



A presença dos deuses-rios nas sacristias dos templos mineiros (*sobre o lavabo da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos na Vila de São João del-Rei*)¹

| Francislei Lima da Silva

Doutorando em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (PPGHIST/IFCH/UNICAMP) | francislei.lima@gmail.com

[<http://lattes.cnpq.br/4033197582201027> | <https://orcid.org/0000-0002-7657-6028>]

Resumo: Os lavabos, conforme se convencionou nomear os lavatórios – chafarizes/fontanários instalados nas paredes das sacristias dos templos religiosos católicos durante o período colonial – são um importante objeto de estudo sobre os ornamentos fabricados por artífices afro-luso-brasileiros para os lugares destinados à purificação ritual das mãos dos padres. A capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, edificada na Vila de São João del-Rei, em meados do século XVIII, recebeu uma caprichosa carranca de pedra-sabão para a bica de sua sacristia, com a aparência monstruosa de uma figura meio-humana meio-concha, e fundida com folhagens. A esta criatura, como discutiremos, se dava o nome de deus-rio, conforme aprendido dos poetas que narravam os nascimentos e triunfos aquáticos, e que foi um dos ornamentos mais utilizados para fantásticos a arquitetura hidráulica para os templos religiosos do catolicismo pós-tridentino. As divindades fluviais estão presentes numa ampla paisagem cultural, sendo localizadas nas carrancas dos mármore romanos, da pedra de lioz na corte lisboeta e da pedra-sabão nos pequenos povoados da capitania das Minas Gerais.

Palavras-chave: deuses-rios; lavabo; sacristia; Nossa Senhora do Rosário; thiasos marinho.

Abstract: The lavabos, as the lavatories were conventionally called - fountains installed in the sacristy walls of Catholic religious temples during the colonial period - are an important object of study on the ornaments manufactured by Afro-Portuguese-Brazilian craftsmen for the places destined for the purification ritual of priests' hands. The chapel of Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, built in the village of São João del-Rei in the mid-18th century, received a whimsical soapstone scowl for the spout of its sacristy, with the monstrous appearance of a half-human half-shell figure, and cast with foliage. This creature, as we will discuss, was given the name river-God, as learned from poets who narrated water births and triumphs; and was one of the most widely used ornaments to fantastic hydraulic architecture for the religious temples of post-Tridentine Catholicism. The river-Gods are present in a wide cultural landscape, located in the carrancas of the Roman marbles, the lioz stone in the Lisbon court, and the soapstone in the small villages of Minas Gerais captaincy.

Keywords: river-Gods; water fountain; sacristie; Nossa Senhora do Rosário; marine thiasos.



Perseguir os motivos hidromitológicos para as bicas de chafarizes e lavabos tem sido uma atividade que revela sempre surpresas em relação à circulação e migração de um vocabulário ornamental específico para os lugares da água, conhecido entre os artífices afro-luso-brasileiros que trabalharam na fábrica dos templos religiosos nas Minas Setecentistas e Oitocentistas. Um destes casos vem a ser o lavabo [Fig. 1] identificado no livro de receitas e despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos [Fig. 2], da Vila de São João del-Rei, com a autoria de Antonio Francisco Sarzedo.²

14



[Fig. 1] – Antonio Francisco Sarzedo (?). Lavabo na sacristia da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, século XVIII. Pedra-sabão, 178 x 106 x 49 cm. Fotografia do autor³.



[Fig. 2] – Fachada da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, século XVIII. Fotografia de Marcos Luan C. Barbosa.

Até o presente momento, foram discutidos apenas os lavabos mais monumentais fabricados nas Minas, como é o caso das bicas para a Ordem Terceira de São Francisco de Assis⁴, o qual já foi objeto de discussão em textos como o de Heliodoro Pires⁵, na década de 1940. O seu livro dedicado ao Aleijadinho reservou uma página inteira para uma fotografia dele, em cuja legenda lança hipóteses sobre os modelos que teriam sido utilizados por Antônio Francisco Lisboa, atribuindo-lhe a lavra das carrancas. E, mais recentemente, outra imagem foi impressa na publicação organizada por Myriam Andrade Ribeiro



de Oliveira e Olinto Rodrigues dos Santos Filho para o IPHAN⁶. Entretanto, precisamos nos atentar a outros exemplos como a Capela do Rosário, menos debatidos e cujas imagens não circularam.

Nesse sentido, pensando a memória visual sobre a arte colonial, o elo para conectarmos não somente os lavabos da Vila de São João del-Rei, mas todos aqueles presentes na América portuguesa, vem a ser, acreditamos, a bricolagem⁷ residual⁸ dos ornatos para os frontispícios onde eram instaladas as gárgulas⁹. Sobre esse estudo detido acerca da anatomia do corpo do chafariz para as águas sacramentais, especialmente, Aleida Asmann oferece-nos uma valiosa chave para a sua compreensão. Segundo ela:

Antes que Deus se revelasse nos livros, os deuses se revelaram no mundo. A morada deles não era apenas o céu, mas também a montanha, a gruta, o bosque, a fonte e onde mais se erigissem seus locais de culto. Os deuses politeístas queriam ser procurados e adorados em seu local. As pessoas tinham que peregrinar até os locais sagrados, os deuses tinham suas moradas fixas. Longe dessa terra e de sua topografia sacramental não era possível comunicar-se com os deuses¹⁰.

As sacristias, nesse sentido, quando possuem bicas ornadas com deuses-rios, Náiades (Ninfas que habitam as fontes), Cupidos e delfins, remontam a essas paisagens memoráveis míticas, cuja descrição de sua topografia sacramental sobrevive¹¹, também, em pinturas que lhe servem de modelo para a comunicação com o sagrado por meio das fontes.

Tais divindades estão presentes nos *thiasos* marinhos¹², celebrando o nascimento de infantes e as entradas de reis e rainhas que assumiram o posto de seus antigos protagonistas, Nereu e Doris¹³, Netuno e Anfitrite. Peter Paul Rubens pintou uma grande variedade de painéis com esses coetejos, além de nomes menos conhecidos, como David Teniers, o velho [Fig. 3]. Em um de seus quadros, por exemplo, um deus-rio com a cabeça coroada de algas, folhagens, flores e caniços, emerge das águas oferecendo os seus dons em uma grande concha em sinal de fidelidade e devoção. Noutra caso, testemunham os eventos que se descortinam à margem de suas nascentes. Cabendo a nós, dessa maneira, abeirarmo-nos de sua concha e perscrutarmos o que o deus-rio da capela do Rosário também nos deixa como testemunho de sua (super)vivência no tempo¹⁴.



Água-concha, concha-água: sobre rocalhas e a purificação das mãos.

As rocalhas, que inclusive batizam esta revista, já foram discutidas dentro de diferentes chaves, anterior e posteriormente à publicação de Myriam Oliveira sobre o Rococó religioso, com especial interesse voltado para a decoração dos templos mineiros. Segundo ela, as estampas tiveram papel determinante na circulação de modelos gravados, da Baviera (Alemanha) às Minas, de “motivos naturalistas de árvores, vegetais e flores em delicados arranjos, pássaros e pequenos animais, formações rochosas de efeitos bizarros e curiosamente a própria água, jorrando em cascatas ou simplesmente brotando de conchas-rocalhas em pequenos jatos verticais”¹⁵. Os projetos de fontes monumentais, enquanto arquitetura fantástica, foram aqueles que mais potencializaram os efeitos plásticos de dobras e ondas das rocalhas. Interessa a nós, portanto, o movimento de suas cascatas e círios d’água, despejados pelas cavidades de conchas replicadas à exaustão [Fig. 4], para a criação de jardins imaginários, e em proporções menores, reforçar o efeito apoteótico das sacristias, conforme reforçado por Luís de Moura Sobral¹⁶.

O que vemos na sacristia da Capela do Rosário, portanto, é o fragmento de uma arquitetura para jardins onde ocorriam encontros amorosos entre casais galantes [Fig. 5], adaptada também para salões destinados aos “requintes do luxo essencial à vida cotidiana da aristocracia”¹⁷.



[Fig. 4] – Jacques de Lajoue (1687-1761); Gabriel Huquier (1695-1772), Gravador. **Decoração com uma arquitetura fantástica tomada por fontes rocalhadas**, 1738-49. Água-forte, 37 cm. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris [Fonte: Disponível em: <<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/19230/?offset=7#page=10&viewer=picture&o=info&n=0&q=>>>. Acesso em: 2 dez. 2022.]



[Fig. 5] – Jean Mondon (17??-17??); Antoine Aveline (1691-1743); Gravador. **Casal de caçadores galantes [Le Galand chasseur]**, 1736. Água-forte e buril sobre papel, 30,5 cm. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris. [Fonte: *Formes rocailles et cartels - Troisième livre de formes cartels et rocailles, ornés de figures de modes / Inventéz par Mondon le fils et gravéz par A. Aveline*. Disponível em: <<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/20653/?offset=5#page=22&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>>>. Acesso em: 2 dez. 2022.]

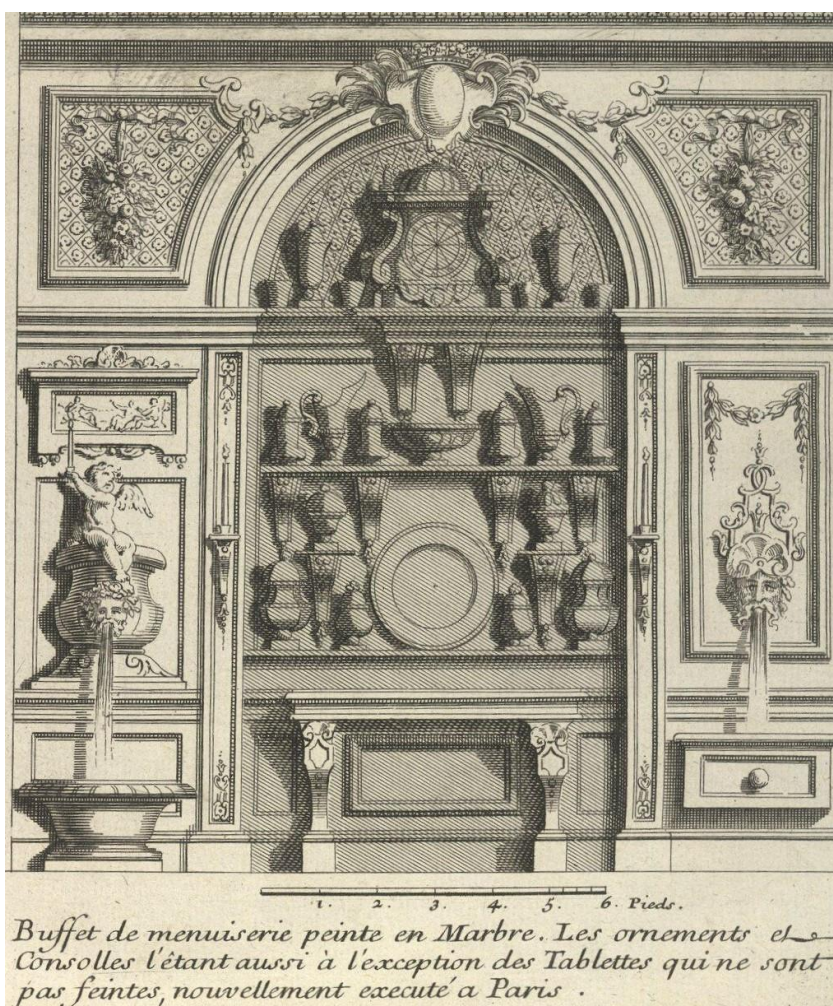


Os *buffets* parisienses, como o próprio termo em francês indica, atendiam ao serviço segundo as regras de etiqueta relacionadas à higienização das vasilhas e das mãos antes e depois das refeições. Relação compreensível na assimilação dos elementos integrantes desse mobiliário para os lavabos de sacristias, que se fundem com a própria estrutura dos templos que os agrega¹⁸, para a purificação das mãos e dos vasos sagrados, como parte da “etiqueta do sagrado”, conforme prescrito no ritual romano. Conforme o *Vocabulário Portuguez* do padre Raphael Bluteau, nos conventos o lavatório era o lugar onde em um ou mais chafarizes, “cahe a agua em huma pedra côncava, para os Religiofos lavarem as mãos, entrando, ou fahindo do refeitório”¹⁹.

Os desenhos de Nicolas Pineau [Fig. 6] para a propagação de ambientes decorados com os motivos em rococó nos ajudam a visualizar salões de jantar equipados com lavatórios correspondentes ao mesmo modelo utilizado para as abluções nos templos religiosos na colônia brasileira – bica fixada num frontispício, com as águas despejadas pela boca de deuses-rios sobre uma bacia.

19

[Fig. 6] – Nicolas Pineau (1684–1754), desenhador; Mariette, Pierre (1634–1716), gravador. Detalhe do *buffet equipado para sala de jantar*, 1680-1710. Água-forte e buril sobre papel, 32 cm. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris [Fonte: A estampa compõe o *recueil d'estampes* intitulado *L'Architecture à la mode où sont les nouveaux dessins pour la décoration des bâtiments et jardins. Tome 3*. Disponível em: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49423/?offset=79&height_top=50#page=117&view_er=picture&co=info&n=0&q=>. Acesso em: 2 dez. 2022.]





O deus-rio Alfeu e o corpo da água

Em relação ao motivo ornamental para a carranca desses lavabos, a inspiração veio do canto sobre um encontro amoroso, como veremos a seguir, já que sabemos nomear cada uma das personagens envolvidas nas metáforas apropriadas no século XVIII para as imagens sobre o corpo puro, limpo e são. Trata-se do deus-rio arcádico, Alfeu, cuja anatomia é aprendida da Eneida²⁰ e das Éclogas²¹ do poeta romano Virgílio. Sua presença cativante remonta-nos à uma visão nostálgica da arcádia, transformando a sacristia num ambiente de refúgio, não apenas no que se refere à escravidão do período colonial, mas também e principalmente de um presente duvidoso²² marcado profundamente pela violência da escravidão. A presença desse elemento dissonante na arquitetura religiosa pós-tridentina evidencia como a teologia moral cristã fazia a manutenção de metáforas e alegorias para um ideal de beatitude²³ e pureza que passava, conforme prescrito nas rubricas do missal romano, obrigatoriamente, pelas abluções de água. O uso do motivo e de todos os sentidos conferidos a ele dava-se, portanto, no contexto de idealização da realidade árida e pedregosa das Minas²⁴, na contramão de um ambiente religioso marcado pela ação de padres infratores²⁵ e de uma clientela metida em todo tipo de libertinagens. A imagem da ninfa-fonte Aretusa, que se protege casta ao fugir para os campos suaves, distantes das investidas amorosas de Alfeu, ganhou contornos pelas mãos de artífices, nas duas margens do grande rio chamado Atlântico²⁶. A antiguidade, desse modo, era utilizada como repositório de ideais de simplicidade, pureza e moralidade²⁷.

O canto das Metamorfoses de Ovídio²⁸, outro poeta presente nas bibliotecas de padres e pessoas abastadas nas Minas²⁹, identifica a ninfa como aquela “cujo nome é fonte sagrada”³⁰, enquanto Alfeu é aquele que “reconhece as águas que ama e, depondo a feição humana que havia assumido, muda-se nessas mesmas águas”³¹ para unir-se à sua amada. Esses versos atizaram a imaginação de pintores, escultores e compositores, os quais conferiram um corpo para as divindades fluviais e marinhas para fontes, painéis em azulejos, tapeçarias, peças musicais e figurinos para a Ópera. Conseguimos, por meio das imagens poéticas ovidianas, imaginar o que os entalhadores levaram a termo quando da escolha de rios para decorar as gárgulas dos fontanários, já que o som que sai de suas gargantas funciona como um efeito bastante expressivo para a teatralização das águas.

O deus-rio, presente na sacristia na Igreja de Nossa Senhora do Rosário em São João del-Rei, tal e qual um homem maduro de testa franzida, com as mechas de sua cabeleira e da barba gera a ilusão dos fluidos aquáticos combinados às folhagens características da margem de um regato, evidenciando seus tons azulados e esverdeados. Sua cabeça, por sua vez, é coroada com os vegetais que



crecem com a fertilidade de suas águas. Essa carranca emerge de uma grande concha, que se abre para expô-lo em toda a sua monstruosidade, enaltecida pelo efeito fantástico de vomitar um jato do líquido sagrado.

A popularidade dos deuses fluviais entre as cortes europeias, a partir do século XVI, em fontes, festividades e triunfos, deu-se com a escultura do rio Tibre, ao ser desenterrada em 1512, ficando exposta no jardim de esculturas do Vaticano. Posteriormente, para além desse rio, passou a integrar as coleções papais, os rios Nilo [Fig. 7] e Eufrates. Conforme as palavras de Claudia Lazzaro:

(...) o Renascimento apropriou-se do antigo deus do rio por meio de instalações, restauração e reinvenção do tipo de figura. Ao longo do século XVI, a compreensão da natureza também se desenvolveu em novas direções, em parte inspirada por textos antigos. Artistas exploraram como o corpo humano pode representar o mundo natural, como antropomorfismos, rios com forma humana, poderiam funcionar como personificações, figuras que falam e agem, e como o ser humano corpo poderia incorporar o significado impresso nele. Ao mesmo tempo, os patronos descobriram o potencial dos deuses-rios como veículos para mensagens políticas sobre governar sobre o território³².



[Fig. 7] – Francisco de Hollanda (1517-1585). **Escultura do Rio Nilo em uma fonte nos jardins do Vaticano.** Álbum das Antigualhas, fol. 50r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial [Fonte: *Apud* OLÍMPIO DOS SANTOS, Rogéria. **O álbum das antigualhas de Francisco de Holanda.** 2015 Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2015, p. 160.

Francisco de Hollanda foi um daqueles que ao visitar Roma, registrou em seus escritos, com riqueza de detalhes, o retrato dessas divindades aquáticas a fim de ser copiado pelos artífices lusitanos:



Stavão encostados sobre o esquerdo cúbito em alguma alimária elegante e nova, natural d'aquelle rio, ou em alguma cantara que lançava agoa, e n'aquella mesma mão lhe punhão o cornucópia, com muitos pomos, mostrando a fertilidade do húmido rio; na outra mão que descia entre as pernas lhes punhão um remo; na cabeça capella de fruitos e canas; o ventre da pessoa viçosa e quase gorda, todo descuberto; grave vulto e alegre, com molhada barba, a perna direita erguida em ponte, e a outra baixa e dobrada que vinha a ter o pé debaxo da sua curva. E todavia lhe lançavão um lençol ou pano ao redor das pernas para conservarem em tudo a graça e o bom ar da elegancia e decoro³³.

O pintor Nicolas Poussin se utilizou largamente desse modelo para os seus deuses-rios, após o período de sua estadia em Roma, como testemunhas oculares dos triunfos divinos e encontros amorosos ocorridos nas suas pinturas para a Arcádia. Haja vista os corpulentos Alfeus que margeiam os quadros pertencentes ao Metropolitan Museum of Art de Nova York e à Chatsworth House, em Derbyshire, na Inglaterra [Fig. 8].



[Fig. 8] – Nicolas Poussin (1594-1665). *Et in arcadia ego* (primeira versão), c. 1629-30. Óleo sobre tela, 101 × 82 cm. Devonshire Collection, Chatsworth House Trust, Derbyshire, Inglaterra



Muitos desses rios recostados sobre um vaso passaram a ser (re)conhecidos pelos súditos dos reinos católicos por conta da arquitetura efêmera. Arcos triunfais tal como o dos Moedeiros³⁴, comissionados por comerciantes³⁵ e construídos em pontos estratégicos de Lisboa, sempre que possível próximos às igrejas, a fim de que o povo pudesse vê-los durante as entradas e festejos.

Já no que diz respeito a arquitetura fantástica dos Setecentos, ressaltamos, mais uma vez, a importância das gravuras francesas e do repertório disseminado a partir de especialistas nessa temática ornamental tais como Pierre-Quentin Chedel. Por meio de seus desenhos, a ornamentação de chafarizes passou a apresentar soluções bastante engenhosas para dar vazão à imaginação de muitas carrancas humanas fundadas à folhagens e conchas. Entre 1734-1735, Chedel dedicou um projeto específico a Alfeu [Fig. 9], materializando um universo floral e marinho³⁶ inspirados nos versos que ganham um movimento vivaz com a força e sonoridade do arfar de sua boca, a qual projeta uma água murmulhosa, como que ao gritar de sua voz rouca pelo nome da ninfa que amava. Suas barbas e cabelos são longos e ondulados, por onde as águas escorrem até a ponta dos fios, gotejando sobre a grande concha, feita de reservatório para toda a água que transborda. Sua cabeça é adornada com uma coroa que já nos é conhecida, composta pelos enfeites vegetais entrelaçados à conchas de formatos variados. E, não menos importante, um último detalhe deve ser ressaltado, a rocalha que se abre como uma espécie de halo por detrás da carranca.

Conforme nos abre os olhos para enxergar os detalhes, o historiador da arte Daniel Arasse³⁷, a concha de onde nasce, se assim podemos dizer, a cabeça dessa divindade aquática, no desenho de Chedel, nos fez associá-la a outras cabeças que havíamos encontrado ao longo de nossa pesquisa pelas igrejas coloniais brasileiras. Solução semelhante pode ser vista, por exemplo, nas duas carrancas de deuses-rios, em pedra de lioz [Fig. 10], na sacristia da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador. Esse lavabo corresponde a um risco guardado pelo Museu Nacional de Arte Antiga [Fig. 11], ambos fabricados em oficinas portuguesas. Ao mesmo tempo que as dobras da concha que lhe serve como morada emolduram suas faces monstruosas, quase como um molusco, combinadas com aos pelos ondulados, lhe formam um corpo meio humano meio água³⁸.

A metamorfose do rio que da concha assume feições humanas também é visível nos dois lavatórios no Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro [Fig. 12], valiosos artefatos para a importação de um vocabulário a ser aprendido e disseminado também nas oficinas de cantaria de pedra local. E, nas Minas, encontramos a carranca na capela de Nossa Senhora do Rosário³⁹, na Vila de São João del-Rei [Fig. 13]. Nessa última, especialmente, podemos nos deter no detalhe





[Fig. 9] – Pierre-Quentin Chedel (1705-1763). **Fonte de Alfeu** [*Fontaine d'Alphée*], 1734-35. Água-forte, 22,9 x 16,5 cm. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris, Paris | [Fig. 10] – Autoria não identificada. **Carrancas de deuses-rios da igreja de Conceição da Praia**, em Salvador/ Bahia. Pedra de líoz. Fonte: Fotografia do autor. | [Fig. 11] – **Projeto para lavatório de parede**. Autor desconhecido, 2º metade do século XVIII. Desenho à pena de tinta preta, aquarelado a cores. 24 x 18,1 cm. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga | [Fig. 12] – Autoria não identificada. **Carranca do deus-rio no lavabo da Capela de Nossa Senhora da Glória**, Rio de Janeiro. Fonte: Fotografia do autor. | [Fig. 13] – **Carranca do deus-rio no lavabo da Capela de Nossa Senhora do Rosário**, Vila de São João del-Rei. Fonte: Fotografia do autor.



[Fig. 14] – *Fontana del mascherone di Santa Sabina, em Roma.*

Fonte: Fotografia de Livioandronico2013

[Fonte: Disponível em:

<
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Fontana_del_Mascherone_di_Santa_Sabina_%28Rome%29.jpg>. Acesso em: 13 ago. 2022.

de todas as rugas e dobras de uma grande rocalha que aos poucos se transforma em um rosto com olhos, boca e nariz. Da mesma forma, na *fontana del mascherone di Santa Sabina* [Fig. 14], em Roma, fica evidenciado essa transformação caprichosa⁴⁰ no mascarão cujas rugas da testa franzida são semelhantes às da rocalha que se abre pelas laterais.

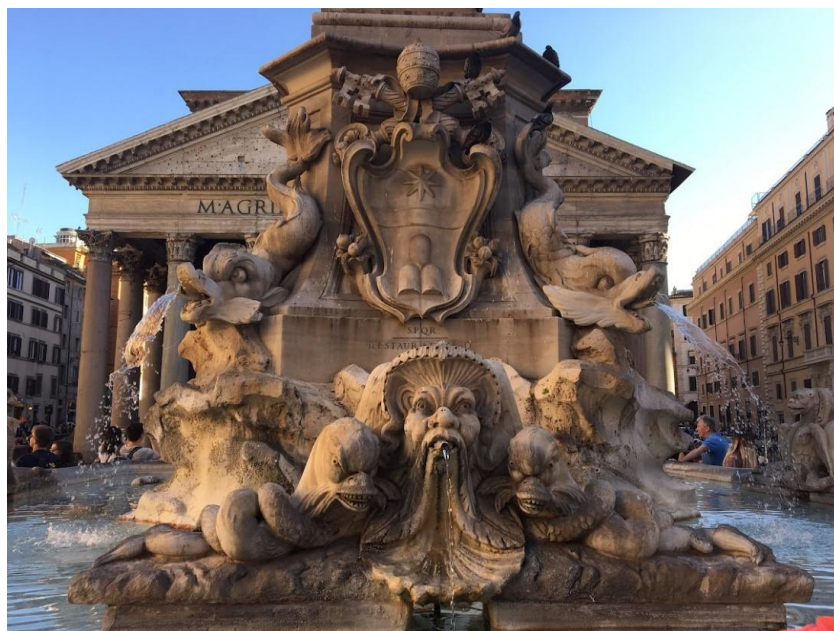
Dos monumentos hidráulicos mais apoteóticos elevados em Roma está a fonte dos quatro rios, na *Piazza Navona*. Desenhada e executada por Giovanni Bernini, entre os anos de 1650 e 1652, a fim de conferir um enorme valor simbólico político-religioso, associado ao triunfo e à fortuna do Papa Inocêncio X (1574-1655). Normalmente nos atemos aos corpos dos quatro enormes rios assentados sobre os rochedos por onde a água desliza. Entretanto, o resultado final do espetáculo é alcançado em grande medida não só pelo efeito decorativo, mas também sonoro da água⁴¹ espirrada pela boca das criaturas monstruosas. Dentre elas, estão cabeças de deuses-rios vomitando jatos d'água, ladeadas por delfins, tal como Giacomo della Porta, antes dele, esculpiu para a *Fontana del Pantheon* [Fig. 15], em 1575, à mando do papa Gregório XIII.

Ainda no termo da Vila de São João del-Rei, na freguesia de Nossa Senhora da Conceição⁴², hoje Conceição da Barra de Minas, deparamo-nos com outra importante carranca [Fig. 16] para a assimilação da potencialidade da concha na “imaginação da água”⁴³ com a fabricação de ornamentos provenientes



de um repertório da arquitetura hidráulica, com a combinação dos efeitos caprichosos aprendidos de della Porta e Bernini. Diferentemente dos deuses-rios apresentados até aqui, em que a concha coroa as carrancas, nesse caso, especialmente, o corpo da criatura invertebrada se prolonga por sobre a cabeça numa grande estrutura côncava que recobre todo o frontispício do lavatório parietal. O vão que funciona como um nicho, formado na altura da base entre as extremidades enroladas em voluta, esconde o orifício por onde era abastecido o tanque de pedra que armazenava a água para ser despejada pela carranca. Com o seu desuso ao longo do tempo, passaram a servir de suporte para todo o tipo de objetos, como vemos nesse caso do registro fotográfico com a presença da caixa de fósforos.

27



[Fig. 15] – Giacomo della Porta (1532-1602). *Fontana del Pantheon*, 1575. Piazza della Rotonda, Roma. Fonte: Fotografia do autor.



[Fig. 16] – Autoria não identificada; Marcos de Carvalho Mazzoni (1932-), Fotógrafo. *Lavatório da capela de Nossa Senhora da Conceição*, atual Matriz da paróquia de Conceição da Barra de Minas/ Minas Gerais, c. 1950-60. Fonte: Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos, UFMG



Essa mesma solução foi utilizada para os lavatórios em pedra de lioz, trazidos da metrópole, como pudemos fotografar na capela de Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro [Fig. 17]. Dessa maneira, os templos que na sua grande maioria não possuíam “água de dentro” não corriam o risco de ficarem desabastecidos para o serviço litúrgico. Na Matriz de Santo Antônio [Fig. 18], na Vila de São José del-Rei, a concha que faz a vez de um nicho sobre o frontispício, mais pronunciado que na figura 16, tem a mesma função de reservatório.



[Fig. 17] – Detalhe da entrada de água no lavatório da capela de Nossa Senhora da Glória, Rio de Janeiro. Fonte: Fotografia do autor.



[Fig. 18] – Autoria não identificada. Lavabo da Matriz de Santo Antônio, Tiradentes/ Minas Gerais. Fonte: Fotografia do autor.

Voltando aos deuses-rios, encontramos dois *potamós* meninos na Matriz de Nossa Senhora da Conceição na Vila de Sabará [Fig. 19]. Não fosse pela lateral da carranca aformoseada pela rocalha, poderíamos confundi-los com cupidos, mesmo trazendo folhagens sobre a cabeça. Se quisermos confirmar sua identidade, basta aproximá-las das carrancas do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Salvador. Na figura 20 confirmamos que essas faces infantis são emolduradas pelo concheado que se abre como uma ostra, que lhe serve de adorno por sobre a cabeleira. Evidencia-se, dessa maneira, a relação e o conhecimento no cruzo entre os caminhos de artífices e artefatos na Metrópole, nos grandes templos erigidos nas vilas portuárias da colônia brasileira, e mesmo, nas paróquias do interior da capitania das Minas ao longo de todo o século XVIII.



[Fig. 19] – Autoria não identificada. Carrancas do lavatório da sacristia (lado esquerdo) na Matriz de N. Sr. da Conceição, Sabará/ Minas Gerais. Fonte: Fotografia de Bruno Marcus Costa [Expresso meu agradecimento ao pároco da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, padre Nivaldo Magela, pela autorização para que Bruno Marcus Costa fizesse o cuidadoso registro dos detalhes do referido lavabo]

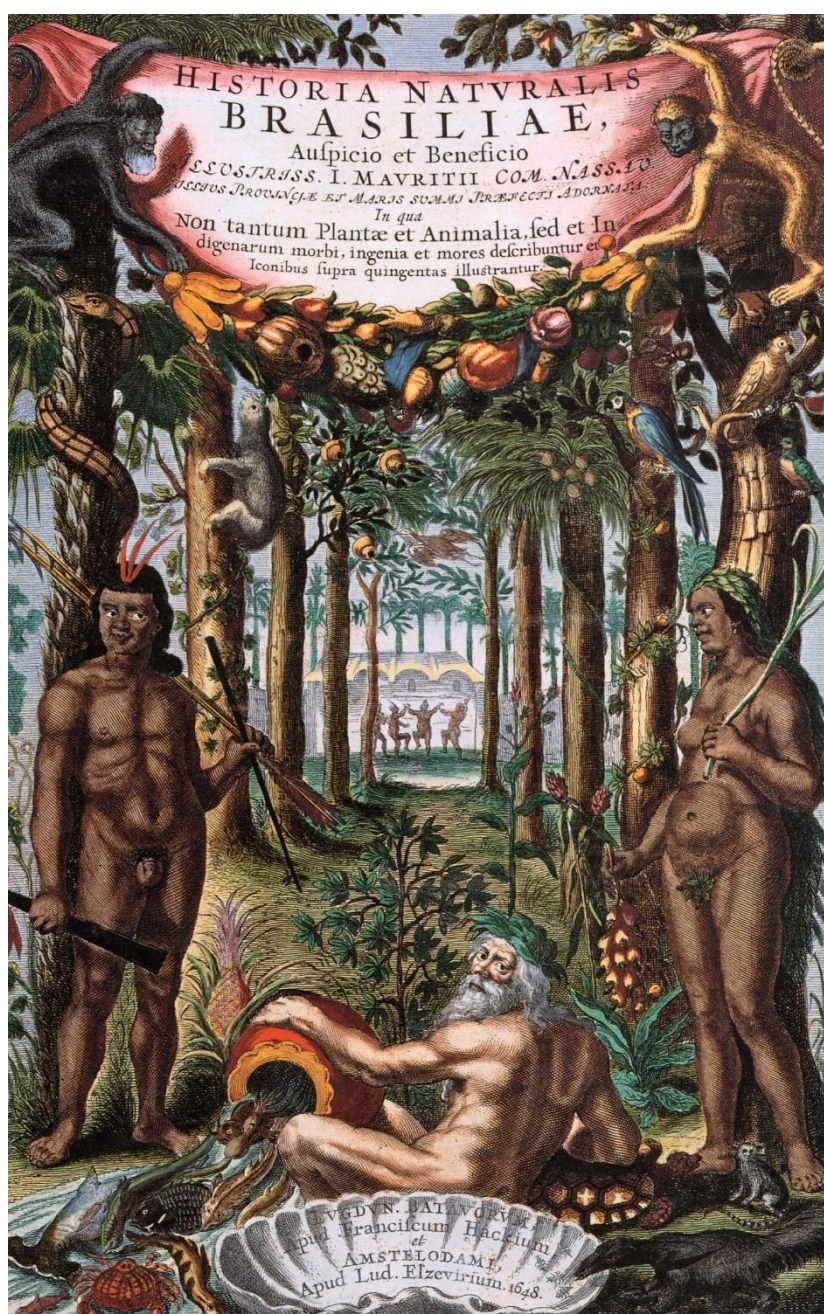


[Fig. 20] – Autoria não identificada. Carrancas do lavatório do Convento de Nossa Senhora do Carmo, Salvador/ Bahia. Pedra de lioz, s/r. Fonte: Fotografia do autor.



O frontispício para o livro *Historia Naturalis Brasiliae* [Fig. 21], já no ano de 1648, inseria ao centro da composição um deus-rio cujas barbas, fartas e onduladas como a água caudalosa do manancial que nasce de seu vaso, nos faz associá-la à carranca do lavabo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição [Fig. 22], no povoado de Prados. Sua cabeça também está coroada por folhagens, deixando evidente para nós a relação entre o vocabulário usual para os ornamentos da água amplamente reforçados pelo rococó religioso no mundo luso-brasileiro, e, especialmente, para os lavabos dos templos mineiros na Comarca do Rio das Mortes.

30



[Fig. 21] – George Marcgraf e Willem Piso. Frontispício para a *Historia Naturalis Brasiliæ*. Amsterdam, 1648. Coleção Brasiliana/Itaú Cultural. Foto de Horst Merkel



[Fig. 22] – Manoel Joaquim Pereira⁴⁴. Lavabo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, 1781. Pedra-sabão, 320 x 174 x 48 cm. Prados/ Minas Gerais. Fonte: Fotografia de Marcos Luan C. Barbosa.

Indagações quanto o desbotar de uma cor: o tom azulado das águas na Capela do Rosário

Conforme pudemos constatar com as visitas à sacristia a fim de conhecer de perto o lavabo da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de São João del-Rei, há resquícios de uma camada de tinta azul que cobria toda a carranca no passado [Fig. 23]. Possivelmente eliminada por escolha dos agentes responsáveis pela patrimonialização da referida capela e por obras de



restauração e conservação. Identificamos resíduos de policromia, também, no lavabo da Matriz de Santo Antônio [Fig. 24], em Tiradentes, bem como, pudemos perceber a coloração mais escura nos detalhes das pérolas, olhos e sobancelhas no registro fotográfico em preto e branco do lavabo de Conceição da Barra [Fig. 16].



[Fig. 23] – Detalhe do resquício de tinta azul na carranca do lavatório da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São João Del Rei/ MG. Fonte: Fotografia do autor.

Paul Philippot associa intervenções desse tipo àquelas responsáveis pela falsa ideia de que, no passado, as esculturas das divindades antigas eram brancas, como o mármore. Essa tomada de decisão se orientava por uma visualidade desenhada a partir de Johann Joachim Winckelmann⁴⁵, para quem o valor sempre atual da obra de arte independia de suas antigas funções, para não dizermos se tratar da busca por um “elemento puro”⁴⁶. No preciosismo por isolar o lavabo e enaltecer a coloração da pedra-sabão, matéria prima para a lavra dos ornamentos do chamado “barroco mineiro”⁴⁷, perdeu-se a identidade do deuses-rio como os azulados descritos nos versos ovidianos. Ao contrário disso, é evidente a preocupação com a conservação do douramento da carranca de madeira no lavabo da capela de Santo Antônio do povoado de Pompéu (Sabará), um dos primeiros a serem fabricados nas Minas. A coloração avermelhada das rocalhas vegetalizadas que emolduram a máscara animada e o tom marrom dos bigodes pintados sobre a camada de ouro nos indicam valiosos detalhes para aprofundarmos nosso estudo sobre a identidade dos deuses-rios de acordo com



cada um dos personagens invocados conforme a alegoria para uma virtude ou vício que sua movimentação sobre as águas suscitava no imaginário do período colonial.



33

[Fig. 24] – Detalhe da presença de fragmentos de policromia no lavabo da Matriz de Santo Antônio, Tiradentes/ MG. Fonte: Fotografia do autor.

Considerações finais, ou sobre os homens-rios e seus trânsitos em meio ao Atlântico.

O exercício de construção da memória⁴⁸, de certa forma obsessiva conforme Didi-Hubermann, na perseguição de um ornamento ainda pouco decifrado em relação aos seus usos e desusos no presente e no passado nos conduziu até as relações propostas nessa reflexão. Buscamos compreender como essas obras sobrevivem a nós, e os sentidos que evocavam foram se perdendo com o passar do tempo. A difícil tarefa de fazer emergir as monstruosidades ainda disponíveis aos olhos das/os fiéis que se utilizam das sacristias e de visitantes



curiosas/os se impõe a nós como uma arqueologia da imagem⁴⁹. Por isso foi preciso inquirir essas carrancas na cultura visual e na arquitetura religiosa próprias do momento em que estavam inseridas; quando se mandou fazer com perfeição e formosura para atender às obrigações rituais da missa, a principal celebração da fé católica, estabelecidas a partir do Concílio de Trento, com a obrigatoriedade da instalação do vaso sagrado feito de “pedra sólida”⁵⁰ nas sacristias das matrizes e capelas.

Nesse sentido, lançamo-nos o desafio de nos aproximar das imagens por meio de uma história da arte que conecta modelos, problematiza as circulações dos mesmos, desvelando uma intensa dinâmica de saberes, práticas artísticas e referências visuais e textuais oriundas do período antigo, heroico⁵¹, e que foram apropriadas na colônia. As carrancas comportavam muitos significados, o que as torna impuras em relação à temporalidade que se funde, colide e se confunde nelas⁵².

Os motivos escolhidos para esse uso mnemônico, conforme esclarecemos, não são de todo cristãos, mas correspondem de um repertório antiquizante, *all'antica*⁵³, como demonstram os estudos de Aby Warburg. A presença das criaturas monstruosas nas bicas, ainda no século XVIII, em templos religiosos espalhados pela capitania das Minas, evidenciava a marca do movimento das águas, quebrando aquela serenidade do cenário para o culto e a devoção propagadas pelo catolicismo pós-tridentino na colônia.

Esperamos, de certo modo, ter apontado com essas reflexões outras perguntas para os múltiplos ornamentos que unem os espaços religiosos no mundo afro-luso-brasileiro, (re)integrando os corpos da água às análises sobre o corpo das igrejas.



Notas e Referências Bibliográficas

¹ Agradeço à Andreia de Freitas Rodrigues e Carlos Lima Junior pela interlocução e leitura cuidadosa do texto, bem como pelas sugestões de informações a serem inseridas e corrigidas.

² Consta no referido livro o nome desse artífice como um daqueles que trabalhou na fabricação do lavabo entre os anos de 1763-1780. VIEGAS, Augusto. **Notícia de São João Del Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953, p. 200. *Apud* **Inventário nacional de bens móveis e integrados**: Módulo 4 – Região Campos das Vertentes, São João del Rei, Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura da Presidência/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural/ 13ª Coordenação Regional, jan. 1994, s/n. Agradeço à Bernardo Novaes Fonseca, do Centro de Documentação e Informação do IPHAN em Belo Horizonte pela disponibilização da presente documentação.

³ Agradeço à Confraria de Nossa Senhora do Rosário, especialmente a Edir Silva, pelo acolhimento na Igreja de Nossa Senhora do Rosário para o registro fotográfico do lavatório e retirada das medidas do mesmo, bem como pelo acesso às informações relevantes para a pesquisa.

⁴ Propomos uma discussão sobre a ornamentação do referido lavabo no texto intitulado “A ornamentação de chafarizes e lavatórios com alegorias da água: os triunfantes cupidos e os delfins”, a qual será publicada no livro resultante do II Congresso Internacional A Hidráulica em edifícios Monumentais, ocorrido em Odiveelas/ Portugal, entre os dias 20 e 23 de outubro de 2021.

⁵ PIRES, Heliodoro. **O aleijadinho**: gigante da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos, 1942.

⁶ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010. 2 volumes.

⁷ Claude Lévy-Strauss com seu conceito de *bricolage* oferece uma chave possível para pensarmos a prática dos artífices, no século XVIII, ao lançar mão dos ornatos disponíveis para o seu artificioso e caprichoso trabalho, relacionando-os como um ornamentista que seleciona as personagens do mundo que passa a existir sobre uma tapeçaria, uma faiança, um forro, um frontispício, um respaldar, etc. LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

⁸ O professor João Adolpho Hansen nos esclarece sobre o material residual do período colonial com o qual lidamos em nossas pesquisas, o qual está relacionado a regimes de produção, circulação e consumo que precisamos compreender mais profundamente e não de maneira a generalizar os objetos artístico como sendo “barrocos”. Vide: HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival. **Arte sacra**: barroco memória viva. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora UNESP, 2005, p. 180.

⁹ Vide: LATERZA, Moacir. Alguns aspectos da gárgula barroca mineira. In: **Barroco**, Belo Horizonte, n. 12, p. 197-207, 1982/83.

¹⁰ ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 322. [grifos nossos]



¹¹ Sobre o termo sobrevivência, vide: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹² Vide: PAPAGIANNAKI, Anthousa. Nereids and Hippocamps: the marine thiasos on late antique and medieval byzantine ivory and bone caskets. In: KOUNENI, Lenia. **The Legacy of Antiquity**: new perspectives in the reception of the classical world. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 71-104.

¹³ Nereu, “o Velho do Mar, filho de Ponto (a onda marinha) e de Gaia (a terra), casou-se com Dóris, com quem gerou as Nereidas” (ninfas do mar). Já Anfitrite é a nereida, filha de Nereu e Doris, que se uniu aos amores do deus dos mares, Netuno. Nota de DIAS, Domingos Lucas. In: *Op. Cit.*, OVIDIO, 2017, p. 57. (Não podemos deixar de fazer referência à peixinha azulada do filme “Procurando Nemo”, do estúdio Pixar (2003), cujo nome foi inspirado na divindade hidromitológica feminina do oceano.

¹⁴ DIDI-HUBERMANN. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

¹⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Op. cit.*, 2003, p. 33. (Grifos nossos)

¹⁶ SOBRAL, Luís de Moura. **Do sentido das imagens**. Lisboa: Editora Estampa, 1996.

¹⁷ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Op. cit.*, 2003, p. 25.

¹⁸ COUTINHO, Maria João Pereira. Mobiliário litúrgico pétreo no contexto do barroco português: tipologias e funcionalidades. In: **Revista de Artes Decorativas**, n. 6, p. 47-67, (2012). Disponível em: <<https://doi.org/10.34632/revistaartesdecorativas.2012.2058>>. Acesso em: 5 jul. 2022, p. 48.

¹⁹ BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ... : autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes , e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V.** 8 v; 2 Suplementos. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu : Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728, p. 53.

²⁰ VIRGILIO (Publius Virgilius Maronis), 70-19 a.C. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

²¹ VIRGILIO (Publius Virgilius Maronis), 70-19 a.C. **Bucólicas**. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

²² PANOFSKY, Erwin. Et in arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca. In: _____. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 386.

²³ *Idem*, p. 379.

²⁴ Vide: ALCIDES, Sérgio. **Estes penhascos**: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas 1753-1773. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 13. (Estudos Históricos, 49)

²⁵ SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro**: a pobreza no século XVIII. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.



²⁶ SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

²⁷ GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. Fastos de Ovídio: uma introdução. In: OVÍDIO (Publius Ovidius Naso), 43-17 a.C. **Fastos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 19.

²⁸ OVÍDIO (Publius Ovidius Naso), 43-17 a.C. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

²⁹ Vide: SANTIAGO, Camila Fernandes Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. 2009. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2009.

³⁰ (V, v. 573).

³¹ (V, v. 638-637).

³² LAZZARO, Claudia. River gods: personifying nature in sixteenth-century Italy. In: **Renaissance Studies: gardens and horticulture in Early modern europeu**, v. 25, n. 1, p. 70-94, february 2011, p. 70. Tradução livre do autor.

³³ HOLLANDA, Francisco. Capítulo XXII Das feçuras antigas assentadas e deitadas. In: _____. **Da pintura antiga**. Porto: Edição da Renascença Portuguesa, (1548) 1908, p. 118.

³⁴ REIS, João dos (1639-1691). Cópia dos reaes aparatos e obras que se ficeram em Lixboa na ocasião da entrada e dos desposorios de Suas Majestades: Imago Ulysseae exultantis in adventu Ser[enissi]mae Portugalliae Regina Mariae Sophiae / depicta et repraesentata manu et penicillo P. Joannis a Regibus S.J. Potent[issi]mi Regis Lusitaniae mathematici. -[1687?]. Disponível em: <<https://purl.pt/26151>>. Acesso em: 15 set. 2022.

³⁵ O patrocínio dos arcos triunfais quando da *Joyeuse Entrée* de Filipe II em Lisboa, no ano de 1619), manifestava “o peso socioeconômico dos homens de negócios e de alguns grupos de mesteiros (como correiros, atafoneiros, oleiros, sapateiros, cerieiros, pintores, ourives, lapidários, moedeiros e alfaiates), bem como de indivíduos de outras nações (ingleses²⁷, italianos, flamengos e alemães) e Familiares do Santo Ofício”. COUTINHO, Maria João Pereira. Arquitetura e supremacia: analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas. In: _____. VALE, Teresa Leonor M (coords.). **Cadernos do Arquivo Municipal: Lisboa e as artes decorativas**, n. 7 (janeiro - junho 2017), p. 27.

³⁶ Cf. JEAN-RICHARD, Pierrette. **L’Oeuvre grave de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild**. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1978, p. 268.

³⁷ ARASSE, Daniel. **Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1992.

³⁸ Outro detalhe a ser pontuado é a presença de um delfim entre eles, tal como Alfeu está ladeado por um delfim, companheiros inseparáveis nos triunfos aquáticos, o qual também lança água para dentro da grande rocalha na gravura de Chedel.



³⁹ Sebastião de Oliveira Cintra, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São João Del Rei, faz menção aos consertos no lavatório da sacristia pago ao mestre-pedreiro Cândido José da Silva, no ano de 1829, referente ao pagamento recebido da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Em: CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João Del-Rei**. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 224. Agradeço Marcos Luan C. Barbosa pelo diálogo sobre os lavatórios de São João Del Rei, bem como pela localização da citação acima.

⁴⁰ “Típicos exemplos de ‘capricho’ são (entre os muitos): em pintura, o lombardo Giuseppe Arcimboldo com os seus quadros de duplo sentido, em que as figuras se tornam paisagens ao olharmos o quadro de cabeça para baixo, ou com as suas alegorias feitas pela reunião dos mais variados objetos”. ARGAN, Giulio Carlo. O quinhentos – a regra e o capricho. In: _____. História da arte italiana: de Michelangelo ao futurismo. Tradução de Vilma De Katinszky. v. 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 214.

⁴¹ CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. El barroco. Madrid: Ediciones ISTMO, 1994, p. 127. (Colección Fundamentos 77)

⁴² Infelizmente, conforme nos esclareceu o pároco da Matriz de Nossa da Conceição, pe. Saulo José Alves, a quem agradecemos pela atenção e abertura, o referido lavatório foi retirado da sacristia no passado, sem que haja maiores informações sobre quando e de que maneira isso ocorreu.

⁴³ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁴⁴ O nome do artífice está documentado no livro de despesas da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados, em 1782, tendo recebido o valor de 38\$400 réis por lavar o dito lavatório. In: VALE, Dario C. **Memória histórica de Prados**. Belo Horizonte, 1985, p. 128. *Apud* SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. **Inventário nacional de bens móveis e integrados**: Prados, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, 4 Minas Gerais. Vitae/ IBPC, 1993, s/n.

⁴⁵ WINCKELMANN, Johann Joachin. **Reflexões sobre a arte antiga**. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

⁴⁶ PHILIPPOT, Jean-Paul. La obra de arte, el tiempo y la restauración. **Conservaciones... con Paul Philippot**, n.1, p. 18-26, 2015, p. 18.

⁴⁷ Termo amplamente utilizado por Affonso Ávila para supervalorizar a singularidade, suntuosidade e monumentalidade da arquitetura religiosa em Minas, no período colonial, especialmente pela plasticidade da fabricação de ornamentos em rococó. Vide: ÁVILA, Affonso. **Iniciação ao barroco mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984; _____. GONTIJO, J. M. M.; MACHADO, R. G. **Barroco Mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

⁴⁸ DIDI-HUBERMANN. *Op. cit.*, 2015, p. 16.

⁴⁹ *Idem*, p. 17. Didi-Hubermann está dialogando nesse trecho com Michel Foucault. Ver: FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.



⁵⁰ A instalação dos lavabos/fontanários nas sacristias foi especificada por Carlos Borromeu no *De Fabrica Ecclesiae*, cujo texto foi traduzido por Gabriel dos Santos Frade: “O vaso para a água [130] Faça-se um vaso para a água que serve para lavar as mãos de pedra sólida; nele se fincam uma, ou se for necessário, várias torneiras; na parte de baixo haja uma bacia côncava para receber a água que daí escorre, igualmente de pedra sólida ou de mármore. Ela tenha um furo de onde a água é desviada através de uma canaleta para uma pequena cisterna subterrânea ou para outro lugar diferente onde é mais fácil desviá-la pra longe da parede da sacristia”. In: FRADE, Gabriel dos Santos. **Entre renascimento e barroco: os fundamentos da arquitetura religiosa e a contrarreforma – o *De Fabrica Ecclesiae*** de Carlos Borromeu. 2016. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2016, 229.

⁵¹ Já que preferimos não utilizar o termo “clássico”.

⁵² DIDI-HUBERMANN. *Op. cit.*, 2015, p. 46.

⁵³ FERNANDES, Cássio. Introdução: sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018, p. 21.