda: PORTUGAL: A) Igreja de N. Sra. da Graça ou de S. André e Santa Marinha, Lisboa; B) Braga; ITÁLIA: C) Sicilia; D) San Fratello, Messina; E) Acervo do Institute of Art, Detroit, USA; ESPANHA: F) Acervo do Institute os Arts, Minneapolis, USA; G) Andaluzia; H) Cádiz; NICARÁGUA: I) León; VENEZUELA: J) Mérida; PERU: K) Lima; BRASIL: L, M) Coleção Particular, SP.

A respeito dos reflexos dos modelos europeus nas Américas, as representações iconográficas do religioso podem ainda apresentar um diverso repertório de apropriação. Na imagem presente na cidade de Leon, Nicarágua, é possível verificar que a personagem traja saia longa em tecido e ornada com pedrarias, miçangas e outros suportes. O religioso retratado aparece com seu tórax à mostra ou trajes locais coloridos de tendência folclórica e um bastão ou lança (Figura 8 I).

A lança é um símbolo multifacetado, cujos significados e interpretações variam conforme o contexto cultural e histórico, além de crenças específicas. Na tradição africana, pode representar poder, proteção e coragem diante de adversidades. Cabe destacar que, em outras culturas, pode genericamente assumir dimensões espirituais, associando-se a divindades guerreiras e rituais religiosos (Chevalier; Gheerbrant, 2022).

Além do hábito franciscano, outras reformulações de algumas apresentações do São Benedito incluem chapelão e capa coloridos, em países sul-americanos, como Venezuela, por exemplo (Figura 8 J).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os séculos XVII e XIX, as devoções pretas difundidas pelo catolicismo franciscano, materializadas em esculturas de madeira desde o início da Idade Moderna, passaram a ser reconhecidas por um expressivo número de convertidos e fiéis de origem africana. Nesse cenário, os frades menores capuchinhos encontraram terreno fértil para suas atividades de catequização. Além dos religiosos e difusores franciscanos, sobressaíram os líderes e membros devotos das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que se dedicaram intensamente à vivência da fé e à propagação das imagens de São Benedito.

Países como Portugal, Espanha e Itália consolidaram-se como as principais referências iconográficas desse religioso franciscano na difusão de sua devoção nas Américas e principalmente no Brasil. As esculturas que o retratam enaltecem a ascendência africana dos escravizados e contribuem para a inserção do culto junto aos novos católicos. Para além de sua dimensão estética, artística e religiosa, tais esculturas assumem uma força aglutinadora e identitária, à medida que incorporam significados políticos, históricos e sociais. Nessa circunstância, os devotos evocam raízes culturais, origens simbólicas e modos de representação que se contrapõem a uma sociedade marcada por estruturas hierárquicas e hegemonicamente brancas. Atribuem-lhes poderes curativos e milagrosos, organizam festejos e rituais e, assim, fortalecem o caráter comunitário e afirmativo dessas práticas religiosas.

O legado da devoção a São Benedito, reconhecido guia espiritual dos africanos escravizados e de seus descendentes, destaca-se por uma trajetória marcada por virtudes do retratado e por sua vigorosa expressão escultórica no catolicismo preto. O levantamento realizado, suas reapropriações e as vivências religiosas no processo de conversão de novos católicos no ambiente colonial contribuem para uma compreensão mais aprofundada dos aspectos sociais e culturais que configuram esse legado como parte do patrimônio cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

ADRIÃO, Vitor Manuel. O eterno feminino: Rainha Santa Isabel. Lisboa: *Lusophia*, 10 jun. 2021. Disponível em: https://lusophia.wordpress.com/page/2/. Acesso em: 10 jun. 2024.

ARAÚJO, Emanoel *et al*. *Benedito das flores e Antônio de Categeró*. São Paulo: MAS-SP, 2011. Catálogo de Exposição.

BAIÃO, José Pereira. *História das Prodigiosas Vidas dos Gloriosos Santos Antônio e Benedito, maior honra e lustre da Gente Preta*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa Occidental, 1726.

BASÍLIO RÖWER, frei. *Páginas de história franciscana no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1941. Disponível em: franciscanos.org.br. Acesso em: 15 jan. 2024.

BENEDETTO IL MORO. San Benedetto il moro da San Fratello. *In:* FACEBOOK, https://m.facebook.com/pg/SanBenedettoilMoro/posts/. Acesso em: 10 jun. 2022.

BENEDETTO, San Benedetto il moro da San Fratello. *In:* SOTTO LA PIETRA BLOGSPOT. 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Benedito,_o_Mouro. Acesso em: 26 ago. 2022.

BENEDITO, O MOURO. *In*: Wikipedia: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2025]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gregorio_Fern%C3%A1ndez. Acesso em: 26 ago. 2025.

BINDMAN, David; GATES JR. Henry Louis (ed.). *The Image of the Black in Western Art:* from the pharaohs to the fall of the roman empire. Harvard: Harvard University Press; Du Bois Institute, 2010. v. 1. Disponível em: https://www.hup.harvard.edu/books/9780674052710. Acesso em: 10 jun. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Edição revista e atualizada por Carlos SusseKind; tradução Vera da Costa e Silva *et al*. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Barcelona: Editoral Herder, 2022. Título original: Dicionnaire des symboles: mythes, rêves, costumes, gestes, forms, figures, coolers, nombres.

CONCEIÇÃO, Frei Apolinário da. *Flor peregrina por preta ou nova maravilha da Graça, descoberta na prodigiosa vida do Beato Benedito de São Filadélfio*. Religioso leigo da Província Reformada da Sicília, da mais estreita Observância da Religião Seráfica. Lisboa: Officina Pinheirense da Músia, 1744.

CONSELHO NACIONAL DAS IRMANDADES DE SÃO BENEDITO DO BRASIL. *São Benedito*. Irmandade de São Benedito. São Paulo: CONISB, 2022. Disponível em: http://www.conisb.com.br/sao-benedito. Acesso em: 15 jan. 2022.

CUSSEN Celia. *Black Saint of the Americas:* The Life and Afterlife of Martín de Porres. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

DAZA, Antonio (O.F.M.). *Quarta parte de la chronica general del nuestro Serafico Padre San Francisco y su Apostolica Orden*. San Francisco de Valladolid: Juan Godines de Millis y Diego de Cordoua, 1611.

DELL'AIRA, Alessandro. La fortuna iberica di San Benedetto da Palermo. *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, Palermo, n. 12, p. 51-91, 1993.

FERNÁNDEZ, Gregorio. *In*: Wikipedia: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gregorio_Fern%C3%A1ndez. Acesso em: 26 set. 2025.

FIUME, Giovanna. Antônio etíope e Benedito, o mouro: o escravinho Santo e o preto eremita. *Revista Afro-Ásia,* Salvador, n. 40, p. 51-104, 2009.

FIUME, Giovanna. Lo schiavo, il re e il cardinale. L'iconografia secentesca di Benedetto il Moro (1524-1589). *Quaderni storici*, Bologna (IT), Anno 41, n. 121, p. 165-208, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA. Sistema de Informações do Patrimônio Cultural da Bahia - SIPAC. *Inventário de proteção do acervo cultural* - IPAC/SIC. Salvador: IPAC-BA, 1975.

INVENTÁRIO ARQ RIO. *Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos.* Rio de Janeiro: Arquidiocese do Rio de Janeiro, [2023?]. Disponível em: https://inventarioarqrio.com.br/acervos/detalhar/59. Acesso em: 24 jul. 2023.

JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria. *Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Chrônica dos Frades Menores da Província do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiniano Gomes Ribeiro, 1859. v. II. Capítulo XI. (Originalmente publicado em 1761).

MUELA, Juan Carmona. *Iconografia de los santos.* São Paulo. ISTMO, 2020.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção negra*: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Santos pretos e pardos na América Portuguesa: catolicismo, escravidão, mestiçagens e hierarquias de cor. *Studia Historica: História Moderna*, Salamanca (ES), v. 38, n. 1, p. 65-93, 2016. DOI: http://dx.doi.org/10.14201/shhmo20163816593. Disponível em: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/shhmo20163816593/14887. Acesso em: 24 jul. 2023.

OLIVEIRA, Joyce Farias de. *Niger, Sed Formosus*: a construção da imagem de São Benedito. 2017. 336 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2017.

OLIVEIRA, Vanessa S.; NUNES, Verônica M. Meneses. A Festa do Rosário dos Homens Pretos na cidade São Cristóvão/SE. *Cadernos de história,* Mariana, v. IV, ano 2, n. 2, p. 241-242, 2008.

PADRE PEDRO ANDRÉ, SDB. *Corpo-incorrupto de São Benedito danificado por incêndio*. Roma: Vatican News, jul. 2023. Disponível em: https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2023-07/palermo-corpo-incorrupto-sao-benedito-sofre-danos-incendio.html. Acesso em: 24 jul. 2023.

QUINTÃO, Antônia Aparecida. *Irmandades negras*: outro espaço de luta e resistência (1870-1890). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

RÉAU, Louis. *Iconographie de L'art Chrétien*. Paris: Presses universitaires de France, 1958. v. III.

RENDERS, Helmut. O coração como atributo hagiográfico de São Benedito do Rosário: hipótese sobre a sua origem e seu modelo subjacente da vida cristã. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 109-132, 2013.

ROWE, Erin Kathleen. *Black Saints in Early Modern Global Catholicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

SANDOVAL, Alonso de. *De instauranda aethiopum salute*: História de Aethiopia, naturaleça, Policia Sagrada y Profana, Costumbres, ritos, y Cathecismo Evangelico, de todos les Aethiopes. Madrid: Por Alonso de Paredes, 1647. Livro III. Parte I. Cap. XXXIV-XLXVII.

SANTANA, José Pereira Mestre Fr. Os dous Atlantes da Ethiopia: Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princeza da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas... Lisboa Occidental: Officina de Antônio Pedrozo Galram, 1735-1738. Tomo II.

SAUBER, Wolfgang. *Estátua de São Didaco de Alcalá*, *século XVIII.* Las Palmas, Gran Canária: Museu Diocesano de Arte Sacro, 2016. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Palmas_Di%C3%B6zesanmuseum_-_St._Diego_de_Alcala.jpg, 20*16.* Acesso em: 26 abr. 2022.

VATICAN NEWS. *750 anos após seu falecimento é revelada a face de Santo Tomás de Aquino.* Roma: Vaticano, 2025. Disponível em: https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2025-02/750-anos-apos-falecimento-revelada-face-de-santo-tomas-aquino.html. Acesso em: 5 fev. 2025.

VINCENT, Bernard. San Benito de Palermo en España. *Studia histórica: Historia Moderna*, Salamanca, v. 38, n. 1, p. 23-38, 2016. Ediciones Universidad de Salamanca.

ZARATTINI, Fábio Mendes. *Santos pretos*: esculturas devocionais no Brasil. 2024. 435 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

O SENHOR BOM JESUS DE PIRAPORA: 300 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO ÀS MARGENS DO TIETÊ

THE GOOD LORD JESUS OF PIRAPORA: 300 YEARS OF ART AND DEVOTION ON THE BANKS OF THE TIETÊ

EL BUENO SEÑOR JESÚS DE PIRAPORA: 300 AÑOS DE ARTE Y DEVOCIÓN A ORILLAS DEL TIETÊ

Leonardo Caetano de Almeida[1]
leonardo.caetano@unifesp.br

RESUMO

A devoção ao Senhor Bom Jesus de Pirapora iniciou-se em 1725, há exatos 300 anos, com o encontro de uma imagem do *Ecce Homo* às margens do rio Tietê. Nas proximidades do local do prodigioso achado da escultura, constituiu-se um povoado, atual município de Pirapora do Bom Jesus. O histórico Santuário que abriga a imagem do Bom Jesus é um centro de peregrinação de milhares de romeiros, especialmente em tempos de festas patronais, um legítimo patrimônio imaterial paulista, repleto de tradicionais manifestações de piedade e cultura popular. A imagem barroca do Senhor Bom Jesus é um exemplar escultórico representativo da transição do século XVII para o XVIII. Dessa forma, buscamos compreender os elementos identitários do *Ecce Homo* com base em uma análise iconográfico-iconológica, considerando os ideais da Contrarreforma e as diversas manifestações artísticas relativas à Paixão de Cristo, mormente do período medieval em diante e que encontraram seu ápice no Barroco.

Palavras-chave: Senhor Bom Jesus de Pirapora; Iconografia; Barroco; Devoção Popular.

ABSTRACT

The devotion to the Good Lord Jesus of Pirapora began in 1725, 300 years ago, with the discovery of an image of Ecce Homo on the banks of the Tietê River, the current municipality of Pirapora do Bom Jesus. The historic sanctuary that houses the image of Good Jesus is a pilgrimage center for thousands of pilgrims, especially during patronal festivals, a legitimate intangible heritage of São Paulo, full of traditional manifestations of piety and popular culture. The baroque image of the Good Lord Jesus is a sculptural example that represents the transition from the 17th to the 18th century. Thus, we seek to understand the identity elements of Ecce Homo based on an iconographic-iconological analysis, considering the ideals of the Counter-Reformation and the various artistic manifestations related to the Passion of Christ, especially from the medieval period and which reached their peak in the Baroque.

***Keywords*:** Good Lord Jesus of Pirapora; Iconography; Baroque; Popular Devotion.

[1] Doutorando e Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), sob orientação da Profa. Dra. Angela Brandão, na linha de pesquisa "Arte e Tradição Clássica"; foi bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) durante o mestrado. Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Filosofia pela PUC-Campinas; atua como professor da rede particular de ensino. É membro do Grupo de Pesquisa "Imagem e Preservação – CNPq" e desenvolve projetos como desenhista de arte sacra.
Lattes: https://lattes.cnpq.br/8591455340460374. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5958-8038.

RESUMEN

La devoción al Bueno Señor Jesús de Pirapora comenzó en 1725, hace 300 años, con el descubrimiento de una imagen del Ecce Homo a orillas del río Tietê. Cerca del lugar del milagroso descubrimiento de la escultura, se fundó el actual municipio de Pirapora do Bom Jesus. El santuario histórico que alberga la imagen del Bueno Jesús es un centro de peregrinación, especialmente durante las fiestas patronales, un patrimonio inmaterial legítimo de São Paulo, repleto de manifestaciones tradicionales de piedad y cultura popular. La imagen barroca del Bueno Señor Jesús es un ejemplo escultórico que representa la transición del siglo XVII al XVIII. Por lo tanto, buscamos comprender los elementos identitarios del Ecce Homo a partir de un análisis iconográfico-iconológico, considerando los ideales de la Contrarreforma y las diversas manifestaciones artísticas relacionadas con la Pasión de Cristo, especialmente del período medieval, que alcanzaron su apogeo en el Barroco.

Palabras clave**:** Bueno Señor Jesús de Pirapora; Iconografía; Barroco; Devoción.

INTRODUÇÃO

"Há um rio, cujos braços alegram a cidade de Deus, santificando as moradas do Altíssimo" – Salmo 46/45, 5 – (Bíblia [...], 2013, p. 910). Ainda que tais versos do salmo cantem a cidade santa de Jerusalém e a confiança na providência e proteção divinas, facilmente poderiam ser associados, metafórica e poeticamente, às origens, tidas como prodigiosas pela tradição popular, do município paulista de Pirapora do Bom Jesus. Sita às margens do rio Tietê, essa cidade santuário, também conhecida por ser o berço do samba paulista, parte da região metropolitana de São Paulo (sub-região Oeste), tem sua gênese relacionada ao encontro de uma imagem do Senhor Bom Jesus justamente nas águas do Tietê em 1725.

Inicialmente, convém explicarmos em que consiste, pois, o culto ao Bom Jesus e as implicações artísticas dessa devoção. "Senhor Bom Jesus", ou, simplesmente, "Bom Jesus" são invocações que ecoam nas vozes e no imaginário popular de milhares de devotos que peregrinam, em romaria, a históricos santuários do universo luso-brasileiro dedicados ao Cristo da Paixão, chamado Bom Jesus, em tempos de festas do padroeiro, durante as quais, muitas vezes, entrelaçam-se o sagrado e o profano. De modo geral, no estado de São Paulo, a iconografia associada à invocação do Senhor Bom Jesus nos seus santuários mais representativos diz respeito ao *Ecce Homo*, isto é, a representação de Cristo apresentado por Pilatos ao povo no momento de seu julgamento e condenação, normalmente recoberto por um manto de púrpura e com o caniço às mãos. Ademais, outras esculturas do Bom Jesus, que também representam Cristo em seus momentos derradeiros, desde a agonia no Horto até a deposição no sepulcro, são especialmente honradas e veneradas em (para)liturgias quaresmais

e da Semana Santa, realizadas em igrejas e santuários igualmente situados em solo paulista e de significativa importância histórica e cultural.

Um dos mais relevantes santuários do estado paulista e do Brasil onde se cultua o Cristo da Paixão é o de Pirapora do Bom Jesus, um dos 23 municípios brasileiros que levam o nome do seu Padroeiro, o "Bom Jesus" (Gianesini, 2022). Nosso estudo busca debruçar-se, justamente, sobre a escultura devocional de madeira policromada do Senhor Bom Jesus de Pirapora cujo encontro, tido pela piedade popular como miraculoso, às margens do rio Tietê, completa, em 2025, seus 300 anos. Assim, o Santuário de Pirapora do Bom Jesus celebra seu Ano Jubilar particular, para além do Jubileu Ordinário proclamado oficialmente pela Igreja a cada 25 anos.

À vista disso, nosso intento é promover um estudo iconográfico-iconológico do exemplar escultórico do *Ecce Homo* que se venera em Pirapora desde 1725 e que principiou um movimento devocional intenso, congregando um número bastante expressivo de devotos por ocasião das festas patronais e da Semana Santa. Daí advém a tradição secular de peregrinações e romarias a Pirapora do Bom Jesus, as quais constituem um verdadeiro patrimônio imaterial paulista, repleto de particularismos e singularidades. Imprescindível apontarmos, então, que o Bom Jesus de Pirapora consiste numa das devoções mais emblemáticas e representativas da imaginária paulista e de suas manifestações de religiosidade popular, ainda muito ativas e que ecoam em todo o estado e em outras regiões do país.

A PAIXÃO DO BOM JESUS

Por se tratar o Senhor Bom Jesus de Pirapora de uma escultura setecentista que representa o Cristo da Paixão (ou ainda, a Paixão de Cristo), é imprescindível que teçamos um breve percurso histórico sobre o culto e a representação dos momentos derradeiros de Jesus Cristo na História da Arte, especialmente no Barroco (período artístico a que pertence a escultura do Senhor de Pirapora).

Réau (1957, p. 460) aponta que o tema do *Ecce Homo* "[...] é desconhecido na arte cristã primitiva e bizantina: não é encontrado nem em mosaicos, nem em ícones [...] Só se generalizou no século XV, no final da Idade Média".

Oriundo do período medieval e incrementado pela espiritualidade estabelecida pelo franciscanismo, o culto à Paixão de Cristo encontrou seu ápice no Barroco, em consonância com os ideais da Contrarreforma e revestido de uma linguagem artística dramática, comovente e persuasiva. Herança da devoção cultivada em território ibérico, a devoção à Paixão de Cristo e às diversas invocações do Cristo sofredor (que aqui chamamos Cristo da Paixão), manifestou-se

de forma surpreendente nas comemorações religiosas e na vasta produção escultórica observada durante o período colonial brasileiro. De acordo com Brusadin e Quites (2017, p. 87), a "[...] tradição de representação da Paixão de Cristo transplantada para a América do Sul foi enraizada nos escritos medievais e nas práticas populares, unida à mentalidade de cada cultura na produção de temas iconográficos singulares".

De fato, a repercussão da temática alusiva ao drama da Paixão foi intensa e diversa na produção artística brasileira do período colonial, tanto na pintura quanto na estatuária sacras, como se pode verificar nas edificações religiosas dos séculos XVI a XIX. São inúmeras as esculturas devocionais que representam o Cristo em seus momentos últimos, dispostas em retábulos adornados com elementos decorativos que fazem referência à Paixão.

Nesse sentido, as fontes iniciais são as principais referências bíblicas sobre os últimos momentos de Cristo na terra, as quais o associam à figura do *Servo Sofredor* (Isaías, 52, 13-53, 12; Bíblia [...], 2013). As principais perícopes bíblicas acerca da paixão de Cristo narram os seguintes episódios:

> [...] a prisão, os processos religiosos do julgamento de Anás (Mateus, 26, 57, 64-66) e Caifás (João, 19, 13, 19-24), e a sentença política de Pilatos e Herodes Antipas (João, + de Cristo e a coroação com espinhos (João, 19, 1-3); Pilatos lavando as mãos (Mateus, 27, 24) e a apresentação de Jesus Cristo ao povo, *Ecce Homo* (João, 19, 5). Posteriormente, o Caminho do Calvário (Lucas, 23, 33), por onde, após a condenação de Pilatos à sentença de crucificação, Cristo caminhou, carregando em suas costas a Cruz até o topo do Monte Calvário, onde foi crucificado (João, 19, 17-20); e, finalmente, o Santo Sepulcro, onde o Messias foi sepultado e onde teria ocorrido a sua ressurreição (João, 20, 1-10). (Souza, 2021, p. 21).

Acerca do desenvolvimento histórico da devoção à Paixão de Cristo, Souza (2021, p. 23-24, grifo do autor) salienta:

> [...] durante a Idade Média, a prática da Paixão de Cristo foi enriquecida a partir de textos apócrifos e da representação do *Teatro dos Mistérios*, com a incorporação de novos personagens, tais como a Virgem Dolorosa e Verônica. A Via Crúcis de Jerusalém influenciou a criação de diversos santuários, representando os momentos do período final da vida de Cristo, tanto no interior quanto no exterior de igrejas [...]

Efetivamente, são numerosos também os religiosos, de várias ordens, dos séculos XVI e XVII, em território ibérico, que se dedicaram a reflexões sobre a paixão e morte de Jesus Cristo, reforçando o "benefício" de se meditar o Calvário. "Pode-se perceber esse movimento pela quantidade de livros publicados sobre a Paixão no início da Idade Moderna" (Borges, 2023, p. 148).

O drama vivido por Cristo passou a integrar as representações artísticas plásticas de diversas igrejas e capelas do território espanhol especialmente a partir do século XV. Também em terras lusitanas, a tragédia de Cristo foi imensamente representada em edifícios religiosos, a exemplo do Santuário do Senhor Bom Jesus do Monte, cujo complexo formado por múltiplas

capelas alusivas aos passos da Paixão constitui um Sacro Monte, modelo de edificações em regiões altaneiras muito significativas para a tradição católica, recordando lugares sagrados de manifestações divinas (Borges, 2023). De fato, a "[...] tragédia de Jesus no Calvário passou a ser abundantemente reproduzida nos vários nichos das igrejas e, até mesmo, nas capelas edificadas nas ruas das vilas do mundo católico, com imagens do Senhor" (Borges, 2023, p. 151).

Ao tratar do Barroco a serviço do dogma, Sebastián (1989, p. 145) afirma que a "[...] arte é infectada pelo espírito religioso da época, e a arte da Contrarreforma terá como nota o amor pelo ornamentado e pelo luxuoso, em contraste com a severidade e a nudez da Reforma". Nesse sentido, o autor salienta que o culto à Paixão de Cristo, especialmente às estações da *Via Crucis* que culminam no Calvário, é oriundo da Idade Média e encontra sua cristalização na época barroca. A exemplo disso, menciona, além do supracitado Santuário do Bom Jesus do Monte (em Braga, Portugal), o do Senhor de Matosinhos (em Congonhas do Campo, Minas Gerais), onde se veneram as imagens do Cristo sofredor (Sebastián, 1989). Veja-se, então, que a devoção ao Bom Jesus e aos vários momentos de sua Paixão é um tema recorrente na arte sacra barroca, de forma que a invocação do *Ecce Homo* encontrou terreno fértil na imaginária luso-brasileira e nas práticas devocionais e de piedade popular.

Pois bem, a piedade popular, por sua vez, passou a invocar o Cristo padecente como "Senhor Bom Jesus" ou, simplesmente, "Bom Jesus". Para a Igreja, a aplicação do adjetivo "bom" a Cristo nada mais é do que reconhecê-lo como imagem do Deus invisível, isto é, atestar a fé na divindade de Jesus de Nazaré como Filho Unigênito do Pai. Isso tomando-se por base as palavras de Jesus no evangelho de Lucas 18,19 (Bíblia [...], 2013, p. 1.821): "Ninguém é bom, senão só Deus!" . De fato, a devoção ao Senhor Bom Jesus "[...] foi trazida pelos portugueses para o Brasil, pois a implantação do catolicismo se fez sob o Padroado régio. Desse modo a fé católica chega ao Brasil inserida no próprio projeto colonizador" (Azzi, 1986, p. 216).

A esse vocativo de Cristo, *Bom Jesus*, acrescenta-se uma infinidade de títulos, os quais variam de acordo com a geografia do lugar onde se desenvolveu tal devoção, mas, sobretudo, em razão da circunstância ou do momento da Paixão representados artisticamente, desde a agonia no Horto das Oliveiras, passando pela condenação (*Ecce Homo*), flagelação, subida para o Calvário, crucificação, agonia no madeiro, descendimento da cruz, até o sepultamento ou deposição de Jesus jacente. Essas etapas, ou melhor, "passos" da Paixão correspondem, de modo geral, às estações que a tradição cristã estabeleceu para a Via-Sacra, consoante nos aponta Souza (2021). Assim, temos as invocações do Senhor Bom Jesus *das Oliveiras, do Horto, da Prisão, da Cana Verde, da Coluna, da Pedra Fria, da Paciência, dos Passos, de Matosinhos (ou Bouças), do Bomfim, da (Boa) Sentença, da Pobreza, da Cabeça, dos (Pobres) Aflitos, dos*

Perdões, da Agonia, dos Martírios, dos Remédios, do Amparo, da Caridade, da Clemência, da Lapa, do Horto, Morto, da Boa Morte, do Divino Amor, Nazareno, (Senhor) Santo Cristo (dos Milagres) e outras. Constata-se, então, que os títulos do Bom Jesus, em sua quase totalidade, estão associados à Paixão de Cristo, com raras exceções, como o Senhor Bom Jesus de Nazaré, de Palhoça (SC), ou o dos Navegantes, de Penedo (AL).

Decorre dessa devoção à Paixão de Cristo uma vasta imaginária relativa ao Senhor Bom Jesus, como dissemos, sob as mais variadas invocações, manifestada em esculturas, pinturas, gravuras etc. Sobressaem, dessa maneira, as esculturas retabulares do Senhor Bom Jesus presentes em território paulista desde os primórdios do período colonial, especificamente em determinadas regiões onde esse culto enraizou-se de tal maneira que foram erguidas igrejas nas quais se veneram essas imagens do Cristo da Paixão, em especial durante as festas patronais ou no período quaresmal e da Semana Santa. Em torno de muitas dessas igrejas e de suas imagens devocionais do Senhor Bom Jesus constituíram-se centros de peregrinação de longa tradição e dotados de grande popularidade em São Paulo, como acontece em Pirapora. A valer, os "[...] ritos comemorativos da Paixão de Cristo (tanto os litúrgicos quanto os paralitúrgicos) constituem momento excepcional, dentro do que se concebe como pompa barroca" (Campos, 2024, p. 1).

Convém, aqui, esclarecermos que os mencionados exemplares escultóricos, muitas vezes pertencentes à tipologia das esculturas de vestir ou de roca e comumente dotados de articulações, consistem em imagens devocionais barrocas ou rococós produzidas em consonância com os ideais decorrentes da Contrarreforma, do Concílio de Trento e das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (Vide, 2011). Nesse sentido, afirma Argan (2004, p. 56-57),

> [...] a defesa e a valorização das imagens, e, portanto, da arte que as produz, é a grande empreitada do barroco, que começa quando a Igreja, já certa de ter contido o ataque protestante passa à contraofensiva [...] A Igreja quer manifestar na arte a origem e a extensão universal da própria autoridade.

Assim sendo, apresentamos, neste estudo, uma análise iconográfico-iconológica da imagem do Senhor Bom Jesus de Pirapora, venerada em seu santuário na cidade homônima, que se destaca tanto por sua popularidade quanto por suas particularidades históricas, regionais e culturais.

O RIO, OS MILAGRES E O SANTUÁRIO DO BOM JESUS

Da mesma forma que em tantos históricos santuários paulistas dedicados ao Bom Jesus (como Iguape, Tremembé, Bom Jesus dos Perdões, Monte Alegre do Sul, Arujá, Bananal, Batatais, Onda Verde, Monte Alto, dentre outros), a imagem do Senhor Bom Jesus

de Pirapora está envolta em episódios extraordinários e considerados milagrosos pela piedade popular. Aliás, tal qual em lugares que se tornaram pontos de peregrinação e devoção popular, em Pirapora do Bom Jesus, repete-se o episódio de imagens trazidas, "miraculosamente", por rios ou mares. Recordamos, assim, provindas das águas, as esculturas primitivas do Bom Jesus de Bouças (Matosinhos, Portugal), Bom Jesus de Iguape [Iguape (SP)], Nossa Senhora da Conceição Aparecida [Aparecida (SP)], Nossa Senhora de Nazaré [Belém (PA)], Nossa Senhora de Santa Cabeça [Cachoeira Paulista (SP)] etc. Esta última, inclusive, revela que o Tietê é pródigo no "oferecimento" de imagens devocionais, uma vez que, assim como o Senhor de Pirapora, foi também ela encontrada nas águas desse rio. Muitas dessas imagens, na maioria das vezes, ficaram ocultas nas águas por terem sido "descartadas" após se quebrarem; porque foram saqueadas de alguma igreja ou embarcação; para serem salvas de algum tipo de profanação que poderiam sofrer; ou ainda em razão de naufrágio, enchente ou invasão das águas nas embarcações, igrejas ou lares em que estavam dispostas originalmente.

A invenção (encontro) da imagem original do Bom Jesus de Pirapora completa 300 anos, como dissemos. A origem e a procedência da escultura são desconhecidas e incertas, ainda que Chantrain (2007) sugira algumas possibilidades, como ter sido arremessada ao rio após o assalto e roubo de imagens ocorrido na Capela de Nossa Senhora da Escada de Barueri em 1633 (o que parece improvável pela distância das cidades e a distância temporal entre o furto e o encontro da imagem); sua perda nalgum naufrágio; ou ainda que alguém tenha despejado a escultura no rio, a fim de gerar uma atmosfera de milagre ao ser encontrada.

A narrativa tradicional reza que a escultura foi descoberta miraculosamente por José de Almeida Naves, morador da Vila de Parnaíba, encostada numa pedra (denominada, posteriormente, "Pedra do Santo", às margens do rio Anhembi, hoje Tietê), num lugarejo denominado Pirapora,

> [...] parada quase obrigatória no caminho para as Minas de Ouro de Araçariguama, situada a uns dez quilômetros de distância. Originou-se a denominação "Pirapora" do fato que existia aí um pequeno saltinho no rio, onde na desova os peixes pulavam contra a correnteza da água e tornaram uma presa fácil dos moradores, que armavam ali suas redes. Essa atividade deu ao local, na língua tupi, a denominação "Pira" = peixe / "Pora = pula. Lugar com grande abundância de peixes (Chantrain, 2007, p. 18).

José de Almeida Naves, embora fosse morador de Parnaíba, duas léguas distantes de Pirapora, passava a maior parte do tempo naquele sítio, onde a imagem fora encontrada. Junto a Naves, até o encontro da imagem do Bom Jesus, havia outros poucos moradores em Pirapora, igualmente beneficiados com sesmarias no local. Após a notícia da descoberta milagrosa da escultura se espalhar, muitos habitantes de sítios vizinhos, atraídos por uma religiosidade

própria do catolicismo popular da época, começaram a se deslocar para Pirapora, fixando residência ali.

De acordo com Chantrain (2007), existem dois documentos históricos que tratam do encontro da imagem e da construção da primeira capela para abrigá-la. O primeiro documento, datado de 7 de maio de 1725, é uma licença dada pela Cúria do Rio de Janeiro para a ereção de uma capela, a pedido de José de Almeida Naves, no lugar denominado "Pirapora". Vejamos:

> Passe a provisão e licença que damos para o suplicante poder fazer uma capela em uma fazenda que tem distante da Vila de Parnaiba duas léguas na Comarca de São Paulo para nela se dizer missas, e depois de feita, será visitada pelo Reverendo Vigário da dita Vila de Parnaiba, e achando-a com decência necessária e toda aparamentada, a benzerá e então usará dela, celebrando o sacrifício da missa, e todos os que a ouvirem satisfarão ao preceito. Rio de Janeiro em cabido sede vacante sete de maio de mil setecentos e vinte e cinco. Tesoureiro-Mor – Côn. Matos – o Côn. Pôrto (Chantrain, 2007, p. 30).

A segunda documentação, de 1825, exatos 100 anos após o encontro da escultura no Tietê, é uma referência encontrada no *Tombo* da Paróquia de Santana de Parnaíba, à qual estava subordinada a capela do Senhor Bom Jesus de Pirapora:

> Em distância de duas léguas para a parte do norte, junto à margem do rio Tietê e salto de Pirapora existe a Capela do Senhor Bom Jesus – Ecce Homo – / Eis o Homem /: a sua gloriosa e veneranda imagem é o Orago dela, e, foi achada milagrosamente na beira da aguada e pesqueiro do mesmo sítio, na margem do dito rio. Só talhada em madeira e depois aperfeiçoada, e estabelecida sua capela perto do lugar de sua invenção (Chantrain, 2007, p. 27).

Acerca dessas duas documentações, gostaríamos de apresentar algumas considerações importantes. Ainda que, consoante o primeiro documento, tenha-se estabelecido historicamente que a imagem do Senhor Bom Jesus de Pirapora tenha sido encontrada em 1725, Chantrain (2007, p. 29) chama-nos a atenção para um fato importante quanto a essa datação:

> A provisão da capela foi dada pelo cabido do Rio de Janeiro em 7 de maio de 1725. Considerando a distância entre Pirapora e Rio de Janeiro e as dificuldades da época com uma provisão dada a 7 de maio no Rio de Janeiro, em que mês se encontrara a imagem? Janeiro? Fevereiro? Março? Abril? De que ano? É difícil que o encontro da mesma tenha acontecido em 1725. A data deve ser anterior. Possivelmente 1724 ou 1723.

Por seu turno, o segundo documento, o registro de 1825 no *Tombo* de Parnaíba, identifica iconograficamente a escultura do Cristo da Paixão de Pirapora como sendo o *Ecce Homo*, além de descrever sua descoberta nas águas. A imagem do Cristo piraporano evoca o drama da Paixão segundo os ditames artísticos decorrentes do Concílio de Trento e das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (Vide, 2011). No entanto, o que nos chama a atenção é o fato de o registo efetuado pelo Padre João Gonçalves Lima, então vigário da Paróquia de Parnaíba, detalhar que a escultura do Senhor fora "aperfeiçoada". Decorre daí a história, que ganhou projeção com a tradição oral popular, de que a cabeça original da imagem

do Bom Jesus de Pirapora tenha sido substituída por outra, a atual; e que a cabeça primitiva seja, de fato, aquela que se venera na capela (Santuário) do Senhor Bom Jesus da Cabeça, no bairro do Cabuçu, em Guarulhos.

Pois bem, efetivamente, a cabeça original do Senhor de Pirapora foi substituída há séculos, como se pôde constatar no último restauro realizado na escultura em 2002 e cujo laudo técnico foi transcrito por Chantrain (2007), que se apoiou nos escritos de Affonso A. de Freitas, em sua obra *Chronicas do Velho São Paulo*, para descrever o caminho que a cabeça teria percorrido: desde sua retirada da imagem do Bom Jesus e seu recolhimento na sacristia do Santuário, até ficar sob a posse de D. Joaquina Fortes Rendon de Toledo, a qual passou a venerá-la em oratório particular de sua fazenda no Cabuçu, sendo depois ali construída uma capela para abrigar aquela relíquia.

À vista disso, Marques (2014, p. 51-52) afirma que, em

> [...] 1850, quando cessa o tráfico negreiro, coincidentemente é erguida por um escravo, Raimundo Fortes, a capela do Senhor Bom Jesus da Cabeça na parte alta da Fazenda Cabuçu, pertencente a Sra. Joaquina Fortes de Rendon e Toledo, que constitui a primeira ação antrópica de uso do solo, como edificação, identificada na região.

Percebe-se, dessa forma, que o Santuário piraporano tem uma repercussão no imaginário religioso de toda a região, suscitando o surgimento de outras capelas e até paróquias dedicadas ao Senhor Bom Jesus nos municípios próximos a Pirapora (como Guarulhos, Jundiaí, Mairiporã, Diadema e São Paulo) e nas imediações da Estrada dos Romeiros, principal via de acesso ao Santuário.

Após o encontro da imagem, considerado miraculoso, e antes mesmo da edificação da primitiva capela, outros episódios igualmente extraordinários, perpetuados ao longo dos anos pela tradição popular, teriam acontecido em Pirapora, reiterando a "aura milagrosa" que se constituiu em torno da escultura. Nessa perspectiva, registra num opúsculo o Monsenhor Paulo Florêncio da Silveira Camargo (1990) a lenda segundo a qual, após ser retirada das águas fluviais, a imagem do Bom Jesus teria sido guardada por José de Almeida Naves em um paiol de milho coberto com palha. O paiol sofreu um incêndio devastador, mas a escultura permaneceu intacta.

Camargo (1990) registra, ainda, a tradição oral segundo a qual algumas pessoas, pouco tempo após o achado da imagem, decidiram transferi-la para a Matriz de Santana de Parnaíba. Colocaram, então, o Senhor num carro de bois para conduzi-lo até lá. No caminho, contudo, a imagem tornou-se impressionantemente pesada, de forma que o carro não podia mais deslocar-se. Nesse momento, um mudo de nascença que estava por ali foi agraciado inexplicavelmente com

o dom da fala e disse que o Bom Jesus queria voltar para Pirapora. E assim foi feito: o que várias juntas de boi não conseguiam realizar, uma só deu conta, trazendo a imagem de volta a Pirapora. A fim de perpetuar essa tradição, foi construída por Sábbado d'Angelo uma capelinha (conhecida como "Capela do Descanso do Bom Jesus") no local onde ocorreu tal episódio, na estrada que liga Pirapora a Santana de Parnaíba, atual Estrada dos Romeiros. Até hoje, durante as festividades do Senhor Bom Jesus em agosto, uma peregrinação é realizada até a ermida para recordar o fato.

A bem da verdade, a bênção da primitiva capela de Pirapora que abrigou o Senhor Bom Jesus, finalmente concluída, deu-se apenas em 1730 pelo Padre Jacinto de Albuquerque Saraiva. A 6 de agosto do mesmo ano aconteceu a primeira festa em louvor ao Padroeiro, convertendo-se, com o passar dos séculos, numa das solenidades religiosas mais afamadas, tradicionais e concorridas do estado de São Paulo (Camargo, 1990). Ao lado do Senhor Bom Jesus, outras devoções começaram a ganhar destaque, como a de Nossa Senhora das Dores e de São José, celebrados nas vésperas do dia 6 de agosto e cujas esculturas encontram-se em local de destaque no Santuário.

No transcorrer dos anos, a capela do Senhor Bom Jesus de Pirapora sofreu reformas e ampliações até dar lugar ao atual edifício, que começou a ser erigido em 1882 e foi concluído em 1887, ano em que recebeu o título de Santuário, concedido por Dom Lino Deodato de Carvalho, então Bispo de São Paulo.

E apenas em 1897 foi criada por Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti a Paróquia do Senhor Bom Jesus de Pirapora, ficando sob os cuidados da Ordem dos Cônegos Premonstratenses (provindos da Bélgica), embalados pelo espírito ultramontanista. Os cônegos, por seu turno, permaneceram à frente da Paróquia até 2012 e foram responsáveis, a partir de 1897, pela construção do imenso Seminário Premonstratense São Norberto e de sua capela com influência neogótica, que dominam o alto da colina atrás do Santuário, constituindo uma paisagem pitoresca e singular na cidade e mesmo no Brasil (Figura 1): para um observador que olha à distância, vê-se, em primeiro plano, o rio Tietê; em segundo plano, a praça e o Santuário; em terceiro plano, o Seminário Premonstratense e sua capela no alto do outeiro; e finalmente, em quarto plano, a montanha encimada por um cruzeiro, chamado "Cruz do Século".

Figura 1 – Vista do centro histórico de Pirapora do Bom Jesus, São Paulo, tendo o Santuário, em destaque, ao centro

Fonte: foto do autor (2023)

Atualmente, os responsáveis pela Paróquia e pelo Santuário do Senhor Bom Jesus e, consequentemente, pela organização das comemorações do terceiro centenário do encontro da imagem, são os Missionários Redentoristas, em Pirapora desde 2018.

Pirapora do Bom Jesus consiste, na realidade, num grande complexo religioso, que se estende para outros espaços além do Santuário histórico e do Seminário Premonstratense (e seu Museu): a Praça do Encontro (local onde a imagem do Senhor foi encontrada, à beira do Tietê); o Portal dos Romeiros; a mencionada Capela do Descanso do Bom Jesus; a Capela de Santa Cruz; o intenso comércio de artigos religiosos; a própria Estrada dos Romeiros e demais caminhos com suas belas paisagens montanhosas pelos quais transitam a pé peregrinos e romeiros rumo ao Santuário; e ainda outros espaços que existiram no passado (como a Casa dos Milagres; a Pedra do Santo; o Hotel Bom Jesus; e os passeios de barco pelo Tietê com barqueiros).

E ainda que Pirapora seja um grande centro religioso visitado especialmente por romeiros e peregrinos penitentes na Sexta-feira da Paixão, os quais carregam como ex-votos imensas e pesadas cruzes sobre as costas, por quilômetros, até chegar ao Santuário (Cavalheiro, 2019), o maior movimento devocional dá-se na cidade por ocasião das Festas em honra do Senhor Bom Jesus em 6 de agosto, nas quais se mesclam as práticas religiosas e profanas, como é muito comum nas comemorações católicas populares. Na verdade, quando tratamos do fenômeno religioso que se constata nas festas em honra ao Senhor Bom Jesus, em seus grandes e históricos santuários, é improvável desvincular-se a festa profana da festa religiosa. “Elas, de fato, caminham juntas” (Del Priori, 1994, p. 19). Ou, nas palavras de David Morgan (2010, p. 28, tradução nossa), o “[...] sagrado e o secular se misturam”[2].

[2] *The sacred and the secular intermingle.*

A IMAGEM DO BOM JESUS

A imagem do Senhor Bom Jesus venerada em Pirapora desde 1725 (ou, possivelmente, antes disso, como dissemos) é um exemplar singular e bastante significativo da produção escultórica do final do século XVII e começo do século XVIII (Figura 2). Trata-se de uma escultura de vulto em madeira policromada, não articulada, produzida para receber complementos, como a cabeleira, a coroa de espinhos, a auréola de prata e ouro, o manto de púrpura às costas, as cordas no pescoço e nos punhos e a palma à destra.

Figura 2 – Senhor Bom Jesus de Pirapora (com ex-votos e pedidos de devotos aos seus pés). Século XVII-XVIII(?). Autor desconhecido. Madeira policromada e dourada. Santuário do Bom Jesus de Pirapora, Pirapora do Bom Jesus, São Paulo

Fonte: foto do autor (2025)

Conforme dissemos, o primeiro registro histórico escrito sobre a imagem, de 1825, no *Tombo* da Paróquia de Parnaíba, refere-se ao Senhor Bom Jesus de Pirapora como uma escultura devocional do *Ecce Homo*. No entanto, seus atributos iconográficos permitem-nos verificar que se trata de uma sobreposição de invocações, que transita entre o *Ecce Homo* e o *Senhor da Cana Verde*, ainda que seja habitual o *Ecce Homo* ser representado com o caniço às mãos ou próximo dele (Brusadin; Quites, 2017).

As passagens bíblicas que fundamentam essa iconografia correspondem ao momento em que, no Pretório, Cristo, julgado e flagelado, recebe a coroa de espinhos, o manto de púrpura e a cana (como atributos de escarnecimento de sua majestade, fazendo as vezes da coroa, do manto e do cetro reais) e é assim apresentado ao povo por Pôncio Pilatos com a célebre frase latina "*Ecce homo*" ("Eis o homem"). Embora todos os evangelistas tratem da Paixão, optamos por transcrever as seguintes perícopes de Mateus e João:

> Em seguida, os soldados do governador, levando Jesus para o Pretório, reuniram contra ele toda a coorte. Despiram-no e puseram-lhe uma capa escarlate. Depois tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lhe na cabeça e um caniço na mão direita. E ajoelhando-se diante dele, diziam-lhe, caçoando: "Salve, rei dos judeus!". E cuspindo nele, tomavam o caniço e batiam-lhe na cabeça (Mateus, 27, 27-30; Bíblia [...], 2013, p. 1.755).

> Pilatos, de novo, saiu e disse-lhes: "Vede, eu vo-lo trago aqui fora, para saberdes que não encontro nele motivo algum de condenação". Jesus, então, saiu, trazendo a coroa de espinhos e o manto de púrpura. E Pilatos lhe disse: "Eis o homem!" (João, 19, 4-5; Bíblia [...], 2013, p. 1.890).

Ora, a imagem do Senhor Bom Jesus, assim, retrata uma figura masculina, representação do Cristo flagelado, em pé, esguio (com as costelas, o esterno e a clavícula proeminentes), seminu (apenas com o perizônio entalhado à cintura), manietado, com os braços parcialmente entrecruzados à altura do abdômen e portando uma palma à sua destra. Diante do retrato da Paixão que se vê na escultura devocional do Bom Jesus, recordamos as palavras de Brusadin e Quites (2017, p. 89), as quais apontam que foi "[...] a devoção popular e medieval da figura humana de Cristo que tornou a Paixão principal referência dos exercícios piedosos mais difundidos nas colônias americanas". De acordo com Réau (1957, p. 459), o *Ecce Homo* – também chamado pelo autor de "Cristo apresentado ao povo" – está sempre de pé, diferentemente de outras invocações da Paixão, como o Senhor da Pedra Fria (sentado), o Cristo no Horto (ajoelhado) ou o Cristo sentado no Calvário à espera do seu suplício.

Por sua vez, considera Schenone (1998) que o *Ecce Homo* (o qual recebe, especialmente no mundo hispânico, outras invocações, como Senhor da Cana, Rei da Zombaria, Justo Juiz ou Senhor da Boa Esperança) é um dos temas iconográficos mais difundidos do Ciclo da Paixão.

Uma vez que o episódio retratado pela escultura do Senhor de Pirapora precede os episódios do caminho do Calvário e da crucificação, Cristo ainda não dispõe das cinco principais chagas identificadas pela tradição cristã: as das mãos, as dos pés, e a do lado aberto pela lança. Ainda assim, a figura de Jesus está chagada em decorrência da flagelação sofrida no seu processo condenatório. Verificamos, destarte, chagas abertas nos dois joelhos, nas coxas, próximo à canela direita, na cintura, no peito, entre o peito e o abdômen no lado direito, abaixo dos mamilos, nos punhos, nos braços, no pescoço, no rosto, nos olhos e na cabeça. Em meio a esse grande número de chagas, as que mais saltam à vista, por suas grandes proporções, são as dos joelhos e a que está entre o peito e o abdômen do lado direito. A carnação de que dispõe a escultura é que lhe imprime realismo impressionante às escoriações e ulcerações por todo o corpo.

Conforme mencionamos, o perizônio é o que garante que o Cristo não seja exposto à humilhação da nudez absoluta, apesar do panejamento permitir que parte da coxa direita fique descoberta. Com tonalidade dourada e decorado com elementos fitomorfos brancos

estabelecidos com a técnica da pintura a pincel, o perizônio é sustentado por uma corda dourada, também entalhada, que cinge a cintura de Jesus. Em períodos anteriores à restauração da imagem, o perizônio original ficava encoberto por um saiote branco que se estendia até à altura dos joelhos do Senhor.

A face do Senhor Bom Jesus de Pirapora, marcada por uma chaga aberta na bochecha esquerda, lágrimas de sangue escorrendo dos dois olhos e sangue vertido pela testa por conta das feridas geradas pela coroa de espinhos, possui uma expressão dolente e, concomitantemente, resignada. Caracteriza-se, ainda, pela boca com lábios finos e entreaberta (deixando à vista a parte frontal da dentição superior) e pelos olhos de vidro castanhos, arregalados e persuasivos, coroados por sobrancelhas longas, arqueadas e ligeiramente espessas.

O olhar de Cristo, impressionante e identitário dessa escultura, é absolutamente frontal, o que nos leva a supor que essa escultura, embora apresente dimensões próprias de um exemplar retabular, foi produzida, muito provavelmente, para que permanecesse quase no mesmo nível do fiel observador ou pouco acima dele, praticamente com ambos frente a frente, a fim de se persuadir o devoto pela comoção e dramaticidade, como é próprio da imaginária barroca (Figura 3). Ademais, as proporções da escultura, em tamanho natural, intensificam o seu realismo e caráter dramático. Possivelmente, o escultor tinha o intento de transmitir a sensação de que o Bom Jesus estivesse a fitar o observador, advertindo-o pelo sofrimento da Paixão e emitindo os reclamos do Senhor entoados pela Liturgia da Igreja nas cerimônias da Sexta-feira Santa e que estão gravados em Latim no coroamento do retábulo-mor onde encontra-se o nicho da imagem: "*Populе meus, quid feci tib aut in quo contristavi te? Responde mihi*" ("Meu povo, o que fiz de mal ou em que te contristei? Responde-me").

Figura 3 – A face dramática do Senhor Bom Jesus de Pirapora. Século XVII-XVIII(?). Autor desconhecido. Madeira policromada e dourada. Santuário do Bom Jesus de Pirapora, Pirapora do Bom Jesus, São Paulo

Fonte: foto de autor (2025).

Ainda na cabeça do Senhor Bom Jesus de Pirapora (que, sabemos, não é a cabeça original, de acordo com o que já expusemos), verificamos que a barba de Cristo é curta e parte de baixo das orelhas com mechas em forma espiralada, bipartindo-se no queixo. As orelhas, porém, ficam encobertas pela cabeleira. O bigode, por sua vez, com mechas curvas, estende-se a partir das narinas e não encobre os lábios. Finalmente, o nariz é pontiagudo e com narinas profundas.

O pescoço do Senhor Bom Jesus apresenta corrimento de sangue a partir de uma larga chaga com formato horizontal que o anela inteiramente, sugerindo as lacerações oriundas de uma corda que o amarrou durante a flagelação. Por essa razão, uma corda verdadeira (e não entalhada) envolve o pescoço da imagem, com um nó na parte frontal, recaindo até os pulsos sobrepostos (também chagados e com corrimento de sangue), permanecendo, assim, atados.

Trata-se, como dissemos, de uma imagem de vulto produzida para receber complementos, dentre os quais, a cabeleira. Assim sendo, a peruca apresenta cabelos naturais castanhos e cacheados, bipartidos no topo e que recaem lateralmente ao rosto do Senhor até os ombros, com madeixas bem definidas. Fixada à cabeça, uma auréola de prata forma o desenho de uma cruz, da qual partem quatro raiadas douradas.

Como habitualmente se vê nas imagens do Cristo da Paixão, na escultura do Senhor de Pirapora também uma coroa de espinhos encima-lhe a cabeça, auxiliando, inclusive, na fixação da cabeleira. A atual coroa de espinhos foi produzida em 2022 como parte das comemorações do triênio preparatório ao Jubileu dos 300 anos do encontro da imagem. Diferentemente das coroas de espinhos utilizadas anteriormente (com aspecto semelhante a galhos secos retorcidos e com tons terrosos), a coroa atual é de metal dourado e composição delicada e minuciosa de cada elemento. Trata-se de uma

> [...] releitura da peça mais antiga usada pelo Senhor Bom Jesus. Todo sofrimento, espinhos e dor foram representados na Flor de Maracujá – flor que simboliza a Paixão do Senhor. E nas pedras vermelhas a dor e o sofrimento da humanidade. Foram acrescentadas 4 estrelas, simbolizando o Cruzeiro do Sul, que na ocasião da missa [da Festa do Padroeiro em 6 de agosto de 2022] estava acima do Santuário, registrando dessa forma o tempo e o povo. Em volta de toda a coroa estão onduladas as águas do rio Tietê, lugar onde foi encontrada a imagem do Senhor Bom Jesus. E nas águas foram colocados muitos peixes pulando, representando a "pirapora": peixes que pulam (Na ocasião [...], 2022).

Além da procedência, também o entalhador e o policromador da escultura nos são desconhecidos. Contudo, sobre a origem portuguesa ou brasileira da imagem de Pirapora, ainda temos algumas reflexões, a saber:

É certo que a cena retratada pela iconografia do *Ecce Homo*, justamente por representar o Cristo atado, não lhe permite muitos gestos declamatórios. Também contorções ou sugestão

de movimentos bruscos e excessivos soariam estranhas se considerarmos o relato bíblico contido nos capítulos 52 e 53 de Isaías sobre a postura de resignação e complacência do Servo Sofredor, o qual a Igreja associa à figura de Cristo padecente. De qualquer forma, a imaginária produzida no Barroco do final do século XVII, em geral, começa a romper sutilmente com algumas identidades estilísticas do século passado, tais como um gestual mais contido, panejamentos não revoltos e com caimentos verticais e pesados, frontalidade acentuada e traço regulatório linear. Em Portugal, naturalmente, essas mudanças de estilo aconteceram antes do que no Brasil. Com efeito, o Senhor Bom Jesus de Pirapora, ainda que apresente pouca gestualidade e movimentação corporal, revela uma estaticidade menos contida, principalmente na discreta flexão dos joelhos e no estofamento do perizônio (constituído de pregas e dobras laterais deslocadas do plano linear da escultura, porém veladas pelo manto vermelho de tecido). Esses particularismos do Cristo de Pirapora ficam evidentes quando comparado a outros exemplares escultóricos da mesma invocação oriundos da transição do século XVI para o XVII em território paulista.

Nessa perspectiva, e considerando a erudição da escultura do Senhor Bom Jesus de Pirapora, notadamente nos entalhes do rosto e da barba, na carnação e nas técnicas de ornamentação do perizônio, é de se supor que tal escultura tenha sido produzida entre o final do século XVII e início do século XVIII e seja de origem portuguesa ou tenha sido produzida por hábil artista lusitano em solo brasileiro. Todavia, para concluir-se definitivamente algo acerca da procedência da escultura, a situação requer a análise do suporte, isto é, a averiguação do tipo de madeira com que foi produzida e, portanto, o reconhecimento da árvore que a forneceu e onde pode ser encontrada.

De qualquer maneira, fazemos ecoar as palavras de Eduardo Etzel (1979), em seu estudo sobre as imagens sacras do Brasil, ao propor que todas as esculturas que aqui se encontram são consideradas brasileiras, independentemente de onde tenham sido produzidas.

De volta à análise e descrição iconográfica do Senhor de Pirapora, tratamos agora da palma, que é uma peculiaridade dessa escultura. Na realidade, a palma é uma variação, ou melhor, um desdobramento do caniço próprio do *Ecce Homo* e provavelmente está associada à palma do martírio, recordando o sacrifício de Cristo, muito embora esse atributo seja comum às representações iconográficas dos santos mártires e não do martírio de Jesus. A incorporação da palma (ou de flores) à iconografia do Bom Jesus de Pirapora é fruto de uma prática de piedade muito antiga, que ocorre possivelmente desde o encontro da imagem (que foi descoberta no rio sem os seus adornos e atributos): trata-se do gesto de depositar a palma ou flores na mão direita do Senhor no lugar da cana verde (Chantrain, 2007). Ao pesquisarmos

gravuras ou fotografias antigas, o Cristo de Pirapora é sempre retratado nelas portando diferentes palmas, muitas vezes produzidas com metaloides ou papel e incrementadas com pequenas flores, dando uma aparência de buquê.

A palma que orna atualmente a imagem do Senhor de Pirapora, produzida por ocasião do segundo ano preparatório ao Jubileu dos 300 anos do encontro da escultura, segundo texto divulgado pelo próprio Santuário, traz como simbologia "[...] os 12 ramos de oliveira, menção ao lugar, Horto das Oliveiras, em que Jesus estava com os 12 apóstolos antes de ir para o tribunal de Pilatos [...] E traz também 7 orquídeas simbolizando os 7 dons do Espírito Santo – sinal de vida e ressurreição" (Missa [...], 2023).

As duas mãos do Senhor Bom Jesus de Pirapora possuem dedos longos e com unhas bem definidas, porém não destacadas na policromia. As cabeças de falanges e metacarpos não são tão protuberantes. Chamam-nos mais a atenção a representação das veias na região dorsal.

Complementando a escultura, o manto de púrpura, semelhante a uma capa, cobre-lhe as costas, recaindo sobre os ombros e lateralmente ao corpo. Essa vestimenta está em consonância com o relato bíblico, segundo o qual o Cristo foi recoberto com um tecido vermelho durante a flagelação, como forma de escárnio por parte dos soldados. Uma variedade imensa de mantos ornou a imagem do Bom Jesus de Pirapora ao longo destes 300 anos, sempre decorados com motivos fitomorfos bordados com fios dourados ou com frases e estampas alusivas à majestade de Cristo. Grande parte desses mantos são ex-votos, oferecidos pelos fiéis como expressão de agradecimento por algum benefício alcançado do Senhor Bom Jesus.

Na literatura brasileira do período colonial, o *Ecce Homo* foi tema de sermões e pregações persuasivos que reforçavam a doutrina católica em consonância com os ideais da Contrarreforma. O mais célebre deles é o *Sermão da Sexagésima*, de Padre Antônio Vieira (1965). Contudo, outro importante sermão é aquele intitulado, justamente, *Ecce Homo*, do orador sacro Eusébio de Matos (2007), irmão de Gregório de Matos. Dividido em seis "práticas", *Ecce Homo* foi pregado no século XVII para estudantes e jesuítas em Salvador. No seu discurso, Eusébio de Matos toma como ponto de princípio das reflexões precisamente os atributos que caracterizam iconograficamente o *Ecce Homo*: espinhos (a coroa); a púrpura (o manto); as cordas; a cana; as chagas; o título de "homem" ("homo"). Curiosamente, são esses atributos que colocam a imagem do *Ecce Homo* em relação paradoxal com a iconografia de Cristo Rei do Universo: Jesus escarnecido como rei *versus* Jesus glorificado em sua majestade (espinhos *versus* coroa; tecido vermelho *versus* vestes reais; mãos atadas por cordas *versus* mão que carrega um orbe; cana verde *versus* cetro real).

Finalmente, descrevemos os pés do Senhor Bom Jesus de Pirapora, que garantem estabilidade à escultura. Esses são grandes, e seus dedos apresentam unhas bem definidas, com falanges acentuadas e roliças, e os metatarsos e os maléolos discretos. Uma vez que a escultura está protegida por um vidro em seu nicho (Camargo, 1990), os fiéis não conseguem mais tocá-los, tal qual antigamente se fazia, como uma manifestação de piedade, mas que promovia desgaste da escultura e da sua policromia. Outrossim, a escultura original do Senhor Bom Jesus, embora permaneça exposta para visitação diária dos fiéis, não costuma deixar seu nicho no altar-mor do Santuário, para ser utilizada em procissões ou outras cerimônias por questões de conservação e segurança.

CONCLUSÃO

Pirapora do Bom Jesus é um recanto singular de cultivo da devoção ao *Ecce Homo* em terras paulistas e que pode ser considerado como um dos polos irradiadores desse culto ao Cristo da Paixão, ao lado dos demais santuários históricos do estado de São Paulo dedicados ao Senhor Bom Jesus: Iguape, Tremembé, Bom Jesus dos Perdões e outros. Esses santuários, assim como o de Pirapora, são depositários de centenárias esculturas devocionais do *Ecce Homo*, porém com diferentes origens, além, é claro, de singulares e importantes distinções iconográficas, verificadas nas variações posturais, de atributos, ornamentos, policromia e materiais.

De qualquer modo, a invocação do Senhor Bom Jesus de Pirapora, bastante difundida na capital e no interior paulistas, passados três séculos, é geradora de manifestações devocionais em torno de sua imagem, as quais mantêm-se vivas e imensamente concorridas, seja em tempo de festas patronais em honra do Bom Jesus, seja em rituais nos tempos de Quaresma e Semana Santa, constituindo um legítimo patrimônio imaterial do estado de São Paulo. Ademais, a escultura devocional do Senhor de Pirapora é de grande valor histórico e artístico, ajudando-nos a compreender a produção escultórica da transição do século XVII para o XVIII, sob um ponto de vista técnico e da própria materialidade dessa peça sacra no contexto em que se insere.

A imagem do Senhor Bom Jesus de Pirapora, considerada uma escultura de vulto produzida para ser complementada com vestes e outros adornos e atributos, é dotada de uma força devocional que a aproxima muito do devoto. Não é só objeto estético e artístico, mas desenvolve um imperioso papel de objeto devocional junto aos fiéis. Trata-se do Barroco vivo e em plena atividade, continuando a exercer seu papel.

As espumas provindas da poluição do Tietê, e que, por vezes, se acumulam em suas águas na altura de Pirapora do Bom Jesus, oferecem um contrastante espetáculo, ao mesmo tempo belo e trágico, fruto da falta de consciência ecológica. A dívida histórica de reparação e

reconciliação com o rio que trouxe a imagem do Senhor Bom Jesus em 1725 torna-se cada vez mais urgente em nosso tempo. Não apenas para que a escultura devocional do Cristo e seu santuário possam manter-se firmes às margens do Tietê, mas para que os seus devotos tenham a oportunidade de vislumbrar e desfrutar das mesmas águas límpidas e generosas que há 300 anos trouxeram aquele Senhor de feição compadecida e de mãos atadas, razão da fé de gerações de devotos.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AZZI, Riolando. Do Bom Jesus Sofredor ao Cristo Libertador. *Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, v. 18, n. 46, p. 215-233, 1986. Disponível em: https://www.faje.edu.br/ periodicos/index.php/perspectiva/article/view/1811. Acesso em: 13 maio 2025.

BIBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2013.

BORGES, Célia Maria. A divulgação da devoção à Paixão de Cristo entre os leigos em Portugal e no Brasil-colônia. *In*: QUÍRICO, Tamara; DINIZ, Aldilene César; SOUZA, Maria Izabel (org.). *Imagens cristãs:* história, arte e práticas religiosas. Curitiba: Appris, 2023. p. 147-169.

BRUSADIN, Lia Sipaúba; QUITES, Maria Regina. *História, arte e preservação do patrimônio cultural*: a imaginária da Paixão de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). Curitiba: Prismas, 2017.

CAMARGO, Monsenhor Paulo Florêncio da Silveira. *Senhor Bom Jesus de Pirapora*. Jaú: Lunigraf, 1990.

CAMPOS, Adalgiza Arantes. Aspectos da Semana Santa através do estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades (Minas Gerais séculos XVIII ao XX). *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24., 2004, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: CBHA, 2004. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/01_adalgisa.pdf. Acesso em: 2 maio 2025.

CAVALHEIRO, Elisangela. *Conheça o Santuário das cruzes gigantes*. São Paulo: A12, 19 jul. 2019. Disponível em: https://www.a12.com/redentoristas/noticias/conheca-o-santuario-das-cruzes-gigantes. Acesso em: 6 ago. 2023.

CHANTRAIN, Cônego Godofredo. *Senhor Bom Jesus de Pirapora*. Pirapora do Bom Jesus: *[S. n.]*, 2007.

DEL PRIORE, Mary. *Festa e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

GIANESINI, Luciana. *A devoção ao Senhor Bom Jesus*. São Paulo: A12, 4 ago. 2022. Disponível em: https://www.a12.com/redacaoa12/igreja/a-devocao-ao-senhor-bom-jesus-o-olhar-do-cristo-que-sofre-em-favor-do-seu-povo. Acesso em: 24 maio 2025.

MARQUES, Daniele dos Santos. *Estudo geotecnogênico das alterações provocadas pelo uso da terra na região do Cabuçu, Guarulhos, SP*. 2014. Dissertação (Mestrado em Análise Geoambiental) – Universidade Guarulhos, Guarulhos, 2014.

MATOS, Eusébio de. *Ecce Homo*. São Paulo: Globo, 2007.

MISSA de abertura do segundo ano jubilar. *INSTAGRAM*. @santuariobomjesusdepirapora, 27 jul. 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CvNEHvCODbB/. Acesso em: 24 maio 2025.

MORGAN, David. The Material Culture of Lived Religion: Visuality and Embodiment. *Studies in Art History*, *[s. l.]*, v. 41, p. 14-31, 2010.

NA OCASIÃO da Missa jubilar, a Imagem Milagrosa do Senhor Bom Jesus foi presenteada com uma nova coroa. *INSTAGRAM*. @santuariobomjesusdepirapora, 30 jul. 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CgpI57puW-T/. Acesso em: 22 maio 2025.

RÉAU, Louis. *Iconographie us de´art Chrétien.* Paris: Press Universitaires de France, 1957. Tome Second.

SCHENONE, Héctor H. *Iconografia del Arte Colonial* – JesuCristo. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1998.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*: lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid: Alianza, 1989.

SOUZA, Vanessa Taveira. *Os Passos da Paixão de Cristo em Tiradentes, Minas Gerais - Brasil*. Tiradentes: Mandala, 2021.

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Brasília, DF: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011.

VIEIRA, Antônio. *Sermões Escolhidos*. São Paulo: Edameris, 1965. v. 2.

REPRESENTAÇÃO DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM MINAS GERAIS

THE REPRESENTATION OF THE DIVINE HOLY SPIRIT IN MINAS GERAIS

LA REPRESENTACIÓN DEL DIVINO ESPÍRITU SANTO EN MINAS GERAIS

Luiz Antonio da Cruz[1]
luizcruztiradentes@gmail.com

RESUMO

O presente artigo trata da representação do Divino Espírito Santo, componente da Santíssima Trindade, que figura no interior e exterior de capelas, igrejas, matrizes e coleções de Minas Gerais. Na maioria das edificações e dos acervos visitados e analisados, a escultura do Divino aparece em retábulos, no coroamento ou na tarja central, ladeado por Deus Pai e Deus Filho. Há retábulo em que aparece a Santíssima Trindade a coroar Nossa Senhora. Ele é encontrado ainda nos púlpitos, pintados nos tetos, seja de capela-mor, nave, sacristia ou batistério; ainda, em inúmeras alfaias de uso litúrgico. Os mais renomados artífices mineiros e tantos outros artífices anônimos executaram os seus Divinos. As imagens impressas circulantes nos séculos XVIII e XIX foram as principais fontes inspiradoras para a execução dos Divinos, mas, conforme apresentado, cada um tem sua resolução escultórica e policromática distinta.

Palavras-chave: Divino Espírito Santo; Santíssima Trindade; Retábulo; Escultura; Policromia.

ABSTRACT

This article deals with the representation of the Divine Holy Spirit, a component of the Holy Trinity, which appears inside and outside chapels, churches, parishes and collections in Minas Gerais. In most of the buildings and collections visited and analyzed, the sculpture of the Divine appears in the main altarpiece, in the crowning or central strip, flanked by God the Father and God the Son. There is an altarpiece in which the Holy Trinity appears crowning Our Lady. It can still be found in pulpits, painted on ceilings, whether in the chancel, nave, sacristy or baptistry, and also on countless liturgical objects. The most renowned artisans from Minas Gerais executed their Divines and many other anonymous artisans as well. The circulating printed images in the 18th and 19th centuries were the main inspirational sources for the execution of the Divines, but as presented, each one has its own distinct sculptural and polychromatic resolution.

***Keywords*:** Divine Holy Spirit; Holy Trinity; Altarpiece; Sculpture; Polychromy.

RESUMEN

Este artículo trata sobre la representación del Divino Espíritu Santo, componente de la Santísima Trinidad, que aparece dentro y fuera de capillas, iglesias y parroquias y colecciones de Minas Gerais. En la mayoría de los edificios y colecciones visitados y analizados, la

[1] Doutor e mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estágio pós-doutoral em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich/UFMG). Graduado em Letras, Instituto de Ciências e Artes (INCA), Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Curso de Artes pela Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro. Curso Técnico em Restauração na Fundação de Artes de Ouro Preto (FAOP). Integrante dos grupos de pesquisa *Perspectiva Pictorum* (UFMG) e *Ornamenta*, Universidade de Campinas (Unicamp). Professor aposentado da Rede Pública Estadual de Minas Gerais.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2908104364395035. Orcid: https://orcid.org/0009-0006-5941-1375.

escultura del Divino aparece en retablos, en la franja central o de coronamiento, flanqueada por Dios Padre y Dios Hijo. Hay retablo en el que aparece la Santísima Trinidad coronando a Nuestra Señora. Todavía se encuentra en los púlpitos, pintado en los techos, ya sea en el presbiterio, en la nave, en la sacristía o en el baptisterio; También en numerosos utensilios litúrgicos. Los más renombrados artesanos de Minas Gerais ejecutaron sus Divinas y muchos otros artesanos anónimos también. Las imágenes impresas que circularon en los siglos XVIII y XIX fueron las principales fuentes de inspiración para la ejecución de los Divinos, pero tal como se presentan, cada una tiene su propia resolución escultórica y policromática distintiva.

***Palabras clave*:** Divino Espíritu Santo; Santísima Trinidad; Retablo; Escultura; Policromía.

INTRODUÇÃO

O culto à Santíssima Trindade teve repercussão na Europa, mas a devoção foi contemplada com poucas edificações religiosas. Em Portugal, também se construíram algumas igrejas destinadas a essa representação. O grande impacto ocorreu com a construção das Colunas da Santíssima Trindade, edificadas em logradouros públicos da Europa Central, no período Barroco, a exemplo daquela de Olomouc, em Moravia, República Tcheca. Trata-se de obra do artista Ondrei Zahner, com 37 m de altura, erguida nos primeiros anos do século XVIII, ornamentada com as três pessoas da Santíssima Trindade, executadas em bronze dourado e blocos rochosos (Figura 1). A coluna compõe cenário arquitetônico impactante da localidade e tem reconhecimento como Patrimônio da Humanidade, desde 30 de novembro de 2000, pela Unesco (2000).

Figura 1 – Coluna da Santíssima Trindade, Olomouc, Moravia, República Tcheca.
Autor Ondrei Zahner. Início do século XVIII

Fonte: fotografias do Muzeum Umêni Olomouc.

Em Minas Gerais, há poucas edificações religiosas dedicadas exclusivamente à devoção do Divino Espírito Santo, erguidas a partir do século XVIII, mas tal representação acabou amplamente difundida, a compor os elementos estruturais e ornamentais dos templos. Observamos a presença de Divinos entalhados e policromados ou pintados em tetos, painéis e outros suportes.

REPRESENTAÇÃO DO DIVINO ESPÍRITO SANTO

Na Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, Capitania de Minas Gerais, atual cidade de Tiradentes, a primeira ocupação da região teve uma capela pioneira dedicada a Santo Antônio. A partir de 1710, com a instituição da Irmandade do Santíssimo Sacramento, iniciaram-se as obras de acrescentamento e atualização do gosto. Na nave, no teto do baixa-voz do par de púlpitos, aparece o Divino Espírito Santo entalhado, policromado e dourado. A obra de talha da nave dessa igreja é do entalhador Pedro Monteiro de Souza, a policromia e o douramento são de Antônio de Caldas, ambos portugueses (Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1737-1760).

A obra da capela-mor dessa edificação é posterior à da nave. Trata-se de produção do entalhador e português João Ferreira Sampaio, com policromia e douramento executados por Antônio de Caldas. No retábulo-mor, numa profusão de detalhes da talha joanina dourada, no teto do dossel, sobre raiada, figura o Divino Espírito Santo. O Divino esculpido por Pedro Monteiro de Souza é apresentado sobre mandorla raiada, com asas entreabertas, enquanto o Divino de João Ferreira Sampaio aparece com as asas abertas e maior refinamento escultórico (Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1737-1760). (Figura 2).

Figura 2 – Divinos policromados e dourados por Antônio da Caldas.
Matriz de Santo Antônio, Tiradentes

a – Divino do teto baixa-voz, do entalhador Pedro Monteiro de Souza

b – Divino do dossel da capela-mor, do entalhador João Ferreira Sampaio

Fonte: fotografias do autor, 2024.

Os entalhadores Pedro Monteiro de Souza e João Ferreira Sampaio, juntos, receberam, pelos trabalhos de talha, importância menor que a do pintor e dourador Antônio de Caldas, a quem foi pago o montante de 7.200 réis pelo douramento e pintura da capela-mor, da nave e de seus tetos (Livro [...], 1737-1760).

Na década de 1770, por iniciativa do ermitão português Antônio Fraga (?-1794), a Vila de São José foi contemplada com uma capela dedicada à Santíssima Trindade. Da edificação pioneira pouco subsistiu; no século XIX, a igreja recebeu obras de acrescentamento e atualização do gosto. "Riscos e planta" são de autoria do artífice Manoel Victor de Jesus (?-1828), conforme recibo assinado por ele e datado de 21 de março de 1810, assim registrado em documento que se encontra no Arquivo Diocesano Eclesiástico de São João del-Rei (Confraria da Santíssima Trindade, 1810-1822, fl. 15):

> [...] f. 15 Nº 13
> [...]
> Rbi do Sor Tente João Antonio de Cam-
> pos seis mil reis, q'. me deo pelos riscos e plan-
> ta q'. fiz pa a Capella da Santíssima Trin-
> dade, ficando o resto do seu valor de esmo-
> la; e pa clareza passei o prezte por mim fei-
> to e assinado. Villa de S. Jozé 21 de Março
> de 1810
> Manoel Victor de Jesus
> Reconheço
> Ldo Olivra

Na fachada frontal dessa capela, riscada por Manoel Victor de Jesus, entre as janelas rasgadas, aparece o Divino Espírito Santo, inserido em círculo, com as asas abertas e executado em argamassa (Santos Filho, 2012).

Em Minas Gerais, por longo período, essa foi a única edificação dedicada ao culto da Santíssima Trindade. A Confraria da Santíssima Trindade foi instalada em 1853 e, em 1962, por iniciativa do bispo diocesano de São João del-Rei, Dom Delfim Ribeiro Guedes, a capela foi elevada a Santuário da Santíssima Trindade (Maia, 1986).

Nessa edificação, observamos, no trono da capela-mor, a imagem de Deus Pai, com o Divino Espírito Santo incrustado em seu peito. Assim, a escultura representa duas devoções e a terceira é o Crucificado separado, instalado mais abaixo. Deus Pai figura como um ancião, com barba longa e grisalha, suas vestes são movimentadas, cobertas por manto e calça sapatos vermelhos. Tem sobre a cabeça a tiara tríplice, por onde aparecem mechas do cabelo bem organizadas; os braços estão flexionados e as mãos abertas a gesticular a bênção aos

fiéis. Seu olhar é direcionado para baixo, como se fitasse os devotos (Figura 3). A imagem está assentada sobre nuvens.

Figura 3 – Escultura de Deus Pai, com o Divino. Século XVIII, autoria não identificada, antes da restauração. Santuário da Santíssima Trindade, Tiradentes

Fonte: fotografias do autor, 2005.

A autoria da imagem de Deus Pai é ainda desconhecida. Recentemente, recebeu intervenção de restauração, por meio de projeto apoiado financeiramente pelo Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES). Na policromia original, predominava o dourado. Após essa intervenção, a barba ficou com o tom escuro e essa solução policrômica é estranha à original. Em especial, após a restauração, o Divino também ficou diferente, a causar incômodo aos que apreciavam a policromia antiga. Segundo informações veiculadas pelo BNDES (2015), para as obras de restauração do Santuário da Santíssima Trindade e dos cinco Passos da Paixão, na Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes, foram destinados e aplicados os recursos não reembolsáveis da ordem de R$4,7 milhões.

Manoel Victor de Jesus pintou os tetos da Capela de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Sobre esses trabalhos, a irmandade mercedária deixou diversos registros no *Livro de Recibos da Irmandade de N. Sra. das Mercês – 1787-1808* (Irmandade de N. Sra. das Mercês, 1787-1808). O teto da capela-mor, em caixotão, apresenta cenas alusivas à Nossa Senhora. Em um deles, aparece a cena da *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*, com o Divino Espírito Santo a encimar a composição. Observamos que esta mesma composição pictórica, o artífice aplicou no teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, no povoado do Bichinho, município de Prados (MG).

Ainda em Tiradentes, no teto em caixotão da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, com 18 painéis, Manoel Victor de Jesus pintou os *Mistérios*

do Rosário (Giovannini, 2017). O Divino aparece nas cenas da *Anunciação* e de *Nossa Senhora de Pentecostes*. A leitura visual deste teto ficou bastante comprometida pela precariedade da conservação e pelas intervenções de restauração danosas.

Em São João del-Rei, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, vemos que o Divino aparece na tarja central, ou coroamento, do retábulo-mor, juntamente com Deus Pai. Já nos tetos do par de púlpitos, foi pintado no centro de uma mandorla de nuvens.

O Divino aparece nas portadas das capelas franciscana e carmelita são-joanenses, em projetos da traça do mestre Antônio Francisco Lisboa (1737-1814), (Miranda, 2014), com execução do construtor português Francisco de Lima Cerqueira (1728-1808). (Urias, 2023). Pelas soluções escultóricas, a gramática rococó e o domínio do suporte e também a pedra sabão, indubitavelmente, estas obras são do mestre Aleijadinho. Na portada carmelita, Deus Pai tem os braços abertos, a gesticular abençoando os fiéis. O Divino aparece mais abaixo, escorçado, superpondo os pés, como se estivessem postos (Figura 4).

Figura 4 – Portada da capela carmelita, de autoria do mestre Aleijadinho, com o Divino na composição. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei

Fonte: fotografias do autor, 2024.

Ainda em São João del-Rei, na Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, onde se realiza o Jubileu do Divino Espírito Santo há mais de dois séculos, a edificação antiga fora demolida para se construir nova, moderna e ampla. Das raras peças originais subsistentes, encontra-se a Raiada do Divino Espírito Santo (Figura 5), que fica exposta na nave, mas, durante o jubileu, vai para o retábulo-mor. No centro antigo, foi reconstruída a Capela do Divino Espírito Santo, originalmente da zona rural do município de São Vicente de Minas. Após anos de abandono e saques, a Diocese de São João del-Rei adquiriu a capela e a remontou. Os riscos dos retábulos, o teto pintado, a policromia e o douramento são atribuídos ao mestre Joaquim José da Natividade (1771-1841). As imagens sacras desta capela foram reconstruídas com base

em fotografias e relatos (Figuras 5a e 5b), pois as peças originais encontram-se indevidamente em acervos particulares (Werneck, 2012).

Figura 5a – Raiada do Divino Espírito Santo, Igreja do Senhor Bom Jesus do Matosinhos

Figura 5b – Raiada do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora de Pentecostes, Capela do Divino Espírito Santo. São João del-Rei

Fonte: fotografias do autor, 2024.

O Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas, reconhecido como Patrimônio da Humanidade, pela Unesco, desde 1985 (Unesco, 2000), atraiu para o seu campo de obras os mais renomados artífices da transição das últimas décadas do século XVIII e das primeiras do século XIX. Além disso, acabou por ser referenciado como expressivo campo de aprendizagem de futuros mestres artífices, conforme pagamento a Manoel da Costa Ataíde, registrado em 1781, quando estava na tenra idade de 19 anos (Falcão, 1962).

O teto da nave recebeu uma pintura ilusionista, estruturada com base em balcão acanhado, do qual partem pilastras a sustentar arcadas, a compor ambiente para a sustentação do quadro recolocado, onde figura a Santíssima Trindade, com o Deus Pai, o Deus Filho e, ao centro, o Divino Espírito Santo (Figura 6), obra de autoria do pintor marianense João Nepomuceno Correira e Castro (1752-1794). (Martins, 2013). Há um recibo de pagamento ao artífice e professor de pintura Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), para retocar a capela-mor desta edificação: “P. que dei a Manuel da Costa Ataíde, pintor, de retocar a capela-mor e pintar duas capelas dos Passos, do Horto e Prisão, e de resto de encarnamento das imagens dos ditos Passos, como consta do recibo no seu livro a folhas 4...140$000”. (Falcão, 1962, p. 106).

Na pintura do teto da capela-mor, há unicidade e predominância da gramática pictórica de Bernardo Pires da Silva (Cruz, 2020), com estrutura ilusionística e “[...] uma trama de grandes enrolamentos lisos”. (del Negro, 1958, p. 20). Provavelmente, Ataíde retocou o teto

da nave, com sua estrutura ilusionista e arranjos de rocalhas robustas. As paredes do Santuário foram ornamentadas com painéis emoldurados e marmorizados, pintados com cenas bíblicas. Em dois deles, encontramos o Divino Espírito Santo: a do *Batizado de Cristo* e os *Esponsórios de Nossa Senhora com São José.*

Figura 6 – Teto da nave, pintura ilusionista, com a cena da Santíssima Trindade. Autoria de João Nepomuceno Correia e Castro. Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas

Fonte: fotografia do autor, 2025.

Em Ouro Preto, a representação do Divino Espírito Santo pode ser apreciada em algumas edificações. Na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, aparece no coroamento do retábulo-mor entre o Deus Pai e o Deus Filho, ambos com seus elementos iconográficos. O Divino tem solução escultórica volumosa, com policromia e douramento, da traça de Francisco Branco de Barros Barrigua, obra executada pelo entalhador Francisco Xavier de Brito e a participação de José Coelho de Noronha, conforme registro de louvação da obra, datado de 1751 (Pedrosa, 2019). O Divino aparece ainda nos tetos do par de púlpitos da nave, entalhado e dourado. Na sacristia, em teto artesoado e pintado, há um painel com a cena da *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*, com a presença do Divino; nas alfaias da matriz, expostas no Museu do Pilar, podemos apreciar a presença dele, em especial no resplendor da imagem de Nosso Senhor dos Passos.

Na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias, no coroamento do retábulo lateral de Nossa Senhora da Boa Morte, encontramos a representação da Santíssima Trindade. A apreciação do Divino requer atenção, pois, ali, ele aparece com solução escultórica tímida,

com as asas ligeiramente entreabertas, dourado, enquanto, no retábulo de São Gonçalo Garcia, figura todo dourado e com as asas abertas, no falso sacrário, sob dossel emplumado, com lambrequins e cortinado, acima de três cabecinhas de anjos. As soluções deste retábulo estão relacionadas às dos retábulos laterais da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, ouropretana, "[...] lavrados por Manuel de Brito e sua oficina" (Pedrosa, 2019, p. 250).

No bairro Alto das Cabeças, em Ouro Preto, encontra-se a Capela dos Santíssimos Corações, São Miguel e Almas e Senhor Bom Jesus do Matosinhos, edificada entre 1761 e 1792. A portada dessa edificação é uma obra-prima da talha e escultura em pedra sabão, atribuída ao mestre Aleijadinho. Na sobreporta, ligeiramente ondulada, encontram-se três cabeças aladas, exatamente como nas outras portadas executadas por Aleijadinho; acima aparece um painel ladeado por arranques, com as almas entre as chamas do fogo do Purgatório. Com boa solução escultórica, pode-se distinguir figuras masculina e feminina, ambas com os corpos nus. À direita, aparece um homem com barbas longas e tonsura, a indicar a presença de um ancião; enquanto, à esquerda, o tonsurado parece ser de um religioso mais jovem. As chamas rompem a área circundada por friso. Acima, está o nicho, bem estruturado arquitetonicamente, com o embasamento, pilastras, entablamento e o coroamento com soluções escultóricas refinadas (Figura 7). São Miguel aparece no centro do nicho, sobre pedestal, ambos em pedra sabão. Ele calça botas de cano longo, fechadas, usa vestes romanas movimentadas, com manto em remate picotado, alado e com elmo emplumado. No braço esquerdo, tem o escudo, com as letras JHS e abaixo com o A e o M entrelaçados – geralmente, no escudo de São Miguel, aparece a inscrição *QUIS UT DEUS* (Tudo por Deus). No coroamento do nicho, estão os Sagrados Corações: à esquerda, o de Nossa Senhora, com uma coroa de flores e um punhal cravejado; ao centro, o que representa Cristo, chagado, com coroa de espinhos e encimado por cruz; enquanto o da direita refere-se a São José – este tem duas aberturas, de onde saem labaredas e um ramo de flores. Os Sagrados Corações figuram sobre mandorla de nuvens e raios. O culto a essa devoção foi introduzido em Minas Gerais pelo primeiro bispo da Arquidiocese de Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz (1690-1764). (Campos, 2013). A arrematar toda a composição aparece o Divino Espírito Santo, escorçado e as asas abertas, com o pescoço inclinado, como se estivesse a observar os demais elementos composicionais abaixo. O Divino está sobre uma sobreverga, de onde desce cortinado, no centro da mandorla de tufos de nuvens e raios.

Figura 7 – Portada da Capela dos Santíssimos Corações, São Miguel e Almas e Senhor Bom Jesus do Matosinhos – com as Almas, São Miguel, os Sagrados Corações e o Divino Espírito Santo. Obra atribuída ao mestre Aleijadinho

Fonte: fotografias do autor, 2020.

Apesar da lacuna documental, a portada dessa capela, indubitavelmente, é da fatura do mestre Aleijadinho. Nessa obra, observamos todo o conjunto de estilemas do artífice, com larga experiência na talha, escultura e arquitetura. Os elementos ornamentais, como anjos, flores, folhas, arranques, sobrevergas e pilastras, têm execução de exímia qualidade.

Infelizmente, essa portada sofreu depredação, em especial as três cabeças aladas da sobreporta, e São Miguel perdeu a mão que ostentava a balança, um dos seus principais elementos iconográficos:

> Sem dúvida, a balança é o atributo mais popular e duradouro, que não deixa esmaecer na memória a face escatológica de São Miguel, sempre à mão esquerda cujo polegar e o indicador se encontram pinçando. Ela acompanha a lança, o gládio, a cruz, enfim, todos os atributos. Do Barroco ao Rococó, a balança de São Miguel é o atributo mais recorrente (Campos, 2013, p. 212).

Essa capela foi fechada em 2014, em consequência da precariedade de conservação. A portada recebeu escoramento, porque havia risco de desabamento. As obras de restauração da edificação tiveram início no segundo semestre de 2024 (Almeida, 2024) e, brevemente, será entregue à comunidade do Alto das Cabeças devidamente restaurada.

Na Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, a obra-prima do mestre Aleijadinho – da arquitetura, imaginária e talha – no coroamento do retábulo-mor, ou tarja central, encontra-se a cena da *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*. No centro da composição figura o Divino, policromado, com solução volumosa, a plumagem enfatizada, exatamente para que o fiel possa identificá-lo e apreciá-lo.

Ainda em Ouro Preto, o Museu Boulieu, inicialmente Instituto Cultural Brasileiro do Divino Espírito Santo, abriga o acervo reunido pelo casal Maria Helena e Jacques Boulieu. Na expografia, encontramos uma coleção de Divinos, alguns com soluções mais eruditas e outros mais populares, tanto nos aspectos escultóricos quanto da policromia. Provavelmente, esta seja a maior coleção de Divinos exposta ao público.

Na antiga Matriz de Nossa Senhora da Conceição, atual Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, de Mariana, em seu batistério, encontra-se o painel com a cena do *Batismo de Jesus*, obra inicialmente atribuída ao pintor e professor de pintura marianense Manoel da Costa Ataíde, pelo professor Ivo Porto de Menezes (1965). Ao apreciar detidamente este painel, percebemos o *modus operandi* do pintor, ao aplicar a técnica do *spolvero*, que consiste no preenchimento das áreas, deixando os limites definidos. Identificamos a presença da paleta do mestre e a composição anatômica dos seus personagens, inclusive o emprego da paisagem arquitetônica. Ataíde foi também um bom pintor de paisagens. Em recente publicação sobre a Sé de Mariana, a historiadora e professora doutora Valéria Sávia Tomé França (2024), com base em profunda pesquisa documental, analisou o conjunto pictórico dessa edificação. Contudo, por falta de fonte primária, não tratou da pintura do teto baixa-voz do par de púlpitos, obra revelada após a última intervenção de restauração. O Divino aparece nesses tetos, com as asas abertas, os fundos dourados, em mandorla de nuvens. No espaço entre a abertura da porta e o teto, encontram-se trama de rocalhas e arranjo floral. Ao comparar essa composição com as demais comprovadamente do mestre Ataíde, não nos resta dúvida de que essa pintura seja da execução do pintor e professor de pintura marianense Manoel da Costa Ataíde.

No Serro, na Capela do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, que, no momento, funciona como Matriz, realizam-se as celebrações em honra ao Divino Espírito Santo, porque a Igreja de Nossa Senhora da Conceição encontra-se fechada para obras de restauração estrutural e artística. A ornamentação da capela-mor é primorosa, contemplada com estreito diálogo dos elementos arquitetônicos, talha, policromia e pintura. Na parede fundeira do camarim do retábulo-mor, pintada em azul, há grande número de anjos e cabecinhas aladas. No alto, surge a imagem do Pai Eterno, atrás de blocos de nuvens douradas. Ele tem a tez clara, barba e cabelos grisalhos e veste túnica estampada, policromada. Gesticula como a abençoar os fiéis. Logo abaixo, entre os blocos de nuvens, aparece o Divino Espírito Santo, com as asas abertas, dourado e policromado. O Crucificado está mais abaixo e uma peça nova foi inserida: uma Raiada do Divino Espírito Santo. Ele se encontra no centro da mandorla de nuvens vazada e raiada.

Figura 8 – O Pai Eterno e o Divino Espírito Santo no retábulo-mor da Capela do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Serro

Fonte: fotografias do autor, 2024.

O retábulo, as ilhargas e o teto dessa capela-mor receberam belas pinturas, a compor uma das mais surpreendentes ornamentações de Minas Gerais.

Provavelmente, os nossos mestres artífices recorreram às fontes inspiradoras para a execução de suas obras em geral, também na idealização e execução dos Divinos. Os missais, bíblias, registros de santos, objetos e até esculturas de origem europeia circularam por todos os cantos de Minas Gerais e do Brasil. Muitos mestres e artífices foram registrados no *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (Martins, 1974), no qual está registrado que eles se apropriavam das informações veiculadas, principalmente nas gravuras de cor única, o preto, e depois recriavam suas obras, inclusive os Divinos, cada um com sua solução escultórica e policromática.

CONCLUSÃO

A representação do Divino Espírito Santo encontra-se em diversas edificações de Minas Gerais, como ermidas, capelas, matrizes, oratórios particulares e museus, a compor as mais diversas soluções ornamentais e devocionais. Ele figura ainda em inúmeras peças das alfaias, como custódias, ostensórios, resplendores, cálices, navetas, paramentos e outras. Além das representações tratadas aqui, o Divino Espírito Santo pode ser apreciado em edificações de outras cidades mineiras, como Belo Horizonte, Belo Vale, Caeté, Catas Altas, Datas, Diamantina, Itabira, Itaverava, Nova Lima, Oliveira, Ouro Branco, Piranga, Sabará, Santa Bárbara, Santa Luzia, São Brás do Suaçuí.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Amanda de Paula. Começa o restauro da Igreja do Bom Jesus em Ouro Preto. *Jornal Primaz*, Mariana, ano 7, 26 jul. 2024. Disponível em: https://www.agenciaprimaz.com.br/2024/07/26/restauro-igreja-do-bom-jesus-em-ouro-preto/. Acesso em: 9 jul. 2025.

BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO. *BNDES aprova R$4,7 milhões para restauro de patrimônio do século 18 em Minas Gerais*. Brasília, DF: BNDES, 18 jan. 2015. Disponível em: https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/imprensa/noticias/conteudo/20150119_tiradentes. Acesso em: 7 jul. 2025.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório*: Culto e Iconografia no Setecentos mineiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

CONFRARIA DA SANTÍSSIMA TRINDADE. *Caderno de Recibos da 1822 Trindade* – 1810-1822, fl. 15 vº. São João del-Rei: Museu de Arte Sacra; Arquivo Eclesiástico Diocesano de São João del-Rei, 1810-1822.

CRUZ, Luiz Antonio da. A pintura arquitetônica e decorativa da Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Prados, MG. *Rocalha – Revista eletrônica do Centro de Estudos em História e Patrimônio da UFSJ*, São João del-Rei, ano 1, v. 1, n. 1, p. 319-332, 2020.

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Ministério da Educação e Cultura, 1958. v. 20.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. (Série Brasiliensia Documenta, v. 3).

FRANÇA, Valéria Sávia Tomé. O conjunto pictórico da Catedral da Basílica Nossa Senhora da Assunção: pinturas de forro, retábulos e de elementos artísticos integrados. *In*: MELO, Edvaldo Antônio de; BUZIANI, Geraldo Dias. *Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção* – um olhar teológico, histórico e artístico. Mariana: Dom Viçoso, 2024. p. 1-22.

GIOVANNINI, Luciana Braga. *Os mistérios do Rosário:* visão, contemplação e invocação – estudo iconológico das pinturas de forro da Capela de Nossa Senhora do Rosário do Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes – 1750 a 1828. 2017. 400 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2017.

IRMANDADE DE N. SRA. DAS MERCÊS. *Livro de Recibos da Irmandade de N. Sra. das Mercês* – 1787-1808. São João del-Rei: Museu de Arte Sacra; Arquivo Eclesiástico Diocesano de São João del-Rei, 1787-1808.

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO. *Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento* – 1737-1760. São João del-Rei: Museu de Arte Sacra; Arquivo Eclesiástico Diocesano de São João del-Rei, 1736-1760.

MAIA, Pedro A. *Peregrinos da Santíssima Trindade*. São Paulo: Loyola, 1986.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor*: a trajetória de João Nepomuceno Correia Castro e a arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. n. 27. 2 v.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Ataíde* – Biografias de Artistas Mineiros. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1965.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *O Aleijadinho revelado*: estudo histórico sobre Antônio Francisco Lisboa. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. World Heritage Convention. *Holy Trinity Comumn in Olomouc*. Paris: Unesco, 2000. Disponível em: https://whc.unesco.org/en/list/859. Acesso em: 10 jun. 2025.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais* – retábulos, entalhadores e oficinas. Belo Horizonte: EdUFMG, 2019.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Guia da cidade de Tiradentes*: arte e história. Tiradentes: Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes, 2012.

URIAS, Patrícia. *Francisco de Lima Cerqueira*: a atuação do mestre português em Minas Gerais entre os anos de 1754 e 1808. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023.

WERNECK, Gustavo. Celebração do Divino em São João del-Rei com a capela restaurada. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 maio 2012. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/05/26/interna_gerais,296558/celebracao-do-divino-em-sao-joao-del-rei-com-capela-restaurada.shtml. Acesso em: 14 jul. 2025.

IMAGEM BRASILEIRA. Vol.1 Nº 15, Dez./2025 - ISSN: 1519-6283 / e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico), DOI: 10.5281/zenodo.18263639

OXÓSSI CAÇADOR: UMA ESCULTURA DE CARYBÉ NO ACERVO DO MUSEU AFRO-BRASIL

OXÓSSI HUNTER: A CARYBÉ SCULPTURE IN THE COLLECTION OF THE AFRO-BRASIL MUSEUM

OXÓSSI CAZADOR: UNA ESCULTURA DE CARYBÉ EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO AFROBRASIL

Maria José Spiteri Tavolaro Passos[1]
mariajosespiteri@gmail.com

RESUMO

O presente artigo apresenta um estudo iconográfico a respeito da escultura *Oxóssi,* produzida em 1990 por Carybé, pertencente ao Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, em São Paulo. Nascido na Argentina, esse artista visual fixou residência em Salvador, na década de 1950, e envolveu-se de modo intenso com a cultura popular e o cotidiano do povo baiano – a pesca, a capoeira, o comércio, as festas, a religiosidade – estabelecendo íntima relação com os cultos afro-brasileiros. A escultura em questão representa a divindade de origem africana associada à caça e à fartura, uma das mais cultuadas nas religiões afro-brasileiras. Ao analisar a obra de Carybé, verificamos que suas vivências proporcionaram-lhe subsídios para retratar a essência das divindades dissociada da visão sincrética herdada do catolicismo. Assim, além de sua contribuição artística, Carybé também deixou um legado expressivo como pesquisador e documentarista cultural.

Palavras-chave: Oxóssi; Escultura; Carybé; Candomblé.

ABSTRACT

This article presents an iconographic study of the sculpture *Oxóssi* produced in 1990 by Carybé, belonging to the Afro-Brasil Emanoel Araujo Museum, in São Paulo. Born in Argentina, this visual artist settled in Salvador in the 1950s and became deeply involved with popular culture and the daily lives of the people of Bahian people – fishing, capoeira, commerce, festivals, religion – and establishing a close relationship with Afro-Brazilian cults. The sculpture in question represents the African deity associated with hunting and abundance, one of the most worshipped in Afro-Brazilian religions. When analyzing Carybé's work, we see that his experiences provided him with the resources to portray the essence of the deities and not a

[1] Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), graduada em Educação Artística (Licenciatura - 1991) e Artes Plásticas (Bacharelado - 1995) e o Mestrado em Artes (1999) pela UNESP. Experiência no ensino presencial e a distância. Desde 2005, é docente junto ao grupo Cruzeiro do Sul, atuando nas áreas de Artes Visuais, Arquitetura e Pedagogia, e ao Centro Universitário SENAC, na área de Design. Dedica-se a estudos sobre arte brasileira e arte-educação, com ênfase na arte sacra, iconografia musical e religiosa, tendo integrado o grupo de pesquisa Barroco Memória Viva no Instituto de Artes (IA) da UNESP. Coordena o grupo de pesquisas ligadas ao ensino da Arte junto ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência da Universidade Cruzeiro do Sul (PIBID/CAPES/UNICSUL). Atualmente, desenvolve atividade de investigação junto ao Repertório Internacional de Iconografia Musical - Brasil (RIdIM-Brasil) na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência com programas educativos em exposições de Arte. É autora de artigos e livros a respeito de arte brasileira, imaginária religiosa, arte-educação.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5580651739002023. Orcid: https://orcid.org/0009-0004-6587-7441.

syncretic vision inherited from Catholicism. Thus, in addition to his artistic contribution, Carybé also left a significant legacy as a researcher and cultural documentarian.

Keywords: Oxóssi; Sculpture; Carybé; Candomblé.

RESUMEN

Este artículo presenta un estudio iconográfico de la escultura *Oxóssi*, realizada en 1990 por Carybé, perteneciente al Museo Afro-Brasil Emanoel Araujo, en São Paulo. Nacido en Argentina en 1911, este artista visual se estableció en Salvador en la década de 1950, donde se involucró intensamente con la cultura popular y la vida cotidiana del pueblo bahiano – la pesca, la capoeira, el comercio, los festivales, la religiosidad – estableciendo una estrecha relación con los cultos afrobrasileños. La escultura en cuestión representa a la deidad de origen africano asociada con la caza y la abundancia, una de las más veneradas en las religiones afrobrasileñas. Al analizar la obra de Carybé, vemos que sus vivencias le proporcionaron los recursos para retratar la esencia de las deidades, disociada de la visión sincrética heredada del catolicismo. Así, además de su contribución artística, Carybé también dejó un legado significativo como investigador y documentalista cultural.

Palabras clave: Oxóssi; Escultura; Carybé; Candomblé.

INTRODUÇÃO

Desenhista, pintor, escultor, gravurista, escritor, Carybé tornou-se internacionalmente conhecido por suas obras que retratam os aspectos da cultura popular brasileira, em particular do povo baiano.

Natural de Lanús, na província de Buenos Aires, Argentina, Hector Julio Páride Bernabó nasceu em 1911, filho de pai italiano e mãe brasileira. Em busca de melhores oportunidades, a família mudou-se para a Itália, onde Carybé viveu até os nove anos, retornando à América e estabelecendo-se no Rio de Janeiro, cidade na qual ele morou até os 19 anos, chegando a frequentar, por dois anos, a Escola de Belas Artes (Besouchet, 1989).

Assim, Carybé criou seus primeiros laços com a cultura brasileira. Voltando a morar em Buenos Aires, na década de 1930, começou a desenvolver trabalhos para jornais e outras publicações, como ilustrador, chargista, cartunista, além de pintar suas primeiras telas (Besouchet, 1989).

Em 1938, ao receber um convite do jornal argentino *El Pregón* para atuar como correspondente internacional pela América do Sul, Carybé embarcou em viagem rumo ao Brasil e, ao chegar em Salvador, soube da falência do jornal. A mudança de planos abriu-lhe a possibilidade de um contato com o povo baiano e com a riqueza cultural que o caracteriza, em especial as práticas religiosas de matriz africana e a capoeira. Tal permanência na Bahia

despertou, no artista, um verdadeiro encanto, que o levaria a retornar a essa terra algumas vezes, antes de fixá-la como seu pouso definitivo (Besouchet, 1989).

De volta à Argentina, retomou as atividades na área editorial, inclusive traduzindo para o espanhol, junto com Raul Brie, a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e ilustrando o livro *Macumba, Relatos de la Tierra Verde*, de Bernardo Kordon, publicado em 1939.

Em 1946, casou-se com a argentina Nancy Colina Bailey. Em 1949, a família (agora já com o primeiro filho do casal, Ramiro) muda-se para o Brasil, onde Carybé foi indicado por Rubem Braga a Anísio Teixeira, então Secretário da Educação e Saúde do Estado da Bahia Chefe da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, para uma bolsa de trabalho, documentando a cultura baiana, o que daria início a uma longa e profícua jornada (Besouchet 1989).

O contato com esse contexto cultural o aproximou do culto aos Orixás. Esse artista de origem argentina, que cruzou o oceano, viajou pela América, naturalizou-se brasileiro e nestas terras deu continuidade à sua vasta produção artística, descobriu-se no candomblé como um filho do Orixá Oxóssi que, na cultura popular brasileira, chegou a ser associado ao repertório iconográfico católico, como cantou Roque Ferreira (2003) em canção homônima:

> Oxossi
>
> Oxóssi, filho de Iemanjá
> Divindade do clã de Ogum
> É Ibualama, é Inlé
> Que Oxum levou pro rio
> E nasceu Logunedé!
> Sua natureza é da lua
> Na lua Oxóssi é Odé Odé-Odé, Odé-Odé
> Rei de Keto Caboclo da mata Odé-Odé
> Quinta-feira é seu ossé
> Axoxó, feijão preto, camarão, amendoim
> Azul e verde, suas cores
> Calça branca rendada
> Saia curta estampada
> Ojá e couraça prateada
> Na mão ofá, iluquerê
> Okê okê, okê arô, okê
> A jurema é a árvore sagrada
> Okê arô, Oxóssi, okê okê
> Na Bahia é São Jorge
> No Rio, São Sebastião
> Oxóssi é quem manda
> Na banda do meu coração.

O presente estudo concentra-se na obra *Oxóssi*, escultura realizada por Carybé em 1990, que hoje integra o acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, em São Paulo (SP). Buscamos, por meio da análise dessa obra, verificar o aprofundamento do artista em relação ao repertório iconográfico relacionado às religiões de matriz africana no Brasil, em especial o candomblé.

CARYBÉ E O CANDOMBLÉ DA BAHIA

Um dos primeiros trabalhos desta nova fase no Brasil foi um conjunto de desenhos (que atualmente integram o acervo do Museu de Arte da Bahia), publicado em 1951, como Coleção Recôncavo: 10 brochuras reunindo as imagens de Carybé e os textos de diferentes autores. Cada volume tratava de um tema ligado à cultura baiana – festas, como a do Senhor do Bonfim, e de Iemanjá; locais, como a Conceição da Praia, o Pelourinho e a Feira de Água de Meninos; atividades, como a pesca do xaréu e o jogo de capoeira; e a religiosidade do candomblé e os Orixás. Posteriormente, esse conjunto deu origem a um volume único denominado *As Sete Portas da Bahia* (Passos, 2024).

O contato de Carybé com o meio artístico e intelectual da Bahia foi intenso. Jorge Amado, Dorival Caymmi, Mario Cravo Júnior, entre outros, foram nomes com os quais não apenas manteve uma estreita relação de amizade, como também desenvolveu diferentes parcerias.

Foram muitas as publicações de Jorge Amado ilustradas por Carybé, dando forma, com seu traço, a diversos personagens criados por esse escritor brasileiro: *Jubiabá*, *O Sumiço da Santa*, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, entre outras.

Com o fotógrafo e pesquisador Pierre Verger, Carybé realizou vários projetos, estabelecendo um paralelo entre a fotografia documental e o desenho, registrando o comércio, as rodas de capoeira, o cotidiano e a espontaneidade da "gente da Bahia", bem como as festas religiosas.

A ligação de Carybé com o candomblé foi gradativamente se estreitando: de observador visitante em algumas das mais tradicionais casas da Bahia, como o Ilê Axé Iya Nassô Oká (Casa Branca do Engenho Velho), o Ilê Maroiá Laji (Terreiro do Alaketu), o Zoogodô Bogum Malê Ki-Rundó (o Candomblé do Bogum), o Terreiro do Bate-Folhas, passou a membro do Ilê Axé Opô Afonjá, onde ocupou cargos importantes, como o de Apokan (cargo relacionado ao culto do Orixá Omolu), Obá de Xangô (um tipo de protetor do terreiro) e Presidente da Sociedade Civil da Cruz Santa (ligada a esse terreiro), além de ter participado ativamente do Opô Afonjá até sua morte, em 1997 (Fürrer, 1989).

A temática do sagrado foi, sem dúvida, um campo significativo em sua trajetória. Uma de suas mais conhecidas séries de trabalhos é o conjunto de aquarelas que originou o livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (Carybé, 1980), no qual o artista apresenta a religião dos Orixás, as divindades e seus atributos, cenas das celebrações, desde a iniciação do adepto até os ritos fúnebres (Passos, 2023).

Entendemos que esse conjunto de obras, que em muito dialoga com outros segmentos da produção do artista, é um importante registro do culto em alguns dos mais tradicionais terreiros baianos, guardando uma inestimável riqueza de detalhes e assumindo um caráter quase documental. Além disso, o convívio de Carybé com o universo religioso permitiu-lhe reunir um significativo repertório a respeito da iconografia religiosa relacionada à religião dos Orixás. O resultado de tal conhecimento pode ser visto em outros momentos de sua produção, como pinturas, gravuras, painéis de relevos e esculturas.

ORIXÁS NO BRASIL

Durante a diáspora, o Brasil recebeu milhões de africanos provenientes de vários povos (balantas, manjacos, bijagós, mandingas, jejes, haussás, iorubas), originários de diferentes locais da África Ocidental, Equatorial e Oriental, cada um com seu modo de vida, cultura, práticas religiosas, língua (Santos, 2012).

Segundo Santos (2012, p. 27), os nagô "[...] foram os últimos a se estabelecer no Brasil, nos fins do século XVII e início do XIX". Ainda de acordo com a autora citada, em terras brasileiras, os grupos provenientes de regiões do Sul e Centro do Daomé, bem como os do Sudoeste da Nigéria são conhecidos pelo nome genérico de "Nagô" e trouxeram consigo uma mescla de tradições, estruturas hierárquicas, conceitos filosóficos, língua, música, mitologia e outros aspectos culturais, vindos dos seus diferentes reinos de origem – Ketu, Sabe, Oyó, Egbá, Egbado, Ijexá, Ijebu.

Para os africanos e afrodescendentes que vieram para a América, em especial a Latina e a do Sul, a manutenção do culto às suas divindades tornou-se um ponto de resistência cultural, para manter viva parte de suas raízes ancestrais. Hoje, no Brasil, esses cultos, que durante longo período foram praticados na "clandestinidade", sendo perseguidos sob o risco de rígida punição, constituem várias religiões afro-brasileiras (o candomblé, o tambor de mina, o batuque e outras) que reúnem praticantes em todo o território nacional (Silva, 2005).

Segundo Silva (2005, p. 65):

> No candomblé, a forma de cultuar os deuses (seus nomes, cores, preferências alimentares, louvações, cantos, dança e música) foi distinguida pelos negros segundo modelos de rito chamados de nação, numa alusão significativa que os terreiros, além de tentarem reproduzir os padrões africanos de culto, possuíam uma identidade grupal (étnica) como nos reinos da África.

Para o autor citado, desse processo, no qual os sudaneses tiveram uma ação predominante no século XIX, surgiram dois modelos de culto: o rito jeje-nagô e o angola. O primeiro deles, abrangendo as nações nagô (queto, ijexá e outras) e as jeje (jeje-fon e

jeje-marin); já o angola, abrange as cerimônias congo e cabinda. Quanto às divindades, o jeje-nagô cultua orixás (sobretudo no candomblé queto) e voduns (candomblé jeje) além de erês e caboclos (espíritos indígenas). O candomblé angola tem como divindades os inquices (deuses dos bantos), orixás, voduns, vunjes (espíritos infantis) e caboclos.

O presente estudo concentra-se nas tradições envolvidas no candomblé queto, no que diz respeito às divindades, à iconografia e à ritualística.

Para Pierre Verger (2018, p. 26), o Orixá é:

> [...] um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, axé [grafia nossa], do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada.

Prandi (2005) entende que, no trânsito entre África e Brasil, dadas as condições impostas aos africanos escravizados e seus descendentes, muitos dos cultos originais foram readaptados ou até mesmo perdidos, restando um número reduzido de divindades cultuadas nos terreiros de candomblé brasileiros, sendo algumas das mais conhecidas: Exu, Ogum, Oxóssi, Ossaim, Omolu (Obaluaê), Oxumarê, Nanã, Euá, Iroco, Logum Edé, Oxum, Iansã (Oiá), Ibeji, Obá, Iemanjá, Xangô, Oxalá (Oxalufã e Oxaguiã)[2]. "O candomblé, que é brasileiro, ensina que cada ser humano descende de um desses deuses, independentemente de sua origem familiar, étnica, racial ou geográfica. Os orixás são agora divindades universais." (Prandi, 2005, p. 169).

Vale ressaltar que o candomblé é uma religião iniciática, que envolve uma série de práticas, nas quais os adeptos recolhem-se temporariamente do convívio social e cumprem preceitos, que envolvem significativa reclusão e intimidade. Realiza ainda cerimônias públicas (festas), ao som de cânticos entoados e acompanhados por instrumentos de percussão, nas quais os participantes dançam e os Orixás, manifestados nos corpos das pessoas iniciadas e, em transe, apresentam-se à comunidade, dançando e distribuindo o seu axé (força vital, espiritual). (Santos, 2012; Silva, 2005).

No Brasil, a religiosidade católica herdada da colonização portuguesa impôs-se sobre outras manifestações religiosas. Nesse contexto, Prandi (2005) explica que africanos e afrodescendentes escravizados associaram divindades cultuadas na África aos santos católicos.

[2] Cada Orixá tem aspectos diferentes que podem valorizar determinadas características, o que leva a serem identificados com diferentes qualidades. Segundo a pesquisadora e Ialorixá Giselle Omindarewa Cossard (2006), essas qualidades podem gerar certas confusões entre os adeptos, que chegam a identificar essas "variedades" como Orixás diferentes. Na verdade, seriam tipos diferentes da mesma divindade, porém com características diferentes. Por exemplo, no caso de Odé (Oxóssi), distinguem-se vários tipos (qualidades): Odé Aquerã, Odé Ixewê, Odé Ikolô, Erinlê, Ibualamo, entre outros.

> O sincretismo foi uma chave decisiva para a reconstituição das religiões africanas no Brasil. Um dito muito repetido no candomblé diz que "sem folha não tem orixá". Poderíamos dizer, igualmente, que "sem santo não tem orixá". Pelo menos não tinha, até o surgimento do recente movimento de dessincretização. A própria palavra "santo" serviu de tradução para "orixá", inclusive nos termos "mãe-de-santo", "povo-de-santo" e todos os demais congêneres. E esse santo é o santo católico (Prandi, 2005, p. 67).

A questão do sincretismo nas religiões afro-ameríndias foi amplamente discutida por diferentes autores, dentre os quais destacou-se o antropólogo e sociólogo francês Roger Bastide, que, consoante Leal (2023, p. 19), formulou o "princípio de corte", segundo o qual, "[...] entre os elementos pertencentes a diferentes compartimentos classificatórios seriam estabelecidas, não participações místicas, mas correspondências ou analogias. Seria o que se passaria com as equivalências entre santos e orixás".

Ao estudar as religiões africanas no Brasil, Bastide (2002, p. 215 *apud* Leal, 2023, p. 10) apontou o sincretismo religioso como um "[...] sistema de equivalências funcional de uma religião com outra". Quanto ao candomblé, destacou, entre outros aspectos, a "[...] penetração do candomblé no ritual católico" (Bastide, 2002, p. 196 *apud* Leal, 2023, p. 9), que poderia ser exemplificada pela festa da lavagem da igreja de Nosso Senhor do Bonfim e, inversamente, de "[...] penetração do catecismo no candomblé" (Bastide, 2002, p. 196 *apud* Leal, 2023, p. 9), que poderia ser entendida pela presença de altares e imagens católicas (anjos e santos) em muitos terreiros.

Com base em analogias entre as histórias de vida ou atributos dos santos católicos e dos orixás, os africanos e afrodescendentes identificaram Iansã (a senhora dos ventos e dos raios) como Santa Bárbara, Oxóssi (o caçador) como São Jorge (na Bahia) ou São Sebastião (no Sudeste), Oxum e Iemanjá (as senhoras das águas, as mães) com Nossa Senhora da Conceição e outras invocações da Virgem, entre outros paralelos que misturavam as identidades (Bastide, 1971).

Para Prandi (2005, p. 76,77), o sincretismo religioso Afro-Católico não se limita a uma simples correspondência entre orixás e santos católicos, mas é um tipo de sujeição de um conjunto de valores a um outro sistema:

> [...] captura da religião dos orixás dentro de um modelo que pressupõe, antes de mais nada, a existência de dois polos antagônicos que presidem todas as ações humanas: o bem e o mal; de um lado a virtude, do outro o pecado. Essa concepção, que é judaico-cristã, não existia na África.
> [...]
> O remoto e inatingível deus supremo Olorum dos iorubas ajustou-se à concepção do Deus Pai judaico-cristão, enquanto os demais orixás ganharam a identidade dos santos. Mas ao vestirem a camisa-de-força de um modelo que pressupõe as virtudes católicas, os orixás sincretizados perderam muito de seus atributos originais, especialmente aqueles que, como no caso da sexualidade entendida como fonte de pecado, podem ferir o campo do bem [...]

França (2011) informa que, na década de 1980, a Bahia assistiu a um movimento que buscava uma ruptura com esse tipo de sincretismo religioso. Em julho de 1983, logo após o 2º Encontro Mundial da Tradição dos Orixás, realizado em Salvador (BA), foi apresentado o Manifesto "Iansã não é Santa Bárbara!", documento assinado por cinco lideranças religiosas do candomblé baiano: Mãe Stella de Oxossi (Ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá), Menininha do Gantois (Ialorixá do Axé Ilé Iya Omin Iyamassé), Tete de Yansã (Ialorixá do Ilé Nasso Oke), Olga de Alaketo (Ialorixá do Ilé Maroia Lage) e Nicinha do Bogum (Doné do Zogodô Bogum Malê Ki-Rundo). Esse documento, foi parcialmente publicado em dois jornais de grande circulação em Salvador – o *Jornal da Bahia* e *A Tarde*. Visto que o texto, além de não ter sido publicado na íntegra, apresentava distorções, em 23 de julho do mesmo ano, as mesmas religiosas redigiram um novo documento, reforçando "[...] o objetivo maior do pronunciamento, que era a afirmação do candomblé como religião e o repúdio a sua qualificação como seita ou animismo primitivo" (Consorte, 2010 *apud* França, 2011).

Entendemos que a ação buscava desvincular as religiões de matriz africana da relação de submissão à religião católica, visto que, até então, muitas das práticas da religião dos Orixás envolvia algo ligado ao catolicismo como, por exemplo, levar um recém-iniciado a uma missa como parte da ritualística; tais ações eram vistas por essas lideranças como uma postura de submissão e resquício da sociedade escravocrata.

França (2011) transcreve parte do Manifesto de Ialorixás Baianas, de 12 de agosto de 1983, publicado por Consorte (2006, p. 89-90):

> Ao Público e ao Povo do Candomblé
> [...]
> Vinte e sete de julho passado deixamos pública nossa posição a respeito do fato de nossa religião não ser uma seita, uma prática animista primitiva; consequentemente, rejeitamos o sincretismo como fruto da nossa religião, desde que ele foi criado pela escravidão à qual foram submetidos nossos antepassados [...]
> Todo este nosso esforço é por querer devolver ao culto dos Orixás, à religião africana, a dignidade perdida durante a escravidão e processos decorrentes da mesma: alienação cultural, social e econômica que deram margem ao folclore, ao consumo e profanação de nossa religião.
> Salvador, 12 de agosto de 1983.

Desde as manifestações das ialorixás da década de 1980, muitas casas de candomblé reviram seu posicionamento e, entre outras medidas, decidiram pela retirada de imagens religiosas cristãs dos seus espaços sagrados (Melo, 2008).

Entretanto, entendemos que isso não impediu que os artistas continuassem a realizar obras tendo como temática as divindades africanas. Além de Carybé, nomes como Mestre Didi, Rubem Valentim, Emanoel Araujo, Nadia Taquary, Ayrson Heráclito e muitos outros artistas brasileiros têm, nas religiões afro-brasileiras, um dos seus temas mais frequentes.

Isso não significa que Carybé não estabelecesse alguma relação entre as divindades africanas e o panteão católico: em uma xilogravura denominada *São Jorge* (Figura 1), ele representa o padroeiro da Inglaterra montado em um cavalo, matando o dragão. Há, porém, um detalhe: no peito do cavaleiro há um coração azul claro – em algumas tradições religiosas, o Orixá Oxóssi pode ser também representado pela cor verde – e este é o único elemento colorido nessa imagem em preto e branco.

Figura 1 - Carybé – São Jorge. Xilogravura sem data

Fonte: foto da autora

Já na gravura *Visitação de Omolu e São Roque ao leito de Morte de Maria Salomé na Rua das Laranjeiras, 33*, que integra a série *Das visitações na Bahia*, de 1974, Carybé reúne São Roque e Omolu, que, na cultura popular, costumam ser associados como a mesma entidade (Figura 2).

Figura 2 - Carybé – Visitação de Omolu e São Roque ao leito de morte de Maria Salomé na rua das Laranjeiras, 33. Xilogravura

Fonte: Araújo, 2009, p. 149.

Ressalta-se que, durante o período colonial brasileiro, o culto a Omolu, Obaluaê ou Xapanã, orixá que é associado à varíola e às epidemias, difundiu-se em razão da grande quantidade de doenças contagiosas que afetavam a população. Tal divindade foi associada aos santos católicos São Lázaro e São Roque, visto que, ambos, enfrentaram problemas de saúde, e foram excluídos do convívio social para evitar o contágio. No entanto, é possível encontrar a figura de São Roque também associada ao Orixá Ossaim, que conhece a magia das plantas e suas propriedades, sendo também relacionado às questões ligadas à saúde (Silva, 2005).

Na gravura em questão, vemos cada um deles representado separadamente e com sua iconografia específica: São Roque, como um viajante acompanhado de um cão; e Omolu, vestido com seu traje característico feito com palhas que lhe cobrem a cabeça e parte do corpo, levando na mão o xaxará, seu cetro cerimonial.

Entendemos que diversas são as obras em que o artista associa, em uma mesma composição, figuras da religião dos Orixás e do catolicismo, mas sempre com um sentido de apresentar ao observador esse aspecto tão presente na cultura brasileira e tão impregnado no imaginário baiano: a religiosidade, a crença no sobrenatural, a fé.

Ainda com relação à escultura ora analisada, embora tenha como referência a divindade, a temática religiosa não constitui um objeto de culto, mas, sim, uma homenagem ao Orixá Oxóssi, que era também o Orixá do próprio Carybé.

OXÓSSI, O CAÇADOR

Em seu livro *Orixás*, Verger (2018) conta a lenda[3] em que, certa vez, o rei de Ifé estava em uma alegre festa, celebrando a colheita dos inhames com toda a comunidade, quando pousou, sobre o palácio, um gigantesco pássaro enviado maldosamente pelas feiticeiras Iami e Oxorongá, assustando a todos. Foram convocados, então, os mais importantes caçadores do reino para derrotar o pássaro com suas flechas e, um a um, nenhum deles foi bem-sucedido. Quando o último deles, Oxotokanxoxô, foi chamado, sua mãe correu e consultou um babalaô, que a aconselhou a fazer uma oferenda às feiticeiras, para que o peito do pássaro pudesse tornar-se vulnerável à flechada. Então, Oxotokanxoxô, que dispunha de uma única flecha, disparou-a contra a ave e obteve pleno êxito, abatendo-a. Foi, então, que todos começaram a festejá-lo clamando-o "Oxowussi!!!" (Oxóssi é popular). Oxossi é, assim, considerado o Orixá da mata, o caçador e uma das divindades mais populares do candomblé. No rito jeje, o deus caçador é Azacá e, no angola, é chamado de Mutacambo e Congombira (Silva, 2005).

Segundo Verger (2018), no Brasil, Orixá Oxóssi é considerado irmão de Ogum, protege os caçadores e é responsável pela caça abundante. Trata-se de um Orixá que habita as matas, onde também vive Ossaim, o senhor das folhas medicinais e litúrgicas; por esta relação com Ossaim, também guarda alguns saberes relacionados aos seus domínios. Oxóssi é também aquele que descobre o local ideal para a instalação de um povoado.

Assim Jorge Amado descreve Oxóssi na publicação que apresenta o conjunto de relevos criados por Carybé para o Mural do Banco da Bahia:

> Oxóssi, rei de Ketu, meu pai e pai do mestre Carybé, de Genaro de Carvalho e de Camafeu de Oxóssi, é São Jorge matando o dragão. Deus da caça, das úmidas florestas, com o fá (arco-e-flecha), abate os javalis, as feras, é o invencível caçador. Rei Oxóssi, senhor de Ketu, rodeado de animais, usa capanga e chapéu de couro. Carne de porco, eis a sua comida preferida. Gosta também de bode e galo, mas não tolera feijão branco. Come ainda ojojo, milho cozido com pedaços de côco. Dança com o ofá e erukerê – feito com rabo de boi. Sua palavra de saudação é Oké. Existem várias qualidades de Oxóssi: Otin, Inlé e Ibualama. Orixá poderoso, encantado do maior respeito, suas festas são de grande beleza e opulência [...] (Banco da Bahia, 1971).

Oxóssi é frequentemente representado com atributos como arco, flecha e, por vezes, com um tipo de chicote. Os chifres (oguês) também podem estar relacionados a esse Orixá. Na xilogravura apresentada na Figura 3 – da série *Sete Lendas Africanas da Bahia*, conjunto de xilogravuras publicadas como álbum por Emanoel Araujo para a Construtora Odebrecht e

[3] Para o iorubá, as narrativas míticas (itãs) são de grande importância, pois tratam da criação do mundo, da relação entre as divindades e os seres humanos, os animais e outros elementos da natureza. São transmitidas de forma oral, carregando ensinamentos e valores entre as gerações. Segundo Prandi (2001, p. 24-25), a partir do século XIX, pesquisadores estrangeiros e, posteriormente, iorubas "[...] iniciaram a compilação desse vasto patrimônio".

empresas associadas –, os caçadores estão percutindo os chifres, chamando por seu protetor, que está oculto no alto da árvore, empunhando seu arco e flecha (ofá), ao lado de Ossaim, a figura coberta de folhas (Carybé, 1978).

Figura 3 - Carybé – O encantamento de Oxossi por Ossaniyn – 1979 – xilogravura

Fonte: Araújo, 2009, p. 153.

Em diversas obras, pinturas, desenhos, gravuras e esculturas, Carybé já havia utilizado o ofá para representar a divindade, como o fez no *Mural dos Orixás*, conjunto de 27 relevos em madeira, realizados na década de 1971, que hoje integram o acervo do Museu Afro-Brasileiro, em Salvador (Silva, 2012). Os imponentes painéis em cedro, com incrustações em ouro, prata, búzios, cobre, latão, ferro e vidro, representam as divindades cultuadas nos candomblés baianos. Nesse importante conjunto, originalmente elaborado para compor um mural para o Banco da Bahia, cada Orixá é apresentado com sua vestimenta característica, suas armas e seu animal litúrgico, resultado de um minucioso estudo desenvolvido pelo artista, para o qual contou com a consultoria de importantes sacerdotes – Mãe Menininha (Ialorixá do Ilê Iá Omi Axé Iamassê, o Gantois), Mãe Olga (do Alaketu), Pierre Fatumbi Verger (que também era iniciado na religião e profundo conhecedor dos cultos, tanto no Brasil quanto na África), Agenor Miranda e Nezinho de Muritiba (Babalorixá do Axé Ibecê Alaqueto Ogum Megegê) – ligados à religião dos Orixás (Banco da Bahia, 1971). Oxóssi é, em um desses painéis, representado em pé; está vestido e tem a cabeça coberta por um chapéu; no braço esquerdo,

vemos um tipo de bracelete cerimonial (um contra-egun), formado por búzios incrustados na madeira; na mão direita, empunha o ofá apontado para o alto; do braço esquerdo e da cintura pendem diversos corpos de animais – aves, répteis e mamíferos. Ao seu lado, um lagarto, com a língua exposta, aponta para o chão. Junto à base do painel, um javali, a tradicional caça historicamente preferida pelos reis (Figura 4).

Figura 4 - Carybé – Oxóssi. Relevo em cedro, 300 x100 cm. Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, Salvador

Fonte: Fürer, 1989.

A escultura que hoje integra o acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, em São Paulo, foi adquirida pela instituição em 2016, e fazia parte da coleção particular da família do artista. Trata-se de uma obra em madeira maciça, realizada em bloco único com a probabilidade de alguns apliques. *Oxóssi*, obra de 1990, é, mais uma vez, representado como um homem em pé. O Orixá associado às florestas, à agricultura e à fartura é, aqui, um caçador vitorioso. Com os olhos cerrados, esboça um discreto sorriso, como quem orgulha-se de uma conquista (Figuras 5a, 5b e 5c).

Figuras 5a – Carybé – Oxossi (vista frontal). Escultura em madeira. Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, São Paulo

Figuras 5b – Carybé – Oxossi (vista posterior). Escultura em madeira. Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, São Paulo

Figuras 5c – Carybé – Oxossi (vista lateral direita). Escultura em madeira. Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, São Paulo

Fonte: fotos da autora.

Ao contrário do que se observa no relevo de 1971, em que Oxóssi apresenta o peito coberto, nesta escultura, o caçador está nu e faixas de couro prendem os resultados da caçada exitosa junto ao seu corpo; sobre a cabeça e os ombros, carrega um porco. A cabeça do animal pende sobre as costas do caçador (Figura 6). Outros animais, que remetem a um macaco, uma preguiça, um lagarto, uma cobra e aves, pendem nas laterais. Junto à sua perna direita, há também uma ave de bico longo presa pelo pescoço, com asas abertas, deixando o peito exposto, talvez como uma referência à lenda da vitória de Oxotokanxoxô. As formas do corpo de Oxóssi confundem-se com os corpos dos animais; seu pênis está exposto e ganha uma continuidade visual por meio do corpo do lagarto que se encontra pendurado à frente do corpo do caçador.

Figura 5 - Carybé. Oxóssi (detalhe). Escultura em madeira
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, São Paulo

Fonte: foto da autora

A ave e a serpente (Figuras 7a e 7b) contêm engastes vítreos coloridos no lugar dos olhos: azul turquesa na serpente e amarelo na ave. Estas cores, simbolicamente, corresponderiam ao próprio Oxóssi e a Oxum, que, em um dos itãs, teve um relacionamento com Oxóssi, do qual nasceu Logum Edé. Podemos observar, em toda a escultura – embora possivelmente tenha recebido acabamento com lixas – que foram preservadas algumas marcas deixadas pelas ferramentas de corte utilizadas para o entalhe, o que confere exclusividade à peça, além de certa rusticidade, pois as formas, por vezes, tornam-se angulosas, como na serpente e no rosto do caçador. Oxóssi está envolvido por suas caças e seus corpos se misturam; o predador e a presa unem-se formando um só bloco.

Figura 7a – Caribé – Oxóssi. Escultura em madeira
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, São Paulo
(vista lateral)

Figura 7b – Caribé – Oxóssi. Escultura em madeira
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, São Paulo
(detalhe dos olhos dos animais)

Fonte: fotos da autora.

Observamos que Oxóssi, aquele que vive nas matas, que conhece a fauna e a flora, aquele que traz a fartura, na visão de Carybé, veste-se da natureza que protege, que domina e que o alimenta. Oxóssi, o verdadeiro caçador!

Vale ressaltar que, dentro do conjunto da obra escultórica de Carybé, este trabalho destaca-se. Embora, em seus relevos, pinturas e outros trabalhos bidimensionais, a temática candomblecista tenha estado bastante presente, no campo da escultura, isso não acontece. Esculturas contemporâneas da peça do Museu Afro Brasil estão, em geral, relacionadas à temática feminina (Fürrer, 1989). Esporadicamente, em obras como *Amazonas* (década de 1980), podemos encontrar figuras humanas montadas em cavalos (vale lembrar que o cavalo é também um símbolo de Oxóssi, o que se revela na dança do Orixá, que remete à ação de um cavaleiro galopando).

Nesse sentido, entendemos que a escultura em madeira aqui analisada constitui um exemplar que guarda certa singularidade na produção de Carybé, algo realizado próximo de sua despedida. Talvez uma homenagem ao Orixá com o qual estabeleceu profundos laços ao longo de sua caminhada como artista argentino, que se descobriu baiano e naturalizou-se brasileiro, fazendo deste país o seu refúgio e seu lar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações das divindades ligadas às religiões de matrizes africanas estiveram, por um longo período, atreladas à iconografia religiosa católica. Assim, Santos e Orixás misturaram-se e confundiram-se no imaginário popular brasileiro. No entanto, ainda que os processos relacionados ao sincretismo existam, cada uma dessas figuras tem suas particularidades e aqueles que as conhecem deixam isso muito claro em suas produções.

Uma das temáticas de maior destaque na obra de Carybé foi, sem dúvida, a religiosa. Festas católicas ou dos cultos de matriz africana, Santos e Orixás, todos tiveram o seu espaço na extensa produção desse artista.

Ao analisar a obra de Carybé, em especial a escultura apresentada neste artigo, verificamos que suas vivências muniram-no de subsídios para retratar a essência das divindades e não a visão sincrética herdada do catolicismo. O contato desse argentino naturalizado brasileiro com a cultura baiana, em especial com a do candomblé, proporcionou-lhe um significativo repertório iconográfico que tomou forma em seus trabalhos bi e tridimensionais.

Na obra aqui apresentada, Oxóssi não se confunde com o mártir São Sebastião, por sua relação com as flechas, e nem mesmo com São Jorge, por ter caçado o dragão, como ocorreria no sincretismo por justaposição. O Oxóssi de Carybé é, sim, uma força da natureza, despido

dos atributos dos homens – roupas ou armas. É simples, rico e próspero, como o meio que habita: a mata.

Por meio de pequenos detalhes, como os aqui apontados, a escultura de Carybé revela que, além de sua contribuição como artista, também deixou um legado como pesquisador e documentarista desse segmento da cultura afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Emanoel (org.). *As artes de Carybé*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afrobrasil; Salvador: Instituto Carybé, 2009.

BANCO DA BAHIA. *Carybé*: Mural do Banco da Bahia. Orixás de Candomblé. (Texto: Jorge Amado). Salvador: Banco da Bahia, 1971.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira; EdUSP, 1971. 2 v.

BESOUCHET, Lidia. Até 1949. *In*: FURRER, Bruno (org). *Carybé*. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989. p. 27-66.

CARYBÉ. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*: aquarelas Carybé. Salvador: Raízes Artes Gráficas; Fundação Cultural da Bahia; Instituto Nacional do Livro; Universidade Federal da Bahia, 1980.

CARYBÉ; *Sete lendas africanas da Bahia*. apresentação de Jorge Amado, Introdução e lendas de Waldeloir Rego, Programação de Emanoel Araujo. Salvador: Odebrecht, 1978. Estojo com xilogravuras coloridas.

COSSARD, Gisèle Omindarewá. *Awô, o mistério dos Orixás*. 2. ed. São Paulo: Pallas, 2006.

FERREIRA, Roque. *Tem samba no mar*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino/Quelé, 2003. CD-ROM.

FRANÇA, Dilaine Soares Sampaio de. Mãe Stella de Oxóssi: etnografia de um encontro. *Anais dos Simpósios da ABHR*, *[S. l.]*, v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/95. Acesso em: 20 ago. 2025.

FÜRRER, Bruno (org.). *Carybé*. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989.

KORDAN, Bernardo. *Macumba*: relatos de la tierra verde. Buenos Aires: Tiempo Nuestro, 1939.

LEAL, João. Bastide e o sincretismo: formação e desenvolvimentos de um conceito. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 43, n. 2, p. 11-37, 2023. DOI: https://doi.org/10.1590/0100-85872023v43n2cap01. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rs/a/RjjsYgLJZMxpdwLKVWLD36R/?format=html&lang=pt. Acesso em 19 ago. 2025.

MELO, Aislan Vieira de. Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo. *Revista Anthropológicas*, Recife, ano 12, v. 19, n. 2, p. 157-182, 2008.

PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. Entre formas e atabaques. Iconografia musical e religiosidade na obra de Carybé. *In*: BLANCO, Pablo Sotuyo; KÜHL, Paulo Mugayar (org.). *Iconografia da música e(m) seus espaços culturais de apresentação/representação*. Campinas: CIDDIC: 2023. p. 3-41.

PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. As imagens do som: a música e o cotidiano da Bahia nos desenhos de Carybé. In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SOUZA, Nilton Silva. (org.). *Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical*. Manaus: Segunda Oficina Laboratorio Editorial, 2024. p. 125-162.

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

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados*: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Juana Elbein. *Os nagô e a morte*. São Paulo: Vozes, 2012.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Artes do axé*. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 10, p. 1-57, 2012. Disponível em: http://journals.openedition.org/pontourbe/1267. Acesso em: 25 abr. 2024.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda*. Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

VERGER, Pierre F. *Orixás*. Salvador: Solisluna, 2018.

DEVOÇÃO E RESTAURAÇÃO: O SANTO ANTÔNIO DE GESSO DA FAMÍLIA IORA LOCALIZADO EM CORONEL PILAR, RIO GRANDE DO SUL

DEVOTION AND RESTORATION: THE PLASTER SAINT ANTHONY OF THE IORA FAMILY LOCATED IN CORONEL PILAR, RIO GRANDE DO SUL

DEVOCIÓN Y RESTAURACIÓN: EL SAN ANTONIO DE YESO DE LA FAMILIA IORA UBICADO EN CORONEL PILAR, RIO GRANDE DO SUL

Andreia Salvadori[1]
andreiasalvadori.cr@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini[2]
andreabachettini@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta o processo de restauração de uma escultura sacra de gesso intitulada Santo Antônio, pertencente à Família Iora. A imagem está inserida no Capitel de Santo Antônio, localizado na comunidade Sete de Setembro, no município de Coronel Pilar, Rio Grande do Sul. O trabalho integrou as atividades extensionistas do Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pintura, do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. A metodologia empregada na restauração dessa imagem devocional incluiu o estudo iconográfico, a contextualização social e histórica da obra, a análise do estado de conservação, a restauração propriamente dita e, por fim, a devolução da escultura à comunidade, no dia da festa do santo, realizada em 13 de junho de 2025.

Palavras-chave: Conservação-Restauração; Escultura Sacra; Gesso; Devoção; Santo Antônio.

ABSTRACT

This article presents the restoration process of a sacred plaster sculpture titled Saint Anthony, belonging to the Iora Family. The image is housed in the Saint Anthony Shrine, located in the Sete de Setembro community, Coronel Pilar, Rio Grande do Sul, Brazil. The project was part of the outreach activities of the Open Laboratory for the Conservation and Restoration of Paintings, within the undergraduate program in Conservation and Restoration of Movable Cultural Property at the Institute of Human Sciences of the Federal University of Pelotas. The

[1] Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Graduanda do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis do ICH/UFPel; Graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8196470592053678. Orcid: https://orcid.org/0009-0006-4606-7667

[2] Professora Associada do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro do ICH/UFPel; Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do ICH/UFPel; Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Especialista em Patrimônio Cultural Conservação de Artefatos pela UFPel; Graduação em Pintura e Gravura pela UFPel; Atua no Curso de Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais do ICH/UFPel e no Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes (CA) UFPel. É Tutora do Programa de Educação Tutorial do MEC - Grupo PET Conservação e Restauro.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9751810424118201. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1657-7966.

methodology applied in the restoration of this devotional image included an iconographic study, historical and social contextualization of the work, the restoration itself, and the return of the sculpture to the community in time for the Saint's celebration on June 13, 2025.

***Keywords*:** Conservation-Restoration; Sacred Sculpture; Plaster; Devotion; Saint Anthony.

RESUMEN

Este artículo presenta los procesos de restauración de una escultura sacra de yeso titulada San Antonio, perteneciente a la Familia Iora. La imagen se encuentra en el Capitel de San Antonio, ubicado en la comunidad Sete de Setembro, en Coronel Pilar, Rio Grande do Sul, Brasil. El trabajo formó parte de las actividades de extensión del Laboratorio Abierto de Conservación y Restauración de Pintura, vinculado al curso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles del Instituto de Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Pelotas. La metodología utilizada para la restauración de esta imagen devocional incluyó el estudio iconográfico, el contexto social e histórico de la obra, el análisis del estado de conservación, la restauración propiamente dicha y la entrega de la escultura a la comunidad para la fiesta del Santo el 13 de junio de 2025.

***Palabras clave*:** Conservación-Restauración; Escultura Sacra; Yeso; Devoción; San Antonio.

INTRODUÇÃO

Este artigo relata o processo de restauração de uma escultura sacra em gesso, representando Santo Antônio, pertencente à família Iora e situada na Comunidade Sete de Setembro, no município de Coronel Pilar, Serra Gaúcha, Rio Grande do Sul.

A obra integra um capitel, tipologia arquitetônica de pequeno porte associada à religiosidade popular dos imigrantes italianos e de seus descendentes no Sul do Brasil.

O estudo busca problematizar a relevância da preservação de bens culturais de caráter religioso inseridos em contextos comunitários, frequentemente relegados a uma posição marginal pelas instâncias institucionais de tutela. A consideração dessas manifestações permite evidenciar a sua dimensão simbólica e identitária, fundamentais para a compreensão do patrimônio cultural coletivo. Nesse sentido, é pertinente recordar que, como afirma Muñoz Viñas (2021, p. 31), "[...] a restauração não é apenas uma atividade técnica, mas uma prática cultural carregada de valores, condicionada pelas expectativas e pelas necessidades sociais". À luz dessa perspectiva, a metodologia aplicada à restauração da escultura sacra de gesso representando Santo Antônio, pertencente à família Iora, configura-se como um estudo de caso no qual articulam-se práticas devocionais, memória social e procedimentos técnicos de salvaguarda, reafirmando a importância de se preservar tais bens na sua complexidade.

A intervenção foi conduzida segundo os princípios da mínima intervenção e da reversibilidade, considerando, além dos aspectos materiais da escultura, o seu valor simbólico, devocional e memorial para a comunidade local.

CAPITÉIS NA CULTURA IMIGRANTE

Os capitéis são assim definidos por Vendrame (2007 apud Fagan, 2015, p. 68-69):

> [...] pequenas capelinhas construídas ao longo das estradas, em terras particulares ou encruzilhadas, e demonstram a religiosidade dos imigrantes e a frequência com que os familiares realizavam seus cultos. Suas formas podem variar desde uma cruz com cobertura de duas águas, uma capelinha com uma imagem, até capitéis maiores com pequenos altares. Foram erguidos para agradecer graças recebidas, dedicar-se a um santo de devoção ou do local de origem na Itália. A reza do terço era uma rotina noturna, feita de joelhos, mesmo após o exaustivo trabalho diário.

A construção dos capitéis está relacionada à distância entre as comunidades rurais e as igrejas principais, funcionando como espaços de vivência religiosa, socialização e fortalecimento da fé. Segundo Mazzotti (2018, p. 14), esses espaços foram erguidos por promessas ligadas a problemas de saúde, como doenças ou partos, acidentes e pedidos de chuva para as lavouras, demonstrando uma "crença inabalável" na proteção dos santos. Essas construções, feitas de madeira ou alvenaria, compõem a paisagem cultural de regiões de colonização italiana, com diferentes modelos e ornamentações.

Essas estruturas visam aproximar o fiel de seu Santo de devoção, por meio de orações, visitas aos locais e do gesto de tocar na imagem, que é uma característica fundamental da religiosidade católica, marcada pelo afeto e pela devoção, proporcionando uma experiência sensorial que se configura como uma forma física de oração. Esse costume, transmitido de geração em geração, aproxima a pessoa do sagrado como um gesto de carinho e fé, com a intenção de receber proteção e bênçãos espirituais. Por isso, muitos capitéis, oratórios e grutas possibilitam fácil acesso à imagem, pois são espaços pequenos, com altares e, muitos deles, sem proteção (Marchesan, 2023).

A Prefeitura Municipal de Coronel Pilar juntamente com a Secretaria Municipal da Educação, Esporte, Cultura e Lazer (SMECEL), em 2019, realizou o projeto *Histórias de Vida*, visando entrevistar 26 idosos selecionados pela faixa etária, que moravam em diferentes comunidades da região. Estas entrevistas foram transcritas e hoje fazem parte de uma exposição permanente no Centro Cultural Villas Boas em Coronel Pilar (RS). (Coronel Pilar, 2019).

A Senhora Alzira Grande Iora *(in memoriam)* foi uma das entrevistadas e relatou a história do Capitel da Família (Coronel Pilar, 2019).

Figura 1 – Alzira Grande Iora em frente ao Capitel Santo Antônio no dia da entrevista

Fonte: Coronel Pilar, 2019.

Transcrição de uma parte da entrevista realizada com a Senhora Alzira Grande Iora, em 20 de jan. 2025, cedida pelo Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar e SMECEL, registra:

> Meu nome é Alzira Grande Iora, nasci aqui nesta localidade, conhecida como Linha Macaco/Coronel Pilar, no dia 06 de fevereiro de 1938, sou filha de Luiz Antônio Grande e Felicina Grande Iora… Muito tempo depois conheci meu marido, Armindo Iora, casamos em 1958 na Igreja Matriz de Roca Sales, o Padre Fernando que fez nosso casamento.
> Tenho dois filhos, no nascimento do primeiro tive complicações de hemorragia, tanto que várias vezes me colocaram na cama e me levaram até lá embaixo em Arroio Augusta, pois aqui não tinha estrada para carro... o médico disse que eu não poderia mais ter filho devido estas consequências... Mas o marido queria um guri, fez promessa que se desse tudo bem iria fazer um capitel, foi então que tive um filho... o Capitel foi construído aqui e nos sábados se reuniam para rezar o terço, depois tinha o filó, tomavam chimarrão, ficavam conversando, houve um encontro que teve 200 pessoas.

Nesta parte da entrevista, observamos que o capitel foi construído em agradecimento por uma graça recebida, relacionada às questões de saúde, especificamente, o nascimento do segundo filho. Esse capitel está situado em frente à antiga casa da família, onde atualmente reside um dos netos, ocupando a mesma moradia que foi dos avós.

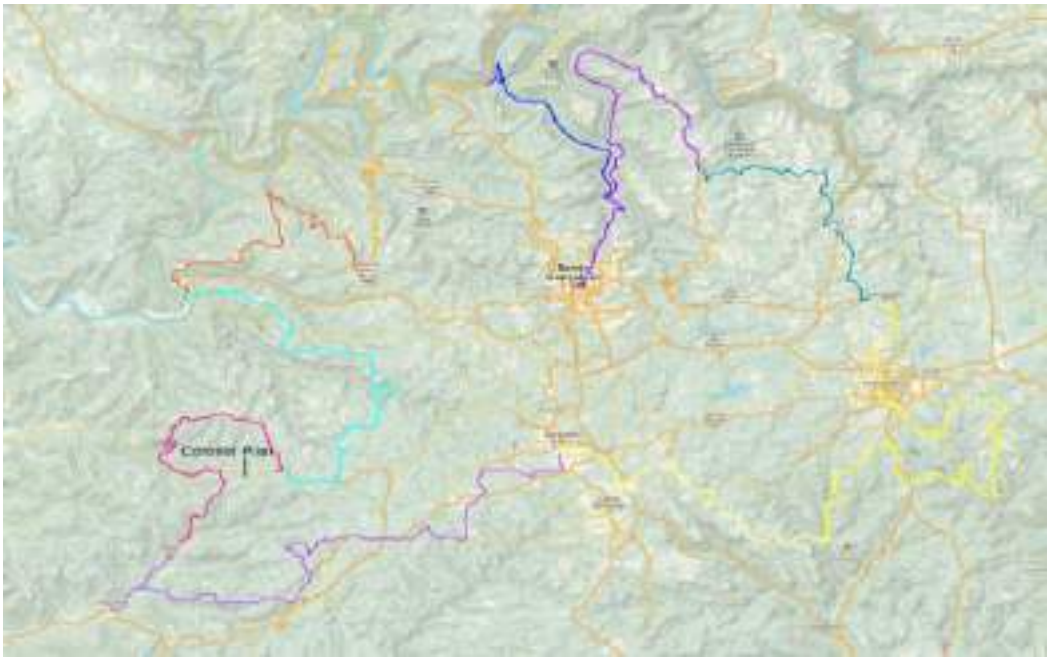
Em contato com a família Iora, em 2025, por meio de aplicativo de mensagens, foi possível obter informações complementares sobre o Capitel de Santo Antônio. O primeiro capitel foi construído em madeira, sobre uma elevação de terra próxima à casa da família, na década de 1970, e teve a participação dos membros da própria comunidade: Recy Augusto Fin, Darci Baruffi e Hugo Piccinini. A imagem do Santo foi doada pelo senhor José Schwab ao senhor Armindo Iora (Iora, 2025).

Embora pertença à família Iora, o Capitel sempre contou com a participação ativa da comunidade local nas atividades de organização e celebração da festa no dia do Santo. Inicialmente, as pessoas reuniam-se regularmente para a reza do terço, prática que, ao longo dos anos, foi se perdendo. Desde a sua construção, a celebração da missa em homenagem a Santo Antônio, no dia 13 de junho, mantém-se como uma tradição, ocorrendo todos os anos, independentemente de ser no meio ou no fim da semana. A celebração é conduzida pelo padre da Paróquia São José, de Roca Sales (RS), e tem a participação da comunidade para a liturgia e confraternização, com partilha de alimentos e convívio entre familiares, parentes, vizinhos e demais moradores. Em 9 de abril de 2012, a Prefeitura Municipal de Coronel Pilar promoveu a reforma do capitel e a repintura da imagem do santo. O espaço foi reinaugurado oficialmente com uma celebração em abril do mesmo ano (Iora, 2025).

A tradição dos capitéis é um símbolo da religiosidade que remonta à herança da imigração italiana no Rio Grande do Sul. Em 2025, diversos eventos foram realizados em comemoração aos 150 anos da chegada das famílias à região da Serra Gaúcha. Neste mesmo ano, o município de Coronel Pilar passou a integrar oficialmente a Rota dos Capitéis, um roteiro do turismo religioso que abrange comunidades do interior e da região central de dez municípios: Bento Gonçalves, Boa Vista do Sul, Carlos Barbosa, Farroupilha, Garibaldi, Imigrante, Monte Belo do Sul, Pinto Bandeira, Santa Tereza e Coronel Pilar (Rota dos capitéis, [2025?]).

Essa rota está traçada para se chegar a pequenos oratórios, capitéis, igrejas, capelas e grutas. As estradas são pavimentadas e não pavimentadas, como “caminhos rurais”, com trechos para serem percorridos por cicloturismo, caminhadas e veículos a motor. A rota passa por cidades e zonas rurais com muita vegetação, evidenciando, assim, a forte presença da fé e da devoção no cotidiano das populações locais. Atualmente, integra a paisagem e a identidade cultural dos municípios da região (Rota dos capitéis, [2025?]).

Figura 2 – Mapa da Rota dos Capitéis, caminhos da Imigração e fé e localização da cidade de Coronel Pilar



Fonte: Rota dos capitéis, [2025?].

HAGIOGRAFIA E DEVOÇÃO

Santo Antônio ingressou jovem na vida religiosa pela Ordem dos Frades Agostinianos, destacando-se como estudioso de teologia e pregador da Palavra de Deus. Cunha (1993) relata que ele nasceu em Lisboa (PT), em 1195, com o nome de Fernando, e faleceu em Pádua (IT), em 1231. Ao ingressar na Ordem Franciscana, adotou o nome Antônio, em homenagem a Santo Antão, e destacou-se como taumaturgo, assim chamado aquele que faz maravilhas.

Era conhecido como um homem de Deus. Pregava para multidões, que chegavam a ultrapassar trinta mil pessoas que o escutavam com profunda atenção. Até os comerciantes fechavam suas lojas para ouvi-lo e só retornavam ao trabalho ao término de suas pregações. Muitos pecadores, tocados por suas palavras, passaram a buscar uma vida com escolhas mais virtuosas, recorrendo a ele também em busca de conselhos. Sofrendo por uma doença persistente e por sua incômoda corpulência natural, o Santo afastou-se da multidão para dedicar-se à oração e preparar-se para a morte (Espira, 1996).

Santo Antônio faleceu em uma sexta-feira, dia 13 de junho de 1231, com apenas 36 anos. Após sua morte, sua fama difundiu-se pelos arredores, atraindo pessoas de várias províncias, reinos e línguas, pelos milagres que aconteciam, quando tocavam no seu túmulo e declaravam que ele era santo. Antônio foi canonizado em 1232, menos de um ano após seu falecimento, pelo Papa Gregório IX (Espira, 1996). Em 1946, recebeu o título de Doutor Evangélico, ou seja, “Doutor da Igreja Universal” (Basílica San Antonio de Padua, [2025?]).

No ano de 1263, seu corpo foi trasladado para a Basílica de Santo Antônio de Pádua, em Pádova (IT). Na abertura do túmulo, a língua estava intacta. Assim, a língua do Santo passou a ser considerada uma relíquia sagrada e simboliza seus dons de pregação, por ter proclamado com tanta fé a Palavra de Deus. Atualmente, essa relíquia está exposta na Capela das Relíquias que fica dentro da Basílica e pode ser vista por todos os que visitam o local. A festa da Língua é celebrada no dia 15 de fevereiro, em homenagem a esse acontecimento (Basílica San Antonio de Padua, [2025?]).

A popularidade de Santo Antônio como santo casamenteiro tem origem na sua sensibilidade às dificuldades enfrentadas por moças sem dote para o casamento. Conta a história que uma jovem em Nápoles, querendo se casar, mas não tendo dotes, rogou a Santo Antônio por um milagre, e aconteceu que ela recebeu, das mãos do Santo, um papel para cobrar uma conta que seria equivalente ao peso desse papel. Assim ela fez, recebendo toda a quantidade do dinheiro para o casamento (Fernandes, 2016).

Acontecem também os tradicionais casamentos caipiras, encenados durante as festas juninas, que representa o casamento do homem do interior, ocorridas no mês de junho em várias regiões do Brasil. Para essas dramatizações, são usadas camisetas xadrez e roupas coloridas. Sempre tem os elementos que fazem parte, como fogueira, bandeirinhas coloridas, flores, palhas, muita música de quadrilha e as "[...] comidas típicas: milho cozido, canjica, mingau de milho e de banana, bolo de macaxeira e de milho, pipoca, quentão, suco de abacaxi com gengibre" (Fernandes, 2016, p. 57). Essa festa já é considerada cultura popular brasileira.

A festa do Santo é marcada pelas trezenas, que são missas e orações realizadas ao longo de 13 dias, nas quais são pedidas a sua intercessão e graça. No mês de junho, acontece a distribuição dos "pãezinhos de Santo Antônio". Em muitas comunidades e igrejas, há o costume de abençoar e oferecer esses pães aos fiéis, em referência ao milagre do Santo, que teria multiplicado pães para alimentar os pobres. Esse fato narra um milagre ocorrido dentro do convento, em que o Frade padeiro, apreensivo por não ter encontrado mais os pães, porque Santo Antônio havia doado para os pobres ao redor do convento, contou o fato e o Santo mandou que ele averiguasse novamente os cestos. Assim o fez, encontrando os cestos cheios de pães que até sobrou para doar (Convento Santo Antônio, [2025?]). O Santo é também conhecido como protetor dos pobres e dos objetos perdidos.

A devoção a Santo Antônio é amplamente difundida no Brasil, e ele é padroeiro de diversas cidades. No Rio Grande do Sul, três municípios o têm como padroeiro: Santo Antônio da Patrulha, Santo Antônio das Missões e Santo Antônio do Planalto.

ICONOGRAFIA DE SANTO ANTÔNIO

A escultura representa uma figura masculina, como um jovem de pé. O braço esquerdo está levemente afastado do corpo. A mão aberta, flexionando a palma para cima, carrega um livro aberto, sobre o qual está uma criança. O braço direito está flexionado, com a palma da mão para a frente. O dedo mínimo e anelar estão um pouco flexionados, as unhas são curtas e quadradas. No antebraço, carrega flores brancas. A cabeça acompanha o eixo do tronco, levemente virada para a esquerda, e seu formato é oval. Tem boca pequena e fechada, queixo pequeno, nariz fino, sobrancelhas finas e compridas, olhos amendoados e pintados. As duas orelhas estão visíveis e seu cabelo é tonsurado – raspado no topo da cabeça.

Veste uma túnica marrom comprida com pregas verticais e barrado em detalhes de folhas e outros elementos orgânicos em dourado. Na cintura, usa um cordão branco com três nós e um terço. A metade dos pés está visível e os dedos estão expostos, mostrando unhas pequenas e quadradas; usa uma sandália na cor preta e está pisando em uma grama verde.

O Menino Jesus, figura de uma criança, está representado em pé sobre o livro aberto, com as mãos levemente erguidas e a cabeça flexionada para a lateral. Os cabelos curtos são levemente ondulados, a testa redonda, os olhos amendoados estão pintados, as sobrancelhas pequenas e finas, o nariz pequeno e o pescoço curto e grosso. Os braços estão abertos, levemente flexionados na altura dos ombros. As mãos estão abertas e os dedos são curtos e roliços. As pernas curtas e grossas estão separadas, em movimento. Os pés estão descalços e são gordos; parece caminhar sobre o livro. O vestido longo com pregas é branco, com detalhes em dourado, e formas de linhas retas e pontos, cobrindo-o até abaixo do joelho. Os detalhes na barra apresentam formas orgânicas.

O Santo é frequentemente representado com os símbolos: os lírios-brancos que ele segura representam a pureza e a castidade, e também a estação do ano em que ele faleceu no hemisfério norte. O Menino Jesus, segundo a tradição, apareceu nos braços do Santo, acariciando-o em virtude de suas pregações. O livro sobre o qual está o Menino Jesus simboliza o Evangelho, o conhecimento, a sabedoria e o grande pregador da Palavra de Deus, e justifica o título de Doutor da Igreja que recebeu. O cordão franciscano, com três nós, representa os votos perpétuos de obediência, pobreza e castidade. O hábito da Ordem Franciscana, na cor marrom ou cinza, indica sua pertença a essa ordem religiosa. O terço simboliza a sua devoção e entrega à Mãe de Deus e fazia parte do hábito franciscano. A tonsura, representativa do voto de castidade, foi feita pelo Bispo, numa cerimônia religiosa, quando foi ordenado no primeiro grau da Ordem (Convento Santo Antônio, [2025?]).

A ESCULTURA SACRA DE GESSO

Cada vez mais aumenta a demanda de esculturas sacras de gesso para a conservação e restauração. Essa categoria é pouco estudada no contexto patrimonial e dentro das universidades, principalmente pelo fato de a técnica e o valor estético a ela atribuído serem de baixo valor.

O gesso, que é sulfato de cálcio, é bastante utilizado pela sua facilidade de manuseio, baixo valor econômico e fácil acesso. Por isso, apresenta alguns problemas principais, que estão ligados à sua produção de moldagem, tais como: "[...] as rachaduras de expansão e o amarelecimento após secagem. As rachaduras estão relacionadas com a falta de proporcionalidade correta da mistura entre o pó de gesso e a água" (Quites; Santos, 2013, p. 151). A rapidez com que o gesso endurece requer uma aptidão no trabalho de colocar a mistura pronta nas formas, sem atraso. Essas reproduções são realizadas em formas e requerem cuidados no manuseio no momento da retirada, para evitar a formação de bolhas. Quanto aos acabamentos, são feitos com lixas de várias numerações.

Quites e Santos (2013) esclarecem que o gesso pode receber uma camada de policromia para realçar o estético em peças decorativas e imagens sacras. "Para sua coloração geralmente são utilizados materiais que empreendem brilho, tintas que recobrem sua superfície ou até mesmo pigmentos misturados no pó de gesso" (Quites, Santos, 2013, p. 153). Essa produção de imagens sacras de gesso, de acordo com as autoras citadas, decorreu da demanda dos fiéis católicos. No Brasil, essa técnica foi mais difundida a partir do final do século XIX. Hoje encontramos várias imagens de tamanhos variados e de diferentes santos nas lojas, com estéticas mais detalhadas e outras de qualidade inferior.

CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA DE SANTO ANTÔNIO DO CAPITEL DA FAMÍLIA IORA

Dados sobre a identificação da escultura referente a Santo Antônio: gesso oco, policromado, de autor não identificado. Dimensões: corpo – 81 cm de altura; 20 cm profundidade; e 30 cm de largura. Base: 5 cm de altura; 26 cm de profundidade; e 6 cm de largura. Peso: corpo 9,90 kg e base 3,90 kg. A datação é próxima à década de 1970 e pertence à família Iora. A Figura 3 expõe as imagens da escultura quando chegou ao Lacorpi.

Figura 3 – Imagens do Santo Antônio: frente, verso, base e parte inferior

Fonte: acervo do Lacorpi.

Para a restauração da peça, levamos em consideração os critérios da mínima intervenção, como recomenda Brandi (2008, p. 33): "A Restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo."

Foram realizados exames, para estabelecer a proposta de intervenção da escultura sacra em gesso de Santo Antônio. O exame de fotografia de fluorescência de ultravioleta realizado possibilitou a obtenção de algumas informações que confirmaram lacunas da peça, já identificadas em exame preliminar. No entanto, a inspeção visual não revelou fluorescência significativa, que indicasse intervenções anteriores, apesar de já se saber que a peça passou por processos de repintura.

Para comprovar a existência dessa repintura, foram coletadas amostras da camada pictórica, utilizando-se duas metodologias: raspagem e remoção de fragmentos. As coletas foram realizadas em áreas de menor interesse, que não são pontos focais da obra, causando menos impacto à integridade estética da escultura.

O primeiro procedimento do estudo estratigráfico consistiu na abertura de uma janela de prospecção atrás do manto da escultura, visando identificar as camadas presentes. Utilizando um microscópio acoplado à câmera de um celular, foi possível ampliar a visualização da área analisada. O resultado foi satisfatório: identificou-se a camada do suporte, o gesso, a base preparatória, a primeira camada pictórica, a camada de encolagem e uma segunda camada pictórica, confirmando a existência de uma repintura em outra tonalidade de marrom.

Na segunda etapa do estudo, foi removido um fragmento da mesma área, que foi transferido para uma lâmina de vidro e analisado em estereomicroscópio. Essa análise confirmou os resultados da primeira prospecção, evidenciando a sequência das camadas originais e a repintura.

Os testes de solubilidade tiveram como objetivo identificar o solvente com maior eficácia na remoção da sujidade, sem causar danos. Foram utilizados sete tipos de solventes, e o Trietanolamina, Triton x, Água deionizada (TTA) mostrou-se mais eficiente na limpeza do hábito marrom, da carnação, da capa do livro e dos cabelos. Já para a túnica branca do Menino Jesus, as páginas do livro e os lírios, o sabão de resina apresentou melhor desempenho, removendo a sujidade incrustada nas áreas brancas, sem comprometer a camada de cor.

A escultura, construída em suporte de gesso, estava em bom estado de conservação. No entanto, o desprendimento de algumas partes comprometia a estética da obra e sua estabilidade estrutural. Foi, então, elaborado um mapa de danos, no qual foram identificadas as seguintes alterações: sujidades, desprendimentos, presença de material agregado (gesso), perda de policromia e repintura.

Em conversa com a família Iora, ficou decidido que a repintura não seria removida, pois já fazia parte da identidade da escultura e passou a ser venerada pela comunidade em seu estado atual. No caso analisado, a execução da repintura foi solicitada pela Prefeitura Municipal de Coronel Pilar, para atender a pedido dos devotos da comunidade, como um ato de fé, de valorização estética e de cuidado com a imagem sagrada, pois estava faltando uma das mãos.

Nos locais específicos, como dedos, hábito e base, que apresentavam perdas na camada pictórica, foram realizados nivelamento, lixamento e reintegração cromática, utilizando tinta aquarela na técnica de pontilhismo.

A base encontrava-se preenchida com gesso, sendo necessário remover esse material, para recuperar a originalidade da imagem do Santo. Posteriormente, realizou-se o encaixe das duas partes: base e corpo. Com o auxílio de formão e martelo, retirou-se o material mais grosso; em seguida, utilizando-se uma espátula dentária, foi possível remover, de forma mais minuciosa, os resíduos remanescentes.

Em uma das laterais da base de madeira, observou-se que o material estava macio. Procedeu-se à escavação para verificar possível galeria de insetos xilófagos, mas constatou-se que a área havia provavelmente sido queimada por uma vela, pois apresentava odor de fumaça, mesmo sendo leve e de cor escura. Toda a parte queimada foi removida, para evitar o apodrecimento da madeira. Em seguida, o espaço foi preenchido com massa de nivelamento. Aplicou-se piretróide e a peça permaneceu em quarentena por algumas semanas.

Para consolidar as duas partes da escultura (corpo e base), removeu-se a base de madeira localizada sob o gesso e posicionou-se a imagem de cabeça para baixo. Dessa forma, foi possível realizar a fixação, utilizando-se uma barra de inox envergada em formato da letra “U” e apoiada nas duas laterais: base e do corpo, consolidadas com gesso e juta. Na área de desprendimento, aplicou-se gesso misturado com cola, água e álcool, posicionando a base dos pés sobre a base do corpo, deixando secar com pesos. A base de madeira da parte debaixo que foi removida apresentava áreas apodrecidas, com risco de comprometer a escultura, e a madeira das laterais, motivo pelo qual optou-se por substituí-la por outra, de mesmo tamanho, fixada com parafusos. Com a estrutura consolidada, foram executados os procedimentos de nivelamento, lixamento e reintegração cromática.

Os dedos mínimo e anelar encontravam-se desprendidos; aplicou-se Paraloid B-72 e, em seguida, cola branca, para reposicioná-los, realizando o nivelamento das lacunas.

Para finalizar, aplicou-se verniz em toda a escultura, com o objetivo de criar uma camada de proteção, considerando que a intenção da comunidade é manter o Santo no capitel, sem proteção de vidro, para que as pessoas possam tocá-lo. Nessa condição, a peça ficará exposta a diversos agentes de deterioração, como temperatura incorreta, pois, no estado do Rio Grande do Sul, as estações do ano são bem definidas, com temperaturas elevadas no verão e baixas no inverno, e oscilações entre períodos úmidos e secos, que provocam variações na umidade relativa do ar.

Figura 4 – Imagens do processo do restauro: remoção do gesso, limpeza química, consolidação das bases com barra de inox, nivelamento e reintegrações cromáticas

Fonte: acervo do Lacorpi.

SOLENIDADE DE SANTO ANTÔNIO

No dia 13 de junho de 2025, o Santo Antônio retornou para seu Capitel. Quando ele chegou e foi colocado no seu altar, as pessoas aproximaram-se para fazer suas orações e pedidos, tocando-o. Na ocasião, teve uma missa solene, que contou com a participação da comunidade, amigos, parentes e devotos.

Houve também a bênção dos pãezinhos, tradição que envolve a história desse Santo. Alguns devotos fazem promessas, doam os pães para serem abençoados e distribuídos para as pessoas. Após a missa solene, a comunidade festejou com a partilha de pão, salsichão, frango assado, chá e café. Uma das autoras teve a oportunidade de participar dessa festividade.

Figura 5 – Imagens da Solenidade de Santo Antônio, no dia 13 de junho de 2025

Fonte: acervo da autora.

CONCLUSÃO

A restauração da escultura de Santo Antônio, situada no Capitel da família Iora, demonstrou a importância de preservar bens culturais que, embora muitas vezes à margem das grandes instituições patrimoniais, têm profundo valor simbólico, histórico e afetivo para as comunidades locais. A intervenção foi conduzida com base em critérios técnicos da conservação-restauração, respeitando as especificidades do material, as marcas do tempo e, sobretudo, a função devocional da imagem.

Durante o processo, a escuta e a colaboração dos membros da família Iora foram fundamentais para a definição dos limites da intervenção, em especial na decisão de preservar a camada de repintura presente na escultura. As escolhas em processos de restauração não se limitam a critérios técnicos, pois também envolvem dimensões culturais, sociais e éticas relacionadas ao contexto e aos significados da obra.

A entrega da escultura sacra de gesso ocorreu em 2025, no dia 13 de junho, em que é celebrada a festividade religiosa, reforçando, assim, a importância das ações extensionistas no âmbito universitário, que promoveu a restauração e sua reinserção ao uso cultural original.

Mais do que recuperar a integridade física da peça, o trabalho buscou reconectar a escultura à sua dimensão original de fé e pertencimento. A participação ativa da família proprietária e a celebração comunitária de reinserção da imagem revelam como o patrimônio mantém-se vivo quando cuidado de forma compartilhada.

Nesse sentido, ações como esta reafirmam o papel social da conservação-restauração e das universidades públicas, ao aproximarem conhecimento técnico e sensibilidade cultural, promovendo o diálogo entre ciência, memória e devoção. A escultura restaurada volta a ocupar seu lugar na paisagem simbólica da comunidade de Sete de Setembro, renovando laços entre passado e presente.

REFERÊNCIAS

BASÍLICA SAN ANTONIO DE PADUA. *1231 Sua morte.* Pádova, IT, [2025?]. Disponível em: https://www.santantonio.org/en/content/1231-his-death. Acesso em: 22 maio 2025.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, SP: Editorial, 2008.

CONVENTO SANTO ANTÔNIO. *Devoções*. Rio de Janeiro, [2025?]. Disponível em: https://franciscanos.org.br/conventosantoantonio/o-santuario/#:~:text=O%20cord%C3%A3o%20na%20Imagem%20de,quando%20faz%20os%20votos%20perp%C3%A9tuos. Acesso em: 1 jun. 2025.

CORONEL PILAR. Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal da Educação, Esporte, Cultura e Lazer. *Histórias de vida*. Coronel Pilar: SMECEL, 2019.

CUNHA, Maria José de Assunção da. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

ESPIRA, Frei Juliano de. *Vida de Santo António Confessor ou vida segunda*. Trad. de Frei José Afonso Lopes, OFM. Braga: Editorial Franciscana, 1996. p. 128-150.

FAGAN, Elaine Binotto. *Quarta colônia*: terra, gente e história. Santa Maria: Pallotti, 2015.

FERNANDES, Urçula Regina Vieira. *Festejos de Santo Antônio do bairro da Terra Preta (Manacapuru-Am)*. 2016. 286 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

IORA, Maisa. *A história do Capitel Santo Antônio*. [Entrevista cedida a] Andreia Salvadori, em 4 de maio de 2025 às 16h37. 11 mensagens de WhatsApp.

MARCHESAN, Alexandra Pozzatti. *Trilha divertida dos capitéis de Nova Palma (RS):* a educação patrimonial na educação infantil. 2023. 165 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico Centro de Ciências Sociais e Humanas) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2023. Disponível em: http://repositorio.ufsm.br/handle/1/28377. Acesso em: 2 jun. 2025.

MAZZOTTI, Fabiano. *O livro do capitel*. Bento Gonçalves: Pallotti, 2018.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoria contemporânea da restauração*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2021.

QUITES, Maria Regina Emery; SANTOS, Nelyane Gonçalves. Esculturas devocionais em gesso. Técnicas e materiais. *Estudos de Conservação e Restauro*, Lisboa, v. 5, p. 148-165, 2013. DOI: https://doi.org/10.34618/ecr.5.3749. Disponível em: https://revistas.ucp.pt/index.php/ecr/article/view/7893. Acesso em: 1 jun. 2025.

ROTA DOS CAPITÉIS – CAMINHOS DA IMIGRAÇÃO E FÉ. Mapas topográficos, mapas de trilhas e imagens de satélite. *[S. l.]*: Rota dos Capitéis, [2025?]. Disponível em: https://www.gaiagps.com/map/?loc=10.0/-51.7036/-29.1883&pubLink=ITetwn0wZDWuS0AzfmEL0n6H&folderId=4974fc52-9b2a-461c-bec6-780a6abd19fe. Acesso em: 1 jun. 2025.

IMAGEM BRASILEIRA. Vol.1 Nº 15, Dez./2025 - ISSN: 1519-6283 / e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico), DOI: 10.5281/zenodo.18263683

VALORES MATERIAIS E IMATERIAIS NA FUNDAMENTAÇÃO DE CRITÉRIOS PARA INTERVENÇÃO EM ESCULTURA

MATERIAL AND IMMATERIAL VALUES IN THE BASIS OF CRITERIA FOR INTERVENTION IN SCULPTURE

VALORES MATERIALES E INMATERIALES EN LA BASE DE LOS CRITERIOS DE INTERVENCIÓN EN LA ESCULTURA

Claudia Ferreira Lima Costa[1]
claudiaeliezercosta@gmail.com

Luciana Bonadio[2]
lucianabonadio.ufmg@gmail.com

RESUMO

Este artigo objetiva discutir critérios de intervenção de conservação-restauração em objetos tridimensionais, à luz de valores materiais e imateriais assimilados em seu percurso histórico. O objeto do estudo é uma escultura devocional representando São João Marcos, datada da primeira metade do século XVIII, proveniente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, da cidade de Raposos, Minas Gerais. A análise da policromia desta escultura confirmou a hipótese de que a obra passou por três momentos históricos de execução técnica: policromia, repolicromia e repintura. Nestes estratos, foi possível estabelecer diferenças no que tange à qualidade técnica e às particularidades de cada fase. À luz dos aspectos materiais, propôs-se intervenções na escultura, mantendo os tempos diferentes da policromia, visando preservar valores imateriais – patrimonial, religioso, histórico, artístico, museal – presentes na matéria da obra, sem eliminar aspectos agregados ao longo do tempo.

Palavras-chave: Escultura Devocional; Valores Materiais; Valores Imateriais; Conservação-restauração.

ABSTRACT

---

[1] Graduada em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase nos percursos de escultura, pintura e documentos gráficos, 2024. Pós-Graduação em Informática na Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), 1997. Graduação em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (Fafich-UFMG), 1990. Professora de História nas redes pública e particular de Belo Horizonte, Minas Gerais. Autora de livros didáticos de História para a primeira fase do Ensino Fundamental. Colaboradora do Projeto AcervoF – acervo de equipamentos fotográficos, na EBA-UFMG. Experiência na área de conservação-restauração de pinturas e objetos tridimensionais e na montagem de exposições. Lattes: https://lattes.cnpq.br/8820074493246339. Orcid: https://orcid.org/0009-0001-1946-2681.

[2] Professora Assistente na EBA-UFMG nas áreas de conservação-restauração de objetos tridimensionais e de pintura. Técnico de nível superior – conservação e restauração no Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; atua na preservação dos acervos da instituição e na conservação de exposições temporárias. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), EBA-UFMG, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural. Mestre em Artes e Tecnologia da Imagem pelo PPGArtes-EBA-UFMG, 2002. Especialização em conservação-restauração de bens culturais móveis, pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor)-EBA-UFMG, 1996. Graduação em Artes Visuais, 1992. Bacharel em Escultura e Desenho, 1999 (EBA-UFMG). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em conservação-restauração de esculturas e pinturas e de obras de arte contemporânea.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1896237320930663. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1376-4504.

This article aims to discuss conservation-restoration intervention criteria for three-dimensional objects, in light of material and immaterial values assimilated in their historical path. The study is based on a devotional sculpture representing São João Marcos, dated from the first half of the 18th century, originating from the Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, in the city of Raposos, Minas Gerais. The analysis of the polychromy of this sculpture confirmed the hypothesis that the work underwent three historical moments of technical execution: polychromy, repolychromy and repainting. In these strata it was possible to establish differences regarding the technical quality and the particularities of each phase. In light of the material aspects, we propose interventions in the sculpture maintaining different times of polychromy, aiming to preserve immaterial values – patrimonial, religious, historical, artistic, museum – present in the material of the work, without eliminating aspects added over time.

Keywords: Devotional Sculpture; Material Values; Immaterial Values; Conservation-Restoration.

RESUMEN

Este artículo pretende discutir criterios de intervención de conservación-restauración de objetos tridimensionales, a la luz de los valores materiales y inmateriales asimilados en su trayectoria histórica. El estudio se basa en una escultura devocional que representa a São João Marcos, que data de la primera mitad del siglo XVIII, procedente de la Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, en la ciudad de Raposos, Minas Gerais. El análisis de la policromía de esta escultura confirmó la hipótesis de que la obra pasó por tres momentos históricos de ejecución técnica: policromía, repolicromía y repinte. En estos estratos fue posible establecer diferencias en cuanto a la calidad técnica y las particularidades de cada fase. A la luz de los aspectos materiales, se proponen intervenciones en la escultura, manteniendo diferentes tiempos de policromía, buscando preservar valores intangibles – patrimoniales, religiosos, históricos, artísticos, museísticos – presentes en el material de la obra, sin eliminar aspectos añadidos a lo largo del tiempo.

Palabras clave: Escultura Devocional; Valores Materiales; Valores Intangibles; Conservación-Restauración.

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo deste trabalho é a escultura em madeira policromada representando São João Marcos (Figuras 1a e 1b), proveniente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, da cidade de Raposos em Minas Gerais.

Figura 1a – São João Marcos (visão frontal)

Figura 1b – São João Marcos (visão posterior)

Fonte: fotografias de Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.

A análise iconográfica do São João Marcos revela indumentária eclesiástica típica de bispos, identificável pela configuração de suas vestes: mitra, dalmática, capa pluvial, cruz peitoral e túnica (Figura 2). A posição das mãos sugere que a representação poderia portar um báculo. Uma das peculiaridades observáveis nesta escultura é o relicário incrustado no alamar, no qual se encontra um pequeno fragmento sobre veludo vermelho, cuja cavidade é arrematada por uma calota de vidro. Esta escultura foi tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em junho de 1938[3], sendo registrada no Livro do Tombo das Belas Artes – Lista de Bens Tombados e Processos em Andamento (IPHAN, [2025]) –, por meio do tombamento integral da edificação e do acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos. Em outro documento do IPHAN, de 1987, a mesma obra foi inventariada sob inscrição nº MG/87-029.0009. Este registro reafirma a procedência da escultura, datando-a na primeira metade do século XVIII, indicando também que, naquela época, não foram encontradas referências iconográficas desta devoção pelos responsáveis técnicos.

[3] Na ficha do SPHAN de 1987, no item 23, está registrada a proteção legal da obra em 13/06/1938, em âmbito federal, na condição de tombamento em conjunto, Proc. 67 – T/Lº B.A./117/f.21.

Figura 2 – São João Marcos – Identificação dos elementos da indumentária

Fonte: fotografia de Cláudio Nadalin, 2018. Acervo CECOR.

Em 2018, a obra foi selecionada como objeto de restauração a ser tratado no curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis (CCRBCM) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) por meio da parceria institucional entre o CCRBCM, o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) e o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte. Entre 2018 e 2019, a escultura de São João Marcos foi analisada e recebeu intervenções no suporte e na policromia feitas por estudantes do referido curso, tendo também sido objeto de estudo do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado por Giulia Alcântara Cavalcante (2021).

Partindo do pressuposto de que a compreensão de uma obra de arte decorre não somente dos seus aspectos materiais, mas também do reconhecimento de seus valores imateriais, analisamos, em TCC apresentado em 2024, os aspectos simbólicos da escultura, objetivando indicar ações de conservação-restauração baseadas em critérios discutidos com base nas peculiaridades da escultura de São João Marcos, do município de Raposos (Costa, 2024).

Assim, neste artigo, apresentaremos as principais características da policromia da escultura como parte de sua análise material, abordando, na sequência, valores diversos agregados no percurso da obra e, por fim, argumentaremos sobre critérios de intervenção respaldados pelos valores analisados.

POLICROMIA DA ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS

O termo policromia é usado metodologicamente para obras tridimensionais que abarcam, segundo Gonzáles e Espinosa (2001), camadas aplicadas sobre o suporte usando diferentes técnicas pictóricas e decorativas, com ou sem base de preparação, tendo como objetivo proporcionar acabamento ou adornamento em esculturas ou elementos arquitetônicos e ornamentais.

Tendo em vista que o suporte já havia passado pelos tratamentos necessários em anos anteriores, em 2024, foram realizados exames globais e pontuais com o objetivo de diagnosticar o estado de conservação e ampliar os estudos sobre a policromia da escultura de São João Marcos. Neste momento, observamos que se destacavam muitas áreas lacunares na policromia. Ao tratar da complexidade estratigráfica de esculturas, Quites (2019, p. 115) assim caracteriza as lacunas de policromia:

> As lacunas de superfície são aquelas que possuem uma maior capacidade de integração com o conjunto da policromia, pois são perdas de veladuras, camadas de ornamentação, brilho das folhas metálicas [...] As lacunas de profundidade [...] expõem a característica branca da maioria das preparações de policromia [...] produz(em) um efeito que destoa totalmente do conjunto, brilhando e transformando a lacuna numa figura de destaque na obra [...] Já a lacuna de profundidade total da policromia expõe a madeira e também promove desnível entre a superfície o lenho.

A policromia da escultura de São João Marcos pode ser caracterizada pela presença de lacunas nos três níveis descritos. Tais lacunas podem ter origens diversas, como, por exemplo, serem provenientes da movimentação do suporte, da perda de adesão entre as camadas da policromia, de abrasão, da remoção de repintura e de repolicromia. Nas regiões de douramento, além das lacunas, nota-se a presença de camadas de purpurina, com aspecto bastante escurecido, devido ao seu envelhecimento e oxidação.

Os exames realizados em 2024 permitiram construir um quadro comparativo de camadas da policromia, que revelou três referências temporais em relação aos estratos da obra: primeiro momento, policromia original; segundo momento, repolicromia; terceiro momento, repintura. Além de identificar as três fases, foi possível estabelecer diferenças no que tange à qualidade técnica e aos aspectos materiais de cada uma.

Ramos e Martínez (2001) definem tais conceitos da seguinte forma: policromia é a camada que recobre uma obra tridimensional ou parte dela, usando técnicas distintas de decoração e acabamento; repolicromia é uma renovação realizada em momento histórico diferente da policromia, com intenção de novo uso ou adaptação ao gosto da época; repintura é uma intervenção cuja intenção é dissimular ou ocultar danos da policromia, imitando ou transformando a policromia. Nos três casos, essa intervenção pode ser parcial ou total.

Na escultura em estudo, no momento original, a policromia apresenta características eruditas, com ornamentações delicadas e de aplicação primorosa, que denotam conhecimentos técnicos apurados, especialmente nas decorações em relevo (Figuras 3 e 4). Tais relevos estão visíveis em áreas onde foi realizada a remoção de camadas, mas estão presentes também em camadas subjacentes e em impressões ou marcas que puderam ser visualizadas nas imagens de raios X. O esgrafito presente na dalmática tem regularidade e sofisticação, acompanhando a posição das mangas e a movimentação do tecido na indumentária (Figura 5).

No segundo momento, da repolicromia, foi possível verificar algumas variedades técnicas de ornamentação no estofamento: punções, esgrafitos e pintura a pincel. Ainda que tenhamos verificado diferentes modelos de punção, são observáveis irregularidades na sua execução, tanto na formação dos grafismos quanto na variabilidade das punções, devido à força impressa no momento das batidas sobre a camada de douramento (Figura 6).

Figura 3 – Detalhe do barrado da capa com relevo

Fonte: fotografia de Claudia Lima, 2023.

Figura 4 – Esgrafito no alamar e na dalmática

Fonte: fotografia de Claudia Lima, 2024.

Figura 15 – Punções em ziguezague no barrado da capa

Figura 6 – Esgrafito na estola – lados direito e esquerdo

Fonte: fotografias de Claudia Lima, 2024.

Os esgrafitos da repolicromia apresentam disparidades no desenho e na simetria, como é o caso da cruz representada na estola (Figura 6) e dos traçados dos desenhos que, comparados com os motivos fitomorfos da policromia original, são mais simples e com menor variedade temática. Os contornos em pintura a pincel também podem ser relacionados ao segundo momento e apresentam-se em esboços de espessuras dissonantes, que não se coadunam com o que foi examinado na policromia.

Os aspectos da repintura são bastante claros, ainda que, atualmente, a maior parte dessas camadas tenha sido removida. Sua principal característica é a aplicação irregular e a aparência semelhante a tintas industriais contemporâneas, o que pode ser observado, por exemplo, na fluorescência de ultravioleta da dalmática, esverdeada na policromia e branca na repintura, e também nas áreas escuras, correspondentes à purpurina oxidada aplicada sobre o douramento (Figura 7). Não foram realizados exames específicos para identificação desses materiais, mas a apresentação desse momento é muito bem definida de acordo com a conceituação de Ramos e Martinez (2001, p. 650): "[...] intervenção [...] realizada com a única intenção de dissimular ou ocultar danos na policromia [...] e normalmente não respeita os limites da lacuna."

Figura 7 – Fluorescência de ultravioleta em 2023

Fonte: fotografia de Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.

Brandi (2004) discute a dupla historicidade que caracteriza uma obra de arte: o seu momento de produção por um artista, num determinado tempo e lugar; e o(s) momento(s) seguinte(s) decorrentes da existência do objeto no tempo e lugar presentes. Consoante esse

autor: "O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico que de modo contínuo se desloca para frente, será construído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços" (Brandi, 2005, p. 33).

As investigações sobre a escultura de São João Marcos indicaram estratos sobrepostos na materialidade da obra, que ressaltam a importância da análise material para avançar na compreensão deste objeto, notadamente de suas características simbólicas.

VALORES MATERIAIS E IMATERIAIS

Muñoz Vinãs (2021), na *Teoria Contemporânea da Restauração*, aponta que a Restauração grafada com inicial maiúscula, é a ação que descreve o conjunto das atividades próprias do conservador-restaurador, objetivando devolver a um estado anterior as características perceptíveis do objeto. Para esse conservador-restaurador, a Restauração não se define em função do objeto, visto que, o que lhe atribui valor são características subjetivas determinadas pelos sujeitos e não pelo próprio objeto. Estas caraterísticas subjetivas são aspectos intangíveis que envolvem a matéria, tangível.

> Os objetos de Restauração são signos de aspectos intangíveis de uma cultura, de uma história, de algumas vivências, de uma identidade; signos especialmente privilegiados por um coletivo (uma nação, um grupo de nações, um povo, uma cidade, uma família, um clube de basquete) ou inclusive por um só indivíduo (Muñoz Viñas, 2021, p. 47).

O autor citado destaca que a aplicação do termo restauração não é suficiente para definir a atividade de Restauração conforme conceituou. Por isso, para além da descrição de fatos, de intenções ou de técnicas, é necessário atentar para a questão do objeto. De que objeto se trata? A Restauração pode ocupar-se de objetos diversos, geralmente valorados com base em conceitos, como antiguidade, artisticidade, historicidade, originalidade, autenticidade, entre outros. Ao discutir a definição de quais objetos seriam passíveis de uma ação de restauração, Muñoz Viñas (2021, p. 42-43) propõe:

> [...] elaborar uma teoria que permita identificar de forma precisa cada um dos "objetos de Restauração" é um rigor impossível, porque de fato, cada pessoa pode afirmar ou crer que "restaura" o que deseja [...] A única forma realmente precisa de caracterizá-los consistiria em enumerá-los um a um, isto é, renunciar a encontrar um código, um padrão sobre o conceito.

A escultura de São João Marcos agregou, ao longo de sua existência, uma vasta gama de valores materiais e imateriais que tornaram única esta obra. Assim, discorreremos sobre alguns desses aspectos, visando arrolar critérios para propostas de intervenção.

Valor Patrimonial

Desde 1938, a escultura de São João Marcos é um patrimônio tombado, conforme inscrição nº MG/87-029.0009. Este bem foi tombado em conjunto com outros que pertenciam à Matriz de Nossa Senhora da Conceição, logo após a fundação do SPHAN, órgão federal de identificação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, criado oficialmente em 13 de janeiro de 1937, pela Lei nº. 378 (Castriotta, 2009). No bojo da criação do SPHAN, foi estabelecido o Decreto-Lei n° 25, de 30 de novembro de 1937 (Brasil, 1937) – momento em que a obra foi tombada –, que versa sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e assim o define em seu artigo 1º:

> Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens moveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (Brasil, 1937).

Ao longo do século XX, o conceito de patrimônio foi influenciado pelas ideias de Riegl (2014), que inovou ao atribuir valores e componentes simbólicos ao campo do patrimônio, descentralizando o foco da materialidade: "[...] a denominação de 'monumentos', usada para essas obras, deve ser entendida não em sentido objetivo, mas em sentido subjetivo. Seu significado e importância não provêm da sua destinação original, mas daquilo que nós sujeitos modernos atribuímos a eles" (Riegl, 2014, p. 36).

Segundo Castriotta (2009), as modificações no campo do patrimônio ampliaram este conceito, expandindo ainda mais os seus sentidos para o âmbito dos valores, abarcando aspectos tangíveis e intangíveis do bem cultural. O que inicialmente era abrangido pela excepcionalidade estética e pela memória histórica, avança para o campo da cultura e das mentalidades, passando de "[...] uma noção restrita e bastante delimitada de 'patrimônio histórico e artístico' para uma noção muito ampliada – e, às vezes proteiforme – de 'patrimônio cultural'." (Castriotta, 2009, p. 96).

Neste contexto, a escultura objeto deste estudo tem seu valor de patrimônio reconhecido oficialmente na primeira metade do século XX, valor que foi reforçado e renovado no século XXI, ao ser eleita, em 2018, objeto de Restauração pela representação da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Nesse momento, a obra saiu de uma condição de relativo apagamento em um quarto da casa paroquial e, por decisão de sujeitos, teve seu valor de patrimônio corroborado, ao ser encaminhada ao CCRBCM.

Desta escolha, mediada pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, resultaram as pesquisas realizadas entre 2018 e 2024. Tais estudos resgataram valores esvanecidos pela metafórica e literal poeira do tempo que se assentou sobre a escultura de São João Marcos.

Valor Religioso

A escultura de São João Marcos não pertence ao conjunto de obras que ocupavam os retábulos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição nas últimas décadas. Por muito tempo, a obra ficou em um depósito na casa paroquial, sem ser exposta ao público. Esta condição, provavelmente, relaciona-se ao fato de que, na região de Raposos, essa devoção não registrava culto ativo e nem preservava a memória da possível origem dessa representação, ainda que conservasse sua identificação grafada na base da escultura.

Quites (2019), com base nos conceitos apresentados por Myrian Serck-Dewaid de esculturas de "culto vivo" e outras que não possuem culto vivo, classifica as obras eclesiásticas em imagens devocionais "ativas ou inativas". Assim, "[...] uma imagem 'sem devoção', num nicho, numa sacristia ou até mesmo escondida debaixo de escadas de um trono de altar [...] não pode ser chamada, no momento, de imagem devocional ou de 'culto ativo'." (Quites, 2019, p. 55).

Conforme a classificação da autora citada, embora faça parte da imaginária religiosa, o fato de não possuir culto ativo na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, aproxima a escultura da condição simbólica de obra de arte ou de objeto histórico. Ainda que avaliada nesta condição, até o momento, esta obra é a única representação de São João Marcos identificada em Minas Gerais.

Entre 1986 e 2002, Célio Macedo Alves inventariou imagens guardadas em igrejas mineiras tombadas pelo IPHAN (Coelho, 2005). Das 1.662 imagens levantadas, há somente uma de São João Marcos identificada, que pertence à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição da cidade de Raposos, tombada em conjunto pelo SPHAN em 1938. Mesmo sem devoção ativa, a escultura não perdeu seu significado religioso. Afinal, trata-se da representação de um santo que guarda um elemento caro aos preceitos católicos: a relíquia, como uma presença divina e milagrosa.

Valor Histórico

Ao ser alçada à condição de patrimônio tombado pelo SPHAN em 1938, a obra alcançou o reconhecimento de seu valor histórico e artístico, conforme conceituação vigente à época.

Os estudos conduzidos por Bonadio, Cavalcante e Moura (2020) trouxeram à tona a iconografia e a hagiografia de São João Marcos, a origem dessa devoção na cidade de Braga, Portugal, e sua relação com a obra de Raposos.

Em 2024, foi localizado um documento original com referência a uma antiga capela em Raposos dedicada a este santo, que foi demolida por volta de 1755, para dar lugar à Capela de Nossa Senhora do Rosário, ainda presente no local. Este documento do século XVIII deu pistas de que a escultura guardada anteriormente sem culto ativo na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição ocupou o imaginário e teve lugar de devoção em algum momento do referido século naquela região.

Com base nessas informações, restou buscar alguma relação direta entre o município mineiro e a Misericórdia de Braga, onde se encontram as relíquias do santo. A pesquisa desenvolvida por Costa (2024) apontou que o terreno onde se localizava a capela original pertenceu a um bracarense que se casou e teve quatro filhos na região de Nova Lima, cidade vizinha, no terceiro quartel do século XVIII. A expectativa de que a escultura teria origem em Braga e as possibilidades para aprofundamento dessa pesquisa colocaram-se no horizonte da obra.

Os dados levantados sobre a escultura de São João Marcos ampliaram seu valor histórico antes ressaltado principalmente por seu valor de antiguidade. Como objeto historiográfico, a obra recompôs parte da história do município, até então desconhecida, além de evocar sentidos e funções para a cultura religiosa em torno da devoção. A relíquia presente no alamar é uma presença material, e também simbólica, visto que carrega em si o emblema da veneração ao santo dos milagres de cura de doenças, conforme os estudos sobre a devoção na cidade de Braga (Duarte, 2021).

Valor Artístico

A análise material da obra permitiu caracterizar momentos diferentes da policromia, sem que tenha havido uma descaracterização da representação original de São João Marcos que, mesmo não possuindo culto ativo, preservou sua identificação. A obra guarda em si as marcas de sua história e das intervenções realizadas sobre ela como parte de sua existência material e artística.

Os relevos observados na escultura de São João Marcos foram construídos acima da camada pictórica, num procedimento que imita bordados sobre uma superfície lisa. A folha de ouro aplicada sobre este relevo é fixada com mordente e não recebe brunimento, ficando com a aparência fosca. Essa ornamentação é representativa de expressões artísticas do estilo Rococó, no século XVIII, em Portugal, especialmente pela decoração com relevos imitando tecidos do tipo

> [...] gorgorões de seda de bordados fartos de enrolamentos miúdos, que cobrem o campo dos tecidos, fazendo palpitar as suas superfícies douradas sobre os fundos de cor lisa. O relevo desses enrolamentos não se compara com os anteriores, tão característicos do estilo Nacional. Estamos aqui numa nova estética, que alia o oriental e o intimismo no estilo Rocalha, que marca particularmente o reino de D. José (1750-1777). (Le Gac, 2006, p. 61-62).

Para além disso, a escultura apresenta a memória de técnicas decorativas na policromia e na repolicromia, que permeiam parte importante da expressão artística do barroco mineiro setecentista: douramentos, relevos, punções, esgrafitos e pintura a pincel.

Valor Museal

De acordo com Muñoz Viñas (2021, p. 161), "[...] os objetos de Restauração podem cumprir funções muito diversas, ainda que somente uma parte delas sejam funções tangíveis ou fisicamente perceptíveis".

Ao longo de sua existência, a escultura de São João Marcos assumiu funções diferentes, podendo-se notar a alteração de sua função signo, quando os novos valores se sobrepõem aos valores primários ou originais, a exemplo de esculturas religiosas que deixam de ser objetos de evangelização, devoção ou doutrinamento e passam a se identificar como obras de arte de valor histórico ou patrimonial. Na função simbólica, estes signos do passado transportam-se para o presente com interpretações e expressões de novos valores implícitos, que são projetados sobre o objeto.

A indicação de que a obra não assumirá lugar nos espaços retabulares da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, sendo provável que ocupe um espaço de exposição no futuro, destaca uma nova função para ela, qual seja a manutenção da memória religiosa de uma determinada comunidade.

Neste sentido, o resgate do objeto, eclipsado por muitos anos pela falta da referência devocional em Raposos, direciona para um novo valor com base na expectativa de exposição da obra em formato museológico, o que tende a evidenciar outros valores granjeados pela escultura ao longo de mais de dois séculos.

DISCUSSÃO DE CRITÉRIOS E PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

A análise de valores que podem estar associados à escultura de São João Marcos é fundamental para orientar e justificar a tomada de decisões quanto às intervenções propostas para a preservação deste bem eclesiástico.

Ao propor uma Teoria Contemporânea da Restauração, Muñoz Viñas (2021) desenvolve os conceitos de objetividade e subjetividade, quando coloca o(s) sujeito(s) como elemento(s) fundamental(is), tanto quando se trata de eleger o que deve ser identificado como objeto de preservação quanto sobre as escolhas dos sujeitos a propósito de intervenções de Restauração.

Considerando que as propostas de intervenção sobre uma obra são necessariamente fruto de escolhas embasadas em critérios eleitos, tal fato consistiria em uma opção subjetiva. Contudo, tal subjetividade não deve ser absoluta e deve subsidiar a consideração de valores e funções diversas que um objeto pode ter, o que Muñoz Viñas (2021) chama de intersubjetividade. Diante da impossibilidade de uma ação plena de objetividade, esse autor coloca a questão de quais critérios podem nortear a Restauração.

> Ainda que se suponha que existem os meios para alcançar um conhecimento exato do objeto em um de seus múltiplos estados evolutivos, a escolha de um em detrimento de outros é sempre resultado de preferências subjetivas, conjunturais, fruto um estado de opinião concreto [...] falar em Restauração objetiva é uma ilusão [...] Somente há uma exceção possível, que consiste em optar pelo único estado positivo e indiscutivelmente autêntico: o estado atual (Muñoz Viñas, 2021, p. 111).

O conceito de autenticidade, conforme discutido pelo autor citado, considera que todas as fases pelas quais passou um objeto são testemunhos autênticos de sua história, sendo, por isso, um aspecto subjetivo e qualificado pelo sujeito observador no seu tempo presente. Assim, em relação ao estado autêntico que se pretende manter ou revelar na obra, "[...] é o restaurador [...] quem escolhe qual estado, dentre os muitos que o objeto atravessou desde a sua criação, é mais autêntico e também é quem decide se vale a pena sacrificar um pelo outro" (Muñoz Viñas, 2021, p. 102). A Restauração não é, segundo o autor citado, uma atividade neutra; ela será sempre pautada por escolhas técnicas e também ideológicas, porque, quando se restaura algo, isso é realizado para os sujeitos e não para os próprios objetos.

O estado atual da escultura de São João Marcos aponta para o que Quites (2019) classificou como anacronismo da policromia, isto é, a obra encontra-se em diferentes níveis cronológicos, não existindo correspondência com um único momento. Em oposição a isso, essa autora define o sincronismo como o momento em que se identifica que as camadas de policromia pertencem à mesma época.

Essa condição da obra demanda reflexões teóricas sobre remoção de camadas de repolicromia e repintura e sobre o tratamento de grandes lacunas. Questiona-se, então: A policromia será mantida na condição anacrônica ou sincrônica? Qual estado autêntico pretende-se destacar ou manter?

Quando trata da Restauração, García Morales (2019), baseado em concepção de Aristóteles, apresenta o conceito de identidade como atributo que confere a um objeto particularidades que o tornam único. Para esse autor:

> O "problema" da Restauração é um problema de conservação/restauração da identidade: aquelas propriedades ou atributos de uma obra que a diferenciam das demais e que a definem como "única". Todas as teorias visam definir quais são os limites que garantem a identidade.
> A restauração envolve uma alteração que deve garantir que o objeto alterado (Restaurado) permaneça o mesmo; quer dizer: preserve sua identidade. Aristóteles definiu a forma de se referir a qualquer coisa no mundo com base no que chamou de "causas" [...]
> A identidade do objeto, portanto, é determinada pela sua matéria, forma, eficiência e função. A causa material determina do que uma coisa é feita; a causa formal: a disposição ou forma de uma coisa; a causa eficiente: como uma coisa passa a existir; e a causa final: a função ou objeto de uma coisa. Segundo Aristóteles, se estas quatro causas permanecerem após a mudança, o objeto permanece o mesmo (García Morales, 2019, p. 9, tradução nossa).[4]

O conceito de identidade, como apresentado pelo autor, aplica-se muito bem à escultura de São João Marcos, sendo possível indicar atributos que a definem como "única", característica que foi bastante reforçada por sua história e materialidade ímpares. Assim, novas questões apresentam-se: Como a restauração dessa escultura poderá manter sua identidade pelo reconhecimento de sua matéria, forma, eficiência e função? O que preservar? O que remover? O que reintegrar?

À luz dos aspectos imateriais, proporemos intervenções na escultura mantendo tempos diferentes da policromia com vistas a preservar aspectos presentes na matéria da obra, assumindo que a manutenção de momentos distintos, quando se trata da remoção de repinturas ou mesmo de repolicromias, pode ser considerada inadequada e sob risco de cometimento de anacronismo.

Por que Manter Tempos Diferentes na Obra de Raposos?

Do ponto de vista material, a análise dos estratos de policromia da obra revelou a presença de três momentos históricos com diferenças que foram identificadas no estudo. O diagnóstico do estado de conservação da obra, notadamente da policromia, registra a visualização de lacunas

---

[4] *El "problema" de la Restauración es un problema de conservación/restauración de la identidad: aquellas propiedades o atributos de una obra que la hacen diferente del resto y que la definen como "única". Todas las teorías pretenden definir cuáles son los límites que garantizan la identidad.*
La Restauración supone un cambio que debe garantizar que el objeto cambiado (Restaurado) siga siendo el mismo; es decir: conserve su identidad. Aristóteles definió la manera de referirse a cualquier cosa en el mundo en base a lo que denominó "causas" [...]
La identidad del objeto, por lo tanto, está determinada por su materia, forma, eficiencia y función. La causa material determina de qué está hecha una cosa; la causa formal: la disposición o forma de una cosa; la causa eficiente: cómo llega a existir una cosa; y la causa final: la función u objeto de una cosa. Según Aristóteles, si estas cuatro causas permanecen después del cambio, el objeto sigue siendo el mismo.

com extensões e profundidades diversas, bem como a presença de vestígios de repintura que sobressaem na visão global da escultura. Assim, entendemos que é importante remover os vestígios da repintura nos locais em que ela não é predominante.

Com relação à repolicromia, entendemos que sua remoção levará ao descarte de representações estilísticas típicas de esculturas policromadas nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, notadamente as técnicas decorativas sobre o douramento, além de assumir o risco de aumentar as áreas lacunares, sem encontrar o que chamamos de original.

De outro ponto de vista, a policromia, descrita como bastante erudita, carrega, para além da importância dos critérios de origem, a presença de elementos decorativos ímpares, a exemplo dos relevos com douramento mate. Assim, a preservação dos três momentos manterá exemplares do percurso histórico do objeto, com indicações de aprofundamento em outros campos de estudo, como o das técnicas decorativas nesta e em outras esculturas do mesmo período.

No que diz respeito ao reconhecimento da imagem, da matéria e da história da escultura de São João Marcos, podemos afirmar que a iconografia não será alterada pelas intervenções. Mesmo tendo sua função devocional modificada ao longo do tempo, a função principal, qual seja a representação eclesiástica e seu valor religioso, não se alteraram, apresentando-se uma nova função, que é a museal, além de preservar a representatividade estilística dos momentos da policromia e da repolicromia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa, procuramos reconstruir o caminho percorrido pela escultura de São João Marcos, por entendermos que todo objeto é histórico e não pode ser compreendido sem considerar os seus tempos.

As hipóteses e os dados levantados ultrapassaram a história da obra, contribuindo para o resgate de uma parte da memória do município de Raposos, potencializando o valor desta escultura no que tange ao seu caráter histórico e religioso.

A análise material da policromia da obra reiterou a importância de considerar cada camada como componente de vários presentes históricos sobrepostos, sendo que todos podem representar momentos autênticos no percurso da escultura. Esta investigação possibilitou a construção de um panorama de três tempos na policromia da escultura de São João Marcos, reforçando o dinamismo e as interações que podem envolver objetos eleitos para Restauração.

As relações estabelecidas entre os valores artístico, histórico, patrimonial, religioso e museal que permeiam o objeto desta pesquisa reiteraram a importância desses componentes

para o estabelecimento dos critérios que vão nortear propostas de intervenção. A adoção de critérios baseados em valores diversos equilibra a dicotomia subjetividade *versus* objetividade na Restauração e pode respaldar as escolhas do restaurador, respeitando a identidade e o reconhecimento da matéria, da imagem e da história do objeto.

Os estudos desenvolvidos sobre a escultura de São João Marcos não esgotaram as possibilidades de pesquisa nos aspectos abordados ou em outros não indicados. Uma Restauração sempre tem impactos sobre o objeto e implica em escolhas, tanto técnicas quanto ideológicas. Por isso, como visto, a Restauração está relacionada aos sujeitos e não ao objeto na sua forma pura, disso decorrem os aspectos intersubjetivos que envolvem quem produz, quem cuida e quem são os usuários dos objetos de Restauração.

REFERÊNCIAS

BONADIO, Luciana; CAVALCANTE, Giulia Alcântara; MOURA, Maria Tereza Dantas. Estudo iconográfico sobre a imagem de São João Marcos do Município de Raposos, Minas Gerais/Brasil. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 10, p. 84-91, 2020.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. (Coleção Artes&Ofícios).

BRASIL. Presidência da República. *Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro: Casa Civil, 1937. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 25 abr. 2024.

CASTRIOTTA, Leonardo Barci. *Patrimônio cultural*: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume, 2009.

CAVALCANTE, Giulia Alcântara. *Reflexão teórica sobre o processo de remoção de repintura*: estudo de caso da escultura de São João Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Município de Raposos/MG. 2021. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

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

COSTA, Claudia Ferreira Lima. *Valores materiais e imateriais na fundamentação de critérios para intervenção em escultura*. 2024. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

DUARTE, Eduardo. O culto e a iconografia de São João Marcos de Braga, em Portugal e no Brasil. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 11, p. 67-77, 2021.

GARCÍA MORALES, Lino. *Teoría de la conservación evolutiva*: Conservación y restauración del arte de los nuevos medios (Spanish Edition). Books on Demand. Edição do Kindle, 2019.

GONZÁLEZ, Marisa Gómez; ESPINOSA, Teresa Gómez. Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. *Revista Arbor*, Madrid, ES, v. 169, n. 667-668, p. 613-644, 2001. DOI: https://doi.org/10.3989/arbor.2001.i667-668.903. Disponível em: https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/68. Acesso em: 11 maio 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Lista dos Bens Tombados e Processos em Andamento* (atualizado em agosto/2025). Brasília; IPHAN, [2025].

LE GAC, Agnès. A utilização de compostos à base de cera na escultura policromada dos séculos XVII e XVIII em Portugal. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 3, p. 41-68, 2006.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoria contemporânea da restauração*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2021.

QUITES, Maria Regina Emery. *Esculturas devocionais*: reflexões sobre critérios de conservação-restauração. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. *Revista Arbor*, Madrid, ES, v. 169, n. 667-668, p. 645-676, 2001. Disponível em: https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/68. Acesso em: 11 maio 2023.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos*: a sua essência e a sua origem. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA DE NOSSA SENHORA DAS DORES DA CATEDRAL DE PELOTAS

CONSERVATION-RESTORATION OF THE SCULPTURE OF NOSSA SENHORA DAS DORES IN THE THE CATHEDRAL OF PELOTAS
CONSERVATION-RESTORATION OF THE SCULPTURE OF OUR LADY OF SORROWS IN THE CATHEDRAL OF PELOTAS

CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURADE NOSSA SENHORA DAS DORES EN LA CATEDRAL DE PELOTAS
CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES EN LA CATEDRAL DE PELOTAS

Daniele da Fonseca[1]
daniele.fonseca@ufpel.edu.br

Pamela dos Santos[2]
pamelaks@live.com

RESUMO

Este artigo apresenta o trabalho de conservação-restauração realizado na escultura em madeira policromada representando Nossa Senhora das Dores, pertencente ao acervo escultórico da Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, da cidade de Pelotas. Por meio de pesquisa documental e qualitativa, realizou-se levantamento histórico cultural da imagem integrante da celebração religiosa via-sacra. Tendo conhecimento da relação com os fiéis, realizou-se o processo de conservação-restauração da obra. Após documentação fotográfica, foram realizados exames que demonstraram a técnica construtiva e seu atual estado de conservação. As intervenções iniciaram com o acréscimo de áreas faltantes do suporte, nivelamento das áreas de perda da camada de policromia e, posteriormente, sua reintegração cromática. Propôs-se o acondicionamento do manto original de Nossa Senhora, que apresentava danos, devido às condições inadequadas de armazenamento, obtendo-se, como resultado, a integridade do seu aspecto, possibilitando sua permanência nas atividades religiosas e garantindo sua identificação e fruição por parte da comunidade.

Palavras-chave: Conservação-Restauração; Conservação e Restauração; Escultura de Madeira; Nossa Senhora das Dores.

ABSTRACT

This paper presents the conservation-restoration work done on the polychrome wood sculpture representing Nossa Senhora das Dores, belonging to the sculpture collection of the Metropolitan Cathedral São Francisco de Paula, in the city of Pelotas. A cultural and historical survey through documental and qualitative research was carried out on the image, which is part of the Via

[1] Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestra em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia (UFBA).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1674659422124281. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-2953-8405

[2] Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Conservadora-restauradora de bens culturais móveis (UFPel).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1900046520741137. Orcid: https://orcid.org/0009-0009-4362-9427

Crucis celebration. Knowing about the relationship between the image and the believers, the conservation-restoration process of the work was carried out. After the photographic documentation, interventions were started by adding missing areas of the support, leveling areas where polychrome layer was lost, and carrying out its chromatic reintegration. A proposal was also made for the conditioning of the original mantle of Our Lady, which presented damage due to inadequate storage conditions. As a result, the integrity of the property's appearance was obtained, allowing its permanence in religious activities and ensuring its identification and enjoyment by the community.

Keywords: Conservation-Restoration; Conservation and Restoration; Wood Sculpture; Our Lady of Sorrows.

RESUMEN

Este artículo presenta el trabajo de conservación-restauración realizado en la escultura de madera policromada que representa a Nuestra Señora de los Dolores, perteneciente al acervo escultórico de la Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, en la ciudad de Pelotas. A través de una investigación documental y cualitativa, se realizó un levantamiento histórico cultural de la imagen que forma parte de la celebración religiosa del Vía Crucis. Conocida la relación con los fieles, se llevó a cabo el proceso de conservación-restauración de la obra. Tras la documentación fotográfica, se iniciaron las intervenciones, mediante la adición de zonas faltantes del soporte, la nivelación de las zonas de pérdida de la capa polícroma y, posteriormente, su reintegración cromática. También se propuso el acondicionamiento del manto original de la Virgen, dañado debido a las inadecuadas condiciones de almacenamiento. Como resultado, se obtuvo la integridad del aspecto del bien, posibilitando su permanencia en las actividades religiosas y asegurando su identificación y disfrute por parte de la comunidad.

Palabras-clave: Conservación-Restauración; Conservación y Restauración; Escultura en Madera; Nuestra Señora de los Dolores.

INTRODUÇÃO

Desde sua entrada na Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, em 1817, como resultado de uma encomenda realizada à cidade do Porto, Portugal, a escultura de Nossa Senhora das Dores é parte integrante da encenação realizada durante a celebração da Via Sacra na cidade de Pelotas (RS). De acordo com os registros do Livro Tombo da Catedral (1912), a encomenda foi composta pela escultura de Nossa Senhora das Dores, suas alfaias, peruca, coroa e punhal de prata e seu andor. Trata-se, portanto, de escultura de vulto, com braços articulados, que ainda conserva parte de suas vestes originais: túnica, manto e lenço.

Duzentos e cinco anos depois, a escultura ainda apresenta integridade estrutural, apesar de alguns dedos quebrados e uma rachadura no ombro esquerdo, consequência de tensões provocadas pelo movimento da articulação do braço. No entanto, era na policromia da carnação do rosto que estava evidente o maior problema: craquelados e áreas de perda haviam sido recobertos por sucessivas camadas de repintura. As tentativas de dissimular as áreas de perda

não tiveram sucesso, e os danos insistiam em reaparecer, tornando-se visíveis os desprendimentos da camada pictórica da face da imagem, não condizentes com sua iconografia. Suas vestes originais apresentavam alguns danos decorrentes do uso e armazenamento que, ao não ter compromisso com sua conservação, o veludo do manto apresentava-se marcado pelas dobras sobre o próprio bordado.

O estudo aqui apresentado é relevante, por mostrar a intervenção realizada sobre a escultura, a fim de restaurar a carnação do rosto. A imagem ainda é utilizada anualmente pela comunidade pelotense nas comemorações da Via Sacra, possui relação de identidade com os fiéis e faz parte de um fato histórico e cultural da cidade. Tais características suscitaram múltiplas questões que perpassaram desde sua história (origem, atribuição, reconhecimento e temporalidade), até as intervenções sofridas anteriormente, para que a sua permanência nas celebrações se perpetuasse (repinturas sobre as áreas de perda, estabilização da rachadura por meio da inserção de pinos e utilização de adesivos para aderir a peruca).

Após estabelecer o referencial documental e bibliográfico, o trabalho buscou sanar os problemas estéticos resultantes das perdas da policromia no rosto e dos dedos, além de projetar método para acondicionar suas alfaias. A apresentação das sessões deste artigo segue parte da metodologia proposta no documento *Intervenções em Bens Culturais Móveis e Integrados à Arquitetura: Manual de Elaboração de Projetos* editado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2019) e no *Estudo da Escultura Devocional em Madeira* (Coelho; Quites, 2014).

IDENTIFICAÇÃO E CONHECIMENTO DE NOSSA SENHORA DAS DORES

Nesta seção, é apresentada a identificação, para estudo e registro, da obra intitulada Nossa Senhora das Dores, pertencente ao acervo da Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, de Pelotas (RS). Após o processo de conservação-restauração realizado, acompanhou-se a obra durante a procissão da Via Sacra do ano de 2023, visando registrar o momento de celebração em que a escultura é utilizada.

Historicidade e Devoção à Obra

A igreja Catedral Metropolitana de Pelotas atesta, em seu Livro Inventário, a origem da escultura de Nossa Senhora, a qual foi adquirida por meio de uma encomenda por parte de Domingos de Castro Antiqueira, barão e visconde com grandeza de Jaguari. Sendo Antiqueira o primeiro charqueador de Pelotas, foi um dos maiores patrocinadores da construção da Catedral São Francisco de Paula, lugar em que repousa seus restos mortais. A encomenda teria

sido feita à cidade do Porto, em Portugal e a obra teria custado mil e setecentos réis (Catedral de Pelotas, 1914).

Nascimento (1982, p. 50) apresenta um relato minucioso sobre datas de aquisição e valor pago por essa escultura e a do Senhor Morto, a serem utilizadas na Semana Santa:

> Foi no ano de 1817, sendo Provedor Domingos de Castro Antiqueira que, pela primeira vez, realizaram-se todas as cerimônias da Semana Santa. A igreja já possuía as belas imagens do Senhor Morto e de Nossa Senhora da Soledade, mandadas vir do Porto, entre os anos de 1816 e 1817, por ordem da Irmandade, e encomendadas por Antiqueira. Tendo ele pago de seu bolso a encomenda com a quantia de um conto e setecentos mil réis fortes, no ano de 1822 exigiu da Irmandade devolução dessa importância. O então Provedor, Comendador Boaventura Roiz Barcelos, reembolsou-o da referida quantia, depois paga ao Comendador pela Irmandade, no mesmo ano de 1822, com esmolas e dinheiro de seu cofre.

A procissão tem início com a exposição do Senhor Morto no esquife, às três horas de Sexta-Feira Santa, hora da sua morte, para ser apreciado pelos fiéis. Ao chegar da noite, sai a procissão do enterro, com o esquife sendo levado sob o pálio de damasco seguido do andor de Nossa Senhora, que traz nas mãos bem modeladas, delicado lenço, para enxugar as lágrimas pelo filho morto. A procissão é composta também por personagens da Paixão e seus instrumentos, tais como: cruzes de madeira; toalhas manchadas de vermelho, simbolizando o sangue de Cristo; a lança do Centurião; a esponja que, de acordo com relato bíblico, foi embebida no vinagre, a fim de dar de beber a Jesus; os Martírios, que são os três cravos localizados nas mãos e nos pés; a coroa de espinhos; e até mesmo os dados que os soldados utilizaram para tirar a sorte, a fim de repartir as vestes de Cristo (Nascimento, 1982).

Atualmente, as imagens de Nossa Senhora das Dores, do Senhor Morto e do Senhor dos Passos possuem valor de culto, pois ainda são utilizadas na Via Sacra realizada pela igreja na Semana Santa, para relembrar e refazer o caminho da crucificação de Jesus Cristo. A Catedral Metropolitana de Pelotas, com o auxílio da administradora social e do secretário, prepara as esculturas que fazem parte da encenação, dias antes da sua realização. Nossa Senhora das Dores é posicionada e fixada com parafusos no seu andor, e logo após é vestida, permanecendo no seu local de guarda situado no batistério da igreja. Nosso Senhor Morto é coberto com um lençol na cor branca e posicionado dentro do seu esquife e então é levado até a comunidade de Nossa Senhora da Conceição, lugar em que permanece até a procissão. Nosso Senhor dos Passos é vestido e permanece no seu local de guarda até o dia da procissão.

No dia 7 de abril de 2023, às 15 horas, realizou-se a celebração da missa na Catedral Metropolitana de Pelotas, tendo como mensagem principal a leitura bíblica referente à condenação de Cristo. Nesta celebração, houve o momento de adoração à imagem de Cristo em sua cruz e também distribuição de hóstia aos fiéis. Após a celebração, ocorreu a procissão do

Nosso Senhor dos Passos pelas suas da cidade. O trajeto tradicional inclui a rua Padre Anchieta, a praça Coronel Pedro Osório, as ruas Barão de Butuí, Gonçalves Chaves, Sete de Setembro e a rua Felix da Cunha, retornando à Catedral. Na procissão, as imagens foram dispostas de modo que Nosso Senhor dos Passos fosse posicionado na frente de Nossa Senhora das Dores e, desta maneira, percorreram as ruas da cidade (Figura 1).

Figura 1 – Saída da procissão. Nosso Senhor dos Passos à frente de Nossa Senhora das Dores

Fonte: fotografia de Pamela dos Santos, 2023.

Ao longo do percurso, foram realizadas paradas para rememorar as 14 estações de Cristo, realizando-se, em cada uma delas, a leitura bíblica correspondente e, logo após, uma oração.

Quando a procissão retornou à Catedral, a imagem de Nosso Senhor dos Passos foi trocada pela do Senhor Morto em seu esquife. Desta forma, foi rememorada a décima segunda estação de Cristo, que descreve o momento de sua morte.

Ao findar o caminho percorrido pela Via Sacra, os fiéis dirigiram-se para a entrada da igreja e as imagens de Nosso Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores foram novamente levadas ao seu local de guarda dentro da igreja. De acordo com a secretária do templo religioso, não é ofertada a décima quinta estação na Via Sacra, pois a comunidade entende que a ressurreição é, na verdade, a primeira estação da Via-Lucis.

Descrição da Obra

Escultura em madeira policromada, representando figura feminina jovem com tonalidade da pele branca. A imagem usa um vestido simples na cor marrom, que lhe cobre os braços, tronco

e pernas. No rosto, percebem-se as olheiras marcadas ao redor dos olhos de vidro e expressão facial de lamento. Possui o olhar direcionado para baixo, e a cabeça levemente inclinada para o lado direito. Apresenta braços articulados. A talha não apresenta cabelos, sendo o couro cabeludo pintado de cor marrom escura. A imagem tem seus pés descobertos pelo vestido e calça sandálias de tiras na mesma cor das vestes. Possui a perna direita reta e a esquerda levemente flexionada. Quando vestida, os braços são posicionados à frente, para segurar um lenço roxo com bordados e renda dourada. A imagem veste uma anágua branca com rendas sob túnica acetinada e manto aveludado, ambos de cor roxa, bordados de dourado com motivos fitomórficos e estrelas. Sob o manto, também são colocados uma peruca de cabelos sintéticos castanho escuros e um véu de tecido branco com rendas. Sobre a cabeça, é fixada uma coroa prateada com sete estrelas. No lado esquerdo do seu peito, é cravado um punhal prateado.

Hagiografia e Análise Iconográfica de Nossa Senhora das Dores

De acordo com as escrituras bíblicas, Nossa Senhora das Dores faz referência à personagem conhecida como mãe de Jesus Cristo. É descrita como uma jovem que morava na cidade de Nazaré, na região da Galileia e estava noiva de um homem chamado José, mas ainda não tinham casado quando um anjo falou com ela. O anjo chamava-se Gabriel e contou a Maria que ela era muito abençoada, porque Deus a tinha escolhido para dar à luz o Salvador do mundo. Esse era o rei prometido por Deus, que os judeus esperavam há vários séculos (Bíblia Sagrada, 2000).

O anjo Gabriel explicou que a criança seria gerada pelo Espírito Santo, não por meios naturais, porque seria verdadeiramente o Filho de Deus. Como prova de que aquilo que dizia era verdade, o anjo contou a Maria que sua prima Isabel, que era estéril e idosa, também iria ter um filho em breve. Maria creu na mensagem vinda de Deus e concordou em tornar-se a mãe de Jesus. Como o anjo havia predito, ela ficou grávida ainda virgem, cumprindo, assim, a profecia do Antigo Testamento: “a virgem ficará grávida.” Quando ouviu que sua prima Isabel estava grávida, Maria foi visitá-la. O anjo Gabriel havia profetizado que o filho de Isabel, João Batista, iria preparar o caminho para a vinda do Salvador. Quando Maria, já grávida, chegou à casa de Isabel, o bebê dentro de Isabel saltou de alegria! Assim, Isabel soube logo que Maria estava grávida do Salvador (Lc 1:26-38. Bíblia Sagrada, 2000).

Chegou uma hora em que José, o noivo de Maria, descobriu que ela estava grávida e achou que ela havia sido infiel, mas um anjo explicou-lhe a situação e deu-lhe o nome do menino: Jesus. Por isso, José casou com Maria, mas eles não tiveram relações até ela dar à luz. De acordo com o Evangelho de Lucas (Lc 2,1-5, Biblia Sagrada, 2000), na época em que Maria

deveria ter o filho, o casal foi para Belém, por causa de um recenseamento. Como a cidade estava muito cheia, quando o menino nasceu, tiveram de colocá-lo dentro de uma manjedoura, por não terem outro lugar.

De acordo com Mallman (2008), existem três tipos de títulos que exaltam Maria: litúrgicos, históricos e populares. Os tipos litúrgicos são provenientes das cerimônias eclesiásticas. São títulos por meio dos quais a igreja, de acordo com seu ritual católico, denota representações de Nossa Senhora, como, por exemplo, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Conceição dentre outros. Por outro lado, Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, e Nossa Senhora das Graças são exemplos de títulos históricos, os quais são documentados e tradicionais. Já os títulos populares estão atrelados às necessidades do povo e às crenças populares, como, por exemplo, Nossa Senhora do Socorro e dos Navegantes.

De acordo com a igreja católica, existem hoje cerca de 1.030 títulos em todo o mundo que se referem a Nossa Senhora, sendo incluídos aqueles que são reconhecidos apenas em determinadas regiões, o que dá a possibilidade de haver muitos outros além dos contabilizados. O tema da Virgem sofredora só aparece realmente na Idade Média, simultaneamente na França, Itália, Inglaterra e Espanha. De acordo com relatos encontrados no Evangelho de Lucas, Simeão profetiza, em relação a Maria, que "[...] uma espada te traspassará o coração" (Biblia Sagrada, 2000, p. 698). Já no século XVII, a igreja acaba fixando em sete, o número de suas dores (Boyer, 2001).

As representações de Nossa Senhora das Dores são assim descritas por Megale e Paez (1986, p. 143):

> [...] geralmente mostram uma mulher de pé, com fisionomia angustiada, vestida de roxo, envolvida por um manto que lhe cobre a cabeça e vai até os pés. Tem seu peito atravessado por uma espada ou sete punhais, uma das mãos apertando o coração e a outra estendida em sinal de desolação. Quando apresenta sete punhais cravados em seu peito, quatro estão do lado direito e três do lado esquerdo. Em alguns casos, aparece com um lenço na mão, porém, neste caso, é uma adaptação da Senhora das Angústias ao Orago das Dores em representações mais recentes.

Os autores citados dizem ainda que ela pode também ser reconhecida como Nossa Senhora da Piedade, em que a Virgem, algumas vezes, aparece sentada em frente à cruz e tem Jesus Cristo morto em seu colo, não havendo a utilização de coroa.

Nossa Senhora das Dores, objeto de estudo deste trabalho, é comumente confundida com Nossa Senhora da Soledade, que possui o olhar que denota sentimento de angústia e as mãos juntas sobre o peito, com os dedos cruzados, tendo a cabeça coberta por um longo véu que vai até os pés e possui uma coroa. Nas mãos, segura uma toalha simbolizando o santo sudário, que envolveu o corpo de Cristo. É representada sentada ou de pé junto a seu filho. Na escultura de

Nossa Senhora das Dores, é possível identificar características semelhantes aos exemplos citados. Está representada de pé, com fisionomia angustiada, encoberta, da cabeça aos pés, por um manto na cor roxa, bordado com fios de ouro, e as mãos seguram um lenço em frente ao corpo. Tem seu peito traspassado por uma espada e uma coroa de prata contendo sete estrelas na cabeça.

Segundo Costa (2009, p. 26), o motivo pelo qual a virgem ora é representada com apenas uma espada traspassando o peito, ora com sete espadas, havendo, entre as duas representações, a mesma fisionomia que exprime agonia e resignação, deve-se às duas comemorações anuais que ocorriam em um determinado período:

> Até a reforma litúrgica determinada pelo Concílio Vaticano II, a igreja celebrava duas festas em homenagem a Nossa Senhora das Dores; na primeira, na sexta-feira da paixão, que celebrava a fortaleza e a paciência de Maria e outra no dia 15 se setembro, que rememorava as sete dores principais da Virgem durante a vida, paixão e morte de Cristo. Por este motivo, sua representação aparece, às vezes, representada por uma espada transpassando seu coração e, às vezes por sete espadas.

A devoção à mãe dolorosa, em suas diferentes representações, deve seu nome às sete dores de Maria que, de acordo com Mallman (2008), fazem referência a sete episódios de sua vida. O primeiro deles, a profecia de Simeão, que fala sobre os sofrimentos que Jesus irá enfrentar durante sua passagem aqui na terra; a segunda dor refere-se à fuga para o Egito; a terceira, tem relação com os três dias em que Jesus esteve perdido no templo; a quarta dor é a sentença de Jesus à morte; a quinta, é a morte de Jesus na cruz; a sexta, é a descida de seu corpo da cruz; e a sétima dor é o sepultamento de Jesus.

Descrição da Técnica Construtiva

A escultura que representa Nossa Senhora das Dores possui um eixo central que a divide em duas partes quase simétricas. Seus braços são articulados, proporcionando movimento, de acordo com sua postura encontrada na liturgia, podendo ser posicionados contidos em frente ao corpo e levemente flexionados. As linhas que formam o panejamento são predominantemente verticais, tornando-a mais simétrica. A escultura devocional em madeira policromada aqui analisada é do tipo imagem de vulto, anatomizada, semiarticulada, de vestir.

Os olhos caracterizam-se por ser de vidro e esféricos. A radiografia realizada da região da face, possibilitou a identificação da área de escavação entre a face e o crânio, a fim de torná-la oca e facilitar a fixação dos olhos. Mostra, ainda, que, na escultura, foram utilizados olhos de vidro soprado. A presença de onze cravos fixados no entorno da cabeça, pregados de frente para trás, juntamente com fissuras lineares na policromia da face, que passam por trás das orelhas até a base do pescoço, sugerem que o corte para fixação dos olhos de vidro deu-se do meio da cabeça para baixo, na posição vertical, de cima para baixo, passando por trás das orelhas até

metade da altura do pescoço e depois se unindo, por meio de um corte horizontal na região da garganta, conforme Figura 2.

Figura 2 – Radiografia da região da cabeça

Fonte: Hospital Veterinário da Universidade de Pelotas, 2022.

Os braços e antebraços também possuem talha pouco elaborada e policromia monocromática. Os braços fixam-se aos ombros por meio de articulações do tipo macho e fêmea simplificado. Essas articulações são compostas por uma única peça que se prende ao ombro por meio de encaixe do tipo cavilha e espiga, presa por pino numa reentrância entalhada na espiga e prende-se ao braço por meio de encaixe macho (articulação) e fêmea (braço). Os antebraços fixam-se aos braços por meio de articulações do tipo esfera bipartida, localizadas na posição dos cotovelos, fixadas na parte inferior do braço por cavilha e espiga presa por pino em reentrância entalhada na espiga, prendendo-se à parte superior do antebraço pelo mesmo sistema.

A talha do torso não tem acabamento esmerado, possivelmente devido ao fato de a escultura ser de vestir. São visíveis leves marcas de goiva na parte anterior e posterior da escultura, que foram lixadas antes de receber pintura sem base de preparação.

Na parte posterior, percebem-se duas aberturas tampadas, possivelmente realizadas para extrair madeira do interior da escultura, tornando-a oca, mais leve e menos sensível às deformações por tensões de retração. A extensão das áreas ocas pôde ser dimensionada pelo exame de raios X.

Sem considerar os membros, a talha do corpo é composta de três blocos. O primeiro, contendo os pés até a marca da cintura. O segundo, é composto por um anel no entorno da cintura; e o terceiro bloco corresponde ao torso e à cabeça da escultura (Figuras 3 e 4).

Figura 3 – Fotografia região do quadril

Figura 4 – Radiografia da região do quadril

Fonte: Laboratório de Documentação Aplicada, UFPEL, 2022.

A radiografia apresentada na Figura 4, mostra os veios da madeira usada no torso da escultura enquanto a madeira usada nos blocos inferiores não apresenta anéis visíveis nos raios X, sugerindo que são madeiras diferentes.

A escultura apresenta uma repolicromia marrom, com tinta oleosa, bastante simplificada no estofamento do vestido esculpido. Algumas áreas de perda sugerem que a cor original do vestido fosse azul. Não se considerou necessário fazer exames estratigráficos, uma vez que a escultura é de vestir e a cor da roupa esculpida não interfere na leitura final da obra.

A carnação apresenta, pelo menos, três camadas de repintura. Possivelmente, foram tentativas de dissimular áreas de perda que maculavam a face de Nossa Senhora.

DIAGNÓSTICO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Como dito, a escultura possui grande comprometimento da carnação na região da face, havendo craquelês, desprendimentos e perdas que expõem, em áreas de considerável extensão, a base de preparação, tornando-a ainda mais suscetível à umidade.

O envelhecimento da camada pictórica pode torná-la enrijecida, assim como a sobreposição de várias camadas espessas de tintas diferentes ao longo dos anos, por meio das repinturas realizadas, podem colaborar com a retração da superfície pictórica, que, se não tiver elasticidade suficiente para se adaptar à variação volumétrica do suporte, pode apresentar os craquelês.

> Entende-se por repintura qualquer intervenção, total ou parcial, realizada com a única intenção de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia, imitando-a ou transformando-a, e normalmente não respeita os limites da lacuna tendo a intenção de mudar ou atualizar a decoração do objeto (Ramos; Martínez, 2001, p. 650 *apud* Quites 2019, p. 92).

No longo prazo, a perda de adesão entre camadas de pintura, preparação e suporte provoca os desprendimentos da pintura que, se não estabilizados, continuam se soltando, gerando as perdas apresentadas na Figura 5.

Figura 5 – Repinturas, craquelês, desprendimentos e perdas de policromia na carnação da face

Fonte: Laboratório de Documentação Aplicada, 2022.

Sobre a cabeça e o dorso das mãos havia restos e marcas deixadas por fitas adesivas usadas para fixação da peruca e das mãos na preparação para as procissões.

Com relação aos danos observados no suporte, foi verificada uma rachadura no ombro esquerdo, ocasionada pela movimentação do braço que, ao ser puxado para frente, exerce pressão na região frontal do ombro. O exame de raios X identificou que esta área já sofreu intervenção, tendo recebido dois pregos para sua fixação. Ao movimentar-se o braço direito, verifica-se que, embora fixada pelos pregos, a região sofre movimentações, o que provoca o descolamento da policromia no entorno da rachadura.

Há também rachaduras menores, no sentido vertical no entorno das tampas das janelas abertas, para se retirar material de dentro da escultura. Essas rachaduras possivelmente ocorreram pela pressão exercida pela tampa ao ser comprimida contra a abertura para o fechamento da janela, mas parecem mais estáveis, não apresentando movimentação estrutural do suporte.

As roupas que compõem a caracterização de Nossa Senhora das Dores apresentam bordados de elementos fitomórficos realizados, possivelmente, com fios de ouro. O vestido tem tecido acetinado; já o manto é aveludado e apresentava vincos e marcas provenientes de dobras e da pressão exercida pelos bordados, quando dobrados por sobre o tecido, que não recebia acondicionamento apropriado para seu tamanho e características.

O manto costuma ser acondicionado nas dependências da igreja, sendo dobrado e guardado dentro de uma caixa de papelão que é colocada num armário. Quando é retirado, na época em que vai ser utilizado na escultura, é possível notar-se os danos ocasionados pela forma como esteve embalado.

A escultura também apresentava perda de suporte nos dedos mínimo, anelar e indicador da mão direita, e no dedo mínimo inteiro da mão esquerda. De acordo com as pesquisas realizadas na Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, estes dedos não foram encontrados e sua perda deve-se ao toque dos fiéis ao longo das procissões e manuseio inadequado, conforme mostra a Figura 6.

Figura 6 – Perda de suporte nos dedos da mão direita

Fonte: Laboratório de Documentação Aplicada, 2022.

É importante esclarecer que a escultura não apresenta qualquer indício de ataque de insetos xilófagos.

PROCESSO DE INTERVENÇÃO NA ESCULTURA DE NOSSA SENHORA DAS DORES

Em razão da função ritualística ainda vigente da obra, a intervenção realizada teve como objetivos a preservação e a interpretação do objeto. Se, do ponto de vista estrutural, a obra apresentava solidez, as perdas de carnação no rosto e dos dedos pareciam prejudicar a leitura por parte da comunidade que estava mais diretamente envolvida com ela e seus responsáveis.

Com isto, o processo de intervenção planejado buscou realizar a higienização da obra toda, concentrando-se na consolidação das áreas de craqueles e desprendimento e na reintegração das áreas de perda da carnação do rosto. Para as mãos, foram confeccionados novos dedos que, depois de fixados no local, foram reintegrados à policromia da carnação das mãos.

Breves Descrições dos Processos de Conservação-Restauração Realizados

Devido a vários pontos de desprendimento da policromia, foi necessário, como primeira ação, sua fixação emergencial. Para isto, foi utilizado adesivo proteico (animal) em água. O objetivo deste tratamento foi evitar novos desprendimentos e perdas, bem como a fixação de fragmentos de camada pictórica que estavam soltos.

Policromia é assim definida por Ramos e Martinez (2001 apud Quites, 2019, p. 91):

> [...] camada ou camadas, com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas e ornamentações que cobrem, total ou parcialmente, esculturas ou certos elementos arquitetônicos e ornamentais, a fim de proporcionar a esses objetos um acabamento ou decoração. A policromia é consubstancial aos elementos escultóricos e faz parte de sua concepção e imagem.

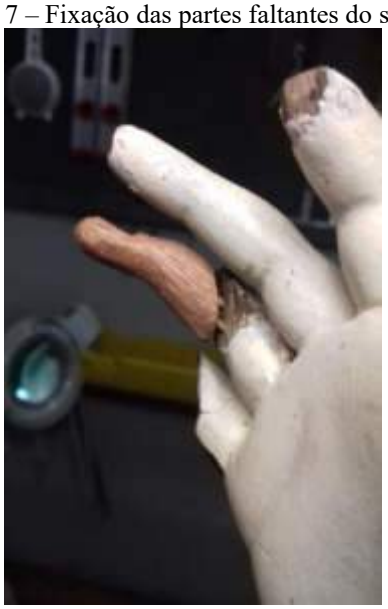
Após a fixação, teve início um processo de higienização superficial mecânico, realizado com trinchas de cerdas macias. Em seguida, foi realizada higienização superficial química, com solução TTA (Triton-X, Trietanolamina e Água) aplicada com algodão fixado em hastes de bambu, realizando-se leve fricção, em toda a superfície da escultura. Esta, devido às intervenções anteriores, não apresentava áreas com pinturas frágeis ou solúveis, tomando-se o cuidado com as áreas de perda de carnação que estava fragilizada e com base de preparação exposta.

Com a higienização concluída, iniciou-se a retirada de adesivos presentes na região das mãos e da cabeça. Após a realização de alguns testes, optou-se pela utilização de álcool etílico puro aplicado com algodão em hastes de bambu, para sensibilizar os vestígios de adesivos das fitas. Completou-se a remoção com leves raspagens realizadas com espátulas de bambu e bisturis.

Após a retira dos adesivos, iniciou-se a reintegração do suporte, a fim de devolver a integridade da obra. Para a confecção de novos dedos, foi utilizada a madeira cedro rosa (*Cedrela fissilis*). Esta escolha deu-se em razão da disponibilidade e facilidade com que pode ser esculpida. É importante ressaltar que não foram feitas análises morfológicas que apontassem o gênero vegetal usado na escultura, mas inferiu-se que não havia sido feita com madeira brasileira.

O projeto para confecção dos dedos levou em consideração a posição das mãos e sua função de segurar o lenço durante as procissões. Uma breve revisão iconológica não apontou que pudesse haver alguma posição de dedos específica, que comunicasse algum significado. Tratou-se, então, de completar os dedos das mãos que levam um lenço. A escultura dos dedos foi realizada utilizando-se réguas, formões, goivas, micro retífica, grosas e lixas (Figura 7).

Figura 7 – Fixação das partes faltantes do suporte



Fonte: foto de Pamela dos Santos, 2022.

Para a fixação dos dedos na escultura, usou-se adesivo PVA (Cascorez), reforçando a fixação com dois pinos de bambu, a fim de obter maior estabilidade, absorvendo possíveis esforços provenientes de tentativas de torções nos dedos. Com os dedos fixados, realizou-se o acabamento com lixa fina e preenchimento das reentrâncias com massa de consolidação feita com uma mistura de adesivo PVA e pó de serragem. Logo após a secagem os dedos foram nivelados.

Para todos os nivelamentos, utilizou-se a receita de massa criada em 1991 pelo restaurador Adriano Ramos, do grupo Oficina de Restauro. Esta massa possui características, como flexibilidade, alta resistência a umidade, facilidade de aplicação e lixamento. Sua receita é disponibilizada no site Grupo Oficina de Restauro (2025).

Terminados os nivelamentos das mãos, iniciaram-se os nivelamentos das perdas da carnação da face. É importante destacar a decisão de não retirar as camadas de repolicromia, pois necessitava-se de exames estratigráficos que pudessem determinar a conservação delas. As áreas de craquelês, desprendimentos e perda apresentavam desníveis consideráveis em relação à camada de pintura, que era bastante espessa devido à sobreposição de tintas. Por esta razão, além do preenchimento das áreas de perda, precisou-se usar o nivelamento para diminuir a incidência dos ângulos nas áreas onde o craquelê era muito evidente. Além de contribuir para melhorar o aspecto final da reintegração pictórica, esse procedimento colaborou com a estabilidade das áreas já fragilizadas da carnação (Figura 8).

Figura 8 – Nivelamento das áreas de perdas da face

Fonte: Laboratório de Documentação Aplicada, 2023.

Verificou-se que, ao se movimentar o braço direito da escultura, movia-se parte do ombro que havia sido fixado anteriormente com dois pregos, tornando impossível a manutenção da tinta no entorno da rachadura que se movimentava. Optou-se por fazer um reforço nesta fixação do ombro, buscando consolidá-lo de forma a não se mover, quando o braço exercesse alguma pressão sobre ele. Para isso, foram abertos pequenos furos com brocas e micro retífica, com espaçamentos de aproximadamente 2 cm, sobre a fresta no ombro, nos quais foi injetado adesivo PVA. O resultado da fixação foi satisfatório e procedeu-se acabamento na rachadura com massa de consolidação com serragem, depois massa de nivelamento e reintegração cromática.

Todas as reintegrações cromáticas foram realizadas com aquarelas de marcas de qualidade profissional, utilizando-se técnica de pontilhismo. Para proteção das aquarelas e de toda a escultura, utilizou-se uma fina camada de verniz composto por Paraloid B72 diluído em Toluol a 5%. Para finalização, aplicou-se uma fina camada de Cera micro cristalina dissolvida em aguarrás, e esperou-se a secagem sem dar polimento.

A intervenção proposta e realizada atingiu seus objetivos no que diz respeito à preservação e interpretação do objeto restaurado (Figura 9).

Figura 9 – Nossa Senhora das Dores após o processo de restauração

Fonte: Laboratório de Documentação Aplicada, 2023.

No entanto, todo o processo, desde o recebimento da obra até a finalização dos procedimentos de conservação-restauração, apontou algumas fragilidades em relação à sua conservação. Por exemplo, a comunidade não tinha nenhuma fotografia da imagem vestida, nem das procissões. Por esta razão, sugeriu-se aos representantes legais, que fizessem registro fotográfico da imagem vestida, e incluiu-se, neste trabalho, a experiência de participar da procissão da Via Sacra no ano de 2023.

Ao vestir-se a imagem para a tomada das fotografias, percebeu-se que o manto era guardado dobrado dentro de uma caixa de papelão e que esta forma de acondicionamento provocava vincos no tecido pelas dobras e pela pressão exercida pelo volume dos bordados sobre o tecido, conforme Figura 10.

Figura 10 – Vincos no tecido do manto

Fonte: Laboratório de documentação aplicada (CGCRBCM), 2023.

Com base nesse diagnóstico, ofereceu-se à catedral um projeto para a proteção do manto de Nossa Senhora das Dores cujas características principais são apresentadas a seguir.

PROPOSTA DE ACONDICIONAMENTO DO MANTO DE NOSSA SENHORA DAS DORES

Ao longo das pesquisas realizadas sobre a obra de Nossa Senhora das Dores, houve também visitas ao seu local de guarda bem como ao local de armazenamento das vestes que integram os elementos de caracterização desta imagem. Segundo informações do Livro Inventário da Catedral Metropolitana (Catedral de Pelotas, 1914), as alfaias, que se referem à indumentária da escultura, possuem a mesma datação da imagem de Nossa Senhora das Dores. Foram entregues juntamente com a imagem e utilizadas pela primeira vez na procissão de 1817. É possível concluir que, assim como a escultura, as vestes completaram 207 anos em 2024.

Uma vez que as condições de armazenamento dessas peças têxteis estavam provocando danos, realizou-se estudo para propor à Catedral uma forma de guardar o manto com maior segurança.

Segundo o estudo realizado, para o armazenamento de objetos têxteis, é preferível que fiquem por um tempo maior em reservas técnicas e menos tempo em exposição. De acordo com Teixeira e Ghizone (2012, p. 15 *apud* Martins, 2015, p. 102), "[...] quando um objeto é mantido em condições adequadas na armazenagem e exposição, os fatores de degradação são estabilizados, necessitando apenas a sua manutenção [...]", como ações de conservação preventiva. É imprescindível que aconteça a higienização do mobiliário com regularidade, a fim de detectar sinais de infestação e outras sujidades. Da mesma forma, o objeto têxtil deve ser higienizado antes de ser guardado, trabalho que deve ser realizado fora do espaço destinado à sua guarda. Tratando-se de maneiras de acondicionamento, a forma ideal é em um sistema horizontal, pois, desta forma, a distribuição do peso total dar-se-á na mesma proporção. Já as peças de grandes dimensões devem ser guardadas em rolos, evitando dobras (Martins, 2015).

O rolo deve ser isolado previamente "[...] com espuma polietileno de baixa densidade, película de Melinex, papel alcalino e, ou, com pano de algodão" (Madureira; Cayres, 2011, p. 69). É importante que as peças tenham a superfície virada para o exterior, sendo o rolo suspenso em apoios laterais e protegido com material adequado. Deve ser evitado o enrolamento muito apertado, visto que o cilindro deve apresentar um diâmetro largo entre 25 e 50 cm, contendo medida de comprimento maior – de 25 a 30 cm – que o comprimento da trama (Madureira; Cayres, 2011).

De acordo com os parâmetros citados, este trabalho propôs, para a instituição religiosa, uma maneira de acondicionamento para a indumentária de Nossa Senhora das Dores, que oferecesse boas condições para sua preservação, retardando o processo de degradação.

O manto mede aproximadamente 242 cm de largura e 140 cm de altura. Por isso, o tubo de PVC a ser utilizado deverá conter medida de comprimento de aproximadamente 200 cm, e diâmetro de 50 cm, respeitando, desta forma, as sobras laterais indicadas na literatura. É necessário que este tubo seja isolado, para que não tenha contato direto com o tecido e para que haja um "amortecimento" capaz de inibir a pressão exercida pelos bordados.

O isolamento do tubo será feito com manta de poliéster recoberta com tecido de algodão cru. Um acolchoado de algodão cru e fibra siliconada também deve ser confeccionado com as medidas de 242 cm de comprimento por 200 cm de largura, para ser colocado sob o manto e enrolado junto com ele. Assim, a pressão do bordado será amortecida pelo acolchoado e não causará marcas no tecido aveludado.

Como a Catedral não tem muito espaço para acondicionamento das esculturas, optou-se por enrolar o conjunto no sentido da largura (200 cm). Assim, o tubo fica menor, ainda que o tecido enrole-se um pouco mais sobre si mesmo. Caso fosse enrolado no sentido do comprimento, o tubo precisaria ter 302 cm, exigindo parede longa para armazená-lo. Além disso, o manejo e transporte pelas dependências da igreja ficaria mais difícil.

O acondicionamento do manto é realizado da seguinte forma: sempre que for usado em procissões, deve ser higienizado com trinchas macias antes de ser guardado. Além disso, é necessário que se observem as condições climáticas do dia da procissão e, caso esteja úmido, é necessário garantir a secagem completa do manto antes de ser acondicionado. A secagem precisa ser realizada com o manto estendido sobre uma mesa, em ambiente protegido, e virado com regularidade.

Para o acondicionamento, estende-se sobre uma mesa uma manta de poliéster de baixa densidade, contendo as mesmas medidas do tubo (200 cm x 242 cm); sobre a manta, coloca-se um acolchoado feito de tecido algodão cru, preenchido com fibra siliconada. O tecido de algodão cru deve passar pelo processo de lavagem, estando submerso em água pelo período de três dias, havendo troca desta água diariamente. Sobre este acolchoado, que dará mais proteção para o bordado, coloca-se o manto com a face dos bordados direcionadas para baixo. Após ser posicionado, coloca-se sobre ele, novamente, um tecido de algodão cru previamente lavado. Posiciona-se o tubo na extremidade e enrola-se o conjunto todo sobre o tubo. Para finalizar, utilizam-se fitas de algodão para amarrar o conjunto. As fitas podem ser colocadas previamente abaixo de todo o material que será enrolado, mas só devem ser enroladas e amarradas no final do processo. Deve-se evitar o uso de fitas adesivas.

Este tubo não deve ficar no chão ou em estantes, pois irá causar pressões na região em contato com o móvel. Desta forma, recomenda-se suportes para prateleira, comumente

conhecidos como mão francesa, fixados na parede. Para posicionar o tubo nos suportes, utiliza-se um bastão de metal transpassado no interior do tubo, a fim de posicionar as extremidades nos suportes.

O mesmo modelo de acondicionamento em tubo, proposto para o manto, pode ser realizado para armazenar o vestido, fazendo uso dos mesmos materiais e parâmetros de medida. Desta forma, é possível proteger a estrutura têxtil da indumentária de Nossa Senhora das Dores e prevenir danos decorrentes do ato de dobrar a peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou atividades de conservação-restauração realizadas sobre escultura de madeira policromada que representa Nossa Senhora das Dores, pertencente à Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, em Pelotas (RS).

Todo o processo levou em consideração as propriedades materiais do objeto e sua relação com os fiéis e os responsáveis pela obra na Catedral. Os trabalhos de identificação e conhecimento do bem começaram por métodos de observação e pesquisa arquivística e documental e estenderam-se para uma observação participativa, quando, ao final do processo, a escultura restaurada integrou a procissão da Via Sacra na Sexta-Feira Santa de 2023.

Toda a parte prática do processo de restauração não apresentou maiores dificuldades, de forma que a intervenção limitou-se a reparar danos preexistentes, buscando melhorar a interpretação da obra pelos usuários e garantir sua preservação.

Embora não houvesse solicitação de trabalho sobre os têxteis que compõem a indumentária da obra, ao se perceberem problemas de conservação oriundos da forma como era guardado, ofereceu-se à Catedral o projeto descrito neste artigo para acondicionamento do manto.

Considera-se, portanto, que o trabalho realizado foi bem-sucedido e os resultados superaram as expectativas iniciais, promovendo a integridade física do bem e a preservação dos seus elementos construtivos. Além disso, manteve a sua relação com a comunidade religiosa à qual pertence e sua permanência nas celebrações da Via Sacra realizadas pela Catedral Metropolitana São Francisco de Paula.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA: antigo e novo testamento. Português. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CATEDRAL DE PELOTAS. *Inventário da Catedral de Pelotas.* Pelotas: Catedral de Pelotas, 1914.

CATEDRAL DE PELOTAS. *Livro de Tombo*. Pelotas: Catedral de Pelotas, 1912.

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

COSTA, Rogério Vicente da. *Estudo sobre a iconografia de Nossa Senhora da Conceição e inventário das invocações de Nossa Senhora em Ouro Preto*: a importância da Virgem Maria no culto católico. 2009. 70 f. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, 2009.

GRUPO OFICINA DE RESTAURO – conservar sem ser conservador. Tecnologias. *Massa de nivelamento*. Belo Horizonte, 2025. Disponível em: https://grupooficinaderestauro.com.br/tecnologia/. Acesso em: 2 ago. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Intervenções em bens culturais móveis e integrados à arquitetura:* manual para elaboração de projetos. Brasília: IPHAN, 2019.

MADUREIRA, Joana; CAYRES, Inês. Manuseamento, acondicionamento e transporte de bens culturais– avaliação de riscos e cuidados específicos a ter com pinturas de cavalete, têxteis e trajes. *Estudos de Conservação e Restauro*, Lisboa, n. 3, p. 66-79, 2011.

MALLMAN, Marcelo Augusto. Representações de Nossa Senhora. *In*: BELLOMO, Harry Rodrigues. *Cemitérios do Rio Grande do Sul*: Arte. Sociedade. Ideologia. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008. p. 187-200.

MARTINS, Larissa Tavares. *A conservação preventiva de acervos têxteis*: uma "checklist" aplicada ao Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB) – Pelotas/RS. 2015. 267 p. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS), 2015.

MEGALE, Nilza Botelho; PAEZ, Eduardo. *Cento e doze invocações da Virgem Maria no Brasil*: história, iconografia, folclore. São Paulo: Vozes, 1986.

NASCIMENTO, Heloisa Assumpção. *Arcaz de lembranças*: subsídios para uma breve história da Irmandade do Santíssimo Sacramento e São Francisco de Paula da Cidade de Pelotas (1812-1912). Pelotas: Martins Livreiros, 1982.

QUITES, Maria Regina Emery. *Esculturas devocionais*: reflexões sobre critérios de conservação-restauração. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

RECUPERAÇÃO DE UMA IMAGEM DEVOCIONAL CARBONIZADA E A COMOÇÃO GERADA PELOS DANOS CAUSADOS PELO FOGO

RECOVERY OF A CHARRED DEVOTIONAL IMAGE AND THE EMOTIONAL IMPACT OF FIRE DAMAGE

RECUPERACIÓN DE UNA IMAGEN DEVOCIONAL CARBONIZADA Y LA CONMOCIÓN GENERADA POR LOS DAÑOS CAUSADOS POR EL FUEGO

Marcelo César de Carvalho[1]
marceloccarv@gmail.com

Gabriel Ribeiro Nobre[2]
gabribnob@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa a restauração de uma escultura de Santo Antônio que sofreu danos significativos em decorrência de um incêndio. A restauração é apresentada como um processo que deve envolver a participação de todos os agentes interessados, pois as decisões sobre intervenções afetam sua capacidade de comunicar seu significado simbólico. A teoria contemporânea de restauração sugere que o objetivo é devolver a obra a um estado que favoreça sua capacidade de transmitir significado, levando em conta a percepção dos devotos e o contexto histórico da peça. A proposta de restauração considera a técnica construtiva da escultura, que é uma imagem de vulto talhada em madeira policromada, destacando a necessidade de preservar suas características originais para restabelecer a relação de fé com os devotos. Os resultados obtidos demonstram a possibilidade de preservar o valor simbólico e estético da obra, mesmo diante de extensos danos por carbonização.

Palavras-chave: Escultura Devocional; Carbonização; Conservação e Restauração; Simbologia Religiosa; Santo Antônio.

ABSTRACT

This article analyzes the restoration of a sculpture of Saint Anthony that suffered significant damage due to a fire. The restoration is presented as a process that must involve all stakeholders, as decisions regarding interventions affect the artwork's ability to convey its symbolic meaning.

---

[1] Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Tecnólogo em Gestão Financeira pela Universidade Católica de Brasília (UCB); Especialista em Educação a Distância pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Foi discente na Universidade Petrobras na disciplina de Procedimentos e Normas; Auditor da Qualidade com formação pelo *International Register of Certificated Auditors* (IQA) e pelo Instituto Brasileiro da Qualidade Nuclear (IBQN). É autor dos livros *Luz e Escuridão: a Busca pelos Outros* e *Reticências: Lembranças ao Vento*, publicados pela Editora Scortecci. Sua pesquisa está concentrada nas áreas de química, artes visuais, história da arte, patrimônio cultural e conservação e restauração de bens móveis.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2779466347792485. Orcid: https://orcid.org/0009-0008-4875-6292.

[2] Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Interessa-se principalmente por preservação do patrimônio, restauração de bens culturais e documentação científica por imagem a partir de tecnologias digitais.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7176550161443662. Orcid: https://orcid.org/0009-0003-8549-829X.

Contemporary restoration theory suggests that the goal is to return the piece to a state that enhances its communicative capacity, considering the perception of devotees and the historical context of the object. The restoration proposal considers the sculpture's constructive technique, which is a fully carved polychrome wooden figure, emphasizing the need to preserve its original characteristics to reestablish the devotional relationship. The results demonstrate the possibility of preserving the symbolic and aesthetic value of the artwork, despite the extensive damage caused by carbonization.

***Keywords*:** Devotional Sculpture; Charred Wood; Conservation and Restoration; Religious Symbolism; Saint Anthony.

RESUMEN

Este artículo analiza la restauración de una escultura de San Antonio que sufrió daños significativos debido a un incendio. La restauración se presenta como un proceso que debe involucrar a todos los actores implicados, ya que las decisiones sobre las intervenciones afectan su capacidad de comunicar su significado simbólico. La teoría contemporánea de la restauración sugiere que el objetivo es devolver la obra a un estado que favorezca su capacidad de transmitir significado, teniendo en cuenta la percepción de los devotos y el contexto histórico de la pieza. La propuesta de restauración considera la técnica constructiva de la escultura, una imagen de bulto tallada en madera policromada, destacando la necesidad de preservar sus características originales para restablecer la relación de fe con los devotos. Los resultados obtenidos demuestran la posibilidad de preservar el valor simbólico y estético de la obra, incluso ante daños extensos por carbonización.

***Palabras clave*:** Escultura Devocional; Carbonización; Conservación y Restauración; Simbología Religiosa; San Antonio.

INTRODUÇÃO

A obra abordada neste trabalho é uma escultura em madeira talhada e policromada, representando Santo Antônio. Sua autoria, datação e origem não foram identificadas. A imagem foi recebida no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR), em 20 de abril de 2023, sob o número de registro 23-03R. A escultura tem como função social o culto religioso, sendo procedente da Igreja Matriz de Santa Luzia, Minas Gerais, pertencente à Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte.

IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

A obra representa uma figura masculina, de pele clara e rosto imberbe, com corte tonsurado no cabelo. Encontra-se de pé, em contraposto, com o corpo voltado para a frente do observador. Veste hábito preto com capuz cônico caído sobre os ombros e, por cima, uma esclavina do mesmo tom, decorada com detalhes dourados visíveis na gola, mangas e contorno do capuz. Na parte inferior, apresenta uma pequena parte de uma túnica vermelha subjacente com ornamentação floral em esgrafito.

O rosto, de forma arredondada, apresenta bochechas cheias, sobrancelhas arqueadas e lábios ligeiramente curvados em um sorriso sutil, conferindo serenidade à expressão. A figura está apoiada sobre a perna esquerda, com a perna direita flexionada e o calcanhar discretamente elevado. A cabeça inclina-se levemente para a direita do observador, com o olhar dirigido para baixo. O braço direito encontra-se flexionado a 90 °C, voltado para frente, mas o bloco correspondente à mão está ausente. O braço esquerdo está dobrado em ângulo ligeiramente superior, com a mão espalmada voltada para cima, sustentando um objeto retangular. O pé direito está voltado para fora (sentido da esquerda do observador), enquanto o pé esquerdo encontra-se completamente carbonizado, mas fragmentos da talha indicam que estaria voltado para a frente. A perna esquerda, parcialmente preservada, está oculta pelo panejamento, com a porção inferior perdida em decorrência da carbonização.

A escultura apresenta as seguintes dimensões: altura de 51,20 cm, largura de 21,20 cm e profundidade de 17,60 cm. Essas medidas foram obtidas considerando os pontos máximos da volumetria da peça, incluindo o panejamento e a base original (Figura 1).

Figura 1 – Dimensões da obra de estudo

Fonte: fotos Cláudio Nadalin. Acervo CECOR, montagem do autor.

A escultura possui um orifício no topo da cabeça, destinado ao encaixe de um resplendor, e corte facial longitudinal para inserção de olhos de vidro. Sua composição formal apresenta predominância de linhas curvas e diagonais, resultando em uma movimentação elíptica e volumetria assimétrica. As linhas mestras da composição foram traçadas com base na leitura da movimentação geral da figura, considerando o eixo vertical de equilíbrio, os pontos

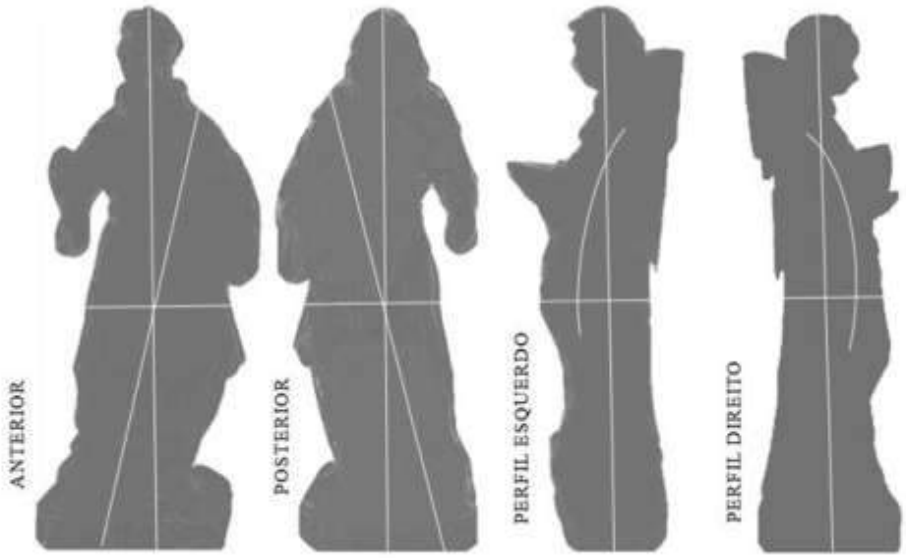
de inflexão do tronco e a abertura da base. A inserção da figura em um cone imaginário visa evidenciar a dinâmica elíptica ascendente e o volume projetado pela distribuição assimétrica do panejamento – leitura essa que dialoga com abordagens formais de escultura barroca e devocional. Embora reconheça que outras interpretações geométricas possam ser propostas, esta representação buscou ressaltar a relação entre estabilidade e movimento implícita na postura do santo. A altura total da figura apresenta um cânone de seis cabeças, diferindo do modelo clássico de sete cabeças e meia (Figura 2).

Figura 2 – Linhas mestras da composição e cânone

Fonte: fotos Cláudio Nadalin. Acervo CECOR, montagem do autor.

Na análise das silhuetas volumétricas (Figura 3), observa-se a assimetria tridimensional da obra: nos ângulos frontal e posterior, há uma inclinação de aproximadamente 15 °C para a direita do observador; os perfis revelam uma curvatura convexa em direção à parte frontal. O panejamento acompanha a forma da figura, principalmente nas áreas inferiores que cobrem as pernas.

Figura 3 – Contornos da volumetria (ângulos)



Fonte: fotos e montagem do autor.

CONTEXTO HISTÓRICO E ESTUDO ICONOGRÁFICO

A capela primitiva de Santa Luzia foi erguida entre 1721 e 1729, sendo ampliada para suas dimensões atuais entre 1744 e 1778. Posteriormente, foi elevada à condição de santuário pela Arquidiocese de Belo Horizonte. O tombamento em nível estadual foi aprovado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) em 1976, com inscrição no Livro do Tombo de Belas Artes (IEPHA, 2016).

Durante visita do autor à Igreja Matriz de Santa Luzia, realizada em 3 de junho de 2023, o pároco e reitor do santuário, Padre Felipe Lemos, informou que a imagem de Santo Antônio atualmente em exposição na igreja é oriunda do acervo do Museu Histórico Aurélio Dolabella, criado em 28 de dezembro de 1972, também localizado na cidade de Santa Luzia, fechado para reforma. Embora o percurso exato da imagem entre o museu e a igreja não esteja documentado, essa informação reforça a hipótese de que a imagem tenha sido anteriormente mantida em guarda institucional ou mesmo exposta. Nenhum registro documental específico sobre a peça foi localizado até o momento.

Em entrevistas realizadas com membros da comunidade local, foi relatada a ocorrência de um incêndio em um dos altares da igreja, possivelmente no altar principal, entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970. Trata-se de uma memória oral, sem registro oficial ou data precisa, mas que pode estar relacionada ao estado de deterioração em que a imagem foi recebida. Não há, contudo, indícios de que a escultura participasse de procissões ou estivesse vinculada às celebrações litúrgicas específicas dedicadas a Santo Antônio.

A iconografia de Santo Antônio, consolidada ao longo dos séculos, reflete aspectos simbólicos e devocionais que variam conforme o tempo, a cultura e o uso litúrgico da imagem. Suas representações são amplamente difundidas em diversas partes do mundo, apresentando variações principalmente nos atributos iconográficos. Segundo Lorêdo (2002), Santo Antônio é reconhecido como Doutor da Igreja e invocado em situações, como salvamento de naufrágios, libertação de prisioneiros, recuperação de objetos perdidos e questões matrimoniais. A autora destaca que, em certas representações, o santo aparece vestido como "[...] menino de coro ou ainda de cônego (com batina, sobrepeliz e barrete tricórnio)" (Lorêdo, 2002, p. 179). São também comuns cenas de seus milagres, como o episódio do asno ajoelhado diante da custódia, a pregação aos peixes, curas, ressuscitações e salvamentos, incluindo o de um homem em queda ou o de um coração trancado em um cofre. Lorêdo (2002) também alerta para representações equivocadas que associam o santo às chamas, atributo de Santo Antão, o Abade.

Santo Antônio é frequentemente associado a São Francisco de Assis, com quem conviveu e compartilhou os ideais da Ordem. Em estudo iconográfico, Alves (2005) analisou 1.662 imagens em igrejas mineiras tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e constatou que Santo Antônio – sob a invocação de Santo Antônio de Pádua – é o mais representado, com 97 exemplares. Essa expressiva presença atesta sua popularidade e a força de sua devoção em Minas Gerais.

Dentre os atributos mais recorrentes, Camargos (2022) menciona o hábito franciscano com capuz e cordão de três nós (que representa os votos da Ordem), a tonsura, o livro (símbolo de sua sabedoria e do Evangelho), a cruz, o lírio ou a açucena (relacionados à castidade) e o pão (associado à caridade e à Eucaristia). Um dos elementos mais marcantes é o Menino Jesus, frequentemente figurado sobre o livro – junção simbólica que remete a uma visão mística popularizada pela Ordem. Como observa Camargos (2022, p. 117), trata-se de "[...] uma marcante devoção cultivada pela Ordem, com relatos de aparições a muitos de seus religiosos que foram santificados". A autora citada acrescenta que, em Portugal, outros elementos, como cachos de uva, bilha, aspersório e porquinho, também podem estar presentes.

A escultura aqui analisada compartilha diversos desses elementos: apresenta o hábito franciscano escuro com capuz e cordão, a tonsura e o livro apoiado na mão esquerda. Os pés desencontrados – com um à frente do outro – são um recurso recorrente nas imagens do santo, simbolizando seu papel missionário e constante deslocamento para pregação. O livro, fechado e com bordas douradas, representa o Evangelho e é considerado o atributo mais antigo associado ao santo, refletindo sua erudição e sua posição como primeiro mestre de Teologia da

Ordem dos Frades Menores. A ausência da mão direita impede a identificação de outros possíveis elementos, como o lírio, frequentemente presente em outras representações.

ANÁLISE DAS DETERIORAÇÕES

A escultura apresentava um conjunto de deteriorações resultantes, sobretudo, do incêndio que atingiu o altar onde se encontrava, agravando fragilidades já existentes no suporte em madeira e na camada pictórica. O levantamento dos danos permitiu compreender como o processo de carbonização, aliado ao acúmulo de poeira, fuligem e fissuras estruturais, comprometeu a integridade física e a leitura estética da obra. Essa caracterização inicial possibilitou identificar os principais agentes de degradação e fundamentar as ações de conservação e restauração necessárias.

Danos ao Suporte

A escultura apresentava sujidade causada por poeira em todas as partes, com acúmulo mais intenso nas dobras profundas da talha. O processo de carbonização agravou esse quadro, gerando fuligem impregnada em diversas áreas, inclusive nas camadas inferiores. Foram observadas fissuras que atravessavam toda a extensão da peça, com destaque para rachaduras na parte frontal da base. Também havia aberturas nas junções dos blocos secundários da face e da cabeça. Pequenas perdas de madeira (suporte) foram identificadas na parte central do cabelo, no punho direito da esclavina e na lateral esquerda do livro. A perda mais significativa foi a ausência do bloco correspondente à mão direita, cuja cavidade de encaixe ainda era visível. A principal perda estrutural, no entanto, foi causada pelo processo de carbonização, que comprometeu a fivela do cinto, a mão esquerda, o lado esquerdo do livro, além de uma extensa área da esclavina e da base. A parte queimada da esclavina estendia-se desde a base até aproximadamente 49,4% da altura da escultura, cobrindo cerca de 75,5% de sua largura. Na lateral direita, a carbonização atingiu parte do esgrafito. Pequenos fragmentos das áreas queimadas desprendiam-se facilmente durante a manipulação da obra.

Danos à Camada Pictórica

A policromia original da escultura, ainda preservada em algumas regiões, contrastava com repinturas posteriores e vestígios de douramento remanescentes nas áreas de perda. A superfície da obra apresentava craquelês, com ou sem desprendimento, especialmente nas áreas planas da

esclavina. O verso da escultura exibia perdas mais extensas da camada pictórica, tanto nas áreas pretas da esclavina e do capuz quanto nas regiões douradas do barrado. A carbonização também provocou perdas expressivas da camada pictórica em diferentes pontos da escultura, com destaque para a mão esquerda, a esclavina e a túnica. O nariz da imagem apresentava escurecimento e perda da policromia, provavelmente ocasionados pelo calor ou pelas chamas. Além disso, o calor gerado durante o incêndio provocou o surgimento de bolha no barrado inferior da esclavina, contribuindo para o comprometimento visual e material da pintura original (Figura 4).

Figura 4 – Extensão aproximada da área de carbonização

Fonte: fotos e montagem do autor.

PRINCIPAIS INTERVENÇÕES

As teorias mais recentes, especialmente a teoria contemporânea de Salvador Muñoz Viñas, reanalisam as teorias anteriores. Em sua teoria contemporânea, Viñas (2021) propõe que o interesse estaria mais centrado nos sujeitos que nos objetos. O papel do conservador deve ser aquele que favoreça o potencial de comunicação da obra de arte. Portanto, as decisões sobre as intervenções devem ser realizadas com a participação de pessoas envolvidas com o significado do objeto. O autor também destaca o papel das pessoas que não são especialistas, mas que estão emocional ou simbolicamente envolvidas com a obra. Para Viñas (2021, p. 171), "[...] qualquer indivíduo afetado pela alteração de um símbolo tem não somente direito, mas também motivos e autoridade para fazer ouvir sua opinião a respeito".

Ao tratar da caracterização de danos em obras de arte, a teoria contemporânea de Viñas (2021, p. 83) esclarece que a alteração mais relevante é aquela que compromete a capacidade

da obra de transmitir sua simbologia original, "[...] modificando-a de forma intelectual ou esteticamente desagradável". Esta é uma modificação que os danos causados pelo fogo trouxeram para a escultura de Santo Antônio.

Ramos (2017, p. 115), ao analisar uma intervenção feita em uma obra com danos causados por carbonização, ponderou que uma escultura com aparência mais dominada pelos danos de um incêndio fariam com que o espectador tivesse seu olhar desviado daquilo que seria sua "informação litúrgica e artística". Ainda segundo a autora, esse tipo de dano, provavelmente "pelas simbologias que envolvem o fogo" (Ramos, 2017, p. 116) – que, ao mesmo tempo, é ligado à renovação do espírito e também associado à punição e à manifestação do inferno –, causa uma comoção (dor e consternação) muito grande quando se imagina sua atuação sobre o corpo humano.

Esses sentimentos foram claramente percebidos durante todo o trabalho com a imagem de Santo Antônio, objeto deste estudo. Comiseração e piedade foram frequentes entre aqueles que se viam diante do santo queimado. Seu olhar de compaixão, voltado delicadamente para baixo, intensificava a emoção provocada pela obra. Outras restaurações em obras devocionais danificadas pelo fogo foram estudadas para estabelecer as propostas de tratamento.

Mesmo que a escultura de Santo Antônio tenha sua função social de culto religioso modificada para a museológica, existe uma certa resistência à presença de esculturas carbonizadas mesmo em museus. O fato de ser Santo Antônio, um santo "querido" por todos os devotos, acentua essa resistência, tornando quase impensável que este santo tão amigável tenha sofrido dores causadas pelo fogo. Complementando, Víñas (2021, p. 171) diz que "[...] de um ponto de vista ético, a melhor restauração é a que proporciona maior satisfação a um maior número de pessoas ou aquela que produz uma soma maior de satisfação".

Por se tratar de uma imagem devocional, cuja função simbólica foi retomada após sua transferência do Museu Histórico Aurélio Dolabella para a Igreja Matriz de Santa Luzia, é fundamental considerar sua relação com os fiéis. Dessa forma, a proposta de intervenção manteve o foco na preservação das características originais da escultura, restaurando ao máximo sua integridade visual e simbólica. A escolha seguiu as diretrizes de retratabilidade, com o objetivo de restabelecer a relação de fé entre a imagem e a comunidade devota.

No que diz respeito à restauração pictórica, é importante ressaltar que a decisão do que restaurar ou não depende da quantidade de lacunas e sua extensão. Bailão (2011) aborda a importância da reintegração cromática, discutindo diferentes abordagens e técnicas utilizadas nesse processo. Para atender a essa recomendação, todas as propostas de restauração do Santo Antônio foram discutidas com uma representante da Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte.

A autora destaca a influência do proprietário da obra na decisão de intervenção, mencionando a necessidade de uma avaliação crítica e sensível por parte do conservador restaurador. Além disso, ressalta a complexidade envolvida na escolha da técnica de reintegração mais adequada, considerando fatores, como o tipo de objeto, a extensão das lacunas e a interpretação da obra.

No caso da escultura de Santo Antônio, optou-se por manter a mão esquerda com seu aspecto carbonizado original, sem reintegração pictórica, por se tratar de uma área em que a camada pictórica estava completamente ausente. A decisão visou preservar o testemunho visual do dano histórico, mantendo a legibilidade da perda sem induzir falsos artísticos.

Após a limpeza das sujidades, nas áreas da escultura danificadas pelo fogo, foi aplicado Paraloid® B72 diluído em Xileno a 10%, usando-se uma trincha de cerdas macias (Figura 5).

Figura 5 – Preparo e aplicação de Paraloid® B72

Fonte: foto Gabriel Nobre (1); demais fotos do autor.

Apesar de seu reconhecido potencial toxicológico, o uso de Xileno foi adotado nesta intervenção por ser um solvente tradicionalmente utilizado em procedimentos de consolidação com Paraloid® B-72, especialmente em situações de suporte carbonizado. A escolha deu-se com base na sua capacidade de promover penetração eficaz em substratos frágeis, devido à sua baixa taxa de evaporação, maior viscosidade e alta compatibilidade com a madeira, características que favorecem a estabilização sem formação precoce de filme superficial. Em estudos posteriores desenvolvidos por Carvalho (2025), testando a eficácia de diferentes solventes na consolidação de madeiras carbonizadas utilizadas em esculturas históricas, observou-se que a formulação com Paraloid® B-72 a 10% em Xileno proporcionou recuperações superiores de densidade e rigidez estrutural em relação às formulações com acetona ou acetato de etila. Ciente dos riscos associados ao Xileno, a aplicação foi realizada em

capela de exaustão, com uso de Equipamentos de Proteção Individual (EPI) adequados, conforme preveem as normas de segurança química.

A aplicação foi finalizada com a escultura na posição horizontal, para garantir que o Paraloid® B72 penetrasse mais profundamente na madeira carbonizada, garantindo, desta forma, o enrijecimento das áreas fragilizadas. A proteção da policromia foi restrita às áreas onde existem esgrafiados – na barra da túnica vermelha – com o objetivo de proteger esta ornamentação da escultura durante as intervenções.

Para a área do manto, que apresentava a maior perda causada pela carbonização, foi feita a sua complementação, recuperando parte da volumetria, utilizando-se massa composta de serragem e PVA em Água Deionizada para garantir a retratabilidade (Figura 6). Para garantir maior compatibilidade visual com as áreas adjacentes, foi adicionado à massa o pigmento Negro de Fumo, resultando em uma tonalidade semelhante à do panejamento original. Este processo foi pensado devido à grande área de lacuna causada pelo fogo, que dificultaria sua reintegração cromática.

Figura 6 – Aplicação de massa de serragem com pigmento

Fonte: foto Gabriel Nobre (1) / demais fotos do autor.

Seguindo as mesmas diretrizes usadas na restauração do coroamento do para-vento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana (MG), citado por Ramos (2017), as linhas mestras da escultura foram refeitas com base na continuidade do relevo e das dobras do panejamento

interrompido pela carbonização. Esta massa de consolidação foi aplicada em camadas finas, prensadas pouco a pouco com o uso de uma espátula, em todas as áreas carbonizadas, incluindo manto, cinto, livro e mão esquerda. A aplicação da massa de consolidação foi cuidadosamente delimitada pelas bordas da policromia preservada, evitando qualquer sobreposição nas áreas originais não afetadas pelo fogo.

Após cada aplicação da massa e sua secagem, toda a área foi polida, usando-se uma lixa adaptada a uma micro retífica, e também passou por lixamento manual com lixa de graus variados. Em seguida, foi aplicado Paraloid® B72 diluído em Acetona a 3%, usando-se uma trincha de cerdas macias, com o objetivo de formar uma camada superficial protetiva, para facilitar a visualização de eventuais falhas na modelagem e aumentar o contraste nas áreas reintegradas. A escolha da Acetona nesta etapa, em vez do Xileno utilizado anteriormente, deveu-se à sua evaporação mais rápida, para permitir a formação de um filme fino e transparente, adequado para finalizar superfícies já consolidadas, sem a necessidade de penetração profunda. Nestas áreas, foi feito um acabamento com uma nova massa pigmentada, com serragem mais fina. O acabamento final foi novamente dado com a lixa fina e aplicação de mais Paraloid® B72 diluído em Acetona a 3%.

A complementação dos dedos (segundo, terceiro, quarto e quinto) do pé esquerdo foi realizada com modelagem com massa de resina Epóxi[3], seguindo a talha do pé direito da escultura. As próteses foram fixadas com a instalação de tarugos. Esta complementação é necessária, por se tratar de partes da imagem que remetem à sua iconografia. Nas representações de Santo Antônio, a posição de seus pés, um mais à frente do outro, é um indicativo de que ele está sempre *a caminho*, o que caracteriza seu trabalho missionário e peregrinador. O hábito dos fiéis de tocar as mãos e os pés das imagens religiosas é uma prática comum em muitas tradições religiosas. Essas partes da imagem, juntamente com o rosto, tornam-se elementos importantes na representação.

Nas normativas decorrentes da 25ª Sessão do Concílio de Trento, são afirmadas diretrizes para prover as imagens devocionais de uma empatia capaz de suscitar a piedade no fiel. “Também no aspecto figurativo, a imagem devocional é um compromisso: evoca a fisionomia tradicional do santo, idealizando-a vagamente em um ‘belo’ que remete à sua condição de beatitude; precisa minuciosamente os seus principais atributos” (Argan, 2004,

[3] Uma resina epóxi ou poliepóxido é um polímero termofixo que possui a característica de se endurecer quando misturada a um agente catalisador.

p. 103). Este gesto possui profundos significados espirituais, culturais e emocionais. Na cultura indiana, esta prática é chamada de *Upasangrahan*, e estende-se ao gesto de tocar os pés dos mais velhos e professores, como sinal de respeito, reverência e humildade.

De acordo com Lima (2015), Doutora em Antropologia Social, os devotos expressam diferentes motivações para tocar os pés, como demonstração de humildade e respeito perante um santo e como uma forma de estabelecer uma conexão simbólica e espiritual. O toque nos pés das imagens é considerado uma expressão da interação dos fiéis com as representações sagradas, refletindo complexidades nas práticas de devoção e nas interpretações simbólicas. A autora ainda reforça que "[...] os pés constituam uma das partes mais encostadas e beijadas pelos devotos" (Lima 2015, p. 156). Assim, a interação com as imagens transcende o simples toque físico, envolvendo uma dimensão espiritual mais profunda. O toque nos pés simboliza a posição humilde dos devotos perante a santidade representada pelas imagens.

A restituição do volume faltante da base foi feita com um bloco de madeira de cedro. Foi aplicada previamente uma massa de serragem, usando-se serragem fina e PVA diluído em Água Deionizada, com o objetivo de nivelar o limite da parte danificada pelo fogo, de modo a permitir o encaixe de um novo bloco de madeira. O bloco foi fixado com o uso de tarugos de madeira e PVA diluído em Água Deionizada. Esta complementação garantiu maior estabilidade à totalidade da peça. O formato do novo bloco baseou-se na volumetria da parte posterior. Para realizar a proteção da complementação estrutural da base e fazer sua complementação estética, aplicou-se sobre ela uma solução de Paraloid® B72 a 3% diluído em Xileno, colorizado com uma mistura de pigmentos em uma tonalidade vermelha próxima do restante da base. Esta colorização do verniz evitou a reintegração cromática de uma lacuna de grande extensão.

Foram aplicadas massas de nivelamento composta de Carbonato de Cálcio e aglutinante a base de PVA e Carboximetilcelulose a 5% nas áreas onde houve consolidação do suporte com massa de serragem e perda da camada pictórica (cabelo, punho direito, manto, capuz e base). A restauração pictórica das lacunas foi concluída, com aplicação de aquarela. Aplicou-se a técnica de pontilhismo em todas as áreas tratadas com massa de nivelamento ou que apresentavam perdas superficiais. A técnica empregada respeitou os princípios de legibilidade e reversibilidade (Figura 7).

Figura 7 – Resultado das intervenções

Fonte: fotos do autor.

CONCLUSÃO

A restauração de obras de arte deve ser conduzida com o objetivo de recriar a unidade perdida ao longo do tempo ou por intervenções anteriores, respeitando as marcas históricas que compõem sua trajetória material e simbólica. No caso desta escultura de Santo Antônio, sabe-se que a imagem foi danificada por um incêndio ocorrido na Igreja Matriz de Santa Luzia, quando ainda ocupava seu espaço original de culto. Após esse evento, a peça foi transferida para um museu, onde permaneceu até seu retorno recente à igreja. A proposta de restauro considerou justamente o desejo de reintegrar a escultura ao seu contexto devocional de origem.

Nesse sentido, a teoria contemporânea da restauração, oferece um referencial fundamental, ao defender que os processos restaurativos devem considerar o envolvimento dos sujeitos afetados pelo significado simbólico da obra, isto é, os fiéis, os membros da comunidade religiosa local e os responsáveis pela preservação do patrimônio sacro, que atribuem à escultura valores históricos, espirituais e afetivos. A restauração, portanto, não se restringe ao objeto em si, mas estende-se às relações que ele estabelece com aqueles que o reconhecem como um símbolo de fé, memória e identidade coletiva.

A escultura devocional, mais que um objeto artístico, desempenha um papel social significativo. Os danos causados pelo fogo não apenas comprometeram a integridade estética da imagem de Santo Antônio, objeto deste estudo, mas também afetaram sua capacidade de comunicar sua simbologia original, o que gerou uma resposta emocional intensa por parte da comunidade. Durante a restauração, foi possível perceber que a escultura é reconhecida como

portadora de uma presença espiritual concreta – não apenas uma representação do santo, mas a "imagem do santo", com a qual os fiéis estabelecem laços de proximidade, compaixão e devoção. Por isso, o restauro exigiu sensibilidade não só técnica, mas também ética, priorizando a preservação da legibilidade simbólica da imagem e sua reintegração no espaço litúrgico ao qual pertence.

A experiência de restaurar uma imagem devocional carbonizada, como a de Santo Antônio, evidencia os desafios técnicos e sensíveis que envolvem a prática da conservação de bens simbólicos. A articulação entre teoria, técnica e escuta ativa das comunidades afetadas revela-se não apenas recomendável, mas essencial para o êxito da intervenção. Nesse caso específico, a escuta da comunidade reforçou a importância de uma abordagem que valorizasse a memória afetiva e o desejo de ver a imagem novamente presente na vida religiosa local.

Além disso, este caso reforça a urgência de se desenvolver protocolos específicos para obras atingidas pelo fogo, nas quais a carbonização compromete tanto a estabilidade física quanto a expressividade simbólica. Em um contexto mais amplo, a atuação interdisciplinar entre conservadores, historiadores da arte, agentes religiosos e a própria comunidade pode contribuir para novas diretrizes em situações semelhantes, fortalecendo o campo da conservação e restauração de bens culturais no Brasil.

REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo Alves. Um estudo iconográfico. *In*: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e arte*: imaginária religiosa em Minas Gerias. São Paulo: Edusp, 2005. p. 69-92.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o barroco. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. *Ge-Conservacion*, Madrid, v. 2, p. 45-65, 7 dez. 2011. Grupo Español del International Institute of Conservation. DOI: http://dx.doi.org/10.37558/gec.v2i2.41. Disponível em: https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41. Acesso em: 5 set. 2024.

CAMARGOS, Anamaria Lopes. *As representações de Santo Antônio na imaginária religiosa em marfim nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX*. 2022. 242 f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Curso de Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/45321. Acesso em: 21 maio 2025.

CARVALHO, Marcelo César de. *Restauração de uma imagem devocional de Santo Antônio*: estudo sobre a consolidação de bens culturais em madeira policromada danificados pelo fogo. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Bens Tombados*: Basílica de Santa Luzia. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2016. Disponível em:

https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/patrimonio-cultural-protegido/bens-tombados/details/1/57/bens-tombados-bas%C3%ADlica-de-santa-luzia. Acesso em: 1 out. 2025.

LIMA, Raquel dos Santos Sousa. Sobre presença e representação nas imagens dos santos católicos: considerações a partir de um estudo sobre a devoção à Santa Rita. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, p. 139-163, jun. 2015. DOI: https://doi.org/10.1590/0100-85872015v35n1cap07. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rs/a/FkMwXtZCfPjRbD9hScRQNdM/?lang=pt. Acesso em: 5 set. 2024.

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

RAMOS, Aline Cristina Gomes. *Do negro ao carvão*: conservação-restauração de uma imagem de vestir carbonizada representando São Francisco de Assis Penitente. 2017. Monografia (Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. 1 DVD-R.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoria contemporânea da restauração*. Tradução Flavio Carsalade. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

IMAGEM BRASILEIRA. Vol.1 Nº 15, Dez./2025 - ISSN: 1519-6283 / e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico), DOI: 10.5281/zenodo.18263803

O "MESTRE DA PERNINHA CRUZADA": AS OBRAS DO ENTALHADOR PEDRO JOSÉ PEREIRA EM MINAS GERAIS

THE "MASTER OF CROSSED LEGS": THE WORKS OF THE WOODCARVER PEDRO JOSÉ PEREIRA IN MINAS GERAIS

EL "MAESTRO DE LA PIERNITA CRUZADA": LAS OBRAS DEL TALLADOR PEDRO JOSÉ PEREIRA EN MINAS GERAIS

Mateus Rosada[1]
mateusrosada@ufmg.br

Gustavo Bastos[2]
gustavobastosbonfim@gmail.com

RESUMO

Este artigo investiga a obra de um entalhador rococó e sua oficina, que realizava seus atlantes com uma característica muito peculiar e pessoal: eles se apoiavam, nas mísulas, com as pernas cruzadas na altura dos joelhos. Trata-se de Pedro José Pereira, autor da talha dos retábulos colaterais da Igreja do Rosário de Itabirito, em Minas Gerais, ativo na última década do século XVIII. Por meio da análise dos traços autorais do artista, este estudo apresenta as características de sua oficina com base nos retábulos comprovadamente realizados no Rosário de Itabirito, bem como traça comparações com outros exemplares em outras cinco igrejas da região. Tal comparação dar-se-á apenas por análise formal, uma vez que a documentação sobre essas igrejas é bastante lacunar. Procura-se, com este trabalho, ampliar o conhecimento sobre as artes nas Minas Gerais setecentistas e trazer à luz mais um nome de artífice obliterado pelo tempo.

Palavras-chave: Pedro José Pereira; Rococó; Talha; Minas Gerais; Autoria.

ABSTRACT

This article investigates the work of a Rococo woodcarver and his workshop, who made his atlanteans with a very peculiar and personal characteristic: they were supported on the corbels with their legs crossed at the knees. This is Pedro José Pereira, the autor who woodcarved the side altarpieces of the Church of Rosário of Itabirito, in Minas Gerais, Brazil, and was active in the last decade of the 18th century. Through the analysis of the artist's authorial features, this study presents the characteristics of his workshop based on the altarpieces proven to have been

[1] Arquiteto e urbanista, graduado pela Universidade de São Paulo (Campus de São Carlos), onde também fez o mestrado e o doutorado. Sua tese *Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: Arquitetura e Ornamentação* foi premiada pela Capes e pela USP. É professor universitário desde 2009, tendo lecionado na Faculdade de Administração e Arte de Limeira (SP) e, por três anos, na Universidade Federal de Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no Campus de Cachoeira do Sul. Desde 2019 é Professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Leciona nas áreas de história da arquitetura, história da arte e patrimônio cultural.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2796515859650978. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2099-5290.

[2] Graduando em Conservação e Restauro no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), campus de Ouro Preto (MG). Cursa também Conservação e Restauro na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). Atualmente é estagiário do Laboratório de Conservação e Restauro da FAOP. Realiza pesquisas em arquitetura e ornamentação religiosa barroca e rococó.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3110617036941985. Orcid: https://orcid.org/0009-0005-9812-4750.

made in the Rosário of Itabirito, as well as drawing comparisons with other examples in five other churches in the region. This comparison will only be made through formal analysis, since the documentation on these churches is quite lacking. This work seeks to expand knowledge about the arts in eighteenth-century Minas Gerais and to bring to light yet another name of an artisan obliterated by time.

Keywords: Pedro José Pereira; Rococo; Carving; Minas Gerais; Authorship.

RESUMEN

Este artículo investiga la obra de un tallista rococó y su taller, quien creó sus atlantes con una característica muy peculiar y personal: se apoyaban en las ménsulas, con las piernas cruzadas a la altura de las rodillas. Se trata de Pedro José Pereira, el artista que talló los retablos laterales de la Iglesia del Rosario de Itabirito, en Minas Gerais, Brasil, y estuvo activo en la última década del siglo XVIII. A través del análisis de la traza autoral del artista, este estudio presenta las características de su taller a partir de los retablos comprobados de la Iglesia del Rosario de Itabirito, además de establecer comparaciones con otros ejemplos en otras cinco iglesias de la región. Esta comparación se realizará únicamente mediante un análisis formal, dado que la documentación sobre estas iglesias es bastante escasa. Este trabajo busca ampliar el conocimiento sobre las artes en Minas Gerais del siglo XVIII y dar a conocer otro nombre de un artesano olvidado por el tiempo.

Palabras clave: Pedro José Pereira; Rococó; Talla; Minas Gerais; Autoría.

A PESSOALIDADE DOS INCÓGNITOS

A valoração que damos, na contemporaneidade, ao indivíduo e seus feitos é completamente diferente da forma como os antigos entendiam o papel da pessoa na sociedade e, consequentemente, da demarcação de autoria dos feitos. Dessa maneira, tentar compreender os sistemas de contratação, arremate e execução de obras artísticas dos séculos XVIII e XIX no Brasil torna-se uma tarefa bastante complexa e que resulta, muitas vezes, num verdadeiro garimpo em busca de nomes que façam sentido a toda uma rede de artistas e artífices que produziram os elementos artísticos desse período. A tarefa torna-se ainda mais árdua pelo fato de a assinatura das obras ter sido extremamente rara entre nós no passado e de a grande maioria dos registros já ter se perdido com o passar de tanto tempo. Uma quantidade considerável das autorias de obras setecentistas e oitocentistas brasileiras deu-se, na falta de documentação comprobatória, pela via da atribuição, e é o que faremos na maior parte dos exemplares abordados neste estudo.

Diante da ausência de qualquer documentação que registre o nome de determinado artista ou sua oficina em obras importantes, é comum lançar-se mão de um apelido toponímico para designá-lo, como uma forma de destacar a ocorrência de suas obras em determinada região e até mesmo da possibilidade de sua oficina ter se estabelecido em um município específico.

São casos bastante conhecidos dessa categoria de atribuição de nomes consagrados, como o fluminense "Mestre de Angra" e o mineiro "Mestre de Piranga", ou apenas "Mestre Piranga". Por outro lado, não são poucas as atribuições que nascem de apelidos até mesmo humorosos sobre as características formais específicas das obras de alguns artífices, que denotaram uma espécie de assinatura do autor, como nos casos dos paulistas "Mestre do Cabelinho em Xadrez" e "Mestre do Bolo de Noiva" (Lemos, 1999), personagens incógnitos até os dias atuais, mas com características deveras personalísticas.

No caso do presente estudo, notamos uma característica *sui generis* em algumas igrejas na região central de Minas Gerais, cujos retábulos apresentavam invariavelmente uma figura muito curiosa: os atlantes, que costumam ficar em frente às mísulas que sustentam as colunas retabulares, aparecem em uma pose tal que as pernas ficam cruzadas na altura dos joelhos, uma posição anatomicamente muito difícil de ser mantida para uma figura que suporta um peso sobre sua cabeça. Além disso, não conhecemos ocorrência, em qualquer desenho conhecido, dessa figura de sustentação. Assim, trata-se de uma disposição criada pela imaginação de um autor muito específico. Não demorou muito para apelidarmos jocosamente esse artista incógnito de "Mestre da Perninha Cruzada", e a "brincadeira" acabou tornando-se uma forma de o identificarmos. À medida que registrávamos outras igrejas, percebíamos que esse trejeito não se limitava a apenas uma delas, e que o tal mestre era artífice relativamente requisitado. O processo de apelidação, jocoso, foi fundamental para perceber a ocorrência de outras obras vinculadas à sua oficina, ativa em fins do século XVIII e talvez início do século XIX na faixa que abrange os municípios mineiros de Sabará, Belo Vale, Bonfim e Itabirito.

O "MESTRE DA PERNINHA CRUZADA" TEM NOME: PEDRO JOSÉ PEREIRA

Na impossibilidade, que o dia a dia de trabalho nos impunha, de realizar as tão necessárias pesquisas em arquivos, nossas buscas por compreender quem seria esse "Mestre da Perninha Cruzada" limitavam-se à bibliografia de fontes secundárias. Várias foram as buscas realizadas no *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (Martins, 1974). Os dicionários são muito bons na catalogação de pessoas e dados, no entanto, como procurar por um artista que não sabíamos o nome em um índice organizado justamente... por nome?

A nossa sorte é que existe cópia desse livro com o texto reconhecido, o que permite a busca por qualquer termo. Enfim, numa dessas buscas, encontramos dados de apenas uma das igrejas que possuem obras da oficina desse entalhador: a Igreja de Nossa Senhora do Rosário

dos Homens Pretos de Itabirito, cuja irmandade contratou um profissional, em 1785, para a feitura dos retábulos colaterais e fez o registro em seu livro de receita e despesa (Martins, 1974).

Pedro José Pereira: este é o nome do artífice até há pouco chamado por nós de "Mestre da Perninha Cruzada". Marceneiro, conforme aparece nos registros, executou, entre 1785 e 1786, os retábulos colaterais da dita igreja. Nela, voltou a fazer outros trabalhos menores até 1795. Depois dessa data, cessam os registros desse personagem.

Até o momento, pouco se sabe sobre a identidade desse artífice. A documentação relativa ao "Mestre da Perninha Cruzada" é muito pontual. Não foi possível saber suas respectivas datas de nascimento ou morte, nem mesmo seu local de origem. Além disso, o sobrenome Pereira era extremamente comum: apenas no Dicionário de Artistas e Artífices utilizado figuram 76 pessoas com esse mesmo epíteto. Se procurarmos por sobrenome do meio, o número aumenta ainda mais. Isso dificulta relacioná-lo a uma família de artífices da madeira e mesmo inferir se era português ou brasileiro, se branco, pardo ou negro, uma vez que, até para ex-escravizados, esse sobrenome era comum.

Também é muito difícil obter informação sobre ter constituído ou não família, se teve descendentes artistas ou se deixou a oficina para algum empregado, como fez Aleijadinho… Tampouco nos é alcançável saber se teve filiação artística, pois, mesmo os retábulos assemelhados aos seus, mas claramente de outras oficinas contemporâneas, também são obras de artistas incógnitos.

Existe apenas um documento de registro que identifica Pedro José Pereira: o Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Itabirito, que registra trabalhos solicitados a ele na capela da irmandade. No dito livro, Pereira é identificado como marceneiro. No entanto, como demonstra farta bibliografia sobre artistas e artífices no Brasil dos séculos XVIII e XIX, a divisão das profissões de marceneiro, entalhador, e às vezes até mesmo entre carpinteiro ou carapina, era bastante confusa e as menções a uma mesma pessoa, em documentos diferentes, poderiam designá-la com duas ou três dessas profissões, uma distinta da outra em cada documento. O que se percebe, nos registros da Igreja do Rosário itabiritense, apesar de mencioná-lo como marceneiro, é que Pedro José Pereira trabalhou, naquele caso, como um entalhador de fato. Dizem as páginas do Livro de Receita e Despesa, transcritas por Judith Martins (1974, v. 2, p. 126), que o profissional recebeu, em 1785-1786, 34 oitavas de ouro "[...] à conta dos altares colaterais que está fazendo na capela". Recebeu, também nesse período, mais dois pagamentos de 100 oitavas, respectivamente, ao "[...] que se lhe devia de resto dos altares colaterais que fez na Capela [e do] [...] resto da fatura dos Altares colaterais dentro da Capela" (Martins, 1974, v. 2, p. 126).

A julgar pelo estilo dos retábulos colaterais que vemos hoje na igrejinha do Rosário de Itabirito, alinhados ao gosto rococó, padrão dominante nas artes do final do século XVIII em Minas Gerais, e na ausência de novos registros que indiquem que tenham sido trocados ou refeitos, podemos inferir com alto grau de certeza que as obras de talha presentes no templo são de fato aquelas realizadas pelo nosso "Mestre da Perninha Cruzada" no registro dos irmãos do Rosário. Interessante também que as contas da irmandade apresentam, para a policromia e douramento dos retábulos entalhados por Pereira, a contratação de pintor bastante requisitado à época: João Nepomuceno Correia e Castro, no ano de 1786 (Martins, 1974).

Na década seguinte, Pedro José Pereira seria novamente chamado pela Irmandade do Rosário para trabalhos menores. Em 1793, ajustou o serviço descrito a seguir por 30 oitavas de ouro:

> Seis castiçais de altura de três palmos reforçados e uma cruz para pôr a imagem de altura a respeito aos castiçais e a cruz de duas frentes lavradas e abertas na forma do risco [...] e assim mais abaixar a tribuna meio palmo e afastar o sacrario hum palmo, ou o que couber, para se poder pôr a imagem na banqueta (Martins, 1974, v. 2, p. 126).

Os trabalhos devem ter durado alguns anos, pois o último pagamento a ele foi registrado em 1795 (Martins, 1974). Aqui é possível perceber que o "Mestre da Perninha Cruzada" trabalhou também no retábulo-mor da capela dos negros de Itabirito, uma vez que as intervenções, especialmente para abaixar e recuar o sacrário, são perceptíveis quando lançamos um olhar mais demorado: as rocalhas dos painéis não possuem emolduramentos, como nas outras partes do altar-mor, e vemos os cortes efetuados e a "compressão" do espaço desses ornamentos.

Pereira ainda receberia, pelo acordo firmado em 1793 com a irmandade, 7 oitavas de ouro para "[...] aperfeiçoar a imagem de S. Benedito e S. Figenia e tudo o que ellas carecessem" (Martins, 1974, v. 2, p. 126). Infelizmente, quando visitamos a Igreja do Rosário, em 2022, não avistamos os castiçais mencionados, nem mesmo as imagens de São Benedito e Santa Efigênia, que ajudariam bastante a reconhecer um pouco mais dos estilemas do artífice. Outra lacuna a ser destacada é a ausência de qualquer registro da feitura por ele de arcos cruzeiros, púlpitos, balaustradas ou outras peças de talha que poderiam compor uma percepção mais clara das características formais de Pedro José Pereira.

EXEMPLARES SEMELHANTES

O apelido humoroso que nós, autores, demos a Pereira, de "Mestre da Perninha Cruzada" foi importante para percebermos que o artista também trabalhou em outras igrejas. Além do Rosário de Itabirito, encontramos, em Minas Gerais, mais cinco casos nos quais os resultados guardam características muito assemelhadas. Pelos elementos de estilo dos retábulos

que ornamentam o interior desses templos, é possível supor uma espécie de cronologia da oficina de Pedro José Pereira, que teria trabalhado, nas seguintes seis igrejas, a julgar pelas inovações que vão surgindo, mais ou menos nessa ordem, em um total de dez retábulos:

1 – Igreja de Santana do Arraial Velho, Sabará (construída na primeira metade do século XVIII): retábulo-mor;

2 – Igreja de Santana do Paraopeba, Belo Vale (1735): o retábulo-mor (colateral é de outra oficina);

3 – Santuário do Senhor do Bonfim, Bonfim (1735): os retábulos colaterais;

4 – Igreja do Rosário, Itabirito (1738): os retábulos colaterais – obras documentadas e datadas de 1785-1786 (retábulo-mor é de outra oficina);

5 – Igreja de São Gonçalo do Bação, Itabirito (cerca de 1740): o retábulo colateral do Coração de Maria (os demais são de outras três oficinas diferentes);

6 – Igreja do Rosário de Acuruí, Itabirito (cerca de 1715): os retábulos colaterais (o retábulo-mor é uma recomposição de peças mais antigas).

Figura 1 – Igrejas onde provavelmente trabalhou Pedro José Pereira e sua oficina

a – Igreja de Santana do Arraial Velho, Sabará

b – Igreja de Santana do Paraopeba, Belo Vale

c – Santuário do Senhor do Bonfim, Bonfim

d – Igreja do Rosário, Itabirito

e – Igreja de São Gonçalo do Bação, Itabirito

f – Igreja do Rosário de Acuruí, Itabirito

Fonte: fotos dos autores.

Nos dois primeiros casos, os retábulos-mores das igrejas de Santana dos municípios de Sabará e Belo Vale são de um padrão transicional entre o barroco joanino e o rococó. Possuem também uma composição um pouco mais carregada e pesada do que se vê nos exemplares

seguintes, já plenamente inseridos na linguagem *rocaille*. Aqui nos parece que Pedro José Pereira ainda era oficial na oficina de outro entalhador; os personagens com a perna cruzada aparecem aqui e ali, mas ainda não atingiram a forma definitiva que veremos nos demais. Pode ser também – hipótese que nos parece menos provável – que as obras já sejam de sua própria oficina, porém que ele tenha atualizado e modificado significativamente o estilo com o passar do tempo.

Nos três casos seguintes, no Santuário do Senhor do Bonfim, na cidade homônima, e nas igrejas itabiritenses do Rosário e de São Gonçalo do Bação, a composição é menos carregada e alinhada à estética rococó. Os elementos são constantes e recorrentes, o que denota comprovável estabelecimento de oficina própria desse artista e o amadurecimento de sua obra, que ganha contornos mais identificáveis e próprios.

No último local, a Igreja do Rosário de Acuruí, também em Itabirito, há um novo impulso de simplificação e estilização. Alguns elementos são um pouco diferentes do padrão que vinha se delimitando, o que pode indicar tanto uma obra tardia do "Mestre da Perninha Cruzada", como uma obra de um discípulo seu.

CARACTERÍSTICAS DA OFICINA

Identificado o nosso entalhador, cabe-nos agora fazer uma breve descrição das principais características que são perceptíveis em sua obra.

Ao analisarmos a estrutura dos retábulos, percebemos que os mais antigos, nas igrejas de Santana de Sabará e Belo Vale, são altares maiores e sua estruturação pode ter sido definida por outra oficina, da qual, na época, Pereira seria ainda oficial e não o mestre. Nesses dois exemplares, a composição do todo é um pouco distinta dos demais.

Em todos os outros quatro casos, trata-se de retábulos colaterais. A estrutura que organiza a composição, nesses casos, é praticamente a mesma em todos. São conjuntos muito longilíneos e verticais. A mesa do altar pode variar de formato retangular ou abaulado, mas, em todos os exemplares, não possui ornamentação talha e é sempre lisa, com o desenho do frontal realizado unicamente pela policromia. No corpo, os retábulos apresentam apenas um par de colunas estriadas – no Santuário do Senhor do Bonfim – ou de colunas misuladas – nos outros três casos, esses todos em Itabirito – sempre nas extremidades, diferenciando-se do padrão mais usual na "retabulística" brasileira, na qual os conjuntos possuem geralmente dois pares de colunas, um de cada lado do camarim. Sustentando essas colunas, abaixo delas, localizam-se as mísulas, que levam à sua frente os mencionados atlantes de pernas cruzadas. Os painéis entre as mísulas e o sacrário são ornados com rocalhas simétricas, e o sacrário alça-se acima da altura

desse trecho, criando uma ondulação da cornija na parte superior que avança sobre a base do camarim. Por haver apenas um par de colunas, não há propriamente um intercolúnio. No espaço equivalente a isso, entre a coluna e a moldura do camarim, tanto as peanhas como os dosséis apresentam gomos e penachos. Dos dosséis pendem cortinados com as bordas em zigue-zague e com borlas nas pontas. Devido à própria composição retabular, o próprio camarim também é bastante verticalizado e é comum que abrigue um trono de três níveis. As cornijas sempre apresentam frisos bojudos.

Figura 2 – Retábulos dos templos confeccionados provavelmente por Pedro José Pereira e sua oficina; como oficial

a – Igreja de Santana do Arraial Velho, Sabará

b – Igreja de Santana do Paraopeba, Belo Vale; como mestre

c – Santuário do Senhor do Bonfim, Bonfim

d – Igreja do Rosário, Itabirito (autoria comprovada por documento)

e – Igreja de São Gonçalo do Bação, Itabirito

f – Igreja do Rosário de Acuruí, Itabirito

Fonte: fotos dos autores.

Os coroamentos apresentam, nas laterais, pedestais em forma de coração que sustentam rocalhas em formato de C, continuando a linha estrutural das colunas. Os arcos que arrematam os camarins são sempre plenos e há um concheado central sobre eles, arrematados por um

querubim no meio. Sobre ele, a tarja da invocação local, ladeada por dois anjos que a seguram com a mão interna e, na maior parte dos casos, acenam com a externa.

FIGURAS ANTROPOMÓRFICAS

Os elementos diferenciais deste artífice são justamente os atlantes que sustentam as mísulas das colunas. Em todos os dez retábulos, eles apresentam as pernas cruzadas na altura do joelho, bastante torneadas, com a musculatura da panturrilha destacada. Na altura do tórax, a linha do diafragma é bastante marcada, pois as duas últimas costelas próximas a ele são sempre salientes. As mãos do lado externo do retábulo sustentam uma folha de acanto com "furinhos" ou uma rocalha assimétrica, que recobre a parte superior da mísula, um pouco acima da cabeça dos atlantes. Já as mãos do lado interno apoiam-se na bacia, como se ajudassem a dar apoio ao peso que esses seres suportam. Os rostos costumam ser pouco expressivos: não demonstram alegria, tristeza ou sofrimento. Os cabelos possuem ondulações nas laterais, um pouco acima das orelhas e, ao centro, há um topete discreto. Todos os querubins têm um panejamento muito esvoaçante e bastante estreito, quase uma fita, que passa na frente, entre as pernas, e contorna a cabeça por trás com movimento esvoaçante.

Figura 3 – Os atlantes de pernas cruzadas da oficina

a – Igreja de Santana do Arraial Velho, Sabará

b – Igreja de Santana do Paraopeba, Belo Vale

c – Santuário do Senhor do Bonfim, Bonfim

d – Igreja do Rosário, Itabirito (autoria comprovada por documento)

e – Igreja de São Gonçalo do Bação, Itabirito

f – Igreja do Rosário de Acuruí, Itabirito, que não possui atlante

Fonte: fotos dos autores.

A oficina do "Mestre da Perninha Cruzada" também lançava mão de um segundo desenho para os atlantes, que se apresentavam também vestidos. Quando utilizados em retábulos colaterais, fazem contraposição com os atlantes nus: de um lado, o retábulo tem esses personagens de sustentação com vestimentas do século XVIII; do outro, ao invés de indumentária, apresentam apenas uma faixa de tecido. Os atlantes trajados aparecem apenas nas peças retabulares de Santana do Paraopeba, Bonfim e no Rosário de Itabirito. As partes superiores das vestimentas possuem diferenças, mas as saias são invariavelmente pregueadas. Podem usar touca ou capacete em forma de V invertido. Esses personagens não cruzam as pernas; estas são levemente flexionadas, mas mantêm a mão interna apoiada, agora não sobre a bacia, mas sobre a coxa ou o joelho, e a mão externa segurando, acima da cabeça, uma voluta ou rocalha assimétrica.

Figura 4 – Atlantes vestidos da oficina

a – Igreja de Santana do Paraopeba, Belo Vale

b – Igreja do Rosário, Itabirito (autoria comprovada por documento)

c – Santuário do Senhor do Bonfim, Bonfim

Fonte: fotos dos autores.

Nos quatro exemplares em que se utilizam colunas misuladas – Santana do Paraopeba, Rosário de Itabirito, São Gonçalo do Bação e Rosário de Acuruí – essas peças são decoradas com querubins, que possuem asas em formato de C, com o desenho das penas muito marcado, voltadas para baixo nos exemplares mais antigos, quando provavelmente Pedro José Pereira era ainda oficial de outra oficina, e direcionadas para cima nos exemplares mais novos, momento no qual já deveria ter oficina própria. A expressividade dos rostos, igual ao que ocorre com os atlantes, é pouco marcada, e o desenho dos cabelos é igual ao dos exemplares anteriormente descritos. Ainda, podem ter, abaixo de si, pendentes de flores simétricos.

Uma quarta e última figura antropomórfica que encontramos nos retábulos de Pedro José Pereira e sua oficina são os anjos do coroamento (na Igreja de Santana do Paraopeba são

putti, mas, à exceção da ausência de asas, se enquadram aproximadamente na descrição). Eles aparecem em posição praticamente sentada, com as pernas dobradas e viradas para o lado interno da composição. A mão interna segura a tarja, mas de forma espalmada, quase como se estivesse acenando, enquanto a mão oposta costuma aparecer para baixo, apresentando a composição retabular, ou segurando algum elemento pendente, geralmente uma fita ou tecido. O formato, a expressividade do rosto e o desenho dos cabelos seguem a mesma padronagem das outras figuras humanas já descritas. As asas possuem um desenho bastante vigoroso no dorso e detalhado nas penas, e há um panejamento que passa em frente ao corpo e por detrás da cabeça dos anjos do coroamento.

Figura 5 – *Putti*/Anjos de coroamentos

a – Igreja de Santana do Arraial Velho, Sabará

b – Igreja de Santana do Paraopeba, Belo Vale

c – Santuário do Senhor do Bonfim, Bonfim

d – Igreja do Rosário, Itabirito (autoria comprovada por documento)

e – Igreja de São Gonçalo do Bação, Itabirito

f – Igreja do Rosário de Acuruí, Itabirito, que não possui atlante

Fonte: fotos dos autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta breve pesquisa sobre Pedro José Pereira, o "Mestre da Perninha Cruzada", demonstra a importância da análise formal e comparativa para reconhecer traços autorais e agrupar cientificamente exemplares semelhantes, para propor atribuições de autoria e, até mesmo, observar mudanças de estilemas e traços para tentar reconstituir uma trajetória e uma cronologia.

Frente à grande dificuldade de se encontrar documentos dos séculos XVIII e XIX que tenham remanescido até os dias atuais, a análise visual demonstra-se uma importante ferramenta para identificar nomes (ou até mesmo apelidos) e clarificar, ao menos um pouco, o tão vasto e complexo ambiente na produção artística brasileira – em especial mineira – dos períodos colonial e Imperial. Cremos que a descoberta do nome de Pedro José Pereira e a possibilidade que tenha trabalhado em pelo menos seis templos mineiros no final do século XVIII contribui para o aprofundamento dos conhecimentos sobre as artes em Minas Gerais e no Brasil.

REFERÊNCIAS

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *A imaginária paulista.* São Paulo: Pinacoteca, 1999. Catálogo da Exposição.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Iphan, 1974. 2 v.